

Moskovan kadotettu aika

Ironinen nostalgia Anton Tšehovin näytelmässä *Kolme sisarta*

TINTTI Klapuri

Nostalgian ja utopian välinen jännite on Anton Pavlovitš Tšehovin (1860–1904) modernistisen draaman ytimessä. Tšehovin henkilöiden 1900-luvun taitteen venäläisen yhteiskunnan tuntoja heijastelevat mutta yleisinhimillisiksi nousevat kokemukset näyttäytyvät kaipuuna menetettyyn menneisyyteen ja tätä menneisyyttä usein läheisesti muistuttavina tulevaisuuden haaveina. Nostalgia esitetään Tšehovilla voimakkaan ironisoituna, etenkin köyhtyneiden yläluokkaisten henkilöhahmojen tapana käsitellä muuttuvaa asemaansa uudessa yhteiskunnallisessa todellisuudessa. Tarkastelen tässä artikkelissa näytelmän *Kolme sisarta* (*Tri sestry*, 1901) nostalgisten piirteiden yhteiskunnallisia merkityksiä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen näkökulmasta.¹

Tšehovin tekstien ytimessä on myöhemmässä niin venäläisessä kuin eurooppalaisessakin modernistisessa kirjallisuudessa tärkeäksi nouseva ajallisuus: menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden suhde vuosisadan vaihteen ihmisen kokemuksessa. Tšehovilla tämä kokemus esitetään reaktiona yhteiskunnalliseen muutokseen ja modernisaatioprosessiin, kuten yhteiskunnallisten ryhmien sekoittumiseen ja kulttuurin demokratisoitumiseen. Tšehovin kritiikki ei kohdistu pelkästään yhteen yhteiskunnalliseen ryhmittymään, vaan hän nälvii tasapuolisesti eri ryhmiä edustavia henkilöhahmoja, mikä selittyy osin myös kirjailijan omalla kokemuksella yhteiskunnan eri kerroksista. Tšehov edustaa kirjailijana 1870- ja 1880-luvuilla noussutta uutta sukupolvea, jota

1 Aiemmassa tutkimuksessa Tšehovin tuotannossa esiintyvää nostalgiaa on lähestytty lyhyisyyden (Svjatonova 1960), tyylin (Bitsilli 1983) ja identiteetin rakentamisen (Kirjanov 2000) kannalta. Sen lisäksi että näiden tutkimusten tulokulma on toisenlainen, ne myös keskittyvät Tšehovin proosatuotantoon. Knut Brunhildsvollin (2002) vertaileva analyysi kärsimyksen ja odottamisen suhteista *Kolmessa sisaressa* ja Henrik Ibsenin näytelmässä *Fruen fra havet* (1888) tulee lähimmäksi tämän artikkelin näkökulmaa.

yhdisti usein alempisäätyinen syntyperä ja joka oli Tšehovin tavoin usein saanut luonnontieteellisen koulutuksen. Tšehovin isoisä oli maaorja, joka vapautettiin vuoden 1861 lakimuutoksessa, ja hänen isänsä oli sekatavarakauppias etelävenäläisessä Taganrogin kaupungissa. Tässä Tšehov eroaa selvästi aiemmista 1800-luvun ”suurista” venäläisistä kirjailijoista, Aleksandr Puškinista, Nikolai Gogolista, Ivan Turgenevistä, Fjodor Dostojevskista ja Leo Tolstoista, jotka kaikki olivat aristokraattista syntyperää.

Tšehovin yhteiskunnallinen asema auttaa osaltaan myös ymmärtämään hänen ironista tulokulmaansa näytelmissä kuvattuun aristokraattisen yhteiskuntamuodon perikatoon. On tunnettua, että Tšehov itse piti yleensä surumielisen elegisiksi tulkittuja näytelmiään hauskoina ja jopa nimesi kaksi niistä komedioiksi – *Lokin* ja *Kirsikkatarhan*. Erityisesti *Kirsikkatarhassa* onkin selvästi farssinomaisia piirteitä. Myös *Kolme sisarta* on nähtävä pohjavireeltään tragikoomisena: yläluokkaisten sisarten kaipuu on voimakkaasti ironisoitua, jopa absurdia kaipuuta mahdottomaan. Myös näytelmän melankolia syntyy paitsi sisarten oman elämän kannalta traagisesta yhteiskunnallisesta muutoksesta ja heidän kyvyttömyydestään vastata siihen, myös näytelmän koomisista tilanteista, joissa henkilöiden puhe ja toiminta (tai pikemminkin sen puuttuminen) näyttäytyy absurdina. Hyvä esimerkki tragikoomisuudesta on kohta, jossa paroni Tusenbach on joutumassa kaksintaisteluun. Sen enempää Andrei, Maša kuin Prozorovien perheystävä, alkoholisoitunut lääkäri Tšebutykinkään eivät toimi kaksintaistelun estämiseksi, vaikka kaikesta päättäen hyvin ymmärtävät paronin pian menehtyvän taistelussa:

ANDREI – Jotakin tapahtui eilen teatterin luona; kaikki puhuvat siitä, minä vain en tiedä mitä.

TŠEBUTYKIN No se nyt oli. Typeryyksiä. Soljonyi ryhtyi hännäämään paronia, tämä kiukustui ja loukkasi Soljonyitä, ja loppujen lopuksi siinä kävi niin että Soljonyin oli pakko haastaa paroni kaksintaisteluun. (Katsoo kelloa.) Kohtahan sitä jo pitäisi... Puoli yhdeltä kruunun metissä, juuri tuolla jonne tästä näkyy joen yli... Pif-paf. (Nauraa.) Soljonyi kuvittelee olevansa Lermontov ja kirjoittaa jopa runoja. Vitsit vitseinä, mutta tämä on hänelle jo kolmas kaksintaistelu.

MAŠA Kenelle?

TŠEBUTYKIN Soljonyille.

MAŠA Entä paronille?

TŠEBUTYKIN Mitä paronille?

Tauko.

MAŠA Minun pääni on aivan sekaisin... Joka tapauksessa minä sanon että se pitäisi estää. Hän voi haavoittaa paronia tai jopa tappaa hänet.

TŠEBUTYKIN Paroni on kunnon mies, mutta yksi paroni sinne tai tänne – mitäpä väliä sillä on? Tapelkoot. Samantekevää! – –

ANDREI Minun mielestäni sekä kaksintaisteluihin ryhtyminen että niiden avustaminen, vaikkapa vain lääkärin ominaisuudessa, on kerta kaikkiaan moraalitonta.

TŠEBUTYKIN Se vain tuntuu siltä... Ei maailmassa ole yhtään mitään, meitä ei ole, me emme ole olemassa, tuntuu vain siltä kuin olisimme... Ja mitäpä millään on väliä!²

Yhteiskunnallis-historiallisessa kontekstissaan tarkasteltuina Tšehovin eri lajityypeissä kirjoittamia tekstejä yhdistää niiden jännitteinen suhde venäläiseen modernisaatioon. Venäjän tuolloisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa lähinnä länsimieliseksi liberaaliksi sijoittuvan Tšehovin proosassa, näytelmissä ja erityisesti dokumentaarisessa matkakertomuksessa *Sahalin (Ostrov Sahalin, 1895)* on havaittavissa vahva edistysuskon diskurssi; teksteissä käsitellään yhteiskunnallisen tiedostamisen ja modernin koulutuksen merkitystä. Esimerkiksi novellissa *Morsian (Nevesta, 1903)* kuvataan nuoren naisen heräämistä modernille yksilölle ominaiseen tulevaisuussuuntautuneeseen aikatietoisuuteen, jonka näytetään tulevan mahdolliseksi myös naisille koulutuksen myötä. Näytelmässä *Kirsikkatarha (Višnjovy sad, 1904)* puolestaan ennustetaan tulevaisuuden puutarhaa, joka on oleva avoin kaikille syntyperään tai varallisuuteen katsomatta.

Tšehovin tekstien edistysuskoista diskurssia nakertaa niiden modernin edistysajattelun oletuksia ja ideaaleja kyseenalaistava pohjavire.

2 Tšehov 1999, 224–225.



Kolmen sisaren ensimmäisen, vuonna 1901 ilmestyneen painoksen kansi. Kuvas-
sa Moskovon Taiteellisen teatterin ensiesityksen kolme sisarta, M. G. Savitskaja
(Olga), O. L. Knipper (Maša) ja M. F. Andrejeva (Irina).

Tšehoville tyypillistä miljöötä, provinssikaupungin maailmaa, hallitsee syklinen, päivästä toiseen samanlaisena jatkuva toisteisuus, jossa historiallista ajan liikettä on vaikea havaita. Tässä provinssikaupungin aikatilassa eli *kronotoopissa*³, jonka Tšehovin voidaan nähdä kehittävän huippuunsa venäläisessä kirjallisuudessa, henkilöhahmojen usein propagoima muutoksen ideologia näyttäytyy epärealistisena, jopa utopistisena. Henkilöhahmot kylläkin puhuvat paljon toisenlaisen tulevaisuuden mahdollisuudesta ja työn tekemisestä sen eteen, mutta heidän kykynsä toimia paremman tulevaisuuden toteuttamiseksi osoitetaan tavalla tai toisella riittämättömäksi.

Tšehovin kiinnostus nostalgiseen kaipuuseen ja siihen yhdistyvään eristäytyneisyyden kokemukseen ei päättynyt hänen viimeisiin näytelmiinsä, *Kolmeen sisareen* ja samoja teemoja edelleen kehittäväseen *Kirsikkatarhaan*. Vielä puoli vuotta ennen kuolemaansa vuonna 1904 Tšehov suunnitteli matkaa Norjaan perehtyäkseen tutkimusmatkailija Fridtjof Nansenin kokemuksiin elämisestä eristyksissä jään saartamalla laivalla itäisessä Siperiassa. Nämä kokemukset olisivat nimittäin olleet tärkeässä osassa Tšehovin seuraavassa näytelmässä, jonka päähenkilöksi kirjailija oli valinnut rakastettuaan eristyksissä muusta maailmasta kaipaavan arktisten seutujen tutkimusmatkailijan.⁴

Nostalgian käsite ja venäläinen kaipuu

Kun puhutaan nostalgiasta venäläisen kirjallisuuden yhteydessä, on otettava huomioon laajempi kaipuun konteksti kirjallisuudenhistoriassa. Vladimir Nabokov on määrittänyt esipuheessaan Puškinin *Jevgeni Oneginiin* venäläisen kaipuun, *toska* (vrt. suomen kieleen lainautunut ”tuska”), teeman yhdeksi venäläisen kirjallisuuden merkittävimmistä – ja mahdolltomaksi kääntää yhdellä sanalla: ”Syvimmillään ja kipeimmillään se tar-

3 Kronotooppi on venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin kehittämä käsite, jolla tarkoitetaan kaunokirjallisessa tekstissä, erityisesti romaanissa, kuvattun ajan ja paikan yhteensulautumisesta syntyvää tilaa ja tähän yhdistyvää, historiallisesti muuttuvaa käsitystä yksilöstä ja tämän toimintamahdollisuuksista. Bahtin 2012, 340–341; Bakhtin 1981, 84–85.

4 Ks. esim. Bartlett 2004, xxix–xxx.

koittaa henkisen ahdistuksen tunnetta, jolla ei usein ole mitään erityistä syytä. Vähemmän kuolettavilla tasoilla se on sielun tylsää kipua, kaipuuta ilman että olisi mitään kaivattavaa, sairaalloista ikävöintiä, epämääräistä levottomuutta, henkistä tuskaa, kaipuuta. Yksittäistapauksissa se voi olla intohimoa jotakuta tai jotakin tiettyä kohtaan, nostalgiaa, lemmonkipeyttä. Alimmalla tasolla se johtaa ikävystyneisyyteen ja tylsyyteen – —”.⁵

On myös huomattava, että nostalgia ei käsitteenä esiinny Tšehovin tuotannossa eikä myöskään siihen läheisesti liittyvässä 1800-luvun lopun tieteellisesti sävyttyneessä keskustelussa. Sen sijaan juuri kaipuun, *toska*, melankolian, *melanholija*, ja ikävän, *handra*, käsitteet ovat voimakkaasti läsnä niin Tšehovin teksteissä kuin aikakauden keskustelussakin.⁶ Tässä artikkelissa käsittelen näitä Tšehovin näytelmässä esiin nousevia tunteita myöhemmässä kulttuurintutkimuksessa teoretisoidun nostalgian käsitteen avulla.

Kirjallisuuslehdissä *Vestnik Evropy* ja *Severnnyi vestnik* sekä varsinkin filosofista ja psykiatrista tutkimusta esittelevässä aikakauskirjassa *Voprosy filosofii i psihiatrit* käsitellään kaipuuta ja melankoliaa ajan tietelle ominaisesti psyykkis-fysiologisina hermosairauksina.⁷ Niinpä esimerkiksi V. F. Tšiz määrittää artikkelissaan *Navstvennost duševno-bolnyh* (1891) melankolian lieväksi psyykkiseksi sairaudeksi ja K. Lange teoksessaan *Affekty (Duševnyje dvizenija)*. *Psiho-fiziologičeski etjud* sellaiset tunteet kuin suru, *pešal*, ja kaipuu psykologisesti tutkittavissa oleviksi mielenliikkeiksi, toisin kuin yleisemmän tason tunteet kuten rakkaus ja kateus.⁸ Sekä melankolia että kaipuu, samoin kuin esimerkiksi laiskuus,

5 Nabokov 1990, 141.

6 *Handran* käsitteestä ks. esim. Epshtein 1998.

7 Ks. myös Sirotkina 2009, passim. Keskustelusta ks. lisäksi esim. Minor, L. S., ”Ob izmenenii fizionomii v nervnyh i duševnyh boleznyh”, *Voprosy filosofii i psihologii* 1893 (5), 14–25, ja Tokarskii, A. A., ”O temperamentē”, *Voprosy filosofii i psihologii* 1896 (1), 1–19. Vastaavat tulkinnat olivat ominaisia aikakauden keskustelulle myös Euroopassa ja Yhdysvalloissa, mikä ei ole yllättävää, sillä ajan venäläisen lääketieteen yhteydet kansainväliseen keskusteluun olivat tiiviit Brintlinger 2007, 176–177.

8 Tšelpanov 1890, 87–89.

*lenost*⁹, tulkitaan 1800-luvun lopussa mielisairauden lievänä muotoina. Niiden keskeisimpinä oireina nähdään olevan lähimmäisenrakkauden katoaminen ja egoismi sekä ideaalien menettäminen ja kyvyttömyys toimia ihmiskunnan yhteisen edun hyväksi.¹⁰ Nämä teemat ovat myös Tšehovin näytelmien ytimessä.

Ironisoitu kaipuu ja Moskovan merkitys

Yleensä nostalgia ymmärretään pohjimmiltaan menetettyyn aikaan kohdistuvana kaipuuna. Esimerkiksi yhdysvaltalainen kulttuurintutkija Svetlana Boym toteaa nostalgian ensi silmäykseltä näyttäytyvän paikkaan kohdistuvana, vaikka se tosiasiassa kohdistuukin menetettyyn aikaan, kuten lapsuuteen.¹¹ *Kolmen sisaren* päähenkilöiden, Prozorovin sisarten Olgan, Mašan ja Irinan, tuntema nostalgia yhdistyy paitsi menetettyyn aikaan, myös – erityisesti näytelmän alkupuolella – synnyinkaupunki Moskovaan. Sisaret vertaavat lapsuuttaan ja nuoruuttaan pääkaupungissa nykyiseen elämäänsä pölyisen provinssikaupungin *pošlostissa*¹². Sisarten kaipuu kohdistuu myös tulevaisuuteen, joka sekin sijoittuu juuri Moskovaan:

OLGA Tänään on lämmin, ikkunat voi avata selälleen, mutta koivu ei ole vielä puhjennut lehteen. Isä sai prikaatin ja lähti meidän kanssamme Moskovasta yksitoista vuotta sitten, ja minä muistan oikein hyvin että toukokuun alussa, juuri näihin aikoihin Moskovassa kaikki jo kukkii, on lämmin, aurinko valaa säteitään kaikkialle. Yksitoista vuotta on kulunut, ja minä muistan kaiken, aivan kuin olisimme lähteneet eilen. Hyvä luoja!

9 Rot 1896, 557–558 ja passim.

10 Tšiz 1891, 123–125, 129–136.

11 Boym 2001, xv.

12 *Pošlostilla* tarkoitetaan banaalin tai kitsisen elämänmuodon ilmentymää nimenomaan venäläisessä kulttuurisessa kontekstissa. Vladimir Nabokovin mukaan *pošlost* ”ei ole vain varsinaista roskaa vaan myös tekotärkeää, tekokaunista, tekoälykästä, tekoviehättävää” (”not only obviously trashy but also the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive”). Nabokov 1961, 70. *Pošlostista* näytelmässä *Kolme sisarta* ks. Klapuri 2010.

Tänä aamuna heräsin, näin miten valoa tulvehti, ja rinnassa läikähti ilo, syttyi polttava kaipaus kotiseudulle.

Tšebutykin Ja kattia kanssa!

Tusenbach Niin tietysti, hölynpölyä!

OLGA – – Minä opetan joka päivä lukiossa ja annan sitten yksityistunteja iltaan saakka, minulla on jatkuva päänsärky ja ajatukset niin kuin vanhalla ihmisellä. Ja ihan todella näinä neljänä vuotena jotka olen ollut opettajana minua on vaivannut sellainen tunne kuin minusta päivä päivältä, pisara pisaralta valuisivat sekä voimat että nuoruus. Ja ainoa mikä kasvaa ja vahvistuu on haave...

IRINA Moskovaan muuttamisesta. Että möisimme talon, tekisimme lopun kaikesta täällä ja – Moskovaan...

OLGA Niin! Moskovaan ja pian.

*Tšebutykin ja Tusenbach nauravat.*¹³

On tärkeätä huomata, että sisarten niin menneisyyden kuin tulevaisuudenkin Moskovaan kohdistuva kaipuu kyseenalaistetaan vahvasti muiden henkilöiden repliikkien avulla heti näytelmän alussa.¹⁴ Koko näytelmästä välittyvä ajallisuuden kokemus onkin varsin toisenlainen kuin sisarten tuntema ja ironiseen valoon asettuva nostalgisuus. Boymin termin voisi puhua henkilöiden tuntemasta restoratiivisesta eli säilyttävästä nostalgiasta. Sillä Boym viittaa esimerkiksi kansallismielisyyteen yhdistyvään tunteeseen, jossa menneisyyden kokemus glorifoidaan eikä siihen kyetä suhtautumaan kriittisesti. Reflektiivisellä nostalgialla Boym taas tarkoittaa menneisyyteen kohdistuvaan kaipuun ainakin jonkinasteista reflektointia, mahdollisesti myös suhteen ironisointia.¹⁵

Kolmea sisarta koskevassa tutkimuskirjallisuudessa on esitetty näkemys, joiden mukaan näytelmän Moskova voisi olla mikä hyvänsä kaupunki, sillä kaupungin merkitys näytelmässä on metaforinen eikä sisar-

¹³ Tšehov 1999, 156–157.

¹⁴ Sukunimen Prozorov voi nähdä tässä mielessä ironisena valintana: adjektiivi *prozorlivyi* tarkoittaa tarkkanäköistä, selvänäköistä ihmistä, joka kykenee näkemään asioiden läpi.

¹⁵ Boym 2001, 41–54.

ten tuntema nostalgia saa konkreettisia paikkaan liittyviä merkityksiä vaan se näyttäytyy universaalina kaipuuna.¹⁶

On aivan totta, että Moskovan merkitys näytelmässä on metaforinen – kaupunki toimii sisarten tunteman kaipuun kohteen symbolina. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Moskova voitaisiin korvata millä hyvänsä kaupungilla. Jos Moskova korvattaisiin vaikkapa Pariisilla tai Omskilla, sisarten kaipuun luonne muuttuisi olennaisesti. On myös tärkeä huomata, että jos *Kolmen sisaren* Moskovaa tarkastellaan minkä hyvänsä kaipuun kohteen metaforana, menetetään helposti sekä näytelmän yhteiskunnallis- että kirjallisuushistoriallinen syntykonteksti. Tšehovin näytelmä on modernistinen, joten sille on ominaista voimakas abstrahointi ja metaforisuus. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö näytelmässä käytetyt symbolit viittäisi aikakautensa kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin. Väitänkin, että *Kolmessa ssaressa* käytetään kaipuun kohteen metaforana varsin tietoisesti nimenomaan Moskovaa, joka sidotaan käynnissä olevaan kulttuuris-yhteiskunnalliseen paradigmanmuutokseen.

Kuten Valentina Lebedeva huomauttaa, läntisessä Euroopassa siirtyminen aristokraattisesta kulttuurisesta paradigmatista porvarilliseen massakulttuuriin tapahtui monen sadan vuoden kuluessa, jolloin ihmisellä oli aikaa sopeutua uuteen kulttuuriseen järjestykseen. Sen sijaan Venäjällä murros tapahtui yhden sukupolven kuluessa, mikä selittää 1800-luvun lopun kriisinomaista tilannetta.¹⁷ Siirtyminen aristokraattisesta paradigmatista porvarilliseen kosketi ihmisten arkipäivää eri tavoin. Kulttuurin demokratisoituminen johti uudenlaisiin käyttäytymisen muotoihin ja uudenlaisiin tapoihin hankkia ja ylläpitää kulttuurista valtaa. Näihin muuttuviin muotoihin yläluokan oli usein vaikea sopeutua.¹⁸ Murros tarkoitti muutosta myös arkipäivän kielenkäytön tasolla, kun aristokraattinen kielellinen monologia – yhden kielellisen diskurssin hegemonia – alkoi murtua ja korvautua erilaisten sosiaalisten ryhmien puhetapojen moninaisuudella.¹⁹

16 Ks. esim. Brunhildsvoll 2002.

17 Lebedeva 2007, 57.

18 Fedotov 1991, 87.

19 Bakhtin 1975, 76.

Menneisyys Moskovassa yhdistyy sisarten saamaan klassiseen koulutukseen, joka 1800-luvun länsimielisen liberaalin ajattelun kannalta näyttäytyy aristokraattisen kulttuurisen paradigman osana. Klassiseen koulutukseen kuului olennaisena osana kielitaito – naisten kohdalla erityisesti ranskan taito ja miesten kohdalla sekä latinan että kreikan hallinta. Näytelmässä sisaret tuntevat klassisen koulutuksensa valuvan hukkaan provinssikaupungissa, jossa ”kolmen kielen hallitseminen on – – tarpeetonta yllisyyttä. Ei edes yllisyyttä vaan jonkinlainen tarpeeton lisäke, niin kuin kuudes sormi”.²⁰ Sisaret itse uskovat koulutuksensa olevan turhaa ainoastaan provinssikaupungissa ja muuttuvan Moskovaan muutettaessa jälleen merkitykselliseksi.

Koko näytelmän tasolla Tšehovin epäsuora kritiikki kohdistuu-kin kielipainotteiseen ja aivan erityisesti klassisten kielten hallitsemaan opetussuunnitelmaan, jota liberaaleissa piireissä pidettiin autoritaarisuutta ruokkivana ja epäkriittiseen ajatteluun kasvattavana. 1800-luvun lopun Venäjällä siirryttiin vähitellen ja moninaisten vaiheiden kautta klassisesta, valistusajatteluun pohjaavasta koulutusjärjestelmästä kohti käytännöllisemmin suuntautunutta järjestelmää, jossa myös luonnontieteet pääsivät mukaan lukujärjestykseen. Tsaari Aleksanteri II:n salamurhan jälkeen vuonna 1881 luonnontieteiden opetuksen määrää jälleen vähennettiin, sillä sen katsottiin tukevan poliittisesti ei-toivottujen aatesuuntausten leviämistä. Erityisesti yhteiskunnallisia portaita koulutuksen avulla kiivennyt liberaali älymystö kannatti luonnontiedepainotteista lukujärjestyä ja pohjasi mielipiteensä englantilaisten kasvatustieteilijöiden John Stuart Millin ja Herbert Spencerin ajatuksiin luonnontieteellisen ajattelun itsenäistävistä vaikutuksista opiskelijaan.²¹ Vastaavalla tavalla 1800-luvun Venäjän liberaaleissa piireissä suhtauduttiin penseästi antiikin klassiseen sivistykseen, sillä niin antiikin Kreikka kuin Roomakin yhdistettiin aristokraattisiin arvoihin, jotka edistysajattelun kontekstissa näyttäytyivät anakronistisina ja taantumuksellisina.²²

20 Tšehov 1999, 169.

21 Ks. esim. Lantsov 2009.

22 Ks. esim. Lebedeva 2007, 62.

Tšehov korostaa useaan otteeseen klassisen koulutusjärjestelmän ja aivan erityisesti kielten opiskelun hyödyttömyyttä ja painottaa luonnontieteiden opiskelun merkitystä Venäjän kehittämisessä.²³ Tšehovin ajatukset ovat mitä todennäköisimmin peräisin Herbert Spenceriltä, joka oli äärimmäisen suosittu ajattelija myös 1800-luvun lopun Venäjällä. Kirjoituksissaan Spencer käsitteli kasvatuksen ja koulutuksen vaikutusta yksilön identiteettiin. Spencerin mukaan kielten opiskeleminen perustuu pitkälti ulkoa oppimiseen ja siten kehittää pääasiassa oppilaan kykyä ajatella autoritäärisesti ja epäkriittisesti, kun taas luonnontieteiden opiskelu jalostaa itsenäistä ajattelukykyä ja auttaa kasvattamaan autonomisesti ajattelevan aikuisen.²⁴

John Tulloch on huomauttanut tšehovilaisten hahmojen riittämättömyyden koulutuksen johtavan autenttisuuden etsimiseen yksinkertaistetuista malleista.²⁵ Tšehovin tuotannossa yksinkertaistettujen mallien käyttäminen todellisuuden hahmottamisessa koskee erityisesti nais-hahmoja.²⁶ Naiset joko toistavat sukupolvittain äitiensä valintoja tai sitten pyrkivät hahmottamaan todellisuutta jonkin abstraktin idean avulla. Tällaisia Tšehovin tuotannossa toistuvia ideoita ovat muun muassa taide, Moskova ja kansa.

Myös *Kolmen sisaren* päähenkilöiden todellisuuden hahmottamisen tavassa on epäitsenäisiä piirteitä. Tämä näkyy esimerkiksi sisarten suhteessa patterinkomentaja Veršiniiniin ja paroni Tusenbachiin, joiden molempien ajatuksia sisaret näytelmän kuluessa omaksuvat. Samoin näytelmässä kyseenalaistuu klassisen koulutuksen käyttökelpoisuus. Tapahtumien edetessä käy selväksi, että pikkuporvarillisten arvojen maailmassa kolmen kielen hallinnalla ei toden totta ole mitään tekoa, saati sitten Irinan viiden kielen hallinnalla. Kielitaito voi olla merkityksellinen Moskovassa, mutta Moskovan edustamaa maailmaa ei enää ole olemassa. Näin valistuksellinen ajatus kielitaidosta eri kansojen ja kulttuurien välisen kommunikation mahdollistajana kyseenalaistuu porvarillisen kulttuurisen pääoman hallitsemassa provinssikaupungin nykyisyydessä.

23 Tulloch 1980, 180–181.

24 Cavanagh 1932, 40.

25 Tulloch 1980, 152.

26 Ks. tarkemmin Velikanova 1988, 20–21.

Tähän koko näytelmän kontekstissa ironisoituvaa Moskova-kuvaan on sidoksissa myös Iivana III:n tunnettu viittaus Moskovaan kolmantena Roomana, jonka kautta kaupunki näyttäytyy nimenomaan kreikkalais-roomalaisen kulttuurisen perinnön välittäjänä. Edelleen näytelmän Moskova yhdistyy myös 1800-luvun mytologiassa keskeiseen ikuisen ja uudelleen syntyvän kaupungin kuvastoon, jonka synty tavaataan yhdistää vuonna 1812 Napoleonin vastaan käydyn sodan aikana Moskovassa riehuneisiin tulipaloihin. Käytännössä koko puisen kaupungin tuhonneet palot vaikuttivat kaupungin vuosisadan edetessä vakiintuvaan kuvaan, jossa Moskova nähtiin yhä uudelleen tuhkasta nousevana Feeniks-lintuna.²⁷

Tässä yhteydessä on tärkeää muistaa *Kolmen sisaren* kolmannen näytöksen tulipalo, joka sijoittuu paljonpuhuvasti provinssikaupunkiin, ei sisarten myyttiseen Moskovaan. Myös tulipalo asettaa Moskovan implikoiman ikuisen ajallisuuden ironiseen valoon, edustaahan provinssikaupunki nimenomaan ikuisesti *toistuvaa* ajallisuutta. Provinssikaupunki nousee tuhkasta aivan yhtä pölyisenä ja banaalina kuin ennenkin ja entistä poroporvarillisempänä. Tulipalon jälkeen sisarten elämään hetkeksi iloa tuoneet sotilaat lähtevät ja jättävät heidät tyhjenevään kaupunkiin, jonka porvarillista paradigmaa edustavat hahmot – Natašan lisäksi kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Protopopov, sotilaslääkäri Tšebutykin sekä Masan mies, latinanopettaja Kulygin – ovat näytelmän kuluessa ottaneet kokonaan hallintaansa. Nyt sisarille on myös selvää, että muutto Moskovaan jää haaveeksi:

IRINA (itkien) Mihin? Mihin kaikki on hävinnyt? Missä se on? Voi hyvä Jumala, hyvä Jumala! Minä olen unohtanut kaiken, kaiken, pää on mennyt sekaisin... En muista mitä on italiaksi ikkuna tai vaikka katto... Unohdan koko ajan, unohdan joka päivä, ja elämä menee eikä koskaan palaa, koskaan, koskaan me emme lähde Moskovaan... Minä näen että me emme lähde...²⁸

27 Ks. esim. Boym 2001, 100.

28 Tšehov 1999, 212.

Svetlana O. Klimenko on tutkinut artikkelissaan Anton Chekhov and English nostalgia sitä muutosta, joka on tapahtunut käännettäessä Tšehovin näytelmiä venäjältä englanniksi. Kuten Klimenko toteaa, käännettäessä Tšehov muuttuu paitsi kielellisesti, mikä johtuu muun muassa venäjän ja englannin kielten erilaisista verbijärjestelmistä, myös kulttuurisesti, kun brittiläinen kääntäjä – ja myöhemmin lukija tai katsoja – tulkitsee tšehovilaisen kaipuun nimenomaan englantilaisen nostalgisen tradition värittämänä.²⁹ Klimenkon näkemys voidaan laajentaa koskemaan Tšehovin tulkintatraditiota, jossa alun perin kuvattu yhteiskunnallinen konteksti merkityskenttineen on siirtynyt yhä kauemmaksi, kun näytelmiä on käännetty eri kielille ja sopeutettu eri kulttuurien tulkintatraditioihin. Tässä muuntumisprosessissa brittiläisen tradition voidaan nähdä olleen kaikkein merkittävin, sillä länsimainen yleisö on tutustunut Tšehovin näytelmiin nimenomaan varhaisten englanninnosten ja niiden pohjalta tehtyjen näyttämöllepanojen avulla. Tšehovilaiseen kaipuuseen olennaisesti kuuluva komiikka ei todennäköisesti ole välittynyt käännösten pohjalta yhtä voimakkaana kuin se välittyy alkuperäisteksteistä. Nyt tilanne on kuitenkin toinen. Esimerkiksi suomalaisen lukijan on mahdollista perehtyä Tšehoviin paitsi Eino Kaliman 1960-luvun vaihteen käännöksinä, joissa korostuu surumielinen universaali kaipuu, myös Martti Anhavan 1990-luvun käännöksinä, joissa kaipuun koomisuus ja 1900-luvun vaihteen kulttuurihistoriallinen konteksti ovat huomattavasti Kaliman käännöksiä voimakkaammin läsnä.

Vaikkakin Tšehovin näytelmissään käsittelemä kaipuu toisaalle on yleisinhimillinen ja juuri siksi toistettavissa eri näyttämöllepanoissa yhä uudestaan, *Kolmessa ssaressa* kuvatus ironisen nostalgian yhteiskunnallisen ulottuvuuden kannalta juuri tekstin alkuperäinen merkityskenttä on kiinnostava. Kun sisaret kaipaavat Moskovaan, he kaipaavat myös sen edustamaan kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen paradigmaan, joka näytelmän kirjoitusajankohtana oli murtumassa. Moskovan metaforinen luonne ei siten näyttäydy tässä tulkinnassa universaalina vaan kaupungin 1800-luvun loppupuolen yhteiskunnallis-historialliseen ja mytologiseen

29 Klimenko 2001, 122–123, 127–128.

kuvastoon kiinnittyvänä. Tähän yhteiskunnallisia merkityksiä saavaan nostalgian representaatioon yhdistyy myös sisarten kokemus eristäytyneisyydestä, jota siirryn käsittelemään seuraavaksi.

Yhteiskunnallisen väärensijoittumisen kokemus

Kolmen sisaren päähenkilöiden psyykkisen ja fyysisen tilan kuvauksessa voidaan havaita sairaudenomaisia piirteitä. Vanhin sisar Olga kärsii jatkuvasta päänsärystä ja väsymyksestä, samoin nuorin Irina. Keskimmäisen sisaren Mašan mielenterveys kuvataan järkköväksi, ja lisäksi hän muistelee läpi näytelmän pakkomielteisesti Puškinin runoa. Kaikki sisaret purskahtavat kyyneliin tämän tästä. Vastaavan kaltaisia psyykkisiä ja fysiologisia oireita, kuten päänsärkyä, väsymystä, unettomuutta ja erilaisia pakkomielteitä, nimitettiin vuosisadan vaihteessa neurasteenisiksi. Ne nähtiin modernin yksilön ja aivan erityisesti modernin naisen reaktiona yhä kiihtyvämpään maailmanmenoon.³⁰ Huolta aiheuttivat myös arktisissa oloissa työskentelevät tutkimusmatkailijat. 1890-luvun keskusteluissa nousi usein esille huoli siitä, että nostalginen kaipuu kotimaahan voisi olla tutkimusmatkailijoiden psyykelle liikaa.³¹

Suoranaisten sairaudenomaisten piirteiden lisäksi Prozorovin sisarten kuvataan kärsivän myös provinssikaupungin eristäytyneisyydestä aiheutuvista identiteetin haurastumisen kokemuksista. Kuten Jefferson J. A. Gatrall on huomauttanut, sisarten kokemusmaailmaa leimaavat tunne maanpakolaisuudesta ja sekä kielellisen että kulttuurisen haurastumisen tuntemukset.³² Nämä kokemukset yhdistyvät keskeisellä tavalla myös myöhempään eksistentialismiin ja absurdiin teatteriin, jota Tšehovin yksinäisyyden ja ulkopuolisuuden teemoja kartoittavan draaman voidaan katsoa ennakoivan.

Vastaavat kokemukset identiteetin hauraudesta ja kielellisestä ja kulttuurisesta vieraudesta ovat myös nostalgian ytimessä. Kuten Boym toteaa, maanpakolaisuuden kokemusta määrittää keskeisellä tavalla eräänlai-

30 Johannisson 1990, 109–110; Johannisson 2001, 73–75.

31 Johannisson 1990, 105.

32 Gatrall 2003, 122–142.

nen eri ajallisuuksien ja paikallisuuksien kaksoistietoisuus: yhtäältä uusi elämä vieraaksi maaksi koetussa ympäristössä ja toisaalta potentiaalinen elämä toisaalla.³³ Sisarille Moskova on synnyinmaa. He puhuvat kaupungista *kotimaana* ja moskovalaisesta Veršininistä *maanmiehenä* – molemmat ilmaukset ovat venäjän kielessä vahvasti emotionaalisesti latautuneita. On kuitenkin otettava huomioon, että *Kolmen sisaren* maanpakolaisuuden teema on jälleen metaforinen, eikä sisarten kokemuksia siten pidä sekoittaa todelliseen maanpakolaisuuden kokemukseen, jota Tšehov kylläkin käsitteli muissa teoksissaan, esimerkiksi *Sahalinissa*. *Kolmessa sisaressa* sen sijaan pyritään maanpakolaisuuteen viittaavien assosiaatioiden avulla esittämään erään yhteiskunnallisen muutosprosessin seurauksia tietyn yhteiskunnallisen ryhmän kannalta. Tässä mielessä tuntuukin täsmällisemmältä puhua yhteiskunnallisen väärinsijoittumisen kokemuksesta.

Kolmessa sisaressa kuvattu nostalginen kokemus väärinsijoittumisesta yhdistyy keskeisellä tavalla edellä käsiteltyyn yhteiskunnallisen ja kulttuurisen paradigman murrokseen. Yhteiskunnallisesta näkökulmasta tarkasteltuna *Kolmessa sisaressa* on kolme ryhmittymää: Moskovaan kaipaava köyhtynyt yläluokkainen ryhmä palvelijoihin, paikallinen vaurastuva pikkuporvaristo sekä joko väliaikaisesti tai pysyvästi provinssikaupunkiin sijoitettu armeijan henkilökunta.³⁴

Näytelmän fiktiivisessä todellisuudessa paikallisen pikkuporvariston hegemonia vahvistuu jatkuvasti. Tapahtumassa oleva yhteiskunnallinen murros näkyy ryhmien välisissä muuttuvissa hierarkkisissa suhteissa ja aivan erityisesti Andrein morsiamen ja sittemmin vaimon Natašan hahmossa. Näytelmän alussa sisaret suhtautuvat veljensä morsiameen alentuvasti. Näytelmän edetessä Nataša kuitenkin ottaa vähitellen haltuunsa koko Prozorovien ennen hallitseman tilan. Hän valitsee lapsilleen talon parhaat huoneet ja siirtää Olgan koululle asumaan – vaikutettuaan ensin siihen, että tämä valitaan puoliksi vasten tahtoaan koulun johtajattareksi. Nataša huolehtii myös rahankäytöstä ja määrää arjen muuttuvista käytänteistä. Hänen alaisuudessaan palvelijoilla ei enää ole sijaa talossa, kun he ovat liian vanhoja tekemään töitä. Hän seurustelee

33 Boym 2001, 256.

34 Ks. myös Gatrall 2003, 125.

avoimesti provinssikaupungin *pošlostin* miespuolisen edustajan, kaupunginvaltuuston puheenjohtajan Protopopovin kanssa; näytelmässä myös vihjataan, että Natašan pojan Bobikin isä onkin Protopopov eikä Andrei.³⁵ Yhteiskunnallinen ja kulttuurinen murros näkyy myös näytelmässä tärkeällä kielellisellä tasolla. Näytelmän lopussa sisarten klassinen kielitaito on vaihtunut Natašan käyttämään brutaaliin ranskaan, jolla hän komentelee miestänsä:

ANDREI (joutuu heltymyksen valtaan.) Minun rakkaat sisareni, ihmeelliset sisareni! (Kyyneelten läpi.) Maša, oma sisareni...

NATAŠA (ikkunasta.) Kuka täällä puhuu niin kovaa? Sinäkö se olet, Andrjuša? Sinä herätät Sofotškan. Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours.³⁶ (Kiivastuen.) Jos haluat pölpöttää, niin anna vaunut jollekulle muulle. Ferapont, ota herralta vaunut!

FERAPONT Käskystä. (Ottaa vaunut.)

OLGA (hämmentyneenä.) Minä puhun hiljaa.

NATAŠA (ikkunan takana, hoivaillen poikaansa.) Bobik! Ai-ai Bobik! Tuhma Bobik!³⁷

Kuten Antonio Gramsci huomauttaa kieltä ja hegemoniaa koskevissa kirjoituksissaan,³⁸ erilaiset sosiaaliset kielenkäyttötavat ilmentävät eri yhteiskunnallisten ryhmittymien maailmankuvia ja ovat siten pohjimmiltaan luokkakysymyksiä.³⁹ Andrein vaihtaminen ja Natašan sivistymätön ranska osoittavat konkreettisella tavalla aristokraattisen kielellisen hegemonian murtumisen. Pierre Bourdieun termin Tšehovin kuvaamassa prosessissa on kyse sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman suhteissa tapahtuvasta muutoksesta.⁴⁰ Siinä missä näytelmän alussa Prozorovien

35 Nimi Protopopov juontuu venäjän esipappia tarkoittavasta sanasta *protopop*. Tšehov käyttää usein nimenomaan pappishahmoja konservatiivisia provinssikaupungin arvoja kuvatessaan.

36 ”Ei saa metelöidä, Sophie nukkuu jo. Te olette karhu.” (ransk.)

37 Tšehov 1999, 231.

38 Ks. esim. Gramsci 1971, 325.

39 Ks. myös Bakhtin 1975, 76.

40 Bourdieu 1986, 46–58.

taloutta hallitsevat murenemassa olevaa aristokraattista kulttuurista ja sosiaalista pääomaa edustavat sisaret, näytelmän lopussa valta on siirtynyt porvarillisia arvoja sekä arjen toiminta- ja puhetapoja edustavalle Natašalle. Sisarten väärinsijoittumisen kokemus yhdistyy vahvasti tähän yhteiskunnalliseen murrokseen ja nostalgiseen kaipuuseen Moskovan edustamaa mennyttä yhteiskuntajärjestystä kohtaan.

Näytelmän nykyhetkessä tapahtuva murros on keskeisellä sijalla sisarten nostalgisessa kokemuksessa. Vaikka kaipuun kohde, Moskova, saakin näytelmässä varsin konkreettisia merkityksiä, nostalgian varsinainen syy on sisarten odotuksia vastaamaton nykyisyys. Kyse on nykyisyyteen kohdistuvien odotusten projisoimisesta menneisyyteen, joka näyttäytyy nyt ideaalisena suhteessa pettymyksiä aiheuttavaan, ikävään nykyisyyteen.⁴¹ Tässä mielessä *Kolmen sisarenkaan* nostalgiaassa ei ole ensisijaisesti kyse menneisyydestä vaan nykyisyyden ja menneisyyden sekoittumisesta, jossa nykyisyys näyttäytyy epäautenttisena, toisin kuin idealisoitu menneisyys.

Tšehovin näytelmässä ironia on keino, jonka avulla osoitetaan sisarten nostalgian epärefleksiivisyys ja kyseenalaistetaan menneisyyden autenttisuus. Samalla menneisyyden idealisoiminen suhteessa nykyisyyteen saa eettisen ulottuvuuden, kun sisarten menneisyyteen ja tulevaisuuteen kohdistuva kaipuu näyttää johtavan nykyisyydessä vaadittavan toiminnan arvottumiseen toissijaiseksi. Paroni Tusenbach saa lähteä kaksintaisteluun, jonka lopputulos on kaikille etukäteen selvä.

Näytelmässä *Kirsikkatarha* on vastaavankaltainen nykyisyyden väheksymisestä juontuva eettinen dimensio, johon liittyy nykyisyydessä vaadittavan toiminnan välttäminen ja vetäytyminen nostalgiaan menneisyyden kuviin ja utooppisiin tulevaisuuden haaveisiin.⁴² Kirsikkatarhan yläluokkaiset omistajat, Ljubov Andrejevna Ranevskaja ja hänen veljensä Gajev, eivät ota kuuleviin korviinsa Lopahinin ehdotuksia tarhan myymisestä työläisille *datsoiksi*, vaan he yrittävät hankkia rahaa sen ostamiseksi ja säilyttämiseksi muuttumattomana, oman menneisyytensä tarhana. Omistajien yritykset toimia ovat kuitenkin tuomitut epäonnistumaan.

41 Hutcheon 1998, elektroninen lähde.

42 Tarkemmin Klapuri 2008.

Heidän tapansa toimia ovat 1900-luvun vaihteen muuttuvassa yhteiskunnallisessa todellisuudessa anakronistisia, ja lisäksi Ljubov Andrejevna syyttää vähäisetkin rahansa ohikulkijoille. Näytelmän ajallisuuden teemat kiteyttävässä loppukohtauksessa Ljubov Andrejevna ja tämän tytär keskittyvät haaveilemaan tulevaisuuden utooppisesta ”koko Venäjän kirkkatarhasta” ja unohtavat velvollisuutensa nykyisyydessä: vanha Firstpalvelija unohdetaan kuolemaan kartanon portaille.

Modernistinen kaipuu ja sairauden metafora

Kolme sisarta -näytelmän kuluessa sisarten kaipuu muuttuu yhä abstraktimmaksi tiedon ja merkityksellisyyden kaipuuksi.⁴³ Näytelmän kuuluisassa loppuhuipennuksessa sisarten haaveissa yhdistyykin halu tietää tulevaisuuden luonne ja toisaalta halu tietoon ylipäänsä:

OLGA (syleillen kumpaakin sisartaan.) Musiikki soi niin hilpeästi, niin reippaasti, ja tekee mieli elää! Voi hyvä Jumala! Aika kuluu ja me lähdemme iäksi, meidät unohdetaan, meidän kasvomme ja äänemme unohdetaan, unohdetaan montako meitä oli, mutta meidän kärsimyksemme muuttuvat iloksi niille jotka tulevat elämään meidän jälkeemme, onni ja rauha koittavat maan päällä ja hyvillä sanoilla ja siunaten muistetaan niitä jotka nyt elävät. Voi rakkaat sisaret, ei meidän elämämme vielä ole päättynyt. Eläkäämme! Musiikki soi niin hilpeästi, riemukkaasti, ja tuntuu että jo kohta saamme tietää miksi elämme, miksi kärsimme... Jos sen tietäisi, jos sen tietäisi! *Musiikki soi yhä hiljemmin ja ja hiljemmin; Kulygin tulee hilpeänä ja hymyillen, kantaen hattua ja vaippaa, Andrei työntelee toisia vaunuja joissa istuu Bobik.*

TŠEBUTYKIN (hyräilee hiljaa.) Tara... ra... bumbiaa... on elo surkiaa... (Lukee sanomalehteä.) Samantekevää! Samantekevää!

OLGA Jos sen tietäisi, jos sen tietäisi!⁴⁴

43 Ks. myös Brunhildsvoll 2002, 115.

44 Tšehov 1999, 238.

Kun Moskova ei enää näyttäydy edes sisarille reaalisena vaihtoehtona, sen paikan täyttää haave koko ihmiskunnan paremmasta tulevaisuudesta. Tässä yhteydessä voisi kenties puhua erosta naturalistisen kirjallisuuden toivon ja modernistisen kirjallisuuden kaipuun välillä. Naturalistisessa kirjallisuudessa toisenlainen tulevaisuus ymmärretään ankeaa nykyisyyttä vitalisoivana horisonttina, jonka toteutuminen on joskin epätodennäköistä mutta myös toisarvoista siihen nähden, että siitä haaveileminen auttaa selviytymään päivästä toiseen. Modernistisessa kirjallisuudessa tulevaisuuden toteutumatta jääminen on sen sijaan itsestään selvää ja sen kaipaaminen itsessään pääosassa: kaipuu toisaalle määritty modernismissä ihmisen olemassaolon perustilana.

Tšehovin sisaret pyrkivät naturalismille ominaisella tavalla täyttämään provinsiaalisen nykyisyytensä tyhjyyttä haaveilla myös heidän elämänsä merkityksellistävästä tulevaisuudesta. Sisarten kokemus on kuitenkin modernistisessa näytelmässä niin voimakkaasti ironisoitu, että toivosta puhuminen tuntuu liioittelulta. Samaten näytelmässä henkilöiden kaipaukselle rakennetaan naturalismista poiketen yksilötason yläpuolelle nousevia symbolisia merkityksiä: kaipaus yleistetään ja ilmaistaan abstraktien ideaalien muodossa. *Kolme sisarta* eroaakin naturalistisista esikuvistaan, kuten Tšehovin ihailemasta Gerhart Hauptmannin näytelmästä *Yksinäisiä ihmisiä* (*Einsame Menschen*, 1891), juuri sisarten kaipuun muuttumisessa universaaliksi.

Minkä vuoksi Tšehov sitten halusi kuvata aikakautensa yhteiskuntaa ja siinä tapahtuvaa muutosta juuri nostalgisen kaipuun tuntojen avulla? Kuten edellä todettiin, kaipuu ja melankolia ymmärrettiin vuosisadan vaihteessa usein neurasteenisina sairauksina. Tšehoville oli jo varhaisemmassa tuotannossaan ominaista yhteiskunnallisten ongelmien esittäminen nimenomaan sairauden metaforan avulla. Hyviä esimerkkejä tästä ovat sellaiset kertomukset kuin ”Sali n:o 6” (”Palata nomer 6”, 1892) ja ”Taudinpuuska” (”Pripadok”, 1888), joissa molemmissa asetetaan vastakkain yhteiskunnan ja yksilön moraalinormit. Näissä kertomuksissa päähenkilö muuttuu yhteiskunnan normien kannalta katsottuna sairaaksi, kun hän alkaa kyseenalaistaa sille ominaisia toimintatapoja tai ilmiöitä, kertomuksessa ”Sali n:o 6” mielisairaalan käytänteitä ja ”Taudinpuuskassa” koulutettujenkin miesten sormien läpi katsomaa prostituutiota.

Kolmen sisaren nostalgia voidaan ymmärtää vastaavan kaltaiseksi Tšehovin tuotannolle ominaiseksi tavaksi kuvata tiettyä yhteiskunnallista ongelmaa. Luonnontieteelliselle maailmankuvalleen uskollisena Tšehov ei ota kantaa tai esitä ratkaisuja kuvaamaansa ”sairauteen” tai rapiotilaan. Vaikka näytelmästä on mahdollista löytää myös toiveikkaita sävyjä, se ei tarjoa minkäänlaista ratkaisua sisarten kokemaan kaipuuseen ja siihen yhdistyvään kyvyttömyyteen toimia.

Tarkastelemalla melankoliaa, kaipuuta ja tuskaa sairaan yhteiskunnan oireina ja aivan erityisesti yläluokan ironisoituna nostalgiana Tšehov osoittaa näiden tunteiden olevan yhtäältä sidoksissa historialliseen kontekstiinsa ja toisaalta sisältävän universaaleja piirteitä. *Kolmessa sisaressa* niiden avulla kuvataan myös kaipuun kokemukseen usein sisältyvää yhteiskunnallista ulottuvuutta.

Lähteet

Alkuperäisaineisto

Tšehov, A. P.: *Tri sestry*, PSSP 12–13. Nauka, Moskva 1978 (1901).

Tšehov, Anton: *Kolme sisarta*. Teoksessa *Lokki, Vanja-eno, Kolme sisarta, Kirsikkatarha*. Suom. Martti Anhava. Otava, Helsinki 1999.

Tutkimuskirjallisuus

Bakhtin, Mikhail: Forms of time and of the chronotope in the novel. Teoksessa *Dialogic Imagination: Four Essays*. Toim. Michael Holquist. Käänt. Caryl Emerson ja Michael Holquist. University of Texas Press, Austin 1981, 84–258.

Bakhtin, M. M.: Formy vremeni i khronotopa v romane (Otšerki po istoričeskoj poetike). *Sobranije sočinieni*. T. 3. Jazyki slavjanskoi kultury, Moskva 2012, 340–503.

Bartlett, Rosamund: *Chekhov. Scenes from a Life*. Free Press, London 2004.

Bitsilli, P. M.: *Chekhov's Art: A Stylistic Analysis*. Käänt. Toby Clyman ja Edwina Jannie Cruise. Ardis, Ann Arbor 1983.

Bourdieu, Pierre: The forms of capital. Teoksessa *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. Toim. J. E. Richardson. Greenwood Press, Santa Barbara 1986, 241–258.

- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001.
- Brintlinger, Angela: Russian attitudes toward psyche and psychiatry 1887–1907. Teoksessa *Madness and the Mad in Russian Culture*. Toim. Angela Brintlinger ja Ilya Vinitsky. University of Toronto Press, Toronto ym. 2007, 173–191.
- Brunhildsvoll, Knut: Motiv toski-ožidanija v pese A. P. Tšehova “Tri sestry” i v pese G. Ibsena “Dotš morja”. Teoksessa *Tšehoviana: Tri sestry – 100 let*. Nauka, Moskva 2002, 112–20.
- Cavanagh, F. A.: *Herbert Spencer on Education*. Cambridge University Press, Cambridge 1932.
- Epshtein, Mihail: Russkaja handra. Bog detalei. Narodnaja duša i tšastnaja žižn v Rossii na ishode imperii. Esseistika 1977–1988. LIA R. Elinina, Moskva 1998, 17–24. [8.1.2015] http://www.emory.edu/INTELNET/bd_khandra.html
- Fedotov, G. P.: *Sudba i grehi v Rossii*. T.1. Sofija, Sankt-Peterburg 1991.
- Gatrall, Jefferson J. A.: Exile and the death of languages in Anton Chekhov’s *Three Sisters*. *Ulbundus* vol. 7, 2003, 122–142.
- Gramsci, Antonio: *Selections from the Prison Notebooks*. Toim. ja käänt. Quintin Hoare ja Geoffrey Nowell Smith. International Publishers, New York 1971.
- Hutcheon, Linda: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*. 1998. [5.2.2015] <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>
- Johannisson, Karin: *Medicinens öga. Sjukdom, medicin och samhälle – historiska erfarenheter*. Norstedts, Stockholm 1990.
- Johannisson, Karin: *Nostalgia. En känslas historia*. Bonnier Essä, Stockholm 2001.
- Kirjanov, Daria A.: *Chekhov and the Poetics of Memory*. Studies on Themes and Motifs in Literature. Peter Lang, New York 2000.
- Klimenko, Svetlana O.: Anton Chekhov and English Nostalgia. *Orbis litterarum* vol. 56, 2001, 121–137.
- Klapuri, Tintti: Temporality and historicity in Čechov’s *The Cherry Orchard*. *Scando-Slavica* 54(1) 2008, 50–62.
- Klapuri, Tintti: Constructing inauthentic everyday temporality in Čechov: reproductive discourses in *Three Sisters*. *Scando-Slavica* 56(2) 2010, 79–93.
- Lantsov, S. A.: *Političeskaja istorija Rossii*, Piter, Sankt-Peterburg 2009.
- Lebedeva, V. G.: *Sudby massovoi kultury v Rossii. Vtoraja polovina XIX – pervaja tret’ XX veka*. Izdatelstvo S.-Peterburgskogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2007.
- Nabokov, Vladimir: *Nikolai Gogol*. New Directions Book, New York 1961.

- Nabokov, Vladimir: Translator's Introduction. Teoksessa *Aleksandr Pushkin, Eugene Onegin*. Käänt. Vladimir Nabokov. Princeton University Press, New Jersey 1990, 3–90.
- Rot, V. K.: Neirasteniija i lenost. *Voprosy filosofii i psihologii* 35(5) 1896, 555–574.
- Sirotkina, Irina: *Klassiki i psihiatry. Psihiatrija v rossiiskoi kulture kontsa XIX – natšala XX vekov*. NLO, Moskva 2009.
- Svjatonova, Ilja: O lirizme Tšehova. Teoksessa *Anton Cechov 1860–1960*. Toim. Thomas Eekman. E. J. Brill, Leiden 1960. 267–276.
- Tšiž, V. F.: Nравstvennost duševno-bolnyh. *Voprosy filosofii i psihologii* 7(3) 1891, 122–148.
- Tšelpanov, E.: Lange, K. Affekty (Duševnyje dviženija). Psiho-fiziologičeski etjud. *Voprosy filosofii i psihologii* 5(1) 1890, 87–89.
- Tulloch, John: *Chekhov. A Structuralist Study*. Macmillan, London 1980.
- Velikanova, Natalja Pavlovna: *A.P. Tšehov i nasledije 60-h godov*, Avtoreferat disertatsii na soiskanije utšenoj stepeni kandidata filologičeskih nauk. MGU, Moskva 1988.