



tre systrer

AV ANTON TSJEKHOV



10g 16 2028

tre systre

ANTON
TSJEKHOV
REGI: STEIN WINGE

Omsett av Kjell Helgheim og Ola E. Bø

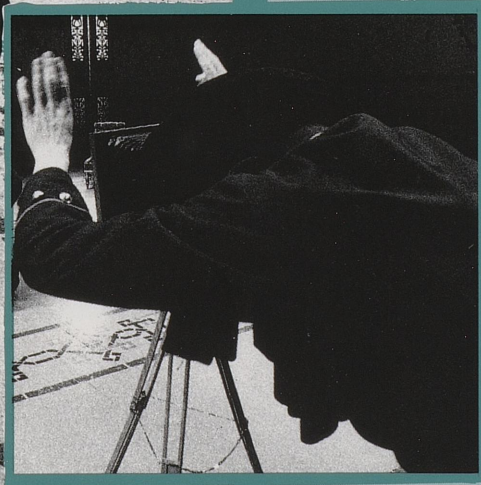
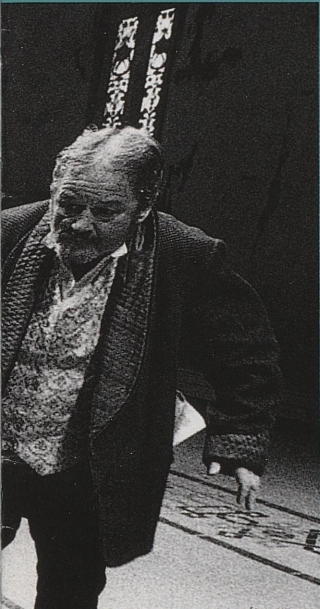
Prosorov	SVERRE BENTZEN
Natalja	HILDE OLAUSSON
Olga	ANNEKE VON DER LIPPE
Masja	ELISABETH MATHESON
Irina	IREN REPPEN
Kulygin	SVEIN ERIK BRODAL
Versjinin	SVEIN TINDBERG
Baron Tusenbach	JON EIVIND GULLORD
Soljonyj	PAUL-OTTAR HAGA
Tsjebutykin	TOM TELLEFSEN
Fedotik	LASSE KOLSRUD
Rode	ARE STORSTEIN
Ferapont	SVERRE WILBERG
Anfissa	ANITA RUMMELHOFF
Ei tenestejente	GRY SANDLAND

Regi STEIN WINGE
Scenografi KARI GRAVKLEV

Première 16. september 1993 på Scene 2

inspisient: PÅL PANDE-ROLFSEN • teknisk produsent: MARTIN MUSTO •
maske: HELENA VON BERGEN • lys: PER GUNNAR GULSTUEN • lyd: MENY
BLOCH • rekvisitør: KNUT-JARLE HVITMYHR • sufflør: ANNE MERETHE
KJELSVIK • scenekoordinatorar: EIVIND MOLAND, ANDREAS ZSIDEK

foto: SIGGEN STINESSEN • programredaksjon: CECILIA ØLVECKZY, RAGNA AARLI •
trykk: FALCH FARGETRYKK



DET ER FAEN IKKJE VAKKERT!

Stein Winge intervju
av Ola E. Bø

På den første leseprøven sa Stein Winge at måtte valet stå mellom Shakespeare og Tsjekhov, så vart det Tsjekhov for han.

- Sa eg det altså? Bevare meg vell! Shakespeare møtte eg for første gong på scenen i 1964, som skodespelar i ei svær oppsetjing av *Romeo og Julie* på National, seinare har eg som instruktør sett opp dei fleste drama hans. Og det er jo ei reise kvar einaste gong, ei fantastisk utfordring både for instruktør og skodespelarar. Men i dag er nok Tsjekhov ei større utfordring. Shakespeare kan eg betre, eg kan alltid få det til å sjå skikkeleg ut, dekkja over manglar, mala med brei pensel og store lerret.....

Du kan kanskje bløffa deg gjennom ein Shakespeare..?

- Ja, for å setja det på spissen, så kan ein det. Men når ein prøver det med Tsjekhov, blir det dårleg uansett, det rasar saman. For Tsjekhov krev menneskekunnskap, mogen innsikt og nakenheit, eller mot om du vil, frå dei

som arbeider med han. Og først når du innsjer dette, kjem du på talefot med han. Han har ei heilt eiga evne til å nå menneska, til å skapa situasjonar der vi forstår meir av oss sjølve.

Vi merka det her om dagen, langt ute i prøvetida. Vi skulle løfta på nokre flikar som var greie nok, men ikkje heilt på plass. Og så sette vi i gang da og byrja å grava, og så kom vi under overflata på ting vi ikkje hadde vore i nærleiken av, ikkje visste om. Og slik kan ein halde på. Det kan ein nok òg med Shakespeare, men Tsjekhov krev i endå sterkare grad at ein verkeleg vågar å bore. Og det er det som gjer det så fantastisk å arbeide med stykka hans. Eg kan i alle fall ikkje hugsa sist gong eg gledde meg slik til kvar einaste prøve og dei utfordringane eg visste låg der.

Metoden

Du er ikkje førelesartypen?

- Ein kvar instruktør har ei oppfatning av stykket - ein konsepsjon som det heiter så fint - ei kjensle for stoffet, idear han vil prøva ut. Men med Tsjekhov kan ein ikkje på førehand bestemma alt som skal skje. Til Shakespeare kan ein godt laga seg ein heil del bilete ein vil ha med, med Tsjekhov er ein heilt avhengig av å få fram den menneskekunnskap og livsrønslse som finst hos dei som skal spela stykket, alt anna blir usant. Mi

oppgåve blir da å halda folk i nakkehåra så dei ikkje lurar seg unna eller snik seg vekk frå det som er kjernen. Og paradoksalt nok blir sanningskravet endå viktigare fordi Tsjekhov skriv om nesten ingenting; alle stykka handlar om det same, om menneske som lengtar etter noko anna enn det dei er. Men det er vel der han treffer oss så hardt, for dette slit vi med alle, meir eller mindre da. Og *Tre Systrer* er nok kanskje det vanskelegaste, største og beste stykket hans med alle sine ulike lagnader. Derfor er det store lykkestunder for meg når eg ser at skodespelarane tar tak i rollene sine, gjer sjølvstendige val og utviklar sine eigne personar i samspel. Eg prøver å innprenta at det viktigaste er å vera klar over motspelarane sin situasjon, først då kan dei spela sin eigen. Det må ikkje vera ein sjølvvisk prosess, det må vera ei usjølvvisk avdekking. Og i det rommet vi har valt, vil alt synast heile tida. Hugs at Tsjekhov var lege, han gjorde litterære inngrep i menneskesinnet. Vi har på ein måte laga ein slags operasjonssal for denne handlinga. Her kjem alt fram, ingen kan gøyma seg, er du på scenen så må du vera der fullt og heilt.

Held du bevisst att dine eigne meiningar ?

- Ja, det viktigaste for meg som instruktør, og det gjeld ikkje berre Tsjekhov, er å gi ei oversikt over mi

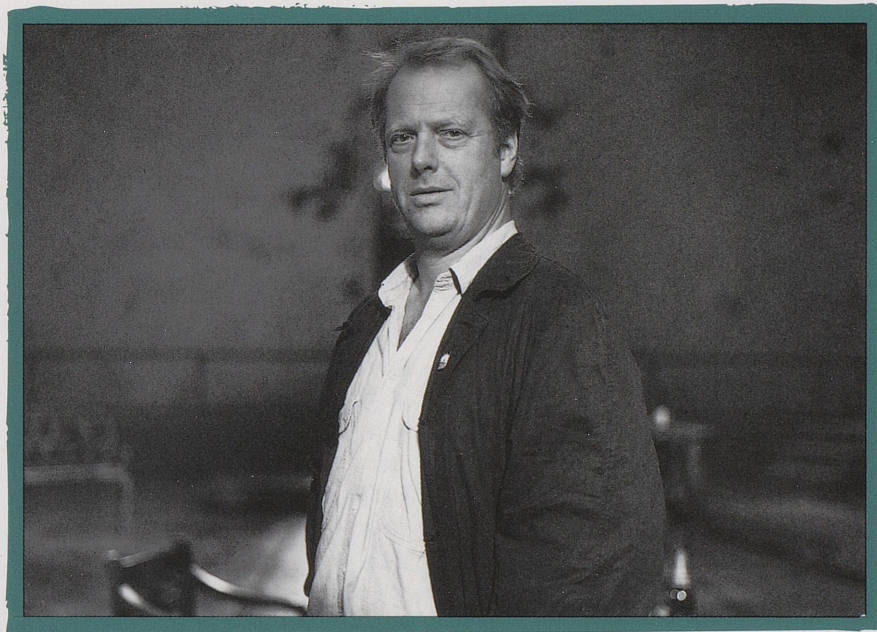
oppleving av stoffet og elles å skapa ein arbeidssituasjon der folk er trygge og tør å møte kvarandre på golvet. Scenografien fortel sjølvsagt ein del, men eg likar best dekorasjonar som er ein slags rekvisitt for det arbeidet vi skal gjera og ikkje eit fasttømra scenebilete som vi ikkje kan gjera noko med. Vi må kunna endra undervegs. For meg er det heilt avgjerande å ha det moro når eg arbeider, derfor vil eg ikkje forstå alt før vi byrjar. Som Peter Stein sa i eit intervju; "Møter de instruktørar som seier at dei har ein konsepsjon, så ikkje tru dei". Det er alt for mange instruktørar som er så redde for å syna at dei ikkje har tenkt gjennom alt, og dermed skaper ein veldig fastlåst arbeidssituasjon. Skodespelarar er jo vaksne menneske som sjølv har tenkt på kva dei skal gjera. Derfor må ein kunna møte ein prøvesituasjon som eit nyfødd barn. Men det betyr ikkje at ein er ubevisst, men av og til bevisst uklar. Like viktig er det å vera open med det ein er uvitande om, kunna bruka det bevisst, ikkje seia stopp til forslag, eller avvisa ting som feil. Det finst ikkje noko som er feil i teatret, berre annleis.

Forstår du alt når de er ferdige?

- Neida, Gudskjelov! Når skodespelarane av og til kjem i tvil og spør om meininga, så plagar det ikkje meg å svara at eg òg er usikker. Slik må det vera. Denne uforklarlege

resten er noko av teaterkunstens vesen.

Og du nektar deg ingenting i "leiken" med teksten?



- På ein måte er teksten berre eit utgangspunkt i teatret, den skaper ulike bilete hos ulike kunstnarar. For meg er det viktig å vera ærleg og lojal mot forfattaren. Men eg pliktar å prøva ut teksten, strekkja strikken så langt han held. Av og til ryk han eller blir slapp fordi du har tøygd han for langt. Det gjeld å finna balansepunktet, smertegrensa. Ein arbeider jo innafor ein Tsjechov-tradisjon som er full av

ærefrykt; her må du ta sokkar på og trø forsiktig. Hugs, dette er jo så vakkert! - Det er faen ikkje vakkert! Det er rå menneskeutlevering.

Uansett om det er Ibsen, Shakespeare eller Tsjechov, så kan ein ikkje som kunstnar gå inn i eit stykke med ein slik respekt, ein må gå til verket med stor tru på seg sjølv, og så får ein stå eller falle med det. Skal ein gå rundt og representera eller tena ulike interesser og tradisjonar, blir det fort kjedeleg teater. Ein gjer jo historier som dei aller fleste kjenner, ta Hamlet til dømes. Utfordringa er å oppheva at

folk i salen veit korleis det går, utan å juksa, laga eit liv på scenen som får folk til å gløyma det dei alt veit. Dette er min måte å leva i teatret på, min livsstil. Kall det gjerne metode.

Går det an å få snakka med desse systrene

Dette er tredje gongen Stein Winge set opp Tsjechov. I 1985 sette han opp *Three Sisters* i Los Angeles og i 1986 *Onkel Vanja* i Trondheim. To kritikar-roste framsyningar. Og her kjem bikkja i bakken, den gode historia;

- I Los Angeles er det slik at ein skodespelar kan trekkja seg frå produksjonen inntil 14 dagar før premièren. Og det er jo sterkt når du prøver å byggja opp eit ensemble. Det er omsynet til eventuelle film- eller TV-kontraktar som har skapt denne klausulen. Teatret kjem i tredje rekke. Teatret er dårleg betalt, dit kjem du for å finna deg att som skodespelar. Baronen min i *Tre systrer*, som var mykje på film, fekk 14 dagar før premièren telefon frå agenten sin, som gledestrålande kunne fortelja at han hadde fått tilbod om å vera med i ein Clint Eastwood-film, og det var jo snakk om mykje pengar. Så han fekk det litt vanskeleg og gjekk og grubla over dette ei stund. Eg fekk rasande telefonar frå agenten som ville sparka han frå stallen om han ikkje tok til vit.

Men han ville helst vera hos oss. Og så ein kveld, fortalde han, så ringjer Clint og spør kva f... dette er for noko tull: Eg sa, som sant var, at eg helst ville vera hos systrene. Da sa Clint; "Men går det an å få snakka med desse forb...systrene, går det an å diskutera saka med dei? What the hell is this, let me talk to them". Da bestemte baronen seg for å bli. Det tapte han 700 000 kr på, og da fekk eg nervar.

"I have heard that you hate Wagner?"

Eg har jo alltid sysla med musikk på ein eller annan måte. Eg var Stephan Barratt-Dues dårlegaste fiolinelev, men eg har ei meisterleg plate-samling. Det heile byrja på 70-talet, da sette eg opp tre operaer i Rundstens sjefstid. Så kom eg på kant med den nye operaleiinga og fekk ikkje noko meir å gjera. Så i 86 fekk eg ein telefon på kantina her på DNT; "This is mr Hugu Gall from Grand Théâtre de Genève. I have heard that you hate Wagner. Can you come and make *the Valkyrie* for me?"

Eg trudde det var ein ven som var ute på faenskap så eg skjellte han likså-godt ut. Men det var ramme alvor. No har eg vore i Geneve att og gjort Boris Gudunov, og seinare blir det oppgåver både i Chicago, Bruxelles og Paris. Å arbeide med opera er ei

fantastisk innsprøyting.

Kva er den store skilnaden?

- Det er musikken. Det er jo heilt unaturleg å syngja slik desse folka gjer. Du får det rett i mellomgolvet, du blir eit offer og må ta deg saman for å jobba. Men dette unaturlege skaper ei opphøgd form for verkelegheit når du får det til. Du må skapa situasjonar gjennom musikken. Da er det sjølvsgatt vanskelegare å skyva og forandra på ting. Men arbeidsmåten er grunnleggjande den same, det gjeld å skapa tillit og ikkje gjera seg til, da er det ikkje vanskelegare å flytta på divaer og store kor enn på ei handfull skodespelarar.

Kva med overføringsverdien?

- Nei eg legg operaen bak meg når eg kjem på teatret. Men kanskje eg heilt ubevisst legg meir vekt på det musikalske og rytmiske i teatret. Arbeidet med musikk har nok og lært meg meir om reine flater, å ikkje søla til og dra kjensler med seg frå ein situasjon til ein annan. Og så brukar eg musikk for å forklara kva eg meiner. I går stansa vi prøven kl 14.30. Så sette eg på Bachs Goldbergvariasjonar, 81-innspelinga til Glenn Gould. Etterpå hadde eg ingen kommentarar.

ANTON TSJEKHOV

(1860-1904)

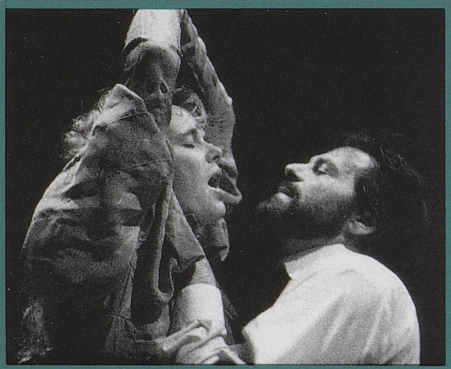
Anton Pavlovitsj Tsjekhov vart fødd i Taganrog, ein handelsby i Nord-Kaukasus, i 1860. Da han var 16 år gammal, gjekk forretninga til far hans konkurs; familien selde heimen og flytta til Moskva. Anton Tsjekhov vart att i Taganrog og livberga seg som privatlærer medan han fullførte gymnasen. Han kom til Moskva for å studere medisin 1879-84, men praktiserte etter eksamen berre kort tid. Da han byrja å studere, var han alt blitt familieoverhuvud etter at faren var blitt for veik. For å forsørge familien skreiv han ved sida av studia humoristiske historier til skjemteblad og utgav dei beste i to samlingar (1884, 1886). Desse samlingane vart ein stor suksess. Frå 1886 utvikla han gradvis ein ny stil. Han forlet den reine humor og gjekk over til "smil gjennom tårer" ("Sorg", "Ein spøk", "Vanja") og vidare til den poetiske realismen som pregar meisterverka i novellekunsten som "Steppen" (1888), "Ei keisam historie", "Duellen", "Futtal-mennesket", "Dama med hunden" og "Brura" (1903). Handlinga er av

underordna tyding; verknaden er avhengig av den stemninga forfatteren byggjer opp gjennom fint valde observasjonar. Denne same metoden pregar Tsjekhovs skodespel: intrigen er "udramatisk" og verknaden kviler på stemning og atmosfære.

Tsjekhovs dramatistar-karriere byrja med ei rad komiske einaktarar. Det første stykket som kom opp på scenen, var *Ivanov* i 1887. Sidan følgde *Bjørnen* og *Frieriet*. Etter fleire mislykka forsøk på å finne ein meir lyrisk tone i skodespelet vende Tsjekhov attende til novellene. Først i åra etter 1895 fekk Tsjekhov det dramatiske gjennombrøtet som skulle gjere han til ein nyskapar i russisk drama. Avgjerande for denne utviklinga var skipinga av Moskva Kunstnarteater (1898), under leiing av Tsjekhovs venn Vladimir Nemirovitsj-Dantsjenkò og skodespelaren og instruktøren Konstantin Stanislavkij. Dei sette opp *Måken* i første sesongen sin. Sidan følgte *Onkel Vanja* (1897), *Tre systre* (1901) og *Kirsebærhagen* (1904).

I 1901 vart Tsjekhov gift med skodespelaren Olga Knipper som tilhørte Moskva Kunstnateaters ensemble. Han var i mange år dødsmerkt av tuberkulose, og døydde under eit kuropphald i Tyskland i 1904.





MOSKVA KUNSTNAR- TEATER LES TRE SYSTRER

Endeleg - til jubel for alle - sende Tsjekhov første akt av eit nytt stykke utan tittel. Deretter kom andre akt, og tredje - berre siste akt mangla. Ein vakker dag kom han sjølv med siste akt, og vi skulle no lese skodespelet høgt medan forfattern var til stades. Eit stort bord var stilt opp i foajeen, og vi sette oss alle saman kring bordet med Tsjekhov og instruktøren i midten. Til stades var alle skodespelarane og funksjonærane i teatret, nokre av teknikarane og nokre av skreddarane. Spenninga var stor. Forfattern sjølv var svært uroleg og kjende seg ille til pass på heidersplassen. Han sprang stadig opp, gjekk til og frå, spaserte fram og tilbake. Uroa voks når han syntest samtalen bar i veg i gal eller beint fram ubehageleg retning. Da vi hadde lese skodespelet og drøfta inntrykket vi hadde fått, kalla somme

Elisabeth Matheson gjer med Masja si første rolle for Det Norske Teatret der ho no er fast tilsett. Ho gjekk ut frå Teaterhøgskolen i 1991 og vart engasjert ved Den

det eit drama, andre ein tragedie. Vi la ikkje merke til at Tsjekhov vart meir og meir i tvil. Ein av dei som var til stades, byrja såleis:

"Prinsipielt er eg ikkje einig med forfattern, men like fullt..."

Dette "prinsipielt" vart for mykje for Tsjekhov. Han forlet stille teatret. Da vi oppdaga at han var gått sin veg, trudde vi han var blitt sjuk. Derfor styrta eg straks etter prøva heim til husværet hans og fann han ikkje berre nedtrykt, men beint ut sint, noko han svært sjeldan vart.

"Høyr no, dette her går ikkje...."

"Prinsipielt"!" skreik han ut og skar ein grimase.

Men det var ikkje berre det dumme ordet som hadde ergra han. Det viste seg at Tsjekhov var nedtrykt av ein annan djupare grunn. Han hadde nemleg fullt og fast trudd at han hadde skrivne ein munter komedie, og ved lesinga hadde alle oppfatta det som eit drama og gråte over det. Dette fekk Tsjekhov til å tru at stykket var uforståeleg og at det var blitt ein fiasko ved opplesinga.

Frå Konstantin Stanislavskij: Mit liv i kunsten, Kbh. 1954 til nyn. ved red.

Nationale Scene der ho vart lagt merke til gjennom rollene som Sina i "Bruredansen", Sofie Myhre i "Hellemyrsfolket", Amalie i "Brennpunkt" og Anna i "Det perfekte

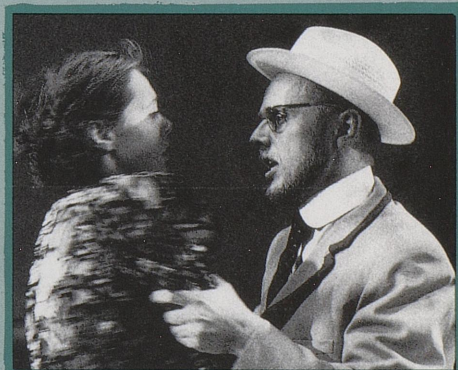
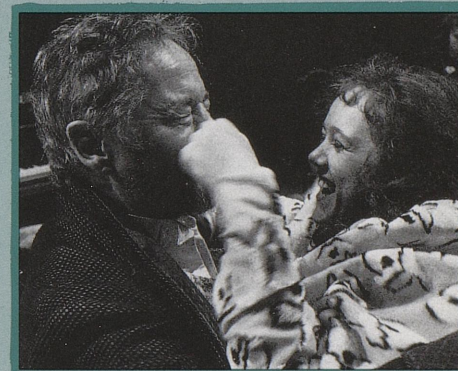
TSJEKHOVS RUSSLAND

Det Russland Anton Tsjekhov skreiv og levde i, var eit land prega av store motsetnader, sosialt, politisk og kulturelt, og det var eit av dei mest tilbakestående landa i Europa. Under tsar Aleksander 2. (1855-81) vart det gjennomført ein del reformer etter vestleg mønster, og i 1861 vart liveigenskapen oppheva, men samfunnet vart i liten grad demokratisert av den grunnen. Etter at tsaren vart snikmyrda i 1881 av terrororganisasjonen "Folkeviljen", tok Aleksander 3. over, og han sette seg sjølv i spissen for eit sterkt reaksjonært regime. Sensur, undertrykking og forfølgning av annleis tenkjande var alminneleg, og nokre av dei verste jødeforfølgingane i historia gjekk føre seg i denne perioden. Makthavarane freista å "russifisere" riket. Folkeslag av ulik bakgrunn og kultur - polakkar, ukrainarar, litauarar, kaukasiarar, asiatar - skulle tilpasse seg russisk språk, kultur og religion. Det skjedde ein veldig imperialistisk ekspansjon, som

kysset". I sommar medverka ho i spela "Spelet om Heilag Olav" og i "Gyldenløve - kongesønnen". Neste år vil vi kunne sjå ho i NRK som Solveig i "Peer Gynt" og som Constanze i

mellom anna førte til den russisk-japanske krigen (1904-5). Kvinnene i tsar-Russland var blant dei mest undertrykte i Europa, og det var stor analfabetisme blant dei lågare samfunnslaga. Landet var først og fremst eit jordbruksland. Eit forsert forsøk på industrialisering førte til store problem, mellom anna alvorleg hungersnød. Dei store og tilsynelatande uløselege konfliktane i landet førte i første omgang til revolusjonen i 1905 og seinare til den store russiske revolusjonen i 1917. I 1917 var framleis om lag 80 prosent av folkemengda bønder.

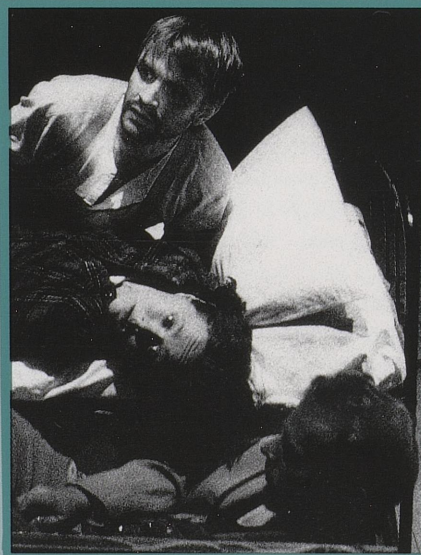
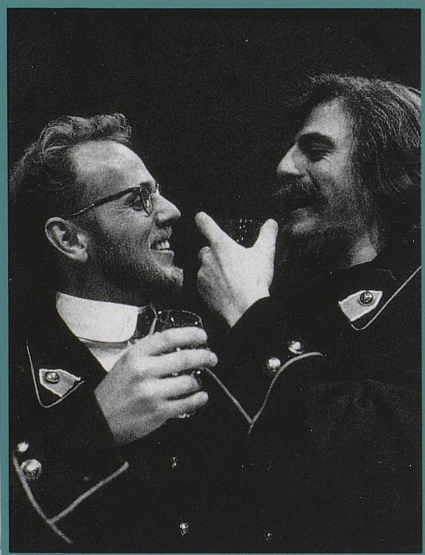
"Fortuna". På Det Norske Teatret skal vi møte ho att i "Cyrano de Bergerac" seinare i haust.





“Heile diktinga hans var ei ærefull søvnløyse, ei einaste leiting etter bergingsordet, det rette svaret på spørsmålet Kva skal vi gjøre? Og det ordet var vanskeleg å finne, om det fanst i det heile tatt. Berre eitt visste han sikkert: at lediggang er verre enn alt, og at ein må arbeide, for lediggang er det same som undertrykking og utnytting av andres arbeidskraft. Det er uklåre konturar i Tsjekhovs framtidsbilde av det fullkomne samfunnet. Det er eit bilde der det sanne og det vakre blir ein einskap, med arbeidet som grunnlag”

Thomas Mann



“De har eit heilt utruleg talent. Men veit De kva, på meg verkar det som om De behandlar menneska med ein djevelsk kulde. De er urørt som snøen, som stormen.”

Maxim Gorkij i eit brev til Tsjekhov

“Tsjekhovs samtidige søkte desperat "det evige", men fødde døgnfluger. Med tusentals trådar var Tsjekhov knuten i sin epoke. Han lika ikkje å fantasere, og til og med når han drøymde, vart han på jorda. Men når

han skildra sine samtidige, lykkast han i å avsløre hos dei slikt som er lett forståeleg også for oss. Og dei er ikkje berre talerøyr for ulike sosiale stemningar, dei er samtidig menneske, med dygder og laster, med håp, med forvilling, med lengt.”

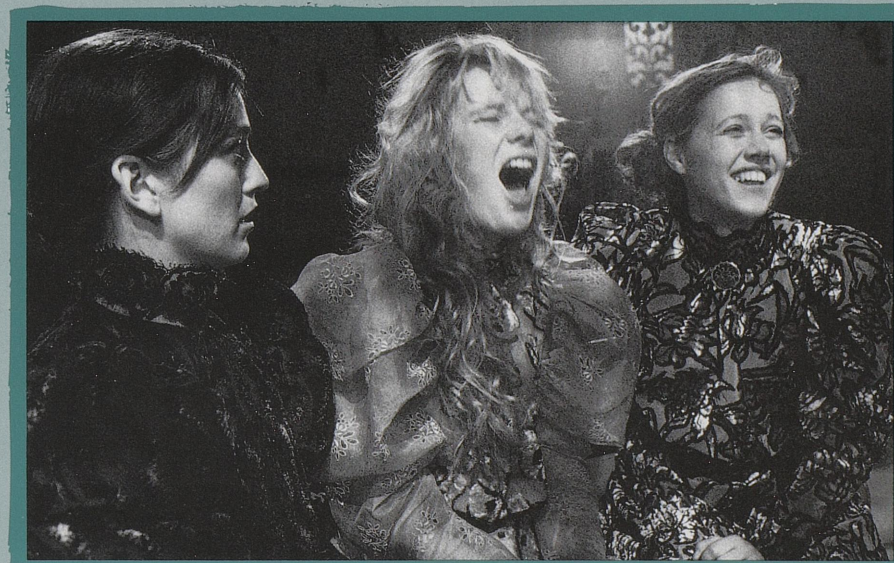
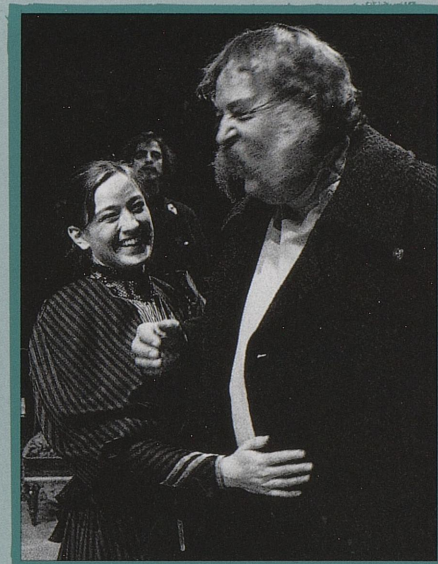
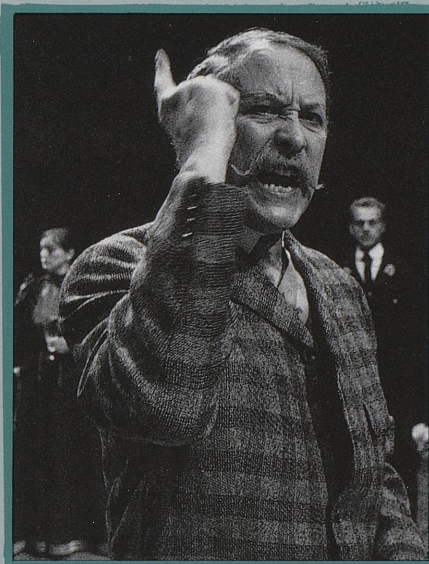
Ilja Ehrenburg

“Som ingen annan forstår Tsjekhov å velje og gi att menneskelege stemningar, la dei veksle med scenar av direkte motsett karakter frå det daglege liv og strø glimt av humor over det heile. Medan vi lever oss igjennom kvar enkelt av desse stemningane gjennom kvardagen som vi kjenner så godt, blir sinnet fylt av ei uro som søker forløyning. Han leier oss umerkeleg mot sin eigen draum ved å syne oss den einaste moglege utvegen, og vi følgjer han der han vil. Draumen som lever i sinnet hans, er fylt med forventing og von.”

Konstantin Stanislavskij

“Kvar augneblink har sin eigen tettleik, men denne tettleiken finst ikkje i dialogen, han finst i stilla, i livet som forgår.”

Jean-Louis Barrault





10g162028

HAUSTEN'93

PÅ HOVUDSCENEN

Til 13. november

ELVIRA MADIGAN

av Malvius, Bîcât, Rangström

Première 7. oktober

OLE BRUMM

av A. A. Milne

Première 18. november

CYRANO DE BERGERAC

av Edmond Rostand

PÅ SCENE 2

Til 30. oktober

TRE SYSTRER

av Anton Tsjekhov

Nypremière 4. november

**JAKOB SANDE & JON EIKEMO,
TRUR EG..**

Première 3. desember

FRK. JULIE/ELSKAREN

av Strindberg/Pinter

PÅ PRØVEALEN

Til 4. november

FRAMTIDA ER AVLYST

av Eva Sevaldson

Première 11. november

STOLANE

av Eugène Ionesco

det norske teatret