

RAZGLEDI

FRAGMENTI O ANTONU PAVLOVIČU ČEHOVU KOT DRAMATIKA

Ob petdesetletnici smrti

I. Začetki in vzpon

Anton Pavlovič Čehov ni tiste vrste pisatelj, ki bi se posvetil samo eni literarni zvrsti. Vendar, če si odmislimo začetno humoristiko, kasnejšo publicistiko in dva neuspela poizkusa napisati roman — vidimo, da je poglavitne sile svojega književnega delovanja usmeril v novelo in dramatiko ter v obeh dosegel evropsko mojstrstvo. Obe zvrsti pa se v umetniškem razvoju Čehova dopolnjujeta in rasteta vzporedno v zrelost devetdesetih let.

V literarnem delu Antona Pavloviča Čehova bi mogli zaslediti te stopnje razvoja: najprej mladostni poizkusi v Taganrogu, nato moskovsko obdobje humoristike in sodelovanja pri humorističnih listih vključno do druge zbirke »Pisane zgodbe« (leta 1886) in znamenitega pisma pisatelja D. V. Grigoreviča (1886), prehodna leta iskanja od 1887 (Puškinova nagrada Akademije znanosti in umetnosti za zbirko »V mraku«) do povratka s Sahalina in nato doba zrelega ustvarjanja devetdesetih let do njegove smrti.

Prvi koraki v življenje in literaturo. Svojo mladost je Anton Pavlovič Čehov (1860—1904) preživel v pravem suženjstvu laži in despotizma. Še v zrelih letih je bil spomin nanje grenak. To je bila »mladost brez mladosti«, v stalnem strahu pred pretepanjem in pretirano očetovo strogotjo, obdana od laži in pohlepa po denarju, v mali taganroški trgovinici, kjer je »smrdelo po petroleju in slanikih«.

Še 1889 piše bratu Aleksandru: »Prosim Te, spomni se, da sta despotizem in laž ubila mladost tvoje matere. Despotizem in laž sta tako zagrenila našo mladost, da je spomin nanjo težak in strašen.« Pretepanje je bilo v družini vsakdanji pojav. Mnogo kasneje je Anton Pavlovič dejal Nemiroviču-Dančenku: »Veš, nikoli nisem mogel oprostiti očetu, da me je v mladosti pretepal.«

Ves prosti čas je moral Antoša prebiti v trgovinici, ki je bila odprta od petih zjutraj do enajstih zvečer. Poleg gimnazije se je moral učiti še krojaštva, trgovskega poslovanja, pa se še udeleževati dolgih vaj v očetovem cerkvenem pevskem zboru. Vsa njegova mladost je potekala v surovi strogoti, v disciplini palice in neprenehnem delu. Vse to pa Antoši ni ubilo nežne duše in je nasprotno še povečalo njegovo občutljivost za krivico in zlo. Že zgodaj mu je težko življenje vcepilo veliko strogotost in nepopustljivost do samega sebe, čut za osebno disciplino, odgovornost in delavno vztrajnost: to, kar je bodočega pisatelja odlikovalo vse življenje. Temu se je pridružil prirojeni dar opazovanja ter oster čut za resnico in preprostost. Tako je mladi Antoša kmalu spoznal nasprotja v življenju, nasprotja med lepim, narejenim lažnim videzom in resnico, med napihnjeno sladkobno besedo in

zahrbtno, hinavsko mislijo. Toda kakor je bila vse bolj nasilna njegova okolica, vse težji pritisk stvarnosti, tako je tudi jeklenel značaj Antoše, ki se je vse bolj zavedal svojega človeškega dostojanstva. Njegovo prvo in najmočnejše orožje proti banalnostim in surovostim življenja je bil — zdrav humor. Zdrava šala, domisleki, zabavna vedrina — to je bil izraz življenjskega poguma in vere v življenje.

V družinskem krogu se je Antoša kmalu izkazal pravega mojstra improvizacije. Z bratom Aleksandrom in Nikolajem je »uprizarjal« komične prizore, v katerih je Antoša predstavljal zdaj zobozdravnika, ki po raznih težavah izvleče iz ust pacienta zamašek, zdaj starega univerzitetnega profesorja, ko predava, zdaj diakona s tresočim se petjem, zdaj »uglednega« uradnika, ki pleše četvorko na plesu. Pri vsem tem je baje znal čudovito, v hipu izpreminjati svojo zunanost in glas, ter ostro karakterizirati posamezne tipe. Bil je tako prepričljiv, da se je znal maskirati v berača in je tako s posebnim pismom pretental strica, da mu je dal miloščino. To je bil njegov prvi gledališki in pisateljski honorar.

Zgodaj ga je pritegnilo gledališče. Ker so gimnazisti le stežka dobili dovoljenje za obisk gledališča, se je včasih celo maskiral, da ga ne bi spoznali. Prvič je bil v gledališču s trinajstimi leti, pri opereti »Lepa Helena«. Kasneje je videl Hamleta, dramatizacijo Koče strica Toma, posebno pa ga je pretresla igra Ostrovskega Brez krivde krivi.

V neki domači predstavi je mladi Čehov nastopil celo v Revizorju in igral vlogo načelnika. Nato so osnovali pri sošolcu pravo gledališče, ki je imelo garderobo, kulise in kostume. Tu je Antoša igral Nesrečo v Ostrovskega »Gozdu«. Iz časa gimnazijskih literarnih poizkusov je tudi prva mladostna drama Čehova: »Brez očeta«, ki pa jo je brat Aleksander popolnoma skritiziral. Tudi vodvil »Kokoš ni kokodakala zaman« bo iz tega obdobja.

Z odkrivanjem komičnega v življenju neposredne okolice, v navadah in lastnostih bližnjih ljudi, kar je bilo obenem protest in obramba pred težko vsakdanjostjo ter izraz duševnega zdravja in smelosti — so se že zarisale začetne poteze fiziognomije bodočega pisatelja.

Smeh humorista Antoše Čehonta. S preselitvijo v Moskvo in z vpisom na medicinsko fakulteto se prične novo obdobje Čehova — humorista, sodelavca takratnih številnih humorističnih listov. Leta 1880 se pojavi njegova prva tiskana humoreska. To je doba Antoše Čehonta, psevdonim, pod katerim je objavil večino svojih šal, komičnih podlistkov in duhovitih črtic. Vendar je to pisanje bilo predvsem reševanje gmotnih težav (saj je moral podpirati vso družino) in pa reševanje samega sebe, svojega optimizma — s smehom. Osebna vera in optimizem sta ga silila, da je v brezupu in malodušju dobe osemdesetih let pod pritiskom samodržavja in cenzure pretil tragiko v humor in drobno satiro. Kot humorist je prikazoval vsakdanje življenje v bežnih skicah in drobnih karikaturah. Čeprav je v teh drobnih pripovednih delih, pisanih izredno naglo in brez umetniške pretenzije, hoteč predvsem zabavati — dal svoj davek tudi cenenemu okusu takratne plehke dobe, je bila vendarle to dragocena šola bodočega velikega umetnika. Predvsem se je znal omejiti na najnujnejše, znal je v nepomembnih stvareh najti pomembno, izostril si je dar opazovanja — naučil se je tega, kar je vedno proglašal za najvažnejše — kratkosti in preprostosti izraza. — Leta 1884 je zbral nekatere humoreske v zbirko »Pripovedke Melpomenec«.

Po končanem študiju je kot zdravnik deloval v raznih bolnišnicah, med drugimi v Voskresenskem, kjer se je spoznal tudi z oficirskim življenjem. V okolici je bila nastanjena artilerijska baterija, ki ji je poveljeval živahen, družaben oficir polkovnik Majeovski. Čehov se je sprijatelžil z njim in njegovo družino. Brez te življenjske izkušnje bi kasneje ne mogel napisati »Treh sester«. Čim bolj je Čehov spoznaval življenje zdravnikov, uradnikov, kmetov, učiteljev in oficirjev, tem bolj je njegov humor postajal resnobnejši in dobival skoraj tragični navdih.

Njegov pogled na življenje postane globlji in resnejši. Humorist se razvija v novelista in dramatika. Druga zbirka 1886, še bolj pa tretja »V mraku«, mu prinese že slavo pomembnega pisatelja in Puškinovo nagrado. Pravi prelom pa se zgodi leta 1886, ko ga pisatelj D. V. Grigorevič v znanem pismu pozove k resnemu umetniškemu ustvarjanju. S tem letom se konča doba humorista Antoše Čehonta — Anton Pavlovič Čehov stopi v obdobje zorenja v pisatelja psihološke realistične novele.

V dobi humorista Antoše Čehonta, do 1886, je v dramski obliki napisal naslednja dela: Na veliki cesti (1885), Labodji spev (1886) in prvo varianto O škodljivosti tobaka (1886).

Dramska študija v enem dejanju Na veliki cesti je ostala v rokopisu in je Čehov ni namenil tisku niti zbranim delom. Ta študija je dramska predelava povesti V jeseni (1885). Leta 1885 je dramatisacijo predložil cenzuri, ki pa jo je prepovedala. Cenzor je takole poročal o njej: »Dogajanje se vrši ponoči v občestni krčmi. Med vsakovrstnimi potepuhi, ki so prišli v krčmo gret se in nočit, se pojavi tudi propadli plemič, ki moleduje, da bi dobil pijačo na kredo. Iz razgovora se pojasni, da se je plemič zapil iz obupa, ker mu je žena pobegnila na dan svatbe. Slučajno, da bi vedrila ob nevihti, pride v krčmo žena, v kateri nesrečni pijanec spozna svojo nezvesto soprogo. Eden izmed obiskovalcev krčme sočustvuje s pijanem plemičem, plane s sekiro, vendar ga zadržijo in dramska študija se konča z neuspehim poizkusom. Mračne in nečedne igre po mojem mnenju ni moči dovoliti za uprizorjanje.«

Poglavitna ovira je bila za cenzuro torej socialna sredina in socialni sestav nastopajočih oseb. Čehov je namreč dal v tej študiji značilen izsek iz bosjaškega življenja. V svojih kasnejših dramskih delih ni Čehov nikoli več segel tako na dno družbe. Posebnost je že kraj dogajanja: sumljiva občestna krčma, kjer se ne zbirajo samo potepuhi, romarji, mešetarji, delavci, popotniki, temveč tudi kriminalci. V prikazovanju tega sveta, katerega je kasneje mojstrsko orisal Maksim Gorki v drami »Na dnu« — je možno videti odsev nekaterih začetnih naturalističnih poizkusov mladega Čehova.

Študija, ki ni brez dramatične sile, ima prav baladni značaj in se je v njej mladi dramatik uspešno poslužil nekaterih zunanjih odrskih učinkov: vihar, dež, blisk, grom, kar kasneje veliko bolj psihološko komponira v celotna občutja (veter, harmonika, kraguljčki, godba v »Treh sestrah« itd.).

Tematična je značilna zgodba zapitega posestnika Borcova, ki ga uniči demonska žena Marija Jegorovna. Tu je že tista usodna, zla ženska figura, ki jo srečamo še v noveli »Sovražnika« v osebi Aboginove žene ali v Aksimi (V jarku) in končno tudi v Nataši v Treh sestrah: za zunanjo lepoto se skriva grd, nezvest, poguben značaj. V nasprotju z njo odkriva Čehov za

zunanjo podobo bosjakov, potepuhov in tatov dobre duše, polne razumevanja in sočutja. V maščevalcu Meriku nakaže Čehov vzporednico usodne zgodbe Borcova. Dramatska študija *Ob veliki cesti* že napoveduje mnoge odlike kasnejšega mojstra: tenak dar opazovanja in prikazovanja značilnih podrobnosti, ostra karakterizacija oseb s skopimi črtami, ironičen humor, prepleten s toplo ljubeznijo do malih ljudi, izrazita odrska občutja, menjavanje liričnega z grobo komičnim. Že tu se pojavi za Čehova značilna sanja o sreči in oddaljeni Moskvi. V pripovedovanjih in razgovorih teh križempotev se razširi ozki prostor občestne krčme v daljna potovanja, v hrepenenja po širni ruski zemlji. Prav gotovo je to prvo ohranjeno dramatsko delo Čehova, oblikovno in vsebinsko dovolj dograjeno, da je vredno odrske uprizoritve.

Dramska študija *Labodji spev* je prav tako dramatisacija, in sicer povesti Kalhas iz leta 1886 in je bila tudi prvič tiskana pod naslovom Kalhas leta 1887.

Čehov je 1887 v pismu M. V. Kiseljevi pisal: »Napisal sem igro na štirih četrtinkah. Igrala se bo 15 do 20 minut. To je najmanjša drama na svetu. V njej bo igral znani Davidov, ki je sedaj pri Koršu. Sploh je majhne stvari neprimerno lepše pisati kot večje: pretenzij je malo, a uspeh je tu... Česa je še treba? Dramo sem napisal v eni uri in pet minut.« Seveda Čehov ni pretiraval njene vrednosti, saj je naslednje leto dejal, »da ji ne pripisuje nikakega pomena«. Prvič pa je bila uprizorjena v Korševem gledališču 19. februarja 1888.

Labodji spev je kratka skica, brez večjega pomena, brez dramatskega vzgona. To je res samo labodji spev 68-letnega provincialnega komika Svetlovidova, ki ga objame tesnoba in osamljenost, ko se ozre po svojem komedijskem življenju. Spretno prikazuje nasprotje med živim vrvežem ob predstavi in samoto, grozo praznega avditorija, ter med priljubljenostjo provincialnega igralca, ki zabava in navdušuje občinstvo ter njegovo družbeno veljavo: »Zaradi nečimrnosti so iskali znanstva z menoj, a niso se ponižali toliko, da bi mi dali za ženo svojo sestro, svojo hčer... Igral sem burkeže, spake, zbijal šale, pačil duhove, a vendar, kakšen umetnik sem bil, kakšen dar! Zakopal sem svoj talent, postal neslan, polomil svoj jezik, izgubil čast, poštenje... A vendar, kakšen dar, kakšna sila! (Prev. J. Moder, Izbrana dela A. P. Č., DZS 1947.)

Motiv neizpoljenih želj, nekoristno zapravljanje talenta je Čehov pogosto obravnaval tako v novelah kot v dramah. Primer za to je imel že v neposredni bližini, saj sta oba njegova zelo nadarjena brata življenjsko več ali manj propadla. — Vso študijo preveva za Čehova značilna dobrodušna ironija in malo grenak humor.

Šala v enem dejanju *O škodljivosti tobaka* je izšla v tisku že v februarju 1886, z oznako scena — monolog. V pismu V. V. Bilibinu, februarja leta 1886 Čehov sporoča, da je končal sceno — monolog *O škodljivosti tobaka* in da ga je namenil komiku Gradovu — Sokolovu. Napisal ga je v dveh urah in pol. »Namere so bile dobre, a nastalo je ‚plohissimoje‘«. Čehov te šale ni sprejel v svoja zbrana dela. (V Izbranem delu A. P. Č., DZS, Ljubljana 1947, je objavljen prevod druge variante *O škodljivosti tobaka*, ki je iz leta 1902 in je pomotoma zamenjana s prvo varianto iz leta 1886. Te nimamo v slovenskem prevodu. Tako mora poleg slovenskega prevoda stati letnica 1902, ne pa 1886.)

Leta 1902 piše Čehov A. F. Marksu: »V mojih spisih, ki so pri vas, je tudi vodvil O škodljivosti tobaka. Ta spada med tista dela, za katere sem vas prosil, da jih ne uvrstite v celotno zbrano deol in da jih nikdar ne tiskate. Sedaj sem napisal povsem novo stvar z istim naslovom O škodljivosti tobaka in sem obdržal le priimek nastopajoče osebe.«

Poleg tega, da se je Markel Ivanič Njuhin spremenil v Ivana Ivaniča Njuhina, je važno predvsem to, da je v groteskno komiko prve variante prilil kanec resnobe, skoraj kos tragikomike »moža svoje žene«. Tudi podoba žene se spremeni v drugi obdelavi v izrazito negativno, sebično, tiransko, »skopo, jeznorito, prepirljivo gospo«. Zato razumemo besede Ivana Ivaniča: »Bežal bi... samo da bi ušel temu bednemu, plehkemu, praznemu življenju, ki me je sprevrglo v starega, klavrnega bedaka, klavrnega bebca, ušel tej topoumni, plitvi, hudobni... skupulji, moji ženi, ki me je gnjavila triintrideset let, ušel godbi, ženinemu denarju in vsem tem neslanostim in osladnostim.« In dalje: »...nekdaj sem bil mlad, razumem, hodil sem na vseučilišče, sanjaril, se imel za človeka... Zdaj mi ni treba ničesar! Prav ničesar, razen miru... razen miru!«

Zopet polom sam, zavoženo življenje, nizrabljeni talenti, prozaičnost in filistrstvo vsakdanjega meščanskega življenja in tiranija topoume, materialistične žene. Toda vse to je videti predvsem v drugi varianti (1902), medtem ko je prva enostavnejša, predvsem groteskno komična. Že tu se pojavi, a še močneje leta 1902, izredna sposobnost, s katero oriše Čehov tudi osebe, ki ne nastopajo, tako jasno, kot da bi živele na odru.

Humor zori v trpko zrelost. V obdobju (od 1886 do 1891), ko se A. P. Čehov v noveli že poslavljal od humorista Antoše Čehonta in zorel v mojstra novelista, pa je v dramski obliki ustvarjal več enodejanskih grotesknih komedij in med njimi že tudi dve štiridejanki. Ta dela so nastajala v takem časovnem redu: Ivanov 1887/89, Medved 1888, Snubač 1888/89, Gozdni duh 1889/90, Tragik po sili 1889/90, Svatba 1889/90 in Jubilej 1891. — Ker sta bili obe štiridejanki pravzaprav le priprava za velika dramska dela po polovici devetdesetih let in imata — kljub velikemu časovnemu razmahu, z njimi tesnejšo sorodstveno zvezo, bomo najprej obravnavali enodejanke — humoreske.

»Medved«, šala v enem dejanju, je bila napisana februarja 1888 in v avgustu objavljena prvič v časopisu »Novoje vremja«. Jeseni so ga igrali v Korševem gledališču v Moskvi, kjer je Smirnova igral Solovcov, Popovo pa N. D. Ribčinskaja. Temu igralcu je »Medved« tudi posvečen. Solovcov — prijatelj Čehova je bil krepke postave, zvenečega glasu in mogočnih kretenj, kar je vse tako ugajalo Čehovu, da je sklenil — kot pripoveduje v svojih spominih J. L. Ščeglov — napisati zanj vlogo, podobno ruskemu medvedu. Tako je nastala ta neverjetna komedija ali kot jo često imenujejo: vodvil.

Uprizoritev je dosegla velik uspeh. V gledališču so se neprekinjeno smejali in dajali priznanje z aplavzi. Pri prvih dveh predstavah so priklicali igralce in avtorja. Sam Čehov humorno piše: »Po prvi predstavi se je zgodila nesreča: kavnik je ubil mojega medveda. Ribčinskaja je pila kavo, kavnik se je razletel in jo oparil po obrazu. Nato je igrala Glama zelo dostojno. Sedaj je Glama odpotovala v Peter in tako je moj kosmatinec nehotoma izdihnil, ne da bi preživel vsaj tri dni.« — »Medveda« so nato igrali v Aleksandrinskem

gledališču v Peterburgu, nakar je postal ljubljenec vseh provincialnih gledališč.

Kasneje je Čehov dejal: »Za vodvil je potrebno prav posebno duševno razpoloženje: življenjska radost, kot jo ima n. pr. sveže pečeni zastavnik, a kje, za vruga, jo dobiš v teh priskutnih časih! Napisati pristrčni vodvil še zdaleč ni preprosta stvar!« Kritiki so, razen enega, hvalili učinkovitost dela, čeprav že opozarjajo, da je ta pot za mladega pisatelja nevarna.

No, v »Medvedu« je Čehov prav gotovo podal to napeto, prekipevajoče, razganjajoče razpoloženje »novo pečenege zastavnika«. Šala je polna iskrega, nekoliko priostrenega, grotesknega humorja in se hrupno sprošča v bogatem zunanjem dogajanju in hitrem poteku. Je enostavna humoreska, svojevrsten »vodvil« (kakor ga imenujejo često sodobniki), brez čehovskega podteksta, brez grenkobe ali liričnih razpoloženj. Medved je vsebinsko izredna, sveža, gibka, spretna in učinkovita odrska domislica, rahlo začinjena z erotično hudomušnostjo.

Kmalu po »Medvedu« je Čehov napisal tudi sorodnega »Snubača«. Dne 27. oktobra 1888 piše Čehov A. S. Suvorinu: »Jutri bodo pri Koršu dajali mojega ‚Medveda‘. Napisal sem še en vodvil: dve moški in ena ženska vloga.« Malo kasneje pa pojasnjuje J. L. Ščeglovu: »Predvsem za provinco sem nakracal piškavi vodvilček ‚Snubač‘. Isti Ščeglov ga je tudi uprizoril v privatnem gledališču. Kasneje so ga z velikim uspehom igrali v Malem gledališču. »Snubač« je doživel priznanje in tudi uspeh pri bralcih (prvič natisnjen v Suvorinovem časopisu »Novoje vremja« 4. maja 1889), saj piše A. D. Pleščeev avtorju naslednje: »Bral sem ‚Snubača‘ v N. V. Strašno smešno je in na odru bo veliko zabavnejši kot ‚Medved‘. Ne moreš ga brati, ne da bi se smejal...«

»Snubač« je napisan v istem duhu kot »Medved«. Rahlo je celo čutiti tematično sorodnost. Zopet ostro groteskno zarisane osebe, živost zapleta, katerega komično napetost še poveča ob ponovitvi, gibek dialog in zanimivi psihološki detajli. Prvotni snubitveni načrt se skoraj sprevrže v svoje nasprotje: iz drobne opazke se v medsebojni občutljivosti in razdraženosti razrase pravcati vihar prerekanja. Ko se začasno poleže, ga že nova komična situacija ponovno sproži, da narašča v dueto: Lomov, Natalija celo preko konca, ob katerem treznejši Čubukov s šampanjcem nazdravlja in prekriči komaj nastalo družinsko »srečo«. To prerekanje je brez konca (Čehov ga zelo učinkovito namenoma ne konča), tako da si v neštetih različnih lahko sami domislimo bodoči družinski »perpetuum mobile«. To »nezaključenost«, to trajanje »preko konca« je Čehov kasneje uspešno uporabljajl v svojih mojstrskih delih, ko jasno čutimo, da se življenje, ki smo ga gledali na odru, ni končalo, ko je padel zastor, temveč da teče v svoji vsakdanji tegobosti in brezciljnosti dalje.

V »Snubaču« je zopet, kot v »Medvedu«, komika izražena v dvoboju med ženskim in moškim elementom, samo da je tu moški element šibkejši, neokretnejši in intelektualno siromašnejši. Sorodnost z »Medvedom« je tudi v tem, da avtor zopet razgalja za zunanjo podobo skrito pravo resničnost in prave namene.

Šalo iz podeželskega življenja v enem dejanju, »Tragik v sili« je Čehov napisal v maju 1889, natisnjena pa je bila šele v aprilu 1890, v dnevniku »Artist«. Tudi ta »vodvil« je predelava novele »Eden od mnogih« iz leta 1887. Šala je zelo preprosta, saj je pravzaprav monolog v okviru

začetnega in zaključnega dialoga. Čeprav je groteska kot zgoraj omenjene, vendar je v prikazovanju vsakdanjih tegob uradniškega in družinskega življenja možno videti poteze realistične tragi-komike. Za grotesko je skrita podoba suhoparnega, plehkega, brezdušnega, z drobnimi uradniškimi in družinskimi skrbmi obloženega življenja provincialnega uradnika. Ubija ga nesmiselno enolično delo, žena pa ga ponižuje do »vprežne živine«. Sedaj še groteskne figure uradnikov, družinskih očetov in provincialnih malih ljudi bodo kasneje dobile vse bolj tragične poteze, čeprav še vedno z rahlim nasmeškom pisatelja, ki pa ne more skriti svoje dobrodušnosti.

»Svatbo«, prizor v enem dejanju, je Čehov napisal v oktobru 1889 in jo kasneje za tisk, 1902, še precej spreminjal, predvsem pa krajšal. Tudi ta igra je predelava, in sicer novele »Svatba z generalom« iz leta 1884.

Značilno je, da uvede Čehov v tej igri prvič po dramatski študiji »Na veliki cesti«, večje število oseb (kar deset), saj so do sedaj omenjene groteske imele večinoma dve, največ tri osebe. Vendar mogoče ravno zato »Svatba« ni tako enotno grajena in bo tudi odsko manj učinkovita. V tej svatovski družini so nekatere osebe le premalo označene (Dansenjka, Mozgovoj) in ne sodelujejo živo v celoti. Večja zgoščenost in hitrejši potek bi »Svatbi« prav gotovo samo koristila.

V tej igri pridejo zelo do izraza Čehovu priljubljena besedna in situacijska nasprotja. Na primer: Aplombov: »mar mi je vaših srečk — ampak iz načela, in nikomur ne dovolim, da bi me sleparil; vašo hčer sem osrečil in, če mi ne daste še danes srečk, jo bom pustil na cedilu. Plemenitega rodu sem.« Podobne domislice učinkujejo tako, da se celo bralec težko vzdrži smeha. Prav tako je stalni govorni dodatek »brez sleparije« v tej sleparski družini učinkovit komični element. Že v imenih daje Čehov osebam komične izraze: ženin, ocenjevalec v zastavljalnici je Aplombov, mornar-prostovoljec Mozgovoj, arhivar Žigalov, 50-letna babica v rdeči obleki Zmejukina, Jat — telegrafist.

Čehov s hudomušnostjo gleda na ta človeški drobiž, ki se peha za srečke in ljubezen, na to zaostalo, omejeno, a sleparsko prebrisano družčino, ki se je zbrala na svatbi — toda njegov humor je brez cinizma — blagodušen, ljubeč nasmešek. — Pri vsem tem pa je vendarle čutiti obsodbo te zlagane družbe lepega videza, saj ni tako brezpomemben vzklik Zmejukine ob koncu v »Svatbi«: »Duši me! Dajte mi zraka. Ob vas se bom še zadušila.« — Da, te osebe bodo kmalu prenehale biti samo groteskno-komične!

Casovno zadnja v vrsti dramatskih humoresk je šala v enem dejanju »Jubilej«. Napisana je bila v decembru 1891, torej v času, ko se je Čehov že vrnil s Sahalina in s prvega potovanja po Evropi. »Jubilej« je obenem zadnje dramatsko delo pred »Utv«, do katere pa je preteklo celih pet let.

Če prikazuje Čehov v prejšnjih dramatskih humoreskah (Medved, Snubač, Svatba) predvsem podeželsko življenje v tematičnem okviru ženitve ali snubitve, pa v »Jubileju« seže po izrazito uradniškem, bančnem okolju. Knjigovodja Hirin je pravzaprav nekako nadaljevanje Tolkačova iz šale »Tragik po sili«, oziroma njegova druga, službena podoba. Značilno za oba je to, da ju moreče, monotono delo ubija in mori tako daleč, da jima popuste živci in skraj zblaznita. Tolkačov (se podi za Muraškinom po sobi): »Žejen sem krvi! Krvi! Krvi!« Hirin (se podi za Merčutkino): »Ujemite jo! Po njej! Pobijte jo! Režite jo!«

Seveda je vse to dano v groteskni podobi, a je atmosfera napetosti pred izbruhom zelo realistično grajena. Tu, še boj kot v prejšnjih, povzroči vso zmedo in obup brezdušna, ženska omejenost. Šipučinova žena Tatjana Aleksejevna je zopet ena mnogih Čehovih bedastih, klepetavih, lahkoživih žensk. Zanimivo, da so v vseh doslej omenjenih delih upodobljene žene v več ali manj negativnem smislu in da še ni videti lepih, svetlih žena bodoče zrele dramatikove dobe. Sploh igra ženska, ženitev, snubitev v tem obdobju Čehovih grotesknih komedij in njegovega človeškega in umetniškega zorenja vidno, pomembno vlogo. Po dovršeni gradnji, zgoščenosti in presenetljivosti razvoja utegne biti »Jubilej« najuspelejša izmed Čehovih grotesk.

V razvoju dramatike Čehova tega obdobja vidimo predvsem tri značilnosti. Prva oznaka bi bila: Antoša Čehonta — dramatik. To kar je mladi Čehov izrazil v humoristični črtici, v drobni miniaturo iz vsakdanjega življenja, ta humor dobi — sicer časovno nekoliko zakasnelo — svoj izraz tudi v dramatični obliki. Medtem ko se v drugi polovici 80-h let vse bolj resni in pogloblja njegova novela, je v dramatskih groteskah še viden mlajši obraz humorista. Drugič: Čehov se v snovanju dramatike še močno opira na svojo novelistiko, saj so številne dramske šale le dramatizacija njegovih starejših novel. To potrjuje močna dramatičnost in sezeta kompozicija nekaterih njegovih novel. Tudi njegova zrela dramatična dela vsebujejo nešteto »snovi za kratko povest«, lahko bi rekli, da so mozaiki novelističnih zasnutkov. Novelist Čehov je bil močnejši od Čehova dramatika. Tretjič: Kot je bilo obdobje Antoše Čehonta, sodelavca humorističnih časopisov plodna šola za ostritev opazovalnega daru, za pridobitev čisto pisateljske tehnike, kjer se je naučil najti v nepomembnem pomembno, se znal omejiti, in kjer si izbrusil kratkost in preprostost izraza, tako so njegove groteskne šale dobra priprava za kasnejše velike dramske stvaritve. — Torej na eni strani pot novelista od humorističnih listov in malih humoresk do zglednih novel, na drugi pa razvoj dramatika od vodvilov do treh velikih vrhov: Striček Vanja, Tri sestre, Češnjev vrt.

Zadnji vzpon pred trojnim vrhom. Važna pa je iz tega obdobja še štiridejanka, ki smo jo prej namenoma pustili ob strani, in ki predstavlja v razvoju Čehova dramatika vez med začetno študijo Na Veliki cesti in ptico znanilko velike trojice — Utvo. — To je drama Ivanov. (Komedije »Gozdni duh« [Lješij] tu ne bomo obravnavali, ker je le prva varianta Strička Vanje. S tem bi že segli preko okvira, saj bi morali zaiti v sicer zanimivo primerjavo obeh del.)

V prvotni obliki je bila štiridejanska drama »Ivanov« napisana v začetku oktobra 1887, prvič pa natisnjena v Severnem vestniku 1889. Uprizorili so jo najprej na provincialnem odru v Saratovu. Moskovsko gledališče Korša jo je uprizorilo 19. novembra 1887 za jubilej N. V. Svetlova, ki je v njej igral Borkina. V Aleksandrinskem gledališču v Peterburgu pa je bila premiera 31. januarja 1889 za jubilej režiserja F. A. Fedorova — Jurkovskega.

O pobudah za pisanje »Ivanova« sporoča Čehov v pismu M. V. Kiseljevi (15. septembra 1887): »Dvakrat sem bil v Korševem gledališču in obakrat me je Korš prepričevalno prosil, naj zanj napišem igro... Igralci so prepričani, da bi napisal dobro igro...« Že 5. oktobra je sporočil N. M. Ježovu, da je igra končana. Bratu Aleksandru pa piše, da je nastala igra, lahkotna kot peresce, brez dolgovznosti. Dalje pravi: »Igro sem napisal mimogrede po nekem

razgovoru s Koršem. Vlegel sem se spat, izmislil si temo in napisal. Porabil sem zanj dva tedna ali točneje deset dni.«

Delo je napisal Čehov izredno naglo, saj je kasneje — kot se spominja J. L. Ščeglov — imenoval Čehov svojo štiridejansko dramo »dramatični splav«. Moskovsko uprizoritev je spremljal cel vihar za in proti. »Gledališki ljudje pravijo, da še nikoli ni bilo v gledališču takega razburjenja, takega splošnega ploskanja in žvižganja, da še nikoli ni bilo toliko prerekanj...« (Čehov bratu Aleksandru). »Vihar aplavza, vzklikov in žvižgov — s tako mešanico pohval in protestov še ni debitiral noben avtor v zadnjem času« (Novoje Vremja). So pa bile tudi kritike, ki so povsem zavračale delo in očitale Čehovu, da potvorjeno prikazuje življenje. V splošnem drame niso razumeli. Čehova je nedvomno najbolj živo zadel predvsem očitek življenjske nevernosti oseb v »Ivanovu«.

Čehov — sam nezadovoljen z dramo — pripisuje nejasnost, nerazumevanje svoji dramatični nesposobnosti. Vendar v pismu Suvorinu brani svoje »junake: »Rečem vam po vesti, iskreno, ti ljudje se niso rodili v moji glavi iz morske pene, niti iz apriornih idej... Oni so rezultat opazovanja, proučevanja življenja... Če so postali na papirju neživi in nejasni, tega niso krivi oni, ampak moja nesposobnost izraziti svoje misli. To pomeni, da sem se prezgodaj lotil dram.«

Iz tega prepričanja, ki ga je trdno zagovarjal, da so osebe žive, »nove v ruski literaturi«, da pa je tehnika drame slaba, se je Čehov lotil številnih predelav Ivanova. K temu ga je silila lastna kritičnost ob moskovski uprizoritvi pa tudi želja režiserja Aleksandrinskega gledališča F. A. Fedorova-Jurkovskega, da bi uprizoril dramo »Ivanov« za petindvajsetletnico svojega gledališkega dela!

Čehov je pričel temeljito predelavati dramo. Oktobra 1888 piše Suvorinu: »V Ivanovu sem radikalno predelal drugo in četrto dejanje. Ivanovu sem dal monolog, Sašo sem retuširal in tako dalje. Če še sedaj ne bodo razumeli mojega Ivanova, ga bom vrgel v peč in napišem povest ‚Dovolj!.«

Toda Čehov sam še vedno ni bil zadovoljen. Že ko so bile vloge razdeljene, je še vedno pošiljal iz Moskve popravke. Tako še 8. januarja (31. januarja premiera!) piše režiserju F. A. Fedorovu-Jurkovskemu, da bo za igralko M. G. Savino predelal vlogo Saše: »Ko sem jo pisal pred enim letom in pol, ji nisem dajal posebnega pomena. Sedaj pa sem se — glede na čast, ki jo izkazuje moji igri M. G. (Savina) — odločil korenito predelati to vlogo in sem jo mestoma predelal že tako krepko, kot je le dopuščal okvir igre.« Ti popravki, vstavki, nove variante, posebno predelava zadnjega dejanja in Saše, so zelo utrudili Čehova: »Noben honorar ne more preplačati tega katoržniškega napenjanja zadnjih tednov.«

Res, noben honorar, toda Čehovu je poplačal ves napor velik uspeh v Aleksandrinskem gledališču. Vloge so bile zasedene z najboljšimi igralskimi močmi. »Občinstvo je po 1. dejanju sprejelo igro pozorno in šumno, a po tretjem dejanju po zaključnem dramatičnem prizoru med Ivanovim in bolno Sarro (N. V. Davidov in N. J. Strepetova) je priredilo pisatelju in jubilarntu-režiserju navdušene ovacije. Ivanov je ne glede na mnoge odrske nejasnosti odločno zmagal s svojo svežostjo in originalnostjo in drugi dan je vse časopisje enodušno razsipavalo s pohvalami pisatelju in izvedbi« (J. L. Ščeglov).

Res je pretežna večina kritik priznala in ugotavljala uspeh mladega dramatika. »Uspeh je bil kolosalen, tak uspeh, ki je redek na našem odru... Živ dialog, življenjska resničnost dogajanja, vrsta tipov, vzetih neposredno iz življenja, nešablonska zgodba.« Pisatelju priznavajo »velik resničen talent«, »iskrenost, ljubezen do ljudi«, svežost in neodvisnost mladega talenta. O drami sodijo, da je originalna, kakršne še ni bilo na odru in mogoče sploh še ne v ruski literaturi, da je mojstrsko napisana podoba življenja, da je »najznačilnejši gledališki in literarni dogodek sezone«, da je »zadela v živo«. »Ivanov« je izraz nastrojenja dobe in Čehov je umetnik, ki je znal »izraziti notranjo fiziognomijo generacije«. Poleg teh priznanj in pohval, ki so jih prinesli časopisi: »Peterburskaja gazeta«, »Novaja vremena«, »Nedelja« in drugi, pa se oglašajo tudi očitki, ki predvsem grajajo pomanjkanje dogajanja, vsebinsko nejasnost, »značaj Ivanova je bolj občutiti kot doumeti«, preobilje razgovorov in nedramatičnost, epičnost drame, njeno »odrsko nepopolnost«, pa zopet pomanjkanje dogajanja in celo očitek, da »ubija veder odnos do življenja«. Bile so tudi kritike, ki so delo v celoti odklonile.

Z dramo Ivanov je Čehov res prinesel novost v rusko literaturo. Že sodobna kritika je dobro zadela, ko je videla v njej nekaj novega, mladega — začetek nove poti. »Ivanov« je bila psihološka drama, ki je odkrivala podobo generacije v zagati, ki je v skoraj komedijskem okviru (I. in II. dejanje) podajala podtekst zmedenosti in banalnosti dobe. Ivanov je primer obupanega inteligenta 80ih let, ki je omagal v brezciljnem otepanju s topoumno vsakdanjostjo. Borkin ga dobro označi: »Dober človek ste, pameten, toda nimate tiste žilice, tistega, veste, zagona. Lahko bi se tako razmahnil, da bi se hudičem zavrtelo v glavi... Psihopat ste, mevža.« Dalje: »Kar pogledjte ga, kakšen je: čemeren, otožen, pust, pobit, žalosten.« — Ivanov pravi sam o sebi: »Prazni ljudje, prazne besede... vse to me je utrudilo do boleznj. Zdaj sem razdražljiv, razburljiv, togoten, malenkosten, tako da sam sebe ne spoznam.« Težka in ostra je bila Sašina obsodba mladih ljudi: »Ah, gospoda! Vsi skupaj niste zanič, niste zanič, niste zanič! Ob pogledu na vas muhe mro in sveče brlivkajo!« Ali izpoved Ivanova: »Bil sem mlad, vnet, iskren, umen; ljubil sem, mrzil in veroval kakor vsi, delal in upal za desetorico, se tepel z mlini na veter, se zaletaval z glavo v zid; nisem meril svojih moči, nisem razsojal, ne poznal življenja in zavalil sem si na pleča breme, pod katerim se mi je na mah prelomil križ in pretegnil sem si mišice. Prevzdignil sem se! Pri tridesetih letih imam že mačka, star sem, oblekel sem si že haljo. S težko glavo, z lenobno dušo, utrujen, ubit, strt, brez vere, brez ljubezni, brez smotra se kakor senca majem med ljudmi in ne vem: kdo sem, za kaj živim, kaj hočem?«

Vse to ni samo problem enega Ivanova, to je psihoza dobe, zmedene inteligence, ki se je lovila med dostojanstvom in nihilizmom. To so že moderni »živci«, utrujenost, naveličanost, zato je toliko govora v drami o psihopatiji. Kakšen napredek v »Ivanovu« od grotesknih komedij, a vendar še daleč od mojstrovine zrelega Čehova! Komedijski element je še zelo močan, posebno v I. in II. dejanju, saj ima ta drama živahen, lahkoten razvoj. Vendar so že mesta, ki kažejo bodočega dramatika: mešanje komičnega in resnega v posameznih replikah, ustvarjanje nekaterih nastrojenj (skovikanje sove!), malo zunanjšega dogajanja, poglobitev v drobne usode. Pri vsem tem ima drama »Ivanov« od vseh dramatičnih del Čehova še največ zunanjšega dejanja,

ki se kaže v učinkovitih zaključnih dejanjih (posebno II. in III.), saj se četrto konča celo s samomorom glavnega junaka na sceni. Nobena kasnejših dram tudi ne bo imela vsaj tako izrazito središčne osebnosti, kot je Ivanov. Čeprav razprostre Čehov na odru celo galerijo raznovrstnih izredno živih, plastičnih značajev, vendar v celotnem reliefu oseb izstopa najbolj Ivanov; zanima nas predvsem njegova usoda. V kasnejših dramskih podobah nimamo več take središčne kompozicije, ne najdemo več glavnega junaka. To so že skoraj »kolektivistične« drame. Pretirano bi bilo videti večji vpliv Ibsena v »Ivanovu«, a vendar se v tretjem dejanju v prizorih Ivanov : Lvov in Ivanov : Saša (vprašanje krivde Ivanova) ne moremo otresti daljne misli na Rosmersholm in na Beato. Značilnega čehovskega lirizma je v Ivanovu še malo. Menjavanje komičnih in liričnih prizorov še ne ustvarja svojske ritmičnosti in notranje dramatičnosti zrelih Čehovih del, kompozicija »Ivanova« je še trda, nesproščena. Nespretnosti v nekaterih monologih (Lvov I, 5; Sabelski I, 4; Ivanov III, 6; Lvov IV, 1) so še vedno le tradicionalna pomagala v pojasnjevanju psihičnega stanja oseb, komentarji k dogajanju ali neposredno napovedovanje bodočih ukrepov.

Če je sodobna kritika videla, bolje slutila »novo« v nastajajoči dramatiki Čehova, če mu je priznavala originalnost, smelost v vernem prikazovanju resničnega življenja, predvsem pa v realističnih podobah njegovih oseb, pa ni slutila, da je ravno očitek zunanje nedramatičnosti, pomanjkanja dogajanja krivičen, da bo Čehov v svojem razvoju še bolj omejil zunanjo teatraliko in zunanjo scensko učinkovitost svojih dram in da jo bo nadomestil z mnogo dragocenejšo, pomembnejšo notranjo dramatičnostjo.

To je bila velika borba Čehova za vstop v gledališče. Kljub vsem resničnim nedostatom, pa tudi nerazumevanju, je Čehov odlično zmagal. Pri tem pa se je kritično zavedal, da mu še manjka mnogo v tehniki drame, ne v stari šablonski tehniki, temveč v tisti, s katero bo najučinkoviteje izrazil novo podobo svoje dramatike. Zanimivo je, da je čez sedem let v istem gledališču, v katerem je uspel z »Ivanovim«, s svojo »Utvo« propadel. Do tedaj pa je Čehov že tako napredoval, da okostenelo Aleksandrinsko gledališče ni moglo več dati odrskega izraza svojski dramatiki zrelega Čehova.

Moralo se je pojaviti novo gledališče (kot je bila tudi nova dramatika Čehova), ki je spoznalo oblike novega stila, ki je znalo odkriti skrito lepoto in dramatičnost v vsakdanjosti, ki je prisluhnilo podtekstu dobe in njene dramatike, to gledališče — ki se je tudi samo borilo za nov izraz, rušilo stare, okostenele, lažne scenske prijeme, a imelo tudi dovolj moči, da je ustvarilo »novo« — to gledališče je bil Moskovski hudožestveni teater.

Po srečanju nove dramatike in gledališča rasteta oba v plodnem sožitju v čudežno zrele dni in naklonita človeštvu trpko lepe plodove neurejene dobe ob prehodu stoletja.

II. Mojstrstvo

(Dialeksična dramaturgija v »Treh sestrah«)

Problem. Sodobna kritika je Čehovu očitala predvsem preziranje, nespoštovanje vsake dramske tehnike in zakonitosti, odrsko neučinkovitost, nedejavnost oseb v njegovih dramah ter videla v njih pesimizem, neizhodnost, tragedije ruskega življenja, sivo žalostinko o mračnem obupu ali kakor je

pisala Zinaida Hippijus: »Iz čehovskega nežnega, tenkega, slepega dolgčasa ni druge poti kot v slast poslednjega zmrznjenja.«

Vprašanje svojstvene dramske tehnike, odrske učinkovitosti itd. je rešil M. H. T., drugo vprašanje, ali so drame Čehova komedije, vodvili ali tragedije, pa se je zaostriilo v MHT-u ravno ob Treh sestrah in povzročilo nesoglasje med dramatikom in gledališčem. Mislim, da sta obe vprašanji — vprašanje svojske dramatičnosti v Čehovih delih in vprašanje: komedija — drama med seboj tesno povezani, v obravnavanju obeh se nam utegne razvozlati skupen odgovor.

Dramatik o uprizoritvi... Čehov je večkrat izrazil svoje nezadovoljstvo z interpretacijo Treh sester v MHT-u. Stanislavski piše v knjigi »Moje življenje v umetnosti«, da je Čehov pobegnul z bralne vaje, ko je videl, da so vsi sprejeli delo kot dramo ali tragedijo. Ko ga je Stanislavski našel doma, je bil Čehov »ne samo ogorčen, temveč srdit kot sicer le redko«. — »Zdi se, da je bil dramatik prepričan, da je napisal veselo komedijo, a pri čitanju so vsi sprejeli igro kot dramo in jokali...«

Na drugem mestu (»A. P. Čehov v MHT-u«) sporoča Stanislavski, da se Čehov do kraja svojega življenja ni mogel sprijazniti s tem, da so Tri sestre težka drama ruskega življenja. »Bil je iskreno prepričan, da je bila to vesela komedija, skoraj vodvil.« Še tri leta po premieri Treh sester je v pismu M. P. Lilini izražal isto mnenje.

A. Serebrov (Tihonov) piše v svojih spominih, da mu je Čehov dejal: »Pravite, da ste jokali ob mojih igrah... Niste edini... toda jaz jih nisem za to napisal, Aleksejev (Stanislavski) jih je napravil jokave. Hotel sem samo pošteno reči ljudem: »Poglejte se, pogledjte, kako slabo in dolgočasno živite!« Poglavitno je, da bi ljudje to razumeli in ko bodo to razumeli, si bodo prav gotovo ustvarili drugo, lepše življenje... Jaz ga ne bom videl, toda vem, da bo povsem drugo, nič podobno temu, ki je... A dokler ga še ni, bom zopet in zopet govoril ljudem: razumite vendar, kako vi slabo in dolgočasno živite! — No, čemu je treba tu jokati?«

... In drugi... Nemirovič-Dančenko piše v knjigi »Iz preteklosti«, da je Čehov pri prvem pretresanju o Treh sestrah nekajkrat pripomnil: »Jaz sem vendar napisal vodvil!« — Ob 25-letnici premiere Češnjevega vrta, za katerega je Čehov trdil isto, pa je Dančenko dejal: »Pri verzijah, da je Čehov napisal vodvil, da je treba Češnjev vrt dati v satiričnem smislu — trdil, da to ni nujno. Je v Češnjevem vrtu satirični element... Toda vzemite tekst in videli boste: tam »joka«, drugod »joka« a v vodvilu ne jokajo!«

Zanimivo je pisal o predstavi »Treh sester« Leonid Andrejev: »Ves teden mi niso šle iz glave podobe treh sester in ves teden so mi silile solze v grlo in ves teden sem trdil: »Kako lepo je živeti, kako se mi hoče živeti!« Neobičajno nepričakovan rezultat... a ne samo pri meni, tudi pri mnogih, s katerimi sem govoril o dramih... Zdi se, da je povzročila igra A. P. Čehova veliko nerazumevanje in... krivi so kritiki, ki so prikazali 'Tri sestre' v globoko pesimističnem smislu, brez vsake radosti, brez vsake možnosti živeti in biti srečen. V temelju tega mnenja je to prevladujoče prepričanje: če človek joka... pomeni, da se mu ne da živeti, da ne ljubi življenja, če pa se človek smeje in je zdrav ter zalit, potem... ljubi življenje. Skrajno napačen nazor... Tožnost po življenju — to je tisto močno nastrojenje, ki od začetka do konca preveva igro in s solzami njenih junakinj poje himno prav temu življenju.

Hoče se jim življenje, na smrt, do brezumja, do bóli se jim hoče življenje! — To je osnovna tragična melodija ‚Treh sester‘...«

M. Gorki pa je sodil: »Anton Pavlovič je ustvaril povsem originalni tip igre — lirično komedijo.«

Kaj je torej z dramo »Tri sestre«, kot jo naziva Čehov?

Naj velja njegova naknadna oznaka »vodvil«, njegova odklonitev interpretacije v MHT-u?

Ceprav pisatelji ne sodijo vedno pravično svojih del (kako zelo se včasih motijo), vendar ne moremo kar površno preko tako vztrajnega mnenja A. P. Čehova. Res je, da je Čehov večkrat izjavljal, da bi rad napisal »horošij vodvil«, da »napisati vodvil ni zadnja stvar«, da humorist Antoša Čehonta v zrelem Čehovu ni nikdar povsem zamrl, vendar bi ne smeli njegove trditve, da je napisal s »Tremi sestrami« vodvil — jemati dobesedno in celo ne v smislu francoskega vodvila. Verjetno je hotel Čehov s svojo trditvijo ostro nakazati, česa niso ali pa so premalo poudarili v uprizoritvi »Treh sester« v MHT-u. Če pomislimo, da je poreklo vodvila v priostrenem kupletu, ki zbada aktualne dnevne nagodke in spodrselja in da je to ironično, posmehljivo potezo obdržal tudi vodvil druge polovice 19. stoletja, utegnemo biti že bližje razumevanju Čehova.

Vodvil? J. L. Ščepkina-Kupernik v svojih spominih na Čehova navaja tak primer čehovskega vodvila: »Čehov je dejal nekoč, potem ko smo vedrili pred dežjem v neki kašči: ‚Trebalo bi bilo napisati tak vodvil: dvojica vedri pred dežjem v prazni kašči; razigrana sta, smejeta se, sušita dežnike, izpovesta si ljubezen; dež preneha, sonce, nenadno on umre od kapi.‘ Kupernikova: Kakšen ‚vodvil‘ bo to? Čehov: ‚A zato bo življenjski! Ali se ne dogaja tako? Šalimo se, smejemo, a naenkrat — klop, konec.‘«

Drama? Važno je najprej ugotoviti, kakšen je bil pogled Čehova na ljudi, ki jih prikazuje v »Treh sestrah«? Koncem 90-tih let je Čehov prav dobro vedel, da tesnobni, zadušljivi inteligentski svet ni zmožen življenje, da živi samo navidezno. Ti inteligenti samo veliko govorijo, ko pa stopijo v življenje, so že utrujeni. Sanjarijo o »prekrasnom budučem«, a niti ne mignejo s prstom zanj, ljubijo ljudi, a ne store koraka, da bi preprečili njih smrt. Ti »junaki« postajajo v svojem praznem in puhlem življenju, v nasprotju med svojimi visokoletečimi sanjami in nezmožnostjo za niti najmanjšo aktivnost — že nekoliko neresni. In Čehov se skoraj mora vprašati »ali ste sploh dovolj resnobni ljudje, da bi bili v redni drame. Drama — to je dejanje, a ravno za dejanja niso sposobni...« (Ermilov). Čehov je čutil, kako postaja to onemoglo, staro življenje trpko — smešno. Tako ni mogoče živeti. Čehov dobro diagnosticira bolezen svoje dobe in ljudi, ne ve pa še zanjo terapije. Sicer sluti burjo, ki bo pomedla to gnilobo, a določne poti ne vidi. Čeprav sam ne ve izhoda, vendar »burjevestnik« ne more odpustiti svojim osebam njihove nedejavnosti, zato gleda nanje z rahlim posmehom kot na nekaj minljivega, nekaj umirajočega.

Nasprotja. Čehov se je strastno boril vse življenje proti laži, posebno proti laži v umetnosti. Kako bi naj torej sam smel in mogel potvarjati življenje, ki ga je prikazoval! Kako bi mogel iz teh pasivnih, brezdelnih, ravnodušnih oseb iz življenja, ki ga je dobro poznal, pa tudi iz njemu dragih, čistih,

duševno bogatih, a slabiških sanjačev napraviti heroje, kako iz njih nedejavnosti, dramsko delujoče osebe! Saj se v njihovem življenju res ni dogodilo nič pomembnega, dejavnega. Neki kritik je zapisal: »Čehov je prvi in zadnji ruski pisatelj, ki nima junakov. Težko je najti pisca, ki bi bil tako skladen s svojim časom in okoljem, iz katerega je izšel, kot Čehov.« Res je, Čehov ne prikazuje posameznikov, on zajema celotno podobo družbe, predvsem inteligence, tenko riše psihološki obraz generacije. V tej družbi, ki je le še životarila, se grela na zahajajočem soncu spominov in se izgubljala v čudovito nežnih, poetičnih, a krhkih sanjah, ni mogel najti junakov niti dejanj, za močan dramski spopad. Pač pa odkriva Čehov v njihovi vsakdanjosti skrita nasprotja, skrito lepoto, odkriva pomembno v nepomembnem; predvsem pa nasprotje med njihovimi sanjami in realnim življenjem, med dobrimi, moralno zdravimi ljudmi in pogubno okolico, med komičnim in tragičnim, med zunanjim videzom in notranjo resnico — med deklamacijo dobe in njenim podtekstom. Nasprotja so motivičen, dramaturško tehničen, idejen in vsebinski vzgon Čehovske dramatike. V menjavanju nasprotij je vsa dramatičnost Čehovih del. A koliko svojevrstne tragikomike je v križanju teh nasprotij, v križanju vzvišenega in banalnega, liričnega in prozaičnega, zasanjanega in praktičnega. Belinski je dejal: »Vsako nasprotje je vir smešnega in komičnega.« Seveda pri Čehovu ni komika vesel sproščen smeh, temveč je skoraj vedno zastrta z rahlo tenčico trpkosti in ironije.

Tehnika. Nedejavnost ljudi in življenja, ki ga prikazuje, mu je nujno narekovala tudi »nedejavno« dramaturško tehniko. Svojevstveno menjavanje in prepletanje komičnega in tragičnega v obravnavani snovi mu je narekovalo tudi menjavanje komičnega in tragičnega v njegovi drami. Opustiti eno ali poudariti samo drugo, to bi bila napaka v odrskem prikazu te svojevrstne dramatike. Kako sedaj imenovati to zvrst, tragedija, komedija, vodvil, drama — to navsezadnje ne bo važno. Zrele dramatike Čehova ni mogoče utesniti v ustaljene kategorije klasične dramaturgije.

Kakšna je bila torej metoda, dramaturška tehnika A. P. Čehova? Na napadni poti bi bili tisti, ki bi pričakovali v dramah A. P. Čehova tradicionalnega razvoja z ekspozičijo, zapleti, centralnim konfliktom in razvezom v smislu klasične dramaturgije. Zaman bi pričakovali običajnega kodificiranega zunanjega spopada nasprotujočih si sil. Zunanje dramatičnosti zrele dela A. P. Čehova nimajo. Njihova dramatičnost je skrita »v podtekstu«, v notranji napetosti, in kontrastnih menjavah komičnega in dramskega.

Med raziskovalci čehovske dramatike je zelo svojsko razlago dal A. Kugelj v svoji knjigi: »Ruski dramatik«. On trdi, da se zgodba »Treh sester« sploh ne razvija. »Pričnite njih zgodbo, s katerega konca hočete, v poljubnem momentu, pa bo prav ista. Prestavite prvo dejanje namesto drugega, drugega namesto prvega, pa ne boste spremenili stvari!... Katerikoli večer je mogel priti Veršinin in pričeti svoj fantazijski razgovor in vsak večer se utegne njegova žena zastrupiti. Dejansko ni ne zapleta ne razpleta. Drama nima zapleta, kot ni začetka življenja. Nima konca, kot nima čas konca.« No, videli bomo, da ta razlaga — kakor je na videz prijetna in zanimiva — ni točna.

Res je, da se utegne zdeti na prvi pogled, da je drama »Tri sestre« nekaj skupek časovno nevezanih podob iz življenja treh sester; da to življenje (v drami) lahko teče tri ali pa deset let, da nima začetka niti konca. Celo več. Nepozorni bralec bi si mogel ustvariti dojem, da so raznovrstni prizori, na-

videz brez pomembne replike, in vpad — kakor nametani, brez notranje povezave. Kdo bi dejal, da imajo čehovske komedije iz vsakdanjega življenja povsem svobodno sproščeno formo in da se avtor v razporejevanju in osledju dogajanj ne podreja nobeni obvezi, temveč se samo in izključno prepušča svoji hudomušni domiselnosti. Res je, da je v vseh dramah Antona Pavloviča čutiti novelista. V njih je nešteto »snovi za kratko povest«, saj so pravi mozaik novelističnih zasnutkov. Vsaka oseba nosi s seboj celo novelo, ki bi je ne bilo težko tudi napisati. Včasih se ne moremo ubraniti vtisa, da si je humorist — Čehov kot Trigorin zapisoval posamezne domisleke in opažanja v svojo beležnico, ki jo tu v dramah prav narahlo prelistava in natrese vrsto malih zadreg in čustev vsakdanjih ljudi. Vprav impresionistično tehniko — ki nas skoraj spominja na impresionizem kakega Ravela, Debussyja ali našega Škerjanca — je možno videti v neštetih začetkih in nedokončanih motivih, ki so zopet prekinjeni z novimi, in v skoraj muzikalnem menjavanju dura in mola, v različno barvani tonalnosti nasprotujočih si nastrojenj. Vse to je res, a vendar ne moremo očitati Čehovim dramam atematičnosti, vsebinske neurejenosti. Nasprotno: celota je kljub videzu neverjetno natančno, premišljeno, arhitektonsko dovršena, ritmično genialno komponirana.

Proti trditvi A. Kugelja govori že samo to, da ima drama »Tri sestre« tudi svoj trden vsebinski razvoj, svojo gradnjo. V osnovi tečeta dve liniji, dva svetova, ki sta si v ostrem nasprotju. Na eni strani tri sestre, na drugi carstvo Nataše in Protopopova. Trem sestram z njihovimi sanjami o Moskvi, o »prekrasnom buduščem« z njihovo nezmožnostjo vsake presoje stvarnega položaja, z izrazitim pomanjkanjem vsake volje in moči za borbo — oponira akcija Nataše, ki raste od konca prvega dejanja do triumfa v četrtem dejanju. Res, da ni prave protiigre treh sester — saj je vsa njihova aktivnost samo v tožnosti po lepšem življenju, po lepoti, po radostnem delu, po drobnem koščku sreče, vendar je čutiti notranji odpor in obsodbo praktične, prozaične, egoistične »meščanke« Nataše. Torej dve liniji razvoja: Natašina pot navzgor, ona treh sester navzdol. V križanju teh dveh črt se čezdalje bolj oži življenjski prostor treh sester. V začetku prvega dejanja — še polnem vedrine in radosti — sanjajo v svojem cvetočem domu. Prvi opomin tuje akcije je torta, ki jo pošlje Protopopov. Ob koncu dejanja pa vdre v njihov dom trinajsti gost pri mizi — Nataša, še vsa boječa in koketno sramežljiva. V drugem dejanju je Nataša že žena Andreja in že počasi uveljavlja svojo moč kot jež v lisičjem brlogu. Kakor luči — gasi tudi veselje v domu Prozorovih. Ob koncu dejanja že preide v ofenzivo in s pretvezo, da je njen sinček Bobik bolan, prepreči domačo pustno zabavo, sama pa gre na nočno vožnjo s Protopopovim. Nataša jih vsebolj tesni. V tretjem dejanju Nataša že povsem dominira in tri sestre so kot pogorelke — brez doma. V zadnjem dejanju stoluje Protopopov že v hiši, trem sestram je ostala samo še klop na jesenskem vrtu. — Nataša je popolna gospodarica njihovega doma. Še malo pa tudi vrta ne bo več. — Ni potrebno, da bi omenjal še razvoj treh sester, posebno Irine, od »bele ptice« v poletu prvega dejanja, do strtih peruti v zadnjem.

Sanja o »prekrasnem buduščem«. No, vendar vse to je samo ogrodje drame. V nasprotju akcije Nataše in umika treh sester ne moremo videti pravega vzgona dramske napetosti. Čehov še ni mogel postaviti aktivnega človeka, borca proti carstvu Nataše in Protopopova. Zato do pravega spopada, kot v tistih dramah, kjer se v mogočnem zaletu spopadeta dve vsaj po moči

enakovredni stranki — pri Čehovu ne pride. Običajnega konflikta v »Treh sestrah« ni, ker stran treh sester ne poseže v borbo za dom, temveč se samo umika. Zdi se, kot da tri sestre za ta konkreten boj sploh nimajo »posluha«. One se samo umikajo, vsa njihova aktivnost je v sanjah »o prekrasnom budučem«. In ravno tu je eden temeljnih notranjih konfliktov, eno temeljnih nasprotij: umik, propad lepih, čistih, poštenih ljudi, nesposobnost poetičnih mehkih duš zoperstaviti se zlu z borbo in zmaga prozaične, egoistične, banalne vsakdanjosti. Iz nasprotja med pleminitimi, duševno bogatimi, notranje lepimi ljudmi in grobo, plehko, praktično-tvarno brezdušno okolico se rodi osnovna tema drame »Treh sester«, ki je svetlo-žalna melodija: tožnost po nedoločnem, lepšem, poetičnem življenju; po sreči, po Moskvi (veliki simbol njihovih sanj), po delu, ki bi povzdigovalo človeka. Vendar cilj njihovih sanj ni konkretna Moskva, ni neko določno življenje, nek nov družbeni red, v njihovih sanjah ni urejene podobe o svetli bodočnosti. Tri sestre jo samo slutijo kot nekaj odrešilnega, vrednejšega, plemenitega, v to nekonkretno vizijo verujejo, ona jim izpolnjuje vse njihovo notranje življenje in njihovo življenjsko voljo.

Kaj pa store ti čehovski ljudje? Nič, prav ničesar! V svoji »inteligentski otožnosti« se vtapljajo v dnevih zgnetenega, brezdelnega, brezciljnega življenja enoličnosti, ki jih obdaja v njihovih drobnih dnevnih skrbih, spletkah in čenčah. Če se na videz upro temu nesmislu, se ne upro njegovemu izvoru, temveč prav takim brezciljnežem, kot so sami. Med seboj se tarejo in mučijo drug drugega. Ti ljudje propadajočega in izumirajočega sveta ne vidijo rešilne poti iz zagate, zamotavajo se še bolj in drug drugega duše. Vendar oni niso slabi ljudje, toliko dobrega vzpodbudnega je v njih, toliko darov, toliko želj, toliko dobrih misli in hrepenenj — pa vse neizkoriščeno, neizrabljeno. To je tema lepote, ki nesmiselno brez koristi — propada.

Tudi v drugih dramah Čehova se ti dobri ljudje ne znajdejo v življenju. Eni se »opogumijo« in si pošljejo kroglo v glavo, ali pa se jih znaveličan, ciničen duelant »malo privoščiči« in jih nesmiselno, za kratek čas »obstreli kot kljunača«, drugi životarijo dalje v svojem brezciljnem življenju, upajoč na srečo, ki jim bo kot rešnja ptica priletela na njihov dom čez 200, morda čez 500 let, tretji se siloma iztrgajo iz zatohle okolice in pobegnejo v novo življenje (Anja). A kje je to novo življenje, kje je sreča?

Komičnost in liričnost. Čehov je gledal to življenje, te ljudi in je videl, da sreče ne bo za njih. Vendar Čehov ni pesimist, saj prikazuje samo, da je to življenje zapisano smrti — veruje pa v bodočnost. Na predvečer velikih dogodkov je slutil burjo, ki prihaja, a ni bil kratkoročni, površni prerok: sreče ni, in je ne bo za nas. Sreča je samo delež naših daljnih potomcev. Zato Čehov ne biča svojih ljudi, samo v posmehu jih včasih zbode in ironizira njihovo nekoristnost, nedejavnost. Saj ima Čebutikin skoraj prav, ko trdi: »Mi ne živimo, nam se samo zdi, da živimo.« Kajti življenje je dejavnost, spopad. Oni pa so samo polni velikih besed — brez dejanj. To nasprotje moči in poleta sanj in praktične dejavnosti, življenjske neaktivnosti izziva svojevrstno *komičnost* v drami Treh sester. Saj Čehov sproti demantira njihove obljube in želje, da bodo postali drugačni, da se bodo iztrgali iz dušečega življenja. Vendar je čutiti pri vsem tem neko toplo sočutje, neko *lirično* spremljavo, dobrohotno avtorjevo roko ob njihovih klavnih dejanjih. A kot da je dramatika sram svoje ljubezni, toplega nagnjenja do lastnih oseb, kot da se sramuje *lirizma*, mehko-be svojih oseb, se včasih zdi, da jih je hotel

naslikati povsem objektivistično, brez osebne prizadetosti: taki so, take sem vam pokazal. Zato skoraj neusmiljeno kruto vmeti v najbolj lirične momente, polne mehkega toplega občutja najbolj grobo vsakdanjost in neokusno banalnost. To menjavanje, ta kontrastna nasprotja komičnega in liričnega pa ne ustvarjajo samo dojma resničnosti, temveč ustvarjajo svojsko scensko ritmiko in s to novotarsko dramaturško tehniko ustvarjajo — pravo, resnično dramatičnost v podtekstu. Čehov se pri tem poslužuje vprav muzikalnega prepletanja, tematičnega kontrapunktiziranja in barvanja v različnih tonalnostih. Taka so sredstva, taka je metoda, tehnika izjemne dramatike A. P. Čehova.

Torej niso »Tri sestre« samo lirična, sanjava otožnost, ne samo podobe iz umirajočega zldočasenega življenja v krhki toploti zahajajočega sonca, niti monoton niz impresionističnih nastrojenj, temveč tudi notranje dramatično zelo močna, ritmično-scensko razgibana, v menjavah komičnega in liričnega zelo izostrena, vseskozi upodobljenemu življenju verna — svojstvena dramska forma. Ni važno — kot že rečeno — kako jo sedaj imenujemo: ali umerjeno, kot jo je imenoval Gorki: lirično komedijo ali vodvil, kakor jo je razumljivo prestrogo krstil sam Čehov. Važno je to, da ne prezremo važnega pomena komičnega elementa, ki je često prekrit z liriko.

Funkcija komike. Komični element ima pri Čehovu prav svojsko vlogo. Za razliko od Shakespeara, ki tudi vpleta komične prizore (scena grobarjev v Hamletu itd.), pa Čehov tragično, lirično in komično prepleta v istem prizoru, še več, v značaju posamezne osebe, vnaša komični element povsem nepričakovano v dialog ali pa v posameznih replikah kot kontrastno, negirajočo spremljavo ob scensko dogajanje. Na primer v začetku prvega dejanja: vpadí glasov in smeha Čebutikina in Tuzenbaha v dvorani, požvižgavanje Maše itd. itd. Vse ob Irininih sanjah o Moskvi.

Komika Čehova pravzaprav ni čista komika, to je neke vrste tragični humor v najrazličnejših odtenkih. Tragika v komičnem, komika v tragiki, tako kot nanaša te menjave življenje samo. Sredi žalosti nenadoma smeh, sredi veselja — solza, sredi tanke nežnosti, neokusna, neuravnana grobost. Tragično in komično, komično in lirično je pri Čehovu samo različen, a skupen izraz življenjskih pojavov in bivanja. Pravzaprav ne gre za tragično in komično, ampak za človeško, moralno pomembno, vzvišeno in nepomembno, izkrivljeno, nelepo. Čehov išče in odkriva ta nasprotja in menjave v vsakdanjem življenju, ki jih je v medsebojni povezanosti moči videti v komični ali tragični luči.

Ta dialektična dramaturgija Čehova se razširja tudi na nekatere karakterje. Vzemimo samo Čebutikina. Ta dobrodušna rahlokomična starčevska figura je lahko zelo varljiva. V svoji absolutni pasivnosti, nihilizmu, ki meji že na pravi cinizem, postaja njegova komičnost že grozotna, njegova dobrodušnost pa vsaj ravnodušna. Hruščov pravi v drami, v komediji »Gozdni duh«: »Dobrodušni so zato, ker so ravnodušni« (IV, 12). Kakšen je pravzaprav zares ta dobrodušni Čebutikin? V svojem poklicu je nevednež, šarlatan: »Mislijo, da sem zdravnik, da znam zdraviti vsako bolezen, a prav nič ne znam« (III). »Odkar sem zapustil univerzo, nisem niti z mezincem ganil, prebral nisem niti ene knjige, bral sem samo časnike...« (I). On je dejansko kriv smrti svojih pacientov, ker mu umro pod kloroformom zaradi njegovega neznanja. Čebutikin zelo ljubi »belo ptičko« Irino, a kakšna je ta njegova ljubezen?

Zopet ne gane niti z mezincem, niti ne trene, da bi obvaroval Tuzenbaha pred ubojem, Tuzenbaha, ki je za ljubljeno Irino edini človek, na katerega se more opreti. Ta »dobrodušni« starček gre čisto mirno na duel in vse cinično kvitira s privatno filozofijo: en baron manj ali več, saj je vseeno. Taka dobrodušnost ni dosti manj nevarna kot odkrit cinizem Saljonega. Vidimo torej, kako prehaja komika Čebutikina v grozotnost in njegova lirika v neresnost. Zapletenost in notranja dialektika Čehovskih figur je mnogo bolj zamotana, kot bi sodili na prvi pogled. Podobna nasprotja bi lahko našli — seveda v drugi smeri — tudi v Vršininu, Saljonemu, Andreju. Lahko bi rekli, da značaji Čehova že v sebi nosijo svojevrstno dialektično dramatičnost.

Za zaključek samo še primer notranje dramatičnosti, dramatičnosti podteksta v začetnem prizoru prvega dejanja.

Sončen, vesel, pomladni godovni dan Irine v hiši Prozorovih, cvetje, svetloba — a prvi stavek Olge je že nasprotje vsega tega: »Oče je umrl ravno pred letom dni na današnji dan.« God in obletnica smrti! — Sedaj je sončen, topel, pomladni dan, takrat pa »je bilo zelo hladno in snežilo je«. Da še močnejše poudari kontrast, Olga ponovi »bilo je grdo vreme. Silno je deževalo in snežilo«.

Danes je god Irine kot na dan očetove smrti in Olga pravi Irini: »... ti si ležala kakor mrtva«. Toda Čehov se ne prepusti mračnosti spomina.

Olga: »A glej, minilo je leto dni in mi se vsega že lahko spominjamo — ti si že v beli obleki in tvoje lice žari.« — (Ura bije dvanajst.) »Tudi tedaj je bila ura.« (Odmor.) — Olga: »Spominjam se, da je igrala godba, ko so nesli očeta...« Da, v zaključnem tercetu treh sester bo tudi igrala godba ob pokopu njihovih sanj. — Toda življenje se ne ustavlja v spominih.

Olga: »Davi sem se zbudila, zagledala sem to morje svetlobe in veselje mi je zavladovalo v duši, silno se mi je zahotelo po domačem kraju.« A v to takoj kontrast banalnosti, demanti lepote — Čebutikin: »Tristo vragov!« Tuzenbah: »Razume se budalost!« Maša se je zamislila nad knjigo in tiho požvižgava. Podtekst: vse vaše sanje so neumnosti; saj ne bomo šle v Moskvo (Maša).

Olga je ogorčena nad Mašino ironično, apatično negacijo sanj. A spomni se, da res že postaja stara, da jo boli vsak dan glava od dela, ki ji ne daje utehe. A »samo eno hrepenenje raste in se krepi, samo eno hrepenenje...«, to takoj v rastočem navdušenju poprime Irina: »Odi v Moskvo. Prodati hišo, končati tu vse in v Moskvo...« Sedaj že skoraj nujno, odločno — Olga: »Da! Čimprej v Moskvo!« Iz dvorane udari smeh ravno v višek nastrojenja: Čebutikin in Tuzenbah se smejeta.

Kot da reagira na ta smeh in kot da se ji vzbudi dvom, se spomni Irina ovire: »Kaj bo z ubogo Mašo? — ta nas zadržuje!« Kako enostavna rešitev — Olga: »Maša bo prihajala vsako leto v Moskvo, za vse poletje.« Maša tiho požvižgava. Kako trezen, komično resen odgovor!

A komaj so sanje zastale, že poletijo znova. Toda Olga čuti, da se stara, no — »Ko bi bila omožena in bi sedela ves dan doma, to bi bilo bolje. Ljubila bi svojega moža.«

Kakšna desperacija, ki jo dopolni Tuzenbah (Saljonemu): »Take budalosti govorite, človek se vas naveliča poslušati.« Komu veljajo te besede? Oklepaj pojasnjuje: Saljonemu, podtekst pa: trem sestram. A že prekrije vse to nov, živ, veder ritem kavalkate: Tuzenbah napove Vršinitina itd. itd. Vse to

prinese Čehov neverjetno preprosto, brez podčrtavanja, v stilu vsakdanjega življenja.

V tem smislu bi lahko preizkusili vsa štiri dejanja. Prav to menjavanje, ta dialektika nasprotij med tekstom in podtekstom, med prvim in drugim »planom«, med videzom in resnico, med vidnim in skritim, med komičnim in tragičnim — proži dramsko dogajanje in ustvarja svojstveno, raznoliko, ritmično muzikalno dramatičnost. Čudovito mojstrstvo Čehova je končno v tem, kako je vse te menjave nasprotij znal s prefinjenim lirizmom povezati v umetniško, življenju verno enoto.

Kako tej veliki zapleteni simfoniji dati odrsko podobo, odrsko življenje — to je seveda težje vprašanje.

France Jamnik

Literatura

- Zbrana dela Čehova, Moskva 1948.
A. Derman: Ustvarjalna podoba Čehova, Moskva 1929.
J. L. Ščeglov: Iz spominov o Čehovu, Moskva 1947.
V. Ermilov: Portret Čehova, Moskva 1944.
V. Ermilov: Dramaturgija Čehova, Moskva 1948.
B. Kreft: Uvod v Izbrano delo A. P. Čehova, DZS 1950.
Izbrano delo A. P. Čehova, DZS 1947.
Ježegodnik MHT-a, 1945.
K. S. Stanislavski: Moje življenje v umetnosti, Moskva 1954.
K. S. Stanislavski: A. P. Čehov v MHT-u, Moskva 1944.
A. Roskin: »Tri sestre« na odru MHT-a, Moskva 1946.
A. Serebrov-Tihonov: O Čehovu, Zbornik, Moskva 1947.

O NAČRTU USTAVE LR KITAJSKE

Gorazd Kušej

Sredi junija tega leta je osrednja kitajska vlada v Pekingju sprejela in objavila načrt ustave LR Kitajske ter ga obenem dala v splošno razpravo. Od nje pričakuje pripomb in zboljševalnih predlogov, na podlagi katerih bo potem izdelan končni ustavni načrt. Le-tega bo sprejel najvišji organ oblasti — Državni ljudski kongres.

Leta 1949 je bila na celinski Kitajski končana državljanska vojna. Podoba je, da je doba petih let, ki je od tedaj pretekla, zadostovala, da je vodeča sila Nove Kitajske, namreč njena komunistična partija, uspela v glavnem konsolidirati družbenopolitične razmere na tem ogromnem prostoru, kjer živi petina vsega prebivalstva naše zemlje. To je toliko bolj vredno poudarka, ker se je jedro Nove, navadno kar kot »sovjetske« označene Kitajske izoblikovalo sicer že leta 1950, a moglo vse do konca druge svetovne vojne zajeti le nekaj pokrajin centralne in južne Kitajske s približno 60 milijoni prebivalcev. V tem jedru so prišle ideje početnika demokratičnega revolucionarnega kitajskega gibanja, Sun Jat Sena, strnjene v geslih »nacionalizem, demokratizem, ljudska blaginja« še najbliže svoji uresničitvi. Nasprotno pa je Kuomintang, ki naj bi bil po zamisli svojega ustanovitelja, istega Sun Jat