

Natalia Dolinskaia

# Kvinner og deres skjebner i Tsjekhovs senere dramatik: en komparativ analyse av *Måken* (1895), *Onkel Vanja* (1896), *Tre søstre* (1901) og *Kirsebærhaven* (1903)

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Øystein Tvede

Juni 2020



Natalia Dolinskaia

**Kvinner og deres skjebner i Tsjekhovs senere dramatikk: en komparativ analyse av *Måken* (1895), *Onkel Vanja* (1896), *Tre søstre* (1901) og *Kirsebærhaven* (1903)**

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap  
Veileder: Øystein Tvede  
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden



## Abstract

The main question of the master's thesis is "How does Anton Chekhov describe female role figures in *The Seagull* (1895), *Uncle Vanja* (1896), *Three Sisters* (1901) and *The Cherry Orchard* (1903)?" Women in the four plays are individualized and multidimensional dramatic figures. During the analysis, the relationships that the female characters have with work, motherhood and love are highlighted. Love has often a destructive effect on the characters and is closely linked to suffering. The playwright's view of marriage is also pessimistic. Religious faith and hard work can replace the lack of happy romantic relationships. Interpretation of symbols gives a more detailed understanding of the female figures. For example, Moscow has a symbolic meaning in *Three Sisters* and can be associated with the sisters' unattainable dream of returning to the past.

In the master's thesis, Chekhov's plays are set in a broader context. Chekhov's characterization of the female characters is compared to the characterization of the women in works of the predecessors (Griboyedov, Sukhovo-Kobylin and Ostrovsky) and of the successors (Andreev, Erdman, Arbuzov, Petrushevskaya, Ulitskaya, Akunin).

Keywords: Anton Chekhov, Russian literature, Russian play, women, 19<sup>th</sup> century, 20<sup>th</sup> century

## Sammendrag

Masteroppgavens hovedspørsmål er «Hvordan beskriver Anton Tsjekhov kvinnelige rollefigurer i *Måken* (1895), *Onkel Vanja* (1896), *Tre søstre* (1901) og *Kirsebærhaven* (1903)?». Kvinnene i de fire dramaene er individualiserte og multidimensjonale skikkelser. I løpet av analysen belyses forhold som de kvinnelige rollefigurene har til arbeidsliv, moderskap og kjærlighet. Kjærlighet har ofte en destruktiv påvirkning på de dramatiske personene. Hos Tsjekhov er kjærlighet nært koblet til lidelser. Dramatikerens syn på ekteskapet er også pessimistisk. Den religiøse troen og hardt arbeid kan erstatte mangelen av lykkelige romantiske forhold. Skuespillenes symbolikk gir en mer detaljert forståelse av de kvinnelige skikkelsene. For eksempel har Moskva en symbolsk betydning i *Tre søstre* og kan assosieres med søstrenes uopnåelige drøm om tilbakevending til fortiden.

I masteroppgaven blir Tsjekhovs dramaer satt i en bredere litteraturhistorisk kontekst. Karakteriseringen av de kvinnelige rollefigurer hos Tsjekhov blir sammenlignet med beskrivelsen av kvinnene både hos hans forgjengere (Griboyedov, Sukhovo-Kobylin og Ostrovsky) og etterfølgere (Andrejev, Erdman, Arbuzov, Petrusjevskaja, Ulitskaja, Akunin).

Nøkkelord: Anton Tsjekhov, russisk litteratur, russisk skuespill, kvinner, 1800-tallet, 1900-tallet

## **Forord**

For ca. to år siden begynte jeg å tenke om temaet for masteroppgaven. Jeg er glad at det var mulig for meg å skrive på norsk om russisk litteratur.

Jeg ønsker å takke alle som har hjulpet meg i arbeidsprosessen.

Først og fremst ønsker jeg å takke veilederen min, Øystein Tvede, for masse gode tilbakemeldinger, språkhjelp, støtte og tålmodighet. Jeg vil takke Knut Ove Eliassen for hans nyttige kommentarer til innleggene mine på masterseminarene. Jeg takker også medstudentene mine for støtte og spennende samtaler angående oppgaveskriving.

Stor takk til mannen, søsteren og vennene mine for at de var tilgjengelige da jeg trengte dem. Takk til lillebroren min for alle de morsomme historiene som han har fortalt meg i de siste månedene. Og takk til foreldene mine, som inspirerte meg til å ta mastergrad.

Levanger, mai 2020

Natalia Dolinskaia

## Innhold

<b>1. Innledning</b> .....	6
1.1. Bakgrunn for valg av tema og tekstvalg .....	6
1.2. Tema og problemstilling .....	7
1.3. Teori og metode .....	7
1.4. Tidligere forskning .....	9
1.5. Resepsjon av dramaene. Sjangerspørsmål .....	10
<b>2. Kvinnelige skikkelser i den russiske dramakunsten før 1890-årene</b> .....	<b>13</b>
2.1. Historisk bakgrunn .....	13
2.2. <i>Woes of Wit</i> av Alexander Griboyedov .....	13
2.3. Sukhovo-Kobylin .....	16
2.4. Ostrovsky .....	18
2.5. Tsjekhovs enaktere .....	20
2.6. <i>Ivanov</i> .....	23
2.7. Foreløpig konklusjon .....	24
<b>3. Kvinnelige skikkelsene og arbeid i Tsjekhovs senere dramaer</b> .....	<b>26</b>
3.1. Guvernante, skuespillerinne, kone: hvilke muligheter har kvinnen? .....	26
3.2. Tjenestefolk .....	29
3.3. Feminisme .....	31
<b>4. Kvinner og moderskap</b> .....	<b>33</b>
4.1. Den levende moren .....	33
4.2. Den døde moren .....	35
<b>4. Kvinner, kjærlighet og ekteskap i Tsjekhovs senere forfatterskap</b> .....	<b>37</b>
4.1. En upassende kjærlighet .....	38
4.2. En destruktiv kjærlighet .....	39
4.3. Kjærlighet i ekteskapet .....	40
4.4. Utroskap .....	43
4.5. Hva kan «erstatte» en lykkelig kjærlighet? .....	44
<b>5. Symboler</b> .....	<b>46</b>
5.1. Natur .....	47
5.2. Myte, folklore og en litterær tradisjon .....	48
5.3. Steder .....	50



5.4.	Lyder og musikk.....	51
5.5.	Farger.....	52
<b>6.</b>	<b>Kvinnelige skikkelser i den russiske dramakunsten etter Tsjekhov .....</b>	<b>53</b>
6.1.	Historisk bakgrunn .....	53
6.2.	Leonid Andrejev (1881–1919) .....	53
6.3.	Nikolai Erdman (1900–1970).....	55
6.4.	Aleksej Arbuzov (1908–1986) .....	57
6.5.	Ljudmila Petrusjevskaja (f. 1938) .....	58
6.6.	Ljudmila Ulitskaja (f. 1943) .....	59
6.7.	Boris Akunin (f. 1956) .....	60
6.8.	Foreløpig oppsummering.....	61
<b>7.</b>	<b>Konklusjon.....</b>	<b>63</b>
	<b>Bibliografi.....</b>	<b>65</b>

# 1. Innledning

## 1.1. Bakgrunn for valg av tema og tekstvalg

Mannlige forfattere har skrevet et stort antall bøker om kvinner, og i de fleste skjønnlitterære verk kan man finne minst en kvinnelig karakter. I essayet *Et eget rom* (1929) beskriver Virginia Woolf et bibliotekbesøk. Hun prøver å analysere hva menn synes om kvinner og fant flere motstridende meninger:

Er de i stand til å lære, eller er de ikke? Napoleon mente at de ikke var i stand til det. Dr Johnson mente det motsatte. Har de sjel, eller har de ikke sjel? Noen primitive folkeslag mener at de ikke har det. Andre hevder tvert imot at kvinner er halvt guddommelige, og forguder dem av den grunn. Noen vismenn anser at de er grunnere i hjernen; andre at de er dypere i bevisstheten. Goethe høyaktet dem; Mussolini forakter dem. Hvor man enn så, tenkte menn på kvinner, og tenkte ulikt om dem. (Woolf, 2012, s. 41–42)

Dette sitatet inspirerte meg til å analysere hvordan en konkret mannlig forfatter ser på kvinner. På grunn av opprinnelsen min var jeg spesielt interessert i russisk litteratur, og bestemte meg for å skrive masteroppgaven om dramaene til Anton Pavlovitsj Tsjekhov (1860–1904). Tsjekhov er en av de største klassikerne i russisk litteratur, og hans verk har også en stor betydning for den vestlige litteraturhistorien generelt. Derfor var det mulig å finne sekundærlitteratur både på norsk, engelsk og russisk, og sammenligne synspunkter på dramatikerens forfatterskap hos forskjellige forskere. På dette grunnlaget prøvde jeg å bygge mitt eget syn på hvordan Tsjekhov beskriver kvinner i sine dramaer.

I tillegg til temaet var det et annet viktig spørsmål, som jeg måtte finne svar på før arbeidets begynnelse. Hvilke av Tsjekhovs teaterstykker skal jeg velge for analysen? «De fire store dramaene»: *Måken* (1895), *Onkel Vanja* (1896), *Tre søstre* (1901) og *Kirsebærhaven* (1903) er uten tvil mer innholdsrike enn Tsjekhovs tidligere stykker, og derfor er de mer interessante objekter for litteraturvitenskaplig analyse. Jeg bestemte meg for å skrive om alle disse fire dramaene, fordi de har noe til felles: de ble skrevet i løpet av en relativt kort tidsperiode, har samme motiver (som eksempel kan vi nevne motivet ulykkelig kjærlighet) og et persongalleri med store likheter. I flere av de teaterstykkene finner vi, for eksempel, den gamle tjenestepiken, den unge og rene jenten eller den kyniske legen. Det finnes også en tradisjon blant litteraturvitere for å se disse stykkene i sammenheng (se, for eksempel, *Chekhov. A Study of the Four Major Plays* (1983) av

Richard Peace eller *The Real Chekhov. An introduction to Chekhov's Last Plays* (1973) av David Magarshack).

## **1.2. Tema og problemstilling**

Det er umulig å få en fullstendig forståelse av Tsjekhovs dramaer uten å analysere grundig de kvinnelige karakterene. Dessuten spiller kvinnelige skikkelser en aktiv rolle allerede på plot- og motivnivå. I masteroppgaven er formålet mitt å forklare hvilke særtrekk Tsjekhovs skildring av kvinner har og hvilke likheter og forskjeller mellom kvinnelige skikkelser vi kan finne i hans senere stykker. For å tydeliggjøre hovedpunktene i analysen min, bestemte jeg meg for å ha to tilleggskapitler: ett om dramautvikling i Russland før Tsjekhov og dramatikerens tidligere forfatterskap, og et annet om den russiske dramakunsten etter Tsjekhov og hans påvirkning på senere litteraturtradisjon. Ved hjelp av en slik bredere litteraturhistorisk sammenheng kan man mer tydelig se særtrekkene i Tsjekhovs syn på kvinner.

## **1.3. Teori og metode**

I masteroppgaven skal jeg å konsentrere meg om beskrivelsen av de enkelte rollefigurene i dramaene. Til tross for at det finnes forskjellige synspunkter på hvilke betegnelser man skal bruke om dramatiske personer (man kan snakke om, for eksempel, rollefigurer, dramatiske figurer eller skikkelser), angår ikke denne forskjellen problemstillingen min, og jeg kommer til å bruke alle disse betegnelser om hverandre som synonymer.

Det er åpenbart at personer i prosaiske og dramatiske verk blir skapt av forfattere på forskjellige måter. For eksempel peker Manfred Pfister på den mer fragmentariske karakteren til dramatiske figurer (1988, s. 162). Derfor blir følgende spørsmål aktuelt i denne oppgaven: hvordan skaper dramatikere sine rollefigurer? Ifølge Helland og Wæsp (2011, s. 118–127) har dramaforfattere tre hovedmåter å karakterisere sine personer på: gjennom sideteksten, gjennom replikkene og gjennom dramaet som helhet (for eksempel, gjennom billedspråk, komposisjon, motiver eller temaer). I *The Theory and Analysis of Drama* (1988) av Manfred Pfister kan vi finne en litt annerledes beskrivelse av karakteriseringsmåtene. Teoretikeren deler karakteriseringsteknikker inn i fire grupper: explicit-figural, implicit-figural, explicit-authorial og implicit-authorial. Jeg velger å bruke de engelske betegnelser, fordi de ikke har en etablert oversettelse på norsk ennå. Ifølge Pfister er explicit-figural karakteriseringsteknikker verbale og deles inn i to kategorier:

selvkommentar, når rollefiguren beskriver seg selv; og en ytre kommentar, når rollefiguren beskriver en annen person (1988, s. 185). Selvkommentarer kan være både i form av dialog og monolog. I motsetning til explicit-figural, er implicit-figural karakteriseringstekniker ikke alltid verbale. Rollefigurer blir representert ikke bare gjennom selve replikkene og måten å snakke på, men også gjennom egen oppførsel og kontekst, som kan, for eksempel, bestå av klær eller interiør (Pfister, 1988, s. 190). Et tydelig eksempel på explicit-authorial karakteriseringsteknikk er talende navn (telling names) på rollefigurer eller forfatterens kommentarer om rollefigurer, som leseren kan finne i teksten. (Pfister, 1988, s. 194). Den siste, implicit-authorial, karakteriseringsteknikken kan bli representert i kontraster og forbindelser mellom forskjellige figurer i dramaet (Pfister, 1988, s. 195). Man kan også karakterisere skikkelser gjennom å sammenligne hvilke forhold de har til et bestemt tema i dramaet. Som metode i analysen min av kvinnelige rollefigurer skal jeg bruke motiv-basert analyse og nærlesning.

Jeg ønsker også å ta opp en del begreper, som blir brukt i den kommende analysen av rollefigurene i Tsjekhovs dramaer. Først og fremst vil jeg redegjøre for forskjellen mellom statiske og dynamiske figurer. Statiske figurer forandrer seg ikke i løpet av handlingen, mens dynamiske går gjennom en utvikling (Pfister, 1988, s. 177). En annen viktig forskjell kan man finne mellom mono- og multidimensjonale dramatiske karakterer. Den første typen, monodimensjonale figurer, har bare en eller få personlige trekk, og de er homogene (Pfister, 1988, s. 178-179). I motsetning til monodimensjonale, multidimensjonale figurer har flere trekk (her kan vi snakke, for eksempel, om biografisk bakgrunn, måter å reagere på eller oppførsel mot andre personer). Hver trekk gir oss en ny informasjon om karakteren (Pfister, 1988, s. 179). Begrepet *type* har en forbindelse med opposisjonen mono- og multidimensjonale karakterer. Når man snakker om typer i dramaer, handler begrepet ofte om karakteren, som representerer et spesielt sosiologisk eller psykologisk sett med trekk (Pfister, 1988, s. 179). Dette begrepet blir aktuelt for det første kapittelet av masteroppgaven.

For å tydeliggjøre flere viktige trekk i karakteriseringen av kvinnelige rollefigurer, kommer jeg også til å snakke om forskjeller mellom mannlige og kvinnelige karakterer i dramaene. Jeg ønsker ikke bare å analysere den overfladiske opposisjonen mellom kjønn, men å snakke om «gender» som følge av sosiale forhold (Colebrook, 2004, s. 9). Derfor trekker jeg paralleller mellom dramaenes karakterer og den historiske bakgrunnen som disse verkene var skrevet på. Enkelte kapitler bygger jeg på spesielt utvalgte teoretiske tekster. For eksempel, i kapittelet «Kvinner og moderskap» bruker jeg *The Mother/Daughter plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) av Marianne Hirsch og *Plotting Motherhood in Medieval, Early Modern, and Modern Literature* (2017) av Mary Beth Rose som teoritekster, mens jeg baserer kapittelet «Kvinner, kjærlighet og

ekteskap i Tsjekhovs senere forfatterskap» på Roland Barthes *Fragmenter av kjærlighetens språk* (1977).

#### 1.4. Tidligere forskning

I løpet av de siste hundre år det er det blitt skrevet flere litteraturkritiske verk om Tsjekhov. Det vil ikke være mulig å nevne alle, men jeg ønsker likevel å beskrive de som har hatt mest betydning for temaet mitt.

Geir Kjetsaa (1937–2008) skrev en av de mest omfattende monografiene om Anton Tsjekhov på norsk – *Tsjekhov. Liv og diktning* (2004). I tillegg til Tsjekhovs biografi kan man finne analyser av alle de fire senere dramaene i boken. Kjetsaa er blant annet interessert i forholdet mellom symbolikken og kvinnelige skikkelser hos Tsjekhov, og peker, for eksempel, på måken som et tvetydig symbol i *Måken* (Kjetsaa, 2004, s. 210). Litteraturviteren legger merke til forhold mellom mor og barn, og analyserer den vanskelige holdningen som Arkadina har til Trepljov i det samme dramaet (Kjetsaa, 2004, s. 215). I tillegg til monografien skrev også Kjetsaa artikkelen «Symbol og struktur i *Tre søstre*» (*Tsjekhovs dramatik*, 1976). Denne artikkelen har gitt meg grunnlaget for å analysere forhold mellom symboler og kvinnelige rollefigurer i dramaet. For eksempel beskriver Kjetsaa forholdet mellom søstrene og haven, Natasja og brannen, det ødeleggende symbolet.

I masteroppgaven refererer jeg ofte til *A Study of the Four Major Plays* (1983) av Richard Peace. I dette verket finner man en fullstendig tolking av de «fire store» dramaene. Til tross for en generell problemstilling skriver litteraturviteren detaljert om flere kvinnelige skikkelser. Hos Peace finner man tolkning av flere litteraturhistoriske paralleller som kan være aktuell for forståelsen av de kvinnelige rollefigurenes karakterisering (for eksempel, paralleller mellom Tsjekhov og Shakespeare i *Måken*). Litteraturviteren skriver ikke bare om hovedskikkelsene i dramaet, men retter også oppmerksomheten sin mot personene, som tar mindre plass i handlingen. Som eksempel kan vi nevne en detaljert analyse av Marina i *Onkel Vanja*, og hennes forbindelse med den gjentakende prosess av tedrikking (Peace, 1983, s. 51). Et annet viktig kritisk verk er *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama* (1999) av Donald Rayfield. I likhet med Kjetsaa, er Rayfield interessert i dramaenes symbolikk og skriver blant annet om fargesymbolikk i *Måken*. I monografien *Chekhov and Women. Women in the life and Work of Chekhov* (1987) velger Carolina De Maegd-Soep en tematikk, som har mye til felles med

masteroppgaven min. Likevel er hun betydelig mer interessert i paralleller mellom Tsjekhovs biografi og forfatterskap enn det jeg er. En av de mest aktuelle delene av verket hennes inneholder informasjon om Tsjekhovs holdning til den kvinnelige bevegelsen, kvinnelige studenter og kvinners deltakelse i arbeidslivet. Hun stiller spørsmål om dramatikerens mulige misogyni (De Maegd-Soëp, 1987, s. 85). Hun deler også kvinnelige skikkelser hos Tsjekhov inn i fire typer: «The Petty-Bourgeois Housewife» (Natasja i *Tre søstre*), «The Blue-Stoking» (Sonja i *Onkel Vanja*), «The Frivolous Woman» (Arkadina i *Måken*, Elena i *Onkel Vanja*) og «The Idealistic Woman» (Masja i *Tre søstre*) (De Maegd-Soëp, 1987, s. 220-237). I artikkelen «Women in Chekhov's Plays» (1981) foreslår Nicholas Moravčević en egen måte å fordele kvinnelige skikkelser på. For eksempel tilhører Anja i *Kirsebærhaven*, Irina i *Tre søstre*, Sonja i *Onkel Vanja* og Nina i *Måken* til typen av den unge kvinnen som er naiv, ren og entusiastisk (Moravčević, 1981, s. 204–205). En annen type er den dominerende kvinnen, som er eldre og har mer erfaring (for eksempel Arkadina i *Måken* og Natasja i *Tre søstre*). Den tredje typen som litteraturviteren beskriver er den ydmyke og stoisk kvinnen, som jobber hardt, passer på de andre og er bekymret for fremtiden (Olga i *Tre søstre*, Varja i *Kirsebærhaven*) (Moravčević, 1981, s. 212–213). Til den siste gruppen tilhører typen av en gammel kvinnelig tjenestepike (Marina i *Onkel Vanja*) (Moravčević, 1981, s. 213–214).

I likhet med disse engelskspråklige kritikerne, retter russiske litteraturvitere ofte oppmerksomheten sin mot symbolbruk i Tsjekhovs dramatikk, og kobler flere symboler til kvinnelige rollefigurer. Sobennikov (1986) skriver om forholdet mellom måken og skjebnen til Nina i *Måken*. Fargesymbolikken spiller også en viktig rolle i litteraturviterens analyse (som eksempel kan vi nevne den hvite kjolen til Nina i den første akten) (Sobennikov, 1986, s. 219). Larionova trekker i sin artikkel «The Play of A.P. Chekhov “The Seagull”: Literary Questions and Folk Answers» (2018) paralleller mellom kvinnelige skikkelser i *Måken* og russiske folkeeventyr. Kiseljeva (2019) peker på den spesielle plassen som døden har i Tsjekhovs senere dramaer (vi husker Masjas frustrasjon i *Måken*). Kiseljeva trekker også paralleller mellom de symbolske opposisjoner: liv-død, hjem-verden (2019, s. 104). I likhet med Richard Peace er Ljudmila Jakusjeva interessert i betydning av tedrikking hos Tsjekhov. Ifølge Jakusjeva symboliserer teen den behagelige livets orden (Jakusjeva, 2009).

## **1.5. Resepsjon av dramaene. Sjangerspørsmål**

I 1892 kjøpte Tsjekhov et gods i Melikhovo, og der skrev han *Måken*, den første av de «fire store dramaene». I 1895 presenterte dramatikerens sitt nye stykke for et begrenset publikum, som ble overrasket over dramaets ukonvensjonelle karakter og mente at det ikke passet for scenen. Tsjekhov var ikke fornøyd med tilbakemeldingene. Han skrev i brevet at han «aldri skal lykkes i å bli dramatiker»<sup>1</sup> og bestemte seg for å fortsette med fortellinger. For første gang ble *Måken* satt opp i Aleksandrateateret i Sankt-Petersburg, og resultatet var ikke så positivt. Til tross for Tsjekhovs aktive deltakelse i prøvene forsto skuespillerne ikke stykkets innhold og replikkene sine. Samtidens teaterkunst var ikke klar for dette stykket ennå (Kjetsaa, 2004, s. 203). *Måken* var dårlig likt av publikum, og anmeldelsene var også negative. For eksempel skrev avisen *Fedrelandets sønn*: «Det er dumt og vilt, men på scenen virket det enda dummere og villere»<sup>2</sup>. Til og med var forfatteren Lev Tolstoj (1828–1910) enig med de fleste kritikerne og mente at *Måken* «bare var noe tull»<sup>3</sup>. Tsjekhov bestemte at han aldri skulle skrive noe for scenen igjen. Likevel ga Tsjekhov i 1898 tillatelsen til Nemirovitsj-Dantsjenko til å sette opp *Måken* i Moskva, på Kunstnertheateret. De gamle feilene ble ikke gjentatt og denne gangen ble dramaet mottatt positivt av publikum.

Neste skuespill, *Onkel Vanja*, er egentlig en omarbeidet versjon av et tidligere stykke av Tsjekhov, *Skogtrollet*. Stykket ble satt opp på Kunstnertheateret og hadde premiere i 1899. *Onkel Vanja* ble mottatt positivt, og Tsjekhov var generelt fornøyd med resultatet. Samtidens kritikere pekte på stykkets sosiale aktualitet: «Det moderne menneske ønsket å leve, men manglet noe å leve for» (Kjetsaa, 2004, s. 218). Avisen *Russkije Vedomosti* rettet oppmerksomheten mot dramaets nyskapende form: «Handlingenes enhet er her blitt erstattet med stemningens enhet»<sup>4</sup>.

Det neste dramaet, *Tre søstre*, skrev Anton Tsjekhov i 1900. Stykket ble igjen satt opp på Moskva Kunstnertheater, og Tsjekhov ble som vanlig misfornøyd med Stanislavskij sin tolkning av verket. Dramatikerens mente at «det er helt nødvendig å få frem akkurat den stemning som behersket forfatteren da han skrev stykket»<sup>5</sup>. *Tre søstre* ble mottatt positivt av publikum og kritikerne. Avisen *Russlands tidene* pekte på dramaets vanskelige karakter og beskrev det som et filosofisk-symbolisk drama (Kjetsaa, 2004, s. 268) Den positive mottakelsen av stykket kan bekreftes med Griboejdovprisen, som Tsjekhov mottok for dette verket.

I 1903 skrev Tsjekhov sitt siste store drama – *Kirsebærhaven*. Som vanlig samarbeidet dramatikerens tett med Kunstnertheateret. Tsjekhov ble tvunget til å ha lange diskusjoner om

---

<sup>1</sup> Sitert i Kjetsaa, 2004, s.155

<sup>2</sup> Sitert i Kjetsaa, 2004, s. 203

<sup>3</sup> Sitert i Kjetsaa, s. 204

<sup>4</sup> Sitert i Kjetsaa., s. 218

<sup>5</sup> Sitert i Kjetsaa s. 267

stykkets sjangertilhørighet med Stanislavskij. Forfatteren mente at *Kirsebærhaven* var en komedie (vi kan finne akkurat denne sjangerbetegnelsen i verket), nesten en vaudeville, mens Stanislavskij var sikker på at det var en tragedie. Og han var ikke den eneste: da Nemerovitsj-Dantsjenko leste dramaet for ansatte i Kunstnerteateret, gråt de under opplesingen. Konen til forfatteren, Olga Knipper, skrev også om tårer etter lesing av *Kirsebærhaven*.

Spørsmålet om sjanger blir aktuelt for Tsjekhovs senere dramaer. Ofte ble Tsjekhovs stykker satt opp og tolket som tragedier eller «poetiske elegier» (Hahn, 1977, s. 14), mens Tsjekhov mente at man ikke skulle oppfatte stykkene som «altfor triste og sentimentale» (Kjetsaa, 2004, s. 207). Geir Kjetsaa peker også på en annet spesielt trekk ved de «fire store» dramaene av Tsjekhov. Ifølge litteraturviteren kan det være vanskelig å kalle skuespillene «dramaer i tradisjonell forstand» (Kjetsaa, 2004, s. 71) fordi de har mye til felles med fortellinger (Kjetsaa, 2004, s. 71). *Måken*, for eksempel, blir beskrevet av Kjetsaa som «et litterært manifest, det første eksempel på at et skuespill kunne betraktes som en roman skrevet i kortform» (Kjetsaa, 2004, s. 209).



## 2. Kvinnelige skikkelser i den russiske dramakunsten før 1890-årene

### 2.1. Historisk bakgrunn

I løpet av det 19. århundre ble mye forandret både sosialt og ideologisk. Etter å ha vunnet krigen med Napoleon i 1812, spilte Russland en viktig rolle på den politiske arenaen, mens landets innenrikspolitikk var mindre vellykket. Først og fremst var det livegenskapet som skapte hindringer for økonomisk og sosial utvikling. Mangelen på nødvendige reformer forårsaket dekabristenes oppstand i 1825. Russlands fremtid var et omdiskutert tema. Mange mente at Russland burde bli mer europeisk, mens de andre mente at det var best å vende tilbake til de gamle ekte russiske tradisjonene. Krimkrigen i 1853–1856 var ikke vellykket. Den viste de svake sidene ved det politiske regimet i Russland på denne tiden. Reformenes nødvendighet var blitt mer og mer synlig, og i 1861 ble det besluttet å oppheve livegenskapsordningen. Men noen problemer var fortsatt til stede. For eksempel fikk ikke bøndene eie jord med en gang, men måtte utbetale en spesiell skatt til staten først. Nihilisme fikk mer betydning for idélivet i Russland i 1860-årene. Ifølge forfølgere av denne bevegelsen måtte de statlige institusjonene brytes ned. Terrorangrep mot tsaren og myndighetspersoner ble utført stadig oftere, og i 1881 ble tsar Alexander II drept av anarkistene. Dette medførte en reaksjonsperiode.

På denne tiden begynte Anton Tsjekhov å skrive. Reaksjonsperioden hadde en sterk påvirkning på teaterlivet. For myndighetene var det viktig å ikke la skuespillere si noe farlig høyt på scenen. Sensuren var streng. Kvaliteten på datidens populære dramaverker var ofte lav, karakterene var klisjéaktige og plotene banale (Berdnikov, 1972, s. 20–21). Likevel kom det nye krefter som var i stand til å fornye det russiske teateret. Regissørene Konstantin Stanislavkij (1863–1938), Vladimir Nemirovitsj-Dantsjenko (1858–1943), og Tsjekhov med sitt forfatterskap spilte en viktig rolle i denne prosessen. (Berdnikov, 1972, s. 6)

### 2.2. *Woes of Wit* av Alexander Griboyedov

Teaterlivet i Anton Tsjekhovs hjemby, Taganrog, var relativt rikt (Berdnikov, 1972, s. 8). Da forfatteren studerte på gymnasiet, besøkte han ofte dramaforestillinger. På lik linje med populære melodramaer kunne han bli kjent med noen klassiske stykker, som for eksempel Griboyedovs *Горе от ума* (*The Woes of Wit*) eller dramaene av Ostrovsky. I noen av Tsjekhovs tidligere dramaer

finner vi sitater fra verkene til slike eldre dramatikere. For eksempel er det i *Предложение* (*A Marriage Proposal*, skrevet 1888–1889) et sitat fra Alexander Griboyedovs *The Woes of Wit* (skrevet i 1823):

Lord, being the father of a girl full grown,

I tell you, it's no piece of candy. (Griboyedov, 1992, s. 32)<sup>6</sup>

Sitatet fra Griboyedovs skuespill tyder på at Tsjekhov var kjent med den litterære tradisjonen. Derfor kan det være logisk å få en oversikt over denne. Forskere har allerede peket på noen generelle paralleller mellom Tsjekhovs og andre russiske dramatikers forfatterskap (for eksempel, i Berdnikov, 1972). I min analyse skal jeg derfor konsentrere meg om et spesielt tema: hvordan er kvinnelige skikkelser fremstilt i de utvalgte klassiske dramaverkene?

Vi har allerede nevnt det eneste kunstneriske verket i Griboyedovs forfatterskap, versekomedien *The Woes of Wit*. Den kvinnelige hovedskikkelsen, Sofia, er involvert i en kjærlighetsintrige. Mange komiske situasjoner er koblet til de mislykkete forsøkene til Chatsky for å fortelle Sofia om sine dype følelser og få bekreftelse fra henne på at det er han som hun egentlig elsker. I verket er det også diskutert en rekke sosiale spørsmål, mens Sofia deltar i disse diskusjonene i veldig lite grad. Hennes interesser er begrenset til de «ekte kvinnelige», og hun er veldig ivrig etter å arrangere møter med Molchalin, som hun er forelsket i. I *The Woes of Wit* møter vi typer i stedet for individualiserte dramatiske personer. Det blir tydelig hvis vi ser på Sofia: hun er den typiske unge jenten og har nesten ingen personlige trekk.

I sine lange monologer snakker Famusov, faren til Sofia, om hvilke gode egenskaper han ser i de russiske adelskvinnene:

His Majesty the King of Prussia, when he came,

And saw the belles of Moscow, fairly raved,

Not at their looks, but at how they behaved.

Could anything be more refined, in fact?

They dress themselves with perfect tact

In velvet flowerets, gauze and lace;

---

<sup>6</sup> Som regel prøver jeg å benytte meg av en norsk oversettelse av skjønnlitterære verk. I de tilfellene da en norsk oversettelse ikke eksisterer eller er tilgjengelig, har jeg valgt den engelske varianten.

With every word, they make a little face;  
They'll sing you French romances galore,  
And they'll hit all the highest notes;  
The military they adore,  
Because at heart they're patriots. (Griboyedov, 1992, s. 44)

I noen få linjer har Famusov oppsummert alt som var forventet av en ung, veloppdratt kvinne: å være velkledd, å synge franske romanser godt og å snakke affektert og med grimaser. Vi kan legge merke til at det hadde skjedd forandringer i livsvilkårene til kvinner i løpet av det 19. århundre. Hvis det i begynnelsen av århundret var nesten umulig å få offentlig utdanning for en ung kvinne, og arbeidsmuligheter var sterkt begrenset, ble situasjonen relativt enklere mot slutten av århundret. Adgang til utdanning var sterkt påvirket av klasseforskjeller hos kvinnene (Goldberg, 1976, s. 7). Aristokratiet hadde mulighet til å få en utdanning, mens bondekvinne ofte ikke kunne lese eller skrive. Men til og med adelskvinner fikk ikke samme utdanning som menn (Goldberg, 1976, s. 8). I 1858 ble gymnasier etablert, og der kunne jentene få en utdanning som var tilsvarende gutters. Etter fullført utdanning på gymnasier hadde de unge kvinnene ikke så mange muligheter. De kunne ikke fortsette å studere ved universitetet, og det var få karrieremuligheter: en kvinne kunne bli lærer, huslærer eller guvernante (Goldberg, 1976, s. 9). I loven av 1871 ble det bestemt hvilke stillinger kvinner kunne ha. De kunne bli lærere, jordmødre, sykepleiere, vaksinatører, legeassistenter eller telegrafoperatører. Dette blir synliggjort i for eksempel, *Tre søstre*: Irina jobber som telegrafoperatør, og Olga er lærer i et gymnasium. I realiteten var det mange bransjer som ikke fulgte loven og ansatte kvinner på uoffisielt vis, uten rett på, for eksempel, pensjon (Goldberg, 1976, s. 12). Kvinner med lav sosial status kunne finne arbeid på fabrikken eller bli tjener i rike hus. I midten av det 19. århundre ble det etablert et system for medisinsk inspeksjon av kvinnene som levde av prostitusjon, og denne profesjonen ble legalisert (Goldberg, 1976, s. 14). De prostituerte kvinnene blir registrert på politistasjoner, og kunne ikke flytte fra stedet uten polititillatelse.

I begynnelsen av den aktuelle tidsperioden var kvinnens liv avhengig av foreldrenes (eller mannens) meninger og beslutninger. En av de viktigste hendelsene i kvinnens liv var selvfølgelig bryllup, og det var ofte slik at det var foreldrene som bestemte hvem skulle bli mannen til datteren, og denne bestemmelsen var basert på økonomiske grunner. Det viktigste for foreldrene til en jente var å finne en best mulig ektefelle for henne og arrangere bryllup så fort som mulig. I *The Woos of Wit* finner man en komisk scene: Prins Tugoukhovsky og hans kone har seks døtre, derfor er spørsmål om barnas bryllup aktuelt for dem. Prinsessen får vite at Chatsky er ugift og oppfordrer

mannen sin til å invitere den potensielle brudgommen på besøk. Men da hun forstår at Chatsky ikke er bemidlet, bestemmer hun seg for å avlyse hele operasjonen med en gang.

Et annet merkverdig moment som blir tatt opp i *The Woes of Wit* er trakassering. Den gamle Famusov flørter ganske åpenbart med datterens stuepike Liza i begynnelsen av komedien:

Famusov. She acts so shy, and has instead

Pure mischief in her giddy head.

Liza. Let go, you're giddier than me.

Old men should know it isn't right...

Famusov. Old men? Not quite. (Griboyedov, 1992, s. 14–15)

Til tross for at denne scenen er komisk, er dens mening fryktelig. Stuepiken har ikke så mange måter å unngå den uønskede oppmerksomheten på. Noen adelsmenn hadde harem med livegne kvinner. Det var også mange livegne kvinner som fødte barn med sine eiere. Følgende ord fra Liza er rettferdige:

Spare us beyond all other disasters

Their lordly rages and their lordly love. (Griboyedov, 1992, s. 16)

### 2.3. Sukhovo-Kobylin

Som det ble bemerket av Harold B. Segel (Sukhovo-Kobylin, 1969), nevnte Tsjekhov i begynnelsen av *Måken Rasplyuev*. Han er en karakter i Sukhovo-Kobylin's trilogi *Свадьба Креченского* (*Krechinsky's Wedding*, 1854), *Дело* (*The Case*, 1861), *Смерть Тарелкина* (*The Death of Tarelkin*, 1869). Den mest interessante skikkelsen for oss i trilogien er Lidochka. I *Krechinsky's Wedding* er hun en ung, uerfaren jente, som drømmer om kjærlighet og bryllup. Hun er sterkt påvirket av tanten sin, Atueva, som hele tiden prøver å understreke viktigheten av at en kvinne gifter seg. Atueva er ofte uenig med faren til Lidochka, Muromsky, og en betydelig del av komedien består av deres lange diskusjoner angående oppdragelse av den unge jenta. For eksempel:

Muromsky. ... But here's what is wrong: a young girl like my daughter – and what's she being taught? What kind of talks does she hear? Leaves her bedroom at noon, then does right away to have a look on the calling cards... There's an occupation for you! After that she's off chasing around the city: a theater here, a ball there. Now I ask you,

what kind of life is that? What are you preparing her for? What are you teaching her? Well? To be a flirt? Make eyes at everyone? Babble away in French, comment vous portez-vous?

Atueva. How, in your opinion should she be brought up? What should she be taught?

Muromsky. Practical things, order. (Sukhovo-Kobylin, 1969, s. 8–9)

Mens Muromsky er opptatt av en psykologisk utvikling hos Lidochka, er Atueva mest interessert i ball og andre arrangementer som ifølge henne er nødvendige for å finne en passende ektefelle for den unge jenta:

Atueva. ...Tell me once for all, do you want to give a party or not?

Muromsky. I don't want to!

Atueva. Then I'll give it at my own expense; I have my own money!

Myromsky. Go on! I'm not your keeper!

Atueva. The poor girl isn't going to be stuck in a corner, without any beaux, just because of your silly ideas. The only thing you worry about is the expenses. I'm afraid, my dear Sir, that these days you can't marry off a girl without expenses.

Muromsky. Aha!... Did you even hear such nonsense: you can't marry off a girl without expenses! That's your idea! When they know that the girl is modest, comes from a good home, and has a dowry to boot, then some decent fellow will come along and marry her. But you marry her off spending a lot of money and putting on airs and you'll see how you'll pay for it afterward.(Sukhovo-Kobylin, 1969, s. 9)

En annen viktig karakter i verket, Krechinsky, er en lidenskapelig kortspiller. Han trenger å finne mye penger i løpet av kort tid for å nedbetale sin gjeld. Derfor bestemmer han seg for å gifte seg med den naive, unge Lidochka for å få tilgang til hennes fars penger. Atueva hjelper ham og snakker med Lidochka om hvor flink en kavalier Krechinsky er. Ifølge tantas mening er han den ideelle partneren for niesen. Atueva tror ikke på de dårlige ryktene om Krechinsky. Hennes oppførsel forsterker Lidochkas optimisme og naivitet. Men til tross for tilsynelatende useriøsitet har Lidochka evnen til å elske. Etter forlovelse sier hun til Krechinsky: «Michel, listen – I want you to love me terribly... beyond measure, beyond reason (in an undertone), the way I love you» (Sukhovo-Kobylin, 1969, s. 67). Hun kunne muligens lese om slik romantisk kjærlighet i bøker. Men for henne er følelsene viktig i ekteskapet, og det er nødvendig å få bekreftelse på at Krechinsky også er glad i henne. Men det kommer ikke til å skje noe bryllup: Lidochka og familien fikk vite om brudgommens forsøk på svindel: han prøvde å pantsette et falskt smykke. Det originale smykket har han fått fra bruden, som ikke visste om hans planer. Svindel ble avslørt, og Krechinsky dro til utlandet.

Neste delen av trilogien, *The Case*, handler om Lidochkas skjebne etter denne situasjonen. Det er på ingen måte et komisk verk, men, som Sukhovo-Kobylin skriver, er det «a real case of torn flesh and blood from truest life» (Sukhovo-Kobylin, 1969, s. 88). Lidochka er mistenkt for forbrytelse på lik linje med Krechinsky, og etterforskningen er i gang. Nå høres det ingen samtaler om bryllup eller ball, det viktigste for familien er å bevise at den unge kvinnen er uskyldig. Og det er på ingen måte en lett oppgave. Sukhovo-Kobylin skildrer (kanskje på en litt grotesk måte) hvordan det russiske rettssystemet fungerte. Tiltalen mot Lidochka har nesten ingen begrunnelse, men dette er ikke en hindring for fortsettelse av prosessen. Det byråkratiske systemet er i høyeste grad korrumpert og grusomt. Muromsky, som i første delen av trilogien var en velstående godseier, er i ferd til å gå konkurs: for mange penger er brukt til å bestikke forskjellige tjenestemenn. Men alt dette påvirker ikke resultatet. Lidochka er i fare for å gå gjennom en ydmykende medisinsk undersøkelse: etterforskeren vil vite om hun hadde født barn med Krechinsky. For å unngå dette, samler forskjellige karakterer penger til en bestikkelse. Det er et desperat forsøk på å redde æren til den unge kvinnen. Og det koster gamle Myromsky livet: han dør på vei hjem etter bestikkelsesforsøket.

I de to første delene av trilogien er det mulig å se utviklingen av Lidochkas karakter. Lidelsen ble en katalysator for hennes åndelige utvikling. I andre delen er Lidochka en mer seriøs ung kvinne. Hun besøker ofte kirken, går til fots og prøver å leve enkelt og ærlig. I sin trilogi har Sukhovo-Kobylin skildret en kvinne som er helt forsvarsløs mot urettferdige anklager fra staten, men likevel tåler alle prøvelser, lidelser og nederlag. I motsetning til Sofia i *The Woes of Wit* er Lidochka en dynamisk rollefigur.

## 2.4. Ostrovsky

Et interessant portrett av familierelasjoner finner man i Alexander Ostrovskys komedie *Свои люди – сочтемся* (*It's a family affair – we'll settle it ourselves*, 1849). Lipochka, en ung jente, drømmer om danser og ekteskap med adelsmenn. Hun føler seg ukomfortabel fordi hun ennå ikke har oppfylt det «viktigste» målet for en kvinne og blitt gift. I likhet med Sofia fra *The Woes of Wit* er Lipochka en typifisert og statisk dramatisk person med lite personlighet. Hun beskriver sin håpløse situasjon på følgende måte i en samtale med moren:

I'm ashamed to meet my friends. We couldn't get a husband in all Moscow. They all snapped up, one after another. Who won't be cut the quick? All my girlfriends have been married forever, while I stand around like an orphan. We ran down one man, and

then threw him away. Listen, find me a husband, and find him without fail. I'll tell you ahead of time. Either you make certain I get a husband, or it'll be the worse for you. I'll take a lover in a secret, and on purpose, just to spite you. I'll run off with a hussar, and we'll get married on the sly. (Ostrovsky, 1969, s. 42–43)

Hvorfor er bryllupet så viktig for Lipochka? En grunn er sosial status. Å bli gammel jomfru er en tung skjebne for en kvinne, og jo eldre hun blir, desto vanskelig er det å finne en ektefelle. En annen mulig grunn er det psykologiske klimaet i familien. Det er åpenbart at Lipochka ikke trives hjemme. Det hun trenger er frihet og uavhengighet, som var vanskelig å finne for en kvinne på denne tiden. Kun bryllup kan med sikkerhet skape en forandring i hennes levevilkår. På grunn av sine personlige kommersielle interesser velger Lipochkas far en ideell brudgom for datteren, Podkhalyzin. Faren er ikke så interessert i Lipochkas mening, men gir henne muligheten til å snakke med Podkhalyzin alene. Hun har fortsatt et håp om et bedre liv, og derfor er det enkelt å overtale henne. Podkhalyzin argumenterer godt for hvorfor deres liv blir bedre sammen:

Now, let's assume, Alimpyada Samsonovna, that you married a nobleman. But what's the sense in that, ma'am? Only the glory that you're called a lady, but not one bit of the fun goes with it, Pray, think it over, ma'am. Very often ladies go on foot to the market, themselves, ma'am. [...]. But if you marry me, exactly, Alimpyada Samsonovna, ma'am; then my first word is this. You'll ever wear silk dresses at home, ma'am, on visiting or to the theatre, ma'am. We won't let you wear anything except velvet. Regarding hats or coats, we won't look at what's proper here and there in the nobility, but we'll put you in something lovelier. We'll get our horses from the best stud around. (Ostrovsky, 1969, s. 90)

Ekteskapet er en avtale mellom partene med sine fordeler og plikter. Lipochka og Podkhalyzin bruker ikke så mye tid for å bli enige om disse punktene.

Larisa, hovedpersonen i dramaet *Бесприданница* (*Without a Dowry*) (1878), må først bli enig med sin egen samvittighet. Hun har ingen medgift, og dette skaper store problemer for henne. Mennene liker å besøke huset, snakke med henne, men de vil ikke gifte seg med en fattig kvinne. Etter en plutselig slutt på forholdet med Paratov, som hun er glad i, bestemmer hun seg for å takke ja til det første tilbudet om ekteskap hun får. Hun tror ikke på at hun vil møte en god person, falle for ham og bli gift på grunn av kjærlighet. Derfor slutter hun å delta i «brudekonkurransen». Uten medgift ser hun ingen mulighet for en lykkelig kjærlighet. Et lignende problem har Akxyusha i *Лес* (*The Forest*) (1870). Til tross for at hun kan funnet kjærligheten, tillater ikke faren til brudgommen giftemål uten medgift. Økonomien spilte ofte en avgjørende rolle i ekteskapets spørsmål. De to løsningene som Akxyusha finner på i denne håpløse situasjonen, er enten å begå selvmord eller å bli skuespillerinne. Heldigvis får hun penger mot slutten av komedien.

Hva skjer med en kvinne etter bryllupet? Svaret på dette spørsmålet kan vi finne i *Гроза (The Storm)* (1859). Katarina er gift med Tikhon, men vi kan ikke kalle hennes liv lykkelig. Hun må bo i huset til svigermoren sin, Kabanikha. Sistnevnte er en tyrannisk kvinne, som tvinger Katerina til å bo etter den gamle loven. Det følgende sitatet fra den russiske sivilloven beskriver godt Kabanikhas ideologi: “The wife is obligated to obey her husband as the head of the family, to live with him in love, honor and unlimited obedience, to show him all the pleasure and affection as the mistress of the house<sup>7</sup>”. Kabanikha mener at en kone bør være redd for mannen sin, som er hennes eneste herre og som for eksempel kan slå kvinnen om det er nødvendig. Det er interessant at Kabanikha selv oppfører seg helt uavhengig, og gir ordre til sønnen hele tiden. Hun spiller på en måte selv den maskuline rollen som hun forventer fra Tikhon. Katerina og Tikhon føler at det er vanskelig å leve i et slikt psykologisk miljø, begge lider på grunn av Kabanikha. Tikhon misbruker alkohol og bruker hver anledning til å finne tid for seg selv, uten å være kontrollert av moren. Det er vanskelig å skille ektefeller, og dette forverrer situasjonen for Katerina. Loven tillot skilsmisse på grunn av monastiske løfter, utroskap, hvis noen av ektefellene var fengslet, i eksil eller savnet (Goldberg, 1976, s. 5). Men man måtte bekrefte selv disse få grunnene. For eksempel, for å bevise utroskap, måtte man ha to vitner. Det var også vanskelig for en kvinne å bo langt fra mannen sin formelt sett. Kvinnene måtte få en spesiell tillatelse fra ektefellene for å få de nødvendige dokumentene. Ofte hadde dokumentene en midlertidig karakter og måtte fornyes.

Katerina, som er desillusjonert og deprimert, gjør et dramatisk forsøk på å finne kjærlighet utenfor familiens grenser. Men hennes lykke varer ikke lenge: mannen er hjemme igjen, og hun må fortsette med det samme livet. Det er ingen som kan forsvare henne eller forbedre hennes levevilkår. Katerina har også en gigantisk skyldfølelse på grunn av sine religiøse prinsipper. Fortvilelsen når kulminasjonspunktet, og kvinnen velger selvmord. I dramaet har Ostrovsky vist hvor håpløs kvinnens stilling i ekteskapet kan være. Kvinner burde gifte seg i relativ ung alder, og ofte visste de ikke så mye om familien de skulle bo i. Hvis ekteskapet ble ulykkelig, var det nesten umulig å skaffe seg frihet tilbake.

## 2.5. Tsjekhofs enaktere

Kjærlighet har ofte en ulykkelig karakter hos Anton Tsjekhov. For eksempel, i enakteren *Ha большой дороге (På den store landveien, 1884)* møter vi Bortsov. Han forelsker seg i en adelskvinne og gifter seg med henne. Deres familieliv varer ikke lenge: hun løper vekk til elskereren

---

<sup>7</sup> Sitert fra Goldberg, 1976, s. 4, min utheving



akkurat etter bryllupet. Bortsov begynner å misbruke alkohol, mister formuen og blir mer og mer marginalisert med tiden. Egor Merik, som får vite om Bortsovs historie, legger skylden på kvinner: «... kvinnfolk tar livet av langt flere mennesker enn all verdens sykdommer... Damemenneskene er ondskapsfulle, pengegriske, ubarmhjertige, helt uten forstand...» (Tsjechov, 2008, s. 44). En av ektefellene klarte ikke å leve normalt etter samlivsbrudd, og skylden blir lagt på den andre ektefellen og på kvinners natur generelt.

Mer komisk stemning har to andre enaktere: *Медведь (Bjørnen, 1888)* og *Трагик поневоле (Tragiker mot sin vilje, 1889)*. Den første handler om en plutselig forelskelse mellom den unge enken Popova og Smirnov, som kommer til henne for å få pengene hun skylder ham. Mest interessant for oss er det hvordan Popova beskriver sitt forrige familieliv. Man kan ikke si at forholdet hennes til ektefellen var lykkelig. Mannen hennes var ikke veldig snill og oppmerksom mot henne, han var også utro. Likevel bruker Popova alle midlene for å understreke hvor vanskelig det er å være alene. Hennes liv endte med mannens død, mener hun.

Popova. (*ser på fotografiet*) Nå skal du få se, mon cher Nicolas, at jeg kan elske og tilgi... Min kjærlighet vil ikke dø før mitt stakkars hjerte har sluttet å slå. (*Ler, gjennom tårer*) Skammer du deg ikke? Jeg, din lille pike, din trofaste konemor, jeg har låst meg inne bak lås og slå, jeg skal være tro inntil graven, mens du... (Tsjechov, 2008, s. 75)

Det er mulig at Popovas sorg ikke er et tegn på dype kjærlighetsfølelser. Hun har nok følt at mannen var urettferdig mot henne, og derfor ønsker å vise at hun var og forsetter å være den ideelle kone. Hun viser til seg selv og de andre at det mislykkede ekteskapet ikke er hennes skyld. Hun vurderer til og med å dra i kloster for å minimere sine kontakter med mennesker og særlig med mannfolk enda mer. Hvis Popova føler seg fornærmet av menn, har Smirnov sterke meninger angående kvinner: «...Alle kvinner, både høy og lav, er fjollete, falske, hatefulle, sladderaktige og løgnaktige helt inn i marginen, de er forfengelige, smålige og hjerteløse...» (Tsjechov, 2008, s. 85). Vi kan finne likhet her med Meriks sine synspunkter og misogyni i *På den store landveien*. I *Bjørnen* finner man også forsøk på en duell. Det er viktig at det er en duell mellom mann og kvinne, og Popova er modig nok til å ta imot utfordring til tross for at hun aldri har brukt våpen før. Denne hendelsen gir Smirnov mulighet til å se på henne i et nytt lys. Vi kan legge merke til at kvinnen i denne enakteren er i stand til å spille en mer maskulin rolle og føler at hun kan løse sine problemer selv, uten hjelp fra menn. Her kan vi sammenligne hennes skjebne med Kabanikhas i *The Storm*. Begge kvinnene er enker, og akkurat denne statusen gir dem en relativ frihet.

I enakteren *Tragiker mot sin vilje* møter vi en komisk skildring av familieliv. Men hovedpersonen, Ivan Ivanovitsj Tolkatsjov, ville nok ikke være enig i at det er noe komisk i hans situasjon. Han kommer til sin venn for å be om å låne en revolver. Det er mulig at Tolkatsjov planlegger selvmord. Her har vi en mannlig karakter som ikke han finne veien ut av ekteskapet og

får radikale ideer. Han skildrer sitt familieliv med følgende ord: «Hva er meningen med denne uendelige rekken av moralske og fysiske lidelser? Jeg skjønner at man kan være martyr for en ide, ja da! Men å være martyr for faen vet hva... for foldeskjørt eller lampeskjermer, nei!» (Tsjechov, 2008, s. 136). I denne enakteren møter vi mannen som lider under kvinnelige styret. Og til tross for generell enakterens komiske stemning, er det egentlig ikke noe særlig morsomt i Tolkatsjovs monolog. I *Tragiker mot sin vilje* finner vi bildet av et ulykkelig ekteskap, som senere blir transformert til beskrivelse av forhold mellom Andrej og Natasja i *Tre søstre*.

Enakteren *Предложение (Frieriet, 1888–1889)* handler om hvor vanskelig det kan være å forstå hverandre. Lomov kommer på besøk i Tsjubukovs hus for å fri til Natalia Stepanovna. Vi kan legge merke til at Lomov innrømmer for seg selv at han ikke er spesielt forelsket i Natalia. Han velger henne på grunn av noen fornuftige argumenter (utdannelse, utseende, hans egen personlige komfort), men det er ingen sterke følelser. Lomov snakker først med faren til Natalia om sine planer. Det er bemerkverdig at Tsjubukov ikke ville låne penger til Lomov, men ikke har noe imot bryllup. I denne familien er det datteren som tar den endelige beslutning. Natalia vil bli kona til Lomov, men han klarer ikke å fri på en ordentlig måte. Flere ganger begynner de å diskutere noen urelaterte spørsmål. Natalia er like gjenstridig som Lomov og ønsker ikke å gi opp. Hun synes ikke at hun må være enig med Lomov bare fordi han er mann.

Enakteren *Татьяна Репина (Tatiana Repina, 1889)* har en litt mystisk stemning. Handlingen foregår i en kirke under en vielse. Noen av karakterene er sikre på at Tatiana Repina, den døde elskerinnen til brudgommen, også er tilstede. Selvmordstemaet er viktig i enakteren. En sannsynlig grunn til Tatianas selvmord er at hennes elsker, Sabinin, bestemte seg for å gifte seg med en annen, rikere kvinne. Etter Tatianas død var det flere kvinner som også begikk selvmord. Noen av gjestene bemerker at selvmord er smittsomme. Mot slutten av enakteren møter vi en kvinne i svarte klær. Hun har drukket gift og er i ferd til å dø. Hun innrømmer at hun gjorde denne handling på grunn av hat. Hun kunne ikke leve rolig og vite at Sabinin er lykkelig med en ny kvinne, mens Tatiana Repina er død. Selvmord er hennes måte på å protestere mot livets urettferdighet på. Selve vielsen er skildret ironisk, replikkene til prestene er blandet med ryktene og de verdslige meningene til gjestene. En ironisk skildring av en bryllupsfest finner man også i *Bryllupet (1889)*.

I *Юбилей (Jubileet, 1891)* møter man to interessante kvinnelige skikkelser: Tatiana og Mertsjutkina. En av de hovedtemaene i dette verket er misforståelse: begge kvinnene forstår ikke hvor irriterende oppførselen deres er for menn. Mertsjutkina kommer i banken for å snakke på vegne av mannen sin. Egentlig er banken feil sted, men hun er så stua at hun likevel får penger fra Sjiputsjin, bankens styreleder. Det er bemerkverdig at den gamle Khirin, bokholder i banken, er en sterk kvinnehater. For eksempel, mener han at man ikke skal invitere kvinner til en høytidelig

middag, fordi «med damer blir det rot, et forferdelig rot» (Tsjechov, 2008, s. 182). Egentlig er Sjiputsjin selv ikke spesielt begeistret for møtet med konen sin. Han er ikke så direkte i meningene sine som Khirin, og prøver å skille sine følelser. Vi bør innrømme at kvinnelig tilværelse i banken egentlig ikke var nyttig – enakteren ender med en pinlig scene med delegasjon fra bankens styre. Kanskje ville selve plottet bevise oss at det var sannhet i Khirins ord?

## 2.6. Ivanov

*Иванов* (*Ivanov*, 1887) er et av de første store dramatiske verkene til Tsjechov. I stykket møter vi flere kvinnelige skikkelser. Den mest tragiske skjebnen har nok Anna, konen til Ivanov. I begynnelsen av dramaet er hun alvorlig syk. Hennes tilstand blir ytterligere forverret på grunn av det dårlige forholdet hun har med mannen. Ivanov beskriver situasjonen med følgende ord:

...Jeg var glødende forelsket da jeg giftet meg og sverget evig kjærlighet, men... Fem år er gått, hun elsker meg fortsatt, men jeg... (Slår ut med hendene) De kommer og forteller meg at hun snart skal dø, og jeg føler hverken kjærlighet eller medlidenhet, bare en slags tomhet, utmattelse...(Tsjechov, 1983, s. 28).

Anna måtte ofre mye for å bli Ivanovs kone. Hun kommer fra en religiøs jødisk familie og måtte skifte religion. Foreldene hennes kunne ikke godkjenne ekteskapet, og nå har hun ingen relasjoner med dem. Anna gir følgende betraktning over sin egen skjebne: «Jeg skar over alle bånd og fulgte ham» (Tsjechov, 1983, s. 42). Men dette offeret var nok meningsløst, for hun ikke er spesielt lykkelig i ekteskapet. Ivanov klarer ikke å være lenge hjemme med den syke konen, det er for kjedelig og trist for ham. Anna synes at livet er urettferdig mot henne: «Mange mennesker, som kanskje ikke er bedre enn meg, er lykkelige, og de blir ikke straffet for det. Men jeg har fått betale for alt, og hvilken pris!» (Tsjechov, 1983, s. 41).

Kjærlighet er ikke noe logisk, ikke noe som kan bli fortjent. Offeret kan være gigantisk, men likevel meningsløst. Ingen kan tvinge en annen person til å elske. Og her ligger det tragiske i relasjonen mellom Anna og Ivanov. Det er umulig å snu tiden, og det er så vanskelig å snakke ærlig med hverandre. Kanskje derfor diskuterer Ivanov sine problemer med Sasja. Hun synes at hans problem er ensomhet. Ifølge henne trenger han noen som vil forstå ham og noen som han kunne elske. Kanskje er det seg selv hun snakker om. Litt senere betror hun sin kjærlighet for ham. Når hun snakker om følelsene sine, sier hun at det ikke er noe som hun ikke ville gjøre for ham: «Jeg kan følge Dem til verdens ende, hvor som helst, også i graven, om De vil» (Tsjechov, 1983, s. 83). Noe lignende kunne Anna ha sagt i begynnelsen av forholdet med mannen. Sasja er ikke redd for at Ivanov er fattig, gift og at hans kone er syk. Hun ser ingen hindringer og er villig å

betale enhver pris for å være sammen med ham. Sasja har en egen teori om handlende kjærlighet: «Enhver kvinne foretrekker en som er svak og ynkelig fremfor en som er vellykket. En kvinne vil være aktiv i sin kjærlighet» (Tsjechov, 1983, s. 113). I noen få setninger har Sasja beskrevet det hvordan hun forstår den ideelle kjærligheten. Man må ofre tid, energi og til og med seg selv for å føle den fullstendig. I hennes monologen blir det gjenspeilet en viktig motsigelse: til tross for hun er modig nok til å ta initiativet i egne hender og ønsker å ha en aktiv rolle i kjærlighet, mener hun likevel at romantiske forhold er en eneste måte for selvrealisering. Det er også interessant å tenke på hvorfor Sasja ønsker forhold med akkurat «en som er svak og ynkelig». Hvorfor vil hun ikke ha forhold med en like sterk person? Det er mulig at hun planlegger å ta over makten i det mulige ekteskapet (slik Natasja senere gjør i *Tre søstre*).

I den siste akten av dramaet beskriver Tsjechov de siste minuttene før bryllupet mellom Sasja og Ivanov. Både bruden og brudgom er i tvil angående ekteskapet. Slik tolker Ivanov Sasjas følelser: «Du må forstå at dette er ikke kjærlighet, men stahet. Du har satt deg det mål å redde meg for enhver pris, du ønsker å vise at du kan utføre en bragd... Nå vil du egentlig trekke deg, men du tror du fremdeles elsker meg» (Tsjechov, 1983, s. 142). Og vi må innrømme at det er sannhet i hans kommentar. På en måte innehar Sasja nå den samme plassen som den døde Anna hadde. Og det er ikke så enkelt å elske den mislykkede, triste, deprimerte Ivanov. Sasja er nesten i ferd med å benekte teorien sin om den handlende kjærlighet. Men dette er ikke nødvendig – livet blir så vanskelig for Ivanov at han velger selvmord i stedet for bryllup.

## **2.7. Foreløpig konklusjon**

Man kan finne flere interessante kvinnelige skikkelser i den russiske dramakunsten fra det 19. århundre. Analysen vår begynte med Alexander Griboedovs *The Woos of Wit*. I denne komedien har dramatikerens tatt opp flere sosiale problemer, som for eksempel tjenerpikers forsvarsløse stiling eller forskjeller mellom kvinnelig og mannlig utdanning. Likevel er rollefigurer i dramaet sterkt typifiserte. Sofia, den kvinnelige hovedskikkelsen, har nesten ingen personlighet, hun er statisk. En enda sterkere sosial problematikk kan man finne i den andre delen av Sukhovo–Kobylyns trilogi. I dette verket møter vi det urettferdige rettslige systemet. Denne bakgrunnen hjelper dramatikerens å vise den psykologiske utviklingen til Lidochka, som er i sentrum av de to første delene av trilogien. I motsetning til Sofia er Lidochka en dynamisk rollefigur. I Ostrovskys forfatterskap finner man kvinner med forskjellige skjebner. Noen av dem klarer å forbedre livet med hjelp av bryllup (Lipochka fra *It's a family affair – we'll settle it ourselves*), de andre lider i

ekteskapet (Katerina fra *The Storm*). Noen kvinnelige skikkelser oppfører seg nærmest som en mann, som for eksempel, Kabanikha.

Den tidligere litterære tradisjonen la grunnlaget for Tsjekhovs dramakunst. Ofte diskuterer forfatteren temaene som vi har møtt hos Griboedov eller Ostrovsky (for eksempel, bryllup og ulykkelige ekteskap). Likevel kan man finne forskjeller mellom Tsjekhovs kvinnelige rollefigurer og den tidligere litterære tradisjonen. Både i *The Storm* og *Tatiana Repina* tar kvinner eget liv, men i det sistnevnte dramaet er selvmord ikke bare et desperat forsøk på å avslutte egne lidelser, men også en protest mot urettferdighet i verden. I tillegg det er kvinner i Tsjekhovs dramaer ofte klare til å løse sine problemer selv (Popova i *Bjørnen*), de kan ta initiativ i egne hender (Sasja i *Ivanov*). Likevel møter vi ofte personer som åpenbart hater kvinner (Egor Merik i *På den store landveien*, Smirnov i *Bjørnen*, Khirin i *Jubileet*). Disse rollefigurer skiller tydelig menn fra kvinner og mener at alle kvinner har noen felles negative trekk. Det er også viktig at selve plottet i enakteren *Jubileet* beviser at Khirin er på en måte hadde rett i sine karakteristikk – det eneste kvinnene bringer med seg er kaos. Vi kommer til å snakke om denne dobbeltheten i Tsjekhovs skildring av kvinnelige rollefigurer senere.

### 3. Kvinnelige skikkelsene og arbeid i Tsjekhovs senere dramaer

I dette kapitlet skal jeg snakke om forhold mellom kvinnelige rollefigurene og arbeid i Tsjekhovs senere dramaer. Jeg kommer til å dra paralleller mellom kvinnelige og mannlige skikkelser for å gjøre analyse mer detaljert og systematisk.

#### 3.1. Guvernante, skuespillerinne, kone: hvilke muligheter har kvinnen?

I Tsjekhovs senere forfatterskap kan man finne en rekke kvinnelige skikkelser. Rollefigurene i disse stykkene er individualiserte og multidimensjonale, de har ulik alder, har forskjellige sosial status og yrker. I *Tre søstre* møter vi, for eksempel, Prosorov-familien, som i begynnelsen av dramaet består av fire medlemmer: tre søstre og en bror. Deres foreldre er døde, og de unge må selv finne sin plass i livet. En stilling på telegraf, gymnasium eller skole var noen av de begrensede mulighetene som kvinner kunne velge på denne tiden for å tjene penger. Søstrene i Prosorov-familien er velutdannet: Olga og Masja kan tre fremmedspråk, Irina fire. Derfor har de litt større sjanser til å finne en stilling. Olga jobber som lærerinne på gymnasiet, og Irina begynner karrieren på telegrafan. Det er viktig at den første ikke er så glad i arbeidsplassen sin, mener at yrket hennes er vanskelig og lider ofte på grunn av en sterk hodepine. Hun føler seg eldre enn hun virkelig er. Olga mener at det kan være bedre å bli gift og slutte å jobbe (Tsjekhov, 2004, s. 399). Hennes søster, Irina, mener derimot at det er nødvendig og nyttig å arbeide. Ifølge henne er en ung kvinne som ikke har noe å gjøre, sover lenge og ikke trenger å tjene penger, mer ulykkelig enn en person som lever av tungt arbeid. Likevel gjør jobben henne ikke lykkeligere, Irina føler at livet hennes er helt meningsløs:

Å, jeg er så ulykkelig... Jeg kan ikke arbeide, jeg kommer aldri til å arbeide. Jeg har fått nok, nok! Jeg var på telegrafan, nå er jeg i kommunen, jeg hater og forakter alt jeg gjør... Jeg er snart fire og tyve år, jeg har vært i arbeid lenge, og hva har jeg igjen for det? Hjernen min er tørket inn, jeg er blitt mager, stygg og gammel, arbeidet har ikke gitt meg noe som helst, ikke den minste tilfredsstillelse. Og tiden går, og hele tiden føler jeg at jeg glir lenger og lenger og lenger bort fra det livet som skulle være ekte og skjønt, at jeg synker ned i en avgrunn... (Tsjekhov, 2004, s. 248–249)

Olga har bare ett råd til søsteren: å gifte seg med baronen til tross for at Irina ikke elsker ham. Og dette er viktig: hvis kvinnen er helt ulykkelig på arbeidsplassen, har hun fortsatt en annen mulighet til å forandre livet sitt – og det er ekteskap. Her kan det være verdt å se nærmere på skjebnen til et annen medlem i Prosorov-familien – Andrej Sergejevitsj. Han gifter seg med

Natasja, men ekteskapet er ulykkelig – konen er utro mot ham og tar gradvis makten over Prosorov, barnet og huset. Vi kan legge merke til det at ekteskapet har en negativ påvirkning på Prosorov. I tillegg til et ulykkelig familieliv får han ikke professorstillingen ved universitetet i Moskva, slik han hadde ønsket. Gradvis mister Andrej alle sine illusjoner. I den tredje akten driver han ikke lenger med vitenskap og er medlem i kommunestyret i den samme provinsielle byen. Til tross for at han sier at dette arbeidet er en «like høyverdig og hellig oppgave som å tjene vitenskap» (Tsjechov, 2004, s. 252), er det lite sannsynlig at han selv tror på det. Mot slutten av monologen innrømmer han denne usikkerheten: «(*Gråter*) Mine kjære, snille søstre, ikke tro meg, ikke tro meg...» (Tsjechov, 2004, s. 252). Derfor kan vi legge merke til at ikke bare kvinner føler at arbeidslivet er meningsløst og tungt. Drømmene går ikke i oppfyllelse uavhengig av kjønn til skikkelsene. I *Onkel Vanja* har vi en mannlig karakter som hadde professorstilling, og det er Aleksander Vladimirovitsj Serebrjakov. Til tross at han jobbet i denne stillingen i flere år og ga ut faglige verk, er noen karakterer skeptisk til Serebrjakovs profesjonelle resultater. For eksempel synes Vojnitskij at verkene hans er uten faglig verdi.

Det var mulig for kvinnen å bli guvernante. Charlotta Ivanovna i *Kirsebærhaven* har dette til yrke. Hun er en gåtefull karakter: det er lite som vi kan si med sikkerhet om henne. Det er mulig at Charlotta selv ikke vet så mye om sin fortid, for eksempel er hun usikker på hvor gammel henne egentlig er:

Jeg har ikke fødselsattest, jeg vet ikke hvor gammel jeg er, men tror fremdeles at jeg er ganske ung. Da jeg var liten pike, reiste min far og mor omkring på markedene og ga forestillinger, veldig fine forestillinger. Og jeg gjorde saltomortale og forskjellige tryllekunster. Og da pappa og mamma døde, var det en tysk dame som tok seg av meg og begynte å undervise meg. Godt. Jeg ble voksen, og så ble jeg guvernante. Men hvor jeg kommer fra, og hvem jeg er, - det vet jeg ikke... Hvem var mine foreldre? Kanskje var de ikke gift en gang... Jeg vet ikke. (*Tar en agurk opp av lommen og spiser*) Jeg vet ingen ting. (*Pause*) Jeg har så lyst til å snakke, men jeg har ingen å snakke med... Jeg har ingen. (Tsjechov, 2004, s. 317)

Charlotta snakker både tysk og russisk, kan forskjellige tryllekunster og buktaleri, har nok utdannelse for å jobbe som guvernante. Hun er ikke redd for å vise frem sin identitet og opptre fortsatt mer som skuespillerinne i et vandrende sirkus enn som en ordentlig lærerinne. Hun underholder de andre, men er ikke naiv og forstår at mennesker overser henne. Charlotta føler at hun er ensom og er ikke redd for å snakke om følelsene sine – det er ingen som vil legge merke til ordene hennes uansett. Klærne understreker også hvor komplisert denne skikkelsen er. I begynnelsen av komedien er hun i en hvitt kjole, «mager, stramt snørt, med lorgnett i beltet» (Tsjechov, 2004, s. 307). Denne drakten passer nok til en guvernante. I den andre akten blir hennes utseende forandret: «Charlotta har en gammel skyggelue på hodet, hun har tatt geværet sitt ned av

skulderen og retter på en spenne på skulderremmen» (Tsjechov, 2004, s. 317). Det kan være litt rart å se en kvinne med våpen, som sitter rolig foran et gammelt kapell. Kanskje gevær et symbol på indre, skjulte krefter, som befinner seg under masken av guvernante. Charlotta er alltid klar til å svare. Hun er ikke redd til å være uhøflig eller uhyggelig. For eksempel gir hun ikke hånden til Lopakhin når han ønsker å kysse den, eller nekter å gjøre en tryllekunst når hun heller vil sove. Hun ber også om at man finner en ny arbeidsplass til henne, men får ikke et klart svar på denne forespørselen.

I den aktuelle tidsperioden var stillinger som sykepleier, legeassistent eller jordmor tilgjengelige for kvinner, i noen tilfeller begynte de også å jobbe som leger. Likevel er det ingen kvinner i dramaene som driver med medisin. Man kan finne to mannlige leger: Dorn i *Måken* og Astrov i *Onkel Vanja*. Vi kan se nærmere på den sistnevnte skikkelsen. Doktor Astrov forteller mye om jobben sin. Det er mulig at han bruker dette samtaleemnet som unnskyldning for alkoholismen sin. I den første akten forteller han om arbeidet med følgende ord:

Ja... På ti år er jeg blitt et annet menneske. Og hvorfor? Jeg er utslitt, pappa! Jeg er på bena fra tidlig om morgenen til sent på kveld, får aldri fred, og om natten ligger jeg under teppet og bare venter på å bli halt ut til en eller annen pasient. I all den tiden vi har kjent hverandre, har jeg ikke hatt en eneste fridag. Er det rart at jeg er blitt gammel? Og dette livet! Så kjedelig, dumt og skittent... (Tsjechov, 2004, s. 102)

Vi kan legge merke til det at beskrivelsen hans ligner på den til Irina i *Tre søstre*. Men i motsetning til Irina har Astrov også en hobby – han er opptatt av miljø, har «en mønsterhave og planteskole» (Tsjechov, 2004, s. 112). Selv innrømmer han det er han som passer skogene i stedet for dem gamle skogvokteren. Denne aktiviteten gir ham et mål i livet, men redder ham ikke fra alkoholisme, og i den siste akten sier han ja takk til vodka til tross for løftet om å slutte å drikke.

Det var en annen mulighet for en kvinne på denne tiden: å bli en skuespillerinne. Dramatikerens beskriver to forskjellige skuespillerinner i dramaet *Måken*: Arkadina og Nina. Den første er eldre og allerede velkjent. Karrieren gir Arkadina mulighet til å være økonomisk uavhengig. Hun har til og med en bedre økonomisk tilstand enn hennes mannlige slektninger: både Trepljov og Sorin ber hun om penger. I motsetning til Arkadina er Nina en dynamisk karakter. Hvis hun i begynnelsen av *Måken* er en ung jente som bare drømmer om å bli skuespillerinne, har mot slutten av stykket allerede fått erfaring på scenen. Hun er ikke blitt en kjent skuespillerinne i løpet av et par år, men gir ikke opp og forsetter i det samme yrket. Som Nina kjemper Trepljov for å finne en egen plass i livet. Målet hans er å bli en anerkjent forfatter. Mens Nina har Arkadina som eksempel, må Trepljov konkurrere med Trigorin, en kjent og profesjonell forfatter. De unge er på en måte i den samme posisjonen i begynnelsen av dramaet – de har drømmer og store mål. Mot slutten av



dramaet kan vi se hvilke resultater de oppnådde i løpet av to vanskelige år. Nina har fått jobb i en liten by som skuespillerinne og skal «reise til Jelets på tredje klasse... sammen med bøndene» (Tsjekhov, 2004, s. 83). Trepljov har utgitt noen noveller, men disse positive resultatene hjelper ikke. Han er likevel misfornøyd med livet sitt og velger selvmord. Derfor kan vi si at Nina er sterkere og mer målbevisst enn ham. Vi kan også trekke paralleller med Trigorin og Arkadina. Begge er velkjente og har penger. Men hvis Arkadina stadig understreker at hun er en kjent skuespillerinne, kan Trigorin godt bruke sin fritid for å gå på fisketur til tross for at det ikke er en veldig luksuriøs hobby.

Noen av de kvinnelige karakterene driver seriøst med husholdningsarbeid i egne hus. Som eksempel kan vi nevne Varja fra *Kirsebærhaven* og Sonja fra *Onkel Vanja*. Vi kan finne likheter mellom de to kvinnene. Begge er kloke og utdannet nok for å drive med regnskap og husholdning, begge får ikke noen bestemt belønning for innsatsene sine. Tsjekhov understreker arbeidsomhet til kvinnene med rekvisitter: Varja har et nøkkelknippe i beltet, Sonja – sitt skrivebord og regnskapsbøkene. Når Lopakhin blir ny godseier, kaster Varja nøkkelknippet ned på gulvet. Denne handlingen har en symbolsk mening – Varja viser her at hun ikke har makt over huset lenger. Vi kan igjen trekke paralleller med mannlige karakterer: Vojnitskij, for eksempel, driver med husholdningsarbeid på lik linje med Sonja. Et annet eksempel er gårdsbestyreren Sjamrajev i *Måken*. Det er bemerkningsverdig at han ikke er veldig interessert i arbeidsgiverens behov: ofte nekter han å spenne hester.

Noen karakterer har ingen jobb. Som eksempel kan vi nevne Ranevskaja og Gajev i *Kirsebærhaven*. De jobber ikke og gjør heller ikke noe for å redde godset. Men skjebnene deres er forskjellige: Gajev finner en jobb mot slutten av stykket, mens Ranevskaja drar tilbake til Paris uten fremtidsplaner.

### **3.2. Tjenestefolk**

I Tsjekhovs senere forfatterskap møter vi flere kvinnelige tjenestefolk. Dunjasja fra *Kirsebærhaven* er et interessant eksempel på tjenestepike. Hun befinner seg på en måte mellom to verdener. Av fødsel har hun en lav sosial status, men med tiden blir hun vant til et bedre liv. Hun er veldig opptatt av utseende og bruker sminke. Mest sannsynligvis prøver Dunjasja å etterligne adelsdamene. Falskheten i hennes oppførsel blir åpenbar i avskjedsscenen med Jasja. Dunjasja viser hvor tragisk det er å ta avskjed med lakeien: «De kunne i det minste se på meg en eneste gang, Jasja. De reiser... Forlater meg... (*Gråter og kaster seg om halsen på ham*)» (Tsjekhov,

2004, s. 359). Men hennes stemning forandrer seg etter noen få øyeblikk. Dunjasja pudrer seg med hjelp av lommespeil og ber lakeien å sende et brev til henne fra Frankrike. Kanskje var hele scenen bare skuespill?

Mer tradisjonelle eksempler på tjenestefolk er de gamle barnepikene: Anfisa i *Tre søstre* og Marina i *Onkel Vanja*. Skjebnen til Anfisa blir en årsak til konflikten mellom Natasja og søstrene. Barnepiken er så gammel at hun ikke er i stand til å jobbe. Natasja ønsker ikke å bo sammen med tjenestefolk som ikke kan gjøre noe nyttig. Hun ønsker å sende Anfisa bort fra huset. Men heldigvis får Anfisa bo på gymnasiet, sammen med Olga, som får en kommunal leilighet der. Marina er en skikkelse som ikke påvirker handlingen i stor grad, men er viktig for å skape troverdighet på scenen. Den gamle barnepiken Marina er også en del av familien. Hun sier fritt det hun mener, kritiserer arbeidsgiverne sine og passer samtidig på dem. For eksempel, hun er den eneste personen som klarer å overtale Serebrjakov til å gå til sengs i den andre akten. Marina har et varmt forhold til Astrov. Hun minner ham om barnepiken han selv hadde i barndommen, og dette kan forklare hvorfor han er så sympatisk mot henne. Verket begynner med deres dialog, den gamle barnepiken prøver hele tiden å foreslå noe til legen: te, vodka eller mat. I avskjeds scenen med Astrov i den siste akten har vi igjen dialog mellom Marina og Astrov. Hun foreslår som vanlig vodka til ham, han drikker og går av sted. Disse to episodene fremhever begynnelsen og slutten på historien om Astrov. Som den gamle Firs i *Kirsebærhaven*, er Marina opptatt av tradisjoner og gamle skikker. I begynnelsen av *Onkel Vanja*, kritiserer den gamle barnepiken forandringer i dagligrutinen i huset:

Fine greier! Professoren står opp klokken tolv, og samovaren står og damper fra tidlig om morgenen, står der og venter på ham. Før de kom hit, pleide vi alltid å spise middag klokken tolv, som skikkelige folk, men nå er det klokken seks. (Tsjechov, 2004, s. 103)

Forskere har allerede lagt merke til at i dramaene kan man finne karakterer som holder til i og beskytter huset (Bobjakova og Larionova, 2018). I artikkelen «Персонажи - хранители дома в пьесах А. П. Чехова: этнокультурный аспект» («Karakterer-husvakter hos A. P. Tsjekohov: etno-kulturell aspekt») skriver forfatterne at denne rollen ligger nært til husnisses. Dessverre retter forskere oppmerksomhet bare mot mannlige karakterer og nevner Sjamrajev i *Måken*, Tsjebutykin i *Tre Søstre*, Voinitsji i *Onkel Vanja* og Firs i *Kirsebærhaven*. Jeg synes at barnepiken Marina står på lik linje med disse karakterene og gjør mye for å beholde tradisjonene og hjelpe familiemedlemmer. Vi kan også legge merke til at Marina snakker ofte om samovaren i løpet av dramaet. Det å drikke te fra samovaren er også en viktig del av russiske tradisjoner, og man kan finne en symbolsk mening i dette ritualet (Peace, 1983, s. 55–57). Som eksempel kan vi nevne den første akten av *Onkel Vanja*: karakterene klarer ikke å drikke te på en ordentlig måte, noen av dem må drikke kald te. Det er et åpenbart tegn på at livet i huset ikke er i balanse.

### 3.3. Feminisme

Kan vi si at Tsjekhovs dramaer har et feministisk preg? Det finnes intet enkelt svar på dette spørsmålet. I dramaet *Onkel Vanja* møter vi, for eksempel, en kvinne som er interessert i feministbevegelsen: Maria Vasilyevna Voynitskij. Tsjekhov skildrer henne med åpenbar ironi. Hun leser hele tiden noen brosjyrer, skriver ned egne tanker, men uttaler seg ikke om problemer angående bevegelsen. Vi kan legge merke til at Maria Vasilyevna er i tvil om den nye brosjyren. Ifølge henne hadde forfatteren forandret sine gamle synspunkter dramatisk og erklærer nå det helt motsatte «fra de meningene han selv forsvarte for syv år siden» (Tsjekhov, 2004, s. 109). Voynitskij stiller seg kritisk til morens interesserer: «Og min *maman*, den gamle uglen, babler fortsatt om kvinnefrigjøring. Med det ene øyet skjeler hun mot graven, med det andre speider hun i sine lærde bøker etter det nye livets morgenrøde (Tsjekhov, 2004, s. 105)». Der er mulig å peke på motsigelser i Maria Vasilyevnas karakter. Hun er opptatt av nye, progressive ideer om emansipasjon av kvinner, men er samtidig alltid enig med alt Serebrjakov sier. Maria Vasilyevna er sikker på at professoren vet best om alt og hun har ofte ikke noen selvstendig mening. Det er også interessant at brosjyren om den kvinnelige bevegelsen er skrevet av mannen, mens det i virkeligheten var det mange aktive kvinnelige deltakere i bevegelsen: Maria Trubnikova (1835–1897), Anna Filosofova (1837–1912), Nadezhda Stasova (1822–1895), Anna Engelhardt (1838–1903), Evgeniia Konradi (1838–1898) og flere andre. I løpet av handlingen fører Maria Vasilyevnas studier ikke til et konkret resultat, mest sannsynlig kommer hun ikke til å sette de nye ideene ut i livet. Hennes ord til sønnen får derfor en selvkritisk og ironisk mening: «Meninger er ikke noe i seg selv, bare døde bokstaver... Det gjelder å utrette noe!» (Tsjekhov, 2004, s. 110).

Det kan virke som Tsjekhov er ironisk mot feminismen og den kvinnebevegelsen og ikke forventer et betydelig resultat. Men det er også mulig å se de fire dramaene i et bredere perspektiv. Carol Schafer skriver i artikkelen «Chekhov's The Three Sisters: Exploring the Woman Question» at søstrene ikke er objekter for mannlig begjær i dramaet, slik de oppfattes i tidligere litterær tradisjon, de er subjekter. De er ikke definert i relasjon til mannlige karakterer som datter, mor, kone eller elskerinne. (Schafer, 2001, s. 53). I *Tre søstre* møter man kvinner som lever uten en far (eller patriark), og broren deres har ingen makt i huset. Det kan også være interessant å se på titlene til dramaene. Tittelen *Tre søstre* handler åpenbart om kvinner, mens tittelen *Onkel Vanja* setter Voynitskij i fokus. Likevel er det verdt å påpeke at Tsjekhov ved hjelp av den sistnevnte tittelen understreker familierelasjoner – der er bare Sonja som har onkel Vanja. Dramatikeren definerer

på en måte Vojnitskji i relasjon til Sonja, og ikke omvendt. Tittelen *Måken* har en symbolsk mening og tolkes på flere måter. Likevel sier Nina i den siste akten at hun er måken. Derfor kan vi si at denne tittelen er koblet til den kvinnelige skikkelsen.

For å bli uavhengige trenger kvinner mulighet til å ta utdanning og å få lønn for arbeidet sitt (en lignende tanke finner man i essayet *Et eget rom* (1929) til Virginia Woolf). Vi kan legge merke til at vi i Tsjekhovs senere forfatterskap møter flere kvinner som tjener til livet selv og er uavhengige av menn. Som eksempler kan vi nevne Arkadina fra *Måken* og Olga fra *Tre søstre*. Likevel er det fortsatt noen yrker som kun er representert ved mannlige skikkelser (for eksempel lege- og forfatteryrker). Arbeidet oppleves oftesom tungt og meningsløs av både mannlige og kvinnelige skikkelser: Astrov fra *Måken*, Prosorov og Irina fra *Tre søstre*. For Tsjekhov er det ikke en noen stor forskjell mellom kvinner og men. Alle prøver å finne en egen plass i verden, noen ganger lykkes man, noen ganger alt man får er lidelser.

## 4. Kvinner og moderskap

Moderskap er en viktig del av livet for mange kvinner. Derfor er det aktuelt å analysere hvordan Tsjekhov beskriver moderskap i dramaene sine. Man kan dele plott om moderskap i to grupper: plott med den levende moren, som tar del i handlingen («the living mother plot»), og plott der moren er død og derfor ikke er tilstede («the dead mother plot») (Rose, 2017, s. 5–6). Begge variantene er representert i de fire dramaene til Tsjekhov.

### 4.1. Den levende moren

Et tydelig eksempel på den levende moren er Arkadina fra *Måken*. Konflikt mellom henne og Trepljov går som en rød tråd gjennom hele stykket. Trepljov ønsker å bli forfatter, men får ingen støtte fra moren. I det siste akten blir det understreket hvor viktig moren og hennes meninger er for sønnen: han er bekymret for at moren kan bli trist på grunn av Ninas besøk. I løpet av kranglene karakteriserer Arkadina sønnen som et ubetydelig vesen. Han er ingenting i forhold til henne selv, som jo er en kjent skuespillerinne.. Morens oppførsel påvirker selvfølgelig sønnens liv: «This «nothing» infuses Trepljov's theater of negation and denial, his «decadence», and his inability to act – his lack of adult responsibility – and ultimately it leads to his own self-destruction (Flath, 1999, s. 501). Mary Beth Rose påpeker også at den levende moren kan ha en destruktiv påvirkning på barnet: «from the point of view of the adult subject/hero, the best mother is an absent or a dead mother» (2017, s. 76). Trepljov er tvunget til å konkurrere med henne, for å bevise at han fortjener hennes kjærlighet og medfølelse. Men han klarer ikke å overvinne Arkadina. Moren legger selv ikke merke til sin destruktive påvirkning på sønnen og overser alle nødsignaler. Det er bemerkningsverdig at hun ikke forandrer oppførselen etter Trepljovs første selvmordsforsøk. Derfor er komediens slutt logisk. Uten støtte, medfølelse og ikke minst kjærlighet, kan ikke Trepljov leve videre. Han er for deprimert til å konkurrere videre med Arkadina. Komедien har en åpen slutt, og derfor vet vi ikke hvordan moren kommer til å reagere på sin eneste sønns død. Men egentlig trenger ikke Arkadina en voksen sønn, fordi hans eksistens understreker hennes egen alder. For eksempel lager hun en stor scene for å få bekreftelse på at hun fortsatt ser ung ut:

ARKADINA (til Masja) Kom her. (Begge reiser seg) Stå her ved siden av meg. De er to og tyve, og jeg er nesten dobbelt så gammel. Si meg, Jevgenij Sergeijtsj, hvem av oss ser yngst ut?

DORN De, selvfølgelig!

ARKADINA Der har vi det! Og hvorfor? Jo, det skal jeg si Dem, – fordi jeg arbeider, jeg lever og føler og er alltid i virksomhet, mens De sitter der på samme plassen uten å gjøre noe som helst, De lever jo ikke... Dessuten har jeg en fast regel: Jeg ser aldri inn i fremtiden. Jeg tenker aldri på alderdommen, eller døden. Skjebnen kan vi likevel ikke unngå (Tsjekhov, 2004, s. 32).

Vi kan sammenligne Arkadina med Maria Vasiljevna, moren til Vojnitskij i *Onkel Vanja*. I motsetning til skuespillerinnen er Maria Vasiljevna litt mer oppmerksom på den psykologiske tilstanden til sønnen. For eksempel gir hun følgende kommentar angående Voinitskijs utseende: «Du må unnskyldte, Jean, men du har forandret deg så meget det siste året at jeg slett ikke kan kjenne deg igjen... Du var en mann med bestemte overbevisninger, en lysende personlighet... (Tsjekhov, 2004, s. 109)». Selvfølgelig er disse ordene ikke den beste måten å støtte en frustrert person på. I tillegg til det reagerer moren egentlig ikke på oppsiktsvekkende replikker fra sønnen (for eksempel: «Fint vær til å henge seg...»)(Tsjekhov, 2004, s. 110)). Et annet viktig trekk ved denne moren: i konflikten mellom Vojnitskij og Serebrjakov støtter hun den siste med en gang. I den tidlige versjonen av dramaet, *Skogtrollet* (1889), velger Vojnitskij selvmord, og dette gjør skjebnene til Trepljov og Vojnitskij enda mer like.

I den siste akten av *Måken* er Masja kone og mor. I likhet med Arkadina og Maria Vasiljevna er hun ikke et positivt eksempel på den levende moren. Masja er ikke interessert i barnet sitt i det hele tatt og flykter fra sine plikter. Når hennes ektefelle prøver å overtale henne til å dra med ham hjem er hun likegyldig til hans ord og bønner. Ekteskapet og familieliv var for henne bare en måte å forandre livet på. Men dessverre gjør denne forandringen ikke hennes liv mer lykkelig og derfor mister hun fort interessen for det. Hvis Trepljov for Arkadina er et levende bevis på uunngåelig aldring, er barnet for Masja et bevis på et mislykket forsøk til å endre livssituasjonen.

Et av de mest negative eksemplene på den levende moren finner vi i *Tre søstre*. I dette dramaet kan vi følge utviklingen av Natasja fra en ung brud til en tyrannisk kone og mor. Hvis man i begynnelsen av dramaet kan føle en viss sympati mot henne, vekker hun mot slutten ingen positive følelser lenger. I motsetning til Arkadina eller Masja, er Natasja sterkt konsentrert om sitt eget barn. Men under denne påtatte kjærligheten kan det godt være skjult egoistiske interesser. For Natasja er barnet et redskap til å overvinne de andre kvinnene i familien. Vi kan legge merke til at på grunn av svak helse hos det eldste barnet må Irina flytte fra rommet sitt og bo i et ukomfortabelt forhold sammen med Olga. Gradvis overtar Natasja kontrollen over husholdningen. I den første akten kritiserer Olga Natasjas utseende:

NATASJA Til lykke med dagen! Dere har så mange gjester. Jeg er forferdelig sjenert...

OLGA Snakk, det er jo bare de nærmeste. (*Halvhøyt, forskrekket*) Det grønne beltet! Kjære, det går ikke an!

NATASJA Betyr det ulykke?

OLGA Nei, det passer bare ikke... det ser så underlig ut...

NATASJA (*På gråten*) Mener De det? Men det er da ikke så grønt, snarere oliven...(Tsjekhov, 2004, s. 206)

Allerede i den andre akten er Natasja på ingen måte sjenert og kritiserer en av de søstrene, Masja: «Kjære Masja, hva skal det tjene til å anvende slike uttrykk? Med ditt utseende ville du gjøre lykke, selv i det beste selskap – jeg sier det rett ut – om det ikke var for dine talemåter». (Tsjekhov, 2004, s. 225). I den siste akten har Natasja full makt over husholdningen:

NATASJA Fra og med i morgen er jeg altså alene i huset. (*Sukker*) Det første jeg skal gjøre, er å få hugget ned den alleen med grantrær, og den lønnen... Den ser så stygg ut om kvelden... (*Til Irina*) Men kjære deg, det beltet der kler deg virkelig ikke... Der er smakløst... Du må ha noe lysere... (Tsjekhov, 2004, s. 273)

I *Kirsebærhaven* kan vi også finne en mor – Ljubov Andrejevna Ranevskaja. Det kan være interessant å se litt på hennes forhold med datteren Anja og adoptivdatteren Varja. I motsetning til Arkadina er Ranevskaja en kjærlig mor og har et godt forhold med barna. Men likevel har hun et viktig negativt trekk. Til tross for alderen er Ljubov Andrejevna så uansvarlig og lettsindig at hennes barn må passe på henne hele tiden. Moren og barna har på en måte byttet plass med hverandre. Avskjedsscene beviser denne tanken godt: Ranevskaja planlegger å dra tilbake til Paris og leve på pengene som de fikk fra Anjas bestemor. Hun har ingen langsiktige planer og prøver ikke å skaffe seg en jobb, for eksempel. I motsetning til henne skal Anja ta eksamen på gymnasen, begynne å jobbe og hjelpe moren når hun kommer til å bruke opp pengene sine. Likevel er Arkadina enn av de mest positive eksemplene på den levende moren i dramaene. Det er mulig at akkurat hennes passivitet gir døtrene plass til å handle aktivt.

## 4.2. Den døde moren

I dramaene møter man flere karakterer som lever uten mor: søstrene og Prosorov i *Tre søstre*, Sonja i *Onkel Vanja*, Nina i *Måken*, Charlotta og Varja i *Kirsebærhaven*. Flere forskere peker på at morens fravær i et skjønnlitterært verk er betydningsfullt (se for eksempel *Plotting Motherhood in Medieval, Early Modern, and Modern Literature* av Mary Beth Rose eller *The mother/daughter*

*plot : narratives, psychoanalysis, feminism* av Marianne Hirsch). Marianne Hirsch peker på at morens fravær gjør mulig barnas idealisering av henne (1989, s. 71). Dette gir mening om vi for eksempel ser på Prosorov-familien. Nostalgien er sterk hos den unge generasjonen, og foreldrene blir nevnt bare i en positiv kontekst. Sonja i *Onkel Vanja* befinner seg i en lignende situasjon. Rollefigurene karakteriserer henne bare på en positiv måte, nesten som en engel. Interessant nok prøver Elena å ta over morens plass i Sonjas liv og innleder en intim samtale med Astrov. Hun lykkes ikke, og dette resultatet understreker igjen at en levende kvinne kan ikke konkurrere med et idealisert bilde av den døde moren.

Morens fravær kan også fremme datterens utvikling, skriver Hirsch (1989, s. 48). For eksempel kan vi sammenligne skjebnene til Nina, som lever uten mor, og Trepljov i *Måken*. I begynnelsen av stykket drømmer begge unge om selvrealisering og en vellykket karriere. Og mens Trepljov velger selvmord i den siste akten, er Nina fortsatt klar til å kjempe for egen lykke. Hun gir ikke opp til tross for alle vanskeligheter, og kanskje er det akkurat morens fravær som har gitt henne styrken til å gjøre dette.



## 5. Kvinner, kjærlighet og ekteskap i Tsjekhovs senere forfatterskap

I dette kapitlet skal jeg analysere hvordan Tsjekhov beskriver kjærlighetsforhold og de forskjellige aspektene, som er koblet til dem: «kvinnelige» og «mannlige» roller, ekteskap, utroskap. I Tsjekhovs dramaer finner vi bare eksempler på heteroforhold, derfor blir opposisjonen «mann/kvinne» enda mer aktuell for dette kapitlet. Analysen skal jeg delvis bygge på Roland Barthes sitt verk *Fragmenter av Kjærlighetens språk* (2000). Bokens forfatter legger en spesiell vekt på forelskelsens diskurs, eller figurer (Barthes, 2000, s. 6) og velger «dramatisk» metode for komposisjonen: «en som i forelskelse taler for seg selv, ovenfor den andre (det elskede objektet), som ikke taler» (Barthes, 2000, s. 6). Hver figur i Barthes verk har tittel og et kort sammendrag (eller, som forfatteren kaller det, «argument» (2000, s. 8)). Hoveddelen av boken begynner med følgende setning: «Det er altså en forelsket som taler og som sier», og en betydelig del av teksten utgjør sitater. Dette gir *Fragmenter av Kjærlighetens språk* et dramatisk preg, og gjør boken hjelpelig for analysen av blant annet dramatiske tekster.

Alle romantiske forhold må ha en begynnelse. Hvorfor blir man forelsket? I Tsjekhovs dramaer spiller ofte utseendet en stor rolle. Hos Barthes finner vi en tilsvarende figur – kropp, som er knyttet til «enhver tanke, sinnsbevegelse, og interesse som den elskedes kropp vekker i det forelskede subjektet» (Barthes, 2000, s. 163). De høye kravene om skjønnhet er viktige både for menn og kvinner. I *Onkel Vanja* er Vojnitskij åpenbart forelsket i Elena Andrejevna. Han beskriver henne på en følgende måte: «Så vakker hun er! Så vakker! Aldri i mitt liv har jeg sett en skjønnere kvinne.» (Tsjekhov, 2004, s. 104). I det samme dramaet har vi også eksempel på en lite vakker kvinne – Sonja. Rett etter samtale med Astrov, som kvinnen er forelsket i, gir hun følgende explicit-figural karakteristikkk angående seg selv:

«Å, det er forferdelig at jeg skal være så stygg! Forferdelig! Jeg vet at jeg er stygg, jeg vet det, jeg vet det... Sist søndag, da vi gikk ut av kirken, hørte jeg at de snakker om meg, og det var en som sa: «Hun er god og snill, men det er synd hun er så stygg»... Stygg...» (Tsjekhov, 2004, s. 131).

I likhet med Sonja har Sorin i *Måken* problemer med utseendet: «Mitt livs tragedie... Til og med da jeg var ung, så jeg ut som en gammel fyllik eller noe sånt. Jeg har aldri gjort lykke hos kvinnene». (Tsjekhov, 2004, s. 12) Likevel finnes en forskjell mellom «kvinnelig» og «mannlig» skjønnhet. En mann med et dårlig utseende ser bedre ut i for eksempel en militær uniform. I *Tre*

søstre sier Olga til Irina at den sistnevnte kunne gifte seg med baron Tusenbach. I løpet av diskusjonen blir utseende til baronen nevnt:

Olga (*Omfavner søsteren*) Min kjære, deilige søster, jeg forstår deg så godt... Da baronen forlot det militære og besøkte oss i alminnelig dress, da syntes jeg han var så stygg at jeg begynte å gråte... (Tsjechov, 2004, s. 249)

Dette eksempelet viser oss at i kvinnelige øyne er yrke like viktig som utseende, og noen yrker gjør en mulig kandidat mer tiltrekkende til tross for mulige skjønnhetsulempene. For kvinner spiller likevel den fysiske skjønnheten en større rolle. Kvinner har allerede begynt å ta del i arbeidslivet, men denne deltakelsen er begrenset, og menn forsetter vanligvis å tjene mer penger. Dette kan forklare oss hvorfor søstrene legger så stor vekt på «alminnelig dress» til baronen. Vi kan også legge merke til at til tross for figuren «påkledning» i verket til Barthes bare referer til forelskendes klær, kommenterer Tsjechovs rollefigurer ikke egen påkledning og er mer interessert i andres klesvalg. Likevel spiller personlige egenskaper også sin rolle. Sonja er bekymret på grunn av styggheten sin, og setter den i opposisjon til godhet og snillhet, men når hun får mulighet til å snakke om Astrov, beskriver hun bare hans personlige egenskaper og ferdigheter og sier ingenting om hans utseende: «Han er intelligent... Han kan alt, forstår seg på alt... Helbrede syke... plante skog...». (Tsjechov, 2004, s. 133). Jelena Andrejevna svarer henne med en emosjonell monolog og understreker at Astrov har talent, noe som kanskje kompenserer alle ulempene enda bedre enn militær uniform. Og igjen sier Jelena Andrejevna ikke et eneste ord om Astrovs utseende. Denne samtalen mellom stemoren og stedatteren er et eksempel på figuren «maskepi» (Barthes, 2000, s. 169) i dramaene: Sonja får anledning til å diskutere den, som hun er glad i med en annen person, og dette gir henne trøst.

## 5.1. En upassende kjærighet

Vi kan legge merke til at kjærighet og forelskelse oppfattes av enkelte personer som upassende for kvinner. I *Kirsebærhaven* sier Jasja følgende ord: «Jeg ser det slik: Hvis en pike forelsket seg, betyr det at hun er umoralsk» (Tsjechov, 2004, s. 320). Ordvalget er viktig; her mener Jasja bare kvinner, og ikke folk generelt. For en annen person i *Kirsebærhaven*, Trofimov, er kjærighet noe banalt, noe som man bør unngå. Det kommer til uttrykk i hans emosjonelle diskusjon med Ljubov Andrejevna:

TROFIMOV Og jeg har aldri gitt uttrykk for noe slikt, jeg er høyt hevet over den slags banaliteter. Vi står over kjærligheten!

LJUBOV ANDREJEVNA Og jeg står formodentlig under kjærligheten (Tsjechov, 2004, s. 342).

Richard Peace ser i denne dialogen konflikten mellom dype følelser, som kommer fra den tragiske fortiden til Ljubov Andrejevna og Trofimovs naive og overfladiske optimisme angående fremtiden (1983, s. 121). Selve navnet til Ranevskaja kan tolkes som explicit-authorial karakteriseringsteknikk – ordet «ЛЮБОВЬ» (ljubov) betyr «kjærlighet» på russisk. Med dette navnet understreker Tsjechov hvor viktig følelser er for denne rollefiguren. Kanskje er det akkurat Ljubov Andrejevnas holdning til kjærlighet som førte til at Gajev kalte henne «lettsindig». I samtalen med Varja karakteriserer han søsteren med følgende ord:

Hun giftet seg med en mann som ikke var adelig, og man kan ikke akkurat kalle henne et dydsmønster. Hun er snill og god, et elskelig menneske, jeg er veldig glad i henne, men tross alle formildende omstendigheter, må det innrømmes at hun er lettsindig. Det kan man se av hennes minste bevegelse. (Tsjechov, 2004, s. 313).

Det russiske ordet «порочна» er oversatt til norsk med ordet «lettsindig» av Kjell Helgheim. Jeg kan foreslå å erstatte dette ordet med adjektivet syndig, fordi dette ordet bedre gjengir den opprinnelige betydningen. Gajev synes rett og slett at søsterens oppførsel er preget av synd. Sannsynligvis synes han det på grunn av at hun har levd sammen med elskeren sin utenfor ekteskapet. Det kan også være interessant å se nærmere på det hvordan Gajev uttrykker tankene sine. Først prøver han å gjøre meningen høfligere og mindre direkte («Hun er snill og god, et elskelig menneske, jeg er veldig glad i henne»), men forstår fort at det ikke går an og velger å kaste bort «alle formildende omstendigheter». Han kan ikke benekte at søsteren er syndig. Og det er en pris som Ljubov Andrejevna betaler for muligheten til å følge sine ønsker.

## **5.2. En destruktiv kjærlighet**

Kjærlighet har en destruktiv virkning på enkelte personer i Tsjechovs dramaer. Et mulig eksempel på det er dramaet *Måken*. I slutten av den andre akten ser Trigorin den døde måken, og forteller Nina om ideen han har til en liten novelle: ved breddene av en innsjø bor en ung pike, som er fri og lykkelig, men så kommer det en mann forbi, og siden han ikke har noe annet å gjøre, ødelegger han livet hennes. Hans ord er profetiske. I løpet av at kort tid begynner det forhold mellom Nina og Trigorin. Samtidig prøver hun å bli skuespillerinne, men Trigorin bare ler av drømmene hennes. For ham er disse forhold bare en liten novelle, en liten episode, og etter noen

måneder er han igjen sammen med Arkadina, sin tidligere elskerinne. Nina blir gravid, barnet hennes dør, og hun er alene med alle vanskeligheter. Likevel sier hun til Trepljov i den siste akten at hun elsker Trigorin fortsatt. Disse ordene har en negativ virkning på den unge forfatteren. Når han ser Nina igjen etter to år, håper han at de kan ha et nytt og lykkelig liv sammen. Men Nina forlater ham, og Trepljov mister det siste håpet. Men man kan ikke legge all skyld bare på Nina og hennes siste besøk. For eksempel skriver Geir Kjetsaa at Trepljov utelukkende er tiltrukket av Ninas kropp, mens moren på det emosjonelle nivå er den viktigste kvinnen for ham (2004, s. 215).

I likhet med Trepljov har Ljubov Andrejevna i *Kirsebærhaven* også problemer i romantiske forhold. Hun forlater elskeren sin og prøver å ikke kommunisere med ham, men han sender telegram til henne hver dag og ber henne om å komme tilbake. Denne perioden i deres forhold kan være et godt eksempel på figuren «uten svar» (Barthes, 2000, s. 231) Ljubov Andrejevna gir følgende selvkomentar angående følelsene sine til elskeren: «Jeg har intet å skjule, intet å fortie, jeg elsker ham, der er klart. Jeg elsker, elsker... Der er stenen rundt halsen min, jeg går til bunns sammen med den, men jeg elsker denne stenen, og jeg kan ikke leve uten den» (Tsjekhov, 2004, s. 343). Her møter vi variasjon av figuren «Jeg-elsker-deg». Barthes skriver i *Fragmenter av Kjærlighetens språk* at denne figuren refererer ikke «til kjærlighetserklæringen, innrømmelsen, men til den gjentatte fremsigelse av kjærlighetsklage» (2000, s. 149). Derfor er det ikke tilfeldig at Ljubov Andrejevna flere ganger sier at hun elsker. Kjærligheten hennes ligner på avhengighet, og hun kan ikke motstå denne følelsen. Det er bemerkningsverdig å se nærmere hvordan hun beskriver den: «Der er stenen rundt halsen min, jeg går til bunns sammen med den». Dette bildet forårsaker en åpenbar assosiasjon – drukning. Ljubov Andrejevna vet at disse forholdene ødelegger livet hennes, og at hun ikke kommer til å være lykkelig med denne personen. Metaforen er veldig personlig – sønnen til Ranevskaja døde av drukning noen år forut i tid.

Et annet eksempel på figuren «Jeg-elsker-deg» finner man i *Tre søstere*. Masja kommenterer følelsene sine til Versjinin med følgende ord:

MASJA ...Jeg elsker ham, det er min skjebne. Det ble bare slik... Og han elsker meg... Er det så skrekkelig? Hva er det så galt? (*Tar Irina i hånden og trekker henne til seg*) Kjære deg... Vi må gjennom livet på en eller annen måte, hvordan det enn går... Når du leser en roman, så synes du alt det der, det har du hørt før, det er velkjent... Men når du selv er forelsket, da oppdager du at ingen kan hjelpe deg, du må klare på egen hånd... Kjære søstre, dette var min bekjennelse... (Tsjekhov, 2004, s. 250)

Hun synes at Versjinin er hennes skjebne, likevel får de ikke leve sammen. I den fjerde akten drar Versjinin fra byen sammen med barna og konen, og Masja blir sammen med mannen sin. Hun har funnet «den rette personen», men hadde ikke mulighet til å leve sammen med ham. Ifølge

Tsjekhov er det nesten umulig å elske og være lykkelig samtidig, kjærlighet og lidelser er tett koblet sammen. Og hvis man er lykkelig, slutter fort denne perioden.

### 5.3. Kjærlighet i ekteskapet

I Tsjekhovs senere skuespill møter vi flere personer som enten er gift, eller planlegger å gjøre det. Vi kan legge merke til det at ekteskap ifølge Tsjekhov ikke alltid handler om kjærlighet. Man kan godt gifte seg på grunn av noen fornuftige grunner, eller, som Olga i *Tre søstre* beskriver dette, «for å gjøre sin plikt». Vi kan se nærmere på følgende utdrag fra hennes dialog med søsteren:

OLGA ...Det er en mann du respekterer og setter pris på... Vakker er han jo ikke, men han er ærlig og redelig... Man gifter seg som regel ikke av kjærlighet, men for å gjøre sin plikt. Jeg ser det i alle fall slikt, jeg ville ha giftet meg selv om jeg ikke var forelsket. Jeg ville ha giftet meg med hvem som helst, bare det var et anstendig menneske. Selv om det var en gammel mann...

IRINA Hele tiden har jeg ventet på at vi skulle flytte til Moskva, at jeg der skulle treffe den rette, jeg har drømt om ham, elsket ham... Og så plutselig innser jeg at det var bare tøv, bare tøv... (Tsjekhov, 2004, s. 249)

Olga har bare et krav til den hypotetiske ektefelle – at han skal være et anstendig menneske. Litt tidligere bruker hun også ordet «redelig» (чистый, bokstavelig ren/rein), som her er synonymt med «anstendig». Her mener hun nok at kandidaten må ha god personalitet og være syndefri (for eksempel, ikke oppføre seg som Ljubov Andrejevna fra *Kirsebærhaven*). Vi husker at i *Onkel Vanja* sa Elena Andrejeva i monologen sin om Astrov at «en mann som arbeider og kjemper under slike forhold kan umulig holde seg ren og edruelig til han er førti år» (Tsjekhov, 2004, s. 134). For henne er Astrovs «urenhet» forståelig og gjør ikke hennes sympati for legen mindre. I *Tre søstre* Olga har heller ikke så store krav til en mulig ektefelle og gir råd til søsteren om å senke krav også. Irina forteller henne om sine romantiske drømmer om kjærlighet, om «den rette». Det er interessant at drømmen om kjærlighet blir forent i hodet hennes med drømmen om Moskva. Denne byen er et fantastisk, eventyrlig sted, der alt kan skje og alle drømmer kan bli til virkelighet. Men samtidig synes Irina at drømmene hennes var «bare tøv». Virkeligheten er annerledes, og man bør tilpasse seg til omstendighetene. Og hun bestemmer seg for å gifte seg med baronen. Irina er modig nok til å være ærlig med ham angående følelsene sine. Hun «skal bli en trofast og hengiven kone» (Tsjekhov, 2004, s. 265), men kan ikke elske Tusenbach. Og dette plager baronen. Det er ikke nok for ham å bare bli gift med Irina, han ønsker å bli elsket i tillegg. Dessevere får leseren ikke vite om hvor lykkelig deres liv sammen kunne blitt – baronen Tusenbach blir drept i duell i den samme

akten. Men vi kan se på eksempelet fra *Måken*. Masja er sterkt forelsket i Trepljov, men vet at han ikke elsker henne. Derfor bestemmer hun seg for å forandre noe i livet sitt, og gifter seg med Medvedenko. Hun gjør det på grunn av fornuftige grunner, for å flytte hjemmefra og glemme Trepljov. Masja og Medvedenko får barn sammen, men forholdet deres er likevel dårlig. Ekteskapet har ikke forandret noe i betydelig grad for henne. Masja forblir likegyldig mot mannen og barnet, og besøke ofte huset til Trepljov og Arkadina. Masjas valg av svart kjøle kan minne oss om figuren «askese» (Barthes, 2000, s. 27): kvinnen prøver å understreke egen ulykkelighet i romantiske forhold med klær.

Men hva skjer hvis to personer åpenbart er forelsket og gifter seg? Blir deres liv mer lykkelig? Som eksempel kan vi nevne Andrej og Natasja i dramaet *Tre søstre*. I den første akten finner vi et idyllisk bilde av det unge paret:

ANDREJ Å, du skjønne, rene ungdom! Kjære, snille, vær nå rolig! Tro meg, tro meg... Jeg er så glad, hjertet mitt er fylt av kjærlighet og lykke... Her er det ingen som ser oss! Ingen! Hvorfor, hvorfor jeg er forelsket meg i Dem, åh, jeg vet ikke. Min kjære, gode, rene, – bli min hustru! Jeg elsker Dem, jeg elsker... som ingen noensinne... (*De kysser hverandre*) (Tsjekhov, 2004, s. 209)

De to unge mennesker er forelsket i hverandre og er lykkelige på grunn av det. Vi kan legge merke til det hvilke ord Andrej velger, når han snakker med kjæresten sin: «Min kjære, gode, rene». Vi kan rette oppmerksomheten vår mot det siste ordet – rene. Det er et viktig ord for Tsjekhov, han bruker den flere ganger. For eksempel, sier Olga noe lignende om baron – ifølge henne er han redelig, eller, hvis vi oversetter bokstavelig, ren. I den første akten er hjertet til Andrej «fylt av kjærlighet og lykke», og han snakker om følelsene sine igjen og igjen (her møter vi et nytt eksempel på figuren «jeg-elsker-deg» (Barthes, 2000, s. 149). I den fjerde akten karakteriserer Andrej hustruen sin på en helt annen måte:

En kone er en kone. Natasja er ærlig, ryddig, ja, god på en måte, men allikevel er det noe ved henne som minner om et lavtstående vesen, et blindt og primitivt dyr. Hun er i hvert fall ikke et menneske... Jeg elsker Natasja, sånn er det, men av og til virker hun så forferdelig gemen, og da kan jeg ikke begripe hvorfor jeg elsker henne, eller i det minste har elsket henne. (Tsjekhov, 2004, s. 263)

Vi kan legge merke til det at ordet «ren» blir erstattet med «ryddig». Ordet «ryddig», som vi finner på norsk, er en oversettelse av det russiske «порядочный», ærlig, ordentlig. Ordet «gemen» er en oversettelse av det russiske «пошлый», noe som vi kan oversette her med «ordinær, banal». Natasja er ikke ren nå, hun har fått en viss livserfaring og klarte ikke å holde seg unna fristelser. Det er mulig at Andrej vet om at hun har en elsker. Dette kan nok forklare hvorfor han blir så emosjonell og sint når han snakker om konen, «devil in a skirt» (De Maegd-Soëp, 1987, s. 281). I

tillegg har han ingen påvirkning på henne, Natasja er den eneste herskerinnen i huset. I likhet med Natasja er Andrej en dynamisk person. Man kan finne en stor forskjell mellom den unge og lykkelige Andrej i den første akten og den eldre og erfarne Andrej i den fjerde akten. Han kan ikke se noe menneskelig i Natasja. Han sier at han elsker henne, men det er bare et forsøk på å gjøre egne ord høfligere. I virkeligheten er det mest sannsynlig at han hater konen sin.

En annen interessant eksempel på forhold i ekteskapet kan vi finne i *Onkel Vanja*. Jelena Andrejevna er gift med Serebrjakov, som er betydelig eldre enn henne. Vojnitskij beskriver deres kjærlighetshistorie på en følgende måte: «Hans annen kone, en vakker og intelligent kvinne [...] giftet seg med ham da han var en gammel mann. Hun ga ham sin ungdom, skjønnhet og frihet, all sin glans. (Tsjekhov, 2004, s. 106). Men dette ekteskapet er igjen ikke så lykkelig. I begynnelsen av den andre akten innrømmer for eksempel Elena Andrejevna til mannen at hun lider: «Hold munn! Du plager livet av meg!» (Tsjekhov, 2004, s. 117). Litt senere i samtalen med Sonja sier Jelena Andrejevna at følelsene hennes til mannen i hvert fall var sanne. Men det er åpenbart at med tiden blir livet sammen med dem gamle Serebrjakov mer og mer vanskelig for Jelena Andrejevna. Alt i huset må handle om professoren. Derfor har enden av den andre akten en symbolsk betydning: Jelena Andrejevna ønsker å spille piano og «gråte som en gal» (Tsjekhov, 2004, s. 135), men får ikke lov fra mannen sin til å uttrykke følelsene sine. Det er interessant at i den tidligere versjonen av dramaet, *Skogtrollet*, rømmer hun fra mannen sin for noen dager. I *Onkel Vanja* velger Jelena Andrejevna ikke å rømme fra ektefellen, men, derimot, å rømme fra fristelsen sammen med mannen sin. Jelena Andrejevna velger å forbli i ekteskapet til tross for at hun ikke føler seg vel i disse forholdene, hun foretrekker god samvittighet framfor utroskap. Men likevel følger hun etter et ønske og tar med seg en blyant fra Astrovs bord som et minne. Vi kan dra en parallell med figuren «sløyfen»: «Enhver gjenstand som den elskedes kropp har berørt, blir del av denne kroppen, og den forelskende knytter seg lidenskapelig til den» (Barthes, 2000, s. 243). Vi vet ikke om Jelena Andrejevna kommer til å kysse Astrovs blyant, slik Werther gjør det med Lottas gave. Men det at kvinnen i det hele tatt trenger denne blyanten, bekrefter at hun er forelsket i ham.

Som vi har sett, har Tsjekhov et relativt negativt syn på ekteskapet generelt. Det er ikke så viktig hvorfor man gifter seg. Noen gifter seg av fornuftige grunner, noen av kjærlighet, men nesten alle blir ulykkelig med tiden.

## **5.4. Utroskap**

I Tsjekhovs dramaer er man ofte misfornøyd med romantiske forhold. Derfor er det ikke så rart at vi kan finne flere eksempler på utroskap i skuespillene. Det kan være bemerkningsverdig å se nærmere på hva forskjellige personer synes om utroskap. For eksempel misliker Vojnitskji det at Jelena Andrejevna er trofast mot Serebrjakov. Flere ganger sier han at en sånn oppførsel er kunstig, unaturlig og uærlig. Han oppfordrer henne til å bli sammen med noen. Selvfølgelig skyldes dette hans egen egoistisk interesse – han er forelsket i Jelena Andrejevna og synes at han er en passende kandidat til å bli hennes elsker. Men, som vi vet, blir drømmene hans ikke oppfylt.

En interessant holdning til utroskap finner vi hos Kulygin. Han vet om at konen hans, Masja, har et forhold med Versjinin og oppfører seg mer som en venn enn som en sjalu ektefelle. For eksempel, når Masja gråter på grunn av at elskeren hennes har dratt fra byen, sier Kulygin følgende ord: «Det gjør ingenting, la henne bare gråte, la henne... Min gode Masja, min snille Masja... Du er min hustru, og jeg lykkelig, hvordan det enn er... Olga er vitne på det... Nå skal vi begynne å leve som før, jeg skal ikke komme med et ord, ikke en antydning... (Tsjekhov, 2004b, s. 271)». Vi kan sammenligne disse ordene med de som Andrej har sagt om Natasja. Mens Andrej mener at konen hans er banal og ikke en gang et menneske, elsker Kulygin Masja fortsatt og er i stand til å støtte henne.

## 5.5. Hva kan «erstatte» en lykkelig kjærlighet?

Det er en rekke rollefigurer som ikke klarer å etablere gode og komfortable forhold. Men hva kan erstatte lykkelige romantiske forhold for et individ? Vi kan finne et mulig svar i *Onkel Vanja*. Ifølge Telegin er det viktigere å være et anstendig menneske, gjøre sin plikt som en god ektefelle og beholde stoltheten enn å være lykkelig i kjærlighet.

Et annerledes svar kan vi finne i Sonjas monolog i den siste akten. Den unge kvinnen har forstått at Astrov ikke elsket henne. Hennes psykologisk tilstand kan bli karakterisert med hjelp av figuren «katastrofe», «en voldsom krise» i romantiske forhold (Barthes, 2000, s. 159). Men til tross for egen fortvilelse finner Sonja ord til å oppmuntre den frustrerte onkelen:

Hva skal vi gjøre? Vi må leve! (*Pause*) Vi skal leve, onkel Vanja, en endeløs rekke dager og lange vinterkvelder, tålmodig skal vi bære de prøvelser som skjebnen sender oss, vi skal arbeide for andre hele livet uten ro og hvile. Og når tid kommer, skal vi dø i ydmykhet, og der, på den andre siden av graven, skal vi fortelle om hvordan vi led, hvordan vi gråt, hvor bittert alt var, og Gud vil ha barmhjertighet med oss, og da, kjære onkel Vanja, skal vi få oppleve et liv som er lyst og vakkert, fylt av skjønnhet, da skal vi føle glede, og vi skal se tilbake på våre lidelser med et forsonende smil – og vi skal



få hvile (Tsjekhov, 2004b, s. 169)

I Sonjas svar kan man finne en av de sentrale tankene for Tsjekhovs senere dramakunst. Å elske betyr ofte å lide, og det er nesten umulig å leve lykkelig sammen med den man elsker i løpet av hele livet. Der er alltid hindringer og vanskeligheter i veien. Men hva kan erstatte en lykkelig kjærlighet da? Det er troen. Man bør alltid huske at alle lidelser og prøvelser ikke skjer uten grunn, og at etter døden vil man få det man fortjener. Og det neste livet skal være «lyst og vakkert, fylt av skjønnhet», og man vil få mulighet til å hvile. Det er ikke nødvendig å føle kjærlighet fra de andre mennesker, hvis man elsker Gud og føler Guds kjærlighet. Derfor bør man arbeide hardt, og ofre seg selv for andre. Hvis man forblir syndfritt i dette livet, skal det neste livet være lykkeligere og enklere.

## 6. Symboler

Andrej Belyj (1880–1934), en kjent russisk dikter, var blant de første kritikerne som pekte på betydningen av Tsjekhovs forfatterskap for symbolismebevegelse (1904). For Belyj var Tsjekhov en overgangsfigur mellom naturalisme og symbolisme (1907). Laurence Senelick peker på «ekko» fra Maeterlinck sin dramatik i, for eksempel, Trepljovs skuespill i *Måken* (1981, s. 163). Kritikeren nevner også uenighet i meningene angående Tsjekhovs forhold med symbolismen (1981, s. 166). Noen av de første russiske symbolistene var misfornøyd med Tsjekhovs «positivisme» og kritiserte for eksempel *Onkel Vanja* på grunn av dramaets «vulgaritet» (Senelick, 1981, s. 166). Senelick legger merke til at Tsjekhov brukte symbolistenes teknikker, men var uenig med symbolismen på et ideologisk nivå (1981, s. 167). Derfor kan man ikke si at Tsjekhov var symbolist, men hans senere dramaer har klare symbolistiske trekk. I dette kapitlet ønsker jeg å rette oppmerksomheten mest mot symboler som har betydning for de kvinnelige skikkelsene. I litteraturvitenskap er symbol et tegn, som «peker ut over seg selv» (Aarnes, 1977, s. 236–237). Symboler vekker forskjellige assosiasjoner hos de enkelte litteraturviterne, derfor kan det være interessant å sammenligne deres tolkninger av Tsjekhovs symboler, finne mulige likheter og forskjeller. Symboler spiller en viktig rolle for karakteriseringen av dramatiske skikkelser. I Ibsens *Vildanden*, for eksempel, «reflekteres de dramatiske personene i dramaets sentrale villandssymbol» (Helland & Wæsp, 2011, s. 130). En lignende plass har måken som symbol i dramaet *Måken*. Anatolij Sobennikov peker på nye komposisjonsprinsipper som dramatikerne bruker i dramaet (1986, s. 215). I stedet for årsakssammenheng mellom hendelser finner leseren i dramaet et system som er bygget på forskjellige symboler og symbolske motiver (Sobennikov, 1986, s. 216). Tsjekhov forener elementer av familiedrama med symbolske motiver med filosofisk innhold (Sobennikov, 1986, s. 227).

### 6.1. Natur

I den første gruppen plasserer jeg symboler, som har en kobling til naturen. Og en av de mest kjente og omdiskuterte symbolene er den døde fuglen fra dramaet *Måken*. Flere litteraturvitere og kritikere prøvde å finne ut, hvilke karakterer man kunne assosiere med dette symbolet. La oss se nærmere på forskjellige synspunkter. For eksempel retter Sobennikov oppmerksomheten sin mot scenen med den døde måken og dialogen mellom Nina og Trepljov. Dialogen får en ny mening i lyset av det døde måken, tilskueren får vite om noe, som forblir uforståelig for Nina (Sobennikov, 1988, s. 247). Vladimir Nabokov kommenterer også den samme scenen i sine forelesninger om

den russiske litteraturen. Han mener at Nina selv kommer til å bli et levende symbol, som hun ikke forstår nå og som Trepljov tolker på en gal måte, når han snakker om eget selvmord. På lik linje med de to unge forstår ikke Trigorin at hvis han forsetter å være i huset ved den magiske innsjøen (vi skal diskutere dette symbolet litt senere), vil han bli den som egentlig dreper måken (eller Nina) (Nabokov). En annen kritiker, Jurji Sjatin, blir interessert i ofringstemaet som dukker opp i scenen. (2015, s. 158). Trepljov gir måken til Nina som offergave, men begge karakterene tolker den på forskjellig vis. For Nina er den døde fuglen fortsatt en del av den virkelige verden, mens for Trepljov har denne handling en sakral mening. Sjatin er også interessert i mangel av gjensidig forståelse, som blir belyst i denne scenen (2015, s. 157–158). Både Nina og Trepljov tolker situasjonen på hver sin måte, har egne assosiasjoner, og misforståelsen kommer til å bli større og større med utvikling av plottet.

I den siste akten av dramaet er måken igjen på scenen:

SJAMRAEV (til Trigorin) Vi har en ting som tilhører Dem, Boris Aleksejevitsj.

TRIGORIN Hva er det?

SJAMRAJEV Den gang Konsktantin Gavrilyvitsj skjød en måke, ba De meg å få den utstoppet.

TRIGORIN Det kan jeg ikke huske... (Tenker) Det kan jeg ikke huske... (Tsjekhov, 2004, s. 78–79)

Sjatin synes at i den siste akten mister måken all den sakrale, mystiske betydning som fuglen hadde for Trepljov. Trigorin husker ikke om den, måken er fjernet fra hukommelsen. (Sjatin, 2015, s. 159). Viktor Gultsjenko legger merke til en lignende prosess. Ifølge ham er måken ikke lenger symbol, men bare en del av en hjemmeutstilling (Gulstjenko, 2009). Symbolet blir erstattet med en falsk kopi. Sobennikov peker på en interessant kontrast: dialogen mellom Trigorin og Sjamrajev kan minne oss om Trigorins ord i den tredje akten: «Jeg skal huske Dem slik de var den dagen i solskinnet, De vet, for en uke siden, De gikk i hvit kjole... Vi snakket sammen... og på benken lå en hvit måken» (Tsjekhov, 2004, s. 50). I den siste akten ser Trigorin måken og innrømmer at han ikke husker noe. For Sobennikov symboliserer disse ord døden til Trigorins sjel og triumfen av ondskap (1986, s. 216). Jeg vil foreslå en litt annen tolkning. Trigorin assosierer den døde fuglen med Nina, men i den siste akten er han igjen med Arkadina. Derfor kan Trigorins glemsel bety en triumf for Arkadina. Forholdet med Nina er ikke lenger aktuelt for forfatteren, og han velger å glemme det.

Spørsmålet om hvem av karakterene som egentlig er måken skiller kritikerne, og det finnes forskjellige svar. For eksempel assosierer Larionova (2018, s. 111) dette symbolet hovedsakelig

med Nina, mens Viktor Gultsjenko i artikkelen sin «Сколько чаек в чеховской «Чайке»? («Hvor mange måker er det i Tsjekhovs dramaet *Måken*?») skriver at det er sju personer som har noe til felles med fuglen: Nina, Trepljov, Arkadina, Trigorin, Masja, Dorn, Sorin (2009). Men hver av karakterene er bare måkens skygge eller en parodi på symbolet. Selve måkens plass er fortsatt ledig, ingen av personene kan assosieres fullstendig med den, skriver Gultsjenko (2009). Han peker på at fuglen får mystiske trekk. *Måken* er ikke lenger offer, den skal hevne for egen død. Som bevis bruker Gultsjenko slutten av dramaet: Trepljov er død, moren hans vet ikke om det, Nina har få sjanser for å leve et lykkelig liv, Sorin er syk og kommer til å dø snart, Masja har vært ulykkelig i mange år, Polina Andrejevna vil aldri være sammen med Dorn... (2009). Ingen av karakterene er lykkelige, og det er måkens hevn. Sobennikov mener at som en del av handlingen er måken koblet til tre personer: Trepljov, Trigorin og Nina. Men (og her kan vi trekke paralleller med Gultsjenko sin posisjon) som motiv kan vi assosiere måken med alle karakterene i dramaet. I løpet av handlingen blir måkemotivet koblet til verdenssjelens monolog fra den første akten og dramaets ledemotiv «liv-død» (Sobennikov, 1986, s. 219). Likevel synes jeg at man ikke burde koble måkesymbolet til en eller flere karakterer i dramaet. For meg handler det ikke om konkrete personer, men mer om følelser, nemlig om kjærlighetens destruktive påvirkning som vi møter igjen og igjen i flere av de store dramaene. Hvis vi blir enige om at måken er koblet til kjærlighet, blir det mer forståelig, hvorfor ingen av karakterene kan assosieres fullstendig med symbolet, mens mange har noe til felles med det.

Et annet viktig naturlig symbol fra dramaet *Måken* er innsjøen ved Soringodset. Sobennikov legger merke til dets dobbelte karakter. I Trepljovs skuespill blir den forestilt som en myr, ved innsjøen drepte den unge forfatteren måken, og akkurat der fortalte Trigorin sin ide til en liten novelle til Nina, mens hun assosierer gjenkomsten sin til innsjøen med et nytt, fornuftig liv. Sobennikov legger merke til at kjærlighet er nært koblet til innsjøens mystiske karakter i dramaet (1986, s. 224). For eksempel, når Masja snakker med Dorn om kjærligheten sin for Trepljov, assosierer han den nettopp med innsjøen (Sobennikov, 1986, s. 225). Trepljov nevner også innsjøen da han forstår at Nina ikke lenger elsker ham. Den dobbelte betydningen av innsjøen som symbol gjør det mulig å trekke paralleller med de viktigste opposisjonene i dramaet: «kjærlighet – mangel på kjærlighet», «liv – død», mener Sobennikov (1986, s. 224).

## **6.2. Myte, folkløse og en litterær tradisjon**

I artikkelen sin *The Play of A.P. Chekhov "The Seagull": Literary Questions and Folk Answers* er Marina Larionova interessert i mulige paralleller mellom måken som symbol, Nina og russisk folkløse og litterær tradisjon (2018, s. 111). Larionova finner likheter mellom Ninas skjebne og karakter i to forskjellige Ostrovskij-dramaer: Larisa i *Without a Dowry* og Katerina i *Stormen* (vi diskuterte de to dramaene i det første kapittelet av masteroppgaven). Begge karakterene blir assosiert med fugler, begge er ulykkelig i kjærlighet, begge dør (Larionova, 2018, s. 112). Historien om en unge kvinne som blir lurt av elskeren, er arketypisk. Vi møter ofte den i folkeeventyr om, for eksempel, prinsesser og drager, eller (og det er spesielt aktuelt for Nina) om havfruer. Det finnes en del fortellinger om unge kvinner som var ulykkelige i kjærlighet, som druknet og ble havfruer etter døden. Ifølge Larionova finner man her en nøkkel til en mulig folkloristisk tolkning av Måken (2018, s. 112). Litteraturviteren peker på betydningen av Ninas etternavn – Zaretsjnaja. «Za rekoj (за рекой)» betyr på russisk «over elven». I mytologi og folkløse skiller vann de dødes og de levendes verden fra hverandre (Larionova, 2018, s. 113). I dramaet ligger innsjøen mellom Ninas hjem og Sorin-godset. Og det sistnevnte stedet har en dårlig påvirkning på Nina, der blir hun til «måken-havfruen» (Larionova, 2018, s. 113). Men det går heller ikke så bra hjemme hos Nina: stemoren og faren ønsker å fjerne henne fra den avdøde morens hus (her møter vi igjen en typisk historie fra folkeeventyr (Larionova, 2018, s. 113)). Det er bemerkningsverdig at i *Onkel Vanja* møter vi en annen kvinnen som blir direkte assosiert med havfrue: Vojnitskij sier at Jelena Andrejevna har havfruens blod. Likevel er det en stor forskjell mellom henne og Nina: Jelena Andrejevna velger å rømme fra Astrov og forblir trofast mot partneren, som hun ikke elsker.

Man kan også finne paralleller mellom Ninas skikkelse og den vestlige litterære tradisjon. I begynnelsen av den andre akten synger Dorn «Blomster små, hvisk henne tyst om mitt hjertes lyst» (Tsjekhov, 2004, s. 32). Det er sitat fra Meyerbeers *Faust*. Sitaten kan minne oss om tragiske skjebnen til Marguerite. Donald Rayfield kobler denne assosiasjonen til Ninas skjebne og påvirkningen som Trigorin kommer til å ha over henne (1999, s. 141). I tillegg til det husker vi sitater fra Shakespeares *Hamlet*, som blir brukt både av Trepljov og Arkadina. Ninas opprinnelige rolle i *Hamlets* verden er Ophelia, mener Rayfield. Likevel overlever Nina, tross alle vanskeligheter og problemer, og derfor har hun mulighet til å bli Gertrud senere (Rayfield, 1999, s. 143).

Ishchuk-Fadeeva legger merke til den skjulte mytologiske meningen i dramaene, men i et bredere perspektiv enn det Larionova gjør. Ishchuk-Fadeeva mener, at man i hvert av de tre første dramaene kan finne dominerende elementer: i *Måken* – vann og luft eller himmel, i *Onkel Vanja* – jord, i *Tre søstre* – ild. Og alle disse elementene får en spesiell betydning i Kirsebærhaven, for i

dette dramaet blir karakterene tvunget til å returnere til jorden fra himmelen (Ishchuk-Fadeeva, 2010, s. 37). Andre forskere har også lagt merke til ildsymbolikken i *Tre søstre*. Kiseljeva skriver at brann ødelegger minner om fortid (2019, s. 104). For eksempel mister Fedotik alt i ilden: gitaren, brever og notebok som han skulle gi til Irina. Richard Peace skriver om en annen mulig tolkning av symbolet: brannen kan symbolisere et farlig begjær mellom Masja og Versjinin (1983, s. 111). Geir Kjetsaa analyserer også rollen av ildsymbolikk i *Tre søstre* (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 111–114). I likhet med Richard Peace (1983, s. 111) peker han på en spesiell forbindelse mellom Natasja og ild. For eksempel går Natasja på scenen med vokslys og kontrollerer at alle andres lys blir slukket. Det er hun som bestemmer over de andre, bare hennes vokslys kan tennes i huset. Individets liv og ønsker seirer over det kollektive (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 112). Brannen i den tredje akten tolker Kjetsaa som resultatet av Natasjas ødeleggende påvirkning (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 114).

### 6.3. Steder

Flere steder får en symbolsk betydning i dramaene. Noen forskere mener for eksempel, at de virkelige karakterene i dramaet *Kirsebærhaven* er Hjem og Hagen (Kiseljeva, 2019, s. 104). Kiseljeva peker på en tett forbindelse mellom hjemmet og karakterene i dramaet. Noen individer kan ikke forestille seg livet uten huset. Når personen fysisk slutter å leve hjemme, er det slutt på livet. Med andre ord, betyr opposisjonen «hjem – verden» det samme som «liv – død» (Kiseljeva, 2019, s. 104). Richard Peace legger merke til opposisjonen «Hjem – hagen» i *Tre søstre*. Natasja er i huset sammen med elskeren sin i løpet av den siste delen av dramaet, mens søstrene er i hagen. Ifølge Peace foregår den siste akten utenfor huset for å understreke at søstrene blir hjemløse (1983, s. 95). Natasja tar over makten i huset, hun er den eneste herskerinnen, og nå er det ingen plass for søstrene. Geir Kjetsaa ville være enig i denne tolkingen (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 115). I tillegg til det mener litteraturviteren at «hagen representerer noe som kunne ha blitt lykke» (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 116). Men enden viser oss at lykken er nesten umulig, det finnes kanskje bare en fornøyd person i dramaet – Natasja. Hennes ødeleggende karakter blir også gjenspeilet i hagens skjebne, hun planlegger å hugge ned noen trær. Peace peker også på at i flere Tsjekhovs dramaer er forandringer og tidens forløp nær koblet til ødeleggelse av trær (for eksempel, skjebnen til kirsebærhaven eller skogs-symbolet i *Onkel Vanja*) (1983, s. 114). Donald Rayfield assosierer hagen med regenerasjon og livs syklus (1999, p. 224). Likevel finnes det en viktig forskjell mellom skog og hage. Ifølge Kjetsaa er hagen ordnet og derfor er det et symbol på

det bevisste. Akkurat i hagen forstår søstrene endelig at Moskva-symbolet har illusoriske karakter (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 117).

Moskva er «det sentrale strukturerende symbol» i *Tre søstre*, skriver Geir Kjetsaa (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 109). Ifølge kritikeren er Moskva et uopnåelig sted, en drøm (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 109). Med handlingens utvikling mister dette symbolet sin kraft og virkelighet triumferer til slutt. Med andre ord, dramaet handler i stor grad om ekskjenningsprosess: søstrene forstår trinnvis at de har bygget livet sitt på illusjon (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 119), og hagens symbol i den siste akten er en viktig del av denne prosessen. Kjetsaa legger også merke til episoden, som får en symbolsk mening i lys av søstrenes drøm om Moskva. Irina sier at søstrene skulle reise til Moskva, og Tsjebutykin knuser porselensuret. Uret tilhørte søstrenes mor, som er begravet i Moskva. Det er et dårlig tegn for planer om flytning, drømmen om Moskva blir også knust av virkeligheten. (*Tsjekhovs dramatik*, 1976, s. 120). Rayfield er i stor grad enig med Kjetsaas tolknings av Moskva-symbolet. Ifølge Rayfield, blir Moskva til myte for søstrene, det tapte paradiset (1999, pp. 218, 224). Myten om Moskva gir livene deres mål, men likevel er dette målet illusorisk. Flere tilskuere og kritikere påpekte at det eneste søstrene trengte for å komme til Moskva var en togbillett (se, for eksempel, Rayfield, 1999, 221–222), men likevel kommer de seg aldri til Moskva. Og dette understreker den symbolske karakteren, som byen har i dramaet. Den vanlige logikken fungerer ikke. I *Tre søstre* er Moskva ikke lenger et geografisk sted, det er nærmere en drøm om tilbakekomst til fortid. Men dessverre kan ingen snu tiden tilbake.

#### **6.4. Lyder og musikk**

I det siste dramaet, *Kirsebærhaven*, kan man legge merke til flere lyder, som har symbolsk betydning. For eksempel: «Plutselig høres det lyd fra det fjerne, som om den kom fra himmelen. Det lyder som en streng som brister, sørgmodig hendøende» (Tsjekhov, 2004, s. 330). Det er et dårlig tegn, Ljubov Andrejevna føler dette og kommenterer lyden med følgende ord: «Uhyggelig, av en eller annen grunn» (Tsjekhov, 2004, s. 331). Denne lyden kan man assosiere med et sprenginstrument som blir ødelagt. Vi husker at til tross for dårlige økonomiske forhold betaler Ljubov Andrejevna orkesteret og har fest med musikk i den tredje akten. Og i løpet av den upassende festen kommer nyheten om at godset har blitt solgt. I den siste akten blir lyden av strengen forent med en annen, enda mer uhyggelig lyd: «Det høres en lyd fra det fjerne, som om den kom fra himmelen. Det lyder som en streng som brister, sørgmodig hendøende. Det blir stille,

men langt borte i haven høres øksehugg mot trestammene» (Tsjekhov, 2004, s. 369). Profetien oppfylles, og det gamle livet ble ødelagt.

Piano får en symbolsk mening i flere av dramaene. For eksempel i *Tre søstre* sammenligner Irina sjelen sin med et lukket piano uten nøkkel i samtalen med baronen. Ifølge De Maegd-Soep symboliserer dette bildet hennes frustrasjon (Tsjekhov, 2004, s. 266). Kvinnen elsker ikke baronen, og ikke tror på at det i det hele tatt er mulig. Et annet piano møter leseren i *Onkel Vanja*, og dette symbolet er igjen forbundet med følelser: etter samtale med Sonja ønsker Elena Andrejevna å spille piano for å uttrykke følelsene sine, men får ikke tillatelse fra mannen. Pianoet må forbli lukket.

## 6.5. Farger

Flere forskere legger merke til den symbolske betydning av fargbruk i dramaene. Det er interessant at dramatikeren bruker samme fargene i flere dramaer. For eksempel har Masja i *Tre søstre* på seg en svart kjole. Det kan minne oss om en annen Masja, rollefiguren i *Måken*, som sørger for sitt tapte liv og derfor er også ikledd i en svart farge. De Maegd-Soep mener at svart farge understreker kvinnens frustrasjon (1987, s. 237). I motsetning til søsteren, har Irina Prozorova på seg en hvit kjole i den første akten. Den kan symbolisere at hun er i begynnelsen av livet (De Maegd-Soep, 1987, p. 266). Fargene på kjolen til Natasja blir et samtaletema i den samme akten av *Tre søstre*. For søstrene symboliserer Natasjas smakløse valg av klær hennes dårlige verdier (De Maegd-Soep, 1987, p. 281).



## 7. Kvinnelige skikkelser i den russiske dramakunsten etter Tsjekhov

I det siste kapittelet ønsker jeg å snakke om kvinnelige skikkelser som vi møter i den russiske dramakunsten etter Tsjekhov. Dessverre må jeg ta visse begrensinger i valget av tekstene for analyse. Derfor bestemte jeg meg til å velge dramaene som på en eller annen måte har kobling til Tsjekhovs forfatterskap og som har interessante kvinnelige skikkelser. Dramatikere er rangert kronologisk, etter fødselsdato.

### 7.1. Historisk bakgrunn

Med Oktoberrevolusjonen i 1917 begynte den Sovjetiske perioden i Russisk historie. Det er interessant at kvinners emansipasjon var et viktig mål for den nye regjeringen, som forsøkte å oppnå en faktisk og juridisk likestilling mellom kvinner og menn (Rybtsova, 2006, s. 156). Og det var på ingen måte en enkel oppgave. Kvinnene var vant til den patriarkalske ordningen og var ikke klar til å leve i det nye samfunnet (Rybtsova, 2006, s. 157). Til tross for en formell likestilling gjorde kvinnene ofte mesteparten av husholdningsarbeid i tillegg til vanlige jobb. (Rybtsova, 2006, s. 157). Men var det en også positiv utvikling: de fleste sovjetiske kvinnene kunne, for eksempel, skrive og lese og fikk mer fritid for seg selv. I de neste delene skal vi analysere hvordan disse historiske endringer påvirket beskrivelsen av kvinner i den russiske dramakunsten etter Tsjekhov.

Det kan være også aktuelt å si et par ord om hvilken holdning hadde den sovjetiske litteraturvitenskap til Tsjekhov. Svaret på spørsmålet kan vi finne hos Berdninkov, en sovjetisk kritiker. Han påpeker at Maksim Gorkij (1868–1936) fulget Tsjekhovs prinsipper og samtidig benyttet seg av ideene om en revolusjonær ombygning av verden (Berdnikov, 1984, s. 498–499). Ifølge Berdnikov hadde Gorkij en nøkkelrolle i utvikling av den sovjetiske realismen i den russiske litteraturen (1972, s. 499). Med hjelp av Gorkijs forfatterskap prøver litteraturviteren å trekke paralleller mellom Tsjekhov og den ideologisk ladede litterære bevegelsen.

### 7.2. Leonid Andrejev (1881–1919)

Jeg vil begynne analysen med beskrivelsen av kvinnelige rollefigurer i dramaene før Oktoberrevolusjonen. I Leonid Andrejevs forfatterskap finner man realistiske dramaer, som

forsetter den klassiske tradisjonen (for eksempel, *Дни нашей жизни* (*Dagene av livet vårt*, 1909) og *Екатерина Ивановна* (*Ekaterina Ivanovna*, 1912) (Skripka, 2011, s. 86). Leonid Andrejev mente at han var Tsjekhovs elev (Skripka, 2011, s. 86). Dramaet *Dagene av livet vårt* utspiller seg i Moskva, og det kan minne oss om søstrenes desperate ønske om å flytte til denne byen (*Tre søstre*) (Skripka, 2011, s. 86). I handlings fokuset er kjærlighetsforhold mellom den unge Olga Nikolajevna og student Glukhovtsev. I den første akten er de lykkelige sammen, men idyllen varer ikke lenge: Glukhovtsev får vite at Olga Nikolajevna levde sammen med menn for å få penger. Hun er bare atten år gammel, men allerede hadde barnet, som døde. Her kan vi finne paralleller med hennes og Nina Zaretsjnaja sine skjebner. Mest tragisk er at det er moren til Olga Nikolajevna som finner kunder for datteren, eller, som den unge kvinnen selv beskriver dette, «selger henne» (Andrejev, 1909). Glukhovtsev spør henne om hvorfor hun ikke jobber på en vanlig måte, og Olga Nikolajevna svarer at hun ikke kan noe og det er umulig å finne en ordentlig jobb. Hun prøver hele tiden å få medfølelse og støtte fra kjæresten: «La meg leve, ikke skyv meg bort, og jeg vil kanskje også bli modig, jeg vil ikke være redd, jeg vil bli ærlig»<sup>8</sup>. Når vi møter Olga Nikolajevna i den andre akten, har hun ikke spist på to dager. Kontrasten er viktig her: i motsetning til henne har Glukhovtsev mulighet til å spise gratis på kantina. Det kan være bemerkningsverdig å se nærmere på Evdokija Antonovna, moren til Olga Nikolaevna. Forholdene mellom henne og datteren er dårlige: Olga Nikolajevna hater moren og er redd for henne. I samtalen med Glukhovtsev mener datteren at moren er gal og truet med å drepe Olga Nikolajevna. Men Evdokija Antonovna legger ikke merke til den negative påvirkning som hennes virksomhet har på den psykiske tilstanden til datteren. Moren er overvissist om at Olga Nikolajevna burde være takknemlig for at hun finner kunder. Bildet som Andrejev skildrer er virkelig grusomt: Olga Nikolajevna er redd for moren sin, som hele tiden finner «kunder», hun har ikke en ordentlig jobb og hennes kjæreste har ikke mulighet til å forenkle livet hennes på en vesentlig måte. Den unge kvinnen ønsker å forbli «ren», ærlig, anstendig, men selve livet gir ikke mulighet til å gjøre dette. Valget som hun har er ganske enkelt: hun må enten fortsette å drive med den ydmykende aktiviteten, eller sulte i hjel.

Et annet drama av Leonid Andrejev, *Ekaterina Ivanovna*, handler igjen om en kvinnelig skjebne. Det starter dramatisk: Georgij Dmitrijevitsj prøver å skyte konen sin, Ekaterina Ivanovna, fordi han mener at hun var utro. Det er ikke sant. Han klarer ikke å drepe henne, og denne scenen minner oss om onkel Vanjas forsøk på å drepe Serebryakov. Ekaterina Ivanovna flytter sammen med barna fra mannen sin og starter et nytt liv. Likevel føler hun at hun psykologisk ble drept av mannen sin. I den andre akten har hun en hvit kjole på seg. I likhet med Tsjekhovs dramaer har

---

«Дай мне пожить, не отталкивай меня, и я, может быть, тоже стану храбрый, не буду бояться, сделаюсь честной» (Andrejev, 1909), min oversettelse

farger en symbolsk betydning og er en form for implicit-figural karakterisering. Den hvite fargen symboliserer for Ekaterina Ivanovna at hun er død og ligger i kisten (Andrejev, 1912). Motivet med det døde barnet er igjen på scenen: etter et kort forhold med Mentikov blir Ekaterina Ivanovna gravid og velger abort. Vi kan legge merke til at valget ikke er vanlig (Nina i *Måken*, for eksempel, velger å føde barnet). Mentikov bruker minner om deres ufødte barn for å vekke skyldfølelsen hos Ekaterina Ivanovna. Kvinnen bestemmer seg for å flytte tilbake til mannen sin. Men deres nye liv sammen er ikke idyllisk i det hele tatt – Ekaterina Ivanovna er forandret. Hun forsetter forholdet med Mentikov, og med andre menn, og prøver nesten ikke å skjule dette. Vi husker Natasja fra *Tre søstre* – karakteren i Andrejevs dramaet går gjennom en lignende forandring og er en dynamisk rollefigur. Likevel er det en stor forskjell mellom de to kvinnene. I Tsjekhovs drama er det ikke noe som kan forklare oss hvorfor Natasja begynner å oppføre seg på en så uhyggelig måte, mest sannsynlig er det bare hennes personlighet som blir avslørt med tiden. I motsetning til *Tre søstre* begynner *Ekaterina Ivanovna* med en stor, sjokkerende hendelse for den unge kvinnen – mannen forsøker å drepe henne. Det er åpenbart at livet blir forandret, og kvinnen må finne nye måter for å takle realiteten. Sannsynligvis klarte hun ikke helt å tilgi mannen sin, og hun prøver hele tiden å hevne ham. Litteraturvitere peker på en viktig parallell mellom Tsjekhov og Andrejev. Sistnevnte assosierer også karakteren med en fugl (Skripka, 2011, s. 88), Ekaterina Ivanovnas bevegelser blir sammenlignet med en fugl i flukt.

Forholdet mellom mor og barn er også viktig for dette dramaet. Vera Ignatjevna, mora til Georgij Dmitrievitsj, er på scenen i den første akten. Og hun begynner med en gang å legge skylden på Ekaterina Andrejevna og minner om at hun alltid syntes at svigerinnen var en dårlig kvinne. Morens fiendtlighet mot Ekaterina Andrejevna kunne forsterke sønnens mistenkelighet. Georgij Dmitrievitsj og Ekaterina Andrejevna har felles barn. De opptrer aldri på scenen, men flere ganger blir faren spurt om å snakke med dem. Og hver gang finner Georgij Dmitrievitsj grunner for å ikke gjøre det. For eksempel i den første akten ber han moren om å kysse barnet i stedet for ham, fordi han ikke er i stand til å gjøre det. I motsetning til ham flytter Ekaterina Ivanovna sammen med barna og prøver ikke å unngå sine plikter som mor, i hvert fall frem til den siste akten, når personligheten hennes er sterkt forandret.

### **7.3. Nikolai Erdman (1900–1970)**

I 1928 skriver Nikolai Erdman dramaet *Самойбуиѳа* (*Selv-morder*), som ble forbud og gitt ut Sovjetunionen først i 1969. N. I. Ischuk-Fadeeva setter dette dramaet i litterærhistorisk kontekst i artikkelen sin «The Concept of Suicide in the Russian Drama (“The Suicide” by N. Erdman)».

Litteraturviteren trekker blant annet paralleller med Tsjekhovs dramaer *Ivanov* og *Måken* (Ishchuk-Fadeeva, 2011, s. 13–14). Ischuk-Faddeeva peker på at i begge dramaene er det selvmordsmotiv, mens Ivanov skyter seg på scenen, Trepljovs død skjer utenfor scenen, og doktor Dorn prøver å holde det hemmelig (2011, s. 13–14).

Men for oss kan det være mer aktuelt å rette oppmerksomheten mot kvinnelige skikkelser i Erdmans drama. Allerede i begynnelsen møter leseren en interessant situasjon – det er Maria Lukjanovna, kona til hovedkarakteren, Semen Semjonovjitsj, som jobber og forsørger mannen. Det er vanskelig å finne en lignende rollefordeling i Tsjekhovs dramaer. Semen Semjonovjitsj har vært arbeidsløs i løpet av lang tid, men drømmer om musikalsk karriere. Han har allerede regnet ut hvor mye inntekt han kommer til å få, men dette planen blir umulig å sette inn i livet. Her kan vi trekke parallell med *Tre søstre* og deres umulige drøm om Moskva. I tillegg til betalt arbeid lager Maria Lukjanovna mat sammen med moren og mest sannsynlig gjør hun mesteparten av husholdningsoppgavene. I 1928, da dramaet ble skrevet, spilte kvinnene en betydelig rolle i arbeidslivet. Samtidig viser Erdmans drama at kvinner ofte også måtte ta seg av «de vanlige kvinnelige oppgaver» som rydding og matlaging. Det er for tidlig å snakke om likestilling i Russland, og i begynnelsen av dramaet møter vi en trøtt kvinne, som er utmattet på grunn av et hardt arbeid. I slutten lover Semen Semjonovjitsj å betale tilbake penger som ble brukt på begravelsen hans, og det kan være bemerkningsverdig å se på måter som han oppfinner for å skaffe penger på. Han foreslår å selge kommoden sin, slutte å spise, tvinge konen til å jobbe gratis for kreditorene eller tvinge svigermoren til å jobbe i gruver. Han nevner ikke i det hele tatt at han kunne begynt å jobbe selv! Forholdet i ekteparet er langt fra idyllisk, Semen Semjonovjitsj er misfornøyd med konens og svigermorens oppførsel og mistenker at de forakter ham på grunn av arbeidsløshet. Han kritiserer også kvinnens utsende og mener at hun bør se bedre ut. Til tross for alt dette har Maria Lukjanovna aldri vurdert skilsmisse.

En annen interessant kvinnelig skikkelse i dramaet er Kleopatra Maksimovna. Det er karakteren som bruker kroppslig skjønnhet og seksualiteten sin for å oppnå målene i livet. Aldri i Tsjekhovs dramaer var kvinnelig seksualitet så tydelig uttrykt. Man kan sammenligne Kleopatra Maksimovna med Natasja fra *Tre søstre*. Mens den sistnevnte bruker ekteskapet for å få makt i huset, trenger ikke skikkelsen fra *Selvorder* ekteskapet for få det hun ønsker. Kleopatra Maksimovna kan minne oss om Olga Nikolaevna fra Andrejevs *Dager fra livet vårt*. Begge kvinnene bruker kroppen og seksualiteten sin, men i motsetning til Olga Nikolajevna, som åpenbart lider på grunn av den skammelige virksomheten, er Kleopatra Maksimovna relativt fornøyd med skjebnen sin.

#### 7.4. Aleksej Arbuzov (1908–1986)

Første versjon av *Tanja* skriver den sovjetiske dramatikeren Aleksej Arbuzov i 1938, og i 1947 ble dramaet bearbejdet. Arbuzov mente Anton Tsjekhov var læreren hans i den litterære kunsten (Skripka, 2010, s. 278). Tatiana Skripka peker på at Tsjekhovs motiver er sterkt i Arbuzovs forfatterskap. I artikkelen sin «Чеховские мотивы в пьесе А.Н. Арбузова «Таня» (Tsjekhovs motiver i A. N. Arbuzovs drama *Tanja*)» drar litteraturviteren paralleller mellom Arbuzovs drama *Tanja* og Tsjekhovs verk. For eksempel har fugler symbolsk mening både i Tsjekhovs *Måken* og Arbuzovs drama (Skripka, 2010, s. 281). Hjemme hos Tanja og German bor en liten ravn i buret, som heter Semen Semenovitsj. De lar den fly bort, men i den andre delen av dramaet møter Tanja en person med det samme navnet – Semen Semenovitsj. På den måten symbolsk sett finner raven veien tilbake til henne.

For oss er det mest interessant at Arbuzov forteller om kvinnens emosjonelle utvikling i verket sitt. Kontrasten mellom Tanja fra den første akten og Tanja fra den siste akten er sterkt. I begynnelsen er den unge kvinnen konsentrert om mannen sin German og forholdet med ham. Tanja slutter å få legeutdanning ved universitet og nekter å bruke tid sammen med vennene sine. Det eneste hun ønsker å gjøre er å elske mannen. Kjærlighet betyr for henne å glemme seg selv og sitt egne behov for den hun elsker. Det er viktig at German ikke er fornøyd med valgene hennes og mener at hun har kjedelig liv og har ingen egne interesser. Tanjas offer er meningsløs – etter ett år får hun tilfeldigvis vite om at mannen hennes ble forelsket i en annen kvinnen – sin sjef Maria Sjamanova. Tanja forlater familien og begynner å skape seg et eget liv. Hun går gjennom flere vanskelige hendelser (for eksempel blir barnet hennes alvorlig sykt og dør) og til slutt begynner hun å jobbe som lege i Sibir. Tanja vokser og blir en sterk, profesjonell, og modig kvinne. I slutten av dramaet går hun 30 kilometer på ski i dårlig vær for å redde et sykt barn. En annen interessant kvinnelig skikkelse er Dusja, som i begynnelsen jobber som tjenestepiken hos Tanja og German. I likhet med Tanja, går hun gjennom evolusjon (Skripka, 2010, s. 281). Dunja begynner å studere, blir ingeniør og dette valget forandret hennes liv. Her kan vi se et åpenbart eksempel på hvordan fri tilgang til utdanning kan forbedre individets liv. Som vi har sett overfor, i Arbuzov viser oss kvinnelige skikkelser i utvikling, og i deres liv spiller utdanning og karriere en viktig rolle. Kvinner har egne interesser, måler, velger «seriøse» yrker som lege og ingeniør, og jobber på lik linje med menn.

I dramaet er det også representert en annen kvinnelig skjebne, som kontrasterer sterkt med «moderne» kvinner som Tanja og Dusja. Etter skilsmisse leier Tanja et rom hos Babusjka (eller Bestemor), som forteller om sin fortid. Hun ble gift mot vilje og måtte bo sammen med en person

som hun ikke elsket. Hun sier at livet hennes var meningsløs, og hun ikke engang kan huske noe. Bestemor er et eksempel på kvinnen som ikke hadde mulighet til å ta egne valg og derfor ikke ble vant til å ta ansvaret for eget liv. I motsetning til henne klarer Dusja og Tanja å forandre livet, og de kommer sikkert til å ha mange erindringer i alderdommen.

## 7.5. Ljudmila Petrusjevskaja (f. 1938)

Tradisjonen fra Tsjekhov får sin utvikling i forfatterskap til den kvinnelige dramatiker Ljudmila Petrusjevskaja (Mistsjenko, 2012, s. 7). For eksempel definerer ofte Petrusjevskaja enakterne sine med sjangerbetegnelse «komedie», mens de er ikke er veldig komiske. I tillegg til det peker litteraturviteren Tatiana Mitsjenko på at offermotiv er populært både hos Tsjekhov og Petrusjevskaja (2012, s. 7). Dette motivet er sterkt tilstede i, for eksempel, dialog av Petrusjevskaja *Буфем (Bifem, 2005)*. I verket blir det present en irreal situasjon: på scenen står kvinnen med to hoder. Ett hodet tilhører Fem, datteren, som er 27 år gammel, mens det andre hodet og kroppen tilhører Bi, moren, som 50 år gammel. Etter at dattera hadde mistet kroppen, bestemte moren seg for å dele kroppen sin med henne. Mistsjenko understreker at mens for Tsjekhov har offeret på det moralske nivå en sentral betydning (for eksempel i *Onkel Vanja*), er de hos Petrusjevskaja det fysiske offeret som er i fokus (2012, s. 11–12). Til tross for at dialogens deler kan oppfattes som komiske, er dens innhold uten tvil tragisk. Moren er sterkt opptatt av egen heltedåden. Hun elsker datteren, men ser ikke at Fem lider på grunn av en slik begrenset tilværelse og tenker på selvmord. I tillegg til det har begge kvinner ingen mulighet for et privat liv. Moren finner likevel fordeler ved det. Ifølge henne er datteren hennes nå en eksemplarisk pike, en engel (Petrusjevskaja, 2005). Hun har ikke kropp, hun er alltid sammen med moren, og kan ikke tilbringe tiden sammen med menn. Disse tankene viser oss at for Bi er datterens begrensede tilværelse ideell. Egentlig ønsker Bi ikke at Fem får mulighet til få et eget liv, kjæreste eller kropp. Datterens oppgave og offeret er å alltid være sammen med moren. Og denne tanken blir synlig i dialogens slutt, når Fem gråter og ber moren forbli sammen med henne.

Et annet drama av Ljudmila Petrusjevskaja minner oss om Tsjekhovs forfatterskap allerede med tittelen sin – *Три девушки в голубом (Tre piker i blått, 1989)*. Mitsjenko peker på en vanlig for postmodernisme situasjon: den kvinnelige dramatiker «leker» med det klassiske verket (2012, s. 8–9). Litteraturviteren trekker paralleller mellom skikkelsene i *Tre søstre* og *Tre piker i blått* (for eksempel, Irina, Olga, Masja hos Tsjekhov og søstrene Tatjana, Svetlana, Irina hos Petrusjevskaja, Versjnin og Nikolaj Ivanovitsj (Mistsjenko, 2012, s. 9). Irina i *Tre piker i blått*, i likhet til Irina i *Tre søstre*, blir flyttet fra eget rom (Mistsjenko, 2012, s. 9). Mitsjenko nevner også

en stor forskjell mellom de to dramaene: hvis søstrene i Tsjekhovs drama ønsker å dra til Moskva, skikkelsene i Petrusjevskaja sitt verk liker å bo utenfor den store byen (Mistsjenko, 2012, s. 10). I tillegg til det er det hverdagslige, ordinære livet beskrevet mer detaljert hos den kvinnelige dramatikerens (Mistsjenko, 2012, s. 10). For eksempel bygger Nikolaj Ivanovitsj utedo som gave til Irina. I likhet med Versjinin er Nikolaj Ivanovitsj gift, men dette forhindrer ikke forholdet med Irina. Deres forhold er også beskrevet mer detaljert enn forholdene mellom Masja og Versjinin. I *Tre søstre* forteller Masja om følelsene sine til søstrene, og denne fortellingen er relativt abstrakt, mens i *Tre piker i blått* får vi innblikk i selve møtene mellom de to elskerne. Vi vet nøyaktig hva de spiser og at Irina har på seg badekåpen til elskerens kone. I likhet med Tsjekhov, har kjærlighetshistorier i Petrusjevskaja sitt drama sjeldent en lykkelig slutt, Nikolaj Ivanovitsj forblir sammen med konen. Forhold mellom mor og barn er også et viktig tema i dramaet. Irinas holdning mot sønnen blir sterkt påvirket av ytre omstendigheter. I begynnelsen blir sønnen til Irina syk, og hun passer på ham. Men gradvis blir hun og mer forelsket i Nikolaj Ivanovitsj, og derfor retter hun all oppmerksomheten sin mot forholdet med ham. For eksempel, for å dra til sjøs sammen med Nikolaj Ivanovitsj, forlater Irina sønnen sammen med en syk bestemor. Og når kjærlighetsforholdet ender, kommer Irina tilbake til sønnen og blir igjen en oppmerksom mor. Irina har et dårlig forhold med egen mor. Hovedskikkelsen forteller til Nikolaj Ivanovitsj at hun flere ganger rømte hjemmefra og bodde på togstasjoner. Der mistet hun jomfrudom, og fortalte til moren om dette. For Irina var denne fortellingen en måte å hevne moren på, og den virket – moren gråt. Man kan ikke tenke seg en lignende episode i Tsjekhovs drama.

## **7.6. Ljudmila Ulitskaja (f. 1943)**

I 2003, hundre år etter Tsjekhovs *Kirsebærhaven*, skrev Ljudmila Ulitskaja dramaet *Русское варенье* (*Et russisk syltetøy*). Dramatikerens innrømmet selv at hun ønsket å gå i dialog med Anton Tsjekhov. Derfor bestemte hun seg til å forene to plot av Tsjekhov, *Kirsebærhaven* og *Tre søstre*, i ett, og fortelle om en av sommerhusene der kirsebærhaven en gang eksisterte (Felzinger, 2015, s. 460). Kobling til Tsjekhovs forfatterskap blir også understreket på et implicit-figural nivå: i den første akten ser man portrett av den klassiske dramatikerens på veggen. I løpet av det hele dramaet observerer vi hvordan sommerhuset blir ødelagt og til slutt forsvinner, – det ble bestemt å bygge en ny metrostasjon på det samme stedet. Selv om karakterene i *Kirsebærhaven* heller ikke bodde i et nytt hus, var renovasjonsproblemer ikke så aktuelt for dem. I motsetning til skikkelsene i *Et russisk syltetøy* snakker ofte om problemer med kanalisasjon og toalett, og begynner til slutt å bruke utedo. Uordens som motiv går gjennom hele stykket. For å redde huset bestemmer familien å lage syltetøy etter gammel oppskrift og selge det. De må til og med kjøpe kirsebær, fordi

ingenting kan plukkes i hagen. Det er et siste desperat forsøk på å skaffe penger, og selvfølgelig mislykkes de: syltetøy er uspiselig. Hos Ulitskaja blir kirsebærhaven til kirsebærsyltetøy, og det må kastes (Felzinger, 2015, s. 461).

I dramaet møter vi flere kvinnelige skikkelser: de tre søstrene Varvara, Jelena og Liza, deres mor Natalja Ivanovna og Maria Jakovlevna. Noen av dem kan man assosiere med Tsjekhovs karakterer. For eksempel minner den vakker Jelena oss om kvinnen med det samme navnet fra *Onkel Vanja*. Men den moderne Jelena er mer konsentrert om seg selv, egen utseende og kropp, og felles problemer bekymrer henne ikke i stor grad. Hun får tilbud om jobben, men bestemmer at hun kommer til å få for lite lønn og takker nei. En annen kvinnen er den lite vakre Liza, som likevel har funnet en måte for å bruke seksualiteten sin på: hun tilbyr sexrelaterte samtaler gjennom telefon, men holder dette aktiviteten hemmelig og unngår å dele inntektene sine med de andre. I motsetning til henne lever en annen kvinne, Varvara, et tilsynelatende dydig liv, hun er religiøs og besøker ofte kirken. Men alt dette kan ikke skjule hennes egoisme: i kritisk situasjon nekter hun å arbeide fordi hun ikke liker staten. Maria Jakovlevna er en slags forvalter i huset, gjør forskjellige husholdningsoppgaver, lager mat og passer på betalinger. Likevel lykkes hun ikke i denne aktiviteten: huset trenger ordentlig renovasjon, mat er ofte uspiselig og det er aldri nok penger. Natalja Ivanovna understreker hele tiden at hun er den eneste person, som jobber og forsørger familien. Hun jobber som oversetter, og klarer å oversette til og med fra språkene som hun aldri har lært. Det gir hennes virksomhet et ironisk preg. I den siste delen av dramaet legger Natalja Ivanovna merke til at alle hennes døtre fikk en fantastisk utdanning ved universitet, lærte flere språk, hadde musikk og tegnetimer. Likevel forbedret ikke utdanning personlige egenskaper hos døtrene. Ifølge moren er Varvara ond, Jelena likegyldig mot alt og Liza er egoistisk. Og denne karakteristikken kan man godt bruke om den moderne russiske intelligentsiaen, som Ulitskaja beskriver hundre år senere enn Tsjekhov.

## **7.7. Boris Akunin (f. 1956)**

Boris Akunin, som er mest kjent på grunn av sine romaner om Erast Fandorin, skrev i 2000 et drama *Чайка (Måken)*, som er fortsettelse av Tsjekhovs verk med det samme tittel. I det nye *Måken* blir det åpenbart at Trepljov drepte ikke seg selv, og personer prøver å forstå hvem av dem som er morder. Ironisk nok byr Akunin oss på flere historier og forklaringer. I den nye *Måken* hadde alle personer sine grunner til å drepe Konstantin.



For oss er det mest aktuelt å se nærmere på hvordan Akunin beskriver de samme kvinnelige skikkelsene, og hva nytt kan vi finne i deres portretter. For eksempel understreker Akunin falskheten i Arkadinas oppførsel. Det originale verket har åpen slutt, og derfor har vi ikke muligheten til å se skuespillerinnen etter at hun fikk vite om sønnens død. Akunin beskriver denne scenen til minste detalj, og viser at Arkadina, til tross for triste omstendigheter, aldri glemmer at hun er skuespillerinne og konstant trenger oppmerksomhet. Hvis vi leser sceneanvisninger nøye, kan vi legge merke til Akunins bemerkning om at Nina er like god skuespillerinne som Arkadina, og at den unge kvinnen skriker som en skadet fugl. Men dette skriket har et viktig formål – Nina trenger å skjule bevis fra første besøket sitt. Derfor får fuglens symbol en ny betydning: nå er det koblet til falskhet og hykleri. I sin del forteller Masja om at hun egentlig er måken. Og i monologen hennes blir dette symbolet koblet til hevnen. I løpet av hele livet sitt har Masja elsket Trepljov, mens han likte ikke henne. Og til slutt bestemmer Masja seg for å hevne Trepljov ved å ta livet sitt. Trigorin assosierer seg også med måken, og nå er dette symbolet koblet til hans kjærlighet for Trepljov. Vi kan legge merke at hos Tsjekhov møter vi aldri eksempler på kjærlighet mellom personer av det samme kjønn. Denne kjærligheten tvinger Arkadina til å drepe egen sønn, hun kan ikke leve med tanken at Trigorin elsker ham mer enn henne. I denne historien blir skuespillerinnen beskrevet som en grusom og egoistisk kvinne, som alltid trenger å få det hun ønsker. Arkadina kan gjøre alt for å sette sine ønsker i livet, og til og med drepe eget barn.

## 7.8. Foreløpig oppsummering

Tsjekhovs forfatterskap påvirket sterkt den russiske dramakunsten på 1900-tallet. Flere forfattere tok del i dialogen med den klassiske dramatikerne. Noen av dem gjorde det på en mer direkte måte (for eksempel, Akunin og Ulitskaja), andre bruker bare noen av Tsjekhovs motiver og temaer (Petrusjevskaja, Arbuzov, Erdman). Noen av motivene blir forandret i senere dramaer. For eksempel bruker Petrusjevskaja i dialogen *Bifem* det samme offermotivet som Tsjekhov, men hos den kvinnelige dramatikerne får det en fysisk betydning.

Hva kan man si om kvinnelige skikkelser etter Tsjekhov? Først og fremst begynner kvinner å jobbe på lik linje med menn, og ofte forsørger de hele familier. Samtidig gjør de ofte en større del av husholdningsarbeid, og derfor kan man ikke snakke om likestilling. Kvinner får utdanning ved universiteter og jobber som leger og ingeniører (man kan ikke finne slike yrker hos Tsjekhov). For det andre blir det kvinnelig seksualitet beskrevet mer tydelig. Ofte må kvinner bruke det for å tjene penger (som eksempler kan vi nevne Olga fra *Dager av livet vårt* og Liza fra *Et russisk syltetøy*).

I tillegg til det, lever moderne kvinner i en mer detaljert og ordinær verden. En verden, der man kan bygge en utedo for elskeren, og det er en luksuriøs gave for henne.

## 8. Konklusjon

I oppgaven har jeg forklart hvilke særtrekk Tsjekhovs skildring av kvinner har og hvilke likheter og forskjeller mellom kvinnelige skikkelser kan vi finne i hans senere dramaer.

I motsetning til flere tidligere russiske skuespill, er de kvinnelige rollefigurene i Tsjekhovs senere forfatterskap individualiserte og multidimensjonale. De begynner å ta del i arbeidslivet og forsørger ofte seg selv, og er derfor mindre avhengige av menn. Likevel er kvinnene sjelden fornøyd med jobben sin. Ekteskapet forsetter å være en måte å forandre livet på for kvinnene. Flere mødre har en negativ påvirkning på egne barn, og er ikke i stand til å støtte dem, når det er nødvendig. Natasja i *Tre søstre* bruker egne barn som redskap for å overta makten.

Kjærlighet er et viktig tema for karakterisering av de kvinnelige skikkelsene. Hos Tsjekhov har denne følelsen ofte en destruktiv karakter. Ninas og Trigorins felles barn dør, Trepljov velger selvmord i fortvilelsens øyeblikk i *Måken*. I *Kirsebærhaven* sammenligner Ljubov Andrejevna følelsene sine til elskereren med drukning. Ifølge Tsjekhov er det nesten umulig å elske og være lykkelig samtidig. I hvert fall varer ikke kjærlighetslykken lenge, noe forholdet mellom Masja og Versjinin i *Tre søstre* beviser. Dramatikeren har også et pessimistisk syn på familieliv. Ekteskapet har lite til felles med gjensidige kjærlighet: kvinner er ofte likegyldige til sine ektefeller (Masja i *Måken*). I *Tre søstre* gifter Andrej og Natasja seg på grunn av kjærlighet, men dette redder ikke deres familieliv: Andrej hater konen, som nesten åpenbart lever med elskereren. I motsetning til Natasja velger Jelena i *Onkel Vanja* å forbli trofast mot mannen sin, noe som kan tyde på hennes gode personlige egenskaper. Hva kan erstatte romantiske forhold for kvinnene? Svaret er religiøse tro og hardt arbeid, særlig for andres nytte.

Tsjekhovs senere dramatik representerte en overgangsperiode mellom realismen og symbolismen i den russiske dramakunsten. Dramatikeren bruker symbolismens teknikker og derfor er det viktig å redegjøre for hvilke forhold kvinnelige skikkelser har til enkelte symboler. Det er uenighet blant forskere om tolkning av måken som symbol. Jeg foreslår å tolke den som en destruktiv påvirkning, som kjærligheten blant annet har på kvinnelige rollefigurer i dramaene. Steder får også en symbolsk betydning. For eksempel er Moskva et symbol på en oppnåelig drøm om tilbakekomst til fortid for søstrene i *Tre søstre*. Lydene får en symbolsk betydning i *Kirsebærhaven*. Ljubov Andrejevna forstår med en gang at lyden av en streng som brister er et dårlig tegn. Dette symbolet kan assosieres med slutten av det gamle livet.

Tsjekhovs forfatterskap hadde en betydelig påvirkning på de senere dramatikerne. Kvinner begynner å jobbe like mye som menn, og samtidig gjør de ofte mesteparten av

husholdningsarbeidet, noe som tyder på mangel av likestilling i samfunnet. Seksualiteten til de kvinnelige rollefigurer og selve konteksten de befinner seg i, blir beskrevet mer tydelig. Dramatikerne bruker flere av Tsjekhovs motiver på sin egne måte.

Man kan ikke si at Tsjekhovs syn på kvinner er særlig feministisk. Likevel kan vi legge merke til noen feministiske trekk. I dramaene er de kvinnelige rollefigurer subjekter og ikke definert i forhold til menn (for eksempel, som døtrene). I *Tre søstre* lever søstrene uten faren (eller patriarken) og er tvunget til å ta egne bestemmelser. Ofte er det ikke så stor forskjell mellom kvinnelige og mannlige skjebner: alle prøver å finne en egen plass i verden.

Til tross for at det finnes en stor mengde sekundærlitteratur om Tsjekhovs forfatterskap på russisk og engelsk, finner man ikke så mange kritiske verk om dramatikerens på norsk. Derfor synes jeg at det er flere mulige måter jeg vil kunne fortsette å utdype analysen min av Tsjekhovs senere dramatik i Norge på. For eksempel kan man sammenligne karakteriseringen av de kvinnelige skikkelsene i tidligere og senere novellene til Tsjekhov eller finne forskjeller mellom kvinnene i de episke og de dramatiske verkene. Forfatterskapet til Tsjekhov byr på flere mulige problemstillinger for litteraturvitenskaplige analyse, og masteroppgaven min belyser bare en liten del av verkenes dybde.

I Tsjekhovs senere dramaene møter vi kvinnelige rollefigurer, som aktivt deltar i handlingen. De er individualiserte og multidimensjonale karakterene. De mislykkes ofte i romantiske forhold og ikke er ideelle mødre. Samtidig tar de egne bestemmelser, er klar til å få utdanning og ta del i arbeidsliv.

## Bibliografi

- Aarnes, Asbjørn. (1977). *Litterært leksikon*. Oslo: Tanum-Norli.
- Arbuzov, Aleksej. (2001). *Таня. Жестокое изгры*. Hentet fra 09.04.2020 [https://www.litmir.me/br/?b=128420&p=5#section\\_4](https://www.litmir.me/br/?b=128420&p=5#section_4)
- Andrejev, Leonid. (1909). *Дни нашей жизни*. Hentet 09.04.2020 fra <http://andreev.org.ru/biblio/Dni/p001.html>
- Andrejev, Leonid. (1912). *Екатерина Ивановна*. Hentet 09.04.2020 fra [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_1164.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_1164.shtml)
- Akunin, Boris. (2000). *Чайка*. Hentet 11.05. 2020 fra <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/>
- Barthes, Roland. (2000). *Fragmenter av kjærlighetens språk* (Knut Stene-Johansen, Overs.). Oslo: Spartacus Forlag.
- Belyj, Andrej. (1904). *Чехов*. Hentet 04.05. 2020 fra <http://my-chekhov.ru/kritika/beliy.shtml>
- Berdnikov, G.P. (1972). *Чехов-драматург*. (2. utg.). Moskva: Iskusstvo.
- Bobjakova, Irina & Larionova, Marina. (2018). Персонажи - хранители дома в пьесах А. П. Чехова: этнокультурный аспект. *Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований*, (№1). Hentet fra <https://cyberleninka.ru/article/n/personazhi-hraniteli-doma-v-piesah-a-p-chehova-etnokulturnyy-aspekt> DOI 10.23683/2415-8852-2018-1-95-109
- Colebrook, Clare. (2004). *Gender*. Palgrave Macmillan.
- De Maegd-Soëp, Carolina. (1987). *Chekhov and women : women in the life and work of Chekhov*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers.
- Erdman, Nicolai. (2000). *Самоубийца*. Hentet 04.05. 2020 fra <http://www.lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt>
- Felzinger, L. V. (2015). Промежуточные» люди в XXI веке: конец эпохи (разговор Л. Е. Улицкой в пьесе «Русское варенье» с А. П. Чеховым. *Science Time*, 1(13), 460-464. Hentet 04.05. 2020 fra <https://cyberleninka.ru/article/n/promezhutochnye-lyudi-v-xxi-veke-konets-epohi-razgovor-l-e-ulitskoy-v-piese-russkoe-varenie-s-a-p-chehovym>
- Flath, Carol A. (1999). The Seagull: The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art. *Modern Drama*, 42, 491–510. <https://doi.org/10.1353/mdr.1999.0023>
- Goldberg, Rochelle Lois. (1976). *The Russian women's movement: 1859–1917*, Rochester, N.Y.
- Griboyedov, Alexander. (1992). *The woes of wit* (Alan Shaw, Overs.). New York: Hermitage Publishers.
- Gultsjenko, Viktor (2009). *Hvor mange måker er det i Tsjekhovs dramaet Måken?* Hentet 06.04.2020 fra <https://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/1497/>

- Hahn, Beverly. (1977). *Chekhov : a study of the major stories and plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Helland, Frode & Wæsp, Lisbeth Pettersen. (2011). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Hirsch, Marianne. (1989). *The mother/daughter plot : narratives, psychoanalysis, feminism*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Ishchuk-Fadeeva, N. (2010). Свадьба в драматургии А. П. Чехова: обряд, метафора и символ. *Вестник ТвГУ*, 5, 35–42.
- Ishchuk-Fadeeva, N. (2011). Концепт самоубийства в русской драматургии («Самоубийца» Н. Эрдымана). *Вестник ТГПУ*, 7. Hentet 09.04.2020 fra <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-samoubiystva-v-russkoy-dramaturgii-samoubiytsa-n-erdmana>
- Jakusjeva, Ljudmila. (2009). Русское чаепитие как текст повседневной культуры. *Аналитика культурологии*, 3. Hentet 08.04.2020 fra [analiculturolog.ru/journal/archive/item/309-article\\_19-7.html](http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/309-article_19-7.html)
- Kiseljeva, Anna. (2019). Мотив конца времен в поздней драматургии А. П. Чехова («Три сестры» (1900), «Дядя Ваня» (1896), «Вишневый сад» (1903), «Чайка» (1895-1896)). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 12(6), 101–105. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.22>
- Kjetsaa, Geir. (2004). *Tsjekhov. Liv og dikting*. Oslo: Gyldendal.
- Larionova, Marina. (2018). Пьеса А.П. Чехова «Чайка»: литературные вопросы и фольклорные ответы. *Новый филологический вестник*, 2, 108–117. <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2018-00019>
- Mistsjenko, Tania. (2012). *Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг.)* Statsuniversitetet i Moskva, Moskva.
- Moravčević, Nicholas. (1981). *Women in Chekhov's Plays. I Chekhov's Great Plays. A Critical Antology*. New York: New York University Press.
- Nabokov, Vladimir. *Лекции по русской литературе. Антон Чехов (1860–1904)*. Hentet 10.04.2020 fra <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/chehov.htm>
- Ostrovsky, Alexander. (1969). *Five Plays of Alexander Ostrovsky. It's a Family Affair – we'll settle it ourselves. The Poor Bride. The Storm. The Scoundrel. The Forest*. (Eugene K. Bristow, Overs.). New York: Pegasus.
- Peace, Richard. (1983). *Chekhov. A Study of the Four Major Plays*. New Haven and London: Yale University Press.
- Petrusjevskaja, Ljudmila. (1989). *Три девушки в голубом*. Hentet 06.05. 2020 fra <http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html>
- Petrusjevskaja, Ljudmila. (2005). *Бифем*. Hentet 09.04.2020 fra <https://loveread.info/books/sovremennaya-proza/page-50-37284-lyudmila-petrushevskaya-devochki-k-vam-prishel-vash-malchik.html>

- Pfister, Manfred (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. New York: Cambridge University Pres.
- Rayfield, Donald. (1999). *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Rose, Mary Beth (2017). *Plotting Motherhood in Medieval, Early Modern, and Modern Literature*. Chicago: Pgrave Macmillan.
- Schafer, Carol. (2001). *Chekhov's «The Three Sisters»: Exploring the Woman Question*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 16(1) 39–57.
- Sjatin, Jurij. (2015). Профанируемый символ. I *Творчество А. П. Чехова в свете системного подхода* (s. 156–165). Idyllwild, CA: Charles Schlacks Publisher.
- Skipka, Tatiana. (2010). Чеховские мотивы в пьесе А. Н. Арбузова «Таня». I *Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя* (s. 278–284). Ростов-на-Дону: НМЦ «Лотос».
- Skipka, Tatiana. (2011). Чеховская традиция в драматургии Л. Н. Андреева. *Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова*, 1, 86–89. Hentet fra <https://cyberleninka.ru/article/n/chehovskaya-traditsiya-v-dramaturgii-l-n->
- Sobennikov, Anatolij. (1986). «Чайка» А. П. Чехова (о сюжетно-композиционных функциях символа) I *Проблемы метода и жанра* (s. 215–233). Tomsk: Национальный исследовательский Томский государственный университет.
- Sobennikov, Anatolij. (1988). Поэтика диалога в драматургии А. П. Чехова (О функциональной роли словестного символа в драматическом тексте). *Проблемы метода и жанра*, 243–252. Hentet fra <https://elibrary.ru/item.asp?id=27357471>
- Sukhovo-Kobylin, Alexander. (1969). *The Trilogy of Alexander Sukhovo-Kobylin* (Harold Segel, Overs.). New York: A Dutton Paperback.
- Tsjekhov, Anton Pavlovitsj. (1983). *Ivanov* (Kjell Helgheim & Tove Jensen, Overs.). Oslo: Solum Forlag A/S.
- Tsjekhov, Anton Pavlovitsj. (2004). *Fire skuespill. Måken, Onkel Vanja, Tre søstre*, Kirsebærhaven. Oslo: Solum forlag.
- Tsjekhov, Anton Pavlovitsj. (2008). *Åtte enaktere* (Kjell Helgheim, Overs.). Oslo: Solum Forlag.
- Tsjekhovs dramatik*. (1976). Lysaker: Solum.
- Ulitskaja, Ljudmila. *Русское варенье*. Hentet 07.04.2020 fra [http://rulibs.com/ru\\_zar/dramaturgy/ulitskaya/1/j0.html](http://rulibs.com/ru_zar/dramaturgy/ulitskaya/1/j0.html)
- Wolf, Virginia. (2012). *Et eget rom; Tre guineas*. Oslo: Pax.

