

Јасмина Б. Тешовић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

PERSONA DRAMATIS У ДРАМИ *ВИШЊИК* АНТОНА ЧЕХОВА

У раду се бавимо тумачењем драме *Вишњик* (1901), последњег драмског комада који је Чехов написао, с освртом на необично драматуршко решење, када је у питању статус главног протагонисте. Уместо *personae dramatis* својствене ондашњем театру, Чехов за главног јунака своје драме бира један воћњак тј. одабира категорију простора. С обзиром на изузетну свесност и промишљеност Чеховљеве драматургије, овим избором се потврђује не тек његово незадовољство затвореношћу модерне позорнице, тзв. сцена-кутије, већ и дистанцирање од преовлађујуће, савремене слике света, која се, захваљујући геометријском простору сцене, заснивала на потпуном поверењу у разум. Драмски простори имагинарног, препознати у оним неизговорљивим тренуцима када људско биће непосредно реагује на своју животну ситуацију, супротстављени су објективном свету смрти у драми *Вишњик*.

Кључне речи: простор, *persona dramatis*, сцена-кутија, смрт, ћутање, Чехов

1. ПОЧЕЦИ МОДЕРНЕ ДРАМЕ

Драма новог доба настала је у епохи ренесансе. После распада средњовековне слике света, човеку се усмереност на друге људе учинила „суштинском сфером његовог постојања; слобода и везаност, воља и одлука – најважнијим међу његовим одређењима. (Sondi 1995: 13) Зато што се одлучио за свет око себе и за делање у том свету, човек је свеукупну драмску тематику формулисао на основу једног критеријума: међуљудских односа. Након одбацивања пролога, хора и епилога, дијалог је, као језички медиј нове драме, постао искључиви саставни део драмског „ткања”. Петер Сонди (Sondi 1995: 14) сматра да се по томе класична драма² разликује од античке трагедије, али и од Шекспирових историјских комада. Класична драма је апсолутна драма, што је њено најважније својство. „Она [драма] не познаје ништа осим себе.” (Sondi 1995: 14) Сам драмски писац је одсутан из драме, јер он није тај

1 tesovicbjasmına@gmail.com

2 За Сондија (Sondi 1995: 14) се драма настала у ренесанси својим карактеристикама у потпуности подудара са традиционалним појмом драме. Трагање за полазном ситуацијом модерне драмске књижевности, сматра Сонди, почиње тиме што се драмска дела с краја 19. века конфронтирају управо са феноменима класичне драме. Предсказање унутрашње кризе драме, поред Ибзена, Стриндберга, Метерлинка и Хауптмана, у својим драмама показао је и Чехов.

који говори, већ само успоставља исказивање. Отуда се може рећи да се драма такорећи и не пише, него се поставља. Изговорене речи у драми изговарају се из саме ситуације, па се нипошто не смеју примити као да потичу од аутора. Ту апсолутност која јој је својствена, драма исказује и у односу на гледаоце. Драмска реплика није обраћање гледаоцу; гледалац пре присуствује драмском исказивању. Његова потпуна пасивност, на којој, према Сондију, потиче драмски доживљај, мора да пређе у ирационалну активност, у смислу да гледалац бива увучен у драмску игру, сам почињући да говори „кроз уста свих лица”. (Sondi 1995: 14) Однос између гледаоца и драме такве је природе да познаје само потпуно раздвајање и потпуни идентитет, чиме се потврђује мисао да је класична драма у себи затворена форма.

Драма ренесансе и класике створила је себи позорницу, тзв. сцену-кутију, једино примерену поменутој драмској апсолутности. Гледаоцима сцена-кутија постаје видљива тек са почетком драмске игре, па се зато стиче утисак да ју је створила сама игра. (Sondi 1995: 15) На завршетку чина, када игра повлачи сцену пред погледом гледалаца, она је тиме потврђује као нешто што њој самој припада. Док позоришно светло осветљава сцену, драмска игра ствара илузију да сама себе опскрбљује светлошћу. (Sondi 1995: 15) Глумчева уметност такође је у драми усмерена на њену апсолутност, на начин да се глумац и драмско лице морају спојити у лику драмског човека. Пошто је драма увек апсолутна и усредсређена на себе, њено време је увек садашње време. „Временски ток драме је апсолутни след садашњости.” (Sondi 1995: 16) Свака сцена у драми има своју пред-историју и след, прошлост и будућност, мимо игре која се приказује публици. Садашњост пролази тиме што у њој сазрева промена и постаје прошлост, али као таква она није више присутна на сцени. Захтеву за јединственошћу времена драме кореспондира и захтев о јединству драмског простора. Потребно је искључити из свести гледалаца просторно окружење баш као и саму свест о времену. Само тако може настати апсолутна, драмска сцена. (Sondi 1995: 16) Јер, што се сцена чешће мења, то је утолико теже постићи апсолутност драмске форме.³

2. СЦЕНСКИ И ДРАМСКИ ПРОСТОР У ЧЕХОВЉЕВИМ ДРАМАМА

Многобројни неспоразуми данашњег позоришта са драмама Антона Чехова произилазе углавном из различитих представа о сценском и драмском простору у чеховљевској драматургији. Алмир Башовић сматра да је стога оправдано код Чехова инсистирати на разлици из-

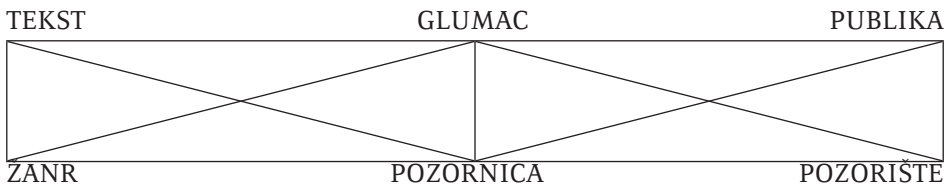
3 Сонди (Sondi 1995: 16) разликује три основна чиниоца у оквиру апсолутности драмске форме. То су непостојање никаквог временског контекста (садашњост драме је апсолутна), отклон од унутар-људског и изван-људског (међуљудски аспект је апсолутан), као и неузимање у обзир унутрашњег стања човечје душе, односно спољашњег стања објекта (догађање је апсолутно).

међу та два појма. У односу на сценски простор, који треба третирати као конкретан, видљив простор, дакле материјално остварен, драмски простор се може замислити или домаштати приликом читања драме. (Ваšović 2008: 34) Као и митски, драмски простор не подразумева једино физички, геометријски мерљив простор. Чињеница да је драмски простор подложен имагинацији, упозорава на то како поседује и извесни антрополошки квалитет, па је геометријски доживљај простора само једна од могућности његове имагинације. „Као што митолошки квалитет даје смисао, раздваја одреднице и одређује правце у митском простору, тако и драмски простор унутар система драмског дјела има своју логику која замјењује магијске црте митског простора.” (Ваšović 2008: 34) Драмски простор у Чеховљевим драмама никада није простор који би имао само једну функцију. У критици је примећено да код Чехова (1) место радње које није показано на сцени, гледалац види захваљујући својој фантазији, пробуђеној дијалогом ликова; затим, да је често (2) закулисни простор описан подробније од оног који се описује у дидаскалијама и који је видљив на сцени. Однос између оног што је на сцени приказано и онога што остаје изван сцене иначе се радикализује у периодима маниризма, у времену када се распада једна слика света, а његова се тајна своди на загонетну схему, на лавиринт. (Ваšović 2008: 34) Таквим двоструким третирањем простора Чехов као да покушава отворити простор сцене-кутије, коју карактерише тежња за тим да све што је том коцком обухваћено мора бити отелотворено или конкретно представљено гледалишту. Дrame које је Чехов написао показују пре тенденцију према позоришту које би било засновано на принципу кугле, а управо карактеристично третирање простора у њима, битно би одредило и изведбе тих драма:

„Треба истаћи да је Чехов – особеном драматуршком структуром својих комада засићених густином слојевитих или потенцијалних значења – истовремено био и њихов први, врхунски и недостижни редитељ – истина, несвестан и невидљив, иако се у списатељском поступку често испољавао и са видљивом редитељском надмоћношћу: то се може уочити и у његовом стварању опросторених психолошких атмосфера са вишим драматуршким значењем.” (Surio према Ваšović 2013: 32)

Чехов је несумњиво знао да позориште у својој дугој историји бива, у већој или мањој мери, вербално по методама и нагласцима, али да публику одувек узбуђује непосредношћу својих подстицаја. Имагинативна непосредност, својствена овом медијуму, потврђује онај првобитни одзив на простор и покрет, боју и звук, на све оне елементе које човек сматра застрашујућим и опасним. (Stajan 1981: 217) Сада, као и пре, позориште тражи да публика опажа његово обликовање, његов Gestalt утисака. Гледалац у позоришту посматра слику као да је у питању камера са много сочива. И у концепцији, и у комуникацији драме, слика мора увек да претходи речима, а гледаоци се притом уопште-

ним утисцима снажно припремају за специфичну и изоштрену жижу речи: „Изучавати драму значи изучавати како позорница приморава своју публику да се укључи у њене актуалне процесе. Гледалац тумачи, а тиме доприноси драми, и најзад постаје драма чија је слика сва и само у његовом духу.” (Stajan 1981: 217) Џ. Л. Стајан сматра да, чак и ако верујемо да је суштински разлог због кога одлазимо да гледамо драму тај да откријемо њено „значење”, на позорници има много различитих ствари које делују симултано и стварају драмска значења, да је бесмислено идентификовати их ван њихових сопствених оквира. „Доживљај јесте значење.” (Stajan 1981: 238) С обзиром на ту околност, а у вези са Чеховљевим драмама, осврнућемо се на матрицу драмског догађаја, коју предлаже Џ. Л. Стајан.



Дијаграм 1

На предложеном дијаграму видимо шест међусобно повезаних елемената, које Стајан идентификује у догађају драме. Ови елементи образују неисцрпни број веза, међутим, у пракси, према Стајановом упутству, истраживач треба да испроба онај део матрице, који му се учини најподеснијим у откривању тајне природе и успеха драме. (Stajan 1981: 217) Тумачи Чеховљеве драматургије (нпр. Ваšović) су утврдили да се у драми *Вишњик* простор наглашено доводи у везу са квалитетима које му приписују јунаци, на основу чега израста до функције главног протагонисте. Зато ћемо у раду надаље размотрити релацију позорница: позориште, с освртом на жанр, да бисмо додатно расветлили овај поступак и потврдили Стајанову мисао да је „[д]рама изражавање заједнице, опипавање пулса времена или тренутка у времену више него било која друга уметност.” (Stajan 1981: 224)

3. КРИЗА КЛАСИЧНЕ ДРАМЕ И ПОЈАМ СЦЕНЕ-КУТИЈЕ

Петер Сонди сматра да је за кризу у коју драма као песничка форма (1) садашњег (2) међуљудског (3) догађања доспева пред крај 19. века, одговорна тематска промена, која чланове наведене појмове тријаде замењује њима одговарајућим против-појмовима. Код Чехова се уместо садашњости сусреће сањарски живот у успоменама и утопији, догађање постаје узгредно, а дијалог се претвара у оквир за монолошке рефлексije:

„Овим окретањем ка унутра садашње ‚реално‘ време губи искључиву доминацију: прошлост и садашњост преливају се једна у другу, спољашња садашњост буди прошлост која живи у сећању. Догађање се у подручју међуљудског ограничава на след сусрета, који су само међашни каменови правог догађања: унутрашњег преображаја.” (Sondi 1995: 65)

Драма с краја 19. века својим садржајем, дакле, пориче оно што формално, из верности према традицији, жели да и даље исказује: реч је о међуљудској актуелности. Тај проблем, немогућност приказа дијалога у форми драме, Чехов је решио уводећи једног наглувог човека (Фирса у *Вишњику*), као и пуштањем лица да говоре једни мимо других. Такође, околност која повезује различита дела тог времена и води нас натраг до промене у њиховој тематици, према Сондију, јесте супротност субјект-објект, која одређује њихов нови основ. (Sondi 1995: 65) Тиме што ступају у однос као субјект или објект, чиниоци драмске форме се релативизују. Зарад представљања тематике, форма захтева од субјекта да постане епско Ја, да би се и у овим односима субјекта и објекта разорила апсолутност основних појмова драмске форме. У *Вишњику* предметни карактер *personae dramatis* бива доведен у питање, тако што средишње лице у драми више није *човек* него *иропшор*.

О доживљају драмског простора код Чехова нам много говори конвенција сцене-кутије, карактеристичне за „модерни реалистички театар”.⁴ Алмир Башовић (Ваšовић 2008: 26) појашњава да сцена-кутија представља простор илузије неке собе, која се једном страном и једним невидљивим зидом отвара према гледалишту, и према њему стреми динамизмом у хоризонталном правцу. Логика простора који сцена-кутија нуди, јесте логика геометрије и антропоморфна логика:

„Разумјети ограничења сцене-кутије која је, заправо, савршен примјер илузионизма антропоморфног простора подвргнутог геометрији, значило би направити први корак ка разумијевању проблема са позоришним поставкама Чеховљевих драма у којима се [...] простор не третира искључиво као антропоморфни нити искључиво као геометријски.” (Ваšовић 2008: 26)

Однос сцене-кутије као континуираног, геометријског простора и простора уметности, који има и магијске квалитете, на изванредан начин кореспондира са просторним односима у Чеховљевим драмама. Код

4 «Модерни реалистички театар» је синтагма Френсиса Фергасона, којом се он користи када пише о драмама Ибзена и Чехова. Фергасон не осећа проблематичну супротност између појмова «модерно» и «реалистичко». Па ипак, у историји савремене српске књижевности, та два појма се међу собом искључују. Данас можемо говорити о елементима реалистичког у модерној литератури, али не можемо изједначити «реалистично» и «модерно». «Модерна реалистичка драма» или «модерни реалистички театар» су одреднице које збуњују, јер није сасвим јасно на шта се односе, да ли на драму насталу у времену епохе реализма, или на модерну драму 20. века. За Сондија, Чехов, Ибзен, Стриндберг, Метерлинк и Хауптман представљају полазну ситуацију модерне драмске књижевности. (Sondi 1995: 20) Чехов, по Сондију, јесте презузео традиционалну форму, али његов текст крије унутрашњу кризу драме. У раду задржавамо Фергасонову синтагму «модерни реалистички театар», али под њом подразумевамо значење о којем говори Сонди, дакле, полазну ситуацију модерне драмске књижевности.

Чехова драмски простор јесте простор који сугерише изванредан ступањ дисконтинуитета уколико бисмо га посматрали из унутрашње перспективе ликова, али треба приметити да Чеховљеви јунаци истовремено бораве у простору који је технички мерљив, дакле, спољашњи простор: „Зато се чини како би приликом разматрања структуре драмског простора у Чеховљевим драмама [...] однос између унутрашњег и вањског могао бити најважнији однос.” (Ваšовић 2008: 41)

„Модерни реализам” са својом позорницом, сценом-кутијом, не пружа драмском писцу било какву смерницу о форми. „Позориште модерног реализма” настало је из рационалистичке позорнице, из позорја које Фергасон назива „дегенерисаним обликом Расиновог театра разума”. (Ferguson 1979: 198) Чехов није располагао перспективама мита или ритуала, којима се у традиционалном театру радња поставља и одређује. Радњу коју жели да подражава, он одређује помоћу заплета. Зато театар модерног реализма Френсис Фергасон узима у широком значењу као „строго фотографско подражавање људског позорја.” (Ferguson 1979: 197) У овом театру нема хероја, већ само једноставних личности „кратковиде оштроумности”. Такво позориште не пружа ни конвенцију којом би се откривала људска радња. (Ferguson 1979: 198) Оно, штавише, намеће потребу да и нема никаквог поетског циља. И мада је деловало да је овај медијум, са уским позорјем живота који претпоставља, превише слаб за драму, Чехов и Ибзен ипак су прихватили његова ограничења и у њему остварили ванредне драме. Они су успели да у ово позориште унесу извесну врсту театарске поезије. „То је скривена поезија прерушена у извештај, ‘поезија позоришта’ [...] Она се заснива на глумачком сензибилитету и уметности глуме, а може се открити само у току представе или замишљањем представе.” (Ferguson 1979: 199) Ову особину „модерног реализма”, њену велику зависност од глуме, једни истраживачи сматрају сигурним знаком њене виталности; по тој непосредној глумачкој свести, Чехов и Ибзен приближавају се намерама и видовима сазнавања Шекспира и Софокла. Петер Сонди (Sondi 1995: 65) сматра да је однос Ибзена и Чехова према класичној драмској форми различит. Код Ибзена није било критичке рефлексije; он је славу стекао захваљујући свом драматуршком таленту, иако његово спољашње савршенство крије унутрашњу кризу драме. Чехов је такође преузео традиционалну драмску форму, откривајући немогућност усаглашености између наслеђене форме и форме коју потребује тематика.

С тим у вези, размишљање о елементима трагедије у Чеховљевим драмама можемо одредити још и као промишљање о немогућности трагедије у савременом свету. Јер, „[к]оначно превладавање слике свијета која се заснива на потпуном повјерењу у разум довело је до тога да наше доба умјесто трагедије има разумна објашњења о немогућности трагедије.” (Ваšовић 2008: 65) Трагички ритам, пишући о класичним трагедијама, Фергасон дефинише као синтезу намере, патоса и сазнања. (Ваšовић према Ferguson, 1979: 65) У складу са тим, моменат намере

код Чехова бисмо могли дефинисати као неку врсту стицања и распо- ређивања сазнања ликова о њиховој ситуацији, што би у традиционал- ној схеми заплета одговарало драмском агону. У драмама Чехова мо- жемо препознати и патос, као други моменат трагичког ритма, онако како га дефинише Фергасон. (Ваšović 2008: 66) Требало би међутим приметити, у вези са драмским патосом, Чеховљево инсистирање на представљању унутрашњег живота личности, због чега није реткост да се његове драме проглашавају лирским остварењима у којима се ништа не догађа. Ови неспоразуми са Чеховљевим драмама делом произилазе из блискости патоса и лирике, али, према Алмиру Башовићу, они још више проистичу из „оквира *збиље или реалности* унутар којег се тре- тирају Чеховљеви ликови. Тај оквир *збиље или реалности* различит је у различитим епохама.” (Ваšović 2008: 66) Сличан оквир, који одређује деловање јунака Чеховљевих драма, Башовић још препознаје у услови- ма деловања, рецимо, Еурипидових јунака. Тако Еурипидову Медеју и у драмској прошлости, и у драмској садашњости, битно одређује управо њен однос према породици. Код Чехова је такође једна од тема сваке драме питање породичних односа тј. немогућности да се јунаци кон- ституишу као чланови породице. (Ваšović 2008: 67) У *Вишњику*, Љубов Андрејевни је много важнији љубавник из Париза него судбина поро- дичног имања и ћерке Ање. Јунаци се не могу утврдити ни кроз однос према нарушавању друштвеног поретка, промени која се по принципу аналогije повезује са нарушавањем космичког поретка, као што је то случај са Шекспировим трагичним херојима:

„Чеховљеви ликови би можда радо прихватили *побједу дужности и жртво- вање љубави* као што то чине Расинови ликови, када би имали јасну, одређену и коначну слику какву имају Расинови владари и када би у драми у којој вријеме на ликовима оставља толико трага било могуће издвојити *идеални ванвременски шренушак радње*, као што је то случај у трагедији разума.” (Ваšović 2008: 67)

Чеховљеве драме као да нас упозоравају на то да потпуно пове- рење у разум, које карактерише модерно доба, заправо онемогућује постојање границе између разума и страсти. Ђерђ Лукач такође пока- зује да је основа раније драме било јединствено мистично осећање све- та насупрот рационалистичком осећању. (Лукач 1978: 96) Основа нове драме је рационална, па она из свог порекла није понела, нити је могла понети осећање мистично-религиозног карактера: „Права драма је на- стала када је она почела да искрсава из живота, испочетка као искључиво уметнички захтев а доцније заузима своје место као јединствена основа живота и уметности.” (Лукач 1978: 96) Ренесансна драма била је драма великих индивидуа, а савремена драма је драма индивидуализма. Ра- није је смар хтења доводио до трагедије, а у новој трагедији довољна је и сама чињеница хтења јер је „са становишта драме потпуно свеједно да ли је пад јунака последица његовог доброг или лошег поступка.” (Лукач

1978: 94) С порастом моћи спољних околности, довољна је и најмања немогућност прилагођавања да настане неразрешива дисонанца. Дручичије речено, већ и само биће постаје трагично.

Анатолиј Ефрос тврди како ликови у Чеховљевим драмама нису пасивни, већ они „имају страст за анализом, драматика њиховог постојања је у томе што, упркос свој њиховој интелигенцији, образованости, уму, енергији не могу до краја схватити свој сопствени живот.“ (Milićević према Vašović, 2008: 68) Рејмонд Вилијамс додаје да нема модерног драматичара чији су јунаци долседније заинтересовани за експлицитно самооткривање истине о себи. (Vilijams 1979: 119) Чехов је јасно видео човекову фрустрацију и стагнацију постојећих форми друштвеног живота. Међутим, за разлику од Ибзена, у свом зрелом стваралачком добу Чехов није помишљао на једну активну, либералну персону. Жеља за ослобођењем преноси се на групу као целину, али у исто време постаје безнадежна, окренута унутарњем свету личности. То је пораз и пре него што је борба започела: „Ово значи да Чехов не пише о генерацији која води ослободилачку борбу против лажних друштвених облика, него о генерацији чија се целокупна енергија троши у процесу стицања свести о сопственој неспособности и немоћи.“ (Vilijams 1979: 119) Испитујући свој свет, Чехов као колективно сазнање налази мртвило, настало још пре почетка драме, да су ствари такве какве јесу: „То је сензибилитет генерације која целу ноћ седи и разговара о потреби револуцији да би се ујутро пробудила сувише уморна да учини било шта, чак ни нешто за решавање својих непосредних проблема.“ (Vilijams 1979: 120) Сви желе промену, али нико не верује да је она могућна. То је осећање које Чехов покушава да драматизује:

„Када схватимо да је то оно што Чехов чини, суочавамо се са врло тешким критичким проблемима. Он покушава да драматизује умртвљену групу код које се свест окренула унутра и постала, ако не потпуно неспособна да се изрази, а оно неспособна да се повезује. Он покушава да драматизује друштвене последице — заједнички губитак — кроз лично осећање које се тиче пре свега појединца.“ (Vilijams 1979: 122)

Оно што се у *Вишњику* догађа више није измена ситуације, већ њено догађање. Отуда Чеховљев драмски метод Вилијамс одређује као прозни. Петер Сонди још примећује да код Чехова људски животи егзистирају у знаку одрицања. „Карактерише их пре свега одрицање од садашњости и комуникације: одрицање од среће у реалном сусрету.“ (Sondi 1995: 30) Ова врста резигнације одређује и форму, јер одбацивањем радње и дијалога, двеју најважнијих формалних категорија драме, драмска форма кореспондира са двоструким одрицањем, које карактерише Чеховљеве људе. Формално повлачење дијалога нужно води ка унутрашњој епици и промени жанровског кода, дакле од драмског

према епском.⁵ (Sondi 1995: 33) Лица у драми постају оцртана условима драмског представљања. Њихово оцртавање своди се слогане и типичне фразе, попут аутентичне реченице Гајева, брата Рањевске: „Дублет у ћоше... Кроазе у средину...” (Чехов 1981: 158) Ништа не изненађује толико, међу истинитим детаљима искуства које Чехов постиже, од појаве ове врсте спољашњег средства за означавање личности. (Vilijams 1979: 122) Свака Чеховљева драма поставља питање о човековој могућности спознаје себе и свог места у свету, али његови јунаци немају могућност да се као субјекти одреде било каквим оквиром. Једино што им преостаје јесте простор куће као последње уточиште.

4. ПРОСТОРИ ИМАГИНАРНОГ У ДРАМИ ВИШЊИК

Вишњику се често замерало да уопште нема заплет јер се у њему ништа не догађа; тачно је да прича открива веома мало о садржају или значењу драме. У драми не постоји ни теза, иако су чињени многи покушаји да се она наметне. (Ferguson 1979: 215) Радња се подражава по Аристотеловом начелу: не као низ догађаја, већ као „покрет душе”. Драма нема много од заплета јер се не обраћа рационалном уму већ поетској и глумачкој сензибилности, а догађаји су распоређени и одабрани тако да у извесном виду одреде потпуну радњу са њеним почетком, средином и крајем у времену. Догађаји само привидно делују да су случајни, а заправо су компоновани са најпажљивијом и најсвеснијом вештином „како би открили унутрашњи живот и природну, објективну форму драме у целости.” (Ferguson 1979: 215) Френсис Фергасон истиче да је *Вишњик* драма патетичне мотивације или позоришна поема. Иако текст *Вишњика*, када га дословно читамо, није поетски, сцене или епизоде су компоноване тако да кроз њих видимо „музику радње” и унутарњу поезију композиције у целости. На основу места радње из другог чина драме, описаног у дидаскалији, Фергасон сматра да Чехов свом амбијенту даје живост и флексибилност упркос видљивим елементима на позорници, и то помоћу променљивог осећања које личности имају према својој околини. „Амбијент који сагледавамо иза обичне површине текста јесте један од главних елемената у овој поеми промене.” (Ferguson 1979: 221) Фергасон сматра да Чехов путем заплета одабира искључиво оне догађаје, оне тренутке у животу својих личности када оне у прекидима својих рационалних напора осећају свој положај најнепосредније. Па ипак, Фергасон истиче да, ма колико патетична на позорници била радња коју је Чехов одабрао да прикаже, она је ипак потпуна, у смислу да *Вишњик* није само драма мисли о патњи, колико је и смењивање

5 «Епско Ја» означава заједничку структуралну црту епа, приповетке, романа и других жанрова. У студији *Теорија модерне драме*, појмови «епског» и «драмског» су међусобно супротстављени. (Sondi 1995: 30)

схватања која јунаци имају у датој ситуацији, док се мењају расположења и време за доношење одлука пролази. (Ferguson 1979: 216)

Први чин драме је пролог, то је тренутак повратка на старо породично имање, на којем се налази воћњак. Други чин одговара драмском сукобу, агону, зато у овом чину постајемо свесни различитих вредности свих личности и напора које оне чине да спасу вишњик. „Радња која је свима заједничка по аналогiji и која уобличава патњу због неизбежне промене Вишњика, јесте ‘спаси Вишњик’. Односно, сваки карактер види у њему неку вредност – економску, сентименталну, друштвену, културну – коју жели да сачува.” (Ferguson 1979: 217) Трећи чин истоветан је патосу тј. преокрету традиционалне трагичне форме. У овом чину Љубов Андрејевна организује пријем док се њено имање продаје на лицитацији у суседном граду. Последњи, четврти чин је епифанија: сазнање о томе да је Лопахин купио имање сада нужно имплицира одлазак породице са тог места. „Све личности осећају, а публика то и види на хиљаду начина, да се жеља да се Вишњик спасе свела, у ствари, на његово разарање, окупљање његових становника на раздвајање, а повратак на одлазак. Не каже нам се шта то ‘значи’.” (Ferguson 1979: 218) Радња је окончана и поема о претрпљеним променама се завршава новом нотом осећајности и новим сазнањем.

Рејмонд Вилијамс тврди да је кључна тачка за вредновање Чеховљевих драма анализа функције симбола наведених у наслову. Гaleb или вишњик као визуелни симболи наглашавају, као део сценографије, радњу и атмосферу драме. Чехов уводи симбол као средство преношења својих дубљих и унутрашњих мисли публици. „Овај веома карактеристичан натуралистички поступак је очевидно замена за адекватно изражавање средишног искуства драме кроз језик. То је *наговештај* дубине.” (Vilijams 1979: 116) У претежно натуралистичком добу, суштина драме представљена је као приказивање свакодневног живота, а Чехов је у свакодневици видео фрустрацију, бесциљност, апатију и разочараност. Ова заморна атмосфера „била је обележена немогућношћу исказивања — на ту немогућност жале се скоро сви значајнији аутори у последњих седамседетих година.” (Vilijams 1979: 117) Велике кризе у људском животу решавају се ћутањем или се тек наговештавају најнеупадљивијим покретима; док јунаци вечерају, њихови се животи разарају, а разговор који воде, драмски писац описује обичним, свакодневним речима. Међутим, ако је озбиљно заинтересован за искуство, писац мора да наговести целокупну замисао. У напору да се дата тешкоћа разреши, уведе се средства као што су гaleb или вишњик. (Vilijams 1979: 117)

Према Јовану Христићу, време постаје драмски простор у Чеховљевим драмама. Ово „опросторено време” показује да простор у драми није само пасивно место где се нешто догађа, него је и активни чинилац који делује на догађаје што се у том простору збивају: „Тако и у Чеховљевим драмама постоји неколико просторних равни на којима можемо пратити одвијање догађаја и које, свака на свој на-

чин, дају значење тим догађајима.” (Hristić 1981: 76) Најважније од њих је, наравно, место збивања.⁶ То може бити парк на неком имању, салон, некадашња дечија соба, поље. Чехов је крајње прецизан у опису тих места да нам се понекад учини како текст који читамо није драма, него роман. Такав је, рецимо, опис простора у дидаскалији, којом почиње други чин *Вишњика*.⁷ Сценски реализам може да успешно изађе на крај са компликованом градњом кулиса, који се захтевају у индикацијама. Тешкоћа приказивања Чеховљевих замисли, међутим, огледа се у представљању „атмосферских ефеката”, које је на позорници јако тешко предочити. На који начин позоришним рефлекторима дочарати тромо, загушљиво, топло летње поподне? Како показати високе јабланове и низ телеграфских стубова?

„Мраз на бедемима замка у Елсинору нико не схвата сувише дословно, али Чеховљево ‘облачно’ или ‘врућина’ морамо схватити више него дословно зато што Чеховљева позорница више није Шекспирова, на којој само пише да смо на елсинорским бедемима, већ је позорница која треба да нас убеди да смо заиста у парку на неком имању у Русији у одређени час једног врелог или облачног дана.” (Hristić 1981: 77)

Уобичајена пракса „модерне реалистичке драме” место на којем ће се нека сцена, чин или читава драма одвијати, најчешће одређује погодношћу, па се она углавном и одиграва тамо где се сви јунаци окупљају, односно где без посебних објашњавања свако може да дође. Битно је само да се прича на што је могуће природнији начин одвија. (Hristić 1981: 77)

Почетном дидаскалијом⁸, која објашњава *видљиви* простор првог чина *Вишњика*, отпочиње драма у којој простор воћњака одређује радњу из потпуне одсутности, с обзиром на то да се вишњик ни у једном тренутку не уприсутњује на сцени. Иако се у драми вишњик не види, простор куће има готово подједнаку важност. Читав први чин уосталом представља увођење слике куће каква је она у актуелном тренутку, а та слика се супротставља емотивним исказима Љубов Андрејевне и њеног брата Гајева о прошлом времену. „Кућа је дакле, као и вишњик,

6 Јован Христић сматра да Чехова не можемо сасвим разумети ако не знамо за тзв. географске положаје у његовим драмама. Где се налазе сва та имања на којима се, изузев у *Три сестре*, радња драме одвија? То су најчешће усамљена и удаљена имања, изгубљена у руској провинцији. Тиме нам се сугерише изгубљеност у великом простору руске равнице. (Hristić 1981: 76)

7 „Поље. Стара, нахерена и давно напуштена капелица, крај ње бунар, камени блокови, који су раније, очигледно, представљали надгробне плоче, и стара клупа. Види се пут који води до Гајевљевог имања. Са стране се тамне високи јабланови, тамо почиње вишњик. У даљини низ телеграфских стубова, а далеко-далеко на хоризонту назире се велики град, који се види само по лепом и ведром времену. Ускоро ће сунце заћи. Шарлота, Јаша и Дуњаша седе на клупи, замишљени; Епиходов стоји крај њих и свира на гитари; Шарлота, која на глави има шапку, скинула је с рамена пушку и сад поправља спону на каишу.” (Чехов 1981: 154)

8 „Соба коју сви још увек зову дечјом. Једна врата воде у Ањину собу. Свиће, ускоро ће изаћи сунце. Већ је мај, вишње су процветале, али у врту је хладно, јутарњи мраз. Прозори су затворени. Улазе Дуњаша и Лопакхин; она у руци држи свећу, а он књигу.” (Чехов 1981: 137)

простор успомена, простор који за сваки лик нешто значи, она је темељни симбол интимности.” (Ваšović 2008: 151) Први чин драме догађа се у некада интимном простору, који сви ословљавају по његовом некадашњем статусу и функцији, али то има помало аветињски призвук: соба коју сви још увек зову дечјом, *и*пак више *није* дечја соба. Гастон Башлар каже да је кућа једно душевно стање, „вертикално биће” које се уздиже и диференцира у смислу своје вертикалности. Истовремено, кућа је, каже Башлар, замишљена и као „концентрисано биће”, и позива нас на свест о централности. (Bašlar 2005: 39) Дакле, кућа се као један облик душевног стања својом вертикалношћу супротставља хоризонталној оси вишњика, али та разлика само наглашава њихову заједничку функцију, а то је свест о централности. „Овом се темељном симболизму интимности у првом чину супротставља простор Париза о којем Ања говори као о простору полујавних скупова и задимљених просторија.” (Ваšović 2008: 152)

Долазак јунака на почетку и њихов одлазак на крају драме, гради однос обрнуте симетрије међу чиновима. То наглашавају и просторни односи, јер се видљиви простор четвртог чина у дидаскалији описује као простор првог чина, само без намештаја.⁹ „На сличном принципу као однос између првог и четвртог чина заснован је и однос између другог и трећег чина у овој Чеховљевој драми, јер се ти чиновници један у другом одражавају као у огледалу.” (Ваšović 2008: 152) Док је читав трећи чин обележен готово доследним сударањем јунака у затвореном простору, у другом чину су односи између њих битно одређени отвореним простором, где се једни од других крију.

Бутљива Чеховљева објективност чини га тешким за анализирање речима. Зато његова драматуршка уметност, по Фергасоновим речима, делује искључиво на глумачку сензибилност тамо где се може пронаћи мало поезије „модерног реализма”. (Ferguson, 1979) А поезија „модерне реалистичке драме” налази се у оним „немуштим тренуцима” када је људско биће приказано како непосредно реагује на своју тренутну ситуацију. „Такви су многобројни моменти — компоновани, међусобно повезани, један другоме одјек — где карактери које беспосличе у стању ишчекивања у другом чину стичу ново осећање (један за другим и свако на свој начин) о свом положају на имању осуђеном на пропаст.” (Ferguson 1979: 228) Чехов може да учини да јунаци у драми буду једни другима одјек и да заједно пренесу општу радњу са општим значењем и сугестивношћу поезије, зато што опажа мале реакције, а затим их подражава са необичном тачношћу.

9 „Декор из првог чина. Нема ни завеса на прозорима, ни слика, остало је само нешто намештаја, који је сложен у један угао као да је спремљен за продају. Осећа се пустош. Крај излазних врата и у дубини сцене посланици су кофери и завежваји. Врата на левој страни отворена су и отуд се чују Варја и Ања. Лопахин стоји, чека. Јаша држи послужавник са чашама у које је већ насут шампањац. У предсобљу Епиходов увезује сандук. У дубини, иза сцене, чује се жагор. То су сељаци који су дошли да се поздраве. Гајевљев глас: „Хвала, браћо, хвала вам.” (Чехов 1981: 180)

Фергасон сматра да је најбољи начин извођења применио Роберт Едмунд Џонс приликом представе *Галеба*, што се у начелу може применити на извођење свих Чеховљевих драма. Потребно је да се „само привидно поштује конвенција фотографског реализма, а да се дрвеће, капела и други елементи начине што је могуће простије.” (Ferguson 1979: 222) Уколико је декор неодређенији, тиме је заправо слободнији да игра улогу која се мења и развија зависно од приче.

Када се завеса подигне у другом чину, на сцени видимо декор који подсећа на пољски пејзаж у сентименталном моменту заласка сунца. (Ferguson 1979: 222) Књиговођа Јепиходов покушава да свира на гитари, а други беспосличари на имању ленствују око њега, пре вечере, као обично. Дијалог који започиње после краће паузе усредсређује пажњу на појединце у групи — гувернанту Шарлоту, која се жали да је нико не разуме, и на младу слушкињу Дуњашу, заљубљену у лакеја Јашу. Када се група убрзо заћути и почне разилазити, чувши Љубов Андрејевну, Гајева и Лопахина како се приближавају стазом, Чехов очекује да се осмехнемо на сентиментални клише, који су место час и направили. (Ferguson 1979: 223) Придошло друштво Љубов Андрејевне уноси сасвим различиту атмосферу, као што су узнемиреност, разочараност и страх. Сазнајемо да Лопахину није успело да убеди Љубов Андрејевну и Гајева да нешто предузму и спасу вишњик, да је Гајев узалудно покушавао да позајми новац, као и да је Љубов Андрејевна забринута због имања, судбине својих ћерки и писама љубавника из Париза. Љут, јер су одбили његов предлог о давању парцела земљишта на којем је вишњик у закуп, Лопахин жели да оде, али га Љубов Андрејевна наговара да остане, а затим и ова група запада у ћутање:¹⁰

ЉУБОВ АНДРЕЈЕВНА: [...] Као да се негде чује музика. (*Ослушкује.*)

ГАЈЕВ: То је наш чувени јеврејски оркестар. Сећаш ли се, четири виолине, флаута и контрабас.

ЛОПАХИН (*ослушкује*): Не чује се... (Тихо певуши.) „А за паре Немци ће Руса пофранцузит’! (Смеје се.) Какву сам драму јуче гледао у позоришту, баш је било смешно.

ЉУБОВ АНДРЕЈЕВНА: А ја верујем да у томе није било ничег смешног. Уместо што гледате драме, боље да мало чешће гледате сами себе. Како вам је свима живот суморан, колико је у њему сувишних разговора.

ЛОПАХИН: То је тачно. Треба отворено рећи да нам је живот дозлабога глуп...
Пауза. (Чехов 1981: 159)

10 Тренуци ћутања се у Чеховљевим драмама препознају захваљујући паузама. У *Вишњику* их има тридесет пет. То су прекиди у којима јунаци ћутке проживљавају своја осећања, као и емоције које је немогуће изразити речима. Јован Христић нас подсећа да су код Чехова неизражена осећања подједнако важна као изражена, јер нам се баш у паузама пружа могућност да на тренутак завиримо у бездан онога што називамо људском душом. „Паузе код Чехова су [...] ћутања у коме одједном постајемо свесни не само психолошких провалија у нама него и огромног, празног простора око нас који остаје нем пред нашом несрећом и не одговара на крикове које му, као узалудни изазов, упућујемо. И све што кажемо претвара се у питање упућено том бескрајном ћутању, које је можда најсавршенија слика ништавила у модерној драми.” (Hristić 1981: 86)

Када Чехов жели да нам одврати поглед од личности у првом плану и да нас усмери према ширем оквиру у којем се оне крећу, он често употребљава музику. У овом случају, увођење амбијента кроз музику у нашу свест наметљивије је и злослутније него пре, мир вечери уступио је место силуети динамичног индустријског града на хоризонту и злокобнијем приближавању мрака. Након неповезаног разговора који је уследио, настаје још једна пауза, овај пут без музике, и осећање слутње зла¹¹ у муклој сцени се појачава. (Ferguson 1979: 223) У овој тишини појављује се стари слуга Фирс, доносећи Гајеву капут да се заштити од хладноће. Третирањем Гајева као детета, видимо да Фирса као лице битно одређује прошлост. (Bašović 2008: 152) Сцена се накратко приказује са Фирсовог становишта, са становишта прошлог, које је за њега имало смисла, а ми постајемо свесни остатака тог живота које представљају делови сценографије, попут старих надгробних споменика и „напуштене капелице”.

Као најоштрији контраст овој слици, чују се гласови Ање, Варје и Трофимова, који долазе и придружују се окупљеним лицима на позорници. Друштво Љубов Андрејевне патетично је захвално појави овог тона младости, снаге и наде, и они сада занесено слушају, премда се не слажу, са Трофимовљевим стремљењима и његовој вери у прогрес друштва, као и његовим убеђењима да њихова генерација више није битна у животу Русије. Међутим, сви су орасположени и задовољни тренутком у часу када група поново заћути. (Ferguson 1979: 225) Уколико подигнемо поглед, видећемо на сцени светли пејзаж и вече пуно наде, као нешто што обећава ослобођење од одговорности и сукоба на самом имању:

*У дубини сцене, свирајући на титари, пролази Епиходов. (Замишљено.)
Долази Епиходов...*

АЊА (*замишљено*) : Епиходов долази...

ГАЈЕВ: Господо, сунце је зашло.

ТРОФИМОВ: Да.

ГАЈЕВ (*тихо, као да реципирује*) : О, чудесна природо, ти блисташ вечним сјајем, предивна и равнодушна, ти, коју ми сматрамо својом мајком, сједињујеш у себи живот и смрт, дајеш живот и узимаш га...

ВАРЈА (*молећиво*) : Ујко!

АЊА: Опет ти, ујаче!

ТРОФИМОВ: Боље дуплетом жуту у средину.

ГАЈЕВ: Ћутим, ћутим. (Чехов 1981: 163)

Гајевљева лажна реторика прекинула је хармонију, вратила нас поновно у стварност, а тиме је створила још једну паузу, испуњену бригом

11 Осећање слутње зла у *Вишњик* приметно је у више сцена, рецимо, у тренутку када Љубов Андрејевна приповеда о утопљењу свог седмогодишњег сина, које се одиграло у близини вишњика и куће, и свом неуспешном покушају суицида (Чехов 1981: 149), или пак у сценама када је у кући „ђаволски хладно” упркос огреву (Чехов 1981: 181), затим у расправи о гордом човеку (Чехов 1981: 149) и мађионичарским триковима гувернанте Шарлоте. (Чехов 1981: 169) Занимљиво је да се у драми, са аспекта библијско-хришћанске теологије, спомињу скоро па све страсне склоности. Нпр. Гајев је лењ и склон коцки, Љубов Андрејевна је лакомислена и наклоњена туги, Лопахин показује претерану склоност према материјалном стицању итд.

и страхом. О томе сведочи и следећа дидаскалија: „Сви замишљено седе. Тишина. Чује се само како Фирс мрмља. Одједном, као да долази с неба, у даљини се зачује чудан звук, звук прекинуте жице, који лагано замире и наводи на тугу.” (Чехов 1981: 163) Овај тајанствени звук, употребљен као одјек Јепиходовљево гитаре, потребан је да нас подсети на шире позорје. Иако се далеко чује, сва лица на позорници гледају према хоизонту, доживевши непознати звук скоро као опомену. У њиховим нагађањима шта би то могло бити, Чехов одражава, кроз брз поглед, контрадикторне аспекте сцене, која се дуже развијала пред нама. (Ferguson 1979: 224)

ЉУБОВ АНДРЕЈЕВНА: Шта је то?

ЛОПАХИН: Не знам. Биће да се негде далеко у руднику откачила корпа. Али негде далеко, далеко.

ГАЈЕВ: А можда је и нека птица... на пример, чапља.

ТРОФИМОВ: Или буљина...

ЉУБОВ АНДРЕЈЕВНА (*уздрхти*): Баш непријатно.

Пауза.

ФИРС: Тако је било и пред несрећу: и сова је крштала, и самовар је једнако завијао.

ГАЈЕВ: Пред какву несрећу?

ФИРС: Пред слободу.

Пауза.

ЉУБОВ АНДРЕЈЕВНА: Хајдемо, пријатељи моји, већ се смркава. [...] (Чехов 1981: 163)

Љубов Андрејевна жели да оде, али се њен одлазак претвара у бекство у тренутку када се на стази наједном појави непознати пролазник тражећи новац. У својој збуњености, саучешћу и нечистој савести, она му даје злато. Група се разилази, при чему свако од њих одлази сметен и обесхрабрен на свој начин. (Ferguson 1979: 226) На сцени остају Ања и Трофимов; и Чехов окончава ову театарску поему одражавањем амбијента кроз њихове очи, а са тим сликама завршава се чин:

АЊА: Шта сте то са мном учинили, Пећа, зашто више не волим вишњик као некада. А волела сам га нежном љубављу и мислила сам да нема лепшег места на свету.

ТРОФИМОВ: Читава Русија је наш врт. Земља је велика и дивна, на њој има пуно чудесних места.

Пауза. (Чехов 1981: 165)

Према Фергасону, сцена је само елемент у композицији другог чина, али она најбоље илуструје природу Чеховљеве поезије позоршта. Он нам приказује један тренутак у промени друштва и патос те промене, без претензија да нам покаже рационалну слику друштвене промене, нити да нас заведе у неку нарочиту страст. „Чехов открива тако много зато што каже тако мало, и ствара конкретну основу за многе несагледиве рационализације друштвене промене.” (Ferguson 1979:

227) На Чеховљеве драме би се такође могло применити начело у вези са улогом активне природе у драми отворене форме:

„Колико се контакт међу личностима изгубио и дао места великој изолованости (просторни симптом: тесна соба усамљеног јунака), толико се успоставио контакт између личности и природе (просторни симптом: повезаност унутрашњег и спољашњег простора и сцене у природи). Захваљујући својим мислима и осећањима, а пре свега телесном контакту, личности су укључене у кружни ток природе. Изложене су кретањима годишњег и дневног циклуса.” (Klotz према Ваšović 2008: 40)

Природа је, дакле, најшири простор у који Чехов укључује остале форме драмског простора, што је у критици препознато још и као митски принцип. Код Чехова је она култивисана у случају када представља продужетак ентеријера куће, што се може рећи и за вишњик. (Ваšović 2008: 40) Читајући драму као текст, позвани смо да учествујемо у креирању драмског простора уз помоћ сопствене имагинације. Тријумф Чеховљеве уметности и јесте тај тренутак када се, око ситне архитектонске организације, свет његових драма проширује на космос којем припада и публика. (Surio према Ваšović 2013: 41)

5. ЗАКЉУЧАК

Стратегија драмских лица, у истоименом раду Соломона Маркуса (Markus 1981: 201-213), усклађена је са лингвистичко-математичким моделом проучавања позоришта, за које се овај истраживач и теоретичар драме залаже. Одговарајућим табеларним приказом Маркус одређује статус лица и драмске ситуације. Инвентар драмских лица одређују неколики критеријуми, који зависе и од типа одговарајућег позоришта. Такође, понекад је потребно узети у обзир више критеријума не би ли испитивање било потпуније. Уколико бисмо Маркусова одређења у вези са драмским лицем применили на Чеховљев *Вишњик*, добили бисмо следеће карактеристике простора као протагонисте:

- (1) одсуство реплике;
- (2) нељудско;
- (3) неживо;
- (4) неучествовање у радњи;
- (5) неприсутност на сцени.

На основу овог увида, можемо закључити да простор вишњика у Чеховљевој драми није *грамско* лице, иако *јесће* средишњи лик, пошто је у средишту драме. Да би простор постао драмско лице, морао би да поприми људска својства (у првом реду особине: људско, живо, да учествује у радњи, буде присутан на сцени, има реплике) што ипак није могуће. Доћи ћемо до сличног закључка ако размотримо драматуршке

функције Етјена Суриоа и Гремас-Иберсфледов актанцијални модел у позоришту, а у вези са статусом *personae dramatis* код Чехова.

Сурио назива драматуршком функцијом специфично деловање лица у добро постављеној драмској ситуацији. (Surio 1981: 64) Он разликује шест великих драматуршких функција: (1) усмеравајућу силу или жудњу, затим (2) Представника неког добра или Вредности, (3) Арбитра, потенцијалног додељивача добра, (5) Супарника и (6) Саучесника. Драматуршке функције су за драмска лица „нека врста тренутног и привременог ‘потписа’.” (Surio 1981: 64) Дакле, ове функције ни на који начин не учествују у одређивању или карактеризацији лица. Сходно ограничењима која Сурио придаје драматуршким функцијама, извесно је да њихови носиоци могу бити једино људи. Он усталом напомиње да је почетно лице у драматургији увек људско биће и то „седиште кључне Тежње.” (Surio 1981: 65) Вишњик се у контексту Суриових функција може појмити једино као симбол жељеног добра. Међутим, упозорава Сурио, „тај пад у материју, то мртво отелотворење у физичком позоришном предмету није драматуршко.” (Surio 1981: 67) Отуда и произилази драматуршка потреба за Представником добра. То би у Чеховљевој драми била породица Рањевских, пре свих Љубов Андрејевна и Гајев.

На основу актанцијалног модела у позоришту, знамо за постојање јединица које нису исто што и драмска лица. Гремас их назива актантима, а Иберсфлед појашњава да се актант може схватити тројако: (1) као апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода), затим као (2) колективно лице (антички хор, војска) или пак као (3) скупина више лица. Уз то треба напоменути да једно лице може имати различите (наизменичне) актанцијалне моделе (постоје субјекат, објекат, адресат, противник, помоћник и адресант). Један актант може да буде сценски одсутан, попут вишњика у Чеховљевој драми, док његова текстуална присутност може бити означена у дискурсу других субјеката изрицања. Основни пар сваке драмске приче, према Иберсфледу, јесу субјекат са објектом његове жеље. Не постоји аутономни субјекат текста, већ увек само оса субјекат-објекат. С тим у вези, Иберсфлед указује да је субјект једног књижевног текста лице или предмет око којег се организује радња. У Чеховљевој драми вишњик заиста покреће механизам целог текста, али ипак не испуњава захтеве које пред њега поставља Гремас-Иберсфледов модел. Субјекат не може да буде апстракција, па самим тим, не може да буде ни актант. Субјекат је увек живо, дејствено биће. (Ibersfled 1981: 84-117) Да ли у том случају можемо простор вишњика сматрати објектом? Одговорити на то питање није једноставно, јер објекат у предложеном драматуршком моделу треба да одговори и на критеријум метонимијске представљености. Трагање за актанцијалним моделима у Чеховљевој драми је неизвесно, слично као у драмама Јонеска и Бекета. Драмским лицима недостаје жеља да буду субјекти, или они безуспешно покушавају, као код Јонеска, да то постану. Њихова настојања тако можемо доживети као неку врсту наличја актанцијалног модела.

У студији *Теорија модерне драме*, Петер Сонди разматра статус *personae dramatis* у складу са формалним средствима драме. Класична драмска форма почива на међуљудском односу, док тематику драме чине конфликти који настају захваљујући томе. Распад драмског дијалога Сонди узима као најважнији индикатор кризе класичне драме. Немогућност да се дијалог прикаже у форми драме Чехов показује увођењем једног наглувог човека (Фирса у *Вишњику*, Ферапонта у драми *Три сестре*) и пуштањем лица да говоре једни мимо других. Можемо рећи да Чеховљев одабир простора за средишњи лик драме *Вишњик* сведочи о проблематизовању односа субјекат-објекат, који доноси унутрашња криза драмске форме. Лица у *Вишњику* (Љубов Андрејевна, Гајев, Лопахин, Фирс итд.) би требало да буду субјекти класичне драме, али су они у извесном смислу неодрживи, пошто се повлаче пред простором. Судбина имања окупља сва лица на једном месту и битно одређује будућност свих који са њим имају неку врсту повезаности.

Вишњик посредством симбола, али и посредством људи, најгласније говори о једној поодмаклој дегенерацији изазваној нерадом многих генерација, чији су изданци Рањевска и Гајев. Све то вишњик чини простором који је и сам постао субјект, зато што се свеукупна радња драме формирала око њега. Па ипак, због немогућности попримања људских особина и својстава, вишњик остаје само средишњи лик истоимене драме. Да закључимо: у Чеховљевој драми *Вишњик* простор јесте персона, али није драмско лице. Само човек може бити драмско лице.

Извори

Чехов 1981: А. П. Чехов, *Драме*, Београд: Нолит.

Литература

Başlar 2005: G. Başlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.

Bašović 2008: A. Bašović, *Čehov i prostor*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Vilijams 1979: R. Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.

Ibersfeld 1981: A. Ibersfeld, Aktancijalni model u pozorištu, u: Mirjana Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 84-117.

Lukač 1978: Đ. Lukač, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.

Markus 1981: S. Markus, Strategija dramskih lica, u: Mirjana Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 201-213.

Sondi 1995: P. Sondi, *Teorija moderne drame*, Beograd: Lapis.

Surio 1981: E. Surio, Dramaturške funkcije, u: Mirjana Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 57-83.

Stajan 1981: Dž. L. Stajan, Komunikacija u drami, u: Mirjana Miočinović (prir.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 214-243.

Ferguson 1979: F. Ferguson, *Pojam pozorišta*, Beograd: Nolit.

Hristić 1981: J. Hristić, *Čehov, dramski pisac*, Beograd: Nolit.

Jasmina B. Tešović / PERSONA DRAMATIS IN THE CHERRY ORCHARD BY ANTON CHEKHOV

Summary / The work deals with the interpretation of the play *The Cherry Orchard* (1901), the last play by Chekhov, with an emphasis on an unusual dramaturgical solution when it comes to the status of the main protagonist. Instead of the personae dramatis inherent in the theater of that time, Chekhov chooses an orchard as the protagonist of his drama, i.e. selects the space category. Considering extraordinary awareness and thoughtfulness of Chekhov's dramaturgy, this choice confirms not only his dissatisfaction with the closeness of the modern stage, the so-called scene-box, but also a distance from the predominant, contemporary image of the world, which, thanks to the geometric space of the scene, was based on complete trust in reason. The dramatic spaces of the imaginary, recognized in those unspoken moments when a human being directly responds to his or her life situation, will show their opposition to the objective world of death in the drama *The Cherry Orchard*.

Keywords: space, persona dramatis, scene-box, death, silence, Chekhov

Примљен: 23. септембра 2019.

Прихваћен за штампу октобра 2019.