



Anton Pavlovič Čehov
TRI SESTRE

Три сестры

Prevod **Milan Jesih**
Režija in scenografija **Oliver Frljić**
Dramaturgija **Marinka Poštrak**
Kostumografija **Sandra Dekanić**
Skladateljica **Irena Popović**
Lektorica **Mateja Dermelj**
Oblikovalec svetlobe **Bojan Hudernik**
Oblikovalec maske **Matej Pajntar**
Asistentka lektorice **Lena Vastl**

Premiera:
četrtek, 15. marca 2012

Predstava traja uro in 10 minut in nima odmora.

Za pomoč se zavaljujemo Vanji Slapar Ljubutin.

IGRAJO

Prozorov Andrej Sergejevič **Aljoša Ternovšek**

Nataša Ivanovna, njegova nevesta, pozneje žena **Vesna Slapar**

Olga Vesna Jevnikar

Maša Darja Reichman

Irina Vesna Pernarčič

Kuligin Fjodor Iljič, gimnazijski učitelj, Mašin mož **Peter Musevski**

Veršinin Aleksander Ignatjevič, podpolkovnik, komandant baterije

Borut Veselko

Tuzenbah Nikolaj Lvovič, baron, poročnik **Miha Rodman** k. g.

Soljoni Vasilij Vasiljevič, štabni kapetan **Tomislav Tomšič** k. g.

Čebutikin Ivan Romanovič, vojaški zdravnik **Sandi Pavlin** k. g.

Ferapont, sluga **Matjaž Višnar**

Anfisa, pestunja, starka 80 let **Ivanka Mežan** k. g.

Inspicent in rekviziter **Ciril Roblek Šepetalka Milena Sitar**

Osvetljevalca **Drago Cerkovnik** in **Bojan Hudernik**

Tonski mojster **Robert Obed** Oblikovalec maske in frizer **Matej Pajntar**

Garderoberka **Bojana Fornazarić** Odrski tehniki **Janez Plevnik,**

Robert Rajgelj, Jošt Cvikl in **Simon Markelj**



OLIVER FRLJIĆ

režiser

»Oliver Frljić je kontroverzen, izzivalen, uspešen in trenutno najbolj iskan hrvaški gledališki režiser, čigar predstave povsod odmevajo kot 'kulturne bombe'. Preizkusil se je v tako rekoč vseh gledaliških zvrsteh, od uličnih performansov do režij v nacionalnih gledališčih, od predstav za otroke do kontroverznih režij, s katerimi razburja kulturno in politično javnost. Svoje gledališče Le Cheval je ustanovil že med študijem in deluje še danes,« so o njem med drugim zapisali v medijih.

Rodil se je leta 1976 v Travniku. Najprej se je odločil za študij teologije in filozofije, pozneje je diplomiral na Akademiji dramskih umetnosti v Zagrebu.

S provokativnimi predstavami neusmiljeno vrta v nevalgične točke družbene in politične stvarnosti ter hkrati brezkompromisno raziskuje meje gledališkega jezika. In prav zato njegove uprizoritve ne občinstva ne strokovne javnosti nikoli niso pustile ravnodušnih, povabljene pa so bile tudi na ugledne festivale, na katerih so prejele številne nagrade. Naj omenimo samo najodmevnejše: Dunajski slavnostni tedni – Wiener Festwochen (Dunaj), Dialog (Vroclav), Festival Perforacije (New York), Stage Festival (Helsinki),

Bitef (Beograd), MES (Sarajevo), MOT (Skopje), festival Nova Drama (Bratislava), Gavellovi večeri (Zagreb), Mednarodni festival malih odrov (Reka), Sterijevo pozorje (Novi Sad), Dnevi satire (Zagreb), Splitsko poletje, Teden sodobnega plesa, Zlati lev (Umag), Diskurs (Giessen), Karantena (Dubrovnik), APAF (Salzburg), Freischwimmer (Dunaj, Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Zürich), Zadar sanj, Poletje kulture v Osijeku, Mednarodni otroški festival v Šibeniku, Teden slovenske drame (Kranj), Borštnikovo srečanje (Maribor).

Frlić režira tako na neodvisni sceni kot v repertoarnih gledališčih, kjer je navdušil in šokiral s predstavami *Turbofolk*, *Bakhtanke* in *Pomladno prebujenje*; nekateri kritiki so jih označili za »moralno pohujšljive« in politično sporne.

Prvo uprizoritev, ki je odmevala tudi na mednarodnem prizorišču, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, je leta 2010 režiral v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani; predstava je na Borštnikovem srečanju istega leta dobila dve nagradi: za izjemno kolektivno stvaritev avtorski ekipi za mladega igralca. Projekt je gostoval na številnih festivalih (med drugim v Vroclavu, v New Yorku, Helsinkih, napovedana so gostovanja na Kunstfestivaldesarts v Bruslju, Neue Stücke aus Europa v Wiesbadnu, TransAmériques v Montrealu ...). Istega leta je Frlić v Zagrebškem gledališču mladih provokativno zrežiral Wedekindovo *Pomladno prebujenje*, v Podgorici *Disput* Pierra de Marivauxa, v Subotici pa predstavo *Strahopetnost (Kukavičluk)*, ki so jo številni kritiki razglasili za gledališki dogodek sezone v Srbiji in ki je dobila nagrado za najboljšo uprizoritev na lanskem Sterijevo pozorju v Novem Sadu. Septembra 2011 je bil v Cankarjevem

domu kot otvoritvena predstava 18. mednarodnega festivala uprizoritvenih umetnosti Ex Ponto premierno predstavljen njegov *Leksikon YU mitologije*, na sarajevskem MES-u pa je doživela premiero uprizoritev *Pismo iz 1920*, ki je zbudila silovito medijsko pozornost (v njej so uporabljeni deli iz vojne monodrame, v kateri igralec Emir Hadžihafizbegović poziva k džihadu) in bila deležna pohval strokovne kritike. V zagrebškem Teatru &TD je na oder postavil avtorski projekt *Sovražim resnico! (Mrzim istinu!)*, v katerem je uporabil lastno družinsko preteklost in jo postavil v gledališki kontekst. Predstava je v nekaj mesecih dosegla kulturni status in dvorana je razprodana mesece vnaprej; razglašena je bila tudi za najboljšo predstavo Gavellovih večerov in dobila ugledno nagrado hrvaškega Združenja dramskih umetnikov za najboljšo predstavo.

Njegova uprizoritev Sidranovega *Očeta na službeni poti* v izvedbi Ateljeja 212 iz Beograda (pred kratkim smo jo lahko videli tudi v Cankarjevem domu v Ljubljani) je na 51. mednarodnem gledališkem festivalu MESS dobila kar tri nagrade: zlati lovorjev venec za režijo, srebrni lovorjev venec za najboljšo predstavo v kategoriji »srednja Evropa«, igralka Hana Selimović pa za najboljšo igralsko stvaritev.

Režija *Treh sester* je po *Izdajalcu* v SMG drugo poglobljeno »soočenje« Oliverja Frlijića s slovenskim gledališkim prostorom in njegova prva režija v Prešernovem gledališču Kranj.

Dragi gledalec,

tole prebiraš pred ogledom predstave ali po njem, v trenutku, ko ti je že jasno, da je to grozna predstava, ali pa med tem, ko se še vedno megleno nadejaš, da bodo tvoji gledališki apetiti naposled zadovoljeni. Poznaš ta komad Čehova, trpela si kakor Maša, stara si toliko kot Olga, poročila si se z moškim, ki ga nisi ljubila, tako kot bi skorajda naredila Irina. Iz svoje province se nikoli nisi nikamor podala, čeravno je bilo toliko priložnosti in načrtov, in zato veš, da je imel Čehov prav. Tako kot Čehov tudi ti meniš, da v gledališču ni mesta za politiko. Gledališče se mora ukvarjati z bolj vzvišenimi stvarmi. V trenutku, ko gledališče spregovori o družbi, v kateri živimo, o njenih problemih, o družbenem razredu, ki mu ne pripadamo, postane vulgarno. Iz njega se izgubijo čista in neponarejena čustva, ki nam jih s tolikšno poetično močjo in sugestivnostjo prenaša Čehov, ti pa si, draga gledalka ali gledalec, zlahka pripravljena zanikati, da je to ali takšno gledališče sploh gledališče. Na drugi strani si vsaki solzi, ki spolzi na oder, pripravljena reči: »Da.« Želiš si treh žensk, ki trpijo, ki ne morejo izstopiti iz položaja, v katerem so se znašle. Kajti v ženski nemoči je toliko lepote.

Medtem ko prebiraš te vrstice, in to je stvar moje nespodobnosti, ne veš, četudi se zagotovo strinjaš z vsem napisanim, kdo stoji za njimi, čigav glas je to. To je nemara pravi trenutek, da se predstavim. Sem namreč režiser te predstave. Toda več kot *Tri sestre* Čehova mi pomeni razpotje, na katerem se odločam, ali bom še naprej sledil svojemu dosedanjemu

režiserskemu rokopisu, ki mu je v kratkem času uspelo okamneti, ali pa se bom podal v iskanje nekega novega jezika. K sreči – ali žal – se prava drama zame dogaja tukaj in ne v salonu Prozorovih.

Ko je Jean Cocteau leta 1946 posnel film *Lepotica in zver*, ga je Sartre ostro napadel. Kako je mogoče, da po strahotah druge svetovne vojne Cocteau snema nekakšno pravljico ter ne izkazuje nikakršne človeške in umetniške odgovornosti do grozot nedavne preteklosti? Cocteau je odgovoril, da čuti odgovornost do druge svetovne vojne, še večjo pa do samega sebe. V tem primeru se v enaki meri moti tako Sartre kot Cocteau. Prevezemanje družbene odgovornosti v okvirih vsiljenega ali samovsiljenega umetniškega jezika samo po sebi ni nič. Golo vztrajanje pri lastni umetniški avtonomiji je samo po sebi še en nič. Ko danes, po celi vrsti predstav, ki so se ukvarjale z dediščino nedavnih vojn v tej regiji, s kolektivno odgovornostjo, z novimi političnimi oligarhijami in tako naprej, na oder postavljam *Tri sestre*, poskušam globinsko preizprašati postavke, na katerih je v minulih letih nastajalo moje gledališče, pa tudi širše polje percepcije svojega dela. Domnevam, da tistim, ki me vestno obtožujejo, da svoje metafore »gledališča kot družbenega ogledala, ki ga je treba prav tej družbi razbiti na glavi« ne uresničim do konca, ta poteza ne bo jasna. Vendar pa menim, da je za režiserja, katerega kritični odnos do družbene stvarnosti je postal nekakšen zaščitni znak, blago, ki so ga začele naročati tudi gledališke ustanove, pomembno, da to poskuša situacijo problematizirati.

Oliver Frhjić

Prevedla Aleksandra Rekar.

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

Prevedla Mojca Kranjc
Vir: Siegfried Melchinger: Tschschow.
Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 57.
Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1968, str. 59–75
Esej z naslovom Oder, resnica, umetnost je bil objavljen
v gledališkem listu Utva, SLG Celje, 23. 9. 2011

VESNA JEVNIKAR
DARJA REICHMAN
SANDI PAVLIN
TOMISLAV TOMŠIČ
ALJOŠA TERNOVŠEK
PETER MUSEVSKI
BORUT VESELKO



Kronologija nastanka

TREH SESTER

- Prvi podatek o zamisli za dramo *Tri sestre* zasledimo v pismu, ki ga je Čehov 24. novembra 1899 pisal Nemirovič-Dančenku iz Jalte, kamor se je zaradi tuberkuloze preselil s posestva v Melihovu. V njem pravi takole: *»Tukaj se seveda strahotno dolgočasim. [...] Drame ne pišem. Imam siže Treh sester, toda dokler ne dokončam povesti, ki me že dolgo preganjajo, se ne bom lotil drame. Naslednja sezona bo minila brez moje drame – to sem se že odločil.«*
- 15. februarja je pisal Gorkemu: *»Moja z dolgočasnost ni Weltsmerz, ni svetobolje, preprosto dolgčas mi je brez ljudi, brez glasbe, ki jo imam rad, in brez žensk, ki jih v Jalti ni. Dolgčas mi je brez kaviarja in brez kislega zelja.«*
- Ni naključje, da je Čehov *Tri sestre* napisal v Jalti, saj mu je prav ta predstavljala prototip province, pred katero je že iz rodnega Taganroga ves čas bežal, a ji nikakor ni mogel ubežati.
- Rodil se je v Taganrogu ob Azovskem morju, 17. januarja leta 1860, v nizki pritlični hiši z zelenimi polkni in pločevinasto streho, v mestecu, ki ga je, takrat star 27 let, v enem izmed pisem sestri Mariji opisal kot izrazito provincialno gnezdo: *»Sem v Taganrogu. Mesto deluje name enako kot Herkulanum ali Pompeji ... Vse hiše so pritlehne,*

zidovi že lep čas nepobeljeni, strop nepobarvan, polkna zaprta. Na Policijski ulici se začinja blato in ko se posuši, postane lepljivo, napihnjeno ... Lahko sem se prepričal, kako umazan, prazen, len, neveden in dolgočasen je Taganrog. Ni izveska, na katerem ne bi bilo pravopisne napake. Ulice so puščobne. [...] Zlasti zoprna so tu večno zaprta polkna.«

- V drugem pismu, napisanem istega dne in naslovljenem na publicista Lejkina, pa pravi: *»Vse naokrog takšna Azija, da ne morem verjeti svojim očem. Šestdeset tisoč prebivalcev skrbi samo za to, da já, pije, se razmnožuje in ne kaže nobenega drugega zanimanja v življenju. Kamorkoli prideš, povsod sami kuliči, jajca, santorinska vina in dojenčki. Nič časopisov, nič knjig. Tu ni ne domofubov ne poslovnih mož ne pesnikov, še sposobnega peka ne najdeš.«*
- Kljub temu da je zidal hišo v Autki blizu Jalte in v pismih hvalil milo obmorsko podnebje, se je že kmalu izkazalo, da ga je vleklo drugam in da ga je obmorska provinca neskončno dolgočasila. 5. januarja 1899 je v pismu prijatelju Tihonovu zapisal: *»Strašno rad bi šel v prestolnico. Tu se dolgočasim, postajam malomeščan in očitno nisem več daleč od tega, da se zblížam s kozavo babnico, ki bi me ob delavnikih preteपालa, ob praznikih tolažila. Taki, kot smo mi, ne bi smeli živeti v provinci ... v Jalti zaspijo celo bacifi.«*
- Leta 1899 je Čehov prodal avtorske pravice za svoja dela založniku Marksu in se iz tega pošalil, ko je prijateljem duhovito oznanil: *»Postal sem marksist.«*

- V tem času je potekala gradnja hiše v Autki, ki jo je zdaj že razočarani Čehov poimenoval »škatla sardin«. Njegov biograf Henri Troyat v knjigi *Čehov v zvezi* s tem zelo lucidno označi pisateljev značaj: *»Bil je pač takega značaja, da se je navdušil za načrt in se ohladil, brž ko je videl, da se ta uresničuje. In bolj ko je bila njegova želja živa, bolj je trpel, ko se mu je izpolnila. Njegovo življenje je bilo zaporedje nepremišljenih zaletov in žalostnih umikov.«*
- V tem času (leta 1899), ko so Rusijo pretresali študentski nemiri in so ga nekateri izmed študentov celo prosili za mnenje in podporo, je bil Čehov kot liberalec prepričan, da sprememb ne bo prinesel upor, ampak se bodo zgodile postopoma, na individualni ravni. V pismu prijatelju in zdravniku Orlovu je 22. februarja zapisal: *»Verujem v posameznika ... Rešitev vidim v osamljenih ljudeh, raztresenih po vsej Rusiji, naj so izobraženi ali kmetje, zakaj v njih je moč, čeprav jih ni veliko ... Osamljeni ljudje, o katerih govorim, igrajo v družbi neopazno vlogo; ne gospodujejo, toda njihovo delo je očitno.«*
- V tem obdobju se je spoprijateljil tudi z Maksimom Gorkim in Tolstojem. Zanimiva je izjava Čehova, ki jo Gorki navaja v svojih *Spominih* in mu jo je izrekel med dvema napadoma kašlja, govori pa o globokem dojetanju absurda in o spraševanju po smislu življenja, ki je navzoče v vseh njegovih delih, še zlasti v *Treh sestrah*: *»Živeti z mislijo, da moramo umreti, ni prijetno, živeti z vednostjo, da boš umrl, še preden boš odslužil, pa je do kraja bedasto.«*

- Čehov je bil v tem času bolj kot kdaj koli razpet med Jalto in Moskvo, in kot poroča njegov biograf Henri Troyat, ga je še pred prihodom pomladi spet obšla kronična želja, da bi zbežal iz Jalte. V pismu Suvorinu je 30. marca 1899 zapisal: »Naveličal sem se vloge človeka, ki ne živi več, ampak životari, da bi si popravil zdravje. Brez cilja hodim po nabrežju in ulicah kot pop brez stalne službe.« 10. aprila je nenadoma odpotoval v Moskvo, ne da bi svojega zdravnika Altschullerja vprašal za dovoljenje.
- Vendar kot običajno tudi Moskva ni prinesla »potešitve« in ni bila tisto, kar je želel. Oblegali so ga mladi in stari pisatelji s svojimi željami ter znani in neznani »prijatelji«. V tem obdobju si je v Moskvi ogledal tudi interno vajo *Utve*, pohvalil igralce in ostro grajal ritem četrtega dejanja. 7. maja je privolil v znano fotografijo z vsemi člani Moskovskega umetniškega gledališča (MHAT), na kateri sedi za mizo in se dela, da igralcem, ki so zbrani okoli njega, bere rokopis *Utve*. Na fotografiji je tudi Olga Knipper, igralka, ki je usodno zaznamovala njegova zadnja leta in odigrala pomembno vlogo v obdobju nastajanja *Treh sester*.
- Dva dni pred odhodom ji je Čehov, do takrat zadrt samec, ki so ga oblegale številne ženske, podaril sliko malega paviljona v Melihovu s posvetilom: »Moja hiša, kjer sem pisal *Utvo*. *Olgi Leonardovni Knipper v trajen spomin*.«
- Ko je Čehov odpotoval iz Moskve, se je z igralko Olgo Knipper spoprijateljila njegova sestra Marija; pri njej je občudovala umirjeno

igro na odru in nagel značaj v življenju, in jo je bratu na nek način »priporočila« v pismu: »Svetujem ti, da posvetiš malce pozornosti Knipperjevi. Zdi se mi zelo zanimiva.«

- In očitno se je zdela zanimiva tudi Čehovu, saj jo je takoj po odhodu iz Moskve, 7. maja 1899, povabil v Melihovo (od katerega se je poslovil, saj se je že pripravljaj na selitev v Jalto) in Olga ga je tam res zelo kmalu obiskala. V *Spominih* je napisala: »Preživela sem tri dni, polne čudovite slutnje, veselja in sonca.«
- Potem se je zveza z Olgo Knipper bliskovito razvijala, Čehov jo je konec julija povabi še v Jalto. Olga ga je navdušila s svojo neustavljivo življenjsko energijo, vendar ga je tudi presenečala z nenadnimi spremembami razpoloženja. 21. julija 1899 je v pismu sestri Mariji tako zapisal: »Melanholična je. Včeraj me je obiskala, pila sva čaj. Samo sedela je in molčala.«
- 2. avgusta sta skupaj odpotovala v Moskvo, kjer so Olgo čakale vaje v gledališču. 27. avgusta se je Čehov vrnil v Jalto; vila v Autki sicer še ni bila dokončana, a se je vseeno vselil vanjo.
- Jeseni 1899 je napisal dve noveli, in sicer ***Damo s psičkom*** in ***V grapi***. In prav v slednji je opazen motiv oblastne in krute ženske, ki v hiši na perfiden in brezobziren način prevzame oblast; pozneje ga je, sicer nekoliko drugače, oblikoval še v *Treh sestrah* v liku Nataše.
- Čehov v ***Dami s psičkom*** spregovori o na videz bežni avanturi glavnega junaka v obmorskem počitniškem mestecu (Jalta!) z delikatno in skriv-

nostno neznanke; srečanje se na njegovo presenečenje razvije v veliko in usodno ljubezen, kar seveda asociira na njegovo takrat vznikajočo ljubezensko zvezo z Olgo Knipper, čeprav pri Čehovcu sicer prav v novelah in kratkih zgodbah (še posebej na začetku, ko je pisal predvsem zaradi denarja, da je z njim preživel družino) težko najdemo avtobiografske poteze. Največkrat je šlo za natančne, objektivne psihološke »študije« ljudi in prikaz skorajda absurdnih situacij, ki jih »piše življenje«, ter seveda za kritičen opis življenja na ruskem podeželju. Zdi se, da je veliko več avtobiografskih sledi mogoče najti prav v njegovih dramah.

- V noveli **V grapi** so opazni zametki zgodbe o pragmatični Nataši iz *Treh sester*, ženski, ki si neizmerno kruto izbori položaj, moč in mesto gospodarice, tako da iz gospodarjeve hiše izrine svojo »tekmičo«. Pri tem gre celo tako daleč, da na izjemno krut način ubije njenega otroka, za kar nikoli ni kaznovana ali obtožena; popari ga z vrelo vodo.
- V tem času je začel Čehov v Jalti zbirati sredstva za gradnjo sanatorija za reveže oziroma jetične bolnike, predvsem za ostarele učitelje, ki jih Rusija »pošilja v Jalto, da bi se jih znebila«. Že pred tem je pomagal pri izgradnji šol in dobrodelnih ustanov in v Melihovu izjemno požrtvovalno deloval na področju dobrodelništva in ozaveščanja ljudi. V dveh letih je zbral sredstva za bolnišnico, ki se imenuje po njem, vendar pri tem seveda ni niti pomislil, da bi se sam zatekel vanjo, čeprav se je še kako zavedal resnosti svoje bolezni. Ne glede na vse je živel, kot da ni bolan, z eno samo izjemo – preselil se je v Jalto, obmorsko letovišče, kjer se je, sodeč po pismih, neizmerno dolgočasil in trpel.

- Medtem so v Moskvi v Umetniškem gledališču potekale vaje za uprizoritev *Strička Vanje*. Premiera (26. septembra 1899) je bila za razliko od prejšnjih ponesrečenih premier njegovih dram uspešna. Čehov je Olgi Knipper pisal, kako je z veliko nestrpnostjo čakal na brzojavke o premieri, ki jih je dobival z jaltske pošte: »Vsakič sem se zbudil ter stekel k telefonu v temi, in kar bos, da me je vsega premrazilo. Komaj sem zadremal, že je znova zazvonil telefon in potem spet in spet. Prvič se mi je zgodilo, da nisem mogel spati zaradi lastne slave.«
- Zanimiva je bila (poleg dobrih kritik) izjava, ki jo je Tolstoj po premieri *Strička Vanje* menda izrekel igralcu Saninu: »Kje je tu dramatičnost? V čem obstoji? Dejansko se nikamor ne premakne.« In ko je Nemirovič-Dančenko poskušal braniti avtorja, mu je Tolstoj neprijazno odgovoril, da v *Stričku Vanji* ni tragične situacije in da so namesto nje kitare in črički. Nekaj časa po tistem se je Čehov o Tolstoju pogovarjal s pisateljem Gnedičem in mu povedal, da stari mojster ne prenese njegovih dramskih del. »Tolaži me pa nekaj,« je dodal, »Tolstoj mi je še rekel: 'So vražim Shakespeara, veste, toda vaše igre so še slabše od njegovih.'«
- 16. januarja 1900 so Čehova, hkrati s Tolstojem in Korolenkom, izvolili za častnega člana literarnega razreda pri Akademiji znanosti, česar je bil na nek način vesel, vendar se mu je zdela ta »posvetitev« tudi smešna, absurdna in nepomembna. O tem priča njegov cinični in sarkastični odziv v nekaterih pismih prijateljem, saj se šaljivo ali ironično podpisuje kot »Antonio Academicus« ali »Častni in dedni akademik«. Sestri Mariji pa je pisal, »da je za staro služkinjo, ki je bila zmerom pri hiši, postal 'general'«

in da ženska zahteva od obiskovalcev, da ga ogovarjajo z 'vaša ekscelenca'«.

- Ne glede na častni naziv in slavo je Čehov v Jalti, ki jo je ves čas videl kot dolgočasno in duha ubijajočo provinco, trpel. 3. februarja 1900 jo v pismu Gorkemu opiše takole: »Brezdelje, trapasta zima s temperaturo pod ničlo, niti ene zanimive ženske, svinjski gobci na obrežju, vse to zna bliskovito izmozgati človeka. Utrujen sem; zdi se mi, da se zima vleče že dve leti.«
- Temeljno prelomnico v uprizarjanju in razumevanju njegove dramatike sta torej pomenili premieri *Utve* in *Strička Vanje* v Moskovskem umetniškem gledališču, čeprav je bil tudi glede teh realističnih uprizoritev Čehov zelo skeptičen, še posebej do poskusov skrajno realističnega vzdušja, ki ga je želel v uprizoritvah pričarati Stanislavski.
- Po uspehu *Utve* (17. decembra 1898) in *Srička Vanje*, v prvi različici naslovljenega *Gozdni duh* (26. septembra 1899), v MHAT sta Stanislavski in Nemirovič-Dančenko Čehova nagovarjala, naj napiše novo dramo, vendar se tako kmalu še ni mogel odločiti za to.
- Pisanje ***Treh sester*** je potekalo v času, ko je bolezen Čehova zmeraj bolj izčrpavala, hkrati pa je bilo to izredno srečno obdobje njegove tesne čustvene zveze z igralko Olgo Knipper in ljubezni do nje; naklonjenost med njima se je po gostovanju mhatovcev v Jalti z *Utvo*, *Heddo Gabler* in *Stričkom Vanjo* (16. aprila 1900) samo še poglobila. Olga Knipper je poletje preživel pri Čehovu v Autki in čeprav je njuno dopisovanje trajalo že dve leti, je bilo zanj usodno prav to obdobje.

- Hkrati je bil to za Čehova tudi čas najbolj boleče razpetosti med provincialno Jalto, kjer je živel, in Moskvo, kjer je živela njegova ljubljena Olga. 10. februarja 1900 ji je napisal: *»Ljuba igralka, zima je neskončna, bil sem bolan in skoraj mesec dni mi ni nihče pisal – in ugotovil sem, da mi ne preostane nič drugega, kot da grem v tujino, kjer ni tako dolgočasno. Toda zdaj se je ogrelo, počutim se bolje in odločil sem se, da bom šel v tujino šele konec leta, na Razstavo. Toda zakaj ste Vi slabe volje? Zakaj? Vi živite, delate, upate, smejete se, pijete – kaj še hočete? Z menoj je drugače. Jaz sem brez tal pod nogami, ne živim polnega življenja, ne pijem, čeprav rad kaj spijem; ljubim hrup, pa ga ne slišim; skratka, trenutno se počutim kot presajeno drevo, ki ne ve, ali naj znova požene ali naj se posuši. Če si kdaj dovolim, da v pismu potožim o dolgočasu, imam za to vsaj neko osnovo; kaj pa vi?«*
- Prvi podatek o začetku pisanja **Treh sester** je omenjen prav v pismu, ki ga je Čehov 23. avgusta 1900 pisal Olgi; v njem ji sporoča: *»Pišem igro, a se bojim, da bo dolgočasna. Če bo tako, jo bom odložil do prihodnjega leta ali do takrat, ko me bo zamikalo, da se je spet lotim.«*
- Med pisanjem drame je ves čas intenzivno potekalo dopisovanje med Olgo in Antonom Pavlovičem, vendar ni bilo le v znamenju ljubezenskih »izjav« ali »izlivov« hrepenenja po tem, da bi se videla in bila končno skupaj, ampak je Čehov Olgi tudi poročal o svojih zmeraj hujših zdravstvenih težavah in ji očital, da mu ne piše tako pogosto, kot bi si želel, Olga pa njemu izmikanje in trdosrčnost. Zato ji je 27. septembra napisal: *»S čim sem pokazal svojo trdosrčnost? Moje srce te je zmerom*

ljubilo in je bilo nežno s teboj, in tega ti nisem nikoli prikrival, nikoli, nikoli. Sodeč po tvojem pismu si želiš in pričakuješ nekakšno pojasnilo, dolg pogovor – resnih obrazov in z resnimi posledicami. Toda jaz ne vem, kaj naj ti rečem razen tistega, kar sem ti že tisočkrat rekel in ti bom najbrž še dolgo pravil, to je, da te ljubim, in to je vse. Če zdaj nisva skupaj, nisem kriv ne jaz ne ti, ampak hudič, ki je vcepil vame bacile, vate pa ljubezen do umetnosti.»

- Že naslednji dan, 28. septembra 1900, ji je med drugim napisal tole znamenito izjavo: *»Ah, kakšno vlogo boš imela v Treh sestrah! Kakšno vlogo! Če mi daš deset rubljev, jo dobiš ti, sicer jo prihranim za drugo igralko.»*
- 16. oktobra 1900 je igro dokončal, o njej poroča v pismu, ki ga je istega dne napisal Gorkemu: *»Z veliko muko sem napisal Tri sestre. Ker so junakinje tri, mora biti vsaka drugačen tip, in vse tri so general-ske hčerke. Dogaja se v podeželskem mestu, podobnem recimo Permu, v vojaškem okolju, topništvo ...«* V nasprotju s svojimi junakinjami je še dodal: *»Vreme je čudovito, sveže, zdravje se mi je popravilo. V Moskvo me sploh ne vleče od tod.»*
- Vendar je kljub temu že po nekaj dneh, 23. oktobra, prispel k Olgi v Moskvo – z rokopisom ravnokar napisane drame.
- Glede izvora teme o treh sestrah in podeželskem mestecu, ki je okvir zanj, je znano, da je Čehov uporabil svoje spomine na bivanje v Voskresensku leta 1882, v zaspanem mestecu, kjer so izobraženci in garnizijski častniki životarili med dolgčasom, rutino in klepetanjem.

- V Voskresensk, mestece blizu Moskve, je Anton Pavlovič prvič prišel poleti 1882, ko je službo učitelja na župni šoli tam dobil njegov brat Ivan, sam pa je takrat že študiral medicino v Moskvi. V Voskresensku je Čehov preživljal poletne počitnice in »zabijal« čas z ribolovom in nabiranjem gob, pa tudi z nekoliko drugačnim »lovom«, lovom na zgodbice in značaje, ki jih je »nabiral« na pošti, v krčmi, v hišah podeželskih plemičev in v menzi za častnike podeželskega polka, ki so bili nastanjeni v zaselku. Malce pred tem je svojim prijateljem v Moskvi oznanil, da je pripravljen plačati deset kopejk za motiv zgodbice in dvajset kopejk za popoln osnutek, in njegov brat Mihail je menda večkrat izrabil ponujeno priložnost. V Voskresensku pa je Čehov »zastonj« dobival ideje, obraze in smešne situacije za zgodbe, ki jih je pisal za različne časnike in jih objavljaval pod psevdonimom Antoša Čehonte. Tam je spoznal tudi zdravnika Arhangelskega, ki je vodil podeželsko bolnišnico v bližnjem Čikinu; pomagal mu je zdraviti bolnike in mogoče mu je bil prav on kasneje navdih za like zdravnikov v njegovih dramah, med drugim tudi za Čebutikina.
- Nekaj let pozneje (1885) je mladi Čehov v vasi Babkin, tri vrste od Voskresenska, najel počitniško hiško, ki je bila last njegovih prijateljev Kiseljovih, in tukaj, v »tem rajju brezdelja« (kot ga je sam poimenoval) z orjaškim angleškim parkom, cvetličnimi gredami, ribniki in širnimi gozdovi, je dobil, medtem ko je opazoval propadanje družinskega posestva, zamisel za *Češnjev vrt* in morda tudi za kakšen detajl v *Treh sestrah*.

- Na nastanek *Treh sester* je vplival še spomin na njegovo bivanje v vili treh sester na posestvu Lintvarjevih blizu vasi Luka ob reki Psjol leta 1888, motiv treh sester pa se bežno pojavi tudi v njegovi noveli *Moje življenje*. In prav Lintvarjeve je Čehov v svojem obširnem pismu z dne 30. maja 1888 opisal založniku in prijatelju Suvorinu.
- **Lintvarjeve** tri sestre in njihova mama so spadale k razredu napol propadlih podeželskih plemičev, ki so živeli od ostankov svojega imetja in se z nasmeškom na obrazu zavzemali za nekdanjo omiko, gostoljubnost in ljubeznivost. Mati je bila vdova in je brala Schopenhauerja v izvorniku, zato je pod svojo streho z velikim veseljem sprejela takrat mladega in nadarjenega pisatelja.
- Najstarejša hči **Zinaida** je bila zdravnica. Mužiki so jo imeli celo za nekakšno svetnico. Zaradi možganskega tumorja je bila popolnoma slepa, imela je glavobole in božjastne napade, vendar je z neverjetno vedrino govorila o svoji skorajšnji smrti. Zdravnica je bila tudi druga hči **Jelena**, mila, nelepa in plemenita ženska, ki je ljubila družinsko življenje, a je bila po mnenju Čehova obsojena, »da ne bo nikoli niti za trenutek srečna«. Nataša, najmlajša hči »fantovske postave, vsa koščena, mišičasta, zagorela, kričava« in navdušena nad ukrajinsko kulturo, je dala na lastne stroške postaviti šolo in je mladim vaščanom razlagala basni Krilova, prevedene v ukrajiniščino. Poleg tega pa je, čeprav je prebrala Marxov *Capital*, čisto preprosto koprnela po poroki.
- O tem, da je Čehova v večini njegovih del vznemirjal tip ambivalentne ženske in njene želje, ki se za najrazličnejšimi »življenjskimi koncepti«

zmeraj znova izkaže za preprosto željo po ljubezni, govori izjava, ki jo je o svojih literarnih načrtih dal Tolstoj leta 1904 (iz Gogoljevih *Spomínov*): »Veste – rad bi pisal o učiteljici! Je ateistka, obožuje Darwina, prepričana je o potrebnosti borbe proti ljudskim predsodkom in praznoverju, na tihem pa ponoči kuha črnega mačka, da bi dobila duško – kost, s katero pridobiš moškega in vzbudiš njegovo ljubezen.«

- V družini Lintvarjevih sta bila poleg treh sester še dva sinova oziroma brata: starejši Pavel, ki so ga izključili z univerze, miren in skromen človek, očitno zadovoljen s svojo usodo, in mlajši Jegor, ki je hotel živeti predvsem po Tolstojevih evangelijskih naukih.
- Kmalu po prihodu Čehova v Moskvo (23. oktobra 1900) je Stanislavski v gledališkem foyerju zbral vse člane ansambla Moskovskega umetniškega gledališča, da bi jim avtor prebral svojo novo dramo, ki so mu jo naročili in kar je bil po mnenju Stanislavskega tudi eden izmed razlogov, da so odpotovali na gostovanje na Krim.
- Vzdušje, kot piše Stanislavki v knjigi **Moje življenje v umetnosti**, je bilo pri branju *Treh sester* v foyerju zelo slovesno. Navzoč je bil celoten igralški ansambel, pa tudi drugi uslužbenci, odrski delavci in krojači.
- Igralci so dramo sprva dobro sprejemali, nato pa je bil odziv iz dejanja v dejanje slabši. »Po zadnjem dejanju je zavladala moreča tišina, nekakšna vfujudna osuplost. Čehov se je v zadregi smehljaj, živčno kašljaj in vprašujoče pogledoval igralce. Kmalu so se opogumili in začeli pripovedovati svoje mnenje. Med pogovorom, kjer je eden prehiteval drugega, so Olgina ušesa užalili

drobci stavkov: 'To sploh ni igra, ampak šele osnutek!' Ali: 'Tega ni mogoče igrati, to niso vloge, so samo napotki.' Nekateri so se spraševali, ali gre za tragedijo ali za komedijo.« Eden izmed igralcev z vzhodnjaškim akcentom je začel svoj patetični govor z banalno frazo: »Čeprav se načelno ne strinjam z avtorjem, moram vendarle priznati ...« In prav to je bilo po poročanju Stanislavskega za Čehova očitno preveč. Skrivaj je zapustil gledališče, in ko so končno opazili, da ga ni več, so sprva pomislili, da se slabo počuti in da je zato odšel. Stanislavski je pohitel za njim v hotel, kjer ga je našel ne le razrvanega in ogorčenega, ampak celo jeznega, kar zanj ni bilo ravno običajno. Čehov je bil ogorčen predvsem zaradi pripombe igralca, ki da se »načelno« ne more strinjati z njim ... Vendar ni bila le oguljena in netaktno izrečena fraza tista, zaradi katere je Čehovu pošlo običajno potrpljenje, ampak je obstajal še globlji razlog. Izkazalo se je namreč, da gre za temeljni nesporazum pri razumevanju *Treh sester*. Čehov je bil namreč prepričan, da je napisal komedijo (ali, kot je sam nekje omenil, celo vodvil), pri branju pa so besedilo vsi razumeli kot dramo, nekateri so celo zajokali. To je Čehova vzpodbudilo k pomisli, da besedilo ni razumljivo in da mu ga ni uspelo napisati tako, da bi bilo.

- Prav to je bil ves čas temeljni nesporazum pri razumevanju njegovih dram, še posebej pri *Češnjevem vrtu*, nesporazum, ki ga s svojim realističnim režijskim pristopom ni zmožal premostiti niti Stanislavski. Čehov je v pogovoru s Tihonovom svoje stališče pojasnil takole: »*Pra-vite, da ste jokali, ko ste gledali moje drame. Niste edini. Nisem jih napisal s to željo, jokajoče jih je naredil Aleksejev. Jaz sem hotel nekaj drugega ... hotel*

sem samo ljudem pošteno reči: Poglejte se, pogledajte, kako bedno in dolgočasno živite! Najpomembnejše je, da ljudje to spoznajo, ker bodo samo tako lahko iz svojega življenja naredili drugačno, boljše življenje. Jaz ga ne vidim, vendar vem, da bo popolnoma drugačno, niti slučajno podobno temu ... Toda dokler ga ni, bom neprestano govoril ljudem: Spoznajte že končno, kako bedno in dolgočasno živite! In zaradi česa bi morali tu jokati?»

- Skoraj identično stališče ima do province, v kateri živi, in do svojega življenja v njej tudi Andrej v svojem znamenitem monologu, ki izpostavlja osrednjo temo *Treh sester*, umiranje na obroke v zadušljivi provinci in izgubljene iluzije: »O, kje je, kam je odšla moja minulost, ko sem bil mlad, vesel, ko sem tako lepo sanjal in mislil, ko je moja sedanost in prihodnost ozarjalo upanje? Zakaj komaj začnemo živeti, že postanemo puščobni, sivi, nezanimivi, leni, brezkoristni, nesrečni ... Naše mesto je staro dvesto let, ima sto tisoč prebivalcev, in niti enega ni, ki ne bi bil podoben vsem drugim, niti enega bojevnika, ne v preteklosti ne v sedanosti, niti enega učenjaka, niti enega umetnika, nobenega količkaj znanega človeka, ki bi vzbudil zavist ali strastno hrepenenje, da bi ga posnemali ... Samo jejo, pijejo, spijo, potem umrejo ... rodijo druge, in tudi ti jejo, pijejo, spijo, in da ne bi čisto otopeli od dolgega časa, pestrijo svoje življenje z umazanimi spletkami, žganjem, kartami, prepiri, in žene goljufajo može, moške pa lažejo, pretvarjajo se, da ničesar ne vidijo, ničesar ne slišijo, in nezadržno plitki vplivi tlačijo otroke, in v njih božja iskra ugasne, in postanejo ravno tako klavrnini, kot mrlični podobni drug drugemu, kakor njihovi očetje in matere ...«

- Henri Troyat zato v biografiji z naslovom *Čehov* zelo jasno in izjemno lucidno povzame bistvo drame. Pravi takole: *»Tako pripeljejo izjalovljene sanje tri sestre do tega, da obupno iščejo razlog za svojo navzočnost na svetu. Vsa igra, ki je psihološko izredno napeta, temelji na vprašanju: kaj je smisel življenja? Tesnoba spršaševanju treh sester odgovarjajo skeptične opazke častnikov. 'Kakšen je smisel?' pravi eden izmed njih. 'Glejte, sneži. Kakšen smisel ima to?' Z ravnodušnimi, kratkimi stavki ustvarja Čehov tako težko in hkrati tako poetično ozračje, da se še gledalci navzamejo osuplosti, ki se polasča oseb v igri spričo nesmiselnosti človeškega življenja. Avtor nas bolj kot k spremljanju zunanjega dogajanja vabi, naj se poglobimo vase. Ne da bi se zavedali, postane turobno podeželsko mestece naša notranja domovina. Usmiljenja vredna pustolovščina treh sester je pustolovščina nas samih, nas, ki ne vemo, ne od kod prihajamo ne kam gremo ne kaj počnemo na svetu.«*
- Stanislavki je med pogovorom v hotelski sobi Čehova le pomiril, in odločil se je, da bo *Tri sestre* še nekoliko predelal. Čehov je v osami hotela v celoti popravil prvi dve dejanji, igralki Veri Komisarževski pa je, ko je izrazila željo, da bi dramo uprizorili v Sankt Peterburgu, odgovoril, da v »njeno dobro« ne dovoli uprizoritve, češ da je igra »dolgočasna, enolična in neprijetna«.
- 11. decembra, ko igre še ni predelal do konca, se je nepričakovano odločil, da bo odpotoval iz Moskve. Spet si je nezaustavljivo zaželel spremeniti okolje in odpotoval je v Nico. Ali kot ugotavlja Henri Troyat: *»Vsakokrat se je zagnal proti kakšnemu novemu prividu, ko pa je prišel do cilja, je odkril puščoben dolgčas.«*

- Medtem ko sta prvo in drugo dejanje ostali pri Stanislavskem in so se vaje že začele, je Čehov v Nici nekoliko popravil tretje in popolnoma predelal četrto ter ju poslal v Moskvo. Iz pisem, ki jih je pisal Olgi, je očitno, da ga je skrbelo, kako potekajo vaje, predvsem pa, ali Stanislavski »režije ni preobložil z naturalističnimi podrobnostmi«, ki jih ni maral. Že na vaji za *Utvo*, 9. septembra 1889, ga je zmotil pretiran realizem z regljanjem žab in pasjim lajanjem v ozadju (čeprav se mu je navkljub temu prvič zazdelo, da so ga interpreti razumeli), zato je zapisal: »*Gledališče ima svoja pravila. Četrte stene ni. Poleg tega je gledališče umetnost in odseva bistvo življenja, zato se vanj ne sme uvajati nič odvečnega.*«
- Medtem ko so se v Moskvi že začele vaje za *Tri sestre*, se je Čehov nastanil v njemu že znanem Ruskem penzionu v Nici, čeprav je sovražil zatohlo ozračje v tej hiši. Odkar je pred leti bival tam, se ni nič spremenilo. Spet je naletel na francoske sobarice »z nasmehi vojvodinj, rusko kuharico, poročeno s črncem, v jedilnici pa stare gospe, grozne, da te popade strah«.
- »*Oleandri cvetijo, mladi ljudje so v poletnih plaščih. Gologlavi,*« je 14. decembra 1900 pisal Olgi. Naslednji dan pa med drugim tudi tole: »*Toplo je, sonce sije, okna v moji sobi so širom odprta, in tista v moji duši tudi. Na čisto prepisujem igro in se čudim, da sem napisal takšno reč.*« V pismu, ki ga je poslal čez tri dni, 17. decembra, je zapisal: »*Dodal sem ti veliko besed. Morala bi mi reči hvala.*«
- Kljub vsemu ga je skrbelo, kako potekajo vaje, saj je 2. januarja Olgi med drugim napisal: »*Ali so igralci zlezli pod kožo svojim osebam? Ali*

Stanislavski ni preobložil režije z naturalističnimi nadrobnostmi?« In nadaljeval: »Opiši mi vsaj eno vajo Treh sester! Ali ni treba česa dodati ali krajšati? Ali igraš dobro, ljubica? Joj, pazi, v igri ne smeš niti enkrat pokazati žalostnega obraza; jeznega da, žalostnega nikoli. Ljudje, ki že dolgo nosijo v sebi kako bol, se na to navadijo in si rajši požvižgavajo ali si pogosto nadenejo zamišljen izraz. Zato moraš na odru pogosto kazati zamišljen obraz, razumeš.«

- Stanislavski v delu *Moje življenje v umetnosti* natančno poroča o poteku vaj in dilemah, ki so se mu porajale. Ko je Nemirovič-Dančenko obdelal literarni del in Stanislavski mizansceno, so igralci gradivo zagrabili in hitro napredovali proti cilju. Toda kljub temu da je bilo vse jasno, razumljivo in realistično, besedilo ni zazvenelo in ni zaživel. Zdelo se je dolgočasno in predolgo. Manjkalo je tisto *nekaj*.
- »Kako mučno je iskati tisto nekaj,« piše Stanislavski, »ne vedoč, kaj je to.« In ne glede na vse poskuse, iskanje in delo je umanjalo tisto magično.
- Po najrazličnejših poskusih, prizadevanjih, obupovanju in ponavljanju, ko so se zmeraj znova in znova razšli brez zelenega rezultata, je eden izmed igralcev nenadoma ugotovil, naj, namesto da preveč »pametujejo in igrajo dolgčas ter razpoloženja, dvignejo ton in začnejo igrati s hitrejšim tempom, kot vodvil«.
- Po tej pripombi so začeli res igrati hitreje oziroma so si prizadevali, da so govorili in se gibali hitreje, zaradi česar se je dogajanje razdrobilo, tekst je razpadel, prav tako stavki in celotne fraze, zato je bilo

težko razumeti, kaj in o čem govorijo liki in kaj se dogaja na odru.

- V vsesplošni pobitosti se je, kot poroča Stanislavski, na eni od vaj (na kateri je energija padla na minimum) zgodilo nepredvidljivo naključje; nekdo od igralcev je začel nervozno škrtati po klopi; zvok je bil podoben škrtanju miši. In prav to je Stanislavskega spomnilo na domače ognjišče in nenadoma mu je postalo toplo pri duši. Začutil je resničnost. Življenje in intuicija oziroma podzavest sta začela delovati. Postalo mu je jasno, da ljudje v drami Čehova ne želijo živeti in se hraniti iz svoje žalosti, ampak prav nasprotno – da iščejo veselje, smeh, pogum; ugotovil je, da ti ljudje hočejo predvsem živeti in ne jadikovati. *»Prisluhnil sem resnici junakov in to me je vzpodbudilo in ohrabilo, da sem intuitivno dojel, kaj je potrebno narediti,«* pravi Stanislavski.
- Po tem dogodku so vaje spet lažje stekle, samo Olgi Knipper vloga Maše nekako ni in ni šla, vendar se je z njo *»poukvarjal«* Nemirovič-Dančenko in po nekaj vajah se je tudi v njeni duši nekaj premaknilo in njena vloga je postajala zmeraj boljša.
- Medtem je, kot poroča Troyat, Čehova v tujini začelo znova skrbeti, kako potekajo vaje, zato je 11. januarja 1901 Olgi napisal: *»Vseeno bi mi lahko pisala in povedala, kaj je z mojimi Tremi sestrami. Nič mi še nisi napisala o moji igri, popolnoma nič, razen tega, da si bila na vaji ali da vaje ni bilo.«*
- Začela ga je zanimati vsaka najmanjša podrobnost; tako je od nekega igralca zahteval, naj nosi frak samo v prvem dejanju, od nekega drugega pa, naj se našminka tako, da bo podoben pesniku Lermon-

tovu. Ker je v igri nastopalo več častnikov, se je bal, da bodo zaradi teatralnega pretiravanja karikirani, in je priporočal, naj se ognejo vsakršni komičnosti. Da bi bila igra bolj verodostojna, je prijatelju Petrovu, ki je bil stotnik, celo naročil, naj spremlja vaje ter pazi na natančnost uniform in na vedenje igralcev, ki jih nosijo. Stotnik si je nalogo vzel tako k srcu, da je Čehovu v dolgem pismu očital, da hoče prikazati občinstvu nekega častnika – Veršinina, ki je tako nemoralen, da zapelje poročeno žensko. »*Ta stotnik je vsaj naredil, kar sem mu naročil*«, je pisal Čehov Olgi, »*se pravi, da bodo vojaki oblečeni po vojaško*«, pismo pa je sklenil z besedami: »*Dolčas mi je po Moskvi in tebi*.«

- Ko mu je Olga končno poročala, kaj se dogaja na vajah, ji je odgovoril: »*Zakaj tak hrup v III. dejanju? Hrup je samo v daljavi, za sceno, pridušen hrup, na odru pa so vsi utrujeni in zaspani*.« Malce zatem ji je v istem pismu poskušal dopovedati, da se mu prenašanje Tuzenbahovega trupla po odru ne zdi smiselno: »*Že takrat, ko sem v Umetniškem gledališču bral Tri sestre, sem povedal, da se mi ne zdi dobro, da bi mrtvega Tuzenbaha nesli čez oder, vendar je bil Aleksejev mnenja, da brez trupla ne gre*.« Prav tako se ni strinjal s pretiranim realizmom v prizoru, ko Nataša prečka oder in po navodilih Stanislavskega preverja, ali je prah na pohištvu dobro pobrisan. Čehov je želel, da bi Nataša zgolj s svečo v roki prečkala oder, kot kakšna Lady Machbeth, kot neumno posebljenje zla.
- Kot v svoji znameniti študiji o njegovih dramah poudarja Jovan Hristić (**Čehov, dramski pisac**), je Čehov *Tri sestre* pisal posebno skrbno in pozorno, kot dotlej še nobene od svojih iger. Prav tako pa si je

kot gledališki človek zelo natančno predstavljal, kako naj bi bilo delo uprizorjeno, in je bil zato pozoren na vsako, na videz še tako neznatno podrobnost in tudi na koncept uprizoritve, za katerega je želel, da bi bil na videz lahkotnejši, kot ga je razumel Stanislavski. Še hujši problem se je pojavil pri *Češnjevem vrtu*, ki ga je Stanislavski bral kot tragično in politično angažirano besedilo, Čehov pa je trdil, da je napisal komedijo. Prav zaradi teh »pomot« se zdi, da celo Stanislavski ni popolnoma razumel absurda Čehova in absurdnih, tragikomičnih situacij, v katere so postavljeni njegovi junaki, tudi tisti iz *Treh sester*.

- Prav ironija, samoironija, cinizem in sarkazem kot simptomi izrazite samorefleksije so bili temeljni vir nesporazumov pri razumevanju in pri uprizarjanju njegovih del. Čehov je bil zasebno duhovit in velikokrat samoironičen. To potrjuje v številnih pismih, prav v času dopisovanja z Olgo med vajami za *Tri sestre*, ko se je, močno zaljubljen, v intimnih pismih vseeno podpisoval kot »tvoj stavec«, »akademik Toto«, »manih Antonius«, »tvoj zdravnik v pokoju« in »tvoj dramatik na razpolaganju«, Olgo pa je velikokrat imenoval tudi »moj kužek«.
- Predvsem pa se je Čehov tako v življenju kot v dramah izogibal pretirano patetičnim in sentimentalnim situacijam in jih je vedno, kadar je do njih prišlo, takoj razelektril s humorjem, ironijo ali sarkazmom. Kajti v vsaki, še tako patetični in tragični situaciji je želel opozoriti na absurdnost življenja samega, kjer se tragično in komično nenehno prepletata v vsakdanjih, drobnih stvareh. In prav tu je temeljni nespo-

razum pri uprizoritvah njegovih del, kadar stavijo na »poetično« in s patosom preobloženo atmosfero, poudarjene premolke in tišine, na patos junakov, v bistvu pa gre zgolj za tragikomičnost življenjskih situacij, nezmožnost izreči tisto, kar bi radi izrekli, živeti drug z drugim brez nenehnih, včasih komičnih, drugič spet tragičnih in usodnih nesporazumov; gre tudi za občutek osamljenosti ali nerazumljenosti v množici. Čehov je skušal absurd življenja čim bolj naravno prenesti na oder, in to v prepletu vseh mogočih življenjskih situacij, od najbolj usodnih, do najbolj bizarno banalnih.

- Medtem ko so v Umetniškem gledališču potekale intenzivne vaje za *Tri sestre*, je Čehov iz Nice kljub bolezni odpotoval v Italijo ter name raval celo v Alžirijo, hkrati pa je Olgi v pismu priznal, da so ga *Tri sestre* izčrpale in da bi pisanje za pet let najraje kar opustil. Tik pred premiero so, kot se spominja Stanislavski (in izpostavlja, kako je ta dogodek za Čehova značilen), nenadoma dobili njegovo pismo, v katerem je izrazil željo, naj črtajo celoten Andrejev monolog v zadnjem dejanju in ga nadomestijo samo s stavkom: »*Ženska je ženska.*«
- **Premiera *Treh sester* je bila 31. januarja 1901** na odru Umetniškega gledališča z znamenito igralsko zasedbo: z režiserjem Stanislavskim v vlogi Veršinina, z avtorjevo bodočo ženo Olgo Knipper v vlogi Maše, z Majerholdom kot Tuzenbahom (kasneje ga je zamenjal Kačalov), z Ljiljino v vlogi Olge, Savickajo v vlogi Irine, Artjajem v vlogi Čebutikina (menda je bil priljubljeni igralec Čehova, vlogo Čebutikina je pisal prav z mislijo nanj), z Moskvinom, Gribunjinom, Višnjevskim, Gromovom

(pozneje Leonidovim), Lužskim in Samarovovo.

- Barona Tuzenbaha je sprva igral Mayerhold; Olga je Čehovu pisala, da »ni v redu, ker nima zanosa in moči življenja, ker je prazen«. Kačalov, ki ga je pozneje nadomestil, je bil bližji opisu iz besedila, saj naj bi bil grd in ga Irina zato ne more ljubiti. Tuzenbaha je odigral kot optimista, zaljubljenega v življenje. V londonski uprizoritvi leta 1925 (v režiji Teodora Komisarževskega) pa je Tuzenbaha odigral lepi in mladi John Gielgud.
- Stanislavski v knjigi *Moje življenje v umetnosti* ugotavlja, da je so bile *Tri sestre* v igralskem in režijskem smislu ena najboljših predstav njihovega gledališča. Tudi on sam je imel z vlogo Veršinina velik uspeh, vendar samokritično dodaja, da v njej ni našel tistega zlitja oziroma identifikacije, ki nastane pri popolni spojitvi z vlogo ali z dramatikom.
- V bistvu je bilo z navdušenjem in večkratnim aplavzom sprejeto samo prvo dejanje, po preostalih pa je bil aplavz zmeraj bolj šibek, tako da so se igralci komajda priklonili. »*Takrat se je zdelo,*« piše Stanislavski, »*da predstava ni uspela in da tako interpretacija kot tudi besedilo nista bila dobro sprejeta in da je potrebovala Čehovova ustvarjalnost v tej predstavi kar nekaj časa, da so jo gledalci sprejeli.*«
- Nemirovič-Dančenko je Čehovu v brzozavki sporočil, da je imela predstava velik uspeh, čeprav se je zdelo drugo dejanje malce razvlečeno, vendar se ta podatek ni najbolj skladal z resnico. »*Občinstvo in kritiki so,*« kot piše Troyat, »*bili od začetka do konca zmedeni zaradi*

navidez nepovezanega dialoga, dolgotrajnih premolkov, skromnega dogajanja in obotavljivega početja oseb.«

- Iz prvih pohval, ki jih je Čehov prejel, je kaj kmalu spoznal nekakšno dobronamerno zaroto. Od vseh njegovih prijateljev je samo glavni urednik *Ruske misli* Lavrov naravnost povedal, kaj si misli: »*Uspeh? Ne tako bučen kot pri Utvi, toda zame dragocenejši in pomembnejši.*«
- Ko je Čehov iz Rima in Neaplja preko Odese prispel v Jalto, je, še preden je prebral ocene v časopisih, ugotovil, da njegove igre niso razumeli, poroča Henri Troyat in nadaljuje: »*To je navsezadnje tudi pričakoval. In prav tako je tudi slutil, da bodo Tri sestre čez nekaj let cenili prav tisti, ki zdaj igri očitajo, da je razvlečena in medla.*«
- Čehov je bil v *Treh sestrah* (kot tudi v drugih dramah) sto ali še več let pred časom in gledališčem tistega časa, čeprav je imel s Stanislavskim in MHAT-om pravzaprav srečo. Tema in struktura njegovih dram sta bili revolucionarni na njegov značilni, nepretencijski način, in prav zato marsikdo ni prepoznal njunega popolnega preloma s konvencionalno dramatiko oziroma dramskega novuma.
- Največji premik pa je Čehov, kot ugotavlja sodobni teoretik **Patrice Pavis**, naredil prav na ravni subtilnega prikaza odnosov med ljudmi in nemoči dialoga med njimi. Pavis v eseju s pomenljivim naslovom *Svet v razpadanju* o dramah Čehova pravi takole: »*Igra predstavlja niz besednih odzivov na vsemogočno, ampak prikrito zunajodrsko dogajanje (Nataša, Protopopov in sile razpada, ki jih nosita). Dialog postane težak,*

ker mu ne uspeva več, da bi omogočil skrčene in neurejene izmenjave; sprevrača se v prekinjeno konverzacijo, pri kateri se vsakdo 'izraža', ne da bi ga preveč skrbel učinek na partnerja.«

- *»Ko se izgubi odnos med ljudmi, se dialog raztrga na monologe; kadar prevladuje preteklost, postane monološko mesto spomina. Dialog Treh sester zaznamuje nesrečna beseda, vsakdo poskuša izreči, kar občuti ali sluti, brez upanja, da ga bo kdo slišal. 'Čehovski dialog zveni pogosto kot dialog gluhih, tipajoč, kakor kriki v puščavi, brez odmeva. Tukaj vsakdo sledi svojim lastnim skrbem, vztrajni napor za skladnost pa nazadnje pripelje samo še v globlji padec.' (Krejča, 1980) Beseda je postala pošastni izrastek, katerega edina naloga je, da zakrije osamljenost in tišino.«*
- *Ne glede na vse absurdne nesporazume, ki so »botrovali« nastanku in prvi uprizoritvi Treh sester, so te kmalu pridobile kulturni status, ki se jih drži še danes in jih včasih prav zaradi tega znova ovira in z napačnimi interpretacijami onemogoča na ponovni poti do spoznanja, »da nas avtor«, kot zapiše Henri Troyat, »bolj kot k spremljanju zunanjega dogajanja vabi, naj se poglobimo vase«. Kajti, »ne da bi se zavedali, postane turobno podeželsko mestece naša notranja domovina. Usmiljenost vredna pustolovščina treh sester je pustolovščina nas samih, nas, ki ne vemo, ne od kod prihajamo ne kam gremo ne kaj počnemo na svetu.«*

Zbrala in uredila Marinka Poštrak.

MIHA RODMAN
VESNA PERNARČIČ
VESNA JEVNIKAR
SANDI PAVLIN
DARJA REICHMAN



»Odgovorili so mu, da je vendar čisto tako
'kot v življenju', 'realistično'.

Čehov se je smejal: *A tako, 'realistično';*

po premolku je nadaljeval:

Oder – to je vendar umetnost.

Vzemite dober portret,

izrežite nos in vtaknite v luknjo pravi nos.

To je realistično, ampak slika je skažena. [...]

*Oder je umetnost, izraža kvintesenca življenja,
ni ga treba polniti z odvečnimi detajli.«*

Prevedla Mojca Kranjc

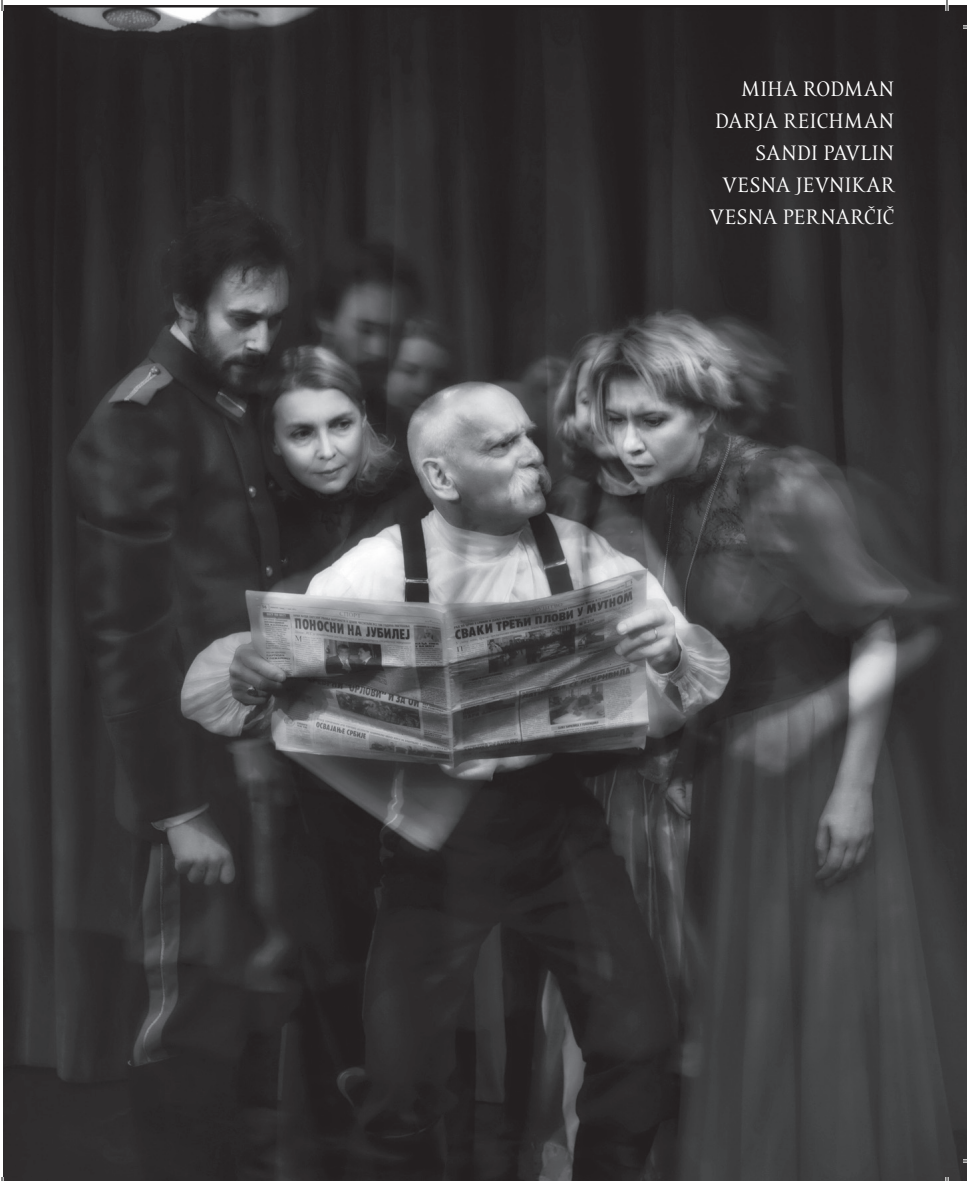
Vir: Siegfried Melchinger: Tschechow.


Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 57.

Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1968, str. 59–75

*Esej z naslovom Oder, resnica, umetnost je bil objavljen
v gledališkem listu Utva, SLG Celje, 23. 9. 2011*

MIHA RODMAN
DARJA REICHMAN
SANDI PAVLIN
VESNA JEVIKAR
VESNA PERNARČIČ





IVANKA MEŽAN
BORUT VESELKO
MIHA RODMAN
VESNA PERNARČIČ
ALJOŠA TERNOVŠEK

Zinovij Paperni

Življenje teče po svojih zakonih

TRI SESTRE

Polom na premieri *Utve*

Tri sestre so prvo dramsko delo, ki ga je Čehov napisal po katastrofalnem neuspehu *Utve* v Aleksandrinskem gledališču (*Striček Vanja* je bil, kot vemo, napisan nedolgo pred premiero *Utve* – takrat se je Čehov zaobljubil, da sploh ne bo več pisal dram). 17. oktober 1896, ko *Utva* doživi polom, je nedvomno eden izmed najusodnejših dni v pisateljevem življenju. Sledijo novi udarci usode: huda krvavitev marca 1887. leta, kar ga skoraj stane življenja, ter očetova smrt 12. oktobra 1898 – po tem dogodku se pisatelj z družino preseli v Jalto. Njegova pogosta potovanja s Krima v Moskvo in nazaj, povezana s hitrimi spremembami podnebja, usodno vplivajo na potek bolezni. Ti trije dogodki – leta 1896, 1897 in 1898 – močno načnejo pisateljevo zdravje in pospešijo njegovo smrt. [...] Med njegovimi zapiski o *Treh sestrah* s konca devetdesetih let najdemo naslednji zapis, ki se zdi kot nadaljevanje misli, izražene v pismu Nemi-

rovič-Dančenk: »Moj bog, kako vsi ti ljudje trpijo zaradi pametovanja, kako so vznemirjeni zaradi miru in zadovoljstva, ki jim ga ponuja življenje, kako so nemirni, nestanovitni, preplašeni; kljub temu pa je življenje še naprej takšno, kakršno je bilo, ne spreminja se, ostaja enako in teče po svojih zakonih.« Tudi v *Utvi* se upanja, strahovi in pričakovanja oseb ne skladajo z »resničnim« življenjem. Vendar pa je v njej večji poudarek na osebnih, subjektivnih načelih – upor Trepljeva proti rutini, Ninina vera in upanje: »Znati je treba nositi svoj križ in verovati.« V *Treh sestrah* je razkorak med pričakovanji junaka in tem, kar ga čaka v resnici, bolj izrazit. Od tod tudi izhaja razlika med dvema streloma – samomorom Trepljeva na eni in nesmiselnim, krutim umorom Tuzenbaha v dvoboju na drugi strani. Tuzenbah v sporu z Veršininom pravi: »Ne samo čez dvesto ali tristo, ampak tudi čez milijon let bo ostalo življenje ravno takšno, kakršno je bilo; nič se ne spreminja, ostaja, kakršno je, ravna se po svojih zakonih, ki niso vaša stvar ali jih vsaj ne boste nikoli spoznali.«¹ Bolj kot v kateremkoli drugem dramskem delu Čehova se tu siže gradi na tem, da se sploh »ne gradi«, ne »sestavlja«. Ves čas se zdi, kot da se bo največja želja treh sester – oditi v Moskvo – vsak trenutek uresničila; vendar se Moskva nenehno odmika, dokler na koncu ne postane jasno: sestre ne bodo odšle nikamor. Sanje ostanejo sanje, življenje »teče po svojih zakonih«. Simbolična »puška« ne ustrelj. Vendar pa je z mislijo o življenju, ki se »ne spreminja, ostaja, kakršno je, ravna se po svojih zakonih«, povezan samo en motiv drame *Tri sestre*.

¹ Vsi citati iz *Treh sester* so iz prevoda Milana Jesiha.

Resda glavni, toda ne edini. Poleg te misli Čehov zapiše še drugo: »Človek mora verovati ali iskati vero, drugače je prazen človek ...«²

»Nekoga moraš močno ljubiti«

Tole je ena izmed opomb v osnutku *Treh sester*: »Irina: Težko je živeti brez očeta in mame. Brez moža. Da, brez moža. Komu boš povedal? Komu se boš potožil? S kom se boš poveselel? Nekoga moraš močno ljubiti.«

Značilni preobrat ni »jaz ljubim«, marveč »moraš ljubiti«. Ljubezni ni, je samo občutek, da brez nje ni mogoče. Irina sama ni nikoli nikogar ljubila. Ko se poslavlja od Tuzenbaha, pravi: »Tvoja žena bom, zvesta, poslušna, a ljubezni ni, kaj naj storim! (Joka.) Nikdar v življenju nisem ljubila.«

Ljubezni ni, če pa se že pojavi, je obsojena na propad. Davna Čebutikina ljubezen do matere treh sester, tako davna, da se zdi, kot da je sploh ni bilo. Groba, strašna, smrtonosna ljubezen Soljonija do Irine. Dobra, zvesta, globoka in neuslišana ljubezen Tuzenbaha do Irine. Sebična Kuliginova ljubezen: »Maša me ljubi. Moja žena me ljubi.« Nesrečna ljubezen med Mašo in Veršininom.

² *Peterburgskaja gazeta*, 2. marec 1901. A. V. Lunačarski je v isti številki v članku »O umetnosti nasploh in o nekaterih umetnikih posebej« napisal: »Od nas hočejo, da jočemo, ko jočejo te trapaste tri sestre, ki si kljub vsem pogojem niso sposobne urediti življenja«; in v časopisu *Russkaja mysl'* iz l. 1903, št. 2: »Tri sestre ... stokajo in jočejo iz popolnoma neznanega razloga. Rade bi šle, glejte si ga no, v Moskvo! O moj bog, pojdite že v Moskvo, kdo vam brani?« Učiteljica iz Voroneža, N. Inozemceva, je Čehova v pismu z dne 19. decembra 1905 spraševala o junakinjah drame: »Ni mi jasno, kaj jih zadržuje v provinci, zakaj se ne morejo preseliti v Moskvo?«

»Irina: Ves čas sem čakala: preselimo se v Moskvo, tam srečam pravega, sanjarila sem o njem, ga ljubila ... (Joka.) Pa se je izkazalo, da je vse bedarija, bedarija ...«

Tako se, skupaj z Moskvo, za bedarijo izkaže tudi njena ljubezen. Z ničimer, z »bedarijo«, se konča tudi Mašina ljubezen: »Ti nesrečno življenje, zdaj mi ni treba ničesar več.«

Tri ljubezenske zgodbe, trije ljubezenski trikotniki sestavljajo siže drame: Maša – Kuligin – Veršinin, Irina – Tuzenbah – Soljoni, Andrej – Nataša – Protopopov. Junaki *Treh sester* so kot začarani; ko se morajo soočiti z neizogibnim dejstvom, se na zunaj sploh ne odzovejo – samo mučijo se, trpijo in neprestano na nekaj čakajo. Ljubezen v *Treh sestrah* je nenehno pričakovanje in propad. O njej največkrat govorijo v pretekliku ali pogojniku: »Jaz bi ...«, »Če bi ...« Irinine besede iz osnutka drame (»Težko je [...] brez moža. [...] S kom se boš poveselil!«) so – rahlo spremenjene – vključene v besedilo in položene v usta Olgi: »Osemindvajset jih imam, samo... Vse je dobro, vse je od Boga, ampak zdi se mi, če bi se omožila in ves dan sedela doma – da bi bilo to boljše. (Premor.) Ljubila bi moža.«

In nato prav ta Olga odločno svetuje Irini, naj se poroči z baronom: »Saj se ljudje poročijo ne iz ljubezni, ampak zato, da izpolnijo svojo dolžnost.« Kot da ne bi prav ona prej govorila o ljubezni. In kot bi pozabila na svoje prejšnje izpovedi, Olga zdaj prav tako prepričano govori: »[...] jaz bi se omožila brez ljubezni. Kdor koli bi me zasnubil, vsakega bi vzela, da bi bil le pošten človek. Celu starca bi vzela ...« Olga je ves čas, skozi vso dramo skorajda popolnoma nedejavna. Toda kljub temu

da ne sodeluje v dogajanju, v sebi nenehno doživlja svoj »srčni siže« – od »ljubila bi moža« do »jaz bi se poročila brez ljubezni«. Njena celotna zgodba, vsa zgrajena na besedici »bi«, ki v drami igra tako veliko vlogo, se prepleta s splošnim sižejem, z usodo treh junakinj, ki bi morale odpotovati v Moskvo, ki so že skorajda odpotovale in bi odpotovale, »če ne bi ...«

Skriti motivi

Moskva ni samo mesto, kamor nameravajo odpotovati tri sestre. Moskva je simbol, so sanje, je rdeča nit, glavni motiv drame. Irina in Olga sanjarita: »V Moskvo ...«, »Da! Čimprej v Moskvo.« Čebutikin in Tuzenbah pa se posmehujeta. Ne posmehujeta se neposredno sestrama, pogovarjata se drug z drugim, toda zopet je pred nami nekaj, kar spominja na nenamerni dialog, v katerem sodelujejo replike same, brez vednosti oseb. Ta je še posebej močno izražen v tretjem dejanju, v prizoru med sestrami in Čebutikinom. Čebutikin vzame v roke porcelanasto uro, Irina pa zasanjano reče: »Tudi mi bomo šli.« V tem trenutku Čebutikinu ura pade iz rok in se razbije. Čebutikin komentira: »Na drobne kosce!« Vsi so ogorčeni in v zadregi, Irina žalostno pripomni, da je bila to ura pokojne mame. Vendar pa bistvo ni le v razbiti uri, marveč tudi v kontrastnem prepletanju replik: »Tudi mi bomo šli. – Na drobne kosce!« To je torej ta indirektni pogovor motivov, med seboj neposredno nepovezanih, brez katerih ne moremo popolnoma občutiti zgradbe dram Čehova in njihove barvitosti.

Skriti motivi se pogosto prepletajo s ponavljanji. Tako se z motivom razbite ure prepleta še en motiv – zvon, ki se je razbil na kose. O njem govori Maša v prizoru, ko razmišlja o bratu Andreju in neuresničenih sanjah.

Še en primer – v tretjem dejanju, v prizoru požara, ko Andrej reče Olgi: »Prišel sem k tebi, daj mi ključ od omare, svojega sem nekam založil. Tisti mali ključek, ki ga imaš.«

V njegovi prošnji se skriva prikrit notranji motiv: rad bi razčistil s sestrami in morda je ključek zanj samo razlog, da bi začel pogovor. V prizoru s Tuzenbahom, v četrtem dejanju, Irina pravi: »[M]oja duša je kot drag klavir, ki je zaklenjen in ključ zgubljen.« Tuzenbah ji odgovori, da ta izgubljeni ključ nenehno muči njegovo srce in mu ne pusti spati.

Vse te razbite in izgubljene stvari – razbita ura, razbiti zvon, izgubljeni ključ od omare, ključ od dragocenega klavirja –, vsi ti motivi oblikujejo skrite povezave, ponovitve, ustvarjajo tako rekoč »spodnjo plast« poetičnega besedila in so izjemno pomembni za dojetje splošnega čustvenega naboja drame.

Vendar pa bi bilo narobe, če bi rekli, da se v *Treh sestrah* sploh nič ne dogaja, da se drama nikamor ne razvije. Na zunaj je vse videti natančno tako: sestre so hotele odpotovati v Moskvo – a niso odpotovale. Maša je ostala privezana k svojemu »družinskemu ognjišču«, ki se ji je že zdavnaj priskutilo. Olga bo predstojnica gimnazije. Irina bo postala učiteljica v vaški šoli.

Sanje so se razblinile, toda tudi sestre niso več takšne, kakršne so bile na začetku drame. Njihova »duhovna evolucija« je močno izražena še v enem motivu – motivu dóma. Simbolični siže drame se izraža v postopnem osvobajanju treh sester od doma. To je poudarjeno tudi v uvodnih opombah v prvem in zadnjem dejanju: prvo dejanje se začne z opisom: »V hiši Prozorovih. Sprejemnica s stebri, za katerimi je videti velik salon ...« Četrto pa se začne tako: »Star vrt pri hiši Prozorovih. Dolg smrekov drevored, konec drevoreda je videti reko. Onstran reke gozd. Desno – terasa hiše.« Zdi se, kot da se je hiša premaknila in so se junaki na koncu drame rešili iz njenega primeža.

Saj je vseeno

V nekaterih člankih je analiza *Treh sester* okronana s trditvijo, da je glavna ideja drame v pozivu k boljšemu življenju, v razgaljanju malo-meščanstva, v trditvi »tako ne gre več naprej«. Vse to drži, vendar samo na splošno in zelo približno.

Številni gledalci in kritiki so poudarjali mračnost drame, v njej so videli samo obup. »Pesimizem Čehova,« je dejal B. I. Bentovin, »je očitno dosegel vrhunec. Če v *Stričku Vanji* še obstaja upanje, da je srečo mogoče najti v delu, nas *Tri sestre* oropajo še te, zadnje, iluzije.«³ »Pesimizem in temačnost Čehova dosežeta vrhunec.«⁴ O brezupu kot o rdeči niti drame je govoril tudi M. A. Vološin.⁵

³ *Novosti i birževaja gazeta*, 2. marec 1901.

⁴ S. Sutugin: *Tri sestre* A. P. Čehova – »*Teatr i iskusstvo*«, 28. oktober 1901.

⁵ V. P. Kupčenko: »*Čehov i ego vremja*«, str. 203.

O večplastnosti drame, ki je ne moremo gledati le skozi prizmo pesimizma, je verjetno najbolje pisal L. Andrejev: »Videti je, da je v zvezi z dramo A. P. Čehova prišlo do velikanskega nesporazuma,« meni v svojih zapiskih o *Treh sestrah*, »in priznati moram, da so za to krivi kritiki, saj so *Tri sestre* označili za izredno pesimistično dramo, ki zanika vsakršno veselje, vsako možnost za srečno življenje.« In v nadaljevanju: »Na smrt hočem živeti, do bolečine hočem živeti – to je osnovna tragična nota *Treh sester*, in samo tisti, ki v stokih umirajočega ne zmore slišati zmagovitega krika življenja, tega ne razume. A. P. Čehov je prestopil neko nevidno črto, in življenje, življenje, po katerem je nekoč hrepenel, je zasijalo v zmagovitem sijaju.«⁶

Lik avtorja

Avtorjeva volja se med drugim izraža v poteku časa – od dejanja do dejanja. Prvo dejanje: »Poldan je; zunaj je sončno, veselo.« Peti maj, zgodnja pomlad. Drugo dejanje: »Ura je osem zvečer.« V pričakovanju maškar, zima. Tretje dejanje: »Ura je tri ponoči.« Za odrom zvonovi bijejo preplah – požar. Četrto dejanje: zopet je poldan. »Ura je dvanajst opoldne.« Jesen. Ptice letijo na jug.

V tem času, od prvega do zadnjega dejanja, je minilo nekaj let, Nataša se je med tem poročila in rodila – najprej Bobika in potem Sofičko. Vendar pa je to gibanje časa tako rekoč stisnjeno – od poldneva do večera, nato do noči in zopet do poldneva – kot bi se pred našimi očmi odvil en sam dolg dan.

⁶ L. Andrejev: »*Polnoe sobranie sočinienij*«, l. 1913, 6. knjiga, str. 323.

Ostro je poudarjeno nasprotje med majskim dnevom na začetku in jesenjo na koncu. Pri tem se spominjamo postavitev drame v budimpeštanskem dramskem gledališču BIG na gostovanju v Moskvi. Ištvan Horvai je uporabil takšen režijski prijem: v vseh štirih dejanjih na oder pada suho jesensko listje. In drama je takoj izgubila pomembno dimenzijo postopni prehod od pomladi v naravi in v srcu (Olga: »Danes zjutraj sem se zbudila, zagledala toliko svetlobe, zagledala pomlad, in v duši mi je zaplapolala, silno sem si zaželela v domači kraj.«) do jeseni v finalu, ob slovesu, do drevesa, ki se je »posušilo, pa se še kar skupaj z drugimi ziba v vetru«, do smrekovega drevo reda, ki ga bo naslednjega dne ukazala posekati Nataša.

Ko prebiramo dramo ali pa jo gledamo na odru, se v nas porajajo različna čustva: sanje junakinj se niso uresničile, Tuzenbah je mrtev, tri sestre ne bodo več videle Moskve. Vendar pa se okoliščinam ne podredijo povsem, ne izgubijo upanja, ne odrečejo se prepričanju, da v življenju mora obstajati cilj.

Težko je v nekaj besedah povzeti glavno idejo drame – vendar pa lahko začutimo avtorjeve namige za razumevanje le-te. Če bomo v značajih treh sester iskali samo pasivnost, nedejavnost, brezvoljnost itd., se bomo odmaknili od tistega skritega živca, brez katerega drama izgubi vso svojo življenjskost in privlačnost. In nasprotno – če bomo začeli romantizirati glavne junakinje in jih idealizirati, bomo zapleteno tragikomično atmosfero drame, v kateri se tako nenavadno prepletata ironija in liričnost, prav tako osiromašili.

Po knjigi Z. Paperni: *Kljub vsem pravilom ...* (poglavje »Življenje teče po svojih zakonih – Tri sestre«) priredila in prevedla Vanja Slapar Ljubutin.

»Že sodobniki, tudi Stanislavski, so zaznali skrivno muzikalnost dialogov. Ko je Čehov napisal neki pisateljici, da je vse odvisno od tega, kako skonstruiráš stavek, je dodal: *in poskrbiš za njegovo muzikalnost.*

Ta glasba ni ne romantična ne sentimentalna.

Sovražil je prozo, ki zveni kot 'poezija'.

A na živce mu je šel tudi večno 'pridušeni' ton igralcev Umetniškega gledališča.

Tako kot v glasbi imamo tudi v jeziku kontraste.

Forte in piano, diminuendo in crescendo, accelerando, ritardando in rubato. Nekateri prizori se bočijo v enem samem loku in jih je tako treba tudi igrati.

Spet drugi razpadajo v natančno komponirane dele.

Premolki so deli kompozicije: fermate ali cezure.

Gledališke igre je treba igrati kot skladbe ...«

Prevedla Mojca Kranjc

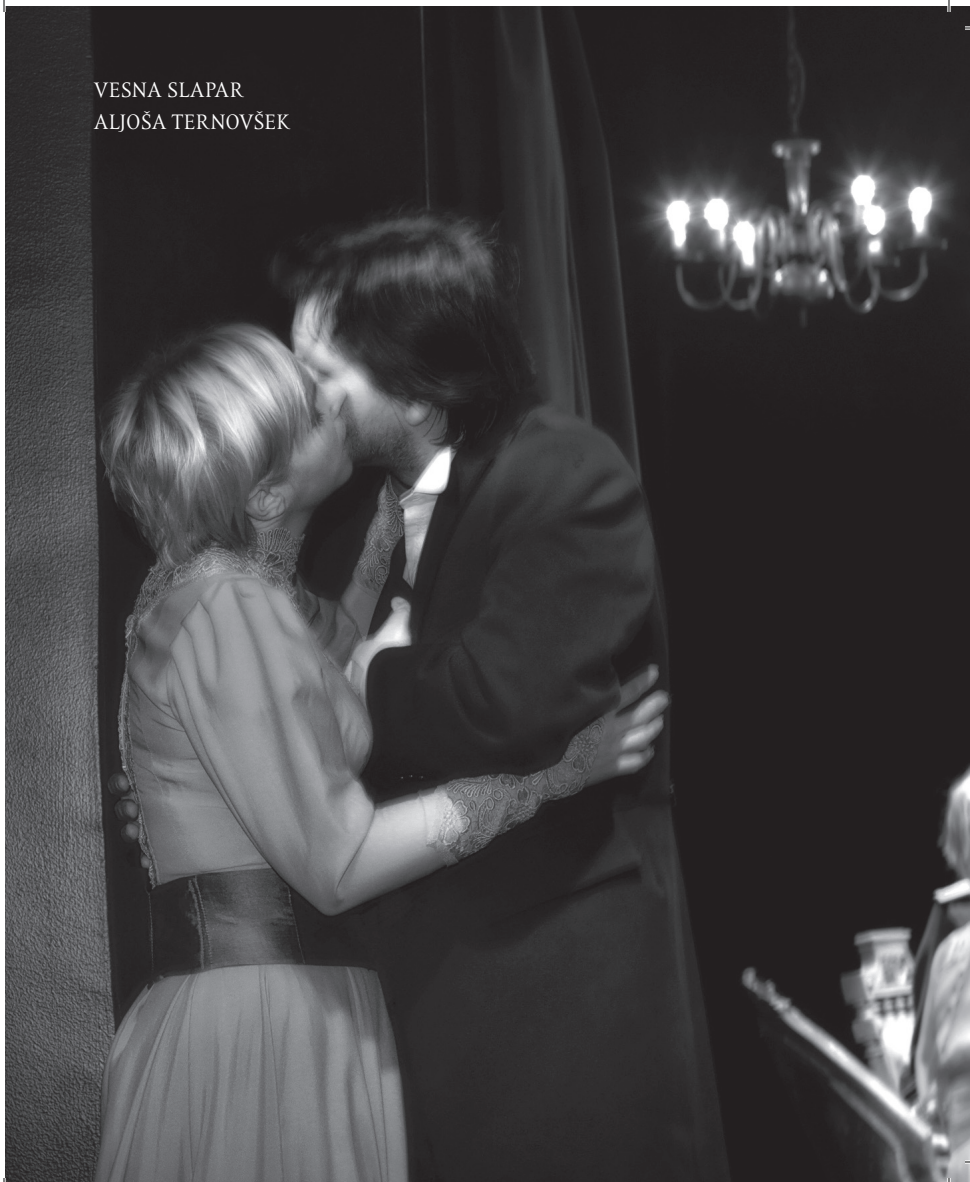
Vir: Siegfried Melchinger: Tschechow.

Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 57.

Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1968, str. 59-75

Esej z naslovom Oder, resnica, umetnost je bil objavljen v gledališkem listu Utva, SLG Celje, 23. 9. 2011

VESNA SLAPAR
ALJOŠA TERNOVŠEK



Bonnie Marranca

GLAS ČEHOVA

Njegovo pisanje je posebno zaradi vsega, kar je v njem odsotno, zaradi napetosti med izgovorjenim in neizgovorjenim, dramatičnih prizorov, ki ostajajo neodigrani, zaradi ne docela določenih likov, prekinjenih kretenj, pretrganih stavkov in na pol oblikovanih misli. To, kar nas potegne vanj, so dogodki iz nezaokroženih prizorov, drobcene eksplozije, motnje in neenakomernost trenutkov, migljanje igre. Pisava Čehova premore nejasne linije odličnih akvarelov, ki ne nakazujejo drugega kot obliko stvari. Njegovo pisanje z drznim nezanimanjem za to, da bi povedalo celotno zgodbo, dodatno poudari svojo neverjetno intenzivnost. V svoji dramatiki zgodbe pogosto pušča nedokončane, začenja pripovedi o likih, ki se nikoli ne prikažejo, in govori o dogodkih zunaj odra, s čimer v gledališko obliko, ki presega dramatiko, mojstrsko vključuje prozne tehnike ter revidira njen koncept dramskega časa in njen sestavni del, dramsko dogajanje. Čehov vnaša v dramatiko novo občutenje časa: čas tišine, želje, praznine likov, ki »molče sedijo, globoko zatopljeni v misli«. Protislovno, toda polnost vsakega od njegovih del je

povezana prav s to nepopolnostjo. Prav odsotnosti so tisto, kar prinaša nenehno občutenje izgube, ki je v središču njegovega pisanja.

Čehov ne napenja svojega glasu, njegovo pisanje tudi ne kriči. Kot zadržan človek bralca/občinstva ne preobremenjuje z Glasom avtorja. Velik del pripovedovanja poteka znotraj nebesednega, in vendar semantičnega prostora (v pokrajini, v predmetih, v zvoku). To so čutni prostori, ki obsegajo svet videzov, površine, katerih preprostost je tako razorožujoča, da jih je zlahka mogoče spregledati. Čehov v svojem pisanju povzdiguje posvetnost vseh stvari, njihovo svobodo, da spregovorijo, s čimer razvije narativnost, ki si jo kot enakovredne oblike življenja delijo ljudje in neživo, celo prostor. Pri gledališki izkušnji ceni idejo predmetnosti kot temelja gledališkega dialoga v širšem pomenu besede.

Ker Čehov v svojih igrach govori manj, liki govorijo več, v odrski govor prinašajo čudovito naravnost: zdi se, da liki dejansko govorijo, ne pa izgovarjajo zapisano. Včasih govor meji na petje, kakor da liki hlepijo po tem, da bi bili v zasedbi kake glasbene oblike: le čemu ni Čehova še nihče prelil v opero? Liki pripovedujejo o sebi, brez konca in kraja, nezmožni opustiti komunikacijo, čeprav se dialogi pogosto zdijo vrinjene opazke, ki ne naslavlajo nikogar posebej. Resnica je v tem, da so radi v družbi – kdor koli je že navzoč, ga povlečejo v svoje čustveno obilje in spremenljiva razpoloženja. Dramski liki z naključnimi opazkami, zastranitvami, napačnim sklepanjem in nenadnimi izbruhi čustev oblikujejo edinstven način komunikacije, dejansko komunicirajo,

kajti ljudje se v resnici tako pogovarjajo – na pol poslušajo, odgovarjajo, in se že v naslednjem hipu ne zmenijo za drobce pogovora. Logična govornica konvencionalne dramatike, njena navezanost na vzročnost, se v primerjavi z dejanskim govorom zdi toga in umetna.

Čehov je dramatikom dal prve like, zbrane okrog govornih dejanj, ki posnemajo *govorjenje* ter sočasnost dejavnosti in govornice, ki določata pogovorno izkušnjo. Celotno, da nenehno govorečim likom nihče ne odgovarja, ni pomembno: to, kar šteje, je govorno dejanje, so besede, njihova moč, da razvijejo jezik sanj v družbi iluzije. Ta svet je sestavljen iz jezika. In vendar, liki nimajo imena za svoje čustveno stanje; medtem ko iščejo besedilo, ki bo ustvarilo njihovo življenje, lahko zgolj opisujejo njegove simptome. Zapeljivo je, to sanjavo življenje, prebiti v razpoloženju morebitnosti, kar je razlog, zakaj je pisanje Čehova tako močno, čutno. Njegovi liki živijo v erotičnem stanju želje, v kraljestvu neizpolnjene strasti. Mar ni naravno, da morajo tako pogosto slišati zvok godal, ki bolj kot vse drugo utelešajo glas želje?

Pri opisovanju fiziologije svojih občutij so liki tako odprti, da se dozdeva, da poznamo tudi njihova telesa, in to nadvse čustveno hrepenenje proizvaja vseprežemajočo intimnost gledališke izkušnje. Otipljiva stvarnost njihove navzočnosti povzroči avtorjevo izginotje, njegov umik v neki drug kotiček drame. Ta odsotnost odpre besedilo, osvobodi ga nespremenljivih idej in interpretacij, ohlapnega psihologiziranja, enostranskih tez in morale, kvintesence ibsenizma, ki ga Čehov ni maral.

Namesto tega je ustvarjanje drame postavil v območje govornih slogov vsakega od likov, in ta simfonija glasov onemogoča, da bi v pogovoru prevladoval en sam ton glasu, sploh pa ne avtorjev. Besede, besede in še več besed odmeva skozi oboke velikih soban, po katerih tavajo liki v iskanju nekaj malega drame v svojih življenjih.

Njegovo celotno pisanje, ne zgolj igre, se oprijemlje ideje o gledališkosti, ki priznava vlogo bralca/občinstva pri oblikovanju kompozicije. »Ko pišem, se v celoti zanašam na bralca, saj predpostavljam, da bo zgodbi dodal subjektivne prvine,« je zapisal Čehov. Žal so kritiki njegovega časa in tudi tisti iz 20. stoletja vzajemno igro subjektivnosti in objektivnosti v njegovem pisanju napačno brali in posledično prezrli njegov močni poudarek na soudeležnosti.

V svoji dovzetnosti za osebno gledališče Čehov drugim prepušča prostor, v katerem si lahko zamišljajo gledališče lika, ki je v besedilu odsoten. Darežljiv avtor je – vseh pridevnikov in podob ne zadrži zase: če njegove igre poudarjajo dejanje gledanja, pa proza preizkuša moči opazovanja. Bralcem pušča prostor za tavanje po jeziku. Kajti več kot sto let eksperimentov v leposlovju, ki namenja poudarek fenomenalnemu – in njegove zgodbe so del te linije –, je razmerje med bralcem in besedilom naredilo prožnejše, in vendar njegove igre s tem, ko so del bolj konservativnega sveta gledališča, s svojimi izpusti še vedno vznemirjajo občinstvo.

Čehovovsko občutje svobode izhaja iz resnične lahкотnosti in ranljivosti, in vendar tudi iz manka strahu zaradi nepoznavanja vzrokov za delova-

nje. V tem zavračanju iskanja odgovorov in zgolj v zastavljanju vprašanj je odklanjanje, ki si ga lahko pisanje lasti kot svoj privilegij. Koliko je bilo kritikov, ki so podcenjevali moč njegovega sloga, ironično ljubkost in zadržanost, počasne, preudarjene ritme, tako skrajno elegantno pre-mišljenost. Namesto tega so Čehova spremenili v jokavega, sentimentalnega pesnika, saj ni ustrezal stereotipu »moškega« avtorja. Vlogo patriarha, vesti Rusije, je prepustil svojemu prijatelju Tolstoj. »Lahko je biti pisec, kadar ima literatura Tolstoja. Četudi se zavedaš, da ne boš nikdar ničesar dosegel, se ti ni treba prav slabo počutiti, kajti Tolstoj naredi dovolj za vse.« Čehovu ni do tega, da bi sodil, in ne do tega, da bi postavljaj moralne standarde, pri njem ni velikih gest; kot miniaturist skrbno preiskuje preproste življenjske trenutke, blag je, ni posesiven, ne vdaja se občutju lastne pomembnosti, njegova pisava je privlačna, v svojih rokah premore ženskost. Šele v zadnjem času smo začeli pri njem – in tudi pri drugih »mehkejših« piscih (Barthes, Kleist), ki prelamljajo z jalovimi predsodki o piščevem telesu znotraj pisanja – ceniti androginito. Včasih se dozdeva, kot da je Čehov pisal z nitjo in ne s peresom. Nemara je njegovo pisanje šivano in se nam v resnici zgolj dozdeva, da je napisano.

Govorica Čehova očitno bega tiste, ki ga – četudi nevede – omalovažujejo kot »objektivnega« ali »nevtralnega« pisca, tiste, ki pravijo, da ni političen, da je brez trdne družbene vizije, brez družbenega programa. Tovrstni kritiki potrebujejo slišen Glas avtorja, ne zmorejo pa slišati samega pisanja. Toda Čehov je sam sebi diagnosticiral »avtobi-

ografovajo: lastnega zasebnega življenja ni pretenciozno postavljaj v svoje delo. Ni zagovarjal svojega pisanja. In vendar ni molčal.

Kaj je potemtaka »politično« v pisanju? Kako pisanje spregovori? Zagotovo se to zgodi znotraj ideologije hrepenenja v jeziku, v pokrajini izmišljenega sveta, v modelih človeškega življenja, ki jih gledališče, ta najnevarnejša med umetnostnimi zvrstmi, predstavlja kot verjetnosti znotraj možnosti, da bodo odigrani, to se zgodi v telesu pisanja: v njegovih ponavljanih, protislovjih, domišljiji, ekscentričnostih, čutnosti, tišini, radostih. V nečimrnih bralcih, ki iščejo smisel za besedilom, čeprav je smisel besedila v pravem pomenu besede vselej na površini, pred njim, v njegovi prihodnosti.

Primer Čehova spravi v škripce večino definicij »političnih« in »družbenih« vidikov pisanja, kot jih razlaga kritiški diskurz. Celota njegovega življenja in dela kaže, zakaj je politično mišljenje, tj. posvetnost osebnega izraza, stvar okusa, občutka za obliko. V resnici pa izraznost, ki je v naravi samega pisanja, oriše, čemu je pisanje vselej politično dejanje imaginacije, kajti politika je pogoj, ki človeka dela za posvetnega.

Čehov v svoji sublimni posvetnosti ni estetiziral svojih političnih stališč, marveč jih je uresničeval. Po izobrazbi je bil zdravnik, ukvarjal se je z osnovnimi vprašanji na domala vseh družbenih ravneh (zdravstvo, izobraževanje, znanost, kultura, promet) ter pomagal pri gradnji šol, knjižnic, cest, muzejev, mostov, klinik in bolnišnic. Svoje naporno raziskovanje življenja v okrutnem taborišču na skrajnih vzhodnih mejah

Rusije je popisal v delu *Iz Sibirije: Otok Sahalin*, knjigi, ki je sprožila spremembe v državnem zaporniškem sistemu. Človek bi moral temeljito brskati po svetovni književnosti, preden bi našel pisatelja, pri katerem se družbena vizija in umetnost tako brezšivno združujeta. Kljub temu se najdejo takšni, ki še naprej pišejo o njegovem pomanjkanju družbene angažiranosti, o njegovi nevtralnosti, o njegovem preprostem zanimanju za človeško izkušnjo. V svetu kritiškega diskurza je bilo zavezništvo med političnimi temami in umetnostjo vselej nesrečno – kot da bi ju bilo mogoče ločiti. Kritiki so degradirali ugled Čehova: misleč, da ga hvalijo, so ga zakopavali v prazno retoriko. Slepota tovrstnega kritiškega mišljenja umetnost oropa življenja, iz obeh pa politična stališča, tako da ne ostane ne umetnost ne življenje, zgolj repertoar klišejev, ki se prenašajo iz generacije v generacijo, vse, kar ostane, pa je utilitaren babilon glasnih, institucionaliziranih glasov.

Čehov, gledališče Squat in Marguerite Duras/*Tri sestre*

To, kar v uprizoritvah Čehova, ki jih ustvarjajo ameriški režiserji, umanjka, je temna plat čehovovske krajine, medlo vdajanje užitkom, krutost, dekadenca in skrajni obup likov, banalnost njihovega jezika in kretenj, zadrževana strast, ki se skriva pod površjem. Večina tukajšnjih uprizoritev prinaša samo čustva, sentimentalnost in nostalgijo, to navivno trilogijo eksistencialnega zanikanja, ki sestavlja ameriški pogled na Čehova in ki dela njegove igre čezmerno, starinsko teatralične. Temu popolnoma nasproten je pristop gledališča Squat k uprizoritvi *Treh se-*

ster, krstno uprizorjeni leta 1976 v Budimpešti, štiri leta pozneje pa znova postavljeni v New Yorku – igro so namreč razstavili. Najbrž ni treba omeniti, da ji je žalostno spodletelo tako pri gledalcih (celo pri lastnih avantgardnih privržencih) kot pri tisku.

Olgo, Mašo in Irino so na majhnem odru, opremljenem z najnujnejšim pohištvom, odigrali trije moški, oblečeni v bele obleke. Kot prva je del dialoga izgovorila ženska, stisnjena v šepetalski školjki, slaba dva metra oddaljeni od igralskega prostora (uprizorjene so bile samo replike sester, in še te samo delno) – besedilo se je prenašalo prek zvočnega sistema, nato pa ga je eden od igralcev ponovil. Celotna uprizoritev, ki je trajala kako uro, je potekala na ta način.

Pri svoji obravnavi *Treh sester* so ustvarjalci iz gledališča Squat prodrli v jedro besedila – lastno željo Čehova po razgledališčenu gledališča so pripeljali do skrajnih meja. Dramo so izpraznili vseh živčnih čustev in gestikulacije ter sploščili njen jezik, ga spremenili v klišeje. S tem, ko so vloge žensk odigrali moški, so postavili na glavo čustveno identiteto drame, s tem pa, da je dialoge najprej skozi mikrofon izgovarjala šepetalka in šele zatem igralci, so ustvarjalci Squata poudarili prvino citata iz meščanskega jezika, poudarili njegovo odmevanje skozi zgodovinski čas. Učinek odmeva je sprožil dvojno strukturo: pripovedovano zgodbo (prek zvočnega sistema) in tisto odigrano (na odru). Uporaba šepetanke je vsaki repliki podelila preteklost, še preden je skozi igralčev glas vstopila v sedanost, ta občutek odmeva pa je namigoval na pomen citata kot

klišeja. Koncept uprizoritve je prevedel *Tri sestre* v svet, v celoti ustvarjen iz jezika, statičen svet v iskanju novega jezika.

Skrajno stilizirana uprizoritev *Treh sester* gledališča Squat je celotno dramo umestila v glas, ki je v delu Čehova vselej mesto hrepenenja. Predstava s svojo pogreznjenostjo v jezik prikličje v spomin podoben eksperiment iz istega obdobja, dramo/film *Indijska pesem* Marguerite Duras, v kateri nobena od oseb ne govori, zgodba je povedana prek magnetofonskega traku, z glasovi likov, utesnjenih v zaprtem prostoru. Videti Čehova v razvitem durasovskem slogu dá delu docela novo razsežnost.

Čehova bi veljalo oživiti v modernističnem kontekstu, ki bi osvetlil njegovo sorodnost z novim romanom, z ledeno hladno, prefinjeno kinematografijo, ki je izšla iz njega (Duras, Resnais ...), ter z novim realizmom v sodobni dramatiki in filmu, zlasti v Nemčiji. (*Tri sestre* je mogoče videti kot prolog k Handkejevi *Ježi čez Bodensko jezero*.) Ameriški režiserji so Čehova vse predolgo utapljali v solzavi psihologiji in prenapolnjenih prizoriščih, preveč plašni, da bi raziskovali fenomenološko hlepenje v njegovih igratih in svetovih jezika, s čimer so prikrili izjemno evokativnost njegovega gledališča.

Prevedla Aleksandra Rekar

*Iz knjige *Theatrewritigs*, New York 2011*

MATJAŽ VIŠNAR
SANDI PAVLIN
TOMISLAV TOMŠIČ
VESNA JEVNIKAR



PETER MUSEVSKI
VESNA JEVNIKAR

PETER MUSEVSKI
DARJA REICHMAN



VESNA PERNARČIČ
TOMISLAV TOMŠIČ





dr. Ljudmil Dimitrov

TRI SESTRE: V IMENU OČETA

»To je bila hiša s tremi sestrami.

Zveni mi precej rusko – je rekla Miss Marple.

V mislih je imela *Tri sestre*, se razume.

Čehov? Ali Dostojevski?

Resnično se ni mogla spomniti.«

Agatha Christie, *Nemesis*, poglavje *Tri sestre*

S formalnega vidika so *Tri sestre* igra, s katero se sklene 19. stoletje, čas, ki ga dojemamo kot dobesedno astronomskega. Gre za resnično mejno, vmesno dramo Čehova, napisano v prelomnem letu 1900, ki hkrati zapira enega in odpira drugi stoletni cikel. Zaradi teh, ali pa povsem drugih razlogov, so kritiki *Tri sestre* nemalokrat opredeljevali kot »najbolj kanonično« igro Čehova. Takšna definicija je seveda precej vprašljiva. Avtor se namreč ni vpisal v kanon ruske dramatike samo s *Tremi*

sestrami, sploh pa si notranje delitve njegovih štirih znamenitih poznih iger ne moremo zamisliti, poleg tega pa je avtor že sam po sebi kanon in veličina evropske dramske dediščine. No, bolj zanimivo je v tem primeru nekaj drugega, nekaj, na kar je nekoliko nenavadno namignila prva dama literarne kriminalke Agatha Christie v gornjem citatu. Naslov – formula je besedni konstrukt, semantično kodificiran kot *ruski*, tj. kot identifikacijski nacionalni »pečat«, pri čemer ni pomembna niti umetniška raven niti razlika v letnicah.

ŽIVLJENJE x 3

Naslov *Tri sestre* je magnetičen zaradi visoke stopnje arhetipskih možnosti, ki predvidevajo določena receptivna pričakovanja pri realizaciji konkretnih motivov. Na prvi pogled podpira inercijo *Strička Vanje*: omenjena je sorodstvena vez, ki projektira snov iz vsakdanjega življenja. Vendar ta ugotovitev, ki je načeloma pravilna, namere avtorjeve ideje ne pojasnjuje v celoti. S tem, ko so junakinje označene kot »sestre«, so namreč enakopravne (seveda z neizbežno starostno hierarhijo). Število pa je simbolično, z njim Čehov zaznamuje motiv, ki je za rusko kulturno miselnost zelo značilen. Lahko bi tudi rekli, da se tradicionalni »trije bratje« v južnoslovanski (delno tudi v zahodnoevropski) literaturi, v Rusiji odkrivajo v feministični poziciji. Takšna metamorfoza odpira semantično bližino med njimi in tremi moirami (parkami, erinijami), ki imajo v starogrški mitologiji strogo razdeljene vloge. Prva prede nit človeškega življenja, druga jo vodi čez prevrate usode, tretja pa jo prekinja. Mogoča je tudi reminiscen-

ca na tri čarovnice iz Shakespearovega *Macbetha* ali na hčere kralja Leara. V ruskem literarnem kontekstu se v 19. stoletju prvič pojavijo v avtorski različici Puškinove *Pravljice o carju Saltanu*, kasneje pa se močno vrezajo v spomin v *Idiotu* F. M. Dostojevskega. Naključno ali ne, vendar tudi Čehov izrecno navaja, da so Olga, Maša in Irina Prozorove generalove hčere, tako kot Aleksandra, Adelaida in Aglaja JAPANČINE (prav to zmede sicer razgledano gospodično Marple, da se ne more spomniti »avtorja« naslova, ki jo obseda). Tipičen nespremenljiv znak je obvezna navzočnost četrtega ženskega subjekta, ki se priplazi v zaprto skupnost trojke, bodisi zato, da bi ji zavladal, bodisi zato, da bi nadomestil katero od njih. Pri Shakespearu je to Hekata, pri Puškinu – Babaruha, pri Dostojevskem – Nastasja Filipovna, kot Aglajina tekmica, pri Čehovu pa Natalija Ivanovna, zaročenka, kasneje žena edinega brata treh sester – Andreja. Trojica (čas se razvije v štirico (prostor), pogosto s profanacijo. Natalija v *Treh sestrah* prevzame demonično vlogo »čarovnice«, v skladu s pridušeno, vendar svetlo »jasnovidnostjo« sester *Prozorovič*, na katero namiguje že njihovo poimenovanje, saj glagol *proziram* pomeni tudi prognozirati, prerokovati. Če nanje gledamo kot na zaključeno mikrorskupino, uzakonjeno v naslovu, so projekcija Trojice – hipotetična, vendar v besedilu neureničena možnost. Če jih zaporedje, v katerem se pojavljajo na seznamu akterjev, pretvarja v alegorično hipostazo krščanske Trojice – Olga (Vera), Maša (Upanje), Irina (Ljubezen), potem je njihova mitološka mati Sofija (Modrost) *mrtva* in bo »vstala« v demonični različici *tujega otroka*, *Sofičke*, ki ga je rodila njihova peklenska svakinja in ga je najverjetneje spočel

ljubimec Protopopov, ki se v drami nikoli ne pojavi. Čudno je, da na podlagi takšnega sematičnega potenciala v igri ni izkoriščen lik matere, ampak da siže gravitira predvsem okoli figure očeta.

BREZOČETOVSTVO

V celotnem besedilu je nekaj posebno izstopajočega, kar v določenih časovnih intervalih ne le (podobno kot topa bolečina) opominja nase, pač pa tudi »ovija« in »stiska« sicer raznosmerni siže v skupen semantični okvir, v enoten problematični primer: to je tema *odsotnega očeta*.

Dejstvo, da se dialog začne z Olgino repliko, v kateri spregovori o obletnici očetove smrti in pri tem na prvo mesto postavlja besedo »oče«, seveda ni naključno: »Oče je umrl natanko pred enim letom, prav na ta dan, petega maja, na tvoj god, Irina.« Precej nenavaden začetek. Iz njega je mogoče izluščiti nekaj poudarkov. Prvič, general nikjer v besedilu ni omenjen po imenu. Sestre in brat sicer nosijo očetno ime in priimek svojega očeta, to pa je tudi vse. S seznama vlog lahko le iz imena prve omenjene osebe, Andreja *Sergejeviča* Prozorova, ugotovimo, da je bilo očetu ime Sergej, vendar to ime v igri nikoli ni *izgovorjeno*. Recipient, ki je le gledalec, pa tudi nepozoren bralec ne ugotovi, kako je bilo generalu Prozorovu pravzaprav ime. Drugič, ugotovitev »Oče je umrl« ne pove zgolj življenjskega dejstva, s katerim so seznanjeni vsi akterji, pač pa v simbolnem kontekstu dela priključuje modernistično maksimo smrti Očeta (Boga), ki bo podzavestno sprostila

demonški izbruh, heretični kaos dosedanjega družinskega *statusa quo*, in izvedla peklenski preboj v sakralno atmosfero njihovega posestva. Po očetovi smrti »v hiši Prozorovih vlada zmeda«. Povedano po čehovovsko: to je mogoče le v situaciji »brezočetovstva«.

Opozoriti moram še na en bistven detajl. Oče je umrl na Irinin god oziroma imendan. *Človek-brez-imena* umre na *imendan*. Za razliko od rojstnega dneva, ki označuje »rojstvo«, začetek, bolj ali manj fizični, telesni (f)akt, kar je apologija Matere, je god (imendan) trenutek izoblikovanja osebe, trenutek prihoda-na-Svet, ki popolnoma sublimira duhovno energijo, uzakonjeno pod znakom Očeta. Bolj kot to, da očetova smrt sovпада z dnem velike mučenice Irine (5. maj), pa je zanimiv pomen svetničinega imena, ki v grščini pomeni »mir«, »spokojnost«. S tem, ko general umre na Irinin imendan, odide v »pokòj«, spremeni se v »pokojnika«, njegova duša doseže »mir«. Z druge strani pa je ironično boleča (posredna, vendar poudarjena) aluzija to, da je *vojaški zdravnik Ivan Romanovič Čebutikin*, ki je strastno navezan na prav tako pokojno mater dekleta, ki goduje, morda Irinin biološki oče. God je po eni strani duhovni praznik in po ruski pravoslavni tradiciji poteka v navzočnosti duhovnika (svečenika, popa). Po Mašinih besedah pa: »Prejšnji čas, ko je bil oče še živ, je k nam prišlo godovat vsakikrat trideset, štirideset oficirjev, bilo je bučno, danes pa je tukaj samo en človek in pol in tiho je kot v puščavi ...« V tem kontekstu je edina oseba, mimikrija duhovnika, prav *Proto-popov*, samooklicani (tudi samopovabljeni, a zato tudi nepriznani) *prvi-duhovnik*, *prvi-oče* (in v igri ni po naključju

»predsednik« deželne uprave, ki nadomešča v mestu manjkajočo cerkev), najverjetnejši oče Sofičke (Sofije), arhetipske matere treh sester.

Igra se ne začne s prihodom, pač pa s spominom na odhod moške osebe, ki je pustila svoje otroke, da postanejo ujetniki njenih ambicij. To je najbolj izrazito pri Andreju, ki, po vsem sodeč, ne bo postal profesor na moskovski univerzi in ne bo izpolnil očetove želje, da bi naredil znanstveno kariero (ki bi bila posvetna in tako alternativa vojaški). V samem sinoptičnem času je opaziti še nekaj razhajanj. Olga pove, kako je bilo pred enim letom: »Bilo je mraz, snežilo je. Zdelo se mi je, da ne bom prenesla, ti [Irina, op. avt.] si ležala omedlela, kot mrtva.« Celotna replika je apokaliptična. »Danes« pa, kot trdi uvodna didaskalija, je »zunaj sončno, veselo«. In kmalu bo »ura odbila dvanajst«. To bi bil čas Antikrista, če se prvo dejanje ne bi odvijalo popoldne, temveč ob polnoči. A čeprav se dogajanje v prvem dejanju odvija »sredi belega dne«, občutek peklenskosti ostaja. Tu siže uvaja svoj osrednji primer:

UGANI, KDO PRIDE NA VEČERJO.

Znova začetek: s prihodom Nataše na Irinino godovanje v hiši Prozorovih nastane zmeda. Glede na diskurzni čas Nataša prispe ... in nikoli več ne odide. Ko se pojavi prvič, je Andrejeva zaročenka, v drugem dejanju pa sta že poročena in roditelja malega Bobika. Nataša, ki v domovanje Prozorovih vstopi kot tujka, saj prispe »od zunaj«, naredi ravno nasprotno od tradicionalnega dramaturškega zapleta: *podjarmi si ljudi okoli sebe*

in prevzame njihov imanentni prostor, osvoji in prisvoji si tuji topos. To se seveda zgodi tudi zaradi očitnega dokaza o njenem aktivnem razmnoževanju, zaradi multipliciranja, ko se iz patriarhalno uresničene ženske – triumvirata soproga-mati-ljubljena/ljubimka – spremeni v matricomatrjoško: z dvema otrokoma se Natalija *potroji* in s tem alternativno dublira svakinje. Zamenja jih sama s seboj, saj jih potiska v vedno tesnejši prostor, *njihove* izpraznjene sobe pa zasede z otrokoma, ki sta prišla iz njene maternice, ne glede na to, kdo je njun oče.

Zelo zgovorna je neka podrobnost, ki raziskovalcem *Treh sester* pogosto uide. Ko na koncu prvega dejanja vstopi Nataša, so kmalu zatem vsi povabljeni k praznični mizi. Res je, da kosijo in ne večerjajo, vendar trenutek deluje sakralno. Prav takrat Kuligin izreče repliko, sicer značilno za njegovo preprosto neumno dobessednost, vendar pomembno v simboličnem kontekstu dela: »Trinajst nas je za mizo!« Sledi kratek dialog: »RODE *glasno*: Gospoda, pa ne da ste vraževerni? *Smeš*. – KULLIGIN: Če jih je trinajst za mizo, pomeni, da so zaljubljeni vmes ... [...] ČEBUTKIN: Jaz sem star grešnik, ampak zakaj se je Natalija Ivanova zmedla, tega pa ne razumem. *Glasen smeš*.« Z glasnim in dobrodušnim smehom pogovor namigne na vznemirjajočo temo *odvečne* Natalije. Edino ona se odzove kot tujka, glede na arhetipni siže zadnje večerje pa je *razkrinkana* kot Satan. Prvo, kar naredi vtis na Olgo, že takoj ko se pojavi, je to, da ima zelen pas, kar »ni lepo«. Gostja pa neposredno apostrofira: »Ali pomeni to kaj slabega?« Malo pred tem je opazila nekaj neprijetnega: »NATAŠA: Že sedijo za mizo ... Zamudila sem ...«

Za mizo za Natalijo ni prostora, odveč je, zeleni pas pa je odkrita asociacija na kačo iz Stare zaveze, preobrazbo Hudiča in satansko izkušnjo, ki je vdrla v trdnjavo Prozorovih, zamaskirana v ljubezensko strast. Ravno najstarejša, Olga, že na začetku prognozira destruktivnost Natalijine narave. (Motiv se spet ponovi. V drugem dejanju junakinja znova pride, potem ko so vsi že sedli za mizo, da bi pili čaj.) Kasneje se, že kot Andrejeva soproga, s prižgano svečo v roki nekajkrat sprehodi po odru kot reminiscenca na zlobno Lady Macbeth, ideologinjo zločinov, ki jih je zagrešil njen soprog. A v konkretnem primeru to napeljuje na Natalijino obsedenost s požarom (»Gledam, če ne gori luč ...«) in gorenjem, razbeljenimi strastmi in upelivitvijo. Kmalu res pride do velikega požara, mesto pogori skoraj do tal. Zdi se mi, da se v simboliki teh podrobnosti odstira tudi nekaj nepričakovano izvirnega. Nataša se izkaže za nič manj »plodno samico«, kot je istoimenska Tolstojeva junakinja iz *Vojne in miru*, a s tem, ko jo naredi za Andrejevo soprogo, Čehov spusti – morda parodično – status likov Nataše in Andreja, ki preživita smrti bližnjih, nesreče, prevare in (naključno?) tudi požar v mestu. Širše gledano, kot vemo, ne gori konkretno gubernijsko mesto, projekcija Sodome in Gomore, ki toneta v grehu in razvratu, pač pa gori sama Moskva – želja, njihova utopija, požgana »od zunaj«. Sestre so si rešile življenje, saj so se »evakuirale« iz gorečega mesta-zmaja. A ne kot leta 1812, tokrat se namreč zdi, da odhajajo za zmeraj – z enosmerno vozovnico in »rezerviranim sedežem«.

K *Trem sestram* skoraj nihče ne prihaja, pogostejši so odhodi. Prvi »odide« oče in zaradi simbolike tega dogodka se dejanski dogodki v drami pričnejo »čez eno leto ob tem času«. Za njim odideta Fedotik in Rode, zgorela je fotografska delavnica, z njo pa tudi spomin na njuno tamkajšnje življenje, spomin na praznovanje godu, dokaz, da sta obstajala. Odide najstarejša služkinja Anfisa, ki jo prežene in tako obsodi Natalija; sledi odhod vojaške baterije, z njo pa seveda odide tudi podpolkovnik Veršinin, Mašina prva resnična ljubezen. Na koncu odide posestvo, prostor, ki ga je zakockal in zastavil Andrej. Pride le Nataša, z njo pa tudi njena otroka, in morda bo v prihodnosti zunajodrskega dogajanja otrok še več. Sestre se zavedo, da *ne-nehno* živijo v hiši, kjer se počutijo nastanjene le *začasno*, kot najemnice. Morda tudi zato *njihov* odhod ni mogoč, medtem ko se odhod junakinj Češnjevega vrta zaradi enakih razlogov izkaže za neizbežnega. Do tukaj običajno prihajajoči in odhajajoči liki obravnavanih kanoničnih dram zavzemajo en in isti topos, ki ostaja konstanten in nespremenjen. Tu pa se pojavi intenca po gibljivosti, »mobiliziranosti« samega prostora – Moskve –, katere obstoj je vse bolj vprašljiv. V zameno za to himero lahko pride do precej bolj realne apokalipse. Zastavljeno posestvo bo kmalu »odšlo« od dosedanjih lastnikov in uresničil se bo že v Shakespearu napovedan čudež: tako kot birnamski gozd »odide« in tako napove zlom zlobne Lady Macbeth, pri Čehovu to napove zlom Nataše, ki je preoblikovana projekcija prekrasne šetlandske Lady. Tisto, kar ostane, so tri sestre, ki ne morejo pobegniti od svojega imena. Skupnost se bo ohranila le kot *ime* in v *imenu Očeta* – kot začetek konca vsake molitve.

Iz bolgarščine prevedla Ana Drk.

VESNA SLAPAR
VESNA JEVNIKAR



PETER MUSEVSKI
VESNA JEVIKAR





ALJOŠA TERNOVŠEK
MIHA RODMAN
SANDI PAVLIN
VESNA JEVIKAR
TOMISLAV TOMŠIČ
VESNA PERNARČIČ
BORUT VESELKO
DARJA REICHMAN





VESNA JEVIKAR
VESNA PERNARČIČ
DARJA REICHMAN



Nastanek predstave sta omogočila:



MESTNA OBČINA KRANJ



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT

Za pomoč se zahvaljujemo:



Gorenjski Glas

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ

Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj

Glavni trg 6, 4000 Kranj, www.pgk.si, pgk@pgk.si

Tajništvo 04 280 49 00 Faks 04 280 49 10

Blagajna 04 20 10 200, blagajna@pgk.si

Urnik blagajne: od ponedeljka do petka od 10.00 do 12.00,
ob sobotah od 9.00 do 10.30 ter uro pred začetkom predstav

Direktorica **Mirjam Drnovšček**

04 280 49 12, mirjam.drnovscek@pgk.si

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja **Marinka Poštrak**

04 280 49 16, marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo **Janez Vencelj**, 04 280 49 18; info@pgk.si

Koordinator programa in organizator kulturnih prireditvev **Robert Kavčič**

04 280 49 13, robert.kavcic@pgk.si

Poslovna sekretarka **Gaja Kryštufek**, 04 280 49 11, pgk@pgk.si

Blagajničarka **Damijana Krnič**, 04 20 10 200, blagajna@pgk.si

Vodja tehnike in lučni mojster **Drago Cerkovnik** Garderobierka **Bojana Fornazarič** Frizer in masker **Matej Pajntar** Inspicienti **Ciril Roblek**, **Bojan Hudernik** in **Jošt Cvikl** Tonski mojster **Robert Obed**
Odrski tehniki **Simon Markelj**, **Janez Plevnik** in **Robert Rajgelj** Čistilka **Asima Avdić**

IGRALSKI ANSAMBEL

Vesna Jevnikar, **Peter Musevski**, **Vesna Pernarčič**, **Darja Reichman**,

Vesna Slapar, **Aljoša Ternovšek**, **Borut Veselko**, **Matjaž Višnar**

STROKOVNI SVET PGK:

Alenka Bole Vrabec (predsednica), **Vesna Jevnikar**, **Vasja Predan**, **Darja Reichman**

SVET PGK:

Stanislav Boštjančič (predsednik), **Erna Ambrožič**, **Drago Cerkovnik**,

Andrejka Majhen, **Nataša Robežnik**

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2011/2012, številka 5

Za izdajatelja **Mirjam Drnovšček**

Urednica **Marinka Poštrak** Lektorica **Mateja Dermelj** Oblikovalec ovitka **Dani Modrej**
Oblikovalka **Tanja Radež** Priprava **Alten10** Fotografije **Mare Mutič** Tisk Tiskarna OMAN, Kranj
Pirotehnični efekti:

