

Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova

Salama, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:615545>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Sveučilišni diplomski studij

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički

Paula Salama

Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za rusistiku
Sveučilišni diplomski studij
Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički

Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova

Diplomski rad

Student/ica:

Paula Salama

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Adrijana Vidić

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Paula Salama**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova** rezultat mogea vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogea rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogea rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 9. veljače 2024.

Sadržaj

<i>1. Uvod</i>	1
<i>2. Teorije prostora i vremena u književnosti</i>	2
<i>3. Vrijeme i prostor u dramama A. P. Čehova</i>	8
3.1. Vrijeme u drami <i>Galeb</i>	8
3.2. Prostor u drami <i>Galeb</i>	11
3.3. Vrijeme u drami <i>Ujak Vanja</i>	16
3.4. Prostor u drami <i>Ujak Vanja</i>	19
3.5. Vrijeme u drami <i>Tri sestre</i>	23
3.6. Prostor u drami <i>Tri sestre</i>	27
3.7. Vrijeme u drami <i>Višnjik</i>	31
3.8. Prostor u drami <i>Višnjik</i>	36
<i>4. Zaključak</i>	40
<i>5. Bibliografija</i>	42

1. Uvod

U svojim četirima velikim dramama – *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik* – Anton Pavlovič Čehov, hvaljen kao jedan od najvećih dramskih pisaca svih vremena, majstorski prikazuje svakodnevni život u Rusiji na koncu 19. stoljeća. Njegova djela odražavaju društvenu i kulturnu dinamiku njegovog doba obilježenog padom ruskog plemstva, usponom nižih klasa i promjenama koje su se nazirale u budućnosti. Te su drame posebne zahvaljujući i autorovom inovativnom pristupu pri stvaranju književnog vremena i prostora. Odvijaju se unutar naizgled svakodnevnih okruženja poput provincijskih imanja ili vrta, međutim promišljeno se služi takvim prostorom kako bi prikazao unutarnje živote i egzistencijalne dileme likova. Književno vrijeme nije samo kronološko, nego je i emocionalno obojeno, odnosno tijekom drame likovi se suočavaju s promjenom godišnjih doba, ali i s dinamikom odnosa i neumoljivim protokom vremena. Unutar vremenskih okvira drama Čehov prikazuje raznorazne životne prilike i neprilike svojih junaka, potičući čitatelja na razmišljanje o prolaznosti života i potrazi za značajem.

Cilj ovog diplomskog rada je analizirati književno vrijeme i prostor u navedenim dramama te pritom ukazati na elemente koji se ponavljaju i na one koji su specifični za određeno djelo pri modeliranju književnog vremena i prostora. U teorijskom dijelu rada pružit će se sažet pregled stavova književnih teoretičara na temu prostora i vremena u književnosti. Pritom će za analizu posebno korisni biti Lotmanovi fenomeni binarne opozicije i granice te Bahtinov kronotop. Potom slijedi opsežno poglavlje u kojem će se zasebno analizirati vrijeme i prostor u svakoj od četiri velike drame. Poglavlje će započeti analizom vremena u drami *Galeb*, a završit će analizom prostora u *Višnjiku*. Eklektičnim pristupom tijekom analize naići ćemo na sličnosti i razlike koje se odnose na književno vrijeme i prostor. Primjera radi, analizirat će se tehnike koje se ponavljaju pri stvaranju književnog vremena u gotovo svim dramama, kao što su jezične tehnike lokaliziranja ili smjernice koje se odnose na sat ili vrijeme te igre unutar djela koje označavaju protok vremena. Što se tiče aspekta književnog prostora, on će u većini slučajeva biti povezan s aspektom vremena i bit će emocionalno obojen pa će se shodno tome analizirati prostorni elementi koje pronalazimo u svim drama, a pojavljuju se u obliku kronotopa imanja, vrta, jezera, rijeke i vrata. Osim kronotopa, u okvirima aspekta književnog prostora, analizirat će se i binarne opozicije selo – grad (imanje – grad u *Višnjiku* i gradić – velegrad u *Tri sestre*) te promišljena spominjanja dalekih i nepoznatih prostora poput Afrike, Amerike i Cicikara.

2. Teorije prostora i vremena u književnosti

Beskonačnost i ograničenost prostora i vremena već stoljećima predstavljaju interes proučavatelja različitih disciplina, između ostalog i proučavatelja književnosti. Kako bismo bolje razumjeli zaokupljenost prostorom i vremenom u književnim djelima, započet ćemo pregledom nekih stavova teoretičara na tu temu.

Tijekom 20. stoljeća mnogobrojni književni teoretičari nastojali su formulirati sveobuhvatnu teoriju književnog prostora, no njihovi pokušaji nisu rezultirali „uspostavom sustavnih, općeprihvaćenih kategorija za njegovu analizu“ (Brković 126), što dodatno svjedoči o kompleksnosti tog fenomena. Brković primjećuje da se većina tradicionalnih pristupa književnom prostoru fokusirala na „popisivanje, odnosno na proučavanje oblika i tipova prostora, prostornih simbola, motiva te pripovjednih funkcija prikaza prirode“, a takav pristup podrazumijeva „zrcalni odnos između književnog teksta i stvarnosti“ (127). Međutim, objavom radova dvojice sovjetskih književnih teoretičara, Jurija Lotmana i Mihaila Bahtina, dolazi do odmicanja od tradicionalnih pristupa analizi prostora te ti autori „književne tekstove promatraju kao važan čimbenik u kulturnoj konstrukciji stvarnosti“ (127).

Jurij Lotman u knjizi *Struktura umjetničkog teksta* (1970.) stavlja naglasak na komponentu književnog prostora. Smatra da „prostorna struktura teksta postaje modelom prostorne strukture univerzuma, a unutarnja sintagmatika elemenata unutar teksta – jezikom prostornog modeliranja“ (Lotman 291), dakle jezik prostornih odnosa postaje neizostavan za konceptualizaciju stvarnosti književnog teksta. „Povijesni i nacionalno jezični modeli prostora“, po Lotmanovom mišljenju, poprimaju obilježja organizacijskih osnova za izgradnju piščeve „slike svijeta“ te su specifični za određenu kulturu (292). „Slika svijeta“ nastaje kao rezultat prostornog modeliranja i orijentira se po vertikalnoj osi koja se označava binarnim opozicijama, primjerice „gore – dolje“, „nebo – zemlja“, „blizak – dalek“, itd. (Lotman 293). Kada se govori od binarnim opozicijama valja istaknuti i prostornu opoziciju „zatvoren – otvoren“ (308). Naime, autor pod zatvoreni prostor klasificira prostor „kuće, grada, domovine“ uz koji su vezane odlike „materinski“ i „topao“, a otvoreni prostor je pak „vanjski“ prostor koji je „tuđ“ i „hladan“ (308). Nadalje, fenomen *granice* je prema Lotmanu jedno od najvažnijih topoloških obilježja prostora. Uz pomoć granice tekst se razdvaja na dva potprostora, te „mora biti nepropusna, a unutarnja struktura svakog potprostora – različita“ (308). U tom kontekstu, pripadnost likova određenom prostoru u tekstu također se može objasniti granicom. Međutim, u kompleksnijim situacijama, kada likovi ne pripadaju samo jednom određenom prostoru,

dolazi do „polifonije prostora“ (309), a ovisno o tome smiju li likovi presijecati granice prostora koji im je naznačen oni mogu biti „statični“ ili „dinamični“ (317).

Mihail Bahtin o jedinstvu vremena i prostora kao umjetničke kategorije raspravlja u monumentalnom eseju „Oblici vremena i kronotopa u romanu“, koji je tiskan tri godine nakon Lotmanovog teksta, ali je veći njegov dio napisan krajem tridesetih (Brković 127). Fundamentalnu „unutarnju povezanost vremenskih i prostornih odnosa, umjetnički osvojenih u književnosti“ Bahtin naziva „kronotop“ ili doslovce „vrijemeprostor“ (Bahtin 343). Naime, kronotop poima kao „oblikotvorno-sadržajnu kategoriju književnosti“, naglašavajući:

U književno-umjetničkom kronotopu prostorni su i vremenski indikatori povezani u osmišljenoj i konkretnoj cjelini. Vrijeme se ovdje zgušnjava, komprimira, postaje umjetnički vidljivim; prostor se puni, uvlači se u kretanje vremena, sižea, povijesti. Indikatori vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i mjeri vremenom. To presijecanje nizova i isprepletanje indikatora karakterizira umjetnički kronotop. (344)

Dakle, prostor i vrijeme u književnosti su neodvojivi te gotovo uvijek „emocionalno-vrijednosno“ obojeni, a kronotopom se definira „umjetničko jedinstvo književnoga djela u njegovu odnosu prema stvarnosti“ (507). Stoga kronotop u književnom djelu uvijek sadrži „vrijednosni element“, koji iz sastavnice umjetničkog kronotopa može biti izoliran isključivo putem apstraktne analize (507).

Bahtin napominje i da svaki kronotop „može u sebe uključivati neograničenu količinu malih kronotopa“ (Bahtin 517), a neki od njih su: *put, dvorac, gostinjska soba-salon, provincijalni gradić, prag, hodnik*, i slično (508-513). Primjerice, kronotop provincijalnog gradića koji poznajemo iz Gogoljeve, Turgenjevljeve, ali i Čehovljeve književnosti, lišen je događaja koje zbog cikličnosti vremena sraslog s prostorom zamjenjuju „ponavljajuća 'postojanja“ (512-513):

Vrijeme je ovdje bez postupnoga povijesnog hoda, ono se kreće u uskim krugovima: krug dana, krug tjedna, mjeseca, krug cijelog života. Iz dana se u dan ponavljaju isti događaji, iste teme razgovora, iste riječi itd. Ljudi u tom vremenu jedu, piju, spavaju, imaju supruge, ljubavnice (prolazne), upuštaju se u sitne intrige, sjede u svojim trgovinama i svojim uredima, kartaju, spletkare. To je uobičajeno, malograđansko ciklično vrijeme svakodnevnice. (512)

Uz spomenuto ciklično vrijeme Bahtin izdvaja i vrijeme „trenutak“ te „biografsko vrijeme“ (513-514). Vrijeme „trenutak“ asocira se s kronotopom praga i s njemu sličnim kronotopima, a

takvo vrijeme „ne traje te ispada iz uobičajenoga tijeka biografskoga vremena“ te je ono karakteristično za djela F. M. Dostojevskog (512). Biografsko vrijeme, koje je specifično za opus L. N. Tolstoja, teče u „zatvorenim prostorima aristokratskih kuća i dvoraca“ i vrijeme u takvom kontekstu nije trenutno već je trajno i prostrano (514).

Panasenko apostrofira da postoji „jaka veza između semantičke i strukturno-sintaktičke strukture s vremenskom strukturom književnog teksta“ (71). Pozivajući se na Zinaidu Turaevu navodi da vremenska struktura književnog teksta podrazumijeva „mrežu odnosa koja povezuje jezične elemente koji su uključeni u prijenos vremenskih odnosa i koje ujedinjuje funkcionalna i semantička zajednica“ (72). Vrijeme u književnosti ostvaruje se zahvaljujući sustavu glagolskih vremena i glagolskih vidova, uključujući i leksičke pokazatelje vremena, kombinacije infinitiva s modalnim glagolima, itd. Također, Panasenکو ističe da se ključnim elementima za modeliranje književnog vremena smatraju i različite vrste ponavljanja, stilske figure te vremenski nominatori kao što su na primjer prilozima (72). Zaključuje da se književno vrijeme razlikuje od stvarnoga zahvaljujući dinamici radnje, likovima, retrospektivnom prikazu prošlih događaja (*flashback*), opisu događaja koji će se dogoditi u nekom vremenu (*foreshadowing*) i paralelnom postojanju više vremena, a sredstva izražavanja vremena u književnosti „ovise o žanru teksta, autorovom individualnom pogledu na svijet, književnom pravcu kojem autor pripada te o čitateljevom subjektivnom tumačenju toga vremena“ (80).

Što se drame i kazališta konkretno tiče, Patrice Pavis u svome *Pojmovniku teatra* navodi da se pojam prostora koristi za „vrlo različite aspekte teksta i predstave“ te da „[r]azdvajanje i definiranje svakog od tih prostora uzaludan je i beznadan posao“ (300). Ipak izdvaja dramski („dramaturgijski prostor o kojemu govori tekst, apstraktan prostor koji čitatelj ili gledatelj mora sagraditi u mašti [*fikcionalizacijom*]“), scenski („zbiljski prostor scene po kojoj se kreću glumci, bilo da se ograničavaju na pozorišni prostor u užem smislu ili da se kreću među publikom“), scenografski ili kazališni („prostor unutar kojega su smješteni publika i glumci tijekom predstave“), ludički ili gestovni („prostor koji stvara glumac, svojom prisutnošću i kretanjem, svojim odnosom prema grupi, svojim *aranžmanom* na pozornici“), tekstualni („prostor viđen u svojoj grafičkoj, foničkoj ili retoričkoj materijalnosti, prostor 'partiture' u kojoj su pohranjene replike i didaskalije“) i unutarnji prostor („scenski prostor kao pokušaj prikazivanja nekog fantazma, sna, dramatičareve vizije ili vizije nekog lika“), uz napomenu da je „[f]unkcioniranje prostora u suvremenoj režiji“ moguće vezati uz svih šest navedenih vrsta prostora, kao i uz neke dodatne (300-301). Vrijeme pak proglašava bazičnom sastavnicom kako samog dramskog teksta tako i njegove scenske pojavnosti, dodajući da pojam vremena „ima snagu očiglednosti“,

ali ga „ipak nije lako opisati, jer da bismo to učinili, trebali bismo biti izvan vremena, što očigledno nije jednostavno“ (405). Za gledatelja u kazalištu postoje dva tipa vremena. Prvo je scensko vrijeme, koje bismo mogli nazvati i neposrednim jer se odnosi na vrijeme „koje proživljava gledatelj suočen s kazališnim događajem“ i ono je uvijek u sadašnjem vremenu „jer se i predstava događa u prezentu, a ono što se događa pred nama, događa se u našoj temporalnosti gledatelja, od početka do kraja predstave“ (405). Premda je takvo vrijeme mjerljivo satom i minutama početka i kraja predstave, istodobno se oslanja na subjektivni osjećaj vremena pojedinog gledatelja jer on ili ona „organizira svoju percepciju predstave unutar objektivnog i mjerljivog okvira i to prema dojamu trajanja – dosade ili oduševljenja – koji je samo njegov“ (406). Drugi tip temporalnosti je izvanscensko ili dramsko vrijeme, ono iluzorno vrijeme o kojem govori dramski komad, ali i svaki pripovjedni tekst koji „najavljuje i utvrđuje neku temporalnost, upućuje na *drugu scenu*, pruža referencijalnu iluziju nekog drugoga svijeta i doima se logično strukturiranim poput kalendarskog vremena“ (406). Kazališno vrijeme bi se stoga prema Pavis moglo definirati kao odnos scenskog i izvanscenskog (dramskog) (405), a gledatelj ih neizostavno miješa jer „živi u sadašnjosti, ali zaboravlja tu neposrednost kako bi prodrio u neki drugi svijet diskurza, u neku drugu temporalnost: temporalnost fabule koja mu se pripovijeda te čijoj izgradnji i sâm pridonosi, anticipirajući njezin slijed“ (406). Mogući su različiti odnosi između scenskog i izvanscenskog (dramskog) vremena, odnosno, kako pokazuje Pavis, dramsko može biti i duže i jednako i kraće od scenskog, te zaključuje da „scensko vrijeme, odnosno vrijeme sadašnjosti organizira svijet polazeći od sebe i crpi iz 'rezervoara' dramskog vremena, koje se prelijeva u scensko iskazivanje“ (406).

Anne Ubersfeld inherentnost prostora u kazališnom tekstu pojašnjava ovako:

Ako je osnovna odlika pozorišnog teksta upotreba likova koje predstavljaju ljudska bića, druga, neodvojiva od prve, jeste postojanje prostora u kojem su ta živa bića prisutna. Aktivnost ljudskih bića događa se u prostoru i stvara odnos između njih (i između njih i gledalaca) trodimenzionalni odnos. (Ibersfeld 117)

Pritom kazališna praksa ima osobit položaj i „nikada se ne može izjednačiti sa recitacijom ili pripovedanjem“: tekst se može čitati kao „obična“ književnost, primjerice kao roman, ali da bi kazališni tekst „postojao, potrebno je mesto, potrebna je prostornost u kojoj bi se događali fizički kontakti među licima“ (117). Kazališni prostor je „*slika* (slika u negativu) i otisak realnog prostora“, a kazališni tekst pak „jedini književni tekst koji se uopšte ne može pratiti u jednom dijahronijskom sledu čitanja već se prima sa svom gustinom *sinhronijskih* znakova,

razasutih u prostoru, specijalizovanih“ (117). Prostornost u kazališnom tekstu „nije opisana (opisi mesta su u njemu uvek slabi, i, čast izuzecima, uglavnom lokalizovani, funkcionalni, retko kad poetski, i nisu upravljani ka jednoj imaginarnoj konstrukciji već ka praksi predstave, što će reći imaju za cilj *postavljanje u prostoru*“, a takvom je tekstu strana „poetičnost stranice, raspored teksta namenjen pogledu“; međutim, upravo se u „ravni prostora, upravo zato što je to golem neizrečen tekst (...) vrši artikulacija tekst-predstava“ (118). Ubersfeld navodi i da su dimenzije prostora uočljivije od dimenzija vremena: kod teksta su označitelji vremena „svi odreda posredni i neodređeni“, a kod predstave krucijalne elemente: „ritam, pauze, povezivanje, daleko teže zapažamo nego prostorne elemente“ (158). Postavlja pitanje:

šta je zapravo vreme u oblasti pozorišta? Da li je to univerzalno vreme časovnika (ili još preciznije vreme atomskog otkucavanja)? Da li je to nepovratno istorijsko trajanje? Da li je to fiziološko ili psihološko trajanje, vreme starenja tkiva ili onaj bergsonovski ili prustovski talog proživljenog? Da li je to ritam ljudskih društava ili povratak istih mitova i rituala? Krajnja složenost analize vremena u pozorištu proizlazi iz spleta tih *smislova* vremena zbog čega je temporalnost pre „filozofski“ no semiološki pojam. Vreme u pozorištu *istovremeno* je slika istorijskog vremena, individualno psihičko vreme i ritualni povratak: vreme Sofoklovog *Kralja Edipa* može istovremeno da bude analizirano kao predstava uključena u jedan prastari praznik, u praznik atinskih Velikih dionizija, kao psihičko vreme otkrića u okvirima jedne sudbine, kao vreme povesti jednog kralja, od njegovog stupanja na presto do časa kad ostaje bez krune. (158)

Za istu je autoricu pri proučavanju teksta najvažnije „proučavanje svega onoga što se može naći u tekstu, naime proučavanje artikulacija teksta“ (158).

Strukturou vremena i prostora u dramskim tekstovima bavio se njemački teoretičar Manfred Pfister. Brković naglašava da su zapažanja i teorije o umjetničkom prostoru Jurija Lotmana uvelike imale utjecaja u Pfisterovoj studiji *Drama: teorija i analiza* (1977.), posebice kada je riječ o binarnim opozicijama relevantnim za proučavanje književnog prostora (Brković 129). Dakle, Pfister tvrdi da „prostorne opozicije postaju modelom za semantičke opozicije“ te da uslijed toga dolazi do „semantiziranja prostora, kojim se fiktivni prostor načelno razlikuje od realnoga“ (Pfister 365). Izdvaja tri tipa prostornih veza relevantnih za dramski prostor: prvi se temelji na binarnim opozicijama „lijevo i desno, sprijeda i straga, gore i dolje unutar nekog scenski prezentiranog mjesta radnje“; drugi tip je prostorna veza između „scenski prezentiranog mjesta radnje“ i lokacija koje se nalaze *off-stage* te u konačnici treći tip je odnos „između različitih scenski prezentiranih mjesta radnje“ (365). Analizu dramskog prostora omogućavaju

i olakšavaju tehnike lokaliziranja koje mogu biti jezične i neverbalne (376). Pod jezičnima Pfister navodi verbalnu kulisu ili govoreni prostor, odnosno način na koji se referira na prostor kroz replike dramskih likova (377), te opise lokaliteta u pomoćnom tekstu, koji se scenografski utjelovljuju ako je riječ o režijskim uputama i tako postaju neverbalne tehnike lokaliziranja (379). Neverbalna lokalizacija se također može postići kroz akciono konstituiranje prostora zahvaljujući prisutnosti ili odsutnosti likova, njihovim kretnjama po prostoru, itd. (380), ali i preko rekvizita, koji u kontekstu drame zadobivaju „trodimenzionalnu prostornost“ (381-382). Lotmanov upliv evidentan je i u Pfisterovoj teoriji o koncepciji dramskog vremena koje je za njega „historijska (...) kategorija (...) pa kao takva nije uvjetovana sustavom komunikacijskih struktura nego duhovnopovijesnim i socijalnopovijesnim odnosima“ (402). Temelji se na opozicijama objektivnog i subjektivnog, progresijskog i statičnog te linearnog i cikličkog (406). Konkretiziranje kronologije u tekstu ima značajne funkcije jer može utjecati na „potencijal napetosti“ (396).

Naposljetku, prije nego što se koncentriramo na analizu samih djela, neophodno je prepoznati činjenicu da u ovom teorijskom poglavlju o vremenu i prostoru u književnosti nisu spomenuti mnogi aspekti koji se tiču njihova proučavanja, posebno oni koji se odnose na prostor, kao što je koncept „prostornog obrata“. Usto, tijekom analize djela odmaknut ćemo se od kazališnih tumačenja vremena i prostora te ćemo se umjesto toga prvenstveno fokusirati na proučavanje navedenih aspekata u samim tekstovima.

3. Vrijeme i prostor u dramama A. P. Čehova

Četiri velike drame A. P. Čehova posebne su jer jedinstvo strukture dramskog teksta u svakoj od njih počiva na činjenici da su aspekti vremena i prostora sveprisutni i promišljeno odabrani. U sljedećim poglavljima analizirat će se dinamični odnos između „primjetnog“ vremenskog i prostornog okvira te autorovog shvaćanja vremena i prostora u četiri drame: *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik*.

3.1. Vrijeme u drami *Galeb*

Prva tri čina komedije *Galeb* pokrivaju period od otprilike tjedan dana te čine zasebnu cjelinu promatraju li se u odnosu na četvrti i posljednji koji se odigrava dvije godine nakon. Neophodno je istaknuti da u Čehovljevim dramama vrijeme „prolazi između činova ne kao funkcionalna nužnost, već kao dio neodoljivog ritma koji je fascinirao dramatičara i koji je ujedno opsjedao njegove likove“ (Hrستیć 271). Autor vrijeme nije poistovjećivao s metafizičkim konceptom vremena niti ga je smatrao tematskom pogodnošću, ono je za njega predstavljalo zajedničku perspektivu kroz koju je ljudsko društvo usklađivalo svoje nade i strahove – ili to nije uspijevalo učiniti (271). U *Galebu* se neki od ključnih događaja ne odvijaju na pozornici nego izvan nje te između činova: iz razgovora Arkadine i Sorina u trećem činu saznaje se da je Trepljov pokušao izvršiti samoubojstvo (Čehov 67), što se dogodilo između drugog i trećeg čina. Najznačajnije promjene dogodile su se između trećeg i četvrtog čina te su događaji za protekle dvije godine utjecali na dotadašnju dinamiku među likovima: Maša i Medvjedenko sad su u braku i imaju dijete (Čehov 80); Trepljov počinje objavljivati priče u pomodnim časopisima te se intelektualci Petrograda i Moskve zanimaju za njega (89); Nina je pobjegla od kuće u Moskvu, započela i završila vezu s Trigorinom te je rodila dijete koje je preminulo, a nakon nesretnih događaja se posvetila glumačkoj karijeri i nastupala u provincijskim gradovima (86). Zahvaljujući Čehovljevoj odluci da se ti događaji ne uprizore na pozornici naglašava se protok vremena između činova (Hrستیć 271).

Ukratko, svi likovi prošli su kroz značajne životne promjene, a to je evidentno kada su u četvrtom činu značajno transformirani pred čitateljem ili gledateljem; sada star i prilično oslabljen Sorin služi kao dirljiv podsjetnik da su i ostali likovi također ostarjeli (273). Dakle, u vremenskom intervalu između trećeg i četvrtog čina *Galeba* „vremenski aspekt konačno postaje temeljni dio Čehovljeva dramskog repertoara te u njemu igra aktivnu i kreativnu ulogu“ (Hrستیć 273). Vrijeme više nije samo platno na kojem se događaji odvijaju samo zato što moraju

postojati unutar njegovih granica, već postaje temeljna sila koja zamršeno oblikuje likove onakvima kakvi jesu i načine na koji oni postoje (273). Stoga ne čudi da je jedna od najvećih preokupacija Čehovljevih dramskih likova upravo prolaznost vremena: teško je pronaći stranicu bez usputnog spominjanja vremena u bilo kojoj njegovoj drami (Jones 111). Tako i *Galeb* započinje razgovorom Maše i Medvjednika koji primjećuje da je ona „uvijek u crnini“ (Čehov 25), a on mjesečno dobiva svega dvadeset tri rublja plaće. Vremenske oznake se, dakako, pojavljuju u didaskalijama, ali se također ponavljaju i proširuju u izgovorenim tekstovima. Drugim riječima, Čehov se često koristi onim što Pfister naziva jezičnim tehnikama lokaliziranja pa likovi često i uporno pitaju za vrijeme ili pogledavaju na sat kako bi ostali informirani: u drami *Galeb* smjernica „gleda na sat“ ili pitanje „koliko je sati?“ pojavljuju se pet puta (Goodliffe 33).

Gareth Jones primjećuje i da „životni vijek implicira stabilnost i naznaku trajnosti, međutim prolaznost vremena i napredovanje likova kroz vrijeme očito je s obzirom na to da se njihove godine eksplicitno spominju“ (117). Iako je to uobičajena praksa u književnosti, posebno je primjetna kod Čehova, gdje likovi rado otkrivaju vlastite godine i godine drugih likova. Sučeljavanje likova s ciljem da se prikažu različite generacije prisutno je na početku drugog čina *Galeba* gdje Čehov jukstaponira Arkadinu i Mašu, odnosno Arkadina se obraća Maši i Dornu: „Vama su dvadeset i dvije godine, a meni gotovo dvaput više. Evgenije Sergejeviču, koja je od nas dvije mlađa?“ (Čehov 47). Međutim odmah nakon toga pažnja se usmjerava na Arkadininu svijest o njevoj stvarnoj dobi ironijom jer izjavljuje da nikad ne razmišlja o starosti (47). Poriče kada je Šamrajev pita sjeća li se glumaca koji su igrali godinama prije na sajmu u Poltavi nazivajući ih „nekakvim predpotopnima“ (35), a on je kroz cijelu dramu gotovo komično podsjeća na događaje iz „dobrih starih vremena“ (Goodliffe 37). Moglo bi se dakle reći da je Arkadina u toj drami najosjetljivija na prolaznost vremena te da je njezina opsesija da to prikrije „poprilično neurotična“ (37). Sin zamjećuje da je sam on za nju neugodan podsjetnik na vrijeme i da ga majka prezire jer „želi živjeti, voljeti, nositi svijetle bluže, a meni je već dvadeset pet godina, i to je uvijek podsjeća da više nije mlada. Kad me nema, njoj su samo trideset dvije godine, a kad sam s njom – četrdeset tri“ (Čehov 29; Goodliffe 37).

Scott ističe nekoliko strukturalnih obrazaca, uočavajući da likovi postoje unutar spektra koji se proteže od ništavila, preko identiteta, do ponovnog pada u ništavilo (358). Identitet proizlazi iz uloge ili profesije koju likovi usvajaju:

Na jednom kraju je troje „djece“, Trepljov, Nina i Maša, kojima nedostaje identitet jer ne sudjeluju u poslu života odraslih (*in the business of adult life*); u središtu su pisač Trigorin,

glumica Arkadina, učitelj Medvjedenko, upravitelj imanja Šamarjev, njegova supruga Polina i liječnik Dorn (više-manje redom kojim ih obuzimaju [*absorb*] njihove profesionalne uloge); na drugom kraju je Sorin, umirovljen od profesije i također bez identiteta. Kontinuum se tako kreće – prema terminima koje je uspostavila drama – od Trepljova, *L'homme qui veut*, do Sorina, *L'homme qui a voulu*. Čini se da su samo dvije mogućnosti otvorene za „djecu“: moraju uspješno usvojiti neku odraslu profesiju ili ulogu ili moraju prihvatiti svoju vječnu ništavnost. (358)

Stoga se može reći da se *Galeb* bavi trima vremenskim dimenzijama koje koegzistiraju metaforički kroz odnose likova: „djeca“ su usporediva ili potencijalno slična odraslina, te simboliziraju vjerojatnu prošlost odraslih, dok odrasli predstavljaju vjerojatnu budućnost „djece“, što onda njihove međusobne odnose čini primarnim strukturnim obrascem drame (358). Svako „dijete“ bira ili odbija odabrati ulogu kojom će priskrbiti identitet, a čitatelj je u mogućnosti predvidjeti rezultate odabira imajući u vidu njihovog odraslog dvojnika: Trepljovljevi dvojnici su Sorin i Trigorin (362), Ninina dvojnica je Arkadina (360), a Mašina Polina (359). Naposljetku, „vremenska struktura predstave, uključujući dvogodišnji razmak između trećeg i četvrtog čina, uspostavlja retoričku vezu između drame i čitatelja“ (358). Čitatelj je potaknut da predvidi buduće događaje na temelju informacija prikupljenih u prva tri čina, a zatim da potvrdi ta predviđanja u završnom činu (358). Ukratko, dominantna strukturalna značajka djela vrti se oko kontinuuma vremena i identiteta likova, složeno isprepletenih s vremenskim elementima predstave, stvarajući zanimljivu vezu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Čak i igra tombole u četvrtom činu može se dovesti u vezu s protokom vremena (Jones 119) jer glas postaje poput otkucaja sata, odnosno Mašino monotono skandiranje brojeva postaje „simbol za vrijeme koje curi za Trepljova do njegovog konačnog poraza i samoubojstva“ (Goodliffe 34). Čini se da nije slučajno ni da neposredno prije početka igre Polina apelira da ne gube vrijeme (Čehov 90) kao ni da Šamarjev govori Maši da ne proziva brojeve tako brzo (34). Sličnu ulogu igra i scensko osvjetljenje kojim se stvara atmosferska pozadina za zbivanja, a njegove promjene „materijaliziraju kretanje vremena. Proces razvoja događaja tijekom vremena prikazuje se kroz prigušivanje, smanjenje ili povećanje svjetla“ (Tamarli 93). Osvjetljenje naizgled kao da zamrzava radnju u vremenskoj točki u kojoj je Trepljovljeva predstava doživjela neuspjeh i Nina iskazala osjećaje Trigorinu, čime se stvara zatvoreni emocionalni vremenski krug. Drugim riječima, u kasnonoćnom prvom činu Trepljov navlači zastor svoga kazališta, a u četvrtom „spušta zastor svog života“ (93).

3.2. Prostor u drami *Galeb*

Što se prostora tiče, već na prvih nekoliko stranica javlja se binarna opozicija između prostornih modela sela i grada u razgovoru Trepljova i Sorina (Čehov 26-27), a zatim se nastavlja kroz čitavu dramu. Međutim, Čehovljev pristup razlikuje se od konvencionalnih tumačenja prostora grada povezanih s prosvjetiteljstvom i romantičarskim razdobljem, koja su grad vidjela kao suprotnost prirodi i jednostavnosti (Kofman 517). Udaljava se od bukolike interpretacije prostora sela, koje umjesto toga predstavlja „ovdje i sada“, to jest mjesto gdje se stvarni život događa u sadašnjosti, a s druge strane grad se prikazuje kao „tamo“, mjesto „gdje se život odvija u nekim potpuno drugačijim oblicima“ (517). Iz navedenog se može primijetiti da prostor grada poprima određenu vremensku dimenziju, odnosno postaje kronotop idealnog prostora u budućnosti. To se posebno može uočiti u prva tri čina gdje grad postoji u dimenziji budućeg vremena, likovi se tamo trebaju preseliti ili tamo planiraju otići. Za Ninu je grad povezan sa snovima da postane glumica, za nju je nešto idealno i neodređeno što pripada nedohvatnom „tamo“, te je u suštini „utopijski kronotop“ (517). U razgovoru s Trigorinom spominje da je kocka „bačena: konačno, ja odlazim, bit ću glumica. (...) Odlazim, kao i vi... u Moskvu“ (Čehov 77). U četvrtom činu kronotop grada se drastično mijenja te prijašnje obilježje dimenzije budućeg vremena prelazi u dimenziju prošlog i sadašnjeg, a to je pogotovo relevantno za Ninin lik jer Moskva više nije nedostižan utopijski već prostor razočaranja (Kofman 517-518). Selo je, za razliku od grada, „realistički kronotop koji postoji samo u sadašnjem vremenu i koji je oslobođen od budućnosti“ (517), baš kao što je Sorinovim riječima Trepljov „mlad, pametan, živi na selu, u zabiti, bez novca, bez položaja, bez budućnosti“ (Čehov 67). Kronotop sela se ne mijenja ni u četvrtom činu, selo je i dalje udaljeno od snova i sreće te je u skladu s tim, našavši se ponovno na selu, većina likova u drami duboko nesretna. U konačnici, Kofman ocjenjuje da „unutarnji zaplet drame predstavlja razaranje i demistifikaciju utopijskog kronotopa grada“ te da Čehov uz pomoć kronotopa grada i sela na didaktičan način poručuje da nema svrhe sanjariti o budućnosti, već život treba graditi u stvarnosti, odnosno „ovdje i sada“ (518).

Topos imanja (*usad'ba*) je krajem 19. stoljeća zahvaljujući romanima Turgenjeva i Maupassanta poprimio kapacitet za egzistencijalne teme (Razumova 306). Kod dramatičara je sama kuća postala povezana s egzistencijalnim, vrt sa svakodnevnim, a u konačnici je takva drama „konstatirala tragičnu nerazriješenost sukoba koji je ležao u temelju cjelokupnog ljudskog postojanja i tako dovodila do ruba osjećaj disharmoničnosti samog ustroja svijeta koji

je jačao u književnosti, a onda i u dramaturgiji, kroz cijelo 19. stoljeće“ (306). Međutim, kod Čehova ne nalazimo takav sukob, to jest on:

kako primjećuje B. I. Zingerman, izbjegava takvu oštru sukobljenost sižejnog prostora: stvara jedinstvenu sliku okružujući kuću „ne divljom, neobrađenom prirodom, već harmoničnim, planskim prostorom u čijem je stvaranju sudjelovao čovjek“. Tu se vjerojatno odražava posebno unutarnje jedinstvo i harmoničnost svojstveno klasičnoj ruskoj književnosti. Međutim, to nikako ne isključuje duboke kolizije u prostornoj organizaciji Čehovljevih drama koje pak odražavaju njegov doživljaj sukobljenosti u bivanju. Slika imanja koja je bez iznimke prisutna u Čehovljevim dramama u njima prolazi kroz suštinsku strukturno-semantičku evoluciju. Njezina je osobitost u *Galebu* ta što je ta jedinstvena slika očito usložnjena putem aktivne sižejne uloge jezera. (306-307)

Zatvorenost prostora imanja u *Galebu* postaje „simbol neslobode“ (Kondrat'eva i Larionova 66): Trepljov izjavljuje da Ninu na očinskom imanju drže kao da je zatvoru, a povrh toga i sam je zatočen i u nemogućnosti je napustiti stričevo imanje jer nema novca (66). Zatvorenost imanja posebno je istaknuta u posljednja dva čina – treći se odvija u blagovaonici, a četvrti u dnevnoj sobi koja je pretvorena u ured (66). Obično prostor sobe u književnom djelu „simbolizira mikrokozmos svog vlasnika, njegov osobni prostor“, ali ovdje Trepljov radi u dnevnoj sobi gdje se gotovo svi likovi okupljaju i gdje Sorin spava (86). Dojam zatvorenosti pojačava se spomenom vrata „koja vode u unutrašnje sobe za primanje“ (Čehov 79) te se, prema mišljenju M. O. Gorjačeve, postupno sužavanje prostora u ovim dramama može povezati s gubitkom nade, a zatvorenost prostora podvlači životnu neostvarenost likova (Kondrat'eva i Larionova 66).

Za Arkadinu i Sorina prostor doma ne predstavlja mjesto gdje se okupljaju obitelj i prijatelji, ognjište, već privatni životni prostor koji je odvojen od svih – dakle, prostor imanja ne odgovara njihovom poimanju prostora doma ili kuće:

Arkadina: Ah, može li biti nešto dosadnije od ove drage, seoske dosade! Vruće, tišina, nitko ništa ne radi, svi mudruju. Lijepo je biti s vama, prijatelji, ugodno je slušati vas, ali... sjediti u svojoj sobi i učiti ulogu – svakako je najbolje.

(...)

Sorin: Napokon, u gradu je bolje. Sjediš u svojoj radnoj sobi, poslužitelj nikoga ne pušta bez najave, telefon... Na ulici kočije, i tako redom... (Čehov 51-52)

Arkadina se dakle osjeća sigurno u malom prostoru hotelske sobe, koji „za razliku od prostora imanja nije obilježen nepromjenjivošću i stabilnošću“ (Kondrat'eva i Larionova 67). Iz prethodno citiranog može se iščitati ono što se u folkloru naziva „stepenasto sužavanje oblika“ (*stupenčatoe suženie obrazov*) po principu „grad → ulica → kuća (hotel) → soba“ (67). Brat i sestra se tako zatvaraju u vlastite male svjetove unutar prostranog otvorenog prostora grada, a njoj se pogotovo sužava svijet u kojem živi pa njezin unutarnji svijet, interesi, krug prijatelja postaju zatvoreni i nepromijenjeni (67). Nepromjenjivost lika Arkadine može se povezati i s prostornom etimologijom njenog prezimena koje „također nosi značenje stičnosti: Arkadina → Arkadija, koja je u drevnom grčkom kulturnom kontekstu bila arhetip idile i spokoja“ (Kondrat'eva i Larionova 68).

Kondrat'eva i Larionova često se pozivaju na binarnu opoziciju svoj – tuđi (64). Tradicionalno bi prostor doma predstavljao „svoj“, a vanjski „tuđi“ prostor, ali kod Čehova likovi nerijetko nemaju pravi dom, to jest, nalazimo ih u „tuđem“ prostoru, „među ljudima, odsjedaju u hotelima, u konačištima i slično“ (Razumova 85). Međutim, za likove čak i njihovi vlastiti domovi postanu iluzija, nepouzdana i ne nude im nikakav stvarni osjećaj sigurnosti, a „to govori o Čehovljevom suštinskom nedostatku predodžbe o solidnom, stabilnom mjestu čovjeka na svijetu“ (85). U *Galebu* mnogi likovi nemaju dom koji im nudi mir i služi kao stabilno obiteljsko ognjište: Medvjedenko se žali da je obiteljski nesređen, Arkadina i Trigorin otkrivaju kako preferiraju boraviti u hotelima, a Trepljov se osjeća kao gost ili točnije kao „parazit“ (Kondrat'eva i Larionova 64). S druge je strane nesretan i Sorin koji otkako se umirovio živi na vlastitom imanju, a zapravo želi živjeti u gradu i za to nema dovoljno financijskih sredstava (64). Naposljetku, Nina Zarječajna izgubila je rodni dom zbog toga što je slijedila snove da postane glumica te u finalnom činu, aludirajući na činjenicu da više nema mjesta koje bi mogla nazvati *svojim*, citira Turgenjeva: „Dobro je onome tko u takvoj noći sjedi pod krovom kuće, tko ima topli kutak. (...) I neka pomogne Bog svim beskućnicima i lutalicama“ (Čehov 96; Kondrat'eva i Larionova 64).

Neizostavan element pri analizi prostora jest i analiza njegovih granica, a one se ovdje mogu odrediti zahvaljujući motivu vrata ili praga. U ključnom četvrtom činu drame na sceni su prisutna troja vrata, a s obzirom na činjenicu da „u folkloru izlazak iz kuće kroz vrata implicira postojanje puta, ovakav raspored vrata može se usporediti s tri staze koje su često prisutne u narodnim pričama“ (Kondrat'eva i Larionova 93). U posljednjem činu *Galeba*, troja vrata predstavljaju različite životne puteve i odluke likova koji će biti određeni ovisno o tome koja vrata odaberu: „Arkadina sa svojom 'svitom' izlazi kroz lijeva vrata; Nina izlazi kroz staklena

vrata, smještena ravno ispred; dok Trepljov, odlučivši se da će se upucati, napušta dnevnu sobu kroz desna vrata“ (94). Ninin izlazak kroz staklena vrata simbolizira duboku transformaciju jer staklena vrata služe kao metafora za granicu između različitih svjetova, a na taj način njen odlazak predstavlja značajnu i nepovratnu promjenu u životu (94). Povrh toga, kroz staklena vrata stapaju se unutrašnjost i okolni krajolik imanja, stvarajući tako koheziju prostora (Tamarli 146). Kroz staklena vrata „u dnevnu sobu ulazi osjećaj hladnoće od jezivog jesenskog vremena u mračnom vrtu, pojačavajući samoću koja dominira emotivnim tonom završnog čina predstave“ (146). Maša u posljednjem činu kaže da uz pomoć staklenih vrata Trepljov „[k]ad god zaželi, može išetati u vrt i tamo razmišljati“ (Čehov 83), a kroz njih će u četvrti čin ući i iz drame izaći Nina (Tamarli 146). Naime, taj detalj prema analizi G. I. Tamarli povezuje „suprotstavljena emotivna i semantička polja, te predstavlja različite vremenske slojeve: sjećanje na sunčani ljetni vrt iz ranijih činova koji se sukobljava s tmurnim, olujnim, mokrim jesenskim vrtom“ (146). U konačnici staklena vrata poprimaju emocionalne i vrijednosne osobine te poprimaju funkciju kronotopa jer postaju žarištem prostornih i vremenskih odnosa u drami (146).

Nadalje, kada se govori o prostoru imanja u drami *Galeb*, neizostavno je spomenuti jezero koje se nalazi u neposrednoj blizini te ima „aktivnu narativnu funkciju“ (Razumova 307). Već na prvoj stranici drame Čehov dojam i sliku jezera dočarava na složen i dvosmislen način jer se ono izričito spominje, međutim nije u potpunosti vidljivo: „Široka aleja što od gledališta vodi u dubinu parka prema jezeru, a koja je pregrađena estradnom i na brzinu načinjenom pozornicom za domaće (amaterske) predstave, tako da se jezero uopće ne vidi“ (Čehov 25; Razumova 307). Razumova smatra da prisutnost jezera pridonosi stvaranju napetosti u drami, a lik Trepljova drži središnjom figurom koja potiče i upravlja tom napetošću zahvaljujući „teatru u teatru“ i njegovoj ulozi režisera amaterske predstave (307). Jezero se u mitološkim vjerovanjima često vezuje uz pojmove kao „kreativni početak, harmonija, svemirski poredak“ (Kondrat'eva i Larionova 133). Kondrat'eva i Larionova tako citiraju G. I. Tamarli koja uočava „stalno izravno ili neizravno povezivanje slike jezera s motivom umjetničkog stvaralaštva“ (133). Shodno tome, jezero je također pobudilo kod Trigorina ideju za „neveliku priču: na obali jezera od djetinjstva živi mlada djevojka, kao vi; kao galeb voli jezero; i sretna je i slobodna poput galeba“ (Čehov 61).

Povrh toga, u svijetu koji stvara autor jezero postaje poput ogledala koje odražava pravu prirodu likova. Svaki lik povezan je s jezerom na svoj način: za Arkadinu primjerice ono nije ni od kakve važnosti, kao da i ne postoji. Za lik Trigorina ono je istovremeno estetično – jer mu

služi kao inspiracija za priču – i banalno jer u neumjesnoj situaciji komentira kako bi u jezeru trebalo biti mnogo ribe (Razumova 313). Razumova primjećuje da Dorn „u skladu sa svojom osnovnom ulogom jedinstvenog posrednika, pruža sveobuhvatnu definiciju njegove srži i narativnog značaja: 'O, začarano jezero!'“ (Čehov 46; Razumova 312). Naposljetku, za Trepljova jezero je „metafora vlastitog svjetonazora“ (Razumova 312), a za Ninu nije samo nekakva metafora ili simbol, već stvarni dio života koji nosi duboko egzistencijalno značenje (312). Treba istaknuti i činjenicu da kod Čehova jezero postaje mjesto gdje se elementi ujedinjuju, to jest jezero spaja nebo, zemlju i vodu (Kondrat'eva i Larionova 137). Pažnja se u drami dvaput skreće na činjenicu da se u vodi jezera odražava nebo, mjesec ili sunce: u prvom činu „Mjesec nad obzorom odražava se u vodi...“ (Čehov 36) i u drugom „na lijevoj strani se vidi jezero u kojem se odslikava treptaj sunčeve svjetlosti“ (47). Povezanost jezera i svjetla mjesečine ili sunca cijelom prizoru u konačnici daje dublji, gotovo mitski sloj uz pomoć kojeg se konstruira umjetnički prostor utemeljen na principima Lotmanovih binarnih opozicija i vertikalne osi slike svijeta (Kondrat'eva i Larionova 137).

Vodene površine poput jezera i rijeka u drama A.P. Čehova, osim što eksplicitno postoje kao dio scenskog prostora, proširuju svoj utjecaj i na intertekstualnoj razini (Vidić i Džaja 346). U *Galebu* su tako prisutni elementi Shakespearova *Hamleta*, Maupassantove novele „Na vodi“, Čehovljeve pripovijesti „Susjedi“ te Puškinove nedovršene bajke „Rusalka“ (346-349), a među njima je „najočitija veza sa Shakespearovim *Hamletom*“ (346). Čehovljev lik koji bi bio pandan Hamletu je „melankolični mladi pisac Treplev“ (346), međutim istovremeno se lik Hamleta odražava i u liku Trigorina „kojega sam Treplev s njime uspoređuje“ (346) te koji, poput Hamleta, ostavlja Ofeliju, koja je u ovom slučaju Nina Zarječajna. Potencijalni pandan Shakespeareovoj Ofeliji mogla bi biti i Maša „za čiju ljubav Treplev nije zainteresiran“ (346). U konačnici niti Nina niti Maša se neće utopiti u jezeru poput Ofelije, već će samoubojstvo izvršiti očigledni Hamlet, odnosno Trepljov (346).

Osim prostora jezera, uz prostor imanja veže se i prostor vrta, odnosno u *Galebu* – parka jer se u didaskalijama navodi: „Dio parka na Sorinovu imanju“ (Čehov 25; Kondrat'eva i Larionova 113). U njemu je postavljena amaterska pozornica za Trepljovljevu predstavu i to je mjesto gdje ga Maša traži (113). U četvrtom činu pak Medvjedenko spominje: „U vrtu je mračno. Valjalo bi zapovjediti: srušiti u vrtu tu pozornicu“ (Čehov 79). Slika vrta mračna je i zloguka: „noć, vjetar, kiša, hladnoća, visoki valovi na jezeru te sve to podsjeća na kostur kazališta i zastor koji klopara na vjetru“ (Kondrat'eva i Larionova 125). Svi ti elementi podsjećaju na kaos koji se obično povezuje sa smrću te se uklapaju u simboliku cikličkog

životnog vijeka vrta koji podrazumijeva da nakon smrti slijedi revitalizacija. Stoga nije slučajno da „Nina, spremna za novi početak, na kraju odlazi u vrt u kojem vlada kaos“ (125).

U finalnoj replici drame Dorn spominje daleku Ameriku: „Prije mjesec ili dva ovdje je bio objavljen jedan članak... pismo iz Amerike...“ (Čehov 100), a to čini neposredno nakon što se čuje pucanj i svi likovi se trgnu, posebice Arkadina koju taj pucanj podsjeća na prethodni sinov pokušaj samoubojstva (Tamarli 171). G. I. Tamarli vjeruje da Dorn kao „liječnik i psiholog, želeći uspokojiti, odvratiti pažnju od uznemirujućih sumnji, skreće pažnju na nešto sasvim drugo, na nešto neobično te izgovara riječ Amerika, koja se rijetko čuje u ruskoj provinciji“ (172). Tako je Dornovo spominjanje Amerike promišljeno, odnosno pojam ima umjetničku svrhu jer preko njega autor vodi čitatelja do uzroka mladićeva samoubojstva. Amerika je prostor koji je povezan s nečim dalekim, nedostižnim i nepoznatim, s prostorom koji odražava otuđenje kakvo Trepljov osjeća u finalnom činu i koje ga dovodi do suicida (172).

3.3. Vrijeme u drami *Ujak Vanja*

Iz podnaslova *Prizori iz seoskog života u četiri čina* daje se naslutiti da će prostorna dimenzija u *Ujaku Vanji* igrati značajnu ulogu. Književni aspekt vremena, kao i u *Galebu*, također je od iznimne važnosti jer utječe na tijek drame, likove, teme, a zajedno s prostorom oblikuje dramu u cjelini.

Prvi čin odigrava se u vrtu u tri sata popodneva jednog tmurnog ljetnog dana; drugi čin zbiva se sljedeći dan u ranim jutarnjim satima u Serebrjakovoj blagovaonici, a vrijeme radnje precizno saznajemo nakon što Jelena Andrejevna Serebrjakovu odgovara da je trenutno: „Dvadeset minuta poslije ponoći“ (Čehov 121). Martin Nag opaža da Serebrjakov hipohondrijom remeti kućanstvo tako da svi zbog njega proživljavaju besane noći. Naime, prvi čin počinje kasno tijekom dana zbog njegova kasnog ustajanja, a drugi čin se odvija u sitne noćne sate, što odražava njegovo nemilosrdno uznemiravanje ukućana (26). Gareth Jones tvrdi da motiv poremećaja sna služi kao narativno sredstvo kojim bi se pažnja skrenula na vrijeme u drami ili, točnije, na njegov iznenadan prekid (121). Čehov se u tom slučaju najvjerojatnije „namjerno služi nekonvencionalnim umjetničkim efektima i sredstvima koji se tiču vremenskog i prostornog aspekta“, a to čini kako bi „razotkrio hirovite metode kojima konvencionalni čovjek u očaju pokušava skrenuti pozornost na sebe“ (Nag 26-27). Treći čin zbiva se u primaćoj sobi, a Vojnicki u prvoj replici precizira i vrijeme i radnju čina: „*Herr Professor* je izvolio izraziti želju da bi se danas, u trinaest sati, svi mi okupili u ovoj primaćoj

sobi. (*Gleda na sat.*) Dvanaest i četrdeset pet“ (Čehov 141). Dakle, ponovno je prisutna smjernica „gleda na sat“ o kojoj se govorilo u prethodnom poglavlju, a ta smjernica ili pitanje o tome koliko je sati u ovoj drami ponavljaju se tri puta (Goodliffe 33). Drama završava četvrtim činom koji je smješten u sobi Vojnickoga za vrijeme jesenje večeri. Vremenski raspon *Ujaka Vanje* je tako relativno kratak, odnosno „[d]rama počinje malo poslije tri sata u ljetno poslijepodne i završava jesenje večeri iste godine“ (Goodliffe 33). I u ovoj se drami, dakle, činovi razvijaju od ljeta do jeseni (Hrستیć 27), a da vrijeme protječe i između činova biva evidentno u primjerima poput sljedećeg: „Danas ujutro, Marina Timofejevna, idem kroz selo, a trgovčić za mnom : 'Ej, ti, gotovane!' Bilo mi je teško“ (Čehov 162).

Kao što je već ranije spomenuto, Čehovljeve drame obilježava znatan fokus na vrijeme i prolaznost vremena pa, shodno tome, u prvom činu *Ujaka Vanje* čini se da je ono sasvim poremećeno (Goodliffe 32). Dolazak profesora Serebrjakova i njegove supruge na imanje rezultira time da se dotadašnji ritam života ukućana poremetio, a dadilja Marina posebno iskazuje nezadovoljstvo u vezi s profesorovim navikama:

Kakav red! Profesor ustaje u dvanaest sati, a samovar vrije od jutra, čekajući na njega. Dok ih nije bilo, objedovali smo uvijek u jedan sat, kao i ostali svijet, a otkad su oni tu – u sedam. Profesor noću čita i piše, a odjednom oko dva sata po ponoći, zvonice. Što je, Bogo moj? Čaja! Razbudi radi njega čeljad, pristavlja samovar... Kakav red! (Čehov 107)

Nadalje, Vojnicki misli da će Serebrjakov na imanju ostati „stotinu godina“ (Čehov 108) te da se nikada život neće vratiti na staro, a Goodliffe vjeruje da se time manifestira „očit nedostatak osjećaja za vrijeme koji naglašava važnost koju mu obično pridajemo“ (32). Važnost vremena u trećem činu obilježena je i sastancima: prvi je zakazao Serebrjakov s ostalim ukućanima u trinaest sati, a drugi je sastanak u šumarskoj kući zakazan za sutradan „[o]ko dva sata“ (Čehov 150) između Astrova i Jelene Andrejevne (Goodliffe 32). Lik čija je uloga da bude simbol i podsjetnik na prolaznost vremena je stara dadilja Marina, a to se može zaključiti iz njezinih razgovora s ostalim likovima, ovdje konkretno s Astrovom, kojemu na pitanje o tome koliko se dugo poznaju odgovara: „Došao si ovamo, u ovaj kraj... kada?... još je bila živa Vjera Petrovna, Sonjičina majka. Za njezina života dvije zime si nam dolazio. Dakle, prošlo je jedanaest godina. (*Razmislivši.*) A možda i više“ (Čehov 105). Nezadovoljan šturim odgovorima doktor nastavlja ispitivati Marinu o tome kako se promijenio kroz vrijeme, na što mu ona otvoreno odgovara da se značajno promijenio: od mladosti i ljepote u starenje, gubitak ljepote te usvajanje navika poput ispijanja votke (Čehov 106; Hrستیć 274). Hrستیć vjeruje da je riječ o dijalogu između

Marine i Astrova „od goleme [...] važnosti za Čehovljevu dramu“ jer promišljeno služi kao narativno sredstvo koje čitatelju pruža uvid u „vrijeme prije početka drame, na isti način na koji Sonjin finalni monolog daje do znanja da se sve ne završava spuštanjem zastora“ (274).

Vojnicki utjelovljuje život ispunjen propuštenim prilikama i razočarenjima te sa svojih 47 godina smatra da je njegov život u potpunosti promašen i uznemiruje ga pomisao na to da bi mogao živjeti do šezdesete postojećim životom, premda se ne protivi ideji da proživi „ostatak života nekako drukčije, na nov način. Probuditi se, uzmimo, u jednom svijetlom, tihom jutru i osjetiti da si iznova počeo živjeti, da je sva prošlost zaboravljena, iščeznula poput dima. (Plače.) Započeti novim životom... Šapni mi kako početi... čime početi...?“ (Čehov 165). Njegov lik služi kao svojevrsno vremensko upozorenje čitatelju jer ilustrira posljedice neispunjenih ambicija koje sam dočarava jednom rečenicom: „Prošlosti nema, jer je potrošena na beznačajnosti, a sadašnjost je strašna po svojoj besmislenosti“ (Čehov 127).

U *Ujaku Vanji* nema igara uz pomoć kojih bi se naglasio protok vremena, međutim, prizor u kojem Vojnicki i Sonja ispisuju račune u finalnom činu odskače od prevladavajućeg tona konverzacijskog registra. S Mašinim se monotonim skandiranjem brojeva u *Galebu* može usporediti Vanjino: „I od starog duga je preostalo još dva i sedamdeset pet... Drugoga veljače biljnoga ulja dvadeset funti... Heljdina griza... (...) Ukupno... petnaest... dvadeset pet...“ (Gareth Jones 119; Čehov 172-174). Napredovanje vremena evidentno je u prvom redu zahvaljujući interakcijama između Vojnickog, Serebrjakova, Jelene Andrejevne, Astrova i Sonje. Odnosno, ispitivanjem načina na koje se te interakcije odvijaju pruža se uvid u „prirodu potrage za skladom vanjske i unutarnje linije u drami“ (Zernjukova 50). Najznačajniji odnos među likovima je onaj između Vojnickoga i Serebrjakova jer korijeni njihovog poznanstva sežu 25 godina unatrag kada su se upoznali i kada je profesor postao muž Vanjine sestre (50). Taj događaj je dakle oblikovao putanju života naslovnog junaka jer je „misli i napore posvetio potpori profesoru“ (50). Međutim, s gledišta vremena početka drame, već godinu dana tomu nije tako jer mijenja stav, odnosno počinje inzistirati na tome da profesor „dvadeset pet godina pretače iz šupljega u prazno“ (Čehov 110), a dolazak bračnog para Serebrjakov na imanje označava najburnije razdoblje njihove veze.

Shodno tome, Hristić smatra da pravi početak *Ujaka Vanje* nije u prvom činu za vrijeme popodnevnog ispijanja čaja pa niti za vrijeme dolaska profesora Serebrjakova i njegove mlade supruge na imanje, već je vjerojatno u dalekoj prošlosti: u trenutku kada je Vojnicki žrtvovao svoj dio nasljedstva za sestrin miraz ili još ranije, u sjećanjima ostarjele dadilje Marine (274). S druge strane, pravi završetak drame također nije prikazan, već je projiciran negdje u daleku

budućnost „kada, kako Sonja kaže u svom finalnom monologu, ona i ujak Vanja napokon dostignu počinak“ (274). Čehovljev prikaz književnog vremena u ovoj drami odudara od konvencionalnih jer „predstavlja beskrajni protok vremena, dopuštajući nam da tu i tamo bacimo pogled na njegove segmente“ (274). Prošlost se neprimjetno integrira u širi, prirodni kontinuum te je „od samog početka drame pažnja čitatelja usmjerena prema prošlosti kao osnovnom elementu koji obuhvaća sve što postoji“ (274). U konačnici, autor navodi čitatelja da bude fokusiran i na prošlost i na budućnost, a time dodatno ističe koliko je zapravo minoran vremenski period prikazan na pozornici.

3.4. Prostor u drami *Ujak Vanja*

Dramsko zbivanje *Ujaka Vanje* također je usko povezano s prostorom imanja koje u ovom slučaju ne funkcionira samo kao mjesto radnje, već i kao tematski element (Razumova 324). Imanje je u drami prikazano u svom klasičnom obliku, sastavljenom od kuće i vrta, ali s primjetnim izostankom motiva ljepote koji se veže uz prostor imanja u kasnijim Čehovljevim dramama. Kuća koja je izravno povezana s egzistencijalnom semantikom ima primat na imanju dok vrt ima sporednu ulogu. Naglasak na nasljednom vlasništvu imanja je reduciran te je zamijenjen specifičnom ulogom pojedinih likova, kao što je Vojnicki, koji svojim trudom oslobađa imanje od dugova. Imanje se ističe kao simbolički ekvivalent ljudskom životu, posebice životu Vojnickoga, koji je posvećen i isprepleten s prostorom imanja (324).

Autor namjerno naglašava da je Serebrjakov vlasnik imanja te ga povezuje gotovo sa svim prostornim referencama u didaskalijama: „Radnja se događa na imanju Serebrjakova“ (Čehov 104), „Blagovaonica u domu Serebrjakova“ (121), „Primaća soba u kući Serebrjakova“ (141). Međutim, iz žustre rasprave u trećem činu doznaje se da je imanje naslijedila Sonja, a da je Vojnicki zadužen za upravljanje njime (Kondrat'eva i Larionova 68). Profesor Serebrjakov, čiji život je posvećen znanosti, nije zainteresiran za imanje i kućne brige, a njegova supruga koja je rođena u Sankt-Peterburgu priznaje Astrovu da uopće nije upoznata sa seoskim životom. Radi se, dakle, o ljudima koji su pridošlice te pripadaju nekakvom drugom svijetu, a njihov dolazak i boravak na imanju remeti uobičajeni način života ostalih ukućana (68-69).

Drugim riječima, ponovno do izražaja dolazi binarna opozicija svoj – tuđi. S jedne strane ukućani poput Vojnickog, Sonje i Marine gube svoj prostor zbog profesorovog dolaska na imanje, ali s druge strane i profesor Serebrjakov i njegova supruga Jelena se ne mogu prilagoditi seoskom životu u tuđem prostoru. Serebrjakov zapravo uopće ne voli „ovu kuću. Izgleda kao

labirint. Svi se razidu kroz tih dvadeset šest velikih soba i nikada nikoga ne možeš pronaći“ (Čehov 151). Kondrat'eva i Larionova navode da labirint označava „tvrđavu ili kuću“, a „crtež u obliku zamršenih prolaza predstavljao je među različitim narodima rašireno vjerovanje o zagrobnom životu kao tajanstvenoj zemlji slijepih puteva“ (70). U *Ujaku Vanji* se tako konstruira slikovni niz „kuća – kriptā – labirint“ kojim se na podtekstualnoj razini oblikuje motiv beznađa i očajā (70). U dijalogima se često fokus stavlja i na riječi koje se povezuju s „donjim“, odnosno s podzemnim svijetom. Vojnicki spominje jamu kad navodi da njegov „osjećaj uludo gine, kao i zraka sunčā kad padne u jamu; tako i ja umirem“ (Čehov 127), a Astrov eksplicitno spominje zagrobni život: „Nama svima, skupa s tobom, preostaje samo jedna jedina nada – kad budemo već počivali u svojim grobovima, posjećivat će nas neka priviđanja, možda i sasvim ugodna“ (165). Prostorna dinamika unutar drame, zahvaljujući korištenju slika „donjeg svijeta“ kao što su jama ili grob, poprima vertikalnu dimenziju te se likovi nalaze u „slijepoj ulici života“, to jest, nalaze se u bezizlaznoj situaciji koja upućuje na fizičko uništenje koje u konačnici dovodi do pokušaja samoubojstva jednog od likova (Kondrat'eva i Larionova 71-72).

Tema otuđenja prisutna je prilikom Serebrjakovog pokušaja da proda imanje te kupi vilu u Finskoj, ne brinući pritom kako se ostali ukućani osjećaju u vezi tog prijedloga. Kondrat'eva i Larionova obraćaju pažnju na topos sjevera, odnosno Finske koja je simbol za dalek i nepoznat svijet (183). O sjevernom toposu govorimo i kada je riječ o Sankt-Peterburgu iz kojega profesor i njegova supruga dolaze na imanje. Dakle, dolazi do binarne opozicije sjever – jug, a Afanas'ev ističe vjerovanje da je ideja pakla bila „povezana sa sjeverom kao zemljom ponoći u kojoj je vječna zimska hladnoća“ (Kondrat'eva i Larionova 185). Shodno tome, Serebrjakovljev plan da kupi ljetnikovac u Finskoj teško pada Vojnickom, Sonji i ostalim ukućanima te se prvi put kod Čehova pojavljuje slika ljetnikovca kao „pseudoekvivalenta doma“ (185). Time je evidentna tema otuđenja, gubitka stalnog prebivališta, poznatog okruženja, osjećaja pripadnosti u svijetu u zamjenu za privremeni boravak u nepoznatom, dalekom prostranstvu.

U četvrtom činu ističe se motiv prostorne zatvorenosti i bezizlaznosti, najavljen u uvodnoj napomeni gdje se opisuje Vanjina soba u kojoj se nalazi „kavez sa čvorkom“ (Razumova 328; Čehov 161). Soba se vjerojatno nalazi negdje u bočnom dijelu kuće, a prostor sobe zatrpan je mnogobrojnim predmetima koji odražavaju njegov neostvoreni život, primjerice, karta Afrike je artefakt koji svjedoči o njegovim davno zaboravljenim romantičarskim težnjama (Kondrat'eva i Larionova 86). Tamarli skreće pozornost i na činjenicu da se „geografski pojam Afrike, prožimajući četvrti čin, spominje tri puta“ (172) te do zaključka da Afrika ima ulogu u

razvoju glavnog motiva drame, odnosno „beskorisno proživljenog života i uništene ličnosti“ (173). Gotovo svi junaci okupljaju se u malom i zatvorenom prostoru Vanjine sobe, slično kao i kod Trepljova u *Galebu*, međutim svaki od likova tamo zaokupljen je vlastitim zanimacijama (86). Naposljetku, prostor imanja postaje obilježen „ovozemaljskim neprivlačnostima“ te se depoetizira i diskreditira u smislu da gubi status kulturnog lajtmotiva ruske kulture 19. stoljeća (Razumova 328). „Plemićko gnijezdo“ ovdje je jasno povezano s Turgenjevlevim, čime autor demonstrira zastarjelost načela organizacije života koji je povezan uz prostor imanja i koji je osnovan na antropocentričnoj slici svijeta (328; Čehov 168).

U *Ujaku Vanji* vrata ponovno imaju funkciju kronotopa pa se tako u trećem činu Jelena Andrejevna na pragu bori s Vojnickim kako bi mu oduzela revolver, a on se nešto prije toga također zaustavlja na vratima s buketom ruža koje je upravo bio ubrao za nju (Tamarli 146). Vrata služe kao poveznica između vidljive pozornice i kulisa, a ta veza se uspostavlja „verbalnim ili neverbalnim kulisama“ kao što su „na vratima“, „iza vrata“ i „kucanje na vrata“ (147). Tamarli primjećuje da takve upute često uokviruju dijaloge između likova na pozornici i izvan nje, te navodi primjer razgovora Sonje i Astrova:

Sonja (*kuca na vrata*): Mihailo Ljvoviču! Ne spavate? Samo trenutak!

Astrov (*iza vrata*): Odmah! (*Nedugo zatim ulazi u prsluku i s kravatom.*) Što izvolite? (147; Čehov 131)

Književni prostor dobiva izrazit emocionalan i vrijednosni ton jer lajtmotiv cijele drame odjekuje kroz vrata, a kulminacija toga evidentna je u četvrtom činu gdje se razvija motiv oproštaja (Tamarli 153). Likovi se, dakle, na pragu odlaskom s imanja opraštaju od ideala, nada i bližnjih.

U dočaravanju dramskog prostora Čehov se ponovno referira na vodene elemente. To se inicijalno događa kada Vojnicki Jelenu Andrejevnju poistovjećuje sa zloćudnom vodenom vilom rusalkom: „Rusalkina krv teče u vašim žilama, budite onda rusalka!“ (Čehov 142). Međutim, Jelena Andrejevna je neostvarena rusalka, ona nije *femme fatale* karakteristična za simbolističke drame s prijelaza stoljeća, već utjelovljuje „čehovljevsku sirenu“ hladne krvi i „riblje“ prirode (Litavrina 17). U ovom slučaju prisutno je dakle odbacivanje stereotipa, to jest Jelena Andrejevna nedvosmisleno odbacuje tradicionalnu ulogu rusalke koju joj je nametnuo Vojnicki (17). Zatim, Astrov kada čita kartu njihovog kraja spominje jezero i vodenice koje više nisu u pogonu jer su rijeke koje su ih pokretale presušile: „Na tom su jezeru živjeli labudovi, guske, patke, i kako pričaju stari ljudi – svakovrsne ptice što su se u jatima valjale poput crnih oblaka.

(...) Od prijašnjih naselja, majura, šizmatika i vodenica traga nema“ (Čehov 146-147). Džaja i Vidić tako dramu *Ujak Vanja* smatraju „jezerskom upravo stoga što tekućice koje su pokretale mlinove presušuju ili fatalno opadaju u trenutku dramskog zbivanja, dok se nigdje ne govori o propasti jezera koje dominira kartom koja ukazuje na stanje prije pedeset godina“ (344).

Konstantna opozicija selo – grad ne izostaje ni u ovoj Čehovljevoj drami. Ponajprije je primjetna podjela likova prema tome kako se odnose prema imanju: prva grupa likova čvrsto je vezana za njega, a druga grupa su pridošlice, to jest gosti na njemu (Razumova 325). Školovanje Jelene Andrejevne u peterburškom konzervatoriju, zajedno s Serebrjakovljevom profesurom simbolizira urbanu pripadnost koja onemogućuje njihovo uključivanje u ruralno okruženje jer se tamo čine suvišnima (326). Međutim, odnos grada i sela u *Ujaku Vanji* nadilazi jednostavnu opoziciju, njihov odnos čini „zatvoreni sustav međuovisnosti i uzajamne odgovornosti te je kolaps jedne komponente katastrofalan za drugu“ (326), što je očito iz činjenice da nedovoljni prihodi Vojnickog na imanju direktno ugrožavaju egzistenciju Serebrjakova, a neuspjeh umirovljenog profesora označava propast života Vojnickoga. Prostor grada – u *Ujaku Vanji* Sankt-Peterburga, a Moskve u ostalim Čehovljevim dramama – „nalazi se u ravnini ne prostora, već vremena kao simbola nepovratno izgubljene harmonije“ (326). Drugi grad koji se spominje je Harkov koji postaje odredište Serebrjakovih u četvrtom činu, a semantički je vezan za nepostojanje u Čehovljevim djelima, što tu indirektno potvrđuje Marija Vasiljevna koja „jednim okom gleda u grob, a drugim traži u svojim mudrim knjigama zoru novog života“ (Čehov 109) i prima brošuru iz Harkova (Razumova 326). Tamarli Harkov suprotstavlja gradovima kao što su Moskva i Pariz jer simbolizira sivu, dosadnu provinciju čiji utjecaji kontaminiraju duh i degradiraju pojedince u vulgarnost – aspekt koji odbijaju Čehov i njegovi likovi (162). Astrov, primjerice, vjeruje da će mlada i privlačna Jelena Andrejevna popustiti pred emocijama te izjavljuje: „Zbog toga je bolje da vam se to događa ovdje, u krilu majke prirode, negoli u Harkovu ili tamo negdje u Kursku... Poetičnije je, uostalom, a također je i jesen prekrasna“, čime uspostavlja antitezu između seoskog imanja i gradova (Harkova i Kurska), prirode i urbaniteta te svakodnevnog života i poetične ljepote (Čehov 168; Tamarli 163).

U Čehovljevim djelima, posebno u njegovim dramama, istaknut je značaj prostora u odražavanju svijesti likova te u formiranju njihove uloge (Kondrat'eva i Larionova 48). U *Ujaku Vanji* Vojnicki ima ulogu „zaštitnika doma“ upravo zato jer je žrtvovao i posvetio cijeli život upravljanju i očuvanju imanja (Bobjakova i Larionova 101). Štiti imanje od „tuđih“, od pridošlica, a također je imao i priliku osloboditi Jelenu Andrejevnu iz nesretnog braka – time

se naglašava njegova povezanost s kućnim duhom koji prema narodnim predajama štiti od zla (101). Svojevrsnu ulogu kućnog duha utjelovljuje i lik stare dadilje Marine jer je moguće povući paralele s njezinim likom i mitskim likovima Mare i kikimore (Kondrat'eva i Larionova 60). Iz etimologije imena Marina moguće je povezati dadiljino ime s imenom božice sudbine – Mara, a njezine osobine slične su osobinama ženskog kućnog duha, poznatijeg kao kikimora (60-61). Nadalje, Marinine podudarnosti s kikimorom podrazumijevaju njezinu starost i pređenje, točnije staričino pletenje čarapa i namotavanje vune poprimaju simbolični značaj kojim se te radnje povezuju s tkanjem „niti sudbine“ za dom i njegove ukućane (61).

3.5. Vrijeme u drami *Tri sestre*

Motiv vremena koji će prožimati i ostatak drame *Tri sestre* prisutan je već u prvoj rečenici: „Otac je umro točno prije godinu dana, petoga svibnja, na tvoj imendan, Irina“ (Čehov 179). U usporedbi s ostalim analiziranim Čehovljevim dramama, književno vrijeme je toliko prominentno da je čitatelju ili gledatelju predstave očit njegov značaj. Točnije, vidljivo je kako vrijeme oblikuje živote junaka drame te kako se mijenjaju pred našim očima kako ono prolazi, sve dublje tonući u dosadu provincijskog života koji postupno dovodi njihovu ličnost do ništavila (Hrستیć 275). Kategorija književnog vremena, dakle, znatno utječe na strukturu drame *Tri sestre* te je prisutna na svim razinama, a sam tekst uvelike sadrži riječi povezane s vremenom, uključujući antonime, priloge, imenice i brojeve koji predstavljaju različite vremenske koncepte poput dijelova dana, mjeseci i godišnjih doba. Vrijeme je prikazano i kroz navođenje dobi likova, slavljenja praznika, pitanje koliko je sati ili gledanje na sat koje se ponavlja jedanaest puta, od čega sedam puta u posljednjem činu (Tamarli 203-204; Goodliffe 33). Gareth Jones primjećuje da je u ovoj drami prisutno preko tristo takvih izraza vremena kojima je cilj dočarati dojam prolaznosti vremena (111).

Važnost književnog vremena istaknuta je znatnom prolaznošću vremena između činova, kao i u *Galebu*, gdje prolazi oko dvije godine između trećeg i četvrtog čina te se na to ukazuje u scenskim uputama. Međutim, u drami *Tri sestre* činovi se odvijaju tijekom otprilike četiri godine, ali to nije jasno navedeno, već čitatelj ima samo „zamađljenu predodžbu o vremenskoj shemi činova jer podaci nisu jasno navedeni u tekstu, unatoč njihovoj obilnosti; raspoređeni su na način koji nije precizan i jednoznačan“ (Turner 65). Čehov ne spominje eksplicitno koliko je vremena prošlo između činova, već se količina proteklog vremena deducira kroz rođenje i odrastanje Natašine djece (Hrستیć 276). Svako uvođenje novog života u kućanstvo Prozorovih

je pokazatelj prolaska vremena jer su likovi transformirani i više nisu onakvi kakvi su bili u prethodnom činu (271). Shodno tome, značaj vremena u drami *Tri sestre* ima kvalitativna obilježja jer je bitno kako likovi percipiraju prolazak vremena, a ne koliko je točno godina proteklo između činova. Povrh toga čini se da vrijeme za likove teče brže u usporedbi sa stvarnim vremenom, primjerice za njih nešto jako davno označava nešto što se dogodilo tek nekoliko mjeseci unatrag (276). Tamarli smatra da Čehovljeva namjera nije bila stvoriti kronologiju događaja i uvoditi konkretno povijesno vrijeme, a to mu uspijeva jer izbjegava vezati prikazane događaje za točno određeno doba te se čini da usitnjava univerzalno vrijeme na pojedinačne vremenske fragmente (205). Neki od tih fragmenata u prvom činu su Irinin imendan, prva godišnjica očeve smrti, konkretno navođenje uzrasta likova – Irina ima 20 godina, Olga 28, Veršinin 42, Tusenbach još nema 30, a Čebutikin će uskoro imati 60. U drugom činu vremenski fragmenti se dodatno usitnjavaju iz godina u sate: osam je sati uvečer, maškare se očekuju u devet, itd. (205). Nadalje, Goodliffe naglašava da su u drami poput *Tri sestre*, u kojoj se vrijeme mjeri u danima, satima, minutama, mjesecima i godinama, potrebne dodatne vremenske oznake (35). One mogu biti „prirodne“ ili „ljudske“: u četvrtom činu dolazak jeseni nagovještava Mašino promatranje ptica koje migriraju; likovi eksplícitno razgovaraju o svojim godinama, a neki su, poput Irine, posebno svjesni svojih godina te u trećem činu nije ponosna na svojih 23 kao što je bila na svojih 20 u prvom činu (35). Još je važno istaknuti da četvrti čin, slično kao prvi, počinje gotovo točno u podne, a ta prividna slučajnost služi kao podsjetnik na početak drame i naglašava kontrast između optimističnih očekivanja prvog čina i razočaranja koja su očita u četvrtom (36). Ta dva čina zrcale se i snimanjem fotografije koje se događa na kraju prvog i na početku četvrtog čina, predstavljajući dodatnu sličnost na površinskoj razini koja naglašava razlike između činova (36). Sama po sebi fotografija nastoji zaustaviti neumoljiv protok vremena, međutim u ovom slučaju „svjesni smo činjenice da je vrijeme odmaklo za likove, unatoč njihovim pokušajima da ga zadrže“ (36).

U drugom činu autor koristi kartašku igru pasijansa s ciljem naglašavanja protoka vremena, a istovremeno se kroz kasnije činove aludira na kockanje brata Andreja i njegovo postupno potonuće i prihvaćanje malograđanskog života (Čehov 216-217). Gareth Jones ističe da se određenim replikama likova, koje registrom odskaču od svakodnevnog govora, može postići dojam protoka vremena, a u ovoj drami to se postiže Mašinin ponavljanjem stihova iz Puškinove poeme *Ruslan i Ljudmila*: „U zatonu zelen hrast, zlatan lanac na tom hrastu, zlatan lanac na tom hrastu...“ (119; Čehov 184).

Jedna od središnjih tema ove drame je i „frustracija očekivanja“ koja se provlači kroz brojne narativne niti, a s obzirom na to da se odvija kroz poprilično dug period omogućuje da uočimo značajne promjene u životima likova (Turner 71). Zahvaljujući tome likove možemo podijeliti na statične i dinamične s obzirom na to koliko se njihov život promijenio tijekom četiri godine. Statični likovi su oni koji se nikad fizički ne pojavljuju u drami: Protopopov, Veršininova žena i djeca, ali i sporedni likovi kao Ferapont, Fedotik i Rode, a dinamični su oni koji su prošli kroz ekstremne promjene poput Nataše, koja je od naivne djevojke iz prvog čina u posljednjem činu postala upraviteljica imanja, ili Andreja koji je nekoć imao aspiracije da bude moskovski sveučilišni profesor, a onda se pomirio sa sudbinom provincijskog života i odrekao se snova. Monologom u četvrtom činu on sumira svoj odnos prema vremenu:

O, gdje je ono vrijeme, kamo je otišla moja prošlost, kad sam bio mlad, radostan, pametan, kad sam maštao i mudro mislio, kad je moju budućnost i sadašnjost obasjavala nada? Zbog čega mi, tek započevši živjeti, postajemo dosadni, bezbojni, nezanimljivi, lijeni, ravnodušni, nekorisni, nesretni... (71; Čehov 262)

Valja istaknuti i činjenicu da svaka od triju sestara ima specifičan odnos prema vremenu. Primjerice, Turner se poziva na redatelja Nemirovič-Dančenka koji je smatrao da „Irinina sudbina teče kao crvena nit kroz djelo“ (73). Do tog zaključka dolazi zbog vremenskih ograničenja drame, to jest, ona završava smrću Tusenbacha koji je jedan od glavnih faktora u stvaranju dojma da je Irinina priča centralna u drami (72-73). Irina je isprva prikazana kao najmlađi član obitelji te je okarakterizirana kao „djetinjasta“ i „sanjiva“, a taj dojam u prvom činu je dodatno pojačan optimističnom i „čistom“ bijelom bojom koju nosi u kontrastu s crnom i plavom bojom odjeće svojih sestara koje su već iskusile životne muke (73). U početku su Irinine želje da otputuje u Moskvu, pronađe romantičnu ljubav i da radi posao koji je ispunjava, no, kako drama odmiče, njene snove postupno zamjenjuju razočaranje i neispunjenost. Poslovima koje radi nedostaju poezija i ljepota, prihvaća činjenicu da neće pronaći pravu ljubav, te iako se na trenutak razveselila Tusenbachovoj prosidbi, intuicija joj nagovještava nesretan kraj (73-74). Naposljetku, Irinin lik prolazi kroz transformaciju od optimistične djetinjaste djevojke u ženu obilježenu beznađem i prihvaćanjem vlastitih neispunjenih težnji već krajem trećeg čina:

O, nesretna sam... Ne mogu raditi, nikad neću moći raditi. Dosta je, dosta je! Bila sam telegrafistica, sad radim u gradskoj upravi i mrzim, prezirem sve što mi daju raditi... Već su mi dvadeset četiri godine, radim već odavno, i mozak mi je zakržljao, izmršavjela sam, obrušnjela, ostarjela, i ništa, ništa, nikakva zadovoljstva, a vrijeme ide, i sve ti se čini da

odlaziš od pravog i divnog života, odlaziš sve dalje i dalje u nekakav ponor. Bez nade sam! I kako sam još na životu, i kako to da se dosad nisam ubila, ne razumijem... (Čehov 243)

Međutim, Turner i nekolicina drugih književnih kritičara smatraju da vremenske granice unutar drame postavlja Mašina priča i da je ona glavna junakinja (74-75). Isprva je nezadovoljna brakom s Kuliginom, a to nezadovoljstvo se očituje kroz njenu šutnju ili zviždanje (75). Tijekom vremena zaljubljuje se i pronalazi sreću s Veršininom zbog čega u trećem činu svoj život uspoređuje s romanom (75; Čehov 245). Dakle, unutar vremenskih granica predstave Maša pronalazi sreću s Veršininom koju nije mogla pronaći svih godina u braku s Kuliginom. Ranije spomenute sličnosti između prvog i četvrtog čina se mogu primijetiti i u Mašinoj životnoj situaciji, a to znači da se ponovno vraća na početak nesretnog i dosadnog braka s Kuliginom nakon što je iskusila pravu ljubav s Veršininom (Turner 76). Mašino posljednje „Zbogom...“ (Čehov 266) Veršininu daje do znanja da je došao kraj kratkotrajnoj sreći i da je vrijeme da se vrati svakodnevnoj „gogoljevskoj dosadi na koju se referira u drugom činu“ (Turner 76).

Vremenska ograničenja drame naizgled nemaju prevelikog utjecaja na Olgu jer su njezine ključne osobne promjene unapređenje na poslu – postaje upraviteljica – te preseljenje iz obiteljske kuće u gimnaziju (76). U prvom činu saznajemo da bi voljela živjeti u Moskvi i ne protivi se udaji, ali, premda svjesna svojih godina i prolaska vremena, još uvijek vjeruje da postoji mogućnost da se to dogodi: „Meni je sad dvadeset osam godina, toliko... Sve je dobro, sve je od Boga, ali mi se čini: ako bi se udala i cijeli dan sjedila u kući, bilo bi to bolje“ (76; Čehov 181). Kako drama napreduje i vrijeme prolazi, čitatelj postaje svjestan Olgine „unutrašnje tragedije“: postupno gubi nadu da će se udati i sve više je obuzima profesija koju ne voli, a, osim toga, ona je lik koji nosi najveći emocionalni teret kroz cijelu dramu (Turner 77). Njezin finalni monolog nagovještava da će ostati ustrajna, ali je u isto vrijeme svjesna i neizvjesnosti koju budućnost nosi: „O, mile sestre, naš život još nije završen. Živjet ćemo! Glazba svira tako veselo, tako radosno i čini se još malo i mi ćemo znati zašto živimo, zašto patimo... Da nam je znati, da nam je znati!“ (Čehov 270).

U nekolicini situacija neki se likovi imaju priliku oduprijeti vremenu, primjerice ljubavnici Maša i Veršinin (Goodliffe 38). Njihov pokušaj da pobjegnu od stvarnosti je kratkotrajan i posebno naglašen Veršininovom zaokupljenošću vremenom. Njegove posljednje riječi: „meni je već... vrijeme... okasnio sam...“ (Čehov 266) dodatno ističu kraj njihovog „bijega od vremena“, a Mašin odgovor na njegovu repliku, u kojem suzdržavajući jecanje

izgovara stihove iz bajke *Ruslan i Ljudmila*, simbolizira njezin uzaludan napor da nađe vrijeme i stvarnost (Goodliffe 38).

U *Tri sestre* s vremenskim aspektom moguće je povezati i binarnu opoziciju sjećanje – zaborav. Motiv sjećanja pojavljuje se već u Olginom uvodnom monologu u prvom činu, a glagol „sjećati se“ je od iznimne važnosti pri stvaranju tog motiva. Osim Olge, tim glagolom koriste se i likovi poput Irine, Tusenbacha, Veršinina i Maše, a povrh toga, Tamarli naglašava da se glagol samo u prvom činu ponavlja sedamnaest puta (207). Kod Čehova sjećanja proizlaze iz percepcija i osjeta likova, kao u već spomenutom Olginom monologu:

Otac je umro točno prije godinu dana, upravo na današnji dan, petoga svibnja, na tvoj imendan, Irina. Bilo je vrlo hladno, padao je snijeg. Mislila sam: neću preživjeti; ti u nesvjesti si, kao mrtva. I evo, prošla je godina, i mi se toga mirno sjećamo; ti si već u bjelini, tvoje lice zrači. (Sat otkriva dvanaest.) I tada je otkrivalo vrijeme. (207; Čehov 179)

Motiv zaborava prisutan je u drami isto koliko i motiv sjećanja. U prvom činu pojavljuje se glagol „zaboraviti“, doduše rjeđe od glagola „sjećati se“, ali kako drama napreduje počinje dominirati zaborav (Tamarli 208). Kao antiteza sjećanju on „doprinosi stvaranju negativne emocionalne i semantičke energije u drami“ jer je povezan s temom destrukcije, simbolizira uništenje volje, snova i nadanja (208). Likovi izražavaju duboki utjecaj zaborava na njihove živote, čime se stvara dojam gubitka i nepovratnog protoka vremena. Primjera radi, u trećem činu Irina dostiže prijelomnu točku, jednim dijelom zbog zaborava, i u suzama izražava tugu zbog neispunjenog života u provinciji: „Sve sam zaboravila, zaboravila... U glavi sama zbrka... Ne sjećam se kako se na talijanski kaže prozor ili, eto, pod... Sve zaboravljam, svakim danom zaboravljam, a život prolazi i nikad se neće vratiti, nikada, nikad mi nećemo otići u Moskvu...“ (Tamarli 208; Čehov 243).

3.6. Prostor u drami *Tri sestre*

Prije analize konkretnih prostornih motiva, korisno je upoznati se s istraživanjem N. E. Razumove koja ističe da u drami dolazi do „temporalizacije prostora“ (287). Autorica podcrtava ideju po kojoj: „Prostor u drami ne funkcionira u samodostatnom značenju, već kao izraz, utjelovljenje vremena. Granica između prostora i vremena postaje nedostižnija nego ikad prije“ (395-396). Točnije, Čehov preokupaciju likova vremenom povezuje s prostornim slikama i na taj način prostor postaje tvorevina svijesti likova prije negoli objektivna stvarnost u okvirima

zbivanja (396). Autor prodire u svijest likova, čineći njihov subjektivni doživljaj neodvojivim od stvaranja „prostornog kontinuuma“ drame (396).

I ova je drama smještena na imanje, to jest svi činovi odvijaju se ili u nekoj od prostorija kuće Prozorovih ili u njihovom vrtu. Kondrat'eva i Larionova citiraju A. S. Sobennikova koji dom Prozorovih naziva „osobnim, intimnim prostorom sestara“ i „svijetom ljepote i poezije, utočištem od zla života“ (75). Shodno tome, Irina se jako raduje što napokon dolazi kući s posla, Mašu odbija grubost vanjskog svijeta, a Olga se zbog odbojnosti prema „nedelikatnim riječima“ opušta jedino u društvu najbližih (75). U svakom slučaju, dom Prozorovih prikazan je kao mjesto dobrodošlice za obitelj i prijatelje, dok su vrata zatvorena za vulgarne (*pošlye*) ili nepristojne ljude poput Protopopova (75).

Vrata poprimaju funkciju kronotopa, konkretno tijekom razgovora Tusenbacha i Saljonija u drugom činu „Andrej s knjigom nečujno ulazi i sjeda uz svijeću“ (Tamarli 151; Čehov 222). Nakon što se oženio Natašom, život mu se drastično promijenio, supruga ga je izolirala od sestara, prijatelja i snova, pa detalj Andrejevog prolaska kroz vrata ima posebnu ulogu u stvaranju dramske napetosti te se na taj način prikazuje njegovo unutarnje stanje (Tamarli 151). K tome, Tusenbach u prvom činu na vratima pri ulasku u primaću sobu nagovještava Veršininov dolazak i tako „daje orijentir za neočekivan razvoj događaja: pojavljuje se priča na liniji Veršinina – Maša“ (151). U drugom činu u kući Prozorovih s nestrpljenjem se očekuju maškare i Anfisa na vratima najavljuje njihov dolazak, a motiv maškara pretvara se u simbol promjene i obnove (153). Kada je riječ o maškarama, treba spomenuti i period poklada (*maslenice*) uz pomoć čega se stvara dojam zatvorenosti prostora (Kondrat'eva i Larionova 78). U drugom činu su u kuću tako mogli ući prijatelji i obitelj, ali vrata su ostala zatvorena za slavlje i maškare, unatoč tome što su ih sestre željno iščekivale (78). Povrh toga, „sama atmosfera koja prevladava u kući, atmosfera umora, razočaranja, nije primjerena blagdanu“ i čitatelj ne saznaje da su poklade u tijeku zbog blagdanskog ambijenta, već kroz replike likova (78).

Konstatirano je već da se imanje sastoji od kuće i od vrta, a N. E. Razumova ističe da je kuća „nedvojbeno vezana uz semantiku ljudskog života, a vrt uz prirodno – ljudski život“ i da je premještanje radnje u vrt tijekom završnog čina motivirano Natašinom ekspanzijom u svijet obitelji Prozorov (402). Nadalje, Tusenbach u razgovoru s Irinom u četvrtom činu, neposredno prije dvoboja, promatrajući drvoređ u vrtu dolazi do spoznaje da smrt nije kraj:

Ja doista prvi put u životu vidim ove jele, breze, javore. I svi me znatiželjno promatraju i čekaju. Kakva samo divna stabla, i zapravo, kakav bi divan život morao biti pokraj njih.

(...) Ovo se stablo sasušilo, ali se ipak njiše na vjetru zajedno s ostalim stablima. Umrem li, čini mi se da ću i ja sudjelovati u životu, na ovaj ili onaj način. (Kondrat'eva i Larionova 125; Čehov 261)

U finalnom činu, semantički sadržaj vrta poprima karakteristike kronotopa te „cikličnosti i s njom povezane faze prijelaza“. Odnosno u tom trenutku tri su sestre Prozorov lišene kućnog ognjišta koje ih je spajalo, ali finalni događaji u djelu ukazuju na činjenicu da su svi likovi na pragu novog života (Kondrat'eva i Larionova 125-126). Također, u trećem činu vatrogasci mole Andreja da im dopusti prijelaz preko vrta do rijeke, a Olga u četvrtom činu govori da je „vrt kao prolazno dvorište preko kojeg se i pješaci i vozi“ (Čehov 246).

Osim jezera, uz prostor imanja vežemo i rijeke. Mogu simbolizirati gubitak i zaborav, služiti kao put u zagrobni život ili predstavljati granicu koja razdvaja različita područja, a tradicionalno su „jedna od prostornih granica kronotopa plemićkog imanja“ (Kondrat'eva i Larionova 138). U *Tri sestre* spominju se dvije rijeke, od kojih je prva rijeka Moskva čije tamne vode izazivaju osjećaj melankolije (138). U prvom činu pridošlica Veršinina prisjeća se sumornog mosta iznad te rijeke i nelagode koju čovjek osjeća prelazeći ga, a sve te osobine podsjećaju na „zagrobni život“ (138). Druga rijeka koja se spominje je ona u neposrednoj blizini imanja Prozorovih i opisana je kao „moćna“, „široka“ i „čarobna“ (Čehov 190) u prvom činu, dok će četvrtom funkcionirati kao granica između svjetova jer prelaskom preko nje Tusenbach prelazi u „carstvo mrtvih“ (Kondrat'eva i Larionova (139). Naime, okolnosti u kojima se odvija dvoboj podsjećaju na mitološke pogrebne rituale: prvo se spominje čamac u kojem sjedi sekundant – u drevnim pogrebnim ritualima koristio se za prijevoz pokojnika u zagrobni život – te se održava preko rijeke u šumi koja je nekoć predstavljala mjesto ritualnih ubijanja i uskrsnuća (139). Dodatno, vodena površina u obliku zatona ili igala (*lukomor'e*) spominje se u prvom i četvrtom činu u Mašinom napjevu stihova *Ruslana i Ljudmile* (Vidić i Džaja 349).

U ovoj drami nema personificiranog „kućnog duha“ kao u prethodno analiziranim dramama, međutim u drugom činu spominje se buka u peći, a prema narodnim vjerovanjima peć se smatrala mjestom gdje ti duhovi prebivaju (Kondrat'eva i Larionova 63). Preciznije rečeno, prema predajama kućni duhovi bi različitim zvukovima nagoviještali skorašnju nesreću, pa tako i u *Tri sestre* Maša buku u peći povezuje s nesretnim događajem: „Kakav šum u peći. Uoči očeve smrti sviralo je u našem dimnjaku“ (63; Čehov 211). Kondrat'eva i Larionova vjeruju da „analogno tome, buka u peći postaje simboličan znak gubitka samog doma“ (63). Povrh toga, prostor doma u drami dijeli se među likovima, to jest on je zajednička značajka svih ukućana i svatko od njih na početku ima prostor koji može nazvati svojim, poput vlastite

sobe. Međutim, Nataša im otima prostor i doslovno „stvara“ svoj, što se očituje u konkretnim svakodnevnim situacijama (Razumova 397) poput inicijative da izbací Irinu iz njezine sobe i smjesti je s Olgom u korist Bobika (Čehov 206), pokušaja da se otarasi stare dadilje Anfise (234) ili ideje da se posiječe drvored i posvuda zasadi cvijeće (268).

U *Tri sestre* pojavljuje se binarna opozicija gore – dolje koja se odnosi na kretanje likova u prostoru, a na to ukazuje struktura kuće Prozorovih: sestre su u početku smještene na gornjem katu, no kako drama napreduje doživljavaju pomak s gornjeg na donji kat, što označava njihovo transformativno putovanje (Kondrat'eva i Larionova 84). U finalnom činu radnja se odvija izvan kuće i kao posljedica toga „kretanje sestara od vrha do dna je završeno“: kretanje prema dolje posebice se može iščitati iz scenskih uputa na početku čina kada Irina silazeći s terase ispraća Fedotika i Rodea (84). Dramska putanja *Tri sestre* ocrtava dvije različite razine unutar umjetničkog prostora: gornju, koja predstavlja svijet sestara, i donju, koja simbolizira utjecaj provincijskog grada. Provincijski grad postupno transformira kuću Prozorovih, kako iznutra tako i izvana, naposljetku otjeravši sestre (85). Iščitavajući M. O. Gorjačevu, Kondrat'eva i Larionova tvrde da za sestre „njihov dom postaje dio svijeta koji im je stran“ i podliježe zlu, a ljepota i istina pretvaraju se u vulgarnosti i laži provincije (85).

Sljedeća binarna opozicija koju pronalazimo u ovoj drami je ona koja zamjenjuje opoziciju selo – grad iz ranije analiziranih drama, a to je opozicija provincijalnog gradića nalik na selo i Moskve. Njihov provincijski grad je kronotop za prostor koji simbolizira „ovdje i sada“, prostor koji je obilježen neizvjesnošću i nesrećom sadašnjeg trenutka, a neki likovi poput Kuligina zavaravaju se da im odgovara takav život: „Zadovoljan sam, zadovoljan, zadovoljan“ (Kofman 518; Čehov 242). Dijametralno suprotno, Moskva je u drami prikazana kao utopijski kronotop koji se prostire kroz dvije vremenske dimenzije – prošlosti i budućnosti (Kofman 518). Moskva je prikazana kao kronotop prošlosti uz koju Prozorovi vežu najmilije uspomene, mjesto gdje su odrasli i bili sretni, a kako su Moskvu napustili početkom svibnja, zauvijek im je ostala „u punom cvatu, okupana suncem“ (Tamarli 160). Zamrznuta u prošlosti postaje idealni prostor koji se u svakom aspektu suprotstavlja njihovom gradiću, a sadašnjost Prozorovima svakim danom postaje sve više tupa i melankolična te sestrama radi toga raste i jača san da odu: „U Moskvu! U Moskvu! U Moskvu!“ (160; Čehov 229). Međutim, kronotop Moskve već u prvom činu ima i vremensku dimenziju budućnosti i utjelovljuje snove i nadu:

Olga: (...) Za te četiri godine otkad radim u školi, osjećam zapravo kako iz mene svaki dan polako, kap po kap, izlazi i snaga i mladost. A samo mašta jača i raste...

Irina: Otići u Moskvu. Prodati kuću, završiti sa svima ovdje i u Moskvu.

Olga: Da! Što brže u Moskvu.

(Tamarli 160; Čehov 180)

Dakle, već iz početnih dijaloga između sestra vidljiv je unutarnji zaplet drame koji u prostornom aspektu predstavlja „univerzalni mitološki narativ o traženju izgubljenog raja, gdje protagonist napušta sveto središte i potom se u njega pokušava vratiti“, a u vremenskom aspektu zaplet se tumači kao „pokušaj povratka u prošlost da bi pronašle budućnost – sestre sanjaju o odlasku u Moskvu, vjerujući da je to mjesto gdje mogu ostvariti svoje težnje“ (Kofman 518). Međutim, Čehov čitatelju ili gledatelju drame spuštanjem zastora nakon usklika sestara da žele otići u Moskvu nagovještava da se taj san neće ostvariti za vrijeme trajanja drame (519). Zastor funkcionira kao prostorni simbol „nepremostive granice, neprobojne granice“ koji se stvara pred licima sestara i daje naslutiti njihovu sudbinu (519).

Za kraj ćemo se osvrnuti na još dva grada koja se spominju u djelu – Peterburg i Cicikar. Peterburg za baruna Tusenbacha predstavlja sretnu prošlost, odnosno taj grad podsjeća ga na djetinjstvo, vrijeme školovanja i na njegovu brižnu majku (Kondrat'eva i Larionova 174). Čehov tako oslikava prostor Peterburga da bude nalik na „bajkovito carstvo“ u kojem se nalazi nešto što je nekoć bilo sastavni dio života lika i za čime žudi – ljubav (174). Drugi grad Čebutikin spominje čitajući novine: „Cicikar. Ovdje haraju boginje“ (Čehov 218). To je grad u sjeveroistočnoj Kini koji se rijetko spominje u Rusiji, pogotovo u provinciji, te je njegovo ime poprilično nepoznato ruskom uhu (Tamarli 164). Cicikar je „misteriozan, poput sna, a istovremeno je nešto vrlo daleko, gotovo eterično i naposljetku nestvarno“ te se prema tome može povezati s prostorom Moskve jer predstavlja nešto nalik snu, daleko i nedostižno (165).

3.7. Vrijeme u drami *Višnjik*

Posljednja drama koja će se analizirati u ovom radu je Čehovljeva komedija u četiri čina – *Višnjik*. Tu je vrijeme gotovo opipljivo i fizički prisutno, ono je kao sila koja nemilosrdno sa sobom odnosi cijelo društvo, njihove vrijednosti i način života (Hristić 272). Prije svega treba se osvrnuti na povijesni kontekst dramskog zbivanja kojem evidentno prethodi reforma Aleksandra II. vezana uz oslobođenje kmetova iz 1861. godine, a koja je dovela do nestabilnosti i klasne revolucije (Chen 1074). Čehov u *Višnjiku* demonstrira previranje kojim niže klase mogu unaprijediti status marljivim radom, dok plemići gube položaje zbog nezainteresiranosti (1074).

Stoga jednom od središnjih tema drame postaje prijelaz iz „pastoralnog svijeta“ plemstva u svijet „modernog poslovanja i industrije“ gdje sposobnost prilagodbe određuje moć i bogatstvo (Baehr 99). Svaki od likova u drami na svoj način sagledava novonastale promjene u društvu pa se, na primjer, stari sluga Firs sa sjetom prisjeća „zlatnih godina“ i odbacuje slobodu (Čehov 328). Firsov lik je utjelovljenje prošlosti, starog društvenog poretka, jer je svojih osamdeset sedam godina proživio kao sluga i ne očekuje nikakvu budućnost i promjenu, već mu je želja i životni smisao ostati sluga: „Gospodarica je moja došla! Dočekao sam! Sad mogu i umrijeti... (Plače od radosti.)“ (Čehov 1074; Čehov 283). Suprotnost Firsu je trgovac Lopahin koji koristi novu epohu kako bi promijenio svoju sudbinu, ali i Jaša kao sluga novog vremena.

Ranije istaknuta komponenta prolaska vremena između činova ponovno je prisutna. Prva tri čina formiraju jedinstvo i na razini vremena i na razini prostora, bez obzira na činjenicu što je između tri čina proteklo nekoliko dana i što je radnja u drugom smještena vani, a ne u prostorijama na imanju (Nag 31). Nag ističe da bi funkcija postavljanja radnje izvan imanja mogla biti sugestija da „vanjski svijet neumoljivo probija u izolirani, stagnirajući život na imanju“ i da neznatna vremenska udaljenost između prva tri čina posebno naglašava tendenciju neprestanog odgađanja i izbjegavanja suočavanja likova sa stvarnošću (31). Radnja drame počinje u svibnju, a završava četvrtim činom u listopadu; četvrtim činom uspostavlja se kontrast u odnosu na prethodne, to jest likovi su postali svjesni situacije i napokon se suočavaju s posljedicama (Nag 31).

Hristić dolazi do zaključka da je *Višnjik* „drama o dva vremena“, odnosno o „prošlosti koja vodi do prodaje imanja i budućnosti koja počinje tom prodajom“ (278). Stoga se značaj vremena u drami proteže izvan unutaršnjeg vremenskog okvira i obuhvaća vanjsko vrijeme, a vanjsko vrijeme uključuje prošlost koja vodi do njezina početka i budućnost koja se odvija nakon njezina završetka (278). Djelici sadašnjosti koje vidimo tijekom same radnje predstavljaju „trenutak krize između prošlosti koja više ne postoji i budućnosti koja još nije došla“ (278). U skladu s činjenicom da je sadašnjost samo trenutak krize između prošlosti i budućnosti, radnja drame postaje jedinstvena točka u kojoj se spajaju aspekti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti prije nego što se neizbježno ponovno razidu i zauvijek razdvoje (278). Posljedica takvog odnosa između prošlosti i budućnosti sukob je stare i nove generacije. Lopahin kao predstavnik nove generacije ima vizije „ekonomske utopije“ koja se temelji na pretpostavci da se „oblomovština“ može jednostavno iskorijeniti iz Rusije:

I može se već sad reći da će se vlasnici tih kuća silno razmnožiti kroz kojih dvadesetak godina. Zasad samo piju čaj na svojim balkonima, ali se može lako dogoditi da će se na

svojoj jednoj desetini početi baviti gospodarstvom, i tad će vaš višnjik biti radostan, bogat, raskošan... (Baehr 108; Čehov 288)

S druge strane, Gajev kao zagovornik stare generacije je nalik na „ažuriranu verziju Oblomova“: na Lopahinove progresivne ideje odgovara govorom o stogodišnjem ormaru za knjige koji je poput samog višnjika „simbol cvjetanja plemićke kulture 19. stoljeća, čiji su plodovi i korisnost sada prošlost“ (Baehr 108). Ormar za knjige metonimijski simbolizira stare ideale pravednosti i poštenja koji se nalaze u knjigama, a tom jukstapozicijom Lopahinove vizije budućnosti i Gajevljeva govora o ormaru naglašava se i sličnost među generacijama: naime, obje generacije su „sanjari, vizionari idealne budućnosti koja će biti ostvarena 'radom““, a nova generacija je ta koja pretvara te ideje u djelo (108-109).

Chen smatra da zbog različitih životnih aspiracija likovi u *Višnjiku* žive u svojim „individualnim vremenskim okvirima“: Ljubov žudi za prošlošću, Dunjaša, Jaša i Trofimov željno iščekuju budućnost, Firs je nostalgičan, ali zatočen u sadašnjosti, a Lopahin je jedini lik koji ima „integrirani pogled na prošlo, sadašnje i buduće vrijeme“ (1073). Baehr primjećuje da karakterizacija Ljubov i Gajeva počinje i završava u dječjoj sobi, a time se samo podcrtava činjenica da više klase nikada nisu sazrele; staromodni sluga Firs svog gospodara Gajeva tretira kao dijete, a Ljubov se neprestano monolozima vraća u djetinjstvo: „O, čisto djetinjstvo moje! U ovoj sam sobi spavala, gledajući odavde na vrt, radost se budila sa mnom svako jutro, i tad se doimao isto ovakvim; ništa se nije promijenilo“ (102; Čehov 292). Međutim, tijekom vremenskih okvira drame saznajemo da se dosta toga promijenilo od Ljubovina djetinjstva, ali je ona i dalje ostala zatočena u prošlosti. U *Višnjiku* je jedno od glavnih sredstava kojima se postiže komičan efekt upravo infantilnost likova pomoću kojeg pokušavaju zaustaviti prolazak vremena (Evdokimova 639). Međutim, Čehovljev odnos prema nezrelom i djetinjastom ponašanju odraslih likova je znatno kritičniji od onoga Tolstoja ili Gončarova kod kojih je djetinjasto ponašanje u odraslih često prikazano kao šarmantno ili karizmatično (627-628). U *Višnjiku* se služi slikom dječje sobe kao simbolom idiličnog djetinjstva, ali u konačnici predstavlja infantilnost kao „bolest suvremenog ruskog društva“ (629). Kod Ranjevske je ta tendencija najočitija: djetinjstvu dodjeljuje „edenske attribute“ poput sreće i čistoće i uvijek ga se prisjeća u dječjoj sobi, a suprotstavlja mu teret odraslog života i njegovih obaveza (631). Ponaša se poput djeteta te ima izljeve ljubavi ne samo prema članovima obitelji, nego i prema neživim predmetima poput ormara, a takav je i njezin brat Gajev koji čak sisa bombon dok govori o smrti dadilje, što Evdokimova povezuje s dojenjem (632-633). Infantilni su i mlađi likovi: Lopahin izbjegava brak s Varjom, prema njoj ne odnosi klasično okrutno, već je poput

djeteta nemaran i nesvjestan posljedica poigravanja s njenim osjećajima (636). Osim toga, čini se da se Lopahin „osjeća udobnije s majčinskom ljubavlju nego s čisto seksualnom“ i da traži majčinsku naklonost u liku Ranjevske (637). Anja je slika i prilika svoje majke i poput djeteta prepričava kako je u Parizu letjela u balonu (637). Trofimov pak ima status „vječnog studenta“, koji odaje i fizički jer je odjeven u iznošenu studentsku uniformu, a kao nevino dijete Ranjevskoj i Varji govori da se između njega i Anje neće dogoditi nikakva „pustolovina“ jer su oni „iznad ljubavi“ (638; Čehov 324). U četvrtom činu Charlotta Ivanovna monologom i nastupom koji je nalik na predstavu u predstavi i koji „ima funkciju sličnu Hamletovoj mišolovci“ provodi dekonstrukciju dječje sobe:

Charlotta (*uzima zavežljaj koji oblikom podsjeća na umotano dijete*):

Djetešce moje, baj, baj...

(*Čuje se plač djeteta: „ua, ua!“*)

Tako mi te je žao! (*Baca zavežljaj na staro mjesto.*) Tad, vi, molim vas, nađite mi mjesto. Ne mogu više ovako.

(Evdokimova 633-644; Čehov 344)

Odnosno, Charlotta Ivanovna time ukazuje na djetinjasto ponašanje likova koje je „egoistički neodgovorno“ i koje ima posljedice koje nisu samo komične (Evdokimova 633). Kombinacija afektivnosti i odbacivanja u njenom nastupu odražava ponašanje Ranjevske prema većini likova te „posebno parodira ulogu majke“ koju je igrala s upitnim uspjehom (634). U konačnici, Charlottino „ne mogu više ovako“ implicira da više ne može biti u ulozi zamjenske majčinske figure odraslim likovima, Ranjevskoj, Gajevu i Anji (634).

Lopahin kao lik svjestan vremena nekoliko puta doslovno pita za vrijeme, više puta u didaskalijama gleda na sat i ponavlja riječ *nekogda* ističući činjenicu da nema vremena i da ono prolazi (Baehr 105). Tako se u drami ističe kao jedini lik koji posjeduje sveobuhvatnu vremensku perspektivu, to jest, pokazuje zahvalnost i sjećanje na prošlost, priznaje stanje sadašnjosti i formulira razuman plan za budućnost (Chen 1077). U konačnici, njegova sposobnost da integrira prošla iskustva, trenutnu svijest i planiranje budućnosti izdvaja ga kao pobjednika u novom vremenu progresa, promjena i novog društvenog poretka (1077). Uzimajući u obzir sve navedeno, može se konstatirati da je vrijeme u *Višnjiku* „multidimenzionalno“: različite vremenske dimenzije se međusobno prožimaju i tako stvaraju

vrlo nestabilno sadašnje vrijeme, a Lopahinovo ukazivanje na točno vrijeme je simboličan poziv na pozornost i buđenje ostalih likova da postanu svjesni sadašnjosti (Jackson 135-136).

Kao i u ostalim dramama, vrijeme i njegovu prolaznost Čehov dočarava uz pomoć različitih vremenskih oznaka. Koristi glagole kretanja *idti*, *hodit'* i *ehat'* koji označavaju putovanje, bilo pješice ili nekim prijevoznim sredstvom, kako bi kreirao „koherentnu liniju misli i radnji“ koja odražava središnju temu „stvarnog, povijesnog, metafizičkog i religijskog“ vremena, odnosno kako bi simbolički uveli motive „dolaska i odlaska, oprostaja i ponovnog susreta, sna i buđenja, smrti i uskrsnuća“ (Jackson 132). Jackson primjećuje da je već u prvoj Lopahinovoj replici prisutan glagol kretanja: spominje se dolazak vlaka, spomenom kojeg Lopahin pokreće otkucaj sata i simbolički početak isteka vremena za imanje i njegov višnjik (132). Kada je riječ o satu, Goodliffe dolazi do zaključka da se pitanja o vremenu ili pogled na sat ponavljaju sedam puta u *Višnjiku* (33-34). Kao figurativno kucanje sata može se protumačiti i uzastopno lupanje sjekire po drveću u četvrtom činu, a pucanje žice podsjeća na pucanje opruge sata, označavajući „vrijeme koje je konačno isteklo za višnjik i njegove bivše vlasnike“ (34). Lopahin je „mjeritelj vremena“, živi po satu i ostale likove podsjeća da vrijeme prolazi dok se oni nalaze u vlastitim „vremenskim okvirima“ (Goodliffe 39). O tome koliko su vremenski osviješteni ovisi i karakterizacija nekih likova: Lopahin je poduzetan i racionalan zahvaljujući svojoj vremenskoj preciznosti, a Charlotta je nespretna jer ne zna ni svoju pravu dob (Gareth Jones 121).

Najočitije vremenske oznake su vjerojatno one prirodne, prvenstveno sam voćnjak koji u prvom činu u cvatu, a u četvrtom je ogoljen, označavajući tako promjenu godišnjih doba (Goodliffe 35). Prirodni tijek vremena u četvrtom činu doima se poremećenim: Lopahin primjećuje da je prošle godine u listopadu već pao snijeg, a sad je „tiho i sunce, kao da je ljeto“ (Gareth Jones 120; Čehov 338). Uz prirodne vremenske oznake su usko povezane i one ljudske, točnije remećenje sna. Uoči dolaska Ranjevske na imanje Dunjaša izjavljuje da su svi ukućani, pa čak i psi bili budni cijelu noć čekajući gospodare, pridajući time sceni povratka „prikrivenu atmosferu nemira i nervoze dok je odigravaju likovi na rubu sna“ (Gareth Jones 121). Motiv poremećenog sna prisutan je i kod Anje koja ni nakon četiri besane noći na putu ne može zaspati te kod Firsu koji komično pokušava usmjeriti svog gospodara Gajeva na počinak kako bi onda i on sam mogao poći spavati (121). Povrh toga, Jackson ističe da besprijeekorni prijelaz iz prvog, „pospanog“ čina u drugi koji odiše „pogrebnim“ raspoloženjem naglašava povezanost između „svakodnevnog sanjarenja, snova koji služe za bijeg od stvarnosti i besane smrti“ (139).

Naposljetku, kartaški trikovi Charlotte Ivanovne u trećem činu ilustriraju protok vremena i „paradigmatični su za život u kojem caruje sreća, sve je u limbu i na dražbi“ (Jackson 133). Gareth Jones se poziva na francuskog glumca Jean-Louis Barraulta koji je primijetio da Charlottini kartaški trikovi predstavljaju alegoriju života, a njezino miješanje i otkrivanje odabranih karata implicira život ispunjen „misterioznom neizbježnošću“, srodan njezinom trbuhozborstvu i iluzionizmu (119). Naposljetku, Charlottino odbrojavanje „Ein, zwei, drei“ (Čehov 322) tijekom izvođenja trika neupitno podsjeća na nešto što bi aukcionar izgovorio tijekom dražbe (Gareth Jones 119).

3.8. Prostor u drami *Višnjik*

Zbog neodvojivosti prostorno-vremenskih odnosa u ovoj drami dolazi do „dvojnosti“ umjetničkog prostora koji se dijeli na prostor „stvarnosti“, čvrsto vezan za sadašnjost, „ovdje i sada“, i „simbolički“ prostor mašte i snova koji je usko povezan s prošlošću i budućnošću koja se čini nemogućom (Kofman 521). Simbolički prostor utjelovljuje sam prostor višnjika koji, premda je blizak „stvarnom“ prostoru, nikad ne postaje mjestom radnje. Tim namjernim odvajanjem izbjegava se gubljenje posebne kvalitete simboličkog prostora višnjika jer bi tada postao opipljiv iliti stvaran (521). Lopahin u drugom činu život „ovdje i sada“ opisuje kao „priglup“ (Čehov 307), a autor čitatelju tako daje do znanja da su i u ovoj drami likovi uglavnom neispunjeni i da im taj prostorno-vremenski odnos služi isključivo za preživljavanje (Kofman 521). „Simbolički prostor“ višnjika postaje i svojevrсни sudionik zbivanja, pokretač intrige, jer njegova sudbina određuje i sudbinu likova te je njegova posebnost u tome što se pojavljuje u različitim oblicima, „uključujući i različite projekcije kroz vrijeme, što izravno ovisi o liku i njegovom duhovnom svijetu“ (521-522).

Nadalje, mjesto radnje i u ovom slučaju je imanje koje se sastoji od kuće i vrta. Vrt s kućom tvori dinamičko jedinstvo, pri čemu je kuća semantički jednoznačna, a vrt ima karakteristike simboličkog prostora (Razumova 466). Međutim, prostor kuće posjeduje antropomorfnu semantiku koja je vidljiva u poistovjećivanju kuće sa starim Firsom koji izjavljuje: „Pođem li spavati, a tko će posluživati, tko u red stavljati? Jedini sam za cijelu kuću“ (466; Čehov 329). Prostor kuće služi i za samoidentifikaciju likova pa tako nije slučajnost da se prvi i četvrti čin odigravaju u „dječjoj sobi“ (Razumova 466). Takav prostor naglašava identitet likova koji je povezan s kućom: Ranjevska i Gajev se u „dječjoj sobi“ ponašaju djetinjasto, kao da im prostor sam po sebi nameće djetinje držanje, posebice njoj („Mila moja,

dječja soba je divna... Tu sam spavala kad sam bila mala... [*Plače.*] I sad sam kao mala.” [466; Čehov 278]). Iako dječja soba uvodi temu djetinjstva u dramu, dok se likovi nalaze u njoj prevladavaju motivi smrti, gubitka i žalosti (Kondrat’eva i Larionova 87). U trećem činu pažnja se usmjerava na prostor kuhinje koja se u 19. stoljeću povezuje s peći kao „sakralnim centrom kuće“: prisutnost ili odsutnost peći ukazuju je li kuća nastanjena ili napuštena (Kondrat’eva i Larionova 91-92). Shodno tome formira se asocijativni niz „kuhinja → peć → kuća“ i nije slučajno da se baš u kuhinji pojavljuje nepoznata osoba koja donosi vijest da je višnjik prodan (92). Prostor kuće u *Višnjiku* posjeduje značajke cikličnosti jer se kroz lokacije poput dječje sobe ili kuhinje, koje su povezane s motivima života i smrti, „modelira prostor koji nosi ideju obnove svijeta“ (92-93).

U trećem činu može se iščitati i primjer kronotopa vrata: za vrijeme prodaje višnjika Ljubov ulazi u dnevnu sobu pjevušeći lezginku i zabrinuto se pita: „Zbog čega tako dugo nema Leonida?“ (Čehov 321), čime se naglašava „emocionalna disonanca“ koja se proteže kroz ostatak čina (Tamarli 153). Uz vrata vežemo i ključeve, koji su u *Višnjiku* povezani s Varjom, čuvaricom ključeva kuće i, poput Firsu, čuvaricom same kuće – kada umjesto Epihodova udari Lopahina, možemo reći da simbolički brani dom od stranaca (Kondrat’eva i Larionova 91). Nadalje, prostor doma i vrta odvojen je prozorom koji je simbolička granica „između područja živih i mrtvih“ (96). Ljubov kroz prozor promatra stari višnjik i pričinja joj se pokojna majka, a nepostojanje zastora u četvrtom činu pojačava vizualnu vezu između prostora kuće i višnjika, eliminirajući na taj način granice i pojačavajući vezu između kuće i „svijeta mrtvih“ (96-97). Još jedan prostorni motiv uz koji se veže cikličnost života je „polje“, odnosno nekadašnje groblje koje se nalazi u međuprostoru „između Gajevog imanja, gdje vodi cesta, i dalekog grada iz kojeg se Ranjevska i njezina svita vraćaju“ (Kondrat’eva i Larionova 158-159). Takav prikaz groblja kao prijelaznog prostora u skladu je s Čehovljevim istraživanjem egzistencijalne tematike, imajući u vidu cikličnost života i transformativnu prirodu prostora (159).

Vrt se pak jedino ovdje pojavljuje u naslovu (*Višnevy sad*), a kasnije i u utješno naivnoj rečenici Trofimova: „Cijela je Rusija naš vrt.“ (Čehov 315). Međutim pozivajući se na infantilnost likova, Evdokimova ukazuje da Trofimov izostavlja činjenicu da se radi o „dječjem vrtiću“ (639). Već smo konstatali da je prostor višnjika izrazito simboličan i „kronotopičan“ pa se u njemu mogu prepoznati obilježja „nebeskog vrta – raja, u kojem obitavaju duše preminulih“, posebno zbog toga što Ljubov u vrtu vidi prikazu pokojne majke (Kondrat’eva i Larionova 114). „Nebesku sferu“ i višnjik veže i bijela boja. Ranjevska primjećuje: „Kakav čarobni vrt! Bijele skupine cvjetova, modro nebo...“ (115; Čehov 292). Kondrat’eva i

Larionova se pozivaju na A. Golana po kojemu su u skandinavskim sagama bijele grane predstavljale „stablo svijeta“ koje je bilo simbol za „nebesku sferu“ (115). Povrh toga, mnogi poistovjećuju Čehovljev vrt s edenskim, a ta usporedba postaje slojevitija kada se višnjik poveže s „bračnom simbolikom slike višnje“ (116). Naime, višnja se može povezati s djevičanstvom, a prema konzervativnim vjerovanjima u religijama poput kršćanstva ili islama gubitak djevičanstva izravno je povezan s brakom – taj simbolizam se može pronaći i u priči o Adamu i Evi u kontekstu „semantike iskušenja i grešnog pada, gubitka raja“ (115). Baehr dodatno istražuje tematiku „izgubljenog ruskog raja“ starog plemstva koje je proživljavalo idiličan život u višnjiku (102). Povlači se paralela između pada ruskog plemstva i biblijske priče o Adamu i Evi jer je do jučer privilegirani slog u drami zbog odbijanja da prigrli promjenu i napredak protjeran iz svog vrta poput Adama i Eve (102). Povrh toga, Čehov u ovoj drami narušava tradicionalno shvaćanje prostora doma kao stabilnog i osobnog prostora te dolazi do njegova otuđenja. Koncept stabilnosti doma se posebno dovodi u pitanje kada Lopahin prvi put predlaže prenamjenu zemlje na kojoj se nalazi imanje kako bi se na tom prostoru izgradile vikendice, dakle zamjenjuje se stabilnost imanja za mjesto privremenog stanovanja (Kondrat'eva i Larionova 65). Potpuno otuđenje odvija se tijekom trećeg čina na 22. kolovoza, a uzastopno ponavljanje broja dva ukazuje na dvojnost atmosfere čina – s jedne strane organizirano je prijevremeno slavlje, a s druge strane prisutna je anksioznost, neizvjesnost te u konačnici suočavanje s činjenicom da je imanje prodano (90).

U *Višnjiku* binarnu opoziciju selo – grad zamjenjuje opozicija imanje – grad. Od ranije nam je izvjesno da prostor imanja ima različito vremensko-prostorno značenje za različite likove, na primjer Ranjevska i Gajev na imanje i dalje gledaju kao utopijsku idilu iz nekog prošlog vremena kojoj se suprotstavlja grad koji predstavlja progres. Naime, iz panorame mjesta radnje dobivamo dojam da je imanje Gajeva jedno od posljednjih u okolici koje je i dalje u posjedu izvornih vlasnika, zbog čega ono simbolizira izumirući društveni sloj koji je obitavao u „plemićkim gnijezdima“ (Razumova 483). U drugom činu su evidentne promjene u krajoliku, poput telegrafskih stupova u daljini i kontura velikog grada „koji se može vidjeti samo za lijepa vedra vremena“ (Čehov 299), što svjedoči o prodoru napretka i promjene (Baehr 105). Tom nizu motiva pripada i željeznica. Već u prvom činu spominje se da je vlak iz Pariza kasnio dva sata, a Baehr smatra da bi to moglo simbolizirati odgodu napretka i promjena za imanje i višnjik, tim više što se krajem četvrtog čina „veći dio razgovora vrti oko skorog odlaska vlaka, koji će odvesti većinu likova iz njihova izgubljenog rajskog vrta“ (104).

Neki od konkretnih spomenutih gradova u drami koji bi se mogli suprotstaviti prostoru imanja su Pariz, Menton, Moskva, Harkov i Kijev. Ti nazivi gradova prvenstveno doprinose karakterizaciji likova pa tako Ljubov možemo povezati s Parizom i Mentonom, Trofimova i Anju s Moskvom, Harkov s Lopahinom i Kijev s Varjom (Tamarli 165-166). Prostornu sliku Mentona Čehov uvodi već u *Galebu* kroz Maupassantovu novelu „Na vodi“, a karakteristika Mentona kao „carstva smrti“ u *Višnjiku* se samo pojačava činjenicom da se tamo razbolio junakinjin ljubavnik i da je zbog toga bila primorana u njemu ostati (Kondrat'eva i Larionova 182-183). Pariz pak ovdje predstavlja mjesto slavlja, besposličarenja, hedonizma, grešnosti i usamljenosti (Tamarli 161). Anjin vokabular u monologu o životu u Parizu ispunjen je emocionalnom i fizičkom nelagodom, čime se naglašava da je to prostor koji će uvijek biti „tuđi“ i za nju i za Ljubov:

Stigavši u Pariz, a tamo hladno, snijeg. Loše govorim francuski. Mama živi na petom katu, dolazim joj, a u nje nekakvi Francuzi, dame, stari svećenik s knjigom, zadimljeno, neudobno. Odjednom mi je bilo žao mame, toliko žao da sam obgrlila njezinu glavu, stezala je rukama koje nisu popuštale. (161-162; Čehov 280)

Moskva za Anju i Trofimova ima funkciju „kronotopa budućeg“ jer se nadaju da će tamo ostvariti svoje snove, prebroditi iskušenja i pronaći mjesto koje će moći nazvati svojim (Kondrat'eva i Larionova 180). Kao suprotnost Parizu i Moskvi, Tamarli izdvaja „sivilo“ Harkova u koji se Lopahin uputio nakon uspješne kupovine imanja i nakon što je posjekao „prekrasan višnjik“ (162). Time se naglašava opozicija ljepote imanja i Harkova, grada uz koji se u ovom kontekstu vežu motivi „svakodnevice, bezdušnosti i pragmatizma“ (162). Naposljetku, Kijev se povezuje s Varjom koja tamo planira otići na bogoslužje, a religiozna konotiranost Kijeva u skladu je sa slikom njega kao duhovnog središta drevne Rusije. Spominjanje Kijeva stoga ima simbolično značenje jer predstavlja vezu lika s duhovnim korijenima i temeljnim aspektima ruskog života (Kondrat'eva i Larionova 173).

Rijeka kao vodena površina koja se pojavljuje u *Višnjiku* povezana je s motivom smrti i mitološkim „prelaskom u zagrobni svijet“ jer se u rijeci utopio junakinjin sin Griša (Kondrat'eva i Larionova 140). Jackson naglašava da je prelazak rijeke, osim mitske povezanosti sa smrću, povezan i sa simboličnim prijelazom iz neznanja i nevinosti u znanje i iskustvo (144). U skladu s tim je Anjin poziv i Trofimovljevo prihvaćanje na samom kraju drugog čina da pođu do rijeke koju međutim ne prelaze, a njihovu vezu odlikuju nevinost i naivnost (144). Osim rijeke, prisutno je Lopahinovo namjerno ili nenamjerno neuko zazivanje

Varje kao Shakespearove utopljenice: „Ohmelijo, o nimfo, spomeni me se u svojim molitvama“ (Vidić i Džaja 349; Čehov 314).

4. Zaključak

Cilj ovog rada bio je analizirati književni prostor i vrijeme u dramama *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik* A. P. Čehova te ukazati na činjenicu da se jedinstvo strukture svih analiziranih dramskih tekstova temelji na pretpostavki da su aspekti vremena i prostora sveprisutni i promišljeno odabrani. Kao oslonac pri analizi poslužila nam je nekolicina književnih teorija, među njima i fenomeni binarne opozicije i granice Jurija Lotmana. Na primjer, u *Tri sestre* pojavljuje se binarna opozicija gore – dolje koja dočarava strukturu doma obitelji Prozorov te doslovno i simbolično kretanje sestara odozgo prema dolje. Fenomen granice je jedan od temeljnih sredstava kojima se razdvaja prostor te je često povezan s kronotopom vrata – u *Galebu* se pojavljuju troja vrata koja predstavljaju različite životne puteve likova, i s kronotopom prozora, koji u *Višnjiku* predstavlja granicu između svijeta živih i mrtvih.

Aspekt književnog vremena u sve četiri drame je od iznimne važnosti jer utječe na tijek radnje drame, likove, teme, a skupa s prostorom formira dramu u cijelosti. Aspekt književnog vremena nerijetko se stvara uz pomoć onoga što Manfred Pfister naziva jezičnim tehnikama lokaliziranja, to jest, likovi u svim dramama uporno pitaju za vrijeme ili pogledavaju na sat. Tako se smjernice poput „gleda na sat“ ili pitanje „koliko je sati?“ u *Galebu* ponavljaju pet puta, u *Ujaku Vanji* tri puta, u *Tri sestre* jedanaest i u *Višnjiku* sedam puta. Nadalje, likovi ne propuštaju priliku govoriti o svojim godinama i o godinama drugih likova te na taj način autor ističe prolaznost vremena i pruža likovima priliku da se prisjećaju prošlosti, uvodeći tako motiv sjećanja i zaborava. Dojam prolaznosti vremena postiže se i prolaskom vremena između činova, od kojih su najznačajniji onaj od dvije godine između trećeg i četvrtog čina u *Galebu* i vrijeme od otprilike četiri godine koje je proteklo tokom radnje drame *Tri sestre*. Još jedan od interesantnih načina kojima se postiže efekt prolaska vremena je korištenje igara: u *Galebu* se pojavljuje igra tombole tijekom koje Maša skandira brojeve koji su nalik na otkucaje sata, u *Tri sestre* tu ulogu ima igra pasijansa, a kartaški trikovi Charlotte Ivanovne u *Višnjiku* predstavljaju alegoriju života, to jest njegovu prolaznost.

Književni prostor u Čehovljevim dramama u većini slučajeva je „kronotopičan“, odnosno prema teoriji Mihaila Bahtina vrijeme i prostor u književnosti su neodvojivi te skoro uvijek „emocionalno-vrijednosno“ obojeni. Kronotop ili topos imanjanja (*usad'ba*) mjesto je radnje sve

četiri drame te je sastavljeno od kuće i vrta, koji je također kronotop sam po sebi. Čehov u transformira tradicionalni prostor imanja koji se prethodno povezivao s raskoši „plemičkog gnijezda“ i stabilnosti koju su plemići tu uživali te uvodi temu otuđenja tog prostora kako bi istaknuo društvene promjene, a kulminacija teme otuđenja imanja nastaje kada sin nekadašnjeg kmeta kupi plemićko imanje u *Višnjiku*. Nadalje, analizom se može zaključiti da je kronotop vrta nerijetko povezan sa smrću i zagrobnim životom, primjerice, Ljubov Andrejevna u *Višnjiku* u vrtu vidi prikazu pokojne majke. Osim povezanosti sa smrću, vrt je u drami *Tri sestre* povezan i s fazom prijelaza i s cikličnošću ljudskoga života.

Kada je riječ o analizi književnog prostora, ne smiju se izostaviti vodene površine jezera i rijeka. U *Galebu* je jezero, osim što je dio kronotopa vrta, utjecajno i na intertekstualnoj razini, posebno u vezi sa Shakespearovim *Hamletom*. U *Ujaku Vanji* Astrov čita kartu i govori o vodenim površinama, a Vojnicki spominje vodenu vilu rusalku. U *Tri sestre* i *Višnjiku* prisutna je rijeka koja je u obje drame povezana sa zagrobnim životom – preko nje u smrt odlazi Tusenbach, u njoj se utapa Ljubovin sin Griša. Povrh toga, binarna opozicija analogna opoziciji selo – grad prisutna je u svim drama s određenim preinakama, u *Višnjiku* je prisutna opozicija imanje – grad, a u drami *Tri sestre* radnja je smještena u provincijskom gradiću koji nalikuje selu, uspostavljajući tako opoziciju gradić – velegrad. Kod Čehova selo u vremenskom kontekstu uglavnom ima obilježja sadašnjeg, stvarnog vremena, a gradovi poput Pariza, Moskve, Sankt-Peterburga ili Harkova mogu posjedovati značajke prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Naposljetku, promišljenim spominjanjem nepoznatih i dalekih prostora poput Afrike, Amerike i kineskog grada Cicikara autor naglašava otuđenje koje se odvija u kontekstu određenog djela.

5. Bibliografija

Izvori:

Čehov, Anton Pavlovič. *Četiri drame*. Preveo Čedo Prica, Školska knjiga, 1997.

Literatura:

Baehr, Stephen L. „The Machine in Chekhov’s Garden: Progress and Pastoral in *The Cherry Orchard*“. *The Slavic and East European Journal*, vol. 43, no. 1, 1999, pp. 99–121. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/309908>.

Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Preveli Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas, Edicije Božičević, 2019.

Bobjakova, Irina Valer'evna i Marina Čengarovna Larionova. „Personaži – hranitelji doma v p'esah A. P. Čehova: ètnokul'turnyj aspekt“. *Praktiki i interpretacii: žurnal filologičeskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij*, vol. 3, no. 1, 2018, pp. 95-109. *KiberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/personazhi-hraniteli-doma-v-piesah-a-p-chehova-etnokulturnyy-aspekt>.

Brković, Ivana. „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata“. *Umjetnost riječi*, vol. 57, no.1-2, 2013, pp. 115-138. *Hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/139274>.

Chen, Yueting. „Time and Memory in *The Cherry Orchard*“. *Journal of Language Teaching and Research*, vol. 10, no. 5, 2019, pp. 1073-1079. DOI: 10.17507/jltr.1005.21.

Evdokimova, Svetlana. „What’s so Funny about Losing One’s Estate, or Infantilism in ‘The Cherry Orchard’“. *The Slavic and East European Journal*, vol. 44, no. 4, 2000, pp. 623–48. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3086287>.

Gareth Jones, W. „Chekhov’s Undercurrent of Time“. *The Modern Language Review*, vol. 64, no. 1, 1969, pp. 111–21. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3723645>.

Goodliffe, John D. „Time in Chekhov’s Plays“. *New Zealand Slavonic Journal*, no. 7, 1971, pp 32–41. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/45278747>.

Hristić, Jovan. „Time in Chekhov: the Inexorable and the Ironic“. *New Theatre Quarterly*, vol. 1, no. 3, 1985, pp. 271-282. DOI: 10.1017/S0266464X00001652.

Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Prevela Mirjana Miočinović, Vuk Karadžić, 1982.

- Jackson, Robert Louis. „'What Time Is It? Where Are We Going?' Chekhov's *The Cherry Orchard*: The Story of a Verb“. *Close Encounters: Essays on Russian Literature*, Boston, USA: Academic Studies Press, 2013, pp. 130-153. *JSTOR*, <https://doi.org/10.1515/9781618116772-010>.
- Kofman, A. F. „Hudožestvennoe prostranstvo i vremena v dramah Čehova 'Čajka', 'Tri sestry', 'Višnevyy sad'“. *Kul'tura i iskusstvo*, no. 5 (17), 2013, pp. 516-524. DOI: 10.7256/2222-1956.2013.5.9350.
- Kondrat'eva, V. V. i M. Č. Larionova. *Hudožestvennoe prostranstvo v p'esah A. P. Čehova 1890-h – 1900-h gg.: mifopoètičeskie modeli*. Izd-vo „Foundation“, 2012.
- Litavrina, M. G. „Rol' Eleny Andreevny v 'Djade Vane': Dialog aktrisy s avtorom“. *Teatr. Živopis'. Kino. Muzyka*, no. 2, 2020, pp. 8-19. *KiberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-eleny-andreevny-v-dyade-vane-dialog-aktrisy-s-avtorom>.
- Lotman, Jurij. *Struktura umjetničkog teksta*. Prevela Sanja Veršić, Alfa, 2001.
- Nag, Martin. „On the aspects of time and place in Anton Chekhov's dramaturgy“. *Scando-Slavica*, vol. 16, no. 1, 1970, pp. 23-33. DOI: 10.1080/00806767008600539.
- Panasenko, Nataliya. „Interrelations between Literary Time and Space in Prosaic Texts“. *Language, Literature and Culture in a Changing Transatlantic World: International Conference Proceedings*, ur. Milan Ferenčík i Juraj Horváth, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2009, pp. 69-82. <https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Ferencik2>.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Prevela Jelena Rajak, Izdanja Antibarbarus [etc.], 2004.
- Pfister, Manfred. *Drama: teorija i analiza*. Preveo Marijan Bobinac, Hrvatski centar ITI, 1998.
- Razumova, N. E. *Tvorčestvo A. P. Čehova v aspekte prostranstva*. Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2001.
- Scott, Virginia. „Life in Art: A Reading of 'The Seagull'“. *Educational Theatre Journal*, vol. 30, no. 3, 1978, pp. 357–67. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3206540>.
- Tamarli, G. I. *Poètika dramaturgii A. P. Čehova (od sklada duši k tipu tvorčestva)*. Izdatel'stvo TGPI imeni Čehova, 2012.

- Turner, C. J. G. „Time in Chekhov's *Tri sestry*“. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, vol. 28, no. 1, 1986, pp. 64–79. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40868543>.
- Vidić, Adrijana, Marta Džaja. „I koliko ljubavi... o, začarano jezero!': jezersko i riječno u dramama A. P. Čehova“. *Zadarski filološki dani VI*, ur. R. Božić, K. Kuvač Levačić. Sveučilište u Zadru, 2017, pp. 337-353.
- Zernjukova, A. A. „Prošloe v strukture hudožestvennogo vremeni 'Mesjaca v derevne' I. S. Turgeneva i 'Djadi Vani' A. P. Čehova“. *Modifikacii hudožestvennyh sistem v istoriko-literaturnom processe: sbornik naučnyh trudov*, ur. A. A. Zernjukova, Ural'skij gosudarstvennyj universitet, 1990, pp. 47-55.

Sažetak

Prostor i vrijeme u dramama A. P. Čehova

Ovaj diplomski rad ima za cilj predstaviti analizu književnog vremena i prostora u četirima velikim dramama A. P. Čehova: *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik* te obratiti pozornost na elemente koji se ponavljaju i na one koji su svojstveni za određeno djelo pri modeliranju književnog vremena i prostora. Prvo poglavlje rada posvećeno je prikazu odabranih studija koje se odnose na teorije prostora i vremena u književnosti i koje služe kao oslonac za analizu. U sljedećem opsežnom poglavlju eklektičnim pristupom provodi se analiza prostora i vremena u navedenim dramama. Poglavlje započinje analizom vremena u drami *Galeb*, a završava analizom prostora u *Višnjiku*.

Ključne riječi: A. P. Čehov, drama, prostor, vrijeme

Abstract

Space and time in A. P. Chekhov's plays

This thesis aims to present an analysis of literary time and space in four great plays by A. P. Chekhov: *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *Three Sisters*, and *The Cherry Orchard*, and to pay attention to elements that are recurring and to those that are specific to a certain work when modelling literary time and space. The first chapter of the thesis is dedicated to the presentation of selected works related to the theories of space and time in literature, which serve as a basis for further analysis. In the next extensive chapter, an eclectic approach is used to analyse space and time in the plays. The chapter begins with the analysis of time in *The Seagull* and ends with the analysis of space in *The Cherry Orchard*.

Keywords: A. P. Chekhov, plays, space, time

Резюме

Пространство и время в пьесах А. П. Чехова

Целью настоящей дипломной работы является анализ литературного времени и пространства в четырех великих пьесах А. П. Чехова: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». Кроме того, в фокусе внимания – повторяющиеся элементы,

характерные для определенного произведения, и элементы, которые используются при моделировании литературного времени и пространства. В первой главе дипломной работы представлены отобранные теории пространства и времени в литературе, которые служат основой для дальнейшего анализа. В следующей обширной главе эклектичный подход использован для анализа пространства и времени в упомянутых пьесах. Глава начинается с анализа времени в пьесе «Чайка» и заканчивается анализом пространства в «Вишневом саде».

Ключевые слова: А. П. Чехов, пьесы, пространство, время