

sezona 2020/2021



# češnjevrta

Anton Pavlovič Čehov

# Vsebina

|    |                                          |
|----|------------------------------------------|
| 7  | Petra Pogorevc Križ čez vrt              |
| 13 | Irena Štaudohar Zapustiti češnjev vrt    |
| 19 | Rok Plavčak Vrt in pekel                 |
| 27 | Esad Babačić Rusi nikoli ne bežijo       |
| 33 | Manca Lipoglavšek Kar naprej nekaj čakam |
| 40 | In memoriam                              |
| 54 | Nagrada                                  |
| 56 | Novo v Knjižnici MGL                     |

Anton Pavlovič Čehov

# Češnjev vrt

*Вишнёвый сад*, 1904

Komedija v štirih dejanjih

Premiera 14. januarja 2021

Prevajalec Milan Jesih

Režiser Janusz Kica

Dramaturginja Petra Pogorevc

Scenografka Karin Fritz

Kostumografka Bjanka Adžić Ursulov

Lektorica Maja Cerar

Avtorica glasbene opreme Darja Hlavka Godina

Oblikovalec svetlobe Andrej Koležnik

Oblikovalec zvoka Sašo Dragaš

Asistentka režiserja Živa Bizovičar AGRFT

Asistentka dramaturginje Manca Lipoglavšek AGRFT

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**

Šepetalka **Nataša Gregorin Ahtik**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek**

Tonski in videotekniki **Sašo Dragaš** in **Gašper Zidanič**

Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar**

Frizerki in maskerki **Jelka Leben** in **Sara Dolinar**

Garderoberki **Dijana Đogić** in **Sara Kozan**

Rekviziterka **Brina Šenekar**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Ranevska Ljubov Andrejevna **Nataša Tič Ralijan**

Anja, njena hči **Lena Hribar**

Varja, njena rejenka **Iva Krajnc Bagola**

Gajev Leonid Andrejevič, brat Ranevske **Uroš Smolej**

Lopahin Jermolaj Aleksejevič, trgovec **Branko Jordan**

Trofimov Pjotr Sergejevič, študent **Filip Samobor**

Simeonov-Piščik Boris Borisovič, posestnik **Jožef Ropoša**

Šarlota Ivanovna, guvernantka **Tina Potočnik Vrhovnik**

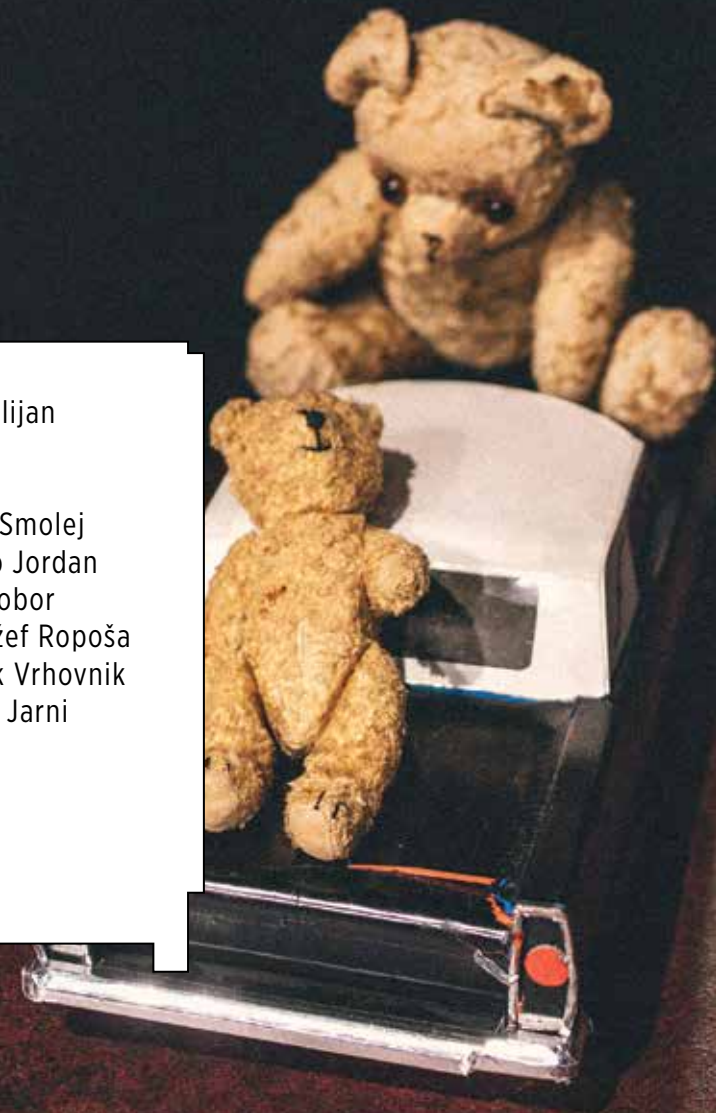
Jepihodov Semjon Pantelejevič, pisar **Gašper Jarni**

Dunjaša, hišna **Lara Wolf**

Jaša, mladi lakaj **Gregor Gruden**

Firs, stari lakaj **Boris Ostan**

Mimoidoči **Jaka Lah**







Gašper Jarni, Lara Wolf, Tina Potočnik Vrhovnik, Filip Samobor, Iva Krajnc Bagola, Branko Jordan, Lena Hribar, Uroš Smolej, Gregor Gruden, Nataša Tič Ralijan



# Petra Pogorevc

## Križ čez vrt

V najnovejši uprizoritvi *Češnjevega vrta* v režiji Janusza Kice v četrtem dejanju nastopi pomenljiv mizanscenski detalj. Pisar Jepihodov, ki ga je Lopahin kot novi lastnik posestva najel, da bi skrbel zanj med njegovo odsotnostjo, z mizarskim metrom premeri prizorišče podolgem in počez. Začne na rampi, tik pred nosovi gledalcev, in nadaljuje do zadnje stene scenografije, od tod pa se zadihan napoti proti stranskima stebroma ter izmeri še razdaljo med njima. Videti je, kot bi čez prizorišče z izmero njegove globine in širine napravil križ.

Hod prizadevnega pisarja, ki nas pred tem dve debeli uri zabava s svojimi nepovezanimi govori in čudaškimi nezgodami, se v vrvežu četrtega dejanja, v katerem Čehovove osebe zapuščajo prodano posestvo obubožane Ranevske, najprej zazdi absurdno komičen. Meri namreč notranjost hiše, o kateri se je Lopahin že v prvem dejanju zagovoril, da bi jo bilo po njegovem mnenju treba porušiti. »Seveda, samo pospraviti bo treba, počistiti,« zine Ljubov Andrejevni, ko ji prvič predstavi svoj načrt za rešitev prezadolženega posestva, »na primer, recimo, podreti vsa stara poslopja, tole hišo, ki ni več za rabo, posekati stari češnjevi vrt ...«<sup>1</sup>

Jermolaj Lopahin je predstavnik novega družbenega sloja trgovcev, ki so se v drugi polovici 19. stoletja uspešno prilagodili novim razmeram. Temeljni zgodovinski prelom, o katerem se izrekajo osebe v *Češnjem vrta*, je v caristični Rusiji povzročila Uredba o osvoboditvi kmetov od tlačanske odvisnosti iz leta 1861. Tlačani, ki so jih zemljiški gospodje nekoč lahko prodali, podarili ali zaigrali pri kartah, so čez noč postali svobodni. Lahko so odkupili zemljo, ki so jo obdelovali, in hiše, v katerih so živeli, za kar jim je oblast odobrila posojila. Mnogi od njih so se otresli spon fevdalizma in sčasoma postali premožnejši od svojih nekdanih gospodarjev.

Čehov je Lopahina v pismu Stanislavskemu opisal kot spodobnega človeka, ki se v vseh ozirih vede inteligentno in olikano, sicer se resno in religiozno dekle, kakršno je Varja, ne bi nikoli zaljubilo vanj. Lopahin je

<sup>1</sup> A. P. Čehov, *Češnjevi vrta*. Prevedel Milan Jesih. Ljubljana: DZS, 1998. Str. 59.



trezen in spreten kapitalist, ki pa je do premoženja prišel z delom lastnih rok in možganov. »Veste, jaz vstajam ob petih zjutraj, delam od zore do mraka, stalno imam opraviti z denarjem, svojim in tujim, in vidim, kakšni ljudje so vsenaokoli,« izbruhne v drugem dejanju. »Treba se je samo česa lotiti, da sprevidiš, kako malo je spodobnih ljudi.«<sup>2</sup>

Tisto, česar Lopahin kljub svojim vrlinam ne more razumeti, je pomen vrta za nekdanje lastnike in uporabnike. Čehov ga namenoma ni poimenoval nasad, kajti njegova vrednost je bila zanje bolj estetske kakor pa gospodarske narave. »Češnjev *nasad* bi pomenil predvsem donosen sadovnjak, medtem ko češnjev *vrta* ne prinaša nobenih beneficij, saj v svojem snežnobelem cvetenju ohranja zgolj poezijo gospodarjev nekdanjih časov,« piše Stanislavski. »Takšen vrt raste in cveti v radost estetskega pogleda, ki mu ničesar ne primanjkuje.«<sup>3</sup>

Francoski teoretik Patrice Pavis opaža, da vrt v igri ni enoznačen simbol, temveč umišljeni predmet nanašanja. Dramske osebe so ga ponotranjile, ga preoblikovale v del sebe, v vidik svoje identitete. Lopahin se v odnosu do njega ne razkrije le kot uspešen poslovnež, ampak tudi kot frustrirani potomec nekdanjih tlačanov in neuslišani občudovalec plemkinje, ki jo z nakupom posestva hkrati pogubi in osvobodi. Povsem drugače je z Ljubov Andrejevno, ki je najbolj kompleksen in očarljiv lik v igri. »Ljubov je češnjev vrt: njegova lepota, blišč, krhkost, nostalgija, čistost, a tudi njegova sterilnost, estetizem, odtujenost, fascinacija s smrtjo.«<sup>4</sup>

Ranevska se tako kot njen brat Gajev od začetka istoveti z vrtom, ki ji pomeni družinsko izročilo, spomine na otroštvo in starše, pa tudi dokaz nekdanje čistosti in sreče. V nasprotju z bratom jo nanj veže tudi osebna tragedija, utopitev sina, ki jo je pognala v beg in označila začetek njenega propada. »Tukaj sem se vendar rodila, tukaj sta živela moja oče in mati, moj ded, to hišo imam rada, brez češnjevega vrta si ne znam predstavljati svojega življenja, in če je že treba prodati, prodajte skupaj z vrtom tudi mene ...« v tretjem dejanju pravi Trofimovu, tik preden ga razglasi za čistuna, izrojenca in prismodo. »Tu je vendar utonil moj sin ...«<sup>5</sup>

Trofimov vidi vrt po svoje, pomeni mu dokaz aristokratskega razkošja in tlačanskih muk. Rusiji napoveduje svetlo prihodnost, toda za to, da bi jo popeljal vanjo, nima ne načrta ne talenta. Namesto da bi bil človek dejanj, se zadovolji s političnim frazerstvom, celo večnost že študira na univerzi, živi pa na račun ljudi, ki jih prezira. Seveda ima prav, ko oznanja, da je življenje v Rusiji nepravilno, vendar »njegove besede zoper revščino ne preidejo v nobeno konkretno dejanje in ostajajo v hudem nesoglasju z molkom, s katerim pospremi pripetljaj z Mimoidočim«. Lačnemu človeku, ki ga sam ignorira, z denarjem pomaga Ljubov Andrejevna.

<sup>2</sup> Prav tam, str. 67.

<sup>3</sup> Navedeno po po: Patrice Pavis: »Komentarji k Češnjevemu vrtu«. Prevedel in priredil Igor Lampret. V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letnik LXXVIII/ številka 7, sezona 1998/99, str. 21-31. Str. 29.

<sup>4</sup> Prav tam, str. 23.

<sup>5</sup> *Češnjev vrt*, str. 84.



Uroš Smolej, Nataša Tič Ralijan



Boris Ostan

»Téma *Češnjevega vrta* je čas v svojem tako rekoč največjem formatu: historičnem,« zapiše nemški teoretik Siegfried Melchinger. »Menjavanje epoh. V trenutku, ki ga dojemamo kot današnjega – in sicer je to dramatikova sodobnost – včerajšnji in jutrišnji čas trčita drug ob drugega. Sprememba je nezaustavljiva, nepreklicna, kakorkoli jo že imenujemo: napredek, zaton ali usoda, zgodovina.«<sup>6</sup> *Češnjev vrt* je igra o tem, da nič ne bo več tako, kot je bilo, pri čemer »*jutri* ni revolucija«, ki jo oznanja Trofimov, »temveč kapitalizem«,<sup>7</sup> ki ga živi Lopahin.

Ko Lopahin kupi posestvo na dražbi, je jasno, kakšna usoda ga čaka. Jepihodov, ki ga je najel, čeprav mu ne more ponuditi drugih kvalitiet kot brezpogojno vdanost, v četrtem dejanju z merjenjem sprva zbujajo čudenje in smeh, pa naj dejansko meri notranjost izgubljene hiše ali pa z metrom le naknadno uprizori in podčrta simbolno gesto novega delodajalca. Lopahin je namreč svoj križ čez vrt napravil že zdavnaj, v prvem dejanju, ko je ocenil, da bo donosen zgolj v primeru, če se ga poseka, zemljo pa razdeli na parcele in odda v najem letoviščarjem.

Hip zatem, ko se Jepihodov polasti gledališkega zastora, s pomočjo katerega se skuša znebiti nekdanjih lastnikov in uporabnikov posestva, čudenje in smeh nenadoma uplahneta. Čakajte malo! Kaj se zgodi, če za trenutek odmislimo Čehova in njegovo igro? Če v postavah na odru vzremo igralke in igralce, ki so ravno kar odigrali premiero brez občinstva? Če tisto, kar se v uprizoritvi meri, ni izmišljeno posestvo ruske plemkinje, temveč gledališki oder kot takšen? Nič dobrega, kajti današnji kapitalisti premorejo bistveno manj vrlin kakor spodobni Lopahin.

<sup>6</sup> Siegfried Melchinger: »Čas v Češnjem vrtu«. Prevedla Mojca Kranjc. V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letnik LXXVIII/ številka 7, sezona 1998/99, str. 32-34. Str. 32.

<sup>7</sup> Prav tam, str. 33.



Branko Jordan, Lara Wolf

# Irena Štaudohar Zapustiti češnjev vrt

## I.

Tistega dne, ko je februarja leta 1903 Čehov pisal Stanislavskemu o tem, kako si predstavlja prvo dejanje drame *Češnjev vrt*, je v Jalti snežilo. »V prvem dejanju se skozi okna vidijo cvetoča češnjeva drevesa, vrt je ves v belem. In vse ženske so oblečene v bele obleke.« Morda je gledal skozi okno na zasneženi vrt, morda pa se je takrat nostalgичno spominjal svojega posestva Melihovo, južno od Moskve, ki ga je zapustil leta 1898.

»Žal mi je, da nisi bil tukaj, ko je bil vrt čisto bel od cvetov in so prepevali slavci,« je Melihovo opisoval Suvorinu, ko je tam preživel prvo pomlad. To njegovo skromno posestvo je imelo velik sadovnjak s češnjami, julija jih je bilo toliko, da sploh niso vedeli, kaj z njimi. Čehov pa je posadil še več češnjevih dreves. Okoli šestdeset. Sorto z imenom Vladimir, saj so bili sadeži še posebej rdeči, sladki in debeli.

»Nič ne delam,« je priznal spomladi leta 1897, »razen, da ves dan hodim po vrtu in zobam češnje. Naberem si jih dvajset in si jih vse naenkrat zbašem v usta. Tako imajo najboljši okus.« Življenje na Melihovem je bilo eno najlepših obdobji v njegovem življenju. Tuberkuloza pa je vedno bolj načenjala njegovo zdravje, potem je umrl še oče. Posestvo je prodal trgovcu z lesom, ki je najprej posekal sadovnjak s češnjami.

## II.

Ameriški dramatik David Mamet je v svojem krajšem eseju »Pripombe k Češnjevemu vrtu« analiziral junake te drame, kot igralec pokra, ki opazuje svoje soigralce. Pri pokru je pomemben vsak pogled, živčna kretnja, tih vzdih. Druga stvar, ki nam pomaga pri zmagi, je, da skušamo ugotoviti, kakšne karte ima nasprotnik, to pa storimo tako, da pozorno opazujemo, katere stavi. Mamet verjame, da isto velja tudi za gledališče – eno je karakterizacija, drugo pa dejanje; eno je način, na katerega junak kaj naredi, drugo pa je tisto, kar junak dejansko naredi.

In potem brez vsake sentimentalnosti, s katero zaljubljeni v Čehova včasih beremo njegove drame, na mizo vrže karte, kot da bi bil v eni od igralnic v Las Vegasu, in ugotovi: v resnici nikomur v tej drami ni mar za češnjev vrt.

Ljubov, ki se strtega srca vrne iz Pariza, je ves čas jasno, da bo posestvo, ki ga ima tako rada in na katerem se je utopil njen sin, prodano, saj je v dolgovih. Vije roke in obupuje, a ne naredi prav nič, da se to ne bi zgodilo. Z bratom Gajevim bi lahko za pomoč zaprosila bogate sorodnike, morda bi se lahko njena posvojenka Varja poročila z bogatim Lopahinom, ki predlaga svojo rešitev – češnjev vrt bi posekali in tam zgradili hišice za letoviščarje ter imeli dovolj denarja do konca življenja. A se ne zgodi nič od tega.



In če motiv dogajanja v drami ni ogrožen češnjev vrt, ki naj bi bil metafora za smrt stare Rusije, o čem sploh govori?

O zatrti seksualnosti, pravi Mamet. Varja je zaljubljena v Lopahina, on je zaljubljen v Ljubov, njena hči Anja je zaljubljena v učitelja Trofimova, ki razglaša, da je nad ljubeznijo, pisar Jepihodov je zaljubljen v hišno Dunjašo, ki je zaljubljena v mladega lakaja Jašo, ki je zaljubljen sam vase. Nobena ljubezen se nikoli ne uresniči, zato gledalec ves čas gleda isto sliko: dva človeka, ki ne bosta nikoli prišla skupaj.

Gre za dramo, v kateri je serija briljantnih prizorov in dialogov. Čehov si je, kot meni Mamet, češnjev vrt izmislil le zato, da bi trinajst oseb vsaj nekaj časa zadržal v isti hiši. »V življenju nismo obkroženi z resnico ali lepoto, v resnici smo obkroženi le z drugimi ljudmi,« pravi Čehov.

V enem od pisem prijatelju zapiše: »Zaenkrat nimam niti političnih, niti verskih, niti filozofskih prepričanj. Menjam jih vsak mesec, in tako se bom v svojih delih moral omejiti na to, da bom opisoval, kako se moji junaki ljubijo, množijo, rojevajo otroke, govorijo in umirajo.« Mamet ima torej prav, ne zanimajo ga ideje, temveč ljudje, ki jih zastopajo in o njih govorijo, predvsem pa ironični razkorak med tem, kar ljudje govorijo, in tem, kar dejansko so. Tuzenbah v *Treh sestrah* kar naprej govori, da je treba delati, čeprav v svojem življenju ni še nikoli resnično delal, v *Češnjevem vrtu* pa Trofimov ves čas govori o revolucionarnosti, medtem ko sam živi na račun ljudi, ki jih prezira. Čehov ve, da se bo svet sicer spremenil, a eksistencialni problemi bodo vedno tu. »Družba se bo spremenila, ljudje pa se bodo počutili isto.«

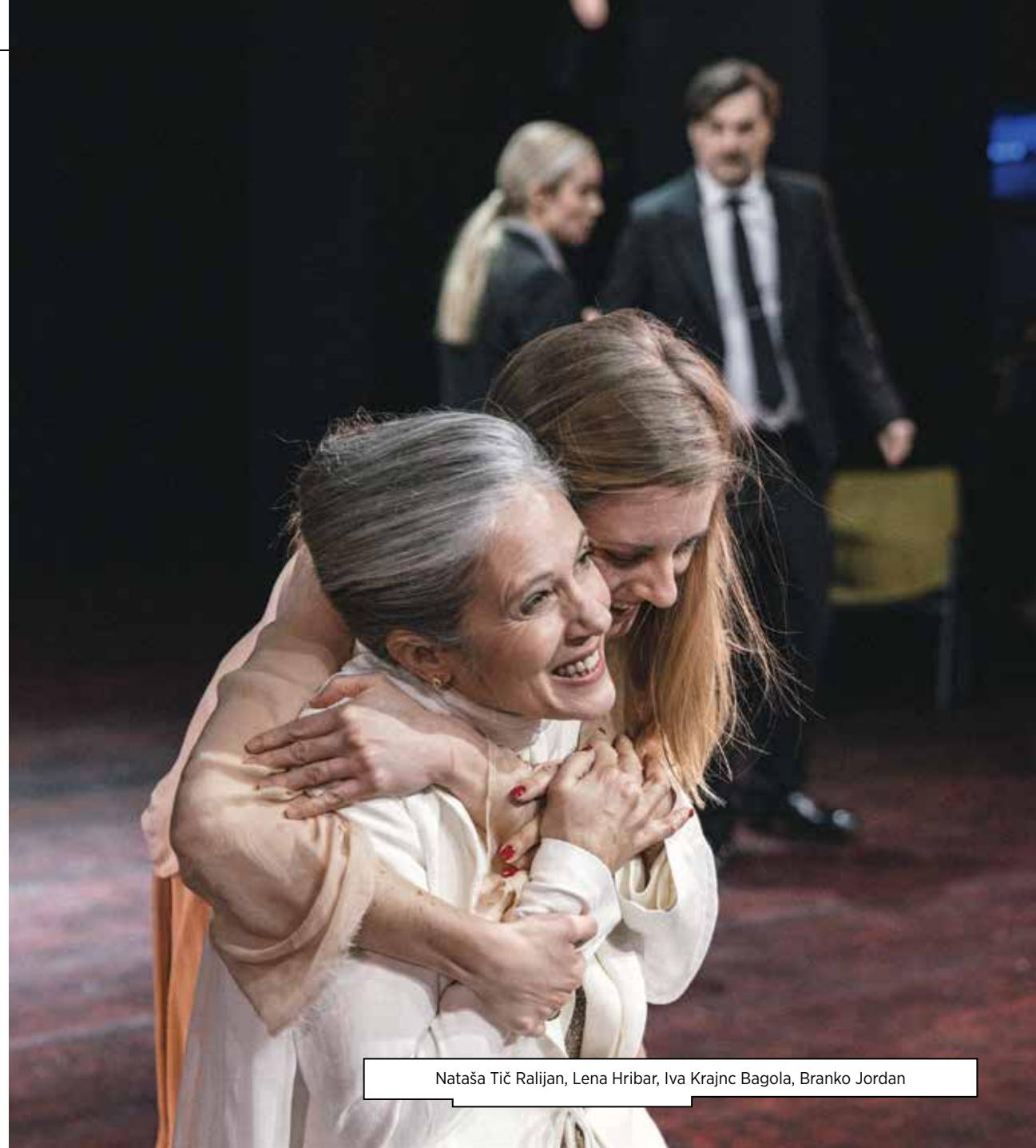
### III.

V svetu dramatike in gledališča me najbolj mučita dve skrivnosti. Prva je, ali je mož z imenom Shakespeare res napisal vse tragedije, komedije in sonete, pod katerimi ga podpisujemo, in druga, kako si je Čehov predstavljal uprizoritve svojih dram. Ko beremo njegova pisma, se nam zdi, da je natančno vedel, kaj hoče. A ko vidi predstavo, je vedno razočaran.

*Češnjev vrt* je na primer podnaslovil kot komedijo. Kje natančno se skriva komedija v zgodbi o nesrečni lastnici posestva, njeni žalostni hčerki in zmedenem bratu?

Ko je dramo poslal v branje Stanislavskemu in še nekaterim igralcem Moskovskega umetniškega gledališča, ga je začelo resno skrbeti, ko so mu navdušeno pisali, kako jih je drama navdušila, pretresla in da so ob njej jokali. Nemirovič-Dančenku odgovarja: »Zakaj v svojem telegramu govoriš o tem, da se v moji igri veliko joka? Kje vendar? Edino in samo Varja, a to je zato, ker je Varja po naravi mila jera, in njene solze pri publiku ne smejo izzvati občutka potrnosti.«

Jasno vidi vse junake. Ljubov se zdi krhka aristokratinja, romantična, dobra, skrhana, a Čehov jo ženi, igralki Olgi Knipper, opiše čisto drugače: »Samo smrt si lahko podredi takšno žensko.« Z Lopahinom si stojita nasproti. Ona aristokratinja, on novopečeni milijonar, a Čehova ne zanima ta socialna razlika, zanima ga človeška situacija, v kateri sta se znašla skupaj.



Nataša Tič Ralijan, Lena Hribar, Iva Krajnc Bagola, Branko Jordan



Uroš Smolej, Branko Jordan, Nataša Tič Ralijan, Gašper Jarni, Iva Krajnc Bagola

Čehov nikoli ni bil zadovoljen s Stanislavskim, niti z njegovo režijo niti igro. Preziral je njegov naturalizem, njegovo patetiko. Ko je v *Utvi* igral Trigorina, se je Čehovu zdel cmerav in premalo možat, v pismu prijatelju je napisal: »Nujno je še malo predelati Trigorina. Mu morda vbrizgati malo sperme.« Ko je igral strička Vanjo in je na oder prišel v kmečki obleki in škornjih, se je Čehov zgrozil in ga obtožil, da sploh ni prebral drame, saj tam natančno piše, kakšen je Vanja. Ko se je Stanislavski še enkrat poglobil v tekst in iskal napotke, je našel samo majhen opis, o tem, da si Vanja popravlja svojo gizdalinsko kravato. Droben detajl, ki res precej natančno označi karakter. V *Češnjevem vrtu* je Stanislavski igral Gajeva in ga spet razočaral. »Kako grozno je to! Dejanje, ki bi smelo trajati maksimum 12 minut, ima pri vas 40 minut. Lahko rečem samo eno: Stanislavski je uničil mojo igro. No ja, bog z njim.«

Čehov je natančno videl vse like, pretehtal je razmerja med njimi, opisal vsak detajl, zvok, zmeril čas in čustva. Kakšne so bile te predstave v njegovi glavi? Ko so ga režiserji spraševali o posameznostih, se je izmikal: »Saj sem vendar že vse napisal. Saj vendar nisem režiser, jaz sem zdravnik.«

#### IV.

Pred nekaj leti sem imela intervju z angleškim pisateljem Timom Parksom, ki mi je razlagal o svoji tezi, da se pisatelji do bralcev obnašajo podobno kot do ljudi v svojem življenju. Seveda sem ga zaskrbevala, naj mi opiše primer. Koga? Na primer Čehova. Kot kakšen literarni vedeževalec mi je razložil, da junaki v njegovih zgodbah velikokrat nekam pridejo, so veseli, da so tam, potem pa želijo čim prej pobegniti. Čehov je recimo svoje starše in sestro povabil na Melihovo, potem pa se je preselil v manjšo sosednjo hišo, ker je želel biti sam. Ves čas je bil tudi zelo previden, da se ne bi poročil, in ko se je, sta z ženo živela ločeno. V eni od svojih kratkih zgodb pripoveduje o mlademu učitelju, ki prihaja k neki družini, da bi učil sedemnajstletno hčer, ta pa mu postaja vedno bolj všeč. Njenim staršem se je zdel mladi izobraženec odlična partija, zato se mama in oče odločita, da bosta počakala na njun prvi poljub in, kot je bilo takrat v navadi, bi v tistem trenutku v sobo prinesli sveto ikono, kar bi pomenilo, da se morata poročiti. A ko se dekle in učitelj res poljubita, se starši zmotijo in v sobo prinesejo družinski portret, ne ikone. Ko mladi učitelj to opazi, veselo in hitro steče iz hiše in se nikoli več ne vrne.

Čehov in njegovi junaki želijo vedno pripadati, ampak ko dobijo prvo priložnost, hitro stečejo na svobodo.

Parks mi je razložil, da je prav zato pisal le kratke zgodbe, v romanu bi se moral zadržati predolgo. »Čehov s kratkimi zgodbami sporoča – skupaj bova le teh nekaj strani, potem pa boš moral oditi. Čehov nima dovolj velike hiše, da bi nas povabil vanjo, in tudi on hoče vedno hitro zbežati iz nje, tako kot tisti mladi učitelj.«

Podobna je situacija v *Češnjevem vrtu*, v prvem dejanju vsi pridejo skupaj in se v četrtem razpršijo kot jata vrabcev. Češnjev vrt jih ne zanima, ker želijo čim prej oditi.

Na odru ostane le stari lakaj Firs in nepremično obleži. »Nastane tišina in slišati je le, kako pada daleč na vrtu sekira po deblu.«





Filip Samobor, Lena Hribar

## Rok Plavčak Vrt in pekel

Obdobje, odmerjeno z življenjem in ustvarjanjem Antona Pavloviča Čehova (1860–1904), je čas ene najglobljih družbenih sprememb v ruskem imperiju. V želji, da bi v drugi polovici 19. stoletja dohiteli evropske, modernizirane velesile, ruski oblastniki poženejo zakasnelega in zaspanega orjaka iz fevdalne v kapitalistično družbenogospodarsko ureditev. Odprava tlačanstva leta 1861 je pomenila osvoboditev več milijonov ljudi izpod jarma, podobnega suženjstvu, a za rusko zemljiško gospodo, ki je svojo moč in vpliv črpala z izkoriščanjem nesvobodnega dela kmečkega prebivalstva, je imela katastrofalne posledice. Za aristokracijo je svoboda vseh ljudi pomenila, kot pravi zvesti služabnik, stari lakaj Firs, »nesrečo«.

*Češnjev vrt* je dramsko delo, ki se odigrava na horizontu te radikalne družbene spremembe: izginjanje starega hegemonskega razreda, aristokracije, in porajanje novega gospodarja – buržoazije, meščanstva oziroma kapitalističnega razreda. V soju družbenega obnebjja tega *götterdämmerung* se individualna zgodba o graščakinji Ljubov, ki je zapadla v dolgove in je naposled prisiljena prodati družinsko posestvo, katerega del je tudi znameniti češnjev vrt, ki je v lasti njene rodbine že stoletja, pokaže kot zgodba o propadu starega in vzponu novega reda.

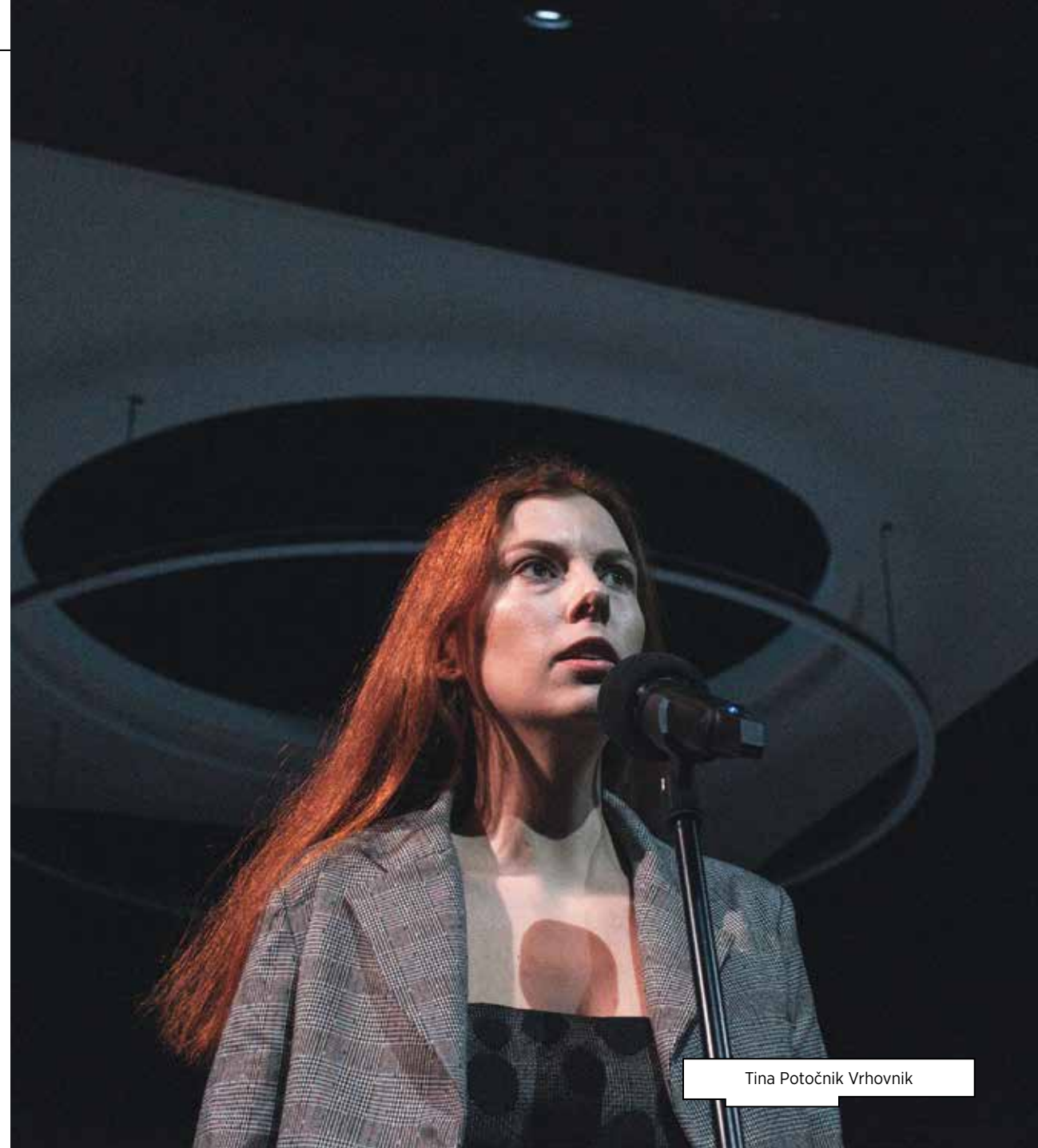
Čehov, po poklicu zdravnik, čigar delo je bolj opisovanje simptomov kot pa iskanje prikritih, skritih vzrokov zanje, je to besedilo/igro napisal s posebno diagnostično bistrovidnostjo. Če v nasprotju z antropološko predpostavko liberalne ideologije (na katero ni Čehov nikoli pristajal) ne obravnavamo posameznika kot ločenega, soli(psi)stičnega, nedružbenega individua, temveč gledamo nanj kot na bitje, učlovečeno v družbi in ožje v njegovi skupnosti, bomo lahko v lastnostih in hibah posameznih oseb prepoznali značilnosti družbenih skupin, katerih člani so. V družbah, kjer je tradicija čvrsto zakoličila stanovske pregrade, kakor v fevdalnih, je konformistična podreitev posameznika stanu, ki mu po redu stvari pripada, toliko večja.



Tako je v nenehnem basanju s sladkarijami in pretiranim (simuliranim) igranju biljarda plemiča Gajeva, v njegovem sanjarjenju in sanjarjenju pa tudi naivnosti njegove sestre Ljubov mogoče prepoznati nedoraslost, otročjost, ki jo je ruska kritična misel od razsvetljenstva dalje očitala aristokraciji, začenši s satiro *Mladoletnik* (1782) Denisa Ivanoviča Fonvizina. Otročjost oziroma infantilnost je lahko zgolj in samo lastnost odraslega, ki se v nekem življenjskem aspektu obnaša, vede, čustvuje ali razume kot otrok. Otrok, ki se obnaša kot otrok, ni otročji, je preprosto zgolj takšen, kakršni otroci navadno so. Otročji je ta, ki ni odrasel, pa bi moral, ta, ki ni doleten svojim letom, in iz te nedoletnosti, neskladja s pričakovanim, črpa komičnost tudi komedija Čehova. Z besedami razsvetljskega filozofa Immanuela Kanta pa je nedoletnost »nezmožnost posluževati se svojega razuma brez vodstva po kom drugem« in razsvetljenstvo, ki je »človekov izhod iz nedoletnosti, ki je je kriv sam«, je tudi izstop iz preteklosti in tradicije, vzpostavitev distance. Nasprotno pa propadajoči plemiški sloj nostalgичno idealizira svojo »otroško sobo«, varno, nedolžno in brezskrbno preteklost. Zato se ne more ovesti resnosti (zgodovinske) situacije, graščakinja Ljubov ne more rešiti posestva pred prodajo, ko obstaja še možnost za to, in Gajev fantazira, da jih bo pred finančnim propadom rešil malodane čudež: nenadejana dediščina, darilo odtujene tete, bogata omožitev nečakinje ali menica nekega neznanega generala. Propadajoči razred živi v včerajšnjem svetu tisočletne družbe, ki se mu zdi nespremenljiva, stalna – kot se tudi otroku zdi čas ujet v večni sedaj –, in zato ne uvidi, da se bo staro moralo prilagoditi ali pa bo neveličastno propadlo, da se napravi prostor za novo. Razvoj kapitalizma nadomesti stare družbene odnose na način, da jih preoblikuje in inkorporira v kapitalistični sistem ali pa jih, rigidne in neprilagodljive, uniči.

Sodobnik Čehova, švedsko-ameriški sociolog Thorstein Veblen, je v *Teoriji brezdelnega razreda* (1899) ugotavljal, da ljudje svoj družbeni položaj utrjujejo z »vpadljivo potrošnjo«; to je s potrošnjo petičnih, prestižnih, nenujnih in nekoristnih dobrin ter storitev. Najintenzivneje in najbolj vpadljivo troši ravno vladajoči razred, Veblen prepozna tipski primer v evropskem plemstvu. Vpadljiva potrošnja je ključni del njegovega načina življenja in služi nenehnemu razkazovanju družbene in ekonomske moči pripadnikov najvišjega sloja. Prirejanje gostij in plesov, uživanje krokodilov in druge ekstravagantne hrane, zaposlovanje odvečne služinčadi, guvernant in lakajev, ki »žlampajo« šampanjec, dajanje nesorazmernih napitnin, vse to so po Veblenu »sredstva za doseganje uglednosti«. Ko k temu dodamo nedoletnost, je rezultat neustavljiv finančni brodolom, kakor plemkinje Ljubov, ki zase pravi, da je »zmeraj ... nezadržno razsipala denar, kot ponorela«, in se omožila »s človekom, ki ni delal drugega kot dolgove«. Plemiški razred, brezdelni razred, ki ni »odrasel« v podjetno meščanstvo, a obenem še vedno vztrajal pri starem, potratnem, vpadljivem načinu družbene eksistence, je zato nujno izginil z zgodovinskega prizorišča.

Češnjev vrt, ki pomeni različne stvari že različnim dramskim osebam – Ljubov predstavlja njeno »otročstvo«, študent Trofimov pa ga imenuje »vsa Rusija«, obtežena z grehi preteklosti –, se s tega vidika pokaže kot kardinalna vpadljiva dobrina, ki je njenemu lastniku, rodbini Ljubov in Gajeva, ves ta čas zagotavljala visok



Tina Potočnik Vrhovnik



Branko Jordan

družbeni status. Kot največjo vrednost vrta izpostavi Gajev ravno njegovo vpadljivost, ko pravi, da je omenjen »še v Enciklopediji«. Zato uničenje te dobrine pomeni razvrednotenje ugledne rodbine, pa tudi posameznikov Gajeva in Ljubov, ki si »brez češnjavega vrta ... ne zna[...] zamišljati svojega življenja« ... Resda je tukaj brezskrbno in v izobilju odraščala plemenita gospoda, ki jo na vrt in posestvo vežejo dragoceni, nostalgичni spomini na dom, toda rajski vrt zatiralca je lahko zgrajen samo na peklu zatiranih. Češnjevi vrt ima dvojno, ambivalentno preteklost, ki jo Anji, hčeri graščakinje, odčara omenjeni Trofimov: »vaš ded, praded in vsi vaši predniki so bili graščaki, gospodovali so živim dušam; in ali vas z vsake češnje, z vsakega lista, z vsakega debela ne gledajo človeška bitja, ali ne slišite glasov ... Gospodovati živim dušam – to je vendar izrodilo vse nas, ki smo živeli prej in ki živimo zdaj, tako da vaša mati, vi, stric niti ne opazite, da živite na posodo, na tuj račun, na račun tistih, ki jih ne spustite dlje kot v predsobo«.

Iz pekla zatiranih vzide nov, meščanski razred Lopahina, ki uveljavlja logiko novega reda, zakonitosti kapitalizma. Sin osvobojenega tlačana, navajen »dela[ti] od zore do mraka«, je izkoristil možnost socialne mobilnosti, ki jo je odprla odprava tlačanstva, in postal podjetnež, špekulant oziroma *entrepreneur*. Kot predstavnik in organizator delujočega kapitala ima »stalno ... opraviti z denarjem, s svojim in tujim«, in naposled tudi »kupi posestvo, kjer sta bila ded in oče suznja«. Da bo zgradil letoviške hiše, ali karkoli drugega, kar bo pač takrat prinašalo zaslužek, bo Lopahin posekal češnjevi vrt in uničil katerokoli svetinjo stare, tradicionalne, fevdalne družbe, ker ni dovolj donosna. V kapitalistični družbi je namreč vse, kar obstaja, kvantifikabilno v merilu denarja, ki ga lahko zaslužimo, in reči izgubijo svojo intrinzično ter neposredno vrednost (kot jo ima za Gajeva »velecejenjena omara«, katere bivanje »je že več kot sto let naravnano k svetlim idealom dobrote in pravičnosti«). To je del procesa, ki so ga romantiki, kasneje pa sociolog Max Weber imenovali »odčaranje sveta«. Toda sprememba *longue durée* iz fevdalizma v kapitalizem, katere drobci v prerezu vidimo v igri Čehova, ni samo odčarala sveta reči, marveč tudi medčloveški svet, ko je, rečeno z Marxom, »raztrgala pestre fevdalne vezi, ki so vezale človeka na »naravnega predstojnika«, in ni pustila med človekom in človekom nobene druge vezi razen golega interesa, brezčutnega »plačila v gotovini«. Lopahin (enako velja za razred lastnikov in organizatorjev kapitala) ni nujno zloben, pohlepen ali pogolten; dovolj je, da deluje v skrbi za svoj interes – je zgolj »naravni« element novega, kapitalističnega družbenega reda. »Kakor je za pretvarjanje snovi v naravi potrebna roparska zver, ki požre vse, kar ji pride v kremplje, tako si potreben tudi ti«, razkrije Trofimov njegovo družbeno funkcijo. Politični problem, ki ga tako odpre, ni vprašanje krivdnega obstoja posameznega eksploatatorja, marveč celotnega sistema, ki deluje na način eksploatacije. Težava ni v roparskih zvereh, ki so strukturni, neločljivi sestavni del nekega sistema; vzrok težav je sistem sam, ki je roparski že po svojem bistvu.

*Češnjevi vrt* je danes subverzivnejši, kot je bil, ko ga je Čehov napisal, in prav nič manj aktualen, saj nam kaže, kako malo se je spremenila temeljna oblika gospodovalnih družbenih razmerij, še vedno delujoča po



načelu gospodarja in hlapca. Na mesto starega plemenitaškega zemljiškega posestnika je stopil nov gospodar: »aristokracija, ki jo ustvarijo posli«, kot je to novo grupacijo poimenoval Alexis de Tocqueville. Sedanji gospodar, čeravno na druge, subtilnejše in bolj posredne načine, pa še vedno gospoduje živim dušam.

Današnji kapitalist je že davno izgubil lopahinskega »kmeteka« v sebi in vpadljiva potrošnja tvori temeljni del njegovega *modusa vivendi*. Graščin in vrtov, kjer je staro plemstvo uživalo v vpadljivem brezdclju, nista nadomestili samo železnica in banka, instrumenta kapitalističnega načina proizvodnje, temveč tudi luksuzne jahte, zasebna letala, dragi avtomobili oziroma kar statusne dobrine na splošno. Če je bila namreč v tradicionalnih družbah potrošnja dobrin, ki vzbujajo zavist, omejena le na družbene elite, je za pozni kapitalizem značilno (o tem je prvi pisal ekonomist Fred Hirsch), da je »statusna potrošnja« postala množična. A tudi majhni češnjevi vrtovi poganjajo iz velike bede izkoriščanih in zatiranih množic, živečih predvsem na globalnem jugu. In mar ni popolna nezmožnost Ljubov in Gajeva, izginulega vladajočega razreda, da bi prepoznala resnost zgodovinske situacije, sorodna infantilnemu upiranju kapitalistične hegemonije, da bi kot skupnost premislili o potrebni alternativni sistemu, ki je pritriral človeštvo na sam rob podnebne kataklizme?



Lara Wolf, Gregor Gruden, Lena Hribar





Jaka Lah, Nataša Tič Ralijan

Esad Babačić

# Rusi nikoli ne bežijo

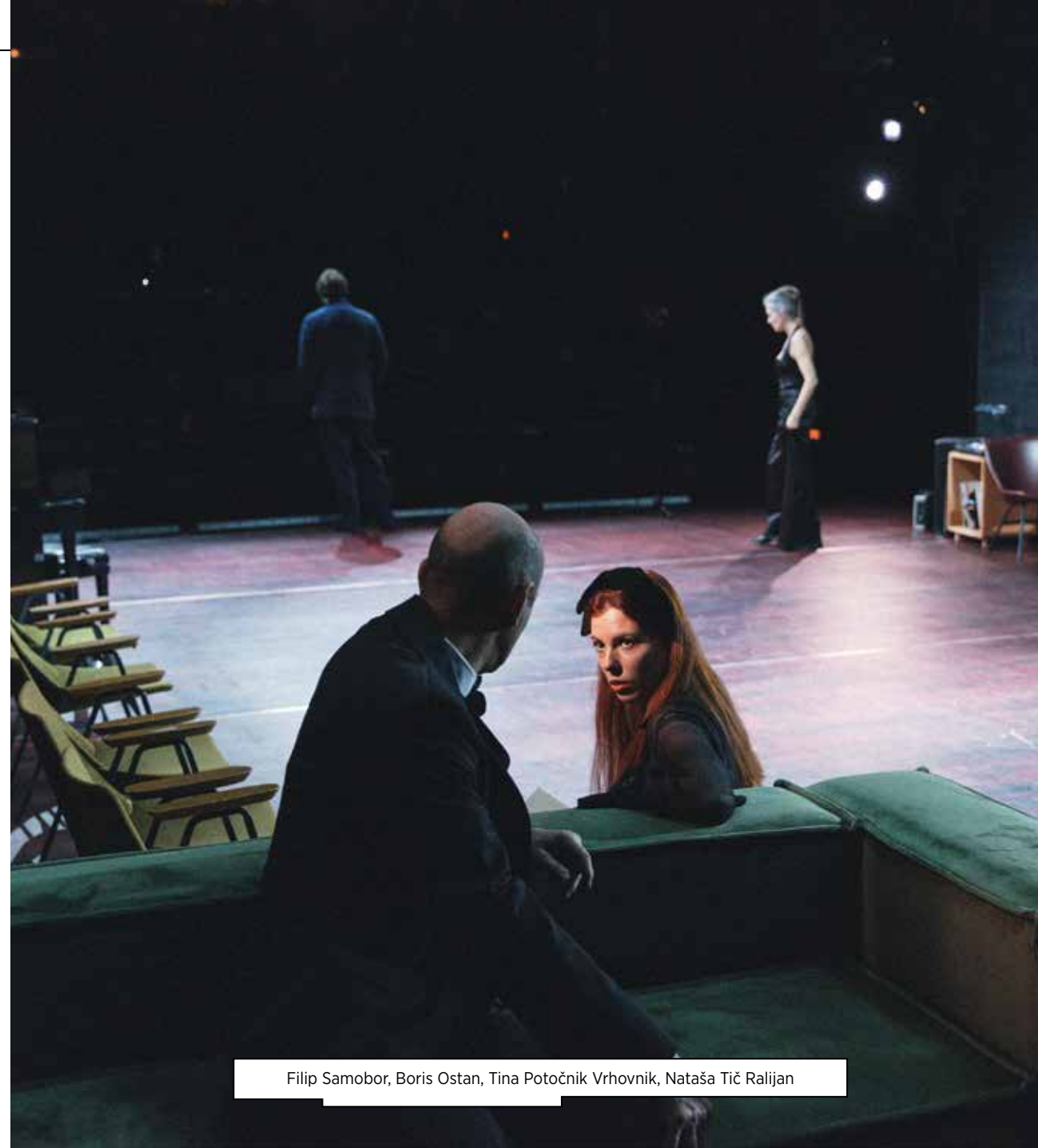
Moje življenje je polno ironije, ne, namenoma ne bom trdil, da usodne ironije, čeprav se tudi ob takšni trditvi ne bi prav nič zmotil. Ironija je igra, ki se je nikdar zares ne navadiš; starejši ko si, težje ti gre od rok. Ali pa lažje, kakor se vzame. In kako za vraga, da se je ne moremo naveličati? Ironija žge po nas, mi pa se smejimo z njo, kot kakšen stari Karamazov. Ja, včasih tudi cinično, a vseeno. Dokler je smeha, toliko časa nam ne more nič. Kljubujemo in se bratimo, pijani od usode. Ta zanesenjaški smeh, koliko nas je že koštal. Bolje, da ne veš!

Vedno sem se uдинjal ruskim dušam, ki so se s takšno silno vnemo predajale lastni nesreči in iz nje kovale krepostne učinkovine. *Rusi nikoli ne bežijo, predaleč je.* Popolna ironija, kajpak. V Rusiji je na neki čuden način vse blizu, ali še bolje, vsi so si blizu, ker ne morejo zbežati. Če pa že zbežijo, jih mati Rusija tako silovito povleče nazaj, da se vrnejo še bolj osramočeni, kot so bili takrat, ko so odšli. Zato je še toliko pomembnejše prvo okno in prva češnja, ki jo moraš posekati, da greš naprej. Kam naprej? Tega pravzaprav ne ve nihče. Danes, v tem oklepu kužnosti, smo na neki način vsi ujetniki te pesmi; vse nam je predaleč, blizu pa smo težko, vse težje. In tisti, ki so imeli pred tem izhode, male rešitve, svoje počitniške hišice, ki so bile nekoč češnje otroštva, se s tem oklepom še veliko težje spopadajo. Ironija je ta, da je veliko tistega, kar smo v časih Čehova še lahko imenovali sentiment, ne da bi se ob tem vsaj malo gnusili sami sebi, v naši mali Rusiji povezano s počitniškimi hišicami, do katerih v teh hudih časih vsemogočih zapor in omejitev ni moč po volji dostopati. Kar pomeni, da ne moremo bežati. In glej ga zlomka: kar naenkrat smo vsi enaki, tisti, ki imajo kam, in oni, ki nimajo kam; kar naenkrat moramo gledati skozi eno okno in deliti eno hrepenenje, se boriti z eno ironijo. Maske so skrile tako tiste, ki bi radi pokazali svoje obraze, kot one druge, ki ne želijo, da bi bili videni. Tisti, ki so nosili maske že prej, se borijo proti novim maskam, ker pokrivajo njihove stare dobre maske, ki so jih ponosno kazali vsem naokrog. Naenkrat so postali nevidni in nepomembni, kot vsi tisti, ki so jih prej gledali zviška. Svojo publiko torej, ki ima zdaj tudi maske. Edini teater je teater absurda, v njem pa smo vsi tako igralci kot gledalci. Stiskamo se na odru, brez znanih omejitev in zastranitev. *Bližina je najbolj zanesljiv*

*prepad*, pravi še en verz, ki se poigrava z našo usodo, našim tihim sklanjanjem v tukaj in zdaj. In kaj nam ostane? Lepa, čista duša! Ah, to je ta ironija, skoraj že cinizem, tako zelo prisoten v ruski literaturi, posmeh nam samim, ki bi nenehno bežali stran od vrta, ki ga nosimo v sebi, a ga žal ne moremo več videti. To je prekletstvo tega imetja, ki vnaša v naša življenja nemir in razdor. Ko dobiš vse, izgubiš sebe in potem le še čakaš, da mine. In zdaj bomo vsi okuženi, končno bomo sestre in bratje po krvi, vsi bomo imeli, tudi tisti, ki nimajo, in vsi bomo cepljeni z eno veliko zvestobo, za katero prej nismo hoteli slišati. *Zvestoba je najbolj zanesljiv spopad*. Ja, tudi tako bi lahko pisalo. Samo zvesti lahko vedno znova rabutajo s sosedove češnje. In jim ni treba bežati. Čeprav ni v njihovi lasti. Zdaj bo za vse dovolj, zdaj, ko so počitniške hišice na naši mali zemlji in v njih ni več počitka, samo boj za preživetje. Kdor nima ponosa od prej, ga sploh nima, tako je bilo in bo vedno. Ampak zdaj, v tem oklepu, je to še toliko bolj jasno in boleče, predvsem za tiste, ki so do ponosa prihajali preveč zlahka, kar tako, na lepe oči, prek prednikov, ki so sekali češnje in gradili počitniške hišice v tuji deželi, ker niso imeli ponosa in srca na pravem mestu. S tem ponosom so tudi temu primerno ravnali. Tako kot s svojimi podložniki, neiznajdljivimi in nesrečnimi lakaji. Izkoriščevalska zalega vedno najde pot do dobička; takšni so zakoni trga in kapitala, ki se nabira v korektnosti naivnih, tistih, s svojimi češnjami v žepih, slepih popotnikih sentimenta, za katerim nihče več ne joče, ker ga ni moč prodati drugje kot v teatru. Zato je morda zdaj, ko smo vsi vsaj malo Rusi, ker je vse predaleč, pravi trenutek, da se zbudimo iz otroških sanj in znova odkrijemo našo domačo grudo, ki smo jo tako poceni prodajali zadnjih nekaj desetletij, zato da bi občutili malo tistega zraka, srednjeevropskega kozmopolitskega zvarka, zaradi katerega se vsakdo lahko razglasi za razumniško inteligenco, tako kot se lahko vsakdo predstavi za prijatelja, čeprav mu je ta beseda vsaj tako tuja, kot mu je tuje mesto, v katerem se je po nesreči rodil.

Kam sem želel z vsemi temi besedami, morda v Pariz, ne, v Pariz ne morem, tudi v Savudrijo ne, še do meje ne smem, katere meje, tiste, kjer se prične barje, naše edino morje, ki ga ta trenutek lahko obiščemo, vsaj za trenutek, če seveda tvegamo, naše presušeno in orošeno morje, ki nas obkroža, kot večna ruska stepa, ki je začetek in konec bežanja. Vsak otrok ima svoje okno, skozi katero gleda spomin, ki ne bo nikdar umrl. Vsaj še toliko časa ne, dokler bo otrok še otrok. Do kdaj bo to, odločamo sami.

Moje prvo okno, ki je gledalo na Poljane, takrat še ljubljansko predmestje, je bilo tisto, ki sta si ga v Cukrarni delila Kette in Murn, slavna dvojčka moderne, zvesta pesniška prijatelja, ki sta gledala ven skozi ozko lino in videla vse, prav vse. Česar pa nista videla, sta napisala ali prebrala. Takrat tam spodaj, pod nekdanjo tovarno, na današnji Živinozdravski ulici, še ni bilo barak, tako kot ni bilo ulice, šele potem, ko so se doselili delavci z juga, so bile zgrajene in v njih je bilo moje drugo okno, skozi katero sem gledal na odpad in v zvitkih zarjavele bodeče žice zaplezani beli slak, edini cvet, ki me je spomnil na češnje. Potem smo se iz barake preselili v klet, na Streliško ulico, še vedno na Poljanah. In tam je bilo moje tretje okno, s katerega sem videl le še dokolenke in kolesa hitrih vozičkov, za katerimi so tekli prihodnosti željni garači za skupno stvar. Čez cesto so bile hiše, ob njih češnje in tudi kakšna



Filip Samobor, Boris Ostan, Tina Potočnik Vrhovnik, Nataša Tič Ralijan

višnja, ki mi je bila bolj všeč, ker je imela nekaj tiste grenkobe, s katero smo se morali nekateri otroci spopasti prej, kot je bilo priporočljivo. Ko smo se igrali nemce in partizane, so me vedno ustrelili, ker sem bil predolgo na drevesu in pozabil, da sem nemec. Ko sem dopolnil osemnajst, smo se iz kleti preselili v četrto nadstropje bloka, na Potrčevi 6; kjer smo imeli tudi balkon, z njega pa pogled na košarkarsko igrišče in pravi mali vodmatski vrt, za katerega smo se borili, ko so nam ga hoteli vzeti vojni invalidi, priljubljene mehke cure, kot smo jim ljubkovalno pravili. Tudi v tem vrtu, ki je bil v resnici park, zgrajen z udarniškim delom mladih in starih Vodmatčanov, je bila češnja, na kateri je bilo vedno dovolj prostora za vse. Tik pred vrtom je bilo košarkarsko igrišče za otroke, edino takšno v Ljubljani, na njem je bilo vse dni polno otrok, ki so metali na mini koše, medtem ko so jih njihovi starši opazovali iz parka. Vse to sem lahko gledal z okna, ki me je povezovalo s svetom in ljudmi. Tisto, kar ni uspelo mehkim curam takrat, je njihovim trdim naslednikom čez slaba tri desetletja, ko so na tem istem igrišču zarisali črte za parkirišča. Namesto otrok so danes parkirana vozila. Medtem so se staroselci, ki jim je bilo mar za domači vrt, razselili ali pomrli, tako da ni nikogar več, ki bi se uprl tihemu risanju črt. Mnogi so odšli v svoje počitniške hišice ali se preselili v druge občine, kot bi se preselili na drugi konec stepe, tja nekam pod Kavkaz. Tudi sam sem od takrat zamenjal veliko oken, skozi katera sem iskal tisti prvi prizor, domačo češnjo, ki je vedno pripadala nekomu drugemu. Kako so pripadniki nižjega sloja odgovarjali na najbolj preprosto vprašanje: *Kako si? – Tako, kot drugi hočejo!* Ja, samo da nikoli ni bilo jasno, kaj je to, kar drugi res hočejo od nas. Kaj pa, če nič nočejo? Ker če nimaš vrta s češnjami, nikogar ne zanimaš in posledično nimaš nobenih težav. Imajo jih samo tisti, ki imajo češnje in zemljo, na kateri rastejo. Zato morda res ni slabo vse izgubiti in začeti znova, vsaj enkrat, dokler je še čas in so drevesa še gola.



Gregor Gruden, Uroš Smolej, Nataša Tič Ralijan





Lara Wolf

Manca Lipoglavšek

# Kar naprej nekaj čakam

Anton Pavlovič Čehov je *Češnjev vrt*, svojo zadnjo igro, ki jo je sam podnaslovil »komedija«, pisal v negotovem času. Velika, stara, caristična Rusija se je počasi, a stalno in vedno hitreje spreminjala. V bližnji prihodnosti so jo čakale radikalne spremembe, reforme, revolucije. Obenem se je ob pisanju avtor spoprijemal z lastno minljivostjo; igro je pisal, ko je bil že zelo šibak in bolan, umrl pa je le nekaj mesecev po njeni premieri. Sledove teh stisk lahko najdemo (ali pa si jih vsaj domišljamo) v *Češnjevem vrtu* in njegovih likih. Tu so propadajoči aristokrati, ujeti na posestvu, ki se zaradi dolgov prodaja, oni pa ga ne zmorejo ali nimajo volje rešiti; njihovi služabniki in zaposleni, katerih usoda je neločljivo povezana z usodo gospodarjev; okoli njih kot mrhovinar kroži sosed, ki od njih želi še zadnje drobtinice denarja; kot kontrapunkt pa sta jim postavljena socialistični študent, čigar besede so revolucionarne, a tudi on ne dela nič, in milijonar, ki je bil nekdaj njihov tlačan in ki edini ponuja rešitev, a ga, kot nekakšne novodobne Kasandre, nihče ne posluša. Vsi so ujeti v času, v nekem preteklem, morda celo nikoli obstoječem trenutku, medtem pa se pred skorajšnjo pogubo zatekajo v *small talk*, tarnanje, brezupne ljubezenske aferice, zabave, vodko, šampanjec, bombone in biljard ... skratka, delajo vse, da se ne bi soočili s krizo.

Danes, več kot sto let kasneje, uprizoritev *Češnjevga vrta* pripravljamo v nekem drugem prostoru in času, za katerega pa bi se dalo reči, da je prav tako ali še bolj negotov in turbulenten. V Rusiji se je leta 1903 kriza počasi pripravljala, danes mi proti njej drvimo. In v globalni pandemiji skorajda ni mogoče ne razmišljati o minljivosti, tako ali drugače. Naša življenja minevajo, trenutno bolj ali manj za štirimi stenami, normala propada, *status quo* našega načina življenja se spreminja. Vsi govorijo o problemu, a nihče ne stori nič, da bi ga rešil. Namesto da bi karkoli poskušali spremeniti, se prepustijo propadu; mogoče hočejo, da vse propade? Navsezadnje takrat, ko ne ostane nič več, človek lahko pride do samega sebe in se sprijazni s prihodnostjo, kakršna pač že bo. Češnjev vrt se prodaja in nihče ne prepreči dražbe. Čehov in njegova »komedija« o umiranju starega sveta in rojevanju novega, negotovega, v trenutnih razmerah zazveni presunljivo aktualno.



Tina Potočnik Vrhovnik, Boris Ostan

Kaj človek stori, ko ima pred seboj neizogiben problem in nepovratno spremembo? Le malokdo to sprejme z lahkoto, še težje pa se je s problemom soočiti in ga poskusiti rešiti, tako v trenutni realnosti kot v fiktivnem *Češnjem vrtu*. Morda je strah pred spremembo še najbolj človeški odziv. V likih *Češnjega vrta* se ta strah manifestira predvsem kot beg: beg pred sedanjostjo v preteklost, v nostalgijo. Celotni študent Trofimov, čigar ideologija kliče po spremembi, se pred sedanjostjo in lastnimi problemi v njej zateka v neko imaginarno prihodnost, v kateri je že zmagal, hkrati pa ga ena romantična gesta aristokratkinje Ljubov Andrejevne Ranevske lahko pripravi, da zavrne vse svoje marksistične teze. Kot o drami zapiše gledališki teoretik Siegfried Melchinger, prihodnost v *Češnjem vrtu* namreč »ni revolucija, temveč kapitalizem«, kot ga pooseblja novopečeni bogataš Lopahin, ki v 3. dejanju postane »novi graščak, gospodar češnjega vrta«. On edini poskuša rešiti problem Ranevskih, a to počne iz lastne obsedenosti s preteklostjo, iz katere izvirata tako njegova ljubezen do Ljubov kot kompleks glede svojega nizkega družbenega statusa. Vrt kupi prav zato, da dokončno opravi s preteklostjo, saj potem, kot pravi sam, nazaj ni več mogoče. Dandanes, ko kapitalizem vlada sedanjosti, »dobri milijonar« Lopahin izpade kot preveč idealiziran, da bi kazal pravo podobo modernega človeka. Kot resnični človek prihodnosti se pokaže mladi lakaj Jaša – sebičen, egoističen narcis, ki kot kralj vlada nad šibkejšimi, hkrati pa se kot hlapec klanja pred tistimi, ki so višje po položaju. Njegova gospodarica Ljubov Andrejevna medtem beži v več točk lastne preteklosti. V svoje otroštvo, ko se je v češnjem vrtu hkrati z njo »vsako jutro prebujala sreča« in je preteklost ni težila; v spomine na Francijo, kjer je dolga leta živela z izkoriščevalskim ljubimcem; v preteklosti pa je tudi tisto, pred čemer najbolj beži, smrt sina Griše, ki je utonil, medtem ko je ona z ljubimkanjem bežala od zapitega moža. Njen brat Gajev, ki na problem reagira tako, da išče krivca, prav njeno »pregrešnost« krivi za nastalo krizo (kako hitro za propad vsi okrivijo žensko, tudi danes zazveni relevantno). Najbolj od vseh pa je s preteklostjo zaznamovan stari lakaj Firs, ki se spominja časa pred »nesrečo« (odpravo tlačanstva) in ki je živi ostanek nekega drugega časa; kot tak mora na koncu igre umreti, zanj v novi realnosti ni prostora.

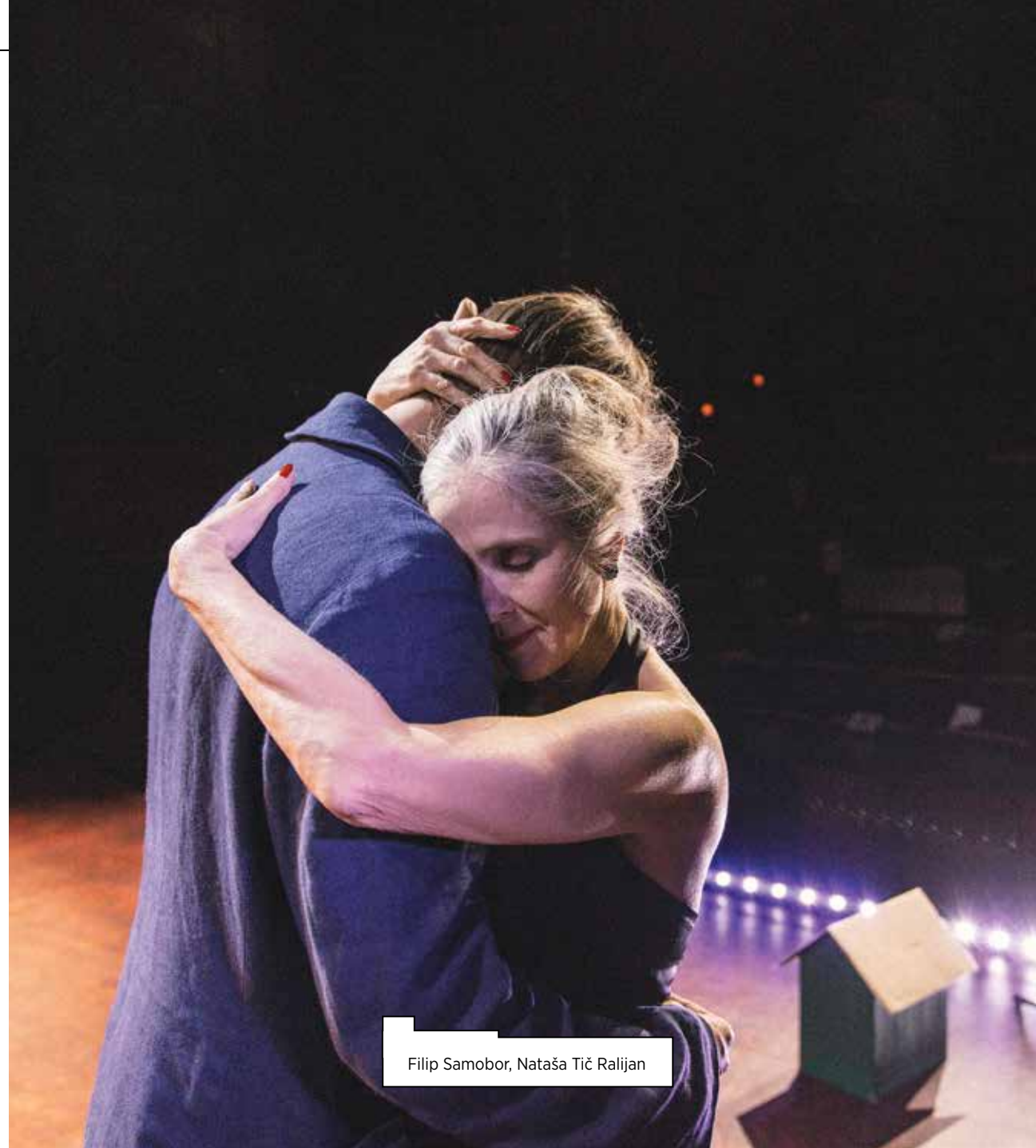
Prebivalci posestva Ranevskih se preteklosti oklepajo celo in še posebej v trenutku, ko je propad starega načina življenja iminenten. Hkrati pa vsi nemirno, živčno pričakujejo, kaj bo prinesla prihodnost. »Kar naprej nekaj čakam – ko da se ima hiša zrušiti nad nami,« reče Ranevska v 2. dejanju drame. Njeno negotovost glede tega, ali bo njena družina uspela odkupiti češnjevi vrt, oziroma raje, kdaj se bo lahko vrnila k ljubimcu, trenutno čutim na lastni koži v negotovosti, ali bo ta uprizoritev doživela premiero in kdaj. Res, kar naprej nekaj čakamo, pa naj bo to odprava policijske ure ali denar tetke iz Jaroslavljaja, nižanje dnevnega števila novookuženih ali telegram iz Pariza. In ko smo tako obkroženi z minevanjem, s smrtjo ..., kaj nam preostane drugega, kot da temu poskušamo nasprotovati z življenjem, z ljubeznijo, z *erosom*? Kot je ugotavljal že dramatik David Mamet v svojem eseju »Pripombe k Češnjemu vrtu«, je igra tako pravzaprav preplet bolj ali manj eksplisitnih ljubezenskih razmerij. Ljubov Andrejevna ima vse moške v svojem življenju ovite okrog prsta, sama hrepeni po ljubimcu, ki jo je zavrzel,



v njegovi odsotnosti pa ljubimka z Jašo. Njena življenjska teza je, da je treba ljubiti, potrebno se je zaljubiti, kot pove Trofimovu, ki s svojo gorečo ideološko strastjo prikriva pomanjkanje ljubezenske strasti. Vanj je sicer zaljubljena Ljubovina hči Anja, in on je navezan tako na mater kot hčer, a je preveč nespreten, da bi napravil prvi korak z eno ali z drugo. Še bolj eksplicitno je med mater in hčer ujet Lopahin; že od otroštva je zaljubljen v Ljubov, ki mu predstavlja nedosegljivi ideal, vanj pa je brezupno zaljubljena njena posvojenka Varja. Če bi se poročil z njo, bi bilo vseh težav družine nemudoma konec, a se nikakor ne more pripraviti do tega, da bi jo zasnubil. Te brezupne ljubezenske trikotnike odlikavajo tudi služabniki: pisar Jepihodov ljubi hišno Dunjašo, ki je zaljubljena v Jašo, ki pa ne ljubi drugega kot sebe. Potem pa je tu še Šarlota ...

Šarlota, Anjina guvernanta, edina od ženskih likov ni vpeta v noben ljubezenski trikotnik. Pravzaprav ni vpeta nikamor. Ne ve, kdo je in od kod prihaja, je brez družine, mesta pod soncem in celo brez preteklosti. O tej ve povedati le nekaj malega, namreč, da sta bila njena starša (morda neporočena) cirkusanta, da je sama izvajala *salto mortale* in da jo je za guvernanto izučila neka nemška gospa; a še tu ne vemo, kaj od tega zares ve in koliko ji sploh lahko verjamemo. Njeni problemi so mnogo bolj eksistencialni kot *first world problems* vseh drugih. Ko se češnjev vrt proda, ona edina zares nima kam iti in nikoli ne izvemo, kaj se zgodi z njo, s tem se niti nihče ne ukvarja. Zabava vse s petjem in čarovnijami, a nihče je zares ne mara, ne spada ne k družini ne k služabnikom. Vedno je sama. »Rada bi se kaj pogovorila, pa se nimam s kom,« pravi na koncu 2. dejanja – niti s Firsom ne, ki je izgubljen v času, kot je ona izgubljena v prostoru. V Šarloti je globoka osamljenost – in prav tu lahko iščemo resnični trenutki *zeitgeist*. Samota današnjega časa, osamljenost v pandemiji, govoriti nekomu, ki te ne sliši in ne posluša, ostati brez vsega, tudi brez službe, doma in domovine, vse to nosi s sabo Šarlota danes. In izkaže se, da nikomur ni mar. Tako kot nikomur v *Češnjem vrtu* ni zares mar za češnjev vrt. Edini, ki žalujemo za njim, smo ponovno gledalci, ki nanj projiciramo lastno izgubo.

Morda je prav v tem komičnost *Češnjevega vrta*: kako smešni smo mi vsi v svojem brezciljnem oklepanju preteklosti, ki je že ni več. Medtem pa izgubljam svoje življenje. Jemo kumarice in z vsakim grizljajem nas je manj. Obenem pa se prepričujemo, da bo bolje. Ko je današnji dan beden, ko vlada predstavi nov sveženj protikoronskih ukrepov ali ko se na dražbi prodaja posestvo, si priredimo zabavo, načrtujemo nemogoče potovanje v Pariz in si rečemo, da bo jutri bolje. Ne naredimo kaj dosti, da bi jutri dejansko bilo bolje, ampak upamo vseeno. Ko je naslednji dan še slabše, si ponovno rečemo, da bo bolje jutri, vedno bo jutri bolje, in tako do konca življenja. Ko se v sedanjosti ne najdemo in se prihodnosti bojimo, se moramo nekam umakniti. V preteklost ali v fikcijo, v nostalgijo ali v upanje, v otroštvo ali v gledališče. Kar naprej nekaj čakam – mogoče to, da bo jutri bolje.



Filip Samobor, Nataša Tič Ralijan





Iva Krajnc Bagola



Foto Tone Stojko/Arhiv MGL

# Dušan Jovanović

## (1939–2021)

Dušan Jovanović je svojo prvo predstavo videl v Skopju, kjer je pri babici Ani med drugo svetovno vojno preživel pomemben del svojega otroštva. Teta Zora, ki je bila učiteljica klavirja, ga je peljala v opero gledat *Orfeja in Evridiko*, kar ga je uročilo in usmerilo za vse življenje. »Zunaj, v realnem svetu, smo gledali slike divjaštva, razdejanja in smrti, poslušali bobnenje topov v daljavi, živeli smo v strahu, revščini in ponižanju. V teatru pa me je božala harmonija čudovitih zvokov, presunljiva glasba, visoka duhovnost, svetloba in lepota. V tej rajski atmosferi sem spoznal boginjo Talijo, ki mi je odprla vrata umetnosti,« je leta 2018 zapisal v avtobiografiji *Na stara leta sem vzljubil svojo mamo*. Od sveta odra in luči se ni več odvrnil, temveč mu je kot dramatik, režiser, umetniški vodja, pedagog in esejist posvetil vse svoje življenje. Slovensko gledališče brez njega preprosto ne bi bilo takšno, kakršno je.

Mami Emiliji in očetu Ljubomirju se je rodil 1. oktobra 1939 v Beogradu. Ko sta se starša po koncu druge svetovne vojne ločila, se je z očetom in njegovo drugo ženo preselil v Ljubljano. Potem ko je na Filozofski fakulteti v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja diplomiral iz angleščine in francoščine, se je vpisal še na študij gledališke režije na AGRFT. V šestdesetih in na začetku sedemdesetih let je bil med ustanovitelji Študentskega aktualnega gledališča, Gledališča Pupilije Ferkeverk in Eksperimentalnega gledališča Glej. V prvem je leta 1965 režiral igro *Plug in zvezde* Seana O'Caseyja ter zanetil škandal, saj si je v uprizoritvi drznil vzpostaviti jasno družbenokritično vzporednico med življenjem v Sloveniji po letu 1945 in tragičnim časom razglasitve irske neodvisnosti leta 1916 ... V drugem je leta 1969 uprizoril neoavantgardni eksperiment *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je šokiral s provokativnim prizorom, v katerem so na



vsaki ponovitvi pred občinstvom v živo zaklali kokoš ... V tretjem je leta 1972 po predlogi Bojana Štiha ustvaril *Spomenik G*, katerega vaje je začel z ekipo 12 igralk in igralcev in z 28 stranmi besedila, a do premiere se je ob glasbeniku Matjažu Jarcu obdržala le še igralka Jožica Avbelj, ki je v enourni predstavi izgovorila nekaj deset stavkov ...

Četudi je s podobnimi zgodbami vse življenje dvigoval prah, pa Dušanu Jovanoviču nikoli ni šlo za škandal zaradi škandala. Zanimalo ga je raziskovanje gledališkega medija; obsedeno je eksperimentiral z njegovimi možnostmi, se zaganjal v njegove omejitve ter proučeval odnos med besedilom in njegovo uprizoritvijo, pa tudi med ustvarjalnim procesom in njegovim produkcijskim okoljem. V knjigi *Paberki* je leta 1996 zapisal, da je bilo za njegovo doživljanje gledališča usodno sodelovanje s tako imenovanimi Pupilčki: »V »teater« jih je vleklo kakor mularijo v cirkus, vendar ne kot gledalce. To je bil njihov cirkus, cirkus generacije, ki hoče govoriti o svetu in sebi. Kolektivizem pupilčkov pa ni bil ne hierarhičen ne represiven, baziral je na participaciji. Tudi sam nisem nastopal avtoritativno. Grupa je bila zame naravno okolje, energetsko polje, v katerem sem prepoznaval ustvarjalne vzgibe in ludistične vragolije.«

Izkušnjo Pupilčkov, ob kateri je po lastnih besedah popil sladki strup bratovščine in postal neutolažljivi ljubitelj plemena, je po razpadu skupine odnesel s seboj. Gledališče je vselej pojmoval kot zavezujočo kolektivno izkušnjo, ki mora vsaj poskusiti, če že ne tudi dejansko spremeniti obstoječe stanje stvari. Med letoma 1978 in 1987 je bil vizionarski umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, ki je po njegovi zaslugi dobilo sedanje ime ter se iz gledališča, namenjenega izključno otrokom in mladini, postopoma profiliralo tudi kot vitalno in angažirano gledališče za odrasle. Leta 1989 je postal docent na AGRFT, kjer je do leta 2005 predaval režijo številnim novim generacijam gledaliških režiserjev in režiserk. Na začetku devetdesetih let je z Draganom Klaićem uredil štiri številke mednarodne gledališke revije *Euromaske* v angleščini. Med letoma 2005 in 2008 je bil dejaven kot predsednik upravnega odbora Prešernovega sklada, leta 2009 pa je soustanovil Srbski kulturni center Danilo Kiš v Ljubljani. Na svoji dolgi in bogati poti je tako ali drugače sodeloval z vsemi slovenskimi gledališči ter bil za svoje izjemno delo večkrat nagrajen, med drugim s sedmimi Borštnikovimi nagradami za najboljšo režijo in štirimi Borštnikovimi nagradami za najboljšo uprizoritev v celoti. Je trikratni prejemnik Grumove nagrade, dobitnik posebne nagrade žirije na Bitefu (1972) in cele vrste Sterijevih nagrad, pa tudi nagrade Prešernovega sklada (1979), velike Prešernove nagrade (1990) in Rožančeve nagrade (2008). Leta 2009 je postal prejemnik zlatega reda za zasluge za ustvarjalni opus in bogatitev slovenske kulture, zlasti gledališča.

V Mestnem gledališču ljubljanskem je Dušan Jovanović prvič režiral leta 1970, ko si ga je Andrej Hieng na pobudo tedanjega umetniškega vodje našega gledališča Lojzeta Filipiča izbral za režiserja krstne uprizoritve svoje drame *Osvajalec*. Po tej prelomni uprizoritvi, v kateri so blesteli Milena Zupančič, Radko Polič, Maja Šugman in Vladimir Skrbinšek, je leta 1973 uspešno zrežiral še Hiengovo romantično komedijo *Lažna Ivana*. Zatem so se zvrstile njegove režije *Večnih mladeničev* Simona Neila (1975), *Kralja na Betajnovi* (1978) in *Hlapcev* (1980) Ivana Cankarja, Schillerjeve *Spletke in ljubezni* (1980), Pirandellovega komada *Kaj je resnica?* (1992), *Galeba* A. P. Čehova (1994), Rostandovega *Cyranoja de Bergeraca* (2001), Shakespearjevega *Julija Cezarja* (2004), *Drame o Mirjani in tistih okrog nje* Ivorja

Martinića (2010) ter von Horváthove drame *Don Juan se vrne iz vojne* (2011). Leta 2009 je z režiserjem Janezom Janšo na Mali sceni MGL kot rekonstrukcijo soustvaril uprizoritev *Spomenik G2*.

Četudi je pod streho našega gledališča ustvaril dvanaest samostojnih režij, se na nobenem od obeh odrov ni lotil uprizarjanja lastnih besedil. To seveda ne pomeni, da so bili gledalke in gledalci Mestnega gledališča ljubljanskega za njegove igre prikrajšani. Zvone Šedlbauer je leta 1973 režiral obešenjaško komedijo *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*, v kateri se je Jovanović poigral s postopki italijanske *commedie dell'arte* in jih obenem duhovito parodiral. Žarko Petan je leta 1977 režiral krstno uprizoritev intimistične drame *Generacije*, v kateri je avtor na primeru sodobnih slehernikov vznemirljivo prikazal medgeneracijska trenja. Janez Pipan je leta 1989 najprej krstno uprizoril subverzivno »jugoimprovizacijo« na temo igre *Viktor ali Otroci na oblasti* Rogerja Vitrac z udarnim naslovom *Viktor ali dan mladosti*, leta 2011 pa nato režiral še krstno uprizoritev drame *Razodetja*, ki je pomenila avtorjev svojevrsten življenjski in poklicni samoobračun.

Tako kot za njegove režije sta bili tudi za dramske igre Dušana Jovanovića vselej značilni inovativnost in provokativnost. Igre z njegovim podpisom so presenetljivi žanrski križanci, v katerih se je mojstrsko poigral z obstoječimi oblikami in razbijal vnaprejšnja pričakovanja, obenem pa vzpostavljal številne medbesedilne in (avto) biografske reference. Njihov razpon sega od zgodnjih ludističnih iger in angažiranih političnih dram do intimističnih družinskih iger in postmodernističnih grotesk, iz katerih je vedno znova mogoče čutiti zagrizen upor zoper manipulacijo tako posameznika kot skupnosti. Poleg že omenjenih je med njegovimi deli treba izpostaviti vsaj še igre *Predstave ne bo* (1963), *Znamke, nakar še Emilija* (1969), *Norci* (1971), *Žrtve mode bum-bum* (1975), *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1976), *Osvoboditev Skopja* (1978), *Karamazovi* (1980), *Vojaška skrivnost* (1983), *Zid, jezero* (1989), *Don Juan na psu* (1991), *Balkanska trilogija* (1993–1997) in *Ekshibicionist* (2001).

Svojo zadnjo igro *Boris, Milena, Radko* je krstno uprizoril leta 2013 na velikem odru SNG Drama Ljubljana. Kot je napovedal naslov, so v njej nastopili igralski velikani Boris Cavazza, Milena Zupančič in Radko Polič, vsebinsko pa se je osredotočila na legendarni ljubezenski trikotnik, kakršnega so štirideset let poprej v resnici živeli Dušan, Milena in Rac. Dejanske norosti mladostnikov je preslikal med upokojeince, pri čemer pa skupne intimne zgodovine ni dobesečno obnavljal, temveč je iz nje zgolj izluščil posamezne dogodke in situacije ter jih uporabil kot hvaležno gradivo komedije. Igra je po eni strani hvalnica prijateljstvu, po drugi pa čustveni poklon igralki Mileni Zupančič, s katero je Dušan Jovanović po tistem, ko jo je speljal prijatelju Racu in zaradi nje razdrl svoj lastni zakon, v dobrem in slabem preživel skoraj pet desetletij. »Noben človek ne moškega ne ženskega spola me ni tako omehčal,« je o njej zapisal v svoji avtobiografiji. »Živ človek ni imel te moči, da bi me spravil v jok. Ko jo gledam na odru, na ekranu, na javnem nastopu, mi tečejo solze. (Zakaj? Zato!) Ne morem si pomagati. Morda je pa to odgovor na vprašanje, kaj točno je to med nama. Resnična velikodušnost je, ko daš vse, kar imaš, a se vseeno počutiš, kot da te to nič ne stane.«



Vest o njegovem prezgodnjem odhodu je odjeknila ob samem začetku novega leta. Četudi smo že nekaj časa vedeli, da ima zdravstvene težave, smo jo sprejeli z nejevero in šokom: je možno, da tega strastnega, obsedenega, ekstatičnega in brezkompromisnega zaljubljenca v umetnost in življenje preprosto ni več? Z neizmerno hvaležnostjo se bomo spominjali vseh magičnih trenutkov, s katerimi nas je osupljajal v svojih predstavah, obujali zabavne anekdote iz zaodrja, ki so vedno znova spremljale nastajanje njegovih režij, ter prebirali pronicljive in zavezujoče vrstice, ki nam jih je zapustil na straneh časopisov in med platnicami knjig. Nikoli ne bo mogoče prešteti vseh tistih, ki so jim njegove predstave spremenile življenje, tako kot sta ga njemu *Orfej in Evridika*, ki ju je med vojno videl in slišal kot deček v Skopju, toda prav nobenega dvoma ni, da jih ni bilo malo. Njegovi Mileni, otrokoma Saši in Maši, sorodnikom in prijateljem ob nenadomestljivi izgubi izrekamo iskreno sožalje, od njega pa se poslavljamo z globoko žalostjo ob zavedanju, da ga ni več. Na svidenje, maestro, in najlepša hvala za vse!

**Petra Pogorevc**

## Dušan Jovanović – režije v MGL

**1970/1971** Andrej Hieng *Osvajalec (Baltasar)*

Nagrade:

1970 BORŠTNIKOVO SREČANJE, MARIBOR

Dušan Jovanović, diploma Boršnikovega srečanja za režijo

Milena Zupančič, Boršnikova diploma in denarna nagrada za dramsko igro (Caetana)

Sveta Jovanović, Boršnikova nagrada delovnih organizacij in ustanov za scenografijo

Radko Polič, Boršnikova nagrada občinstva za vlogo Baltasarja

1971 STERIJINO POZORJE, NOVI SAD

Andrej Hieng, Sterijeva nagrada za besedilo

Milena Zupančič, Sterijeva nagrada za najboljšo žensko vlogo (Caetana)

1971 Andrej Hieng, Župančičeva nagrada za besedilo

1972 Radko Polič, nagrada Prešernovega sklada, tudi za vlogo Baltasarja

**1972/1973** Andrej Hieng *Lažna Ivana*

**1975/1976** Neil Simon *Večna mladeniča*

Nagrada:

1975 Zlatko Šugman, Severjeva nagrada za vlogo Ala Levisa

**1978/1979** Ivan Cankar *Kralj na Betajnovi*

Nagrade:

1979 Dušan Jovanović, nagrada Prešernovega sklada za režijo

1979 STERIJINO POZORJE, NOVI SAD

Dušan Jovanović, Sterijeva nagrada za režijo

Milena Zupančič, Sterijeva nagrada za vlogo Francke

1979 Uprizoritev *Kralj na Betajnovi*, Župančičeva nagrada za najboljšo predstavo

1979 BORŠTNIKOVO SREČANJE, MARIBOR

Dušan Jovanović, Boršnikova diploma in denarna nagrada za režijo

Dare Ulaga, Boršnikova diploma in denarna nagrada za dramsko igro (Kantor)

**1979/1980** Friedrich Schiller *Spletka in ljubezen*

Nagrade:

1980 BORŠTNIKOVO SREČANJE, MARIBOR

Janez Hočevar, Boršnikova diploma in denarna nagrada za dramsko igro (Muzikant Miller)

- 1981 Janez Hočevar, nagrada Prešernovega sklada, tudi za vlogo Muzikanta Millerja
- 1981 Jožica Avbelj, Župančičeva nagrada, tudi za vlogo Millerjeve žene
- 1980/1981** Ivan Cankar *Hlapci*
- Nagrade:
- 1981 BORŠTNIKOVO SREČANJE, MARIBOR
- Marija Štih, Borštnikova diploma in denarna nagrada za scenografijo
- Meta Sever, Borštnikova diploma in denarna nagrada za kostumografijo
- Majda Grbac, diploma Borštnikovega srečanja za vlogo Geni
- 1981 STERIJINO POZORJE, NOVI SAD
- Uprizoritev *Hlapci*, Sterijeva nagrada za najboljšo predstavo v celoti
- Jožica Avbelj, Sterijeva nagrada za vlogo Lojzke
- Zlatko Šugman, Sterijeva nagrada za vlogo Župnika
- 1981 Janez Hočevar, nagrada Prešernovega sklada, tudi za vlogo Jermana
- 1981 Jožica Avbelj, Župančičeva nagrada, tudi za vlogo Lojzke
- 1981 Tone Kuntner, priznanje ZDUS za vlogo Hvastje
- 1991/1992** Luigi Pirandello *Kaj je resnica?*
- 1993/1994** Anton Pavlovič Čehov *Galeb*
- 2000/2001** Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*
- 2004/2005** William Shakespeare Julij Cezar
- Nagradi:
- 2005 Boris Ostan, Župančičeva nagrada, tudi za vlogo Marka Antonija
- 2005 Milan Štefe, priznanje ZDUS, tudi za vlogo Julija Cezarja
- 2008/2009** *Spomenik G2*, rekonstrukcija predstave EG Glej iz leta 1972
- Koprodukcija z Masko Ljubljana (sorežiser Janez Janša)
- 2009/2010** Ivor Martinič *Drama o Mirjani in tistih okrog nje*
- 2011/2012** Ödön von Horváth *Don Juan se vrne iz vojne*
- Nagrada:
- 2012 FESTIVAL SARAJEVSKA ZIMA, SARAJEVO
- Uprizoritev *Don Juan se vrne iz vojne*, nagrada srebrna snežinka

## Uprizoritve dramskih besedil Dušana Jovanovića v MGL

- 1972/1973** Dušan Jovanović, *Življenje podeželskih plejbojev po II. svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*, režija Zvone Šedlbauer
- 1977/1978** Dušan Jovanović, *Generacije*, režija Žarko Petan
- 1989/1990** Dušan Jovanović, *Viktor ali Dan mladosti*, režija Janez Pipan
- Nagrade:
- 1990 STERIJINO POZORJE, NOVI SAD
- Janez Škof, Sterijeva nagrada za najboljšo moško vlogo (Tone Grom)
- Gregor Strniša, Sterijeva nagrada za glasbo
- 1990 Janez Škof, nagrada Prešernovega sklada, tudi za vlogo Toneta Groma
- 1990 Violeta Tomič, Severjeva nagrada, tudi za vlogo Ester
- 2010/2011** Dušan Jovanović, *Razodetja*, režija Janez Pipan

Andrej Hieng, *Osvajalec (Baltasar)*, 1970/71,  
režija Dušan Jovanović  
(Milena Zupančič, Danilo Bezlaj, Janez Eržen, Vladimir Skrbinšek, Franc  
Markovčič, Radko Polič, Maja Šugman)  
Foto Arhiv MGL



Dušan Jovanović, *Življenje  
podeželskih plejbojev  
po II. svetovni vojni ali  
Tuje hočemo - svojega ne  
damo*, 1972/73,  
režija Zvone Šedlbauer  
(Polde Bibič, Ivan Jezernik,  
Majda Grbac, Janez Škof)  
Foto Tone Stojko





Ivan Cankar, *Kralj na Betajnovi*, 1978/79,  
režija Dušan Jovanović  
(Dare Ulaga,  
Milena Zupančič)  
Foto Tone Stojko



Dušan Jovanović,  
*Viktor ali Dan mladosti*,  
1989/90, režija Janez Pipan  
(Gojmir Lešnjak,  
Jožica Avbelj, Janez Škof,  
Violeta Tomič)  
Foto Tone Stojko



Ivan Cankar, *Hlapci*, 1980/81,  
režija Dušan Jovanović  
(Majda Grbac, Jožica Avbelj,  
Janez Hočevar)  
Foto Tone Stojko

Anton Pavlovič Čehov,  
*Galeb*, 1993/94,  
režija Dušan Jovanović  
(Matjaž Turk, Janja Majzelj,  
Boris Ostan, Jožica Avbelj,  
Maja Šugman,  
Zlatko Šugman)  
Foto Tone Stojko



William Shakespeare,  
*Julij Cezar*, 2004/05,  
 režija Dušan Jovanović  
 (Aljoša Ternovšek,  
 Gaber K. Trseglav,  
 Uroš Smolej, Milan Štefe,  
 Boris Ostan,  
 Karin Komljanec)  
 Foto Tone Stojko



Dušan Jovanović, *Razodetja*,  
 2010/11, režija Janez Pipan  
 (Sebastian Cavazza,  
 Gašper Tič)  
 Foto Barbara Čeferin



*Spomenik G2*, 2008/09,  
 režija Janez Janša in  
 Dušan Jovanović  
 (koprodukcija z Masko  
 Ljubljana)  
 (Matjaž Jarc, Jožica Avbelj,  
 Boštjan Narat)  
 Foto Tone Stojko

Ödön von Horváth,  
*Don Juan se vrne iz vojne*,  
 2011/12,  
 režija Dušan Jovanović  
 (Tina Gunzek, Uroš Smolej)  
 Foto Barbara Čeferin





Foto Aljoša Rebolj

# Jette Ostan Vejrup

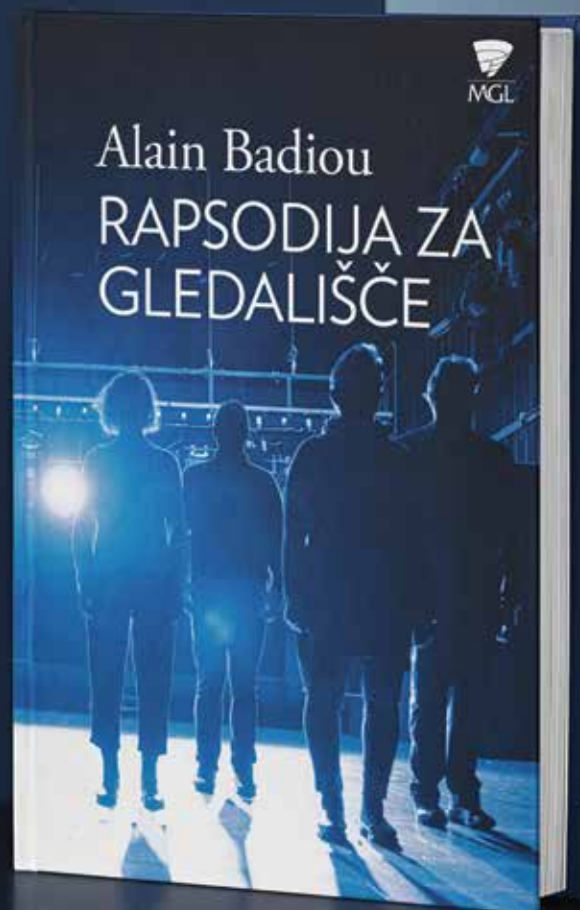
## Nagrada sklada Staneta Severja 2020

Žirija v sestavi **Silva Čušin** (predsednica), **Nataša Barbara Gračner**, **Diana Koloini**, **Tea Rogelj** in **Zala Dobovšek** je nagrado sklada Staneta Severja 2020 podelila dramski igralki **Jette Ostan Vejrup**, članici Mestnega gledališča ljubljanskega, za vrhunske igralske kreacije v preteklih dveh sezonah. Bila je Klitajmestra v *Tem nesrečnem rodu* Zinnie Harris in Gospa Imelda v uprizoritvi *Taka sem kot vi, rada imam jabolka* Theresie Walser, po več vlog pa je oblikovala v omnibusu *Sedem dni* Katarine Morano in Žige Divjaka ter znanstvenem kabaretu *2020* po motivih Noaha Yuvala Hararija (koprodukcija z SNG Dramo Ljubljana in Cankarjevim domom).

»Igralska prisotnost Jette Ostan Vejrup korenito zaznamuje slovenski gledališki prostor, vanj vnaša interpretativno nepredvidljivost, kompleksnost in širino. Njeno odrsko pojavo odlikujejo popolna navzočnost, samorefleksija in specifična, samosvoja performativna drža. Jette Ostan Vejrup vlogam vnaša polnokrvnost in mesenost, izhajajoči iz trdnega igralskega razmisleka in samospraševanja, kot da gre za nenehen vitalni boj med navdihom in dvomom, poznanim in tveganim, domačim in tujim. Kot igralka načelno stremi k preseganju pričakovane sporočilnosti, ki naj se vedno enakovredno izvaja tako na ravni govornice besed kot telesa. V tem je pogosto nekako dražljivo neujemljiva in z namenom obojestranskega raziskovanja občinstvu zmuzljiva, nadvse ranljiva, a hkrati metodično distancirana. Je igralka s stališčem, tako na odru kot izven njega, z natančnim posluhom za umetniška in družbeno kritična vprašanja. /.../« (iz obrazložitve)

Čestitamo!





Alain Badiou

# Rapsodija za gledališče

Knjižnica MGL (176)

MGL: Ljubljana, 2020

Prevedla **Katja Zakrajšek**

Uredila **Petra Pogorevc**

Spremno besedo napisal **Mladen Dolar**

Alain Badiou, eden najpomembnejših sodobnih filozofov, stoji, kot v spremni besedi strne Mladen Dolar, »(za zdaj) na koncu [...] burne, intrigantne in težavne zgodovine razmerij med filozofijo in gledališčem. Skoraj ga ni filozofa, ki bi posvetil toliko časa in energije gledališču, ne le filozofskim refleksijam o gledališču, temveč tudi kot gledališki avtor in praktični sodelavec (predvsem v prijateljstvu z velikim francoskim režiserjem Antoinom Vitezom)«.

Njegov obsežni filozofski opus, ki se vrti okrog dogodka in resnice na različnih toriščih človeškega bivanja – v znanosti, politiki, umetnosti in ljubezni – in s katerim je svetoven sloves dosegel že v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, je v slovenski prostor s prevodi člankov začel vstopati proti koncu devetdesetih let, s prevodi monografij pa leta 2004, ko sta v istem letu izšla *Ali je mogoče misliti politiko?*, *Manifest za filozofijo* ter *Mali priročnik o inestetiki*. Sledili so *Pogoji* (2006), *Kratka razprava o prehodni ontologiji*, *Očrt metapolitike* (2010) in *Deleuze, hrumenje Biti*; *Drugi manifest za filozofijo* (2012).

*Rapsodija za gledališče* prinaša dve od Badioujevih najpomembnejših besedil o gledališču. K temu se je kot filozof vedno znova vračal, saj ima v njegovi misli o umetnosti oziroma o razmerju med umetnostjo in filozofijo središčno vlogo. Manj znano je, da Badiou ni le mislec gledališča, temveč tudi sam dramatik. Prav iz njegovega sodelovanja z režiserjem Antoinom Vitezom, eno ključnih osebnosti francoskega gledališča 20. stoletja, so v 80. letih izhajale refleksije, ki so postale osnova za *Rapsodijo*.

Anton Pavlovich Chekhov

# The Cherry Orchard

*Вишнёвый сад*, 1904

Comedy in four acts

Opening 14 January 2021

Translator **Milan Jesih**  
 Director **Janusz Kica**  
 Dramaturg **Petra Pogorevc**  
 Set designer **Karin Fritz**  
 Costume designer **Bjanka Adžić Ursulov**  
 Language consultant **Maja Cerar**  
 Music selector **Darja Hlavka Godina**  
 Lighting designer **Andrej Koležnik**  
 Sound designer **Sašo Dragaš**  
 Assistant to director **Živa Bizovičar**  
 Assistant to dramaturg **Manca Lipoglavšek**

Stage manager **Sanda Žnidarčič**  
 Prompter **Nataša Gregorin Ahtik**  
 Technical director **Janez Koleša**  
 Stage foreman **Matej Sinjur**  
 Head of technical coordinators **Boris Britovšek**  
 Sound and video masters **Sašo Dragaš** and **Gašper Zidanič**  
 Lighting master **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar**  
 Hair and makeup stylists **Jelka Leben** and **Sara Dolinar**  
 Wardrobe mistresses **Dijana Đogić** and **Sara Kozan**  
 Property mistress **Brina Šenekar**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

## Cast

Lyubov Andreievna Ranevskaya  
**Nataša Tič Ralijan**  
 Anya, her daughter **Lena Hribar**  
 Varya, her adopted daughter  
**Iva Krajnc Bagola**  
 Leonid Andreievitch Gayev, Ranevskaya's  
 brother **Uroš Smolej**  
 Yermolai Alexeievitch Lopakhin, a merchant  
**Branko Jordan**  
 Peter Sergeievitch Trofimov, a student  
**Filip Samobor**  
 Boris Borisovich Simeonov-Pishchik,  
 a landowner **Jožef Ropoša**  
 Charlotta Ivanovna, a governess  
**Tina Potočnik Vrhovnik**  
 Simeon Panteleievitch Yepikhodov, a clerk  
**Gašper Jarni**  
 Dunyasha, a maidservant **Lara Wolf**  
 Yasha, a young footman **Gregor Gruden**  
 Fiers, an old footman **Boris Ostan**  
 A Passer-by **Jaka Lah**

After having spent five years in Paris, Lyubov Andreievna Ranevskaya, the aristocratic landowner, returns with her seventeen-year-old daughter Anya back to her home estate that is renowned for a wonderful cherry orchard. Although Varya, Lyubov's adopted daughter, takes loving care of it, it will have to go to the auction due to Ranevskaya's hard financial situation. The ambitious merchant Lopakhin – whose father and grand-father served as serfs at the estate and who is a self-made man – proposes Ranevskaya to divide the estate, develop it into summer cottages and put them up for rent. This would require the destruction of the orchard; nevertheless, the family would keep the estate and even make money out of it. Instead of listening to him, Ranevskaya hesitates and waits for a miracle to happen. Surrounded by her relatives and friends she does not seek to find solution to the crisis, but rather prefers to throw parties and keep on dissipating money. Finally, the estate is bought at the auction by Lopakhin who begins to chop down trees before the family disintegrates.

In his last play written at his home in Yalta by the Black Sea, Anton Pavlovich Chekhov created an insightful portrait of the Russian society. After the abolition of serfdom in the countryside and the industrialisation of towns and cities in the second half of the 19th century, the Russian society went through far-reaching changes. Alongside merchant Lopakhin, the representative of the new class of merchants and Ranevskaya's family friend, there appears Trofimov, a student who announces the rising tide of the Revolution, although his actions and character traits resemble those of his ruinous hosts rather than the working-class insurgents. In spite of the serious themes addressed in *The Cherry Orchard*, the author labelled it a comedy. Namely, the play is written in a modern style relying on impressionism and symbolism, sunk in melancholy and full of light humour. The metaphor of the cut down orchard serves as a warning to a society that clings on to the past and dreams of the future, while the present lingers in the void. In this sense, the play is always vivid and contemporary as it offers a deliberation on the state of society and our attitude towards it.

This will be the first production for the Ljubljana City Theatre by internationally renowned director Janusz Kica.

Pokrovitelj  
Mestnega gledališča ljubljanskega



**Energija za življenje**



Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

Hišna centrala +386 (0)1 4258 222

Tajništvo +386 (0)1 4257 148, faks +386 (0)1 2517 044

Blagajna +386 (0)1 2510 852, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred  
predstavo, e-naslov [blagajna@mgl.si](mailto:blagajna@mgl.si)

E-naslov [info@mgl.si](mailto:info@mgl.si)

Spletno mesto [www.mgl.si](http://www.mgl.si)

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniška vodja

Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovna vodja

Janez Koleša direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka

Eva Mahkovič dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka

Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL

Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa

Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostmi in trženja

tel. +386 (0)1 4255 000

Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 2514 167

Katarina Koprivnikar koordinatorka trženja

tel. +386 (0)1 4258 222

Petra Setničar koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

Zdenka Kristan in Marina Ristić blagajničarki in informatorki

tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana

Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega

mag. Mojca Jan Zoran (predsednica), Ira Ratej (namestnica predsednice), Špela Knol, Kim Komljanec, Ksenija Sever

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

Eva Mahkovič (predsednica), Alen Jelen, Tone Peršak, izr. prof. dr. Katarina Podbevšek, Matej Puc, Nina Valič

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega

Letnik LXXI, sezona 2020/2021, številka 6

Izdaja Mestno gledališče ljubljansko

© 2020 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja Barbara Hieng Samobor

Urednice Alenka Klabus Vesel, Eva Mahkovic, Petra Pogorevc, Ira Ratej

To številko je uredila Petra Pogorevc

Lektorica Maja Cerar

Avtor fotografij Peter Giodani

Oblikovalka Mojca Višner

Tisk MatFormat

Naklada 200 izvodov

Ljubljana, Slovenija, december 2020

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.

**Ustanoviteljica**



Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO