

Anmeldelse: Tjehov och friheten

Af Kjetil Sandvik

Anmeldelse af Lars Klebergs (professor emeritus i russisk ved Södertörns högskola) *Tjehov och friheten. En litterär biografi*, Natur & Kultur, Stockholm 2010

"Jeg lider af en sygdom ved navn autobiografofobi. At læse nogen som helst detaljer om mig selv endsig selv at skrive og publicere dem, forekommer mig som den reneste plage" (A. Tjehov).

Lige så brillant Tjehov i sit forfatterskab såvel som i sin gerning som læge og i det hele taget som menneske var til at udsætte andre for et kirurgisk præcist dissekerende og analyserende blik, lige så konsekvent vægrede han sig mod selv at blive iagttaget og modstod tilsvarende konsekvent at udlægge og forklare sine litterære og dramatiske tekster: Det hele findes i teksterne selv, som han gentog hver gang nogen bad ham om en fortolkningsnøgle. Så det er måske grund til at antage, at Tjehov ikke selv ville have brudt sig om Lars Klebergs litterære biografi *Tjehov och friheten*, som har til hensigt at belyse Tjehovs udvikling, de problemer som han kæmpede med i sine 25 år som forfatter, og hvordan han blev opfattet af sin samtid såvel som af eftertiden. Men hvis man holder af Tjehov er Klebergs bog en fornøjelse at læse. Den bringer ikke nødvendigvis nye indsigter om Tjehovs liv og forfatterskab til torvs (hans liv og virke er blevet grundigt endevendt i adskillige biografier og analytiske værker op gennem det tyvende århundrede), men bogen laver en overskuelig og inspirerende biografisk rejse gennem Tjehovs liv ved hjælp af en

række grundige udlægninger af et stort udvalg af hans prosa og dramatik tillige med uddrag fra Tjehovs notesbøger og den store samling af breve, som han efterlod. På denne måde anskueliggøres det, hvordan temaer i Tjehovs liv (den ydmygende opvækst i fattigdom, den dominerende, men ubrugelige fader, ansvaret for familien, hans virke som læge) og træk ved hans personlighed (fx paradokset mellem at kunne se andre, men ikke selv ønske at blive set) gennemspilles som temaer i hans korte tekster, noveller såvel som dramatiske værker.

Netop det at se, men ikke selv ville blive set, kommer til udtryk allerede i hans tidlige noveller som vrimler med smuglyttere og smugkiggere, mænd under sengen og elskere i garderobeskabet, men Kleberg refererer til Michael Finkes påpegning af, at dette ikke kun gør sig gældende for de tidlige værker, men at det at se og blive set, det at vise sig og skjule sig har en absolut central betydning for Tjehovs liv og forfatterskab.

Kleberg skriver med en mærkbar kærlighed til Tjehov. Som sådan kan bogen minde om Frederik Dessaus Tjehov-portræt fra 1990, hvor han på grundlag af Tjehovs breve og citater fra hans værker giver en indføring i forfatterskabet og på den måde tegner et varmt portræt af den person, der tegner sig i det. Men hvor Dessaus portræt er en personlig beretning, så går Kleberg mere videnskabelig til værks og baserer sine betragtninger og analyser dels på eget arbejde med at oversætte Tjehovs tekster, dels på eksisterende Tjehov-forskning såsom ovennævnt Michael Finke og dennes *Seeing Chekhov* (1997) og Donald Rayfields omfattende biografi *Anton Chekhov. A Life* (2005). Dette indebærer, at bogen ikke blot indfører i

Tjkehovs liv og forfatterskab, men også i den forskning, som er blevet emnet til del.

Bogen er inddelt i 12 kapitler, der følger Tjkehovs liv fra de første år i fattige kår i Taganrog, hans tid som medicinstuderende i Moskva, hvor han tjente til livets ophold for sig selv og sin familie ved at skrive fortællinger til humoristiske ugeblade, over hans virke som læge alt imens han etablerer sig som et litterært navn i 1880'ernes Rusland i tomrummet efter de store russiske forfattere (Tolstoj, Turgenev, Dostojevskij), til hans store gennembrud som prosadigter såvel som dramatiker med berømte værker som *Mågen*, *Onkel Vanja*, *Tre søstre* og *Kirsebærhaven*, alt imens han bliver mere og mere syg af tuberkulose og dør som 44-årig i 1904.

Den selvbiografiske forfatter

Tjkehovs credo om at beskrive livet ”sådan som det er”, medfører at vi hos ham finder en udstilling af mennesket i alt dets håbløse fjolletthed, uden omsvøb, men samtidig uden moralske pegefingre og med en særlig varm ironi, som sætter os i stand til at le af hans personer, samtidigt som vi føler med dem, og som ikke mindst sætter os i stand til at se lidt nærmere på os selv og på, hvorvidt det liv, vi lever, er bedre eller mindre ørkesløst end det, som personerne i hans drama og prosatekster lever. ”Ingen har smilet som ham”, har Samuel Beckett engang udtalt om ham, og denne varme ironi skyldes ikke mindst Tjkehovs evne til at sympatisere med sine personer og til at skrive sig selv ind i dem, hvilket er en af de væsentlige pointer, som Kleberg fremfører i *Tjehov och friheten*: Når vi læser Tjkehovs værker og måske især hans store skuespil, finder vi gang på gang direkte referencer til ham selv og hans eget liv og til den verden, der omgav ham, indskrevet i hans personer.

Et godt eksempel på, hvordan Tjehov skriver sig selv ind i sine personer, og som Kleberg beskriver i biografien (s. 137f.), er Tjkehovs tilstedeværelse i de to forfattere – Trepljov og Trigorin – i *Mågen* (1897), hvor Trepljovs mo-

nolog i fjerde akt om det at have fundet sin litterære stil omtaler, hvordan Trigorin er i stand til at beskrive en månenat, ved at beskrive hvordan ”halsen fra en ituslået flaske glimter og møllevingernes skygge sortner”, et billede som Tjehov tidligere har brugt i sin novelle *Ulven* (1886) og også i et brev til sin bror Aleksandr som eksempel på, hvordan man bør beskrive naturen, og som Tjehov her – som en selvironisk reference og kommentar (Kleberg kalder det for pastiche) – vælger at tillægge Trigorin. Længere inde i Trepljovs monolog, hvor han jamrer videre over egen uduelighed, nævner han at hans værker er fulde af fjerne lyde, der langsomt dør hen i den stille luft, og selv om *Kirsebærhaven* først ser dagens i 1903, så peger denne replik i *Mågen* frem mod dette stykkes berømte regibemærkning: ”Pludselig høres en fjern lyd, som fra himlen, lyden af en streng, der sprænges, døende og sorgfuld”. Og Trepljovs beklagelser over egen litterær uformåen genfinder vi i følgende, som Tjehov skriver i et brev efter den fiasko, der blev *Mågens* førsteopførelse i Skt. Petersborg til del:

”Jeg føler kun væmmelse ved mine stykker, og jeg må tvinge mig selv til at læse beviserne på min uduelighed. Du kan hævde nok en gang, at min opførelse ikke er videre intelligent, at jeg opfører mig fjollet, stolt, egocentrisk og sådan. Ja, jeg ved det godt, men hvad kan jeg gøre ved det? Jeg kvittet mig gladelig med disse tåbelige følelser, men jeg kan ikke. Jeg kan simpelthen ikke. Problemet er ikke at mit stykke var en fiasko; når alt kommer til alt har alle mine stykker været fiaskoer, og hver gang har det prellet af mig som vand på en gås. Det er ikke mit stykke, der er en fiasko, det er mig selv” (citeret fra Heim & Karlinsky 1973).

Når vi læser Tjkehovs breve og notesbøger (et stort udvalg af hans breve med grundige kommentarer findes i Michael Henry Heim

& Simon Karlinsky: *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary* fra 1973), genfinder vi den samme tendens til at jamre over livets tilskikkelser som præger mange af hans personer, akkurat som vi også finder den samme hang til at filosofere og 'utopisere' som hos personerne i hans skuespil. De tre søstres evige og aldrig indfrieede længsel mod Moskva er også Tjekhovs længsel, ikke mindst i de sidste år af hans liv, hvor et svigtende helbred tvang ham væk fra det pulserende storbyliv og alle hans venner på kunstner-teatret. Som han skriver i et længselsfuldt brev til sin hustru, skuespilleren Olga Knipper: "Til Moskva, til Moskva! Det er ikke længere "Tre Søstre", der siger det, men "En Ægte mand", akkurat som han i brev efter brev beklager sig over sit kedsommelige liv, som f.eks. når han skriver: "Jeg keder mig – jeg er træt af alt dette intetsigende sludder. At være indespærret her – og så om vinteren – er en pille, der er svær at sluge: den altoverskyggende kedsomhed, sladderer, intrigerne, og den mest skamløse bagvaskelse. Mit liv her er uudholdeligt kedsommeligt, og de mennesker, der omgiver mig, er plagsomt uinteressante; de har ingen interesser, de er ligegyldige over for alt". *Onkel Vanjas* doktor Astrov, *Tre Søstres* oberst Versjinins og *Kirsebærhavens* student Trofimovs drømme om en ny og bedre verden er også Tjekhovs drømme, sådan som følgende citat fra et af hans breve, der kunne have været hentet direkte fra Trofimovs store enetale i anden akt af *Kirsebærhaven*, viser:

"Jeg har ingen tiltro til vores intelligentsia; den er hyklerisk, uærlig, hysterisk, af dårlig herkomst og doven. Jeg har ingen tiltro til den, ikke engang når den lider og beklager sig, for dens undertrykkere har deres ophav i dens midte. Jeg tror på individer, der er spredt ud over hele Rusland, hvad enten de er intellektuelle eller bønder; i dem finder jeg frelse; selv om de er få, er det dem der betyder noget. Ingen bliver profet i sit eget land, og de in-

divider jeg taler om spiller en uanselig rolle i samfundet. De dominerer ikke, og alligevel er deres arbejde synligt" (citeret fra Heim & Karlinsky 1973).

Tjekhovs tanker om teatret og om kunsten finder vi i begge de to forfattere i *Mågen*, Trepljov og Trigorin, selv om de indbyrdes modsiger hinanden og repræsenterer enten den unge oprørske kunstner, der søger nye former, eller den etablerede kunstner, der har fundet sin form; Tjekhov er i dem begge, både i Trepljovs stormløb mod konventionerne, som når Tjekhov i forbindelse med arbejdet med netop *Mågen*, omtaler hvordan han har skrevet et stykke, der går stik imod alle dramaets konventioner, og i Trigorins tvivl om sin egen metié, som når Tjekhov gang på gang – men ikke uden humor – beklager sig over sit talents størrelse, omtaler sit forfatterskab som sin elskerinde eller truer med at opgive at skrive for teatret, fordi "man kan skrive for teatret i Tyskland, i Sverige, selv i Spanien, men ikke her hjemme, hvor dramatikere ikke bliver respekteret – ikke får andet end hug og aldrig tilgives hverken succeser eller fiaskoer". Og Tjekhov er også på spil, når Ljubov Andrejevna i *Kirsebærhaven* pludseligt udbryder: "Vi ser skuespil... vi burde se på os selv. Vi burde alle sammen se mere på os selv. Hvor lurvet vi lever... hvad vi siger... alt det sludder" og som genklanger af denne passage fra et af hans breve: "Jeg vil bare sige til folk, ærligt og redeligt: "Se engang på dette liv. Se på jer selv, hvor dårligt og kedeligt I lever". Hovedsagen er at de indser det, og når de har indset det, er jeg sikker på, at de vil sørge for at få et andet og bedre liv".

Det er en markant styrke, at en litterær biografi, som den Kleberg har skrevet, har øje for den (selv)biografiske dimension i Tjekhovs forfatterskab, også fordi de (selv)biografiske referencer indskriver prosatekster såvel som dramaerne i de historiske og kulturelle omgivelser, som Tjekhov levede i. Tjekhovs skuespil er fulde af kommentarer til den litterære scene i datidens Rusland, til det nye, spirende teater med Stanislavskij i spidsen, og for hvem Tjek-

hov skrev, men med hvem han også havde årelange disputer om, hvordan hans dramatik nu også burde opføres, og som kommer til udtryk når han f.eks. skriver:

"Realisme? Jeg troede teater var kunst. Det, der sker på scenen, afspejler et koncentrat af livet. Vi skal ikke vise noget overflodigt. Jeg skriver et nyt stykke, det begynder sådan her: Hvor er her dejligt stille! Ingen fugle, ingen hunde, ingen gøge, ingen ugler, ingen nattergale, ingen ure, ingen kanebjælder og ikke en eneste fårekilling kan man høre. Instruktøren ødelægger mit stykke. Man burde skille natur og realisme fra hinanden – engang for alle. Forstå dog, jeg skriver ofte "gennem tårer", det angiver personernes stemning, ikke gråd" (citeret fra Heim & Karlinsky 1973).

Nye former

Sidste halvdel af *Tjehov och friheten* kommer til at have hovedvægten på skuespillene og stedvist går biografien over sine grænser og kommer til at handle om stykkernes opsætningshistorie, Moskva Kunstneriske Teaters internationale succeser etc. Det er som om fokus tabes, når det bl.a. fremstilles, hvordan MXAT høster beundring og rosende ord hos fx Robert Musil, når teatret gæstespiller med *Tre Søstre* i Wien i 1921 (dvs. 17 år efter Tjehovs død). Her handler det ikke længere om Tjehov og hans værk i sig selv endsige om hans rolle og betydning i samtiden, men mere om, hvordan eftertiden har opfattet ham. Dette er dog, jf. bogens indledning, også en del af Klebergs formål, men det gøres på en noget sporadisk facon, hvor vi kun præsenteres for nogle få nedslag i opsætningshistorien (primært med fokus på Kunstner-teatret) og for enkelte betragtninger om hvordan Tjehovs dramatik påvirker udviklingen i den europæiske dramatik. Her kunne det måske være gået grundigere til værks, fx ved at henvise

til Richard Gilmans glimrende *Chekhov's Plays. An Opening into Eternity* (1995) eller Laurence Senelicks grundige gennemgang af den hundredeårige opsætningshistorie både i Rusland/Sovjet Unionen, i Europa og USA og i den øvrige verden i *The Chekhov Theatre. A century of the plays in performance* (1997). Og selv om det måske er for meget at forlange af en litterær biografi, så ville det være oplagt at Kleberg, når talen falder på, hvordan Tjehovs værker bryder med realismen (s. 90), henviste til den tysk-ungarske litteraturteoretiker Peter Szondi, som i *Theorie des modernen Dramas* (1956) anbringer Tjehov sammen med Maeterlink, Hauptmann, Strindberg og den sene Ibsen på tærsklen til det moderne drama. Tjehov peger frem mod både symbolismen, det episke og det absurde teater og Kleberg fremhæver (s. 238), at især *Kirsebærhaven* er medvirkende til at den europæiske dramatik får en ny indretning, hvor handling såvel som den dramatiske helt er afskaffet som dramaturgiske grundstene og dialogen ikke længere fungerer som dramaturgisk motor.

Centralt i Szondis teori om det moderne dramas tilsynskomst er, at der i slutningen af det nittende århundrede sker et brud med det klassiske drama og dets formale krav om enhed i tid, sted og rum og dets ideal om dialog som bærer af den dramatiske handling. Szondi påpeger, at alle personer i Tjehovs skuespil lever under fornægtelsens tegn; fornægtelsen af nuet og af kommunikation, fornægtelsen af glæden ved fælles handling.

Friheden

Tjehovs personer hænger enten fast i fortiden eller i drømmen om fremtiden og slæber begge dele med ind på scenen, men ikke på en sådan måde, at de genererer handling, tværtimod er de med til at fastholde dem i handlingslammelse. Det er netop denne selvpålagte eller selvfor-skyldte ufrihed, som Kleberg så godt fremanalyserer i *Tjehov och friheten*: Han viser hvordan Tjehov i sit forfatterskab beskriver utallige

former for forhindringer for menneskets frihed og påpeger (s. 160) – med henvisning til Tjehhov-forskeren Andrej Stepanov (såvel som til Bakhtin) – at fængslets ”kronotop” står i centrum af mange af Tjehhovs vigtigste værker som fx de store skuespil. Hos Tjehhov forhindrer minderne fra fortiden og drømmen om fremtiden personerne i at handle i nuet, sådan som Timothy J. Wiles viser det i sin analyse af *Tre Søstre* i artiklen ”The Three Sisters; Stanislawski’s Tragedy, Checkow’s Vaudeville” (1980): Søstrene drømmer om det, der var engang, og som de måske kan komme til at opleve på ny, dersom de blot flytter tilbage til Moskva, men ingen handler, ingenting sker, og Moskva forbliver en fjern drøm stykket igennem. Personerne i *Kirsebærhaven* lever også i forskellige tider. Ranevskaja og Gajev lever i minderne fra fortiden med dens velstand, overklasseliv, store fester og ubekymrede lethed. Trofimov lever i sin drøm, sin vision om fremtiden, hvor den gamle samfundsorden styrtes omkuld og menneskeheden får et bedre, mere moralsk og retfærdigt liv, men heller ikke Trofimov er i stand til at handle i nuet. Også datteren Anja lever i et slags naivt fremtidshåb. Kun Varja og Lopakhin befinder sig i nuet og handler i nuet, men også de lever i forskellige ’tider’ på den måde, at mens Varja skuer med længsel tilbage på det forgangne (og i øvrigt sukker efter at kunne give slip på det hele og tage på pilgrimsrejse til hellige steder), så skuer Lopakhin optimistisk frem mod det, der – efter hans mening – skal komme. Det, at personerne i *Kirsebærhaven* lever i forskellige tider, i forskellige verdener, er medvirkende årsag til at de fastholdes i denne fængselslignende tilstand, hvor alt synes at gentage sig og vende tilbage til udgangspunktet. Det er umuligt for Lopakhin at forklare Ranevskaja og Gajev, at handling er nødvendig for at forhindre, at kirsebærhaven og resten af godset bliver solgt. Når han argumenterer for, at de skal stykke haven op, reagerer de med himmelvendte øjne og påpeger indigneret havens særtæk: ”... denne have er nævnt i Encyclopæ-

dien”. De befinder sig i forskellige verdener og taler fuldstændigt forbi hinanden. Personerne i stykket har så forskellige virkelighedsopfattelser, at selv når haven endelig bliver auktioneret væk og Lopakhin køber den, dette højdepunkt i stykket, en total omvendning af situationen, som ikke findes tilsvarende andre steder i Tjehhovs dramatiske forfatterskab, selv her er de færreste i stand til at fatte, hvad der sker: Gajev taler om sild og ansjoser og går ind for at spille billard, og den naivt håbende Anja trøster sin mor med, at de nok skal plante en ny have ”mere prægtigt end denne her”.

Kirsebærhaven er præget af mangel på forandring; situationen er i store træk den samme før og efter stykket, et træk som man genfinder i det absurde teater, fx hos Samuel Beckett i *Mens vi venter på Godot*. Handlingen præges af mangel på kommunikation, en dialog som ikke er nogen virkelig dialog. Den finske instruktør Ralf Långbacka har i *Möten med Tjehhov* (1986), som Kleberg refererer til, påpeget, at Tjehhov netop i *Kirsebærhaven* udvikler en tale-forbi-hinanden-teknik, der senere er blevet optaget af det absurde teater. Typiske eksempler er Gajev og Lopakhins snak om tiden, Gajevs sild og ansjoser, når alle forventer at han vil fortælle nogen om auktionen. Långbacka ser en mulighed for, at Tjehhov med sin dramatik faktisk er langt forud for sin tid. Det er i hvert fald sikkert at hans dramatik peger i retning af det absurde: Hans personer er personer uden fremtid på grund af deres manglende evne til kommunikation, mangel på interpersonelle relationer, mangel på handlekraft, de er personer uden skæbne. Og Klebergs afsluttende pointe i *Tjehhov och friheten* er, at det netop er her, at Tjehhovs forfatterskab demonstrerer sin evigyldighed og kun er blevet mere og mere aktuelt i ”vor egen postmoderne tid” (s.240).

Kjetil Sandvik

Cand.mag. i dramaturgi og æstetik og kultur og har en ph.d-grad på et projekt om dramaturgiske og narrative strukturer i digitale, interaktive medier. Ansat som lektor i medievidenskab ved Københavns Universitet. Har tidligere arbejdet med Anton Tjechovs dramatik som instruktør i teatergruppen SceneKompaniet (Århus 1995-2004) med forestillingerne "Anton Tjechovs Kirsebærhaven", "Se engang på dette liv" og "Kirsebærhaven" og i samarbejde med Exe Christoffersen på forestillingerne "H3K" og "Deadline" og har skrevet om Tjechov og iscenesættelser af hans dramatik i specialet "Koncept-Poetik" og i artiklerne "Tjechovs varme ironi" (Aktuelle Teaterproblemer nr. 40) og "At genskabe eller selv blive genskabt. En analyse af *Haven var helt hvid*" (Aktuelle Teaterproblemer nr. 44).
