

UDK 821.161.1.09-2

Primljeno: 03. 06. 2020.

Izvorni naučni rad  
Original scientific paper

**Almir Bašović**

## ČEHOV - NAŠ SAVREMENIK

Tekst se bavi Čehovljevim propitivanjem konvencija scene kutije i njegovim insistiranjem na prirodi kao važnom elementu dramskog prostora. Na primjeru pet Čehovljevih velikih drama pokazuje se put koji te drame prelaze imajući u vidu mjesto koje u njima zauzima priroda. Taj put bi se mogao tretirati kao put od principa predstavljanja zasnovanog na kocki do principa zasnovanog na kugli, kako to predlaže Etienne Souriau. Upravo bi se tu mogli pronaći razlozi zbog kojih bi se Čehov mogao proglasiti našim savremenikom.

**Ključne riječi:** Čehov; priroda; kocka; kugla; Souriau; scena; dramski prostor

*Priroda je živa, kad se ne ustručavaš da njene pojave porediš sa ljudskim postupcima.*

(Anton Pavlovič Čehov: *Pismo Aleksandru Pavloviču Čehovu*, 10. maj 1886.)

## ČETVRTI ZID I PRIRODA

Na gotovo svim fotografijama Anton Pavlovič Čehov izgleda kao da sakriva neku nelagodu što uopće postoji, ili kao da se izvinjava što je sebi, barem u tom trenutku fotografiranja, dao previše važnosti i pristao na „ovjekovječenje“, kako se to nekad govorilo (Usp. Urban 1987). Slično stvari stoje i sa slikom koju možemo rekonstruirati iz Čehovljevih pisama. Rijetko ćemo naći toliko iskrene skromnosti,

toliko pitanja o smislu vlastitog pisanja, sumnji u svoje književno djelo i istovremeno toliko želje da se iza tog pisanja nestane, kao što je to slučaj sa Čehovljevim pismima. S druge strane, sudbina Čehovljevih komada<sup>1</sup> spada u najzanimljivije fenomene u modernoj evropskoj i svjetskoj književnosti, jer ti komadi su danas na izvjestan način življi i aktualniji nego u vrijeme kada su nastali. Ovaj rad predstavlja pokušaj da se neki aspekti Čehovljevih komada provjere s obzirom na današnju dominantnu sliku svijeta, koja je možda zbog pandemije virusa korona malo poljuljana, kao i s obzirom na naše današnje pozorišne konvencije, koje pomalo suspendira činjenica da je zbog tzv. društvene distance pozorište trenutno zabranjena umjetnost.

Ovdje se polazi od uvjerenja da umjetničko djelo jeste organski fenomen<sup>2</sup>, kako to u svojoj knjizi *Odnos među umjetnostima* tvrdi Étienne Souriau poredeći umjetničko djelo sa ljudskom ličnošću u svoj njenoj osobenosti (1958: 47). Također, usvajaju se pretpostavke Mihaila Bahtina o tome da je čitanje aktivnost i da se književno djelo dovršava u duhu onoga ko djelo čita (Bahtin 1991). S punom sviješću o tome da se sadašnji trenutak ne može reflektirati, o čemu bi nas neke od temeljnih osobina pozorišne umjetnosti mogle ili čak morale naučiti, ovaj tekst nikako ne pretenduje da kaže sve o onome zbog čega bi se Čehov mogao smatrati našim savremenikom. Ovo je skromni pokušaj da se upozori na neke razloge zbog kojih su nam, usljed trenutnih vanjskih okolnosti, Čehovljevi komadi u tetaru možda još potrebniji.

Svi veliki dramski pisci su na izvjestan način zahtijevali promjenu ili barem propitivanje pozorišnih konvencija koje su zatekli. Čehovljeve drame od samog početka izazivaju izvjesne nesporazume i nedoumice. U povijesti evropskog teatra gotovo da se ne može pronaći opus koji je izazvao toliko rasprava vezanih za žanrovska određenja kao što je to slučaj sa Čehovljevim komadima (Usp. Steiner: 1979: 204; Frolov 1979: 109; Styán 1970: 75; Hristić 1981: 43, Su Ne 1999: 7-33).

---

<sup>1</sup> Umjesto termina „drama“, ovdje će se koristiti termin „komad“, kad god to razlozi stilske prirode budu dozvoljavali. Utemeljenje za ovakav izbor autor teksta nalazi u svom povjerenju prema dramskom piscu kojim se bavi. Naime, Anton Pavlovič Čehov je na više mjesta protestirao protiv odrednice „drama“ za ono što je on pisao za pozorište. Tako, naprimjer, u pismu M. P. Aleksejevoj, od 15. septembra 1903. godine, Čehov za svoj komad *Višnjik* kaže: „To nije drama, već komedija, mjestimice čak i farsa“. Pišući Olgi Knipper-Čehovoj, 10. aprila 1904. godine, Čehov pita: „Zašto se u afišama i u novinskim oglasima moj komad tako uporno naziva dramom?“

<sup>2</sup> Nепrestano mijenjanje izgleda, neponovljivost pojava, potpuno individualan karakter jednog niza zatvorenog u sebe, to su po Henriju Bergsonu karakteristike po kojima se organsko razlikuje od mehaničkog (1987: 61). U slučaju književnog djela, njegovo neprestano mijenjanje povezano je sa činjenicom da dva čitanja jedne knjige, kako kaže Tzvetan Todorov, nikada nisu istovjetna (1986: 8), a o stalnom mijenjanju jednog pozorišnog komada najbolje svjedoče njegove različite pozorišne postavke, unutar kojih opet ni jedna repriza nije jednaka. O tome je autor ovog teksta već pisao u svojoj knjizi *Maske dramskog subjekta* (2015: 93-94).

A da su te drame zahtijevale promjenu i preispitivanje pozorišnih konvencija najbolje svjedoči činjenica da su one bile povod za jedan novi pristup umjetnosti glume. Naime, ne treba posebno podsjećati da Konstantin Sergejevič Stanislavski svoj *Sistem* na izvjestan način piše imajući u vidu rediteljske postavke Čehovljevih drama i polazeći od svog iskustva igranja Čehovljevih kompliciranih likova.

Čehov zatiče konvencije građanskog teatra koji svojim scenskim prostorom svjedoči o slici svijeta reduciranoj na ljudsko društvo, teatra koji donosi konačnu pobjedu ideje o rampi kao četvrtom zidu. [Tako je, naprimjer, Stanislavski od glumaca zahtijevao da publiku tretiraju kao četvrti zid, ali da tu publiku istinitošću svoje glumačke igre pokušaju uvući na scenu. On to u svom *Sistemu* nimalo slučajno uvodi na mjestu koje govori o stvaralačkoj pažnji (usp. Stanislavski 2004: 92 i d.).] Čehov je u svim svojim komadima insistirao na otvaranju scene kutije, a taj aspekt je itekako povezan sa insistiranjem na uvođenju prirode u teatar potpuno podređen ljudskoj logici.

Boris Zingerman kaže da se kod Čehova likovi pokazuju kao neodvojiv dio prirode, a priroda pokazuje projekciju njihovog duševnog života (1982: 305). U svojoj knjizi *Čehov i prostor* autor ovog teksta pokušao je pokazati da se struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama može smatrati koncentriranim izrazom dramske strukture, pri čemu je prostor prirode najširi prostor u koji Čehov uključuje događaje u svojim komadima. Priroda bi mogla biti važna i za propitivanje Čehovljevog mjesta u evropskoj dramskoj tradiciji, s obzirom da bi se ta priroda mogla tretirati kao najviša instanca pred kojom se vodi proces, kako to za instancu bogova u klasičnoj tragediji kaže Emil Staiger (1996: 157), ili bi se mogla povezati sa granicom u tragediji, povodom koje György Lukács kaže: „... mudrost tragičkog čuda jeste mudrost granice“ (1984: 135). Istovremeno, odnos likova i prirode kod Čehova mogli bismo povezati i sa starom antičkom komedijom, u kojoj su hor činile životinje i prirodne pojave i u kojoj su, kako kaže Olga Frejdenberg, „ljudi i priroda pjevali još uvijek unisono“ (1986: 113).

Jasno je da se Čehovljevo insistiranje na prirodi tiče svih aspekata njegovih komada. Tako je u svojoj slavnoj knjizi *Čehov dramski pisac* Jovan Hristić primijetio važnost prirode za vremenski aspekt kod Čehova<sup>3</sup> u pokušaju da događaji i

---

<sup>3</sup> Nakon što je utemeljitelj moderne filozofije Immanuel Kant u svojoj *Kritici čistog uma* prostor i vrijeme proglasio nužnim akceptima ljudskog saznanja (usp. Kant 1970: 63 i d.) i pogotovo nakon što je Mihail Bahtin uveo pojam kronotopa u vezi sa književnim djelom (Bahtin 1989), jasno je da se prostor i vrijeme u književnom djelu mogu razdvojiti samo privremeno, za tehničke potrebe analize. O vremenu u Čehovljevim komadima su napisane mnogobrojne studije. Npr. vidjeti: Šalygina (1999: 145-158), Gorjačeva (1993: 193-206), Šatina (1993: 261-268). Također, o vremenu u Čehovljevim dramama vidjeti Hristić (1981: 129-151), Karahasan (2010: 63).

egzistencijalne situacije likova upravo uključivanjem u kontekst prirode dobiju širi smisao. Hristić o tome piše:

Pre svega: sa smenjivanjem godišnjih doba vreme u Čehovljevim dramama postaje neopozivo prisutno i do kraja opipljivo. Jer prelazak proleća u leto, leta u jesen nije samo prazno i pomalo apstraktno proticanje vremena koje možemo i ne primetiti i na koje dramatičar mora stalno da nam obraća pažnju, nego je i čin prirode prisutan i postojeći u drami isto onako kao što su prisutni i postojeći postupci junaka. Ali isto tako, tim smenjivanjem godišnjih doba u Čehovljevim dramama vreme dobija i jedan novi kvalitet. Ono nije ljudska sudbina samo zato što protiče i što se ničim ne da zaustaviti, nego i zato što njegovo proticanje ima jedan sasvim određeni ritam. Taj ritam je veliki ritam rađanja, umiranja i obnove života u prirodi, i kada Čehov zbivanja u životima svojih junaka postavlja u taj ciklus, ona prestaju da budu samo privatne sreće i nesreće i počinju da dobijaju i jednu kosmičku dimenziju koju su zbivanja u klasičnoj drami, svojom prirodom i statusom njenih junaka, sasvim prirodno i neposredno imala (1981: 145-146).

Priroda kao prostor u koji se uključuju događaji kao da je od prve do posljednje Čehovljeve velike drame dobijala na značaju. Istovremeno, tih pet velikih komada – *Ivanov*, *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik* – kao da su organski, iznutra, preispitali mogućnosti da pozorište zasnovano na principu kocke pomjere prema principu kugle, kako te tendencije u svom tekstu *Kocka i kugla* opisuje Étienne Souriau. Kao osnovne karakteristike principa kocke Souriau navodi realizam, zatim otvorenost prema gledalištu jednom stranom i ograničenost, jer „sve evolucije lica, sve njihove igre na sceni su ograničene i unaprijed oblikovane prihvaćenim scenskim rasporedom“ (Souriau 1971: 133). Princip predstavljanja koji Souriau povezuje sa kuglom karakterizira to da za njega ne postoje granice, već postoji samo dinamični centar, puls... (Isto: 134) Kako kaže Souriau, pravo pozorišno kretanje, ono najprirodnije i najefikasnije, jeste poći od kocke pa doći do kugle, od mikrokosmosa do makrokosmosa (Isto: 138).

Za Čehovljeve komade bi se moglo reći kako su za ovakvim principom tragale propitujući najvažnije konvencije građanskog teatra, jer povjerenje u mehaničku sliku svijeta i čovjeka, svojstveno temeljnim teatarskim formama devetnaestog stoljeća, Čehov dovodi u pitanje svojim tretiranjem organskih fenomena. Pritom, ti komadi svojim uvodnim akordom – kao onim što po Gustavu Freytagu snažno određuje, akcentira čitavu dramu (1896: 114) – jesu povezani sa prostorom prirode, a priroda se pokazuje važnom i za ton koji obilježava završne situacije. Dakle, bez namjere da se detaljno analizira mjesto koje priroda ima u Čehovljevim komadima, što bi zahtijevalo i detaljno bavljenje odnosom između scenskog i dramskog prostora [o

razlici između scenskog i dramskog prostora usp. Bašović (2008: 27-34)], ovdje se želi ukazati na činjenicu da se priroda u Čehovljevim komadima uglavnom tiče i početka i kraja, dakle tiče se dva od tri elementa sklopa događaja kao najvažnije stvari u tragediji, kako taj fenomen definira Aristotel govoreći da je potpuno ono što ima početak, sredinu i kraj (*Poetika* 1450 b1 25).

## **BORKINOV ULOV**

U drami *Ivanov*, prvoj od pet velikih Čehovljevih drama, već uvodne didaskalije i definiranje scenskog prostora upućuju na Čehovljevo specifično tretiranje odnosa čovjek – priroda. Naime, na početku ovog komada Ivanov sjedi u parku na svom imanju i na otvorenom prostoru prirode čita pod svjetiljkom. Ta neprirodnost situacije u kojoj se nalazi centralni lik drame potcrtava smjer dramske radnje. Kabinet na otvorenom prostoru čini jezgru apsurdna vezanu za situaciju u kojoj se nalazi Ivanov, jer na sceni se vidi i kuća u kojoj svira njegova bolesna žena Ana Petrovna, od koje se u trenutku kada komad počinje Ivanov već otuđio. U drami kao cjelini taj se prostor komentira prostorom trećeg čina, na početku kojeg likovi u stvarnom Ivanovljevom kabinetu piju votku i „filozofiraju“ jednako o politici, haringama i kiselim krastavcima. Upravo u tom prostoru Ivanov će na kraju čina svojoj ženi Ani Petrovnoj izgovoriti strašnu istinu o njenoj bolesti i skoroj smrti.

Slično stvari stoje i sa međusobnim komentiranjem prostora u drugom i četvrtom činu *Ivanova*. Oba čina su smještena u kući Lebedejevih, kojima Ivanov duguje novac i čija kćerka Saša je u njega zaljubljena. U drugom činu lusteri, svijećnjaci i slike su u navlakama, a u četvrtom činu na sceni je svečano namješteni salon jer traju pripreme za vjenčanje Ivanova i Saše. U prvom činu, Borkin – lik koji je zadužen za vođenje Ivanovljevih poslova – ulazi na scenu obučen kao da dolazi iz lova, a u dijalogu sa Ivanovom on otkriva da je zapravo pio sa seljacima. Ulazeći na scenu s puškom, Borkin pravi neukusnu šalu, nišaneći u Ivanova, a zatim ga pita hoće li mu biti žao ako on naprasno umre. Isti lik u drugom činu pravi vatromet u vrtu kod Lebedejevih, što motivira izlazak sa scene svih likova osim Ivanova i Saše, čijem poljupcu kao svjedok prisustvuje Ana Petrovna.

Četvrti čin *Ivanova* obilježava vremenska udaljenost od ostalih faza radnje i u posljednjim scenama su sve sižejne linije zaokružene, zbog čega bismo ovaj komad mogli povezati sa melodramom kako je definira Sergej Baluhatyj (1990: 57), što na izvjestan način svjedoči o važnosti posljednje, dobro pripremljene scene kojom

komad završava. V. V. Vorovskij u tekstu *Suvišni ljudi* kaže da Čehovljevi likovi nisu bili namijenjeni za povijest, ali oni nikad nisu potpuno beznačajni i vulgarni te dodaje kako Čehov prikazuje samo jedan momenat iz života „suvišnih ljudi“ – samo propast (2002: 618). A propast centralnog lika, odnosno način na koji Ivanov u završnoj sceni reagira na prepoznavanje kao dramsku radnju, najavljuje neke aspekte važne za kasnije Čehovljeve komade.

Naime, umjesto da se oženi Sašom, Ivanov se u zadnjoj sceni ove drame ubije, praveći od prostora svečane sale poprište smrti, što znači da Ivanov tako na izvjestan način „realizira“ onu Borkinovu šalu iz prve scene ovog komada. Onako kako je prostor prirode u prvoj sceni činio jezgro apsurdna povezano sa Čehovljevim centralnim likom, tako se drama kao cjelina gradi na apsurdnu zasnovanom na nemogućnosti da se dramskom radnjom pomire subjektivni i objektivni planovi vezani za lik Ivanova. Upravo to samoubistvo kao da najavljuje specifičnost odnosa između vidljivog i nevidljivog prostora u kasnijim Čehovljevim dramama, u kojima će prostor prirode postajati sve važniji. Naime, kako kaže didaskalija, Ivanov skoči ustranu i ubije se (Čehov 1964: 340) i tom njegovom radnjom kao da se napušta princip kocke sa svojom ograničenošću i kao da se najavljuje potraga za dinamičnim centrom kugle, jer nakon drame *Ivanov* slijede Čehovljeve drame koje neće imati jasnu podjelu na glavne i sporedne likove i u kojima će tematiziranje prirode dobijati na značaju.

## **ZAČARANO JEZERO**

Danas, dok nam se naši pokušaji da „režiramo“ prirodu vraćaju poput bumeranga, treba imati na umu da Čehov to pitanje suptilno uvodi u svom komadu *Galeb*. Naime, u tom komadu veliku važnost ima prostor jezera. Jezero iz djelimične odsutnosti određuje čitavu dramsku radnju u ovoj Čehovljevoj drami, i to ne samo zbog centralnog simbola koji stoji u njenom naslovu i koji je neodvojiv od jezera. Trepljev na jezeru počinje pisati i režirati; Nina Zarečna na jezeru počinje svoju glumačku karijeru i tu upoznaje Trigorina; Trigorin uživa u pecanju pa jezero motivira njegov boravak na imanju, a to pokrene čitav niz događaja koji se tiču sudbine Nine Zarečne, kao i prepoznavanja Trepljeva u četvrtom činu, odnosno tiče se njegovog objektivnog prepoznavanja vlastitih spisateljskih sposobnosti; na jezeru se Trepljev i Nina vide i prvi i zadnji put... (Usp. Bašović 2008: 117.) I tako dalje, i tako dalje.

Na početku drame *Galeb*, Čehovljev Trepljev svoju predstavu pravi upravo na jezeru i u tu predstavu uključuje ni manje ni više nego mjesec. Nije najmanje važno

što taj prostor jezera vidimo tek kada se razmakne zavjesa na improviziranoj pozornici, čime nas Čehov suptilno podsjeća kako je priroda iz građanskog teatra protjerana. Predstavu u kojoj igra Nina Zarečna Trepljev bazira upravo na efektu izlaska mjeseca te zatim koristi jezero kako bi skromno izložio model svijeta kakav će biti za dvjesto hiljada godina, istovremeno podsjećajući na stanje stvari u građanskom teatru koji je izgubio i sveto i vezu sa svim oblicima postojanja koji ne spadaju pod odrednicu čovjek.

NINA: Ljudi, lavovi, orlovi i jarebice, rogati jeleni, plovke, pauci, nijeme ribe koje su obitavale u vodi, morske zvijezde i oni koji se nisu mogli okom sagledati – jednom riječju, svi životi, svi životi, svi životi, prešavši svoj tužni krug, ugasili su se... Prohujalo je na hiljade vijekova otkako na zemlji nema nijednog živog bića, i ovaj jadni mjesec uzalud pali svoj fenjer. Na livadi se više ne bude kričući ždralovi, a hruštevi se više ne čuju u lipovim šumicama. Hladno, hladno, hladno. Prazno, prazno, prazno. Jezivo, jezivo, jezivo. (Pauza) Tijela živih bića nestala su u prahu i vječna materija pretvorila ih je u kamenje, u vodu, u oblake, a sve duše slile su se u jednu. Duša cijelog svijeta – to sam ja... ja... U meni je duša Aleksandra Makedonskog, i Cezara, i Shakespearea, i Napoleona i posljednje pijavice. U meni se svijest svih ljudi slila s instinktima životinja i ja pamtim sve, sve, sve – i svaki život u sebi preživljavam ponovo. (Čehov 1964: 412)

Ima nešto opominjuće u ovakvom odnosu prema prirodi i vremenu u ovom Čehovljevom komadu. Naime, u drami u kojoj je protok vremena između činova donio veliku promjenu i ostavio krupan trag na likovima, upravo se slikom pozornice na jezeru u četvrtom činu potcrtava učinak tog vremena. Medvedenko kaže da bi trebalo narediti da sruše pozornicu u parku te dodaje: „Stoji gola, ružna, kao kostur, a zavjesa klopara na vjetru. Kad sam sinoć prolazio onuda, učinilo mi se kao da neko na njoj plače“ (Čehov 1964: 441). Upravo će na kraju ovoga čina Nina pred Trepljevom sva uplakana govoriti o svom propalom životu i karijeri glumice, sa nostalgijom se sjećajući njihove predstave iz prvog čina. Trepljev će se, ne bez izvjesne ironije, ubiti upravo u prostoru karakterističnom za građanski teatar koji se na sceni ne vidi, dakle u prostoru protiv kojeg se Trepljev u prvom činu svojom predstavom pobunio. Ali, treba imati na umu da se isti taj lik ubija između ostalog i zbog prirode, zato što oluja i nevrijeme, koji traju iza scene tokom četvrtog čina, još više razdražuju njegove načete živce...

Nije li nam danas to možda izvjesna opomena? Prostor teatra mi<sup>4</sup> smo zatvorili u

<sup>4</sup> Ovdje se „mi“ koristi iz najmanje dva razloga koji se tiču komunikacije u pozorišnoj umjetnosti i problema kojima se ovaj tekst bavi: 1. Pozorište kao umjetnost bitno obilježavaju kolektivnost produkcije i recepcije, kako to objašnjava Manfred Pfister (1998: 34-35). O tome nam govori i jedan od temeljnih spisa evropske kulture, knjiga Friedricha Nietzschea *Rođenje tragedije iz duha muzike* (1983). U tom spisu se iznose još uvijek

četiri zida, iz njega smo prognali sve što ne spada u ljudsko društvo. Istovremeno, dok pokušavamo ovladati prirodnim ciklusima i zahvaljujući našem ogromnom povjerenju u tehnologiju pokušavamo ubrzati vrijeme, možda kao ljudski rod zapravo jurimo ka „četvrtom činu“? Ostaje pitanje hoće li taj „naš četvrti čin“ biti komičan ili tragičan i hoće li biti nekoga ko će se u vezi s njim moći smijati ili plakati, ili nekoga ko će na sceni – poput doktora Dorna u Čehovljevom komadu – o tim našim pokušajima barem moći izvjestiti.

## PRIRODA I GROB

Moglo bi se reći da se centralni sižejni tok u *Galebu* zasniva na odnosima između dvije glumice i dva pisca te da upravo preko centralnog simbola galeba i jezera kao konkretnog i imaginarnog prostora Čehov propituje odnos između principa kocke i principa kugle, suptilno ga povezujući sa statusom same umjetnosti i mjestom koje ona zauzima u svijetu. S tim u vezi zanimljivo je da i u svom narednom komadu, u *Ujaku Vanji*, Čehov kao da najavljuje dominantno stanje u vezi sa statusom koji u našem svijetu imaju književnost i umjetnost.

Prvi čin ovog komada odvija se u vrtu i nakon uvodne scene, u kojoj se tematiziraju rad i umor, Serebrjakov dolazi iz šetnje, a zatim odmah odlazi u svoj kabinet, pri čemu nije najmanje važno što se on iz te šetnje u prirodi vraća noseći u ruci kišobran. Dževad Karahasan kaže da je Čehovu potreban mehanički sižejni okvir koji obilježava početak i kraj drame, a koji se gradi dolaskom i odlaskom likova, dodajući da „bez toga mehaničkog okvira drama se ne bi mogla završiti, jer se u njoj

---

aktualna pitanja vezana za način na koji se uživa pozorišna umjetnost. Autoru ovog teksta nije poznato ima li nekog providenja u padu jednog vrapca, ali mu se čini da nije slučajno to što je ovaj spis dugo vremena žestoko napadan od strane filologa kao tadašnjih naučnih autoriteta. Naime, ma koliko bili uporni pokušaji da se ustanovi teatrologija kao nauka o teatru, izgleda da se sličnost između pozorišta i života (a ta sličnost se ogleda npr. u ireverzibilnosti i jednog i drugog fenomena, kao i u činjenici da se i život i teatar odvijaju u sadašnjem trenutku) potvrđuje upravo u nemogućnosti da se i teatar i život naučno definiraju. Pišući o problemima definiranja predmeta teatrologije Boris Senker kaže da pri određivanju područja kojim se bave, teatrolozi moraju potražiti što jednostavniji, a istovremeno što obuhvatniji odgovor na temeljno pitanje: što je kazalište? (Senker 2010: 13) S druge strane, možda biologija ipak nije nauka o životu, već je malo više nauka o živim bićima. 2. Od Lessin govog spisa *Laokoon* (Lessing 1964) do danas naglašava se važnost prostora za teatar. Ne samo da teatar uvijek „predstavlja umanjeni model univerzuma“ (Karahasan 2004: 110), već se također radi i o činjenici da, kupovinom karte i ulaskom u pozorište, mi pristajemo na konvencije koje nam govore o tome da smo, htjeli - ne htjeli, dio neke zajednice (dakle, nekog „mi“) i da pritom prostorni odnosi obavezuju kako publiku tako i glumački ansambl kao konstitutivne elemente pozorišne umjetnosti. To se tiče i unutrašnje logike drame, jer kako kaže Carl Schmitt: „Javni prostor teatra i publika kao esencijalni element teatarske umjetnosti permanentno limitiraju dramatičarevu slobodu inventivnosti“ (2006: 31).



sništa nije dogodilo i ništa se nije riješilo“ (2004: 22). Radnja u ovom Čehovljevom komadu ne dovodi do bilo kakve stvarne promjene, jer će Sonja i Ujak Vanja nastaviti raditi na imanju i slati novac Serebrjakovu i njegovoj mladoj ženi Jeleni Andrejevnoj, uprkos spoznaji da je profesor duhovno mrtav čovjek, ukoliko je nekad uopće i bio živ. A s obzirom na činjenicu da je to lik koji u drami *Ujak Vanja* u potpunosti određuje događaje i smjer dramske radnje te da s prezirom gleda na pojedine likove koji u njemu vide neki viši princip, moglo bi se reći da Serebrjakov funkcionira poput nekog *ravnodušnog boga*.

Privremeni boravak Serebrjakova i Jelene Andrejevne na imanju te njihov odlazak na kraju ovog komada mogli bi se razumjeti i kao upozorenje o učinku mehanički mišljene kulture na organski svijet prirode. Naime, nakon što se razvojem dramskog sižea konstruiraju i raspadnu pomalo neprirodni ljubavni trouglovi Jelena Andrejevna – Astrov – Sonja i Vojnicki – Jelena Andrejevna – Serebrjakov, prostor šume kojim je Astrov opsjednut nameće se kao ono što Volker Klotz zove metaforičkom ligaturom (1995: 85), ili bi se čak mogao povezati sa integracionom tačkom, kao tačkom presjeka u kojoj se koordinira mnoštvo dramskih perspektiva (Isto: 91). Pokazujući karte okruga i objašnjavajući Jelenu Andrejevnu promjene u šumi, Astrov kaže:

ASTROV: (...) Zelene boje još ima tu i tamo, ali ona više ne čini cjelovitu, neprekidnu površinu, nego skup mrlja: nestalo je i sobova, i labudova, i tetrijeba. Prijašnjim zaseocima, naseobinama, majurima i mlinovima nema više ni traga. Vi ćete reći da su tu posrijedi utjecaji kulture i da je stari život morao ustupiti mjesto novome. (Čehov 1964: 484)

Kroz lik profesora Serebrjakova Čehov nam nudi sliku impotentnog starca koji prezire život i prirodu. Za njega se u tom komadu kaže da sada osporava ono što je prije nekoliko godina sam tvrdio, a na jednom mjestu ga Vojnicki naziva *pišući perpetuum mobile* (Čehov 1964: 463), što bi se moglo povezati sa suštinom komičnog koje se, po Bergsonu, ogleda u mehaničkom nakalamljenom na nešto živo (1987: 31). Ima neke ironije u činjenici da se drugi čin ovog komada organizira oko bolesnog tijela profesora koji bi mogao poslužiti kao prototip današnjeg ideološkog mišljenja o književnosti koje ne uzima u obzir formu, dakle kao prototip mišljenja koje ne uzima u obzir tijelo umjetničkog djela (usp. Souriau 1958: 47-48). Je li nas Čehov možda upozoravao da će sva važna pitanja o književnosti i umjetnosti biti zasnovana na ravnodušnosti i da će književnost postati samo prilika za učene ili pseudoučene rasprave koje ne doprinose ničemu osim društvenom i ekonomskom statusu onih koji te rasprave vode?

Ta ravnodušnost u *Ujaku Vanji* najvidljivija je iz trećeg čina ovog komada organiziranog oko prijedloga profesora Serebrjakova da se imanje proda, što svjedoči

o njegovom potpuno vanjskom pogledu na egzistencijalnu situaciju ostalih likova. Scena u kojoj Vojnicki uzima pištolj kako bi pucao na Serebrjakova mogla bi se tretirati kao ono što William Archer naziva obaveznom scenom (1964: 120-138), a Vladimir Vol'kenštejn (1969: 276) kaže da, saglasno Čehovljevoj namjeri, ova scena, zbog glupog egoizma osrednjeg i samozadovoljnog Serebrjakova, izaziva suosjećanje gledaoca prema Vojnickom.

*Ujak Vanja* je komad koji upravo svojim naslovom upozorava na važnost lika Vojnickog, ali je njegovo ime u tom naslovu dato sa Sonjine frazeološke tačke gledišta. Komad završava upravo pozivom na najviši mogući stupanj suosjećanja sa Sonjom, koja u završnoj sceni pokazuje da je dramska radnja povezana sa kretanjem od imaginarnog prostora prošlosti ka nimalo svijetlom imaginarnom prostoru budućnosti. Posljednji Sonjin monolog posvećen je grobu kao onostranom prostoru nade, a nije slučajno da se taj monolog odvija ujesen. Zbog toga bi se on mogao čitati kao jedna vrsta aluzije na vegetativna božanstva koja upravo ujesen umiru, da bi se na proljeće ponovo vratila, što je struktura koja je imala važnu ulogu za tragediju kao formu (usp. Murry 1981: 319-346). U tom monologu kao da se razbija okvir svijeta koji ograničava potragu za sveobuhvatnim smislom, što je oduvijek bila težnja velike književnosti.

Souriau upozorava da je umjetničko djelo „biće koje valja unaprijediti, ostvariti ono što je u njemu jedinstveno, nezamjenjivo“ (Souriau 1958: 286-287). Imajući u vidu potpuno vanjsku perspektivu profesora Serebrjakova i prema književnosti i prema svim likovima, postavlja se pitanje o tome je li Čehov možda upozoravao na mogućnost da može doći trenutak kada će se književnost kao organski fenomen prepustiti ravnodušnim stručnjacima koji ionako ne čitaju književna djela, nego isključivo svoje ili knjige drugih stručnjaka? Završne scene ove Čehovljeve drame, uključujući Sonjin monolog koji ona izgovara u prisustvu svog umornog ujaka Vanje, bave se i tabuom groba. Možda je Čehov upozoravao da bismo mogli doživjeti vrijeme u kojem bismo stvarne razgovore o biću književnosti prepustili raznim stručnjacima i tako književnost zakopali u grob, uvodeći u vezi sa konkretnošću i neponovljivošću književnog djela tabu šutnje?

## NATAŠIN VRT I GRADANSKA KULTURA

Onako kako se u svojim prethodnim dramama suptilno bavio pojedinim aspektima umjetnosti kao organskog fenomena, tako je Čehov u komadu *Tri sestre* najavio tužnu sudbinu građanske kulture, jer nigdje nema toliko ljepote koja ubija samu sebe kao u

ovoj Čehovljevoj drami. Na jednom mjestu u drami Veršinjin govori o tome kako su tri sestre Prozorov suprotstavljene stotini hiljada stanovnika grada koji je grub, kako će njih neprosvijećena masa nadglasati, ali će za dvije-tri stotine godina ljudi kao što su sestre biti u većini te će se u budućnosti živjeti na njihov način (Čehov 1964: 516-517). Danas, više od sto godina od nastanka drame, možemo razumjeti svu gorku ironiju ove Čehovljeve replike. Jer, danas dramu *Tri sestre* možemo čitati kao dramu o raspadu građanske kulture i njenih vrijednosti koje ničim nisu zamijenjene. Ta je drama zasnovana na odnosu između unutrašnje i vanjske perspektive, odnosu koji se komentira unutrašnjim doživljajem dramskog prostora sestara Prozorov i vanjskim, objektivnim promjenama u prostoru koji im je nekada pripadao.

Ovaj komad počinje naglašavanjem prošlosti i uvođenjem uspomena kao emocijom sestara Prozorov obilježenim vremenom. A onda se taj imaginarni prostor Prozorovih, njegov diskontinuitet, njegova posebna povlašćena mjesta koja prostor Moskve približavaju svetom prostoru, gotovo groteskno komentira vanjskim, mjerljivim prostorom. Taj prostor se iz čina u čin mjeri Natašinim *osvajanjem* prostora kuće, pri čemu ona, kako to kaže A. M. Turkov, vješto iskorištava ljubaznost, mehkoću i stidljivost sestara (1980: 358).

Tri sestre Moskvu uzimaju kao orijentir, kao tačku oslonca, kao mjesto kulture. S druge strane, tok dramske radnje dovodi do toga da one ostaju bez svog stvarnog prostora. I to ne samo prostora kuće, nego i prostora vrta u kojem se – nimalo slučajno, pod vedrim nebom – odvija četvrti čin ovog komada. Nataša, kao jedini predstavnik „neprosvijećene mase“ u ovom komadu, najavljuje da će se njeno preuređivanje nastaviti i u vrtu, jer će sutra narediti da posijeku aleju jela i da u vrtu posade šareno cvijeće. Teško bi bilo naći tačniju metaforu za stanje u kojoj se danas nalazi građanska kultura od Čehovljevog komada *Tri sestre*. Jer, kod Čehova svijet sestara Prozorov u četvrtom činu postaje slika palog svijeta kao slika građanske kulture koja je po svojoj prirodi defanzivna i koja ni danas nema načina da se odbrani od agresivnih *nataša* koje nemaju niti jedno jedino pitanje i koje vođene instinktom sav prostor podređuju sebi.

Nije slučajno što Čehov na početku komada od dva pogleda na prirodu i klimu u gubernijskom gradu u kojem se događa radnja suptilno pravi dva nepomirljiva pogleda određena egzistencijalnom situacijom likova. Naime, u prvom činu sestre se u jedno lice povezuju svojom slikom Moskve i pogledom koji imaju na grad u kojem žive, a u kojem se njihovo poznavanje jezika i muzičke kulture tretira kao „šesti prst“. S druge strane, Veršinjin u vezi sa mjestom u kojem se komad događa govori o zdravoj slavenskoj klimi, o širokoj rijeci i brezama. Ono što bi inače funkcioniralo

kao časakanje, u četvrtom se činu pokazuje kao nepomirljiv odnos, kao ono što je temelj klasične drame, kao ono što prolazi „kroz govor“, kao *dia-logos*.

Jer, na kraju komada za Veršinjina, koji sa garnizonom mora ići iz grada, taj prostor postaje još važniji, zato što u njemu ostavlja Mašu. A sestrama Prozorov prostor grada upravo zbog odlaska garnizona postaje još manje podnošljiv nego u prvom činu. Zato Čehov Maši daje da u četvrtom činu izgovori monolog pticama, gradeći tako ono što Nothrop Frye zove slikom *palog svijeta*: „Tako je ironijska drama vizija onoga što se u teologiji zove pali svijet, vizija jednostavne ljudskosti, čovjeka kao prirodna čovjeka i u sukobu s kako ljudskom tako i ne-ljudskom naravi“ (Frye 2000: 325).

## FIRSOVA KUĆA I BEŽIČNA KOMUNIKACIJA

Čini se da je u svom posljednjem komadu *Višnjik* Čehov upravo tretiranjem prostora kultivirane prirode najavio neke od najbitnijih osobina našeg doba, pogotovo onih koje se tiču ljudske komunikacije i dijaloga kao temelja drame. Sudbina višnjika kao centralna tema potertava se sudbinom starog sluga Firsa (usp. Bašović 2015: 235 i d.), čijim mrmljanjem o životu koji je prošao završava ovaj komad. Taj stari sluga je gluhi fizički, ali svi ostali likovi su gluhi „uhom, umom i okom“, da parafraziramo Edipove riječi. Kako to u svom tekstu o govornoj radnji likova kao komičkom sredstvu u *Višnjiku* piše J. V. Šatin, Firsovo nerazumijevanje može se objasniti njegovom starošću i lošim sluhom, dok u ostalim slučajevima nerazumijevanje ostaje nemotivirano. Kao glavnu posljedicu nove logike jezika kod Čehova, Šatin navodi pojavu dijaloga kao osnovne forme međusobnog nerazumijevanja likova (1993: 253). Možda upravo ta „gluhoća“ najavljuje naše doba, u kojem ne znamo ni da li čujemo jedni druge, jer jedni s drugima gotovo da više i ne pokušavamo razgovarati. Mi se danas radije dopisujemo putem tzv. društvenih mreža, a jezik nam se sve više svodi na emotikone ili na skraćenice, kao da se radi o jeziku mašina. Različiti autori su primijetili sklonost Čehovljevih likova ka izricanju istine o sebi i njihovu strast za analizom (npr. Williams 1979: 117; Efros 1979: 91-92), a Peter Szondi uočava da Čehovljevi likovi svoje riječi izgovaraju usred društva, ali te riječi „samo osamljuju onoga ko ih izgovara“ (1995: 33). Dakle, paradoksalno, Čehovljevi likovi su najusamljeniji kada se nalaze u društvu, a kako se umnožavaju načini komunikacije i broj onih koji koriste tzv. društvene mreže, paradoksalno raste i kako raste broj usamljenih ljudi. Da li je možda ovaj naš svijet bežične komunikacije Čehov najavio na kraju *Višnjika*, navo-

deći u didaskaliji da se čuje bolan i zamirujući zvuk otkinute žice koji kao da dolazi s neba?

Čini se da je još jedan važan aspekt, koji se tiče našeg odnosa prema prostoru, Čehov najavio pišući svoj komad *Višnjik*. Kako je to primijetio Boris Zingerman, svi Čehovljevi veliki komadi događaju se na nekim imanjima koja se dovode u vezu sa ekonomskim problemima. U *Ivanovu* je imanje založeno, što bitno doprinosi temeljnoj dramskoj situaciji i njenom razrješenju. U *Galebu* su majuri oko jezera opustjeli, kad umre Sorin i njegovo imanje će opustjeti ili će preći u ruke drugih vlasnika, a trenutno je ono na samrti jer odnosi čitavu Sorinovu penziju. U *Ujaku Vanji*, kako je ovdje već rečeno, centralni događaj na izvjestan način predstavlja prijedlog Serebrjakova o prodaji imanja na kojem se komad događa. U *Tri sestre* Andrej Prozorov je zbog kockarskih dugova založio kuću (Usp. Zingerman 1982: 328). U *Višnjiku* je preko lika Lopahina Čehov najavio današnje ljude kojima se uspon na ekonomskoj ljestvici događa, a koji upravo usljed tih poslovnih uspjeha postaju ekonomske mašine. Prostor višnjika kao prostor prošlosti i budućnosti na kraju se pretvara u vanjski, mehanički, mjerljivi prostor potpuno podređen zakonima tržišta.

Upravo taj ekonomski aspekt bitno određuje temu *Višnjika*, jer Čehov prostor prirode konstruira kao simbol, upisujući sve vremenske perspektive likova u prostor višnjika. Taj prostor se tretira kroz različite aspekte, naprimjer kroz meteorologiju (Epihodov na početku komada govori da je temperatura ispod nule, a da su višnje u cvatu...), kroz uspomene likova (Ljubov Andrejevna u prvom činu u višnjiku vidi svoju mrtvu majku), kroz historijsku dimenziju (Firs govori o kompotima koji su se nekada prije ukidanja kmetstva pravili, Epihodov kaže da je višnjik znamenitost i da je zastupljen u Enciklopedijskom rječniku...), kroz ideološki pogled (Petju Trofimova sa svakog stabla gledaju ponižena ljudska bića, Anja obećava svojoj mami da će od cijele Rusije napraviti vrt...). Na kraju, višnjik se ubija jer se kao prostor pretvara u nešto isključivo ekonomski isplativo, odnosno taj prostor se mimo želje likova potpuno prevodi u mjerljivi fenomen.

A upravo to što sudbinu višnjika Čehov komentira sudbinom starog sluga Firsu, koji je poput kaljača ili češlja na kraju drame zaboravljen od svih, može predstavljati najavu slike čovjeka u naše doba. Kako to u svojoj knjizi *Zastarjelost čovjeka* kaže Günther Anders, „...zadatak današnje nauke više se ne sastoji u tome da pronalazi tajnu, dakle skrivenu *bit* ili skrivenu *zakonitost* svijeta ili stvari, nego u tome *da otkriva njegovu tajnu upotrebljivost*“ (1985: 33). Zato je sudbina Firsu neodvojiva od sudbine višnjika, jer naš svijet jeste svijet u kojem usljed ekonomske neisplativosti

ne znamo šta bismo sa „neupotrebljivom prirodom“, kao što ne znamo šta bismo sa ostarjelim i neupotrebljivim ljudima.

Istovremeno, *Višnjik* nas na najbolji način upozorava u kojoj mjeri smo danas kao uživaoci obilježeni konvencijama filma i televizije, jer ne primjećujemo da je u svim Čehovljevim dramama prostor koji se ne vidi na sceni puno važniji od prostora koji je neposredno prisutan. Kada bi glumac u Shakespeareovom teatru pogledao gore, i on i publika bi gore vidjeli kršćanskog Dobrog Boga. Kod Čehova drugi čin *Galeba* počinje zalaskom sunca, a završava izlaskom mjeseca. U četvrtom činu drame *Tri sestre* Maša dakle gleda u nebo i obraća se pticama. U našem današnjem teatru, kada glumac pogleda gore, i mi i on tamo najčešće vidimo samo luster ili cug. Moramo, dakle, voditi računa da pitanje postavki Čehovljevih drama jeste pitanje naše ljudske imaginacije. To je najvidljivije po tome što se, naprimjer, prilikom postavki Čehovljevih drama prostor Moskve ili prostor višnjika ne smiju vidjeti na sceni da bi funkcionirali kao simboli u pravom smislu te riječi.

I možda se upravo zbog ovakvog Čehovljevog tretiranja prostora prirode u *Višnjiku*, taj komad približava onom nedostižnom idealu sferičara, koji se po Souriauu ogleda u apsolutnoj rastezljivosti kazališne stvarnosti (1971: 136). Možda je taj ideal moguće dostići uzimajući u obzir ne samo prostorni aspekt pozorišta, već i vrijeme koje je nama ljudima dato. Jer, kako kaže Francis Fergusson, *Višnjik* je drama patetičke motivacije, pozorišna poema o patnjama promjene, drama o vremenskoj sudbini čovjeka (1979: 215), dok je Johnu Styanu posljednji čin *Višnjika* povod da primijeti koliko smo zauzeti mjerenjem vremena i mjesta u odnosu na vječno i beskonačno, zato što naši nemirni utisci nastavljaju da se kreću i poslije završetka radnje na sceni (1970: 95).

## ČAŠA GORKE IRONIJE

Na početku ovog teksta bilo je riječi o Čehovljevoj čežnji da nestane iza onoga što piše. U svom pismu Suvorinu, od 30. maja 1888. godine, on kaže da umjetnik ne treba biti sudija svojim likovima i onome o čemu oni govore, već samo nepristrasni svjedok. U pismu istom naslovljeniku, od 17. oktobra 1889, Čehov kaže da ne treba tražiti pivo ukoliko Vas posluže kafom i da jednako tako u profesorovim mislima ne treba tražiti Čehovljeve misli. Ostvarenje ove Čehovljeve čežnje za objektivnošću na izvjestan način vidljivo je i iz činjenice da u svojoj knjizi *Drama. Teorija i analiza* Manfred Pfister upravo Čehovljeve komade uzima za primjer „apsolutnog“ dramskog

teksta, unutar kojeg se nijednom od likova ne može unaprijed pripisati veća vrijednost za konstruiranje perspektive recepcije koju je intendirao autor (1998: 103). U svojoj knjizi o Čehovljevoj poetici E. A. Polockaja govori o dosljednom sprovođenju vanjske forme objektivnosti i isključivanju neposrednih autorskih ocjena koje grade povoljne uvjete za pojavu unutrašnje ironije autora kao pokretačke sile radnje u dramama (2000: 31). Možda je izvjesna ironija obilježila i način na koji je Čehov svoje drame prepustio budućem pozorištu?

Naime, Zingerman je primijetio da u svim Čehovljevim dramama postoji prostor koji je najudaljeniji od mjesta radnje. U dramama *Ivanov* i *Višnjik* to je Pariz, u *Tri sestre* – Moskva, u *Galebu* je to Đenova... Zingerman kaže da taj prostor u sebi okuplja zajedničku predstavu likova o nevjerovatnom prazniku, o prostoru koji je daleko od prozaičnosti njihovih života, taj prostor praznika ima u sebi nešto sjetno, tužno, grešno... S obzirom na ovu činjenicu, ima neke gorke ironije u tome što je Čehov rođen u gradu poput onih gradova u blizini kojih se događaju njegove velike drame, a te drame je uglavnom pisao na imanju sličnom imanjima na kojima se te drame događaju. Pritom, Čehov umire daleko od tog prostora, u njemačkom lječilištu Badenweileru.

Ostalo je zabilježeno da je Čehov pred samu smrt popio čašu šampanjca i da su mu posljednje riječi bile: „Umirem! Prošlo je dugo vremena otkako nisam pio šampanjac!“ (Knipper-Čehova 1986: 632). I ovdje bi, kao i u toliko drugih slučajeva kada su u pitanju Čehovljeve riječi, možda trebalo biti nepovjerljiv. Naprimjer, u mnogim slučajevima kada se objašnjava opravdanost uvođenja pojedinih motiva iz aspekta ekonomičnosti književnog teksta, navodi se Čehovljev savjet o tome kako pištolj koji se pojavi u prvom, u trećem činu mora opaliti. (usp. Tomaševski 1979: 209) Kod Čehova gotovo nijedan pištolj ne opali na sceni već izvan nje, a ako i opali u dramskoj sadašnjosti, taj pištolj nikoga ne pogodi. Zato ove Čehovljeve posljednje riječi, praćene ispijanjem šampanjca kao radnjom, možda nisu značile nazdravljanje smrti. Možda je Čehov i tu bio ironičan, možda je nazdravljao dugom životu svojih komada. A sa tim komadima nam se u pozorištu izgleda baš nešto ne da, jer nas pandemija korona virusa možda podsjeća na ono čemu su nas Čehovljeve drame otmjeno i tiho učile više od stoljeća. Izgleda da su neke izvanteatarske okolnosti dovele do toga da osvjestimo jedan važan aspekt Čehovljevog insistiranja na povezanosti čovjeka i prirode. Ironija se ogleda i u tome što upravo zbog tih okolnosti i tzv. društvene distance trenutno ne možemo gledati predstave, i to jednako oni koji vole teatar kao i oni koji vole sebe u teatru.

## LITERATURA

1. Anders, Günther (1985), *Zastarelost čoveka: o razaranju života u doba treće industrijske revolucije*, Nolit, Beograd
2. Archer, William, (1964) *Stvaranje drame*, Umetnička akademija, Beograd
3. Aristotel (1983), *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb
4. Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, Nolit, Beograd
5. Bahtin, Mihail (1991), *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad
6. Baluhatyj, Sergej (1990), *Voprosy poetiki*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad
7. Bašović, Almir (2008), *Čehov i prostor. Struktura dramskog prostora kao koncentrirani izraz dramske strukture*, Sterijino pozorje, Novi Sad
8. Bašović, Almir (2015), *Maske dramskog subjekta. Govoreći subjekt i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*, Buybook, Sarajevo/Zagreb
9. Bergson, Henri (1987), *Smijeh, Znanje*, Zagreb
10. Čehov, Anton Pavlovič (1964), *Izbrannye proizvedenija*, Tom III, Izdatel'stvo Hudožestvennaja literatura, Moskva
11. Čudakov, Aleksandr P. (1999), *Čehovskij sbornik*, Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, Moskva
12. Efros, Anatolij (1979), "Proba je moja strast", u: Ognjenka Milićević (ur.), *Čehov u višnjiku savremenog tetra*, Sterijino pozorje, Novi Sad, str. 48-98.
13. Eliade, Mircea (2004), *Sveto i profano. Priroda religije*, Alnari/Tabernakl, Beograd – Lačarak
14. Fergason, Frensis [Francis Fergusson] (1979), *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd
15. Frye, Northrop (2000), *Anatomija kritike*, Golden market, Zagreb
16. Frejdenberg, Olga M. (1986), *Slika i pojam*, Matica hrvatska, Zagreb
17. Freytag, Gustav (1896), *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, S. C. Griggs & Company, Chicago
18. Frolov, Vladimir V. (1979), *Sud'by žanrov dramaturgii*, Sovjetskij pisatel', Moskva
19. Gorjačeva, Margarita O. (1993), "Motiv 'psihološkog' vremena v dramaturgii A. P. Čehova", u: A. S. Sobennikov (ur.), *O poetike A. P. Čehova*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, str. 193-206.



20. Gušanskaja, E. M. (1993), "Višnjovyj sad (problemi poetiki)", u: A. S. Sobennikov (ur.), *O poetike A. P. Čehova*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, str. 227-251.
21. Hristić, Jovan (1981), *Čehov, dramski pisac*, Nolit, Beograd
22. Kant, Imanuel (1970), *Kritika čistog uma*, Kultura, Beograd
23. Karahasan, Dževad (2004), *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica
24. Karahasan, Dževad (2010), "Pojam i tipovi dramskog kronotopa", u: Almir Bašović i Sava Anđelković (ur.), *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, Dobra knjiga, Sarajevo, str. 9-66.
25. Klotz, Volker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd
26. Knipper-Čehova, O. L. (1986), „O A. P. Čehove“, u: Čehov v vospominanjah sovremennikov, ur. N. I. Gitovič, *Hudožestvennaja literatura*, Moskva. str. 612-632.
27. Lessing, Gotthold Ephraim (1964), *Laokoon*, Rad, Beograd
28. Lukács, György (1984), "Metafizika tragedije", u: Zoran Stojanović (ur.), *Teorija tragedije*, Nolit, Beograd, str. 126-137.
29. Murry, Gilbert (1981), "Prilog raspravi o ritualnim oblicima sačuvanim u grčkoj tragediji", u: Mirjana Miočinović (ur.), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, str. 319-346.
30. Nietzsche, Friedrich (1983), *Rođenje tragedije iz duha glazbe*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
31. Pfister, Manfred (1998), *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
32. Polockaja, Emma A. (2000), *O poetike Čehova*, Rossijskaja akademija nauk, Moskva
33. Schmitt, Carl (2006), *Hamlet or Hecuba. The Irruption of Time into Play*, Plutarch Press, Corvallis
34. Senker, Boris (2010), *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Leykam International, Zagreb
35. Souriau, Etienne (1971), "Kocka i kugla" u: Tomislav Sabljak (ur.), *Teatar XX. stoljeća*, Matica hrvatska, Split/ Zagreb, str. 131-138.
36. Souriau, Étienne (1958), *Odnos među umjetnostima: problemi uporedne estetike*, Svjetlost, Sarajevo
37. Staiger, Emil (1996), *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb
38. Stanislavski K. S. (2004), *Sistem. Teorija glume*, Ethos, Beograd
39. Styan, John L. (1970), *Elementi drame*, Umetnička akademija, Beograd

40. Su Ne, I (1999), "Čehovskij vodevil': problema žanra", u: A. P. Čudakov (ur.), *Čehovskij sbornik*, Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, Moskva, str. 7-33.
41. Steiner, George (1979), *Smrt tragedije*, Cekade, Zagreb
42. Szondi, Peter (1995), *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd
43. Šalygina, Olga V. (1999), "Razvitie idej vremeni: ot A. P. Čehova k A. Belomu", u: A. P. Čudakov (ur.), *Čehovskij sbornik*, Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, Moskva, str. 145-158.
44. Šatin, Jurij V. (1993), "Rečevaja dejatel'nost' personažej kak sredstvo komičeskogo v p'ese *Višnjovyj sad*", u: A. S. Sobennikov (ur.), *O poetike A. P. Čehova*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, str. 251-261.
45. Šatina, Larisa P. (1993), "Vremennaja organizacija sjužetnogo dialoga v *Višnjovom sade*", u: A. S. Sobennikov (ur.), *O poetike A. P. Čehova*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk, str. 261-268.
46. Todorov, Tzvetan (1986), *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd
47. Tomaševski, Boris (1972), *Teorija književnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd
48. Turkov, Andrej M. (1980), *A. P. Čehov i ego vremena*, Hudožestvennaja literatura, Moskva
49. Urban, Peter (1987), *Anton Cechov. Sein Leben in Bildern: Herausgegeben von Peter Urban*, Diogenes, Zürich
50. Vol'kenštejn, Vladimir (1969), *Dramaturgija*, Sovjetskij pisatel', Moskva
51. Vorovskij, Vaclav V. (2002), "Lišnie ljudi", u: I. N. Suhin (ur.), *A. P. Čehov: pro et contra. Antologija*, Izdatel'stvo RHGA, Sankt-Peterburg, str. 615-651.
52. Williams, Raymond (1979), *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd
53. Zingerman, Boris (1982), "Prostranstvo v p'esah Čehova"; u: G. J. Sternin (ur.), *Vzaimosvjaz' iskusstv v hudožestvennom razvitii Rossii vtoroj poloviny XIX veka*, Nauka, Moskva, str. 298-351.

## CHEKHOV - OUR CONTEMPORARY

### Summary:

This text deals with Chekhov's questioning of the conventions of the stage observed as a box and his insistence on Nature as an important element of the dramatic space. Through the example of five of Chekhov's great plays it shows the developmental journey of his plays, bearing in mind the place that Nature occupies in them. This journey could be treated as a path from the principle of representation based on the cube to the alternative principle based on the sphere, as suggested by Étienne Souriau. In this argument we can find reasons to proclaim Chekhov our contemporary.

**Key words:** Chekhov; nature; cube; sphere; stage; dramatic space

Adresa autora

Author's address

Almir Bašović

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

almirbasovic@hotmail.com

