

O komunikaciji u Tri sestre A. P. Čehova

Cota, Katarina

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:162:616395>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-04**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer – nastavnički (dvopredmetni)

Katarina Cota

O komunikaciji u Tri sestre A. P. Čehova

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer – nastavnički (dvopredmetni)

O komunikaciji u Tri sestre A. P. Čehova

Diplomski rad

Katarina Cota
Student/ica:

Mentor/ica:
Doc. dr.sc. Adrijana Vidić

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Katarina Cota**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **O komunikaciji u Tri sestre A. P. Čehova** rezultat mojeg 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 mojeg 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 mojeg rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. listopada 2024.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Odnos dijaloga i monologa	3
2.1. Dijalog kod Čehova.....	6
3. Analiza drame Tri sestre	9
3.1. Uloga stanke u drami Tri sestre.....	9
3.2. Šum u komunikacijskom kanalu	13
3.3. Dijalog gluhih.....	16
3.4. Podtekst	19
4. Zaključak.....	24
5. Bibliografija	26

1. Uvod

Anton Pavlovič Čehov jedan je od najznačajnijih ruskih književnika poznat po kratkoj prozi i dramskim tekstovima. U njegovim dramama često je prikazana složenost ljudskih odnosa te se kroz dramske dijaloge istražuju teme kao što su neispunjene želje, prolaznost vremena, osjećaj razočarenja i promašenog života. Međutim, na prvi pogled djeluje da se likovi obraćaju jedni drugima, zapravo često izgovaraju monologe. Izgubljeni su u vlastitom svijetu misli, govore neovisno o drugima, čime se stvara dojam paralelnih monologa te izostaju istinski dijalog i interakcija. Često ne očekuju izravne odgovore, nego se umjesto toga usredotočuju na vlastita unutarnja iskustva. Iako su sve autorove drame prožete „neobičnim“ dijalozima u kojima do izražaja dolazi osebnost međusobne komunikacije likova, u ovom diplomskom radu naglasak će biti na drami *Tri sestre*.

Jedan od primarnih ciljeva rada je istražiti na koji način Čehov predočava komunikaciju likova u spomenutoj drami. Na početku rada fokus će biti na istraživanju odnosa dijaloga i monologa, odnosno uspostaviti će se teorijski okvir putem promišljanja V. Vinogradova, M. Bahtina i J. Lotmana. Nastojat će se razjasniti kako dijalog i monolog ne samo da oblikuju komunikacijske obrasce, već i otkrivaju složene aspekte ljudske prirode, društvenih odnosa i kulture. Posebno potpoglavlje bit će posvećeno Čehovljevoj specifičnoj upotrebi dijaloga i sažeto će se prikazati kako se dijalog i monolog preklapaju i koegzistiraju u autorovim djelima. Središnji dio rada činit će analiza dramskih dijaloga kroz koju će se pokušati prikazati njihova složenost i koji svojim višeslojnim, često neizrečenim značenjima, odražava složenost ljudske komunikacije. Budući da drama obiluje stankama, u prvom dijelu analize riječ će biti o tome kako Čehov njihovom upotrebom otkriva neizgovorene emocije i misli likova te neverbalno prenosi njihovu napetost, frustraciju, čežnju ili očaj. Također će biti riječ o fenomenu komunikacijskih smetnji i prekida u dijalogu, do kojih dolazi ne samo zbog vanjskih čimbenika, već i emocionalnih prepreka. Pokušat će se prikazati kako navedeni elementi istovremeno označavaju i odsutnost i bogatstvo komunikacije jer otkrivaju unutarnje borbe likova te njihove želje koje se kriju iza izgovorenih riječi. Čak i u nedostatku tradicionalnog dijaloga, stanke i nepovezane razmjene bogate su značenjem, odnosno podtekstom koji pridonosi ukupnoj složenosti drame, pa je stoga posljednji dio rada posvećen upravo fenomenu podteksta u drami. Podtekst se odnosi na značenja, emocije i misli koje nisu izravno izražene kroz dijalog likova, ali su implicirane kroz njihove riječi, govor tijela i cjelokupni kontekst drame, što će se pokušati dokazati analizom određenih dijaloga. Naposljetku, ovaj rad ima za cilj pokazati da Čehovljevi

u konačnici disfunkcionalni dijalozi nisu samo prikaz neuspješne komunikacije, već namjerno odabrano sredstvo kojim se odražava složenost ljudskog postojanja i ljudskih odnosa.

2. Odnos dijaloga i monologa

Dijalog i monolog dvije su glavne vrste govorne komunikacije, od kojih svaka ima svoje jedinstvene karakteristike i funkcije. No dijaloški i monološki oblik govora, kako ih još nazivamo, ipak imaju zajedničku točku jer su to „govorne tvorbe koje otkrivaju i naglašavaju svoju subjektivnu pripadnost, svoje 'autorstvo' (individualno ili kolektivno)“ (Halizev 2004, 217).¹ Razumijevanje njihovih osobina i interakcija pomaže nam u shvaćanju prirode govorne aktivnosti i njenog utjecaja na ljudsku komunikaciju i percepciju.

Istaknuti ruski lingvist, Viktor Vladimirovič Vinogradov, proučavao je teoriju jezika i njegove funkcionalne aspekte, odnosno dijalog i monolog, te istaknuo nekoliko ključnih točaka. Dijalog je opisao kao najizravniji i najdinamičniji oblik ljudske komunikacije, s obzirom na to da pokazuje brzu izmjenu intonacije koja se mijenja ovisno o kontekstu, emocijama sugovornika i tijeku razgovora:

U dijalogu se izražava brza promjena intonacije, raznovrsno izmjenjivanje različitih oblika melodijskog kretanja govora, široko rasprostranjen lanac sredstava mimike i gestualno-plastičnog signaliziranja te izravni prijevod u zvuk društveno poznatih govornih formula. Jednom riječju, ovdje se najjasnije očituje sinkretičnost govora, štoviše u tijesnoj funkcionalnoj vezi s oblicima svakodnevnog „konteksta“ i „okruženja“.
(Vinogradov 19)

Budući da odražava živu uporabu jezika i pokazuje njegove značajke u stvarnoj komunikaciji, služi kao važan alat u proučavanju dijalekata i jezičnog izražavanja. Naime, kroz dijalog je lakše prepoznati značajke dijalekta – izgovor, gramatičku strukturu i vokabular – jer je izravno povezan sa svakodnevnom komunikacijom. Omogućuje također i istraživanje jezične prilagodbe društvenim uvjetima i načina na koje se individualne i kolektivne osobine izražavaju u procesu komunikacije (18). S druge strane, Vinogradov monolog opisuje kao složeniju i individualiziraniju formu govora, koja nije samo prirodni izraz jezika, već traži svjesno građenje i komponiranje govornog materijala. Ključna je uloga stila – govornik mora pomno birati riječi i izraze kako bi precizno prenio svoje misli i osjećaje. Struktura i kompozicija monologa poprimaju samostalno značenje, što utječe na način na koji je izjava percipirana i interpretirana (18). Zanimljivo je primijetiti da monološki oblik komunikacije pruža govorniku priliku da stvara, a ne samo reproducira jezik, s obzirom na to da govornik tijekom konstruiranja monologa oblikuje nove fraze i frazeološke jedinice, što često vodi stilskim inovacijama unutar

¹ Svi prijevodi s ruskog i engleskog jezika su vlastiti ako u bibliografiji nije drugačije navedeno.

jezika (19). Nadalje, Vinogradov je ovladavanje oblicima monološkog govora predstavio kao oblik umjetnosti koji zahtijeva vještinu i kreativnost iako, kao i kod svake umjetničke forme, postoji mogućnosti da govornici umjesto kreativnog izraza koriste predvidljive obrasce, pretvarajući monolog u šablonu. S druge strane, i dijalog može postati oblik umjetnosti, ali je neophodna pažljivo usmjerena govorna interakcija i pažnja sugovornika, dok je za monolog „potrebna samo stvaralačka snaga individualne originalnosti i odgovarajuće tradicije društvenih i svakodnevnih oblika govora“ (19).

Detaljno shvaćanje i definiranje monološkog i dijaloškog oblika komunikacije pružio je i Mihail Mihailovič Bahtin koji je 50-ih godina 20. stoljeća objavio svoju teoriju govornih žanrova. Njegovo shvaćanje dijalozizma nije standardno „kao spora, polemike, parodije“ (Bahtin 317), već uključuje složenije odnose kao što su:

povjerenje u tuđu riječ, prihvaćanje sa strahopoštovanjem (autoritativna riječ), naukovanje, traženje i prisiljavanje dubokog smisla, *dogovor*, njegove beskrajne gradacije i nijanse (ali ne logička ograničenja i ne čisto sadržajne rezerve), slaganje slojeva značenja na značenje, glasova na glasove, jačanje spajanjem (ali ne poistovjećivanjem), kombinacija mnogih glasova (hodnik glasova) koji nadopunjuju razumijevanje, nadilaženje granica shvaćenog itd. (Bahtin 317)

Odnosi koji postoje među replikama dijaloga, kao što su pitanje – odgovor, tvrdnja – prigovor, naredba – izvršenje i tako dalje, ne mogu nastati u pojedinačnim elementima jezika, kao što su riječi ili rečenice jer su „ti odnosi mogući samo između iskaza različitih govornih subjekata i pretpostavljaju druge (u odnosu na govornika) članove govorne komunikacije“ (264). Dijaloški odnosi kompleksni su jer se ne mogu svesti samo na logičke, jezične ili mehaničke odnose, već predstavljaju posebnu vrstu semiotičkih odnosa. Stoga dva iskaza, čak i ako su jedan od drugoga daleko u vremenu i prostoru, mogu pokazati dijaloške odnose ukoliko između njih postoji semantička povezanost (zajednička tema ili gledište). S druge pak strane, moguć je i nulti dijaloški odnos gdje postoji dijaloški kontakt, ali ne i semantička veza između replika (320-321). Također, sastavni dio Bahtinove teorije dijalozizma jest i rasprava o granicama iskaza prema kojoj je svaki iskaz dio kontinuiranog dijaloga u kojem se značenje stvara kroz interakciju različitih glasova. Koncept granica iskaza naglašava da iskaz počinje i završava promjenom govornih subjekata, odnosno prijelazom s jednog govornika na drugog. Kada govornik završi svoju izjavu, metaforički „prepušta riječ“ sljedećem govorniku. Taj prijelaz ključan je za dijalošku prirodu komunikacije jer omogućuje slušatelju da odgovori bilo verbalno ili putem aktivnog razumijevanja. Bahtin se tu služi izrazom „dixi“ koji označava trenutak

završenog iskaza, odnosno potencijalni početak iskaza drugog govornika u dijalogu koji je u tijeku (263). Nadalje, dijalogizam je prema Bahtinu ključan za analizu teksta, jer tekst promatra kao dio većeg dijaloga u interakciji s drugim tekstovima. Tekst kao takav nije izoliran, već je uvijek u dijaloškom odnosu s drugim tekstovima, što je smatrao izrazito važnim za potpuno razumijevanje načina na koji se značenje stvara i razmjenjuje u ljudskoj komunikaciji (359).

Bahtin postavlja dijalogizam u opoziciju s monologizmom. Monolog je smatrao oblikom komunikacije u kojem ne postoji ravnopravni sugovornik, već se on shvaća kao objekt koji ne utječe na tijek monologa: „Monologizam do krajnosti negira prisutnost izvan sebe druge jednake i odgovorno-ravnopravno svijesti (...). [D]rugi u potpunosti ostaje samo *objekt* svijesti, a ne neka druga svijest“ (336). Monolog karakterizira završenost, on se „oglušuje na tuđi odgovor, ne čeka ga i ne prepoznaje njegovu *odlučujuću* snagu“, „nastaje bez drugoga i stoga donekle utjelovljuje svu stvarnost“, „pretendira postati *posljednja riječ*“ te „zatvara prikazani svijet i prikazane ljude“ (336). Iako iznosi kritiku monologizma, Bahtin tvrdi da se svaki iskaz, neovisno o tome je li dio dijaloga ili monologa, može uključiti u dijaloške odnose koji su „odnosi (semantički) između svih vrsta iskaza u verbalnoj komunikaciji. Bilo koja dva iskaza, ako ih usporedimo na semantičkom planu (ne kao stvari i ne kao jezične primjere), naći će se u dijaloškom odnosu“ (Bahtin 313). Svaki odgovor u dijalogu može se smatrati minimalnim oblikom monologa, što znači da, iako je izjava dio većeg dijaloga, ipak posjeduje karakteristike monologa. Također, monologe opisuje kao dio šireg, kontinuiranog dijaloga, jer postoje u kontekstu komunikacije, potencijalno odgovaraju na prethodne izjave ili predviđaju buduće odgovore (313).

Jurij Lotman dijeli slične stavove o prirodi dijaloga i komunikacije općenito. Važnost dijaloga kod njega proizašla je iz interesa za semiotiku, kulturu i komunikaciju s posebnim fokusom na dinamičke odnose između tekstova i znakova unutar kulture. Njegova teorija semiosfere, koja označava konceptualni prostor u kojem se odvija cjelokupna semiotička aktivnost, ključna je za razumijevanje njegova pristupa dijalogu (163). Prema Lotmanu, struktura semiosfere je asimetrična, a ta asimetrija dolazi do izražaja kroz struje unutarnjih prijevoda koji prožimaju semiosferu, pri čemu prijevod postaje primarni mehanizam svijesti (169-170). Dodatno ističe da je elementarni čin mišljenja prijevod, dok je elementarni mehanizam prijevoda dijalog. Dijalog prema Lotmanu „podrazumijeva asimetriju, a asimetrija se izražava, prvo, u različitosti semiotičke strukture jezika sudionika u dijalogu, i drugo, u izmjeničnom smjeru izjava“ (193). S obzirom na to da se semiosfera sastoji od brojnih, asimetričnih semiotičkih sustava, interakcija između tih sustava može se shvatiti kao oblik

dijaloga, a proces prevođenja ideja iz jednog semiotičkog sustava u drugi unutar semiosfere zapravo je dijaloški proces. Prva asimetrija koju Lotman spominje odnosi se na različite semiotičke sustave koje govornici koriste, što uključuje ne samo različite jezike, već i kulturne obrasce, simbole i načine razmišljanja. Druga vrsta asimetrije odnosi se na uloge sudionika u dijalogu, kao što su govornik i slušatelj. Lotman zaključuje da je za smislenu komunikaciju potrebna ravnoteža između razlike i sličnosti: previše sličnosti između govornika može dijalog učiniti besmislenim, dok prevelika razlika razgovor čini nemogućim (193). Osim asimetrije, dodatni uvjet za postizanje smislenog dijaloga predstavlja „obostrani interes sudionika za porukom i sposobnost prevladavanja neizbježne semiotičke barijere“ (Lotman 193). Lotmanov pristup monologu možemo povezati s njegovom teorijom autokomunikacije, koja se odnosi na unutarnje razmišljanje i samorefleksiju. Razlikuje dva ključna tipa komunikacije: „ja – ono“, koja podrazumijeva komunikaciju s drugima, i komunikaciju „ja – ja“ gdje se subjekt obraća samome sebi. U tom kontekstu unutarnji govor postaje središnji oblik autokomunikacije, gdje subjekt istovremeno preuzima ulogu govornika i slušatelja, što stvara dijalogiziran karakter unutarnjeg monologa (23-24). Lotman također ističe da autokomunikacija nije potpuno izolirana i ne dolazi samo iz nas samih. Potaknuta je vanjskim faktorima, odnosno novim informacijama, iskustvima ili promjenama koje mijenjaju kontekst unutar kojeg se odvija unutarnji monolog (26).

2.1. Dijalog kod Čehova

Čehovljevi dijalozi često se ne uklapaju u standardne definicije dijaloga jer im nedostaje razmjena informacija, već likovi izgovaraju dugačke iskaze bez jasne međusobne povezanosti i smislenosti. Zdenka Matek Šmit ističe da, iako Čehovljevi dijalozi nalikuju onim pravima koje karakterizira brza i isprekidana izmjena govora, ključna je ipak karakteristika dijaloga često odsutna jer „jedna replika nije ničim uvjetovana drugom i često se stječe dojam da razgovor protječe 'mimo' jer junaci slijede svoje misli i svoje iskaze, a ne iskaze sugovornika“ (374). Čehovljev dijalog obično se odlikuje slabom usredotočenošću na zaplete i radnju te prisutnošću nasumičnih primjedbi koje nisu povezane s glavnom linijom radnje. Često je problem razlučiti što u govoru likova predstavlja monolog, a što je samo proširena replika dijaloga (Gorjačeva 58). Slično mišljenje dijeli i A. R. Kugel': „Mi obično govorimo kada je potrebno. Pitaju nas – odgovaramo; pitamo – odgovaraju nam (...). Čehovljevi junaci vode poseban dijalog. Odvajajući se od života, prepuštajući se njegovu toku, ti pasivni likovi često govore sami sa sobom, a ne u određenu svrhu“ te „govori u Čehovljevim dramama (...) sve više nalikuju formi

monologa“ (123-124). Govor Čehovljevih likova postaje tek verbalizacija njihovih unutarnjih misli. Standardni oblik razgovora, gdje jedan govornik uvjerava drugoga, postiže dogovor ili se zajednička misao oblikuje kroz izjave različitih sudionika, kod Čehova je gotovo nepostojeći (126-127).

Također, mnogi u autorovim dijalozima uviđaju izraz pesimizma u pogledu ljudske komunikacije, što se često tumači kroz koncept „monologiziranja“ dijaloga. Međutim, iako se dijalozi mogu činiti fragmentiranim i izoliranim, oni su zapravo čvrsto povezani s kontekstom cijelog djela (Hjun 132). Prema Vajmanu, ističe Hjun, fokus ne treba biti na monologizaciji dijaloga, već „treba pokušati teorijski dokučiti nestalni 'anomalijski' komad Čehovljevog dijaloga“ (132). Što se tiče monologa, Gorjačeva navodi da ga kod Čehova ima puno više „nego što se obično misli: koristi i monologe-ispovijesti junaka s njihovim izravnim, otvorenim iskazima, i mini-monologe, čiji se smisao krije u podtekstu“ pa stoga monolog „preobražen i poboljšan – postaje glavnim strukturnim elementom inovativne tehnike riječi Čehovljeve drame“ (60). Njegove drame uistinu pokazuju kako se monolozi mogu uspješno integrirati u dijalošku formu. Razgovori likova o smjeni generacija, o prošlosti, budućnosti, kao i o patnji često se pretvaraju u osobne monologe koji odražavaju njihove unutarnje doživljaje i tjeskobe. Kada izražavaju svoje misli i osjećaje, likovi često ne očekuju izravan odgovor od sugovornika, već se usredotočuju na vlastita iskustva (Halizev 1986, 210). Govore o sebi s takvom dubinom i otvorenošću, kao da zapravo govore o drugima, što stvara trenutak u kojem unutarnji svijet jednog lika komunicira s unutarnjim svijetom drugog, ali bez potrebe da se taj odgovor uvijek jasno artikulira (Hjun 132). Sobennikov je shodno tome Čehovljev dijalog opisao kao:

Novi tip dijaloga u kojem nema potrebe za primjedbama „sa strane“, izravnim obraćanjem publici ili monolozima publicističkog karaktera. Autor se obraća emocionalnoj i osjetilnoj percepciji čitatelja i gledatelja, te njihovoj svijesti i podsvijesti. Kroz simboličke veze značenja, riječi postaju suvišne u odnosu na situaciju i radnju. (185)

Kod Čehova pogrešno shvaćene, neusklađene ili neadresirane izjave opterećuju djela težinom neostvarenih komunikacijskih potencijala. Čehov nije samo usmjeren na potvrđivanje ili negiranje postojanja komunikacije, već se bavi njezinom složenošću, heterogenošću i beskonačnom raznolikošću. Čak i kada se likovi ne uspijevaju verbalno povezati, neizgovorena ili implicirana značenja unutar njihovog dijaloga komuniciraju dublje emocionalne poruke (Golomb 53-54). Proučavanje Čehovljevih dijaloga, upućuje na to da je njegov komunikacijski sustav složen i da se oslanja na višeslojna značenja koja često ostaju neizgovorena. Njegovi

dijalozi puni su nesporazuma i neizrečenih osjećaja koji odražavaju emocionalnu udaljenost i nepovezanost među likovima, međutim istovremeno reflektiraju unutarnji svijet likova te ono što se može činiti njihovim međusobnim komunikacijskim neuspjehom istovremeno čitatelju ili gledatelju prenosi puno više informacija nego što bi ih dobio putem standardnog dijaloga. Na taj način stvara se jedinstven komunikacijski obrazac u kojem se najznačajnije napetosti i osjećaji ne prenose riječima, već stankama, komunikacijskim prekidom, podtekstom i neizraženim emocijama. U sljedećem će se poglavlju na primjeru drame *Tri sestre* istražiti navedene elemente koji postaju ključni za shvaćanje Čehovljevog sustava komunikacije, gdje ono što je neizgovoreno stvara slojevitost drame i oblikuje odnose likova.

3. Analiza drame *Tri sestre*

U ovom će se poglavlju prvo analizirati važnost i funkcija stanke ili pauze u drami *Tri sestre* s ciljem pokazivanja kako stanke u dijalozima naglašavaju unutarnji svijet likova, njihova emocionalna stanja i nesigurnosti. Zatim će biti riječ o komunikacijskom šumu i prekinutim dijalozima te o narušenosti komunikacije, koja nije nužno uzrokovana vanjskim čimbenicima, već emocionalnim ili psihološkim preprekama. Na kraju slijedi analiza podteksta koji prožima površinski dijalog kojeg pak karakteriziraju svi prethodno navedeni elementi.

3.1. Uloga stanke u drami *Tri sestre*

Jedan od ključnih i repetitivnih motiva u Čehovljevim dramama je svakako motiv stanke, koja ne samo da predstavlja trenutak odsustva govora, već ima specifičnu funkciju u strukturi drame. Prema Fernaldu stanke predstavljaju aktivne elemente koji pomažu u izgradnji napetosti, iščekivanja, razjašnjavanja važnih trenutaka i održavanja ritma drame (16). Upravo stanke omogućuju publici da se emocionalno i intelektualno poveže s događajima na sceni jer „svaka izjava čija je namjena prenijeti određeni učinak i koja bi mogla biti od dramatične važnosti za naglašavanje treba biti popraćena dramskom stankom kako bi određeni učinak imao vremena da utone u svijest publike“ (16-17). Stanka također može predstavljati jasan znak prelaska iz jedne teme ili ideje u drugu, kao i graditi iščekivanje. Najčešće prethodi ili dovršava najznačajnije iskaze likova čime daje na važnosti same izjave (19).

U drami *Tri sestre* stanke se pojavljuje 63 puta, od čega u prvom poglavlju 7 puta, u drugom 16, trećem 17 te posljednjem najviše, čak 23 puta. Pojavljuju se u izjavama svih likova, ali ipak vrijedi izdvojiti Olgu, Irinu, Andreja i Veršinjina kao one kod kojih je najprisutnija. Dijalozi u drami su povezani s repetitivnim motivima ljubavi i gubitka, kao i zaokupljenošću prošlim i budućim vremenom, a sve se nadovezuje na nedostižan san o Moskvi. Već na samom početku drame nailazimo na prvu stanku u Olginoj usporedbi Irinina imendana s očevim sprovodom koji se zbio na isti dan godinu dana ranije. Stanka nastupa nakon što Olga spomene sat koji je otkucavao na očevom sprovodu te se potom sve dublje prepušta tuzi tog bolnog sjećanja:

Tata je umro točno prije godinu dana, baš na današnji dan, petog svibnja, na tvoj rođendan Irina. Bilo je jako hladno, padao je snijeg. (...) Meni se činilo da tu smrt neću preživjeti, ti si ležala u nesvijesti kao mrtva. A evo, prošlo je godinu dana – i mi se toga sjećamo bez težine, ti već nosiš bijelu haljinu, lice ti blista. (*Sat otkucava dvanaest*). I

tada je otkucavao sat. (*Stanka*). Sjećam se, na očevu sprovodu svirala je glazba, na groblju su pucali. (...) (Čehov 191)

Dok se Olga prisjeća, čitatelj osjeća da se ritam njezina govora usporava. Prije stanke začuo se zvuk sata, a nakon stanke prelazi sa sjećanja o satu koji je otkucao tijekom očevog sprovoda na dodatne auditivne detalje iz prošlosti, to jest na glazbu i pucnjavu na sprovodu. Možemo zaključiti da stanika u ovom slučaju naglašava prijelaz između prošlosti i sadašnjosti te da stvara jasno razgraničenje između različitih dijelova sjećanja. U toj sceni također postoji i skrivena napetost. Naime, iako Olga primjećuje kako su sestre nakon godinu dana krenule dalje sa životima, stanika nagovještava emocionalni podtekst, sugerirajući da bi to prihvaćanje moglo biti površnije nego što se čini.

Nadalje, stanika u drami također ističu unutarnji sukob, što je vidljivo iz Olginog dijaloga sa sestrama. Njezine želje sežu dalje od pukog povratka u Moskvu, pa navodi da je sve „lijepo, sve je od Boga, ali meni se čini kad bih se udala, pa onda cijeli dan sjedila doma, bilo bi mi mnogo bolje“ (Čehov 193). Nakon kratke stanike u kojoj razmišlja o ispunjenju i spokoju koji bi joj brak pružio, dodaje da bi „muža voljela“ (193). Stanika koju je učinila prije nego što je rekla da bi voljela muža nije puka stanika, već trenutak u kojem obrađuje vlastite emocije, a publici se tako daje uvid u njezin unutarnji svijet. Činjenica da stanika dolazi prije njezine izjave sugerira da stanika nosi njezin misaoni proces: Olga razmišlja o svojim žaljenjima i o stvarnosti svog života. Ta stanika odražava njenu borbu između idealizirane slike života i stvarnosti koju dijeli sa sestrama, posebice s Mašom, koja je u nesretnom braku. Olgin komentar o tome da bi voljela muža možemo shvatiti i kao neizravan komentar upućen Maši jer smatra da bi Maša trebala biti zahvalna na svome braku i ne razumije zašto je nesretna jer ona bi se udala „svejedno, samo ako je čovjek na svom mjestu“ (262). Stanika omogućuje Olgi da se snađe u tom osjetljivom trenutku i da razmisli na koji način može suptilno prokomentirati Mašinu situaciju. Da je stanika došla nakon komentara, mogla bi se protumačiti kao neugodna tišina, ali s obzirom na to da dolazi prije, ukazuje na proces razmišljanja koji je prethodio tom komentaru.

Najmlađa Irina pokazuje želju za ljubavlju te se nada da će sreću pronaći u rodnoj Moskvi. U drami prolazi kroz proces odrastanja od djevojke koja je žudila za radom do potpunog gubitka te strasti i suočavanja s činjenicom da joj život ipak neće biti onakav kakvim ga je zamišljala jer „vrijeme prolazi, i stalno ti se čini da odlaziš od pravog prekrasnog života, odlaziš sve dalje i dalje u nekakav ponor“ (Čehov 262). Potaknuta Olginim savjetom o udaji bez ljubavi prihvaća se udati za Tuzenbaha, ali iz njenih izjava može se naslutiti da nije sasvim sigurna u ispravnost te oduke:

(*Lecne se*) Ja se danas svega nekako plašim. *Stanka*. Kod mene je sve već spremljeno, poslije objeda šaljem svoje stvari. Sutra ćemo se barun i ja vjenčati, i odmah odlazimo na ciglanu, a prekosutra sam već u školi, počinje nov život. Neka mi bog pomogne! Kad sam polagala ispit za učiteljicu, čak sam plakala od radosti, od miline... *Stanka*. Sad će doći kola po stvari... (272-273)

Prva stanka dolazi nakon izraza straha i nesigurnosti. Irina se strese, naglašavajući svoju emotivnu ranjivost, a zatim stankom pokazuje da se oklijeva suočiti s osjećajem bespomoćnosti. Ta stanka u govoru ostavlja prostor za razmišljanje jer strah koji osjeća nije vezan samo za trenutak, već za životnu odluku koju je donijela. Trudi se zvučati odlučno i smireno, no stanka ipak razotkriva njenu nesigurnost te, iako izgovara rečenice koje bi trebale održavati optimizam, stanka naglašava dublje emocionalno preispitivanje i kontrast između njenog govora i unutarnjeg stanja. Druga stanka dolazi nakon izraza nade i sjećanja na prošli trenutak radosti, što ostavlja dojam da Irina pokušava oživjeti osjećaj sreće koji sada nedostaje. Trudi samu sebe uvjeriti da će sve biti u redu, ali stanka nakon tog sjećanja upućuje na to da je svjesna da bi trebala biti uzbuđena radi novog životnog poglavlja isto onako, ako ne i više kao što je bila kad je polagala ispit. Završna rečenica direktna je i praktična, ali u kontekstu stanki koje su prethodile, zvuči gotovo prazno. Irina se fokusira na konkretno djelovanje kako bi izbjegla suočavanje s emocijama, no prethodne stanke jasno pokazuju koliko je duboko nesigurna u svoju odluku.

Brat Andrej složen je lik čiji je razvoj kroz dramu negativan i predstavlja pad od nade i ambicija do emocionalnog sloma i pasivnosti. Na početku drame je pun snova, ali i velikog i opravdanog potencijala s obzirom na to da je inteligentan i obrazovan, te se sestre i on nadaju da će „postati sveučilišni profesor, on ionako neće živjeti ovdje“ (Čehov 192). Međutim, kako drama napreduje, Andrejeva sudbina postaje sve tragičnija. Njegov brak s Natašom pokazuje se kao točka preokreta: iako na početku pokazuje ljubav prema njoj, s vremenom postaje očito da ona upravlja njegovim životom i da se njihov odnos mijenja. Nataša preuzima kuću, mijenja dinamiku u obitelji i postupno oslabljuje i pasivizira Andreja. Naposljetku, na kraju trećeg čina, Andrej se ispovijeda Irini i Olgi:

Samo da kažem, pa ću otići. Odmah... Prvo, vi nešto imate protiv Nataše, moje žene, i ja to primjećujem od dana svoje svadbe. Nataša je divno, pošteno stvorenje, otvoreno i plemenito, evo to je moje mišljenje. (...) *Stanka*. Drugo, vi kao da se ljutite što nisam sveučilišni profesor, što se ne bavim znanošću. Ali ja radim u zemstvu, ja sam član zemske uprave i tu svoju službu smatram isto tako svetom i uzvišenom, kao što je

služenje znanosti. Ja sam član zemske uprave i time se ponosim, ako želite znati... *Stanka*. Treće... još vam nešto imam reći... Dignuo sam zajam na kuću, a nisam vas pitao za dopuštenje... U tome sam kriv, da, i sad vas molim da mi oprostite. (...) *Stanka*. (Čehov 265-266)

Andrej govori kao da se žuri, što ukazuje na njegovu nelagodu i želju da izbjegne sukob ili neugodan razgovor, a već u prvoj rečenici njegova nesigurnost izlazi na vidjelo. Osjeća potrebu da kaže ono što osjeća, ali nije dovoljno hrabar ili siguran kako to izvesti. Stanka do koje dolazi nakon što opravda Natašu pred sestrama naglašava težinu njegovog priznanja, štoviše vidljivo je da osjeća kako sestre ne prihvaćaju njegovu suprugu, no iako se trudi vjerovati u njen „pošten“ karakter, zapravo je svjestan da su sestre u pravu. Stanka omogućuje gledatelju i čitatelju da osjete njegovu nesigurnost i unutarnju potrebu da opravda Natašu – a možda i samog sebe – pred sestrama. Nadalje, Andrej također osjeća potrebu da opravda i svoju karijeru koja je daleko od očekivanja koje su svi imali. Trudi se uvjeriti i sebe i sestre da je njegova pozicija u zemskoj upravi jednako važna kao akademska karijera, ali Stanka otkriva njegovu sumnju u to. Naposljetku dolazi do priznanja koje teško izgovara, a Stanka tu naglašava njegovu krivnju i strah od osude te je taj trenutak za njega možda najteži jer otkriva tajnu o zaduženju obiteljske kuće bez znanja sestara.

Veršinjin je lik koji neprestano raspravlja o budućnosti, velikim idejama i napretku. Vjeruje da će buduće generacije živjeti sretnije, što se čini kao pokušaj da nađe smisao u trenutnim patnjama i nevoljama. Njegov optimizam o budućnosti stvara kontrast s rezignacijom i pesimizmom drugih likova u drami. Međutim, iako se izvana doima idealistom i vizionarom, duboko je nesretan u privatnom životu, zarobljen je u nesretnom braku s mentalno nestabilnom ženom, a kratkotrajnu sreću pronalazi u vezi s Mašom kojoj se povjerava:

Kći mi je nešto bolesna, a kad se razboli koja od mojih djevojčica, mene obuzme neki nemir, muči me savjest što imaju takvu majku. Joj da ste je vidjeli danas! Kakva je to ništarija! Počeli smo se svađati u sedam ujutro, a u devet sam tresnuo vratima i otišao. (*Stanka*). (225-226)

Nakon što je opisao svađu sa suprugom Veršinjin zastaje, što označava trenutak u kojem razmišlja o vlastitom ponašanju i frustraciji koju osjeća zbog braka, te dodaje da obično „o tome nikad ne govorim. I čudno, žalim se jedino vama. (*Ljubi joj ruku*) Ne ljutite se na mene. Ja osim vas nemam nikoga, nikoga...! *Stanka*“ (226). Stanka koja prethodi priznanju naglašava intimnost i ranjivost trenutka te ukazuje na njegovu emocionalnu izloženost, a ona na kraju

njegove izjave omogućuje tom priznanju da odjekne u potpunosti – to je trenutak sirove iskrenosti u kojem je njegova usamljenost ogoljena.

Još jedan dijalog vrijedan je pažnje, a to je onaj između Maše i Čebutikina u posljednjem činu drame, gdje mu se Maša obraća sa zanimanjem za njegov odnos s njezinom majkom. Na pitanje je li ga njezina majka voljela, on nakon stanke odgovara da se toga „više ne sjećam“ (Čehov 275). Oklijevanje da odgovori ukazuje na složenost njegovih osjećaja prema majci Prozorovih i njihovog odnosa općenito. Budući da njegov odgovor dolazi nakon razmišljanja, možemo zaključiti da je tema možda bolna te da se ne želi suočiti s emocijama koje bi ta sjećanja mogla izazvati. Također je moguće da je njegova ljubav prema njoj bila neuzvrćena pa stoga odbija nastaviti razgovor na tu temu. Prema Golombu razlog za takvu reakciju je Mašina motivacija za poticanjem takvog razgovora (72). U drugom činu Maša je ukorila Irinu zbog čitanja romana, smatrajući da se na taj način izbjegava potreba za donošenjem teških osobnih odluka. Odnosno, odbacila je ideju korištenja fikcije kao načina suočavanja sa stvarnošću i preuzimanja odgovornosti za vlastiti život. Međutim, u tom trenutku Maša radi posve suprotno pokušavajući iskoristiti majčinu priču kao neku vrstu „romana“. Golomb navodi da je možda nesvjesno nastojala povući usporedbu između sebe i majke te se tješila idejom da je i ona dio obiteljskog obrasca (72). Čebutikin razumije taj temeljni, neizrečeni motiv u pitanjima koje mu postavlja, ali odbija sudjelovati u toj „igri“, što ona odmah i prihvaća.

3.2. Šum u komunikacijskom kanalu

Kada govorimo o nedostatku kontakta, narušenoj komunikaciji ili šumu u komunikacijskom kanalu, mislimo ili na nemogućnost prenošenja poruke ili na problem nepotpunog razumijevanja među govornicima. Prema Stepanovu, uvođenje takvih prepreka u književni tekst nije česta pojava jer je nezamisliva „situacija u kojoj su se junaci epa pogrešno čuli ili u kojoj bi monolog tragičnog junaka bio prekinut usred rečenice zbog vanjskih okolnosti“ (305). Misao se može prekinuti samostalno, po principu „rekao sam sve što znam“ ili tako da sugovornik prekida govornika, što se češće događa. Upravo je fenomen isprekidane izjave Čehovu predstavljao izazov tijekom pisanja jer u dijalogu misao može biti prekinuta u svakom trenutku ukoliko sugovornik procijeni da je izrečena do kraja (306-307).

Prekidanja nedovršenog dijaloga dolaskom novih likova na scenu, prirodnim pojavama ili bukom iza pozornice česta su u drami *Tri sestre*. Jedna se vrsta dijaloga posebno ističe

isprekidanošću u komunikaciji, a to su ljubavni dijalozi. Većina ljubavnih izjava ili njihovih pokušaja biva prekinuta vanjskim čimbenicima, pa tako i dijalog u kojem Veršinjin izjavljuje ljubav Maši:

Veršinjin: Ja volim, volim, volim...! Volim vaše oči, vaše pokrete o kojima sanjam...
Čarobna, divna ženo.

Maša: (*Tiho se smije*) Kad mi ovako govorite ja se, ni sama ne znam zašto, smijem, iako se bojim! Nemojte to ponavljati, molim vas!... (*Poluglasno*) Uostalom, govorite, svejedno mi je...! (*Prekrije lice rukama*) Svejedno mi je! Netko dolazi, pričajte nešto drugo...!

Irina i Tuzenbah ulaze kroz dvoranu. (Čehov 226)

Irina i Tuzenbah dolaze na scenu u trenutku kada Maša prekrije lice rukama i uzvikne da joj je svejedno, a kada shvati da netko ulazi inzistira da Veršinjin „priča nešto drugo“, što ukazuje na to da se osjeća ranjivo zbog mogućnosti da drugi čuju njihove emotivne izjave. Irinin i Tuzenbahov ulazak tu naglo prekida tok intime i prisiljava Mašu da pređe iz osobnog i emotivnog diskursa u površnji, svakodnevni razgovor. Taj trenutak u dijalogu također možemo shvatiti kao Mašin obrambeni mehanizam jer, kada shvati da netko dolazi, njezin strah postaje dominantan i koristi njihov dolazak na scenu kao izgovor da se povuče iz situacije u kojoj se osjeća emocionalno previše izloženo. Naredba Veršinjinu da pokrene razgovor o nekoj drugoj temi ukazuje na potrebu da zaštiti privatnost i skrene pažnju s onoga što se upravo dogodilo. Ulazak drugih lica može se tumačiti i kao simbolički ulazak stvarnosti u privatni svijet emocija Maše i Veršinjina. U Čehovljevim djelima takvi prekidi često služe kao podsjetnik na nesklad između unutarnjeg svijeta likova i vanjskog svijeta društvenih očekivanja. Međutim, za njega nije specifična samo prisutnost vanjskih prekida u komunikaciji, poput navedene u obliku dolaska novih likova na scenu, nego i suptilni unutarnji šumovi koji su prisutni u samom dijalogu. Psihološke prepreke, poput nesigurnosti, straha ili nesposobnosti da se izraze istinske emocije, stvaraju komunikacijski šum koji otežava uspostavljanje kontakta između Maše i Veršinjina. Njihovi unutarnji šumovi oblikuju njihov odnos, gdje rečenice ostaju nedovršene ne samo zato što je razgovor fizički prekinut, već i zbog unutarnje blokade govornika.

Što s tiče ljubavnih izjava, jedino one iz kojih je jasno da junaci ne gaje iste osjećaje bivaju izrečene do kraja. To su izjave u kojima će „komunikacijski neuspjeh doći sam od sebe, bez obzira na vanjske smetnje (...)“ (Stepanov 310). Jedan od takvih razgovora je onaj između Irine i Soljonija koji ističe njezinu uzvišenost, čistoću i sposobnost da vidi istinu te dalje: „Samo

me vi možete shvatiti... Ja volim, duboko, beskrajno volim..." (243), na što mu Irina odrješito odgovara: „Laku noć! Idite“ (243). Soljonij tu idealizira Irinu govoreći joj da je „uzvišena“ te je vidljivo da projicira vlastite ideale na nju, romantizirajući njezin lik. Pokušava uspostaviti neku vrstu posebne veze s njom, vjerujući da je ona jedina osoba koja može razumjeti njegove unutarnje borbe i osjećaje, dok je njezina reakcija zapravo vrlo hladna i odrješita. Njezin kratki odgovor u potpunosti je suprotnosti s dugim, emotivnim izlaganjem koje joj je upućeno. To ukazuje na veliku emocionalnu razliku između njih dvoje: dok je Soljonij potpuno uronjen u svoje emocije i romantiziranu sliku Irine, ona je distancirana i nezainteresirana za njegove osjećaje.

Nadalje, kod Čehova postoje likovi čija je primarna funkcija ometanje komunikacije, a u drami *Tri sestre* ta uloga najčešće pripada Nataliji Ivanovnoj. Već u prvom činu ometa Irinin i Tuzenbahov razgovor o ljepoti života i potrebi za radom svojim dolaskom na scenu:

Tuzenbah: (*Ne slušajući je*) U meni živi strastvena žeđ za životom, borbom, radom. I ta se žeđ u mojoj duši stopila s ljubavlju prema vama, Irina (...)

Irina: (...) Treba raditi. Raditi. Mi smo nevesele i gledamo na život tako mračno zato što ne znamo što je to rad. Mi smo djeca ljudi koji su prezirali rad... *Ulazi Natalija Ivanovna; na sebi ima ružičastu haljinu sa zelenim pojasom.* (Čehov 215)

Dok Irina i Tuzenbah raspravljaju o višim idealima rada i života, Nataša ulazi ne primjećujući njihovu prisutnost: „Oni već sjedaju za zajutrak!... Zakasnila sam ...(*uspust se pogleda u zrcalo, dotjeruje se*) Čini mi se da sam počešljana kako treba...“ (215). Ružičasta haljina sa zelenim pojasom simbolizira njezin nedostatak profinjenosti i ukusa, što je u oštrm kontrastu s intelektualnim i egzistencijalnim brigama Irine i Tuzenbaha, a njena iznenadna pojava djeluje kao vanjski šum koji prekida razgovor prije nego što se u potpunosti uspio razviti. Taj prekid predstavlja sukob dvaju svjetova: svijeta idealizma i težnji koji predstavljaju Irina i Tuzenbah i pragmatičnog, materijalističkog svijeta koji predstavlja Nataša. Daljnjim čitanjem drame vidljivo je da Natašino često miješanje u dijaloge drugih likova odražava njezinu sve veću dominaciju i kontrolu nad kućanstvom Prozorovih, kao i njezine društvene težnje. Uplićući se u dijaloge, suptilno kontrolira tijek komunikacije namećući svoje vrijednosti i želje, često zanemarujući interese i emocionalne potrebe drugih, posebice sestara Prozorov. Nataša svojim dolaskom uvijek mijenja tijek razgovora i atmosferu, pa je tako u trećem činu prekinula Olgin razgovor s Anfisom iz kojeg je jasno da je Olga puna razumijevanja i empatije prema dadilji: „Sjedni malo dadiljice... Umorila si se, sirotice... (*Posjedne je*) Odmori se, dobra moja. Kako

si probljedadjela!“ (250). Nataša pak ne odobrava takav odnos govoreći da ne razumije „zašto uopće držiš tu staricu!“ (250), čime Olgi daje do znanja da je ona ta čija je riječ zadnja i da će biti onako kako ona kaže. Njen utjecaj na druge likove također vidimo i u drugom činu kada prekida druženje i zabavu svojim kratkim, jedva primjetnim pokazivanjem na sceni: „(Čebutikinu) Ivane Romaniču! (Nešto govori Čebutikinu, a onda tiho izlazi.) Čebutikin takne Tuzenbaha za rame i nešto mu šapće“ (240). Nakon toga svi nevoljko krenu odlaziti, ali nitko se ne suprotstavlja, ukazujući tako na Natašinu dominantnu ulogu u obitelji.

3.3. Dijalog gluhih

Postoje slučajevi kada Čehov posebno naglašava da je komunikacija narušena iako nema nikakvih fizičkih prepreka za to. Tada je najčešće riječ o prisutnosti unutarnjih, emocionalnih prepreka u komunikaciji. Također je bitno za spomenuti da osim snažnih emocija likova koji su zaljubljeni, koji se međusobno ne podnose ili koji su nezadovoljni životom, do narušenosti u komunikaciji može doći i zbog nedostatka emocionalne zainteresiranosti (Stepanov 318). Postoje situacije kada likovi ne žele sudjelovati u dijalogu te ga pokušavaju izbjeći najčešće ignoriranjem, što možemo primijetiti u prvom činu drame na Irininoj proslavi imendana kada Olga i Irina sjetno razgovaraju o životu u Moskvi, a Maša ih zviždeći ignorira:

Olga: (...) [O]tac je dobio brigadu i otputovao s nama iz Moskve prije jedanaest godina, a ja se vrlo dobro sjećam, početkom svibnja, u ovo doba, u Moskvi je sve već cvalo bilo je toplo, sve obasjano suncem. (...)

Zamislivši se nad knjigom, Maša tiho zviždi neku melodiju. (Čehov 191-192)

Zaključujemo, dakle, da Maša, ne dijeli mišljenje sa sestrama te da zviždanjem na neki način ismijava njihov san o Moskvi. Emotivno se udaljava od njih, ne dijeli nostalgiju za Moskvom, a zviždanje može biti signal frustracije zbog besmislenosti razgovora. Kada Olga osjeti Mašin kritizirajući stav prema njihovom snu, izlazi na vidjelo njen karakter učiteljice i starije sestre te joj govori da prestane zviždati (Golomb 57): „Nemoj zviždati, Maša! Kako samo možeš!“ (Čehov 192). Međutim, taj se pristup ne čini učinkovitim jer Maša nastavlja komunicirati jedino neverbalnom komunikacijom – zviždanjem, što Olga na kraju odluči ignorirati. Njeno zviždanje sugerira unutarnju resignaciju i nezainteresiranost za ono što druge dvije sestre smatraju važnim. Međutim, unatoč Mašinoj nezainteresiranosti Olga nastavlja razgovor, pokušavajući iskazati empatiju i razumijevanje za njeno loše raspoloženje: „Ti si danas nekako neraspoložena, Maša!“ (197) te joj u još emotivnijem obraćanju u suzama govori

da je razumije, na što joj Maša odgovara ljutitim tonom: „Daj, ne cmizdri!“ (198). Maša ne samo da je frustrirana Olginim pokušajem da se poveže s njom, nego i osjećajem emocionalne izloženosti i neshvaćenosti. Olgina izjava o Mašinoj neraspoloženosti sugerira pokušaj razumijevanja Mašino emocionalnog stanja. Shvaća da nešto nije u redu sa sestrom, međutim prilazi tome površinski implicirajući zabrinutost, ali ne shvaćajući u potpunosti dubinu njezinog nemira. Maša je, naime, duboko frustriran lik, prvenstveno zbog nezadovoljstva svojim brakom, ali i zbog sve veće monotonije života. Naizgled bezazleni komentar kod nje izaziva frustraciju jer pojednostavljuje njezino složeno emocionalno stanje u puko opažanje da nije dobre volje. Golomb je tu uočio jezičnu povezanost između Olginog prvog prijekora Maši i Mašino kasnijeg odgovora. U ruskom jeziku glagoli „ne svisti“ (ne zviždi) i „ne rev“ (ne plači) dijele sličan zvučni obrazac pa ta paralela sugerira da je Mašin odgovor svojevrsan odraz Olginog izvornog prijekora, što naglašava cikličku i pomalo uzaludnu prirodu njihove komunikacije (56). Olga i Maša dvije su različite osobe, njihovi moralni stavovi znatno se razlikuju, što je najočitije kada Maša priznaje sestrama ljubav prema Veršininu. Olga je ignorira i pravi se gluha:

Maša: Željela bih se pokajati, sestre moje drage. Moja duša pati. Ispovijedit ću se vama i više nikome, nikada... Odmah ću vam reći sve. (...) Ja volim, volim...Volim tog čovjeka...Vi ste ga maloprije vidjele... No, što se ima okolišati. Ukratko, ja volim Veršinina...

Olga (*ode iza svog paravana*): Ostavi to. Ja ionako ne čujem. (Čehov 263)

Maša dijalog započinje izražavanjem duboke emocionalne boli čime uokviruje taj trenutak kao rijetku i ranjivu ispovijest. Naglašava težinu vlastitih osjećaja govoreći da će ih otkriti samo sestrama i nikome drugome, što svemu dodatno daje na važnosti, a njezino je priznanje ispunjeno mješavinom očaja i čežnje za razumijevanjem. To je njezin pokušaj da rastereti dušu i potraži podršku od sestara, ali njihova nespремnost da je slušaju odražava ključne teme izolacije, emocionalnog izbjegavanja i prekida komunikacije između likova. Olga i Irina ne žele biti svjesne sestrinog preljuba, ignoriranjem joj žele dati do znanja da ne smije biti javno obznanjen kao da se ono što nije izrečeno nije ni dogodilo. Howard Moss povlači paralelu s Natašom koja je također preljubnica i koju sestre vidno ne simpatiziraju, pa stoga ni Maša ne dobiva sućut kada je u pozadini svega za preljub (533). Olgino ignoriranje može se protumačiti kao obrambeni mehanizam jer kao najstarija sestra često preuzima majčinsku, odgovornu ulogu i neugodno joj se nositi s Mašnim emocionalnim previranjima. Izraz „Ja ionako ne čujem“ odražava emocionalnu gluhoću koja prožima odnose među sestrama: problem nije u tome da je Olga fizički ne čuje, već je emocionalno nedostupna i ne želi slušati. Moguće je da

odbija slušati Mašino priznanje zbog vlastitih bračnih uvjerenja i aspiracija jer za sebe i Irinu priželjkuje brak nalik na Mašin (Golomb 58): „Pa djevojke se ne udaju iz ljubavi, nego zato da ispune svoju dužnost! Ja bar tako mislim, ja bih se udala bez ljubavi“ (Čehov 262). Maša, međutim, ne inzistira na tome da je slušaju i shvaćaju, niti se trudi saznati zašto je ignoriraju, nego nastavlja: „Što se može! (*Uhvati se za glavu*) On mi se u početku činio čudan, a onda sam ga počela žaliti... a onda sam ga zavoljela...“ (263). Olga stojeći iza paravana zadržava svoj stav: „Ja ionako ne čujem. Ma kakve ti gluposti govorila, ja ipak ne čujem“ (263), na što joj Maša kaže: „Eh, glupa si ti, Olga“ (263). Nakon toga obraća se Irini, koja predstavlja medij kroz koji starije sestre komuniciraju, govori joj da svatko treba za sebe misliti i osjećati, što zapravo upućuje Olgi (Golomb 59). Kako navodi Golomb, u Čehovljevim dramama gluhoća je najčešće prekrivena lažnom pažnjom, ali u ovom dijalogu situacija je obrnuta (60).

Nadalje, iz Natašinog i Olginog dijaloga u trećem činu, u kojem raspravljaju o odlasku Anfise iz kuće Prozorovih, vidljivo je da jedna drugu ne žele niti čuti niti razumjeti, što Nataša eksplicitno navodi: „Ili ja nešto ne razumijem, ili ti mene ne želiš razumjeti (...)“ (Čehov 251). Također, pojam gluhoće prisutan je i u dijalogu Čebutukina i Saljonija, koji također nemaju problema sa sluhom, ali im je lakše voditi raspravu nego pokušati razumjeti jedan drugoga (Golomb 61). Oni pak ne slušaju s namjerom da ne čuju jer im određena tema ne odgovara, nego im se jednostavno ne sluša sugovornika. Iz njihovog dijaloga očito je da ne shvaćaju da raspravljaju o značenju dviju različitih riječi:

Saljonij: Čeremša uopće nije meso, nego biljka, slična mladom luku.

Čebutikin: Ne, anđele! Čihartma nije luk, nego jelo od janjetine.

Saljonij: A ja vam kažem, čeremša je – luk! (Čehov 238)

Sama svađa trivijalna je i nepotrebna, jer nijedan od likova nije voljan povući se ili iskreno poslušati drugoga. Štoviše, taj dijalog u kojem se vodi žustra rasprava o nebitnoj temi naglašava površnost ljudskih interakcija u usporedbi sa složenim emocionalnim životima.

Za razliku od navedenih dijaloga, u onom između Andreja i Feraponta postoji stvaran razlog za nerazumijevanje i neslaganje jer Andrej zna da Ferapont ima problema sa sluhom i upravo se zato njemu i obraća. Gluhoća je u tom slučaju stvarna i predstavlja olakotnu okolnost za Andreja:

Ferapont: Što vam ja znam!... Slabo čujem!

Andrej: Da dobro čuješ, ja najvjerojatnije ne bih s tobom ni razgovarao. A moram razgovarati s nekim. Žena me ne razumije, sestara se tko zna zašto bojim... bojim se da će me ismijati, posramiti... (Čehov 223)

Iako nije u stanju čuti, Ferapont pokušava razumjeti i razgovarati. Kada čuje riječ koja mu je poznata, nastoji se nadovezati na nju. Na Andrejevu izjavu da bi sada sa „zadovoljstvom malo posjedio u Moskvi” Ferapont odgovara: „U Moskvi su, pričao mi onomad u ravnateljstvu neki poduzetnik, neki trgovci jeli palačinke (...)” (223). Ne obraćajući pažnju na Ferapontove replike, Andrej nastavlja: „Sjediš u Moskvi, u golemoj restoranskoj dvorani, niti koga poznaješ, niti tebe tko poznaje, a ipak se ne osjećaš strancem. A ovdje poznaješ svakoga i svi poznaju tebe, a ipak si stranac, stranac... tuđ i osamljen“ (223). Gluhi Ferapont tu predstavlja osobu kojoj se ispovijeda i medij kroz koji čitatelji imaju uvid u njegova razmišljanja i osjećaje jer se osjeća distancirano od supruge i sestara. Andrejeva izjava „moram razgovarati s nekim“ (223) odražava njegov očaj da izgovori misli i osjećaje, a Ferapontova gluhoća mu omogućuje da se izrazi u okruženju u kojem se osjeća manje ugroženim nego što bi to bilo s nekim od članova obitelji.

3.4. Podtekst

Mnogi prevoditelji Čehova upotrijebili su pojmove „polje“ i „podtekst“ za bolje shvaćanje dijaloga u njegovim djelima jer smatraju da se u njima nalazi skriveni smisao (Hrستیć 194). Hrستیć također ističe da sve izrečeno naočigled izgleda nevažno i besmisleno, ali jedino ako poznamo pozadinu priče možemo razumjeti razloge narušene komunikacije (192). Podtekst kod Čehova upućuje na dvostruki život likova koji bi se moglo grubo nazvati objektivnim i subjektivnim. Postoji, dakle, vanjski život likova, odnosno njihovi postupci i način na koji ih percipiraju drugi, te unutarnji koji uključuje želje i razmišljanja samih likova koje saznajemo kroz monologe i dijaloge (Borny 77). Čehov u svojim dramama pravi razliku između teksta i podteksta te na taj način predstavlja dvostruku viziju života – onu koja opisuje „život kakav jest“ dok istovremeno implicira „život kakav bi trebao biti“ čime se stvara jaz između unutarnjih razmišljanja likova i onoga što drugi vide u njima ili kakvim ih smatraju (77). Ovdje se tekst odnosi na doslovni dijalog i radnje koje su prisutne u drami, odnosno ono što likovi govore naglas i kako se ponašaju, predstavljajući stvarnost koju oni žive. Podtekst, s druge strane, odražava temeljne emocije i misli koje ostaju neizgovorene. To su unutarnje želje ili nade likova,

koje se mogu razlikovati od onoga što izražavaju svojim djelima ili riječima. Podtekst nam daje uvid u život kakav si likovi priželjkuju (80).

Podtekst u drami *Tri sestre* predstavlja skrivene emocionalne i psihološke procese koji ostaju neizrečeni, ali bitno utječu na postupke i razgovore likova. Glavni podtekst u drami je opći osjećaj razočaranja i neispunjenosti. Likovi razgovaraju o svojim planovima, poslu, snovima, ali ispod površine tog optimizma krije se duboka čežnja za nerealnim idealima i želja za bijegom od monotonog provincijskog života. Junaci, a posebice sestre, sanjaju o drugačijoj, boljoj budućnosti, koju mogu ostvariti jedino povratkom u Moskvu, koja predstavlja simbol nade, neostvarenih snova i želje za boljim životom. Kroz dramu sestre neprestano izražavaju čežnju za povratkom u Moskvu, koju povezuju sa srećom, ispunjenjem i osjećajem pripadnosti. Moskva je, dakle, više od pukog geografskog položaja, nosi duboko simboličko značenje u kontekstu radnje: podsjetnik je na njihovu sretniju prošlost, na vrijeme kada im je otac bio živ, a obitelj složnija, te predstavlja snove o bijegu od trenutnog monotonog i neispunjenog života u provincijskom gradu. Vjeruju da će povratak u Moskvu riješiti sve njihove probleme, ali nikad ne poduzimaju konkretne korake za taj potez. Na Mašinu izjavu: „Blago onome tko ne primjećuje je li sada ljeto ili zima. Kad bih bila u Moskvi, mislim da bih bila posve ravnodušna prema vremenu“ (Čehov 234), Veršinjin odgovara:

Ovih dana sam čitao dnevnik jednog francuskog ministra, napisan u tamnici. Ministar je bio osuđen zbog panamske afere. S kakvim on zanosom, s kakvim oduševljenjem spominje ptice, koje vidi s tamničkog prozora, koje prije, kad je bio ministar, nije uopće primjećivao! Sada, naravno, pošto su ga pustili na slobodu, više ne primjećuje ptice, kao što ih ni prije nije primjećivao. Tako ni vi nećete primjećivati Moskvu, kad budete živjeli u njoj. Mi nemamo, a i ne možemo imati sreće, mi je možemo samo priželjkivati! (234-235)

Tu Veršinjin koristi primjer francuskog ministra kako bi im ukazao koliko je njihov poriv za Moskvom besmislen te da odlaskom neće ništa postići. Moskva ne predstavlja cilj, već iluziju koja bi se rasprsnula ako bi se ostvarila, ostavljajući ih s još većom prazninom. Posljednjom rečenicom Veršinjin želi reći da sreća nije stanje koje čovjek može postići, već samo težnja koja mu pomaže da ide naprijed. Bitno je za spomenuti i da Moskva iz njihovih sjećanja više nije ista, što bi vrlo moguće dovelo do razočarenja, čega su sestre najvjerojatnije duboko u sebi i svjesne pa tako sve ostaje samo na razgovorima o povratku. Kroz dramu postaje jasno da Moskva predstavlja nedostižnost snova i sve veće razočaranje sestara životom. Sestre se pomire s činjenicom da vjerojatno nikada neće napustiti grad, a Moskva ostaje daleki, nedostižni ideal

jer „život prolazi i više se nikad neće vratiti, nikad, nikad mi nećemo otputovati u Moskvu... vidim da nećemo otputovati...“ (261).

Tema rada u drami također čini značajan dio podteksta te odražava ideje o svrsi i ispunjenju života. Mnogi likovi govore o radu kao potencijalnom izvoru sreće ili rješenju za svoje nezadovoljstvo. Primjerice, za Irinu se posao u početku drame čini kao način pronalaska smisla: „Čovjek se mora truditi, raditi u znoju lica svoga, ma što bio, i samo je u tome smisao i meta njegova života, njegova sreća, njegovi zanos. (...) Meni se tako prohtjelo raditi kao što mi se kadikad u vrijeme žege prohtije piti (...)“ (Čehov 195). Irina često izražava uvjerenje da će rad pružiti strukturu, ispunjenje i osjećaj postignuća. Međutim, njezin fokus na rad nije toliko na samom činu rada, već na ispunjavanju emocionalne praznine i izbjegavanju stvarnosti njezine ustajale egzistencije. S vremenom postaje jasno da rad nije dovoljan da joj pruži ispunjenje koje želi, što dovodi do sve većeg razočaranja: „(*Suzdržavajući se*) O, kako sam nesretna... Ne mogu raditi, neću raditi! Dosta mi je, dosta! Bila sam telegrafistica, sada radim u gradskoj upravi i mrzim, prezirem sve što mi daju raditi... (...)“ (261). Olga također koristi posao kao neophodnu distrakciju od neispunjenog života, koji je uglavnom sačinjen od rutinskih zadataka, a ona izražava neku vrstu stoičkog prihvaćanja svog položaja. No, podtekst Olgine predanosti radu sugerira da je to način na koji se nosi s vlastitom neizgovorenim usamljenošću i nezadovoljstvom. S druge strane, Veršinjin vjeruje da njihov mukotrpan rad ipak vodi k određenom smislu, odnosno izražava ideju da život može biti težak i nezadovoljavajući za sadašnju generaciju, ali da će njihov naporan rad i borba postaviti temelje za bolju budućnost. Kaže sestrama da će, iako se njihovi životi mogu činiti neispunjenim i monotonim, buduće generacije imati koristi od njihova rada i predanosti. Prema njegovom mišljenju, rad nije značajan zbog trenutnog rezultata, već zato što je dio većeg procesa koji će na kraju poboljšati svijet:

Poslije dvjesta, trista, konačno i nakon tisuću godina, nije bitan rok, nastat će nov, sretan život. Mi u tom životu, naravno, nećemo sudjelovati, ali mi za njega živimo sada, radimo i patimo, naravno, mi ga stvaramo – i samo je to meta našeg postojanja i, ako hoćete naša sreća! (230)

Nadalje, jedna od fraza koje se u drami ponavljaju je svakako „[t]ra-ta-ta...“ koju izgovara Maša, a Veršinjin joj odgovara „[t]a-tam...“ (257). Na prvi pogled, fraza se čini besmislena, jednostavna rima ili doskočica koja nema posebno značenje. Međutim, ta fraza predstavlja njihov jezik, samo njima razumljiv, a ponavljanjem se stvara posebna veza između njih, iz koje je vidljivo njihovo zajedničko razumijevanje u traženju bijega od stvarnosti. Može

se zaključiti da naizgled besmislen jezik u ovom slučaju predstavlja sredstvo povezivanja za razliku od većine dijaloga u kojima su izrečene samo naočigled smislene izjave.

Lik doktora Čebutikina krije podtekst koji obogaćuje njegov karakter i objašnjava njegovo ponašanje. Na prvi pogled se može činiti komičnim ili čak ravnodušnim likom, no pomnijom analizom postaju očiti njegovi unutarnji sukobi, neispunjeni snovi i duboka duševna bol. Njegovo ponašanje, u rasponu od ravnodušnosti do izljeva emocija, skriva unutarnje sukobe, a podtekst se često krije u njegovim kontradiktornim postupcima i izjavama, koji razotkrivaju njegove unutarnje borbe i očaj koji skriva ispod fasade cinizma. Čebutikin je liječnik koji je, prema vlastitom priznanju, izgubio velik dio svog stručnog znanja i kompetencija. Njegovi dijalozi i monolozi često prenose osjećaj profesionalnog i osobnog neuspjeha, koji se suptilno odražava u podtekstu. To je osobito vidljivo u njegovom žaljenju zbog vlastitih liječničkih pogrešaka i nemogućnosti da pomogne drugima. U jednom trenutku sve svoje znanje dovodi u pitanje i tvrdi da nikada nije istinski liječio ljude:

(Mrzovoljno) Neka idu do vraga... i bez traga... Misle da sam ja doktor, da umijem liječiti svakojake bolesti, a ja ne znam savršeno ništa, što sam znao, sve sam zaboravio, ničega se ne sjećam, savršeno ničega. (...) Da... Prije 25 godina ponešto sam i znao, a sada se ničega ne sjećam. Ničega. Ja možda i nisam čovjek, nego se samo pretvaram da imam ruke i noge i glavu. Možda uopće i ne postojim, nego se meni samo pričinja da hodam, jedem, spavam. (Čehov 253)

Čebutikinov monolog započinje mišlju kako više nije u stanju liječiti ljude te da je izgubio znanja i vještine koji su mu nekad bili važni, što ukazuje na krizu identiteta koja pak možda nije povezana samo s godinama, već i sa spoznajom da je živio život bez postizanja istinskog zadovoljstva. Skriva se iza svojih tvrdnji o neznanju, ali iza tih riječi krije se teret njegovih neuspjeha, među kojima je možda i pripito prisjećanje na smrt „one žene koju sam u srijedu umorio... svega sam se sjetio, a u duši mi je postalo tako teško, gadno, mrsko... otišao sam i napio se...” (253). Odbacivanje medicinskog znanja predstavlja obrambeni mehanizam kojim se štiti od suočavanja sa stvarnošću vlastite nesposobnosti. U konačnici ne samo da sumnja u svoje medicinske sposobnosti, već i izražava sumnju u vlastito postojanje, često se preispitujući je li doista osoba sa smislom ili samo postoji bez ikakve svrhe. Njegove riječi prenose otuđenje od prošlosti u koju se više ne može vratiti, a to dodatno pojačava njegovu krizu. Također, razbijanjem sata koji je pripadao majci obitelji Prozorov odražava se njegovo unutarnje stanje fragmentacije i osjećaja da je izgubio kontrolu nad svojim životom. Razbijanje sata ukazuje na njegov osobni slom, gdje je osjećaj svrhe, posebno kao liječnika, bio razbijen baš kao i sat.

Njegov komentar „[u] komadićke!“ (255) koji se pritom pojavljuje je gotovo ravnodušan, kao da ga razbijanje sata nimalo nije šokiralo. Ostali reaguju zbuđeno i frustrirano, osobito Kuligin i Irina, koji oboje prepoznaju sentimentalnu vrijednost predmeta. Međutim, Čebutikinov odgovor prožet je distanciranošću i cinizmom: „Možda... Mamin, mamin. Možda ga nisam razbio, nego se samo čini da sam ga razbio! Možda se samo čini, da mi postojimo, a nas zapravo nema! (...) Nataša se splela s Protopopovim, a vi to ne vidite... (...) (Pjeva) 'Kako vam se sviđa ova cveba...' (Izlazi)“ (256). Tu opet propituje samu prirodu stvarnosti, promišljajući postoje li oni uistinu ili je njihovo postojanje samo iluzija što govori o duboko ukorijenjenom filozofskom nihilizmu koji prožima njegov lik kroz cijelu dramu. Tvrdnja da „ništa ne znam, nitko ništa ne zna“ (256) naglašava njegovo uvjerenje u krajnju uzaludnost znanja i razumijevanja samog života. Čebutikin kao da je napustio sve pokušaje da pronađe smisao, te umjesto toga tone sve dublje u stanje apatije. Naglo spominjanje Nataše i Protopopova naglašava njegovu gorčinu i osjećaj odvojenosti od života onih oko sebe, a pjevanjem odražava povlačenje u svijet u kojem ništa nije važno i u kojem se može zaštititi od stvarnosti. Nadalje, Čebutikin u posljednjoj sceni drame u prisutnosti sestara nastavlja sa svojim izražavanjem beznađa i besmislenosti ljudskog postojanja. On je u stanju ravnodušnosti i emocionalno je odvojen od sestara: „(...) Tra-ra-ra-tupija... sjedim na klupi ja... Nije li sve to svejedno!“ (291) S druge strane, svaka od sestara iznosi misli o budućnosti i pronalasku životnog smisla. Unatoč svim nedaćama, sestre nisu izgubile nadu, izražavaju uvjerenje, koliko god krhko bilo, da će se život nastaviti i da će se možda njihove „patnje pretvoriti u radost za one koji će živjeti poslije nas, na zemlji će zavladata sreća i mir“ (Čehov 291). Olgine posljednje riječi „O, mile moje sestre, naš život još nije završen. Mi ćemo živjeti! (...) još malo – pa ćemo saznati zašto živimo, zašto patimo... (...)“ (291) sugeriraju želju za postojanjem osjećaja svrhe, čak i usprkos očaju. S druge strane, taj optimizam bi se mogao protumačiti i kao način suočavanja sa situacijom, odnosno tiho prihvaćanje vlastite sudbine. Budućnost je za sestre neizvjesna i možda ne obećava više od sadašnjosti, ali one ipak moraju živjeti.

4. Zaključak

Osnovni cilj ovog diplomskog rada bio je istražiti na koji način Čehov predočava komunikaciju likova u drami *Tri sestre*. U prvom dijelu rada kroz teorijski pregled pojmova dijaloga i monologa te postojećih studija dijaloga kod Čehova može se zaključiti da se dijalog kod tog autora razlikuje od standardnog poimanja jer često briše granice između dijaloga i monologa kao osnovnih oblika komunikacije. Govor njegovih likova, kojem nedostaje izravna interakcija i povezanost, nalikuje produženim monolozima, koji odražavaju unutarnje misli bez potrebe ili efekta smislene međusobne razmjene. Taj jedinstveni oblik dijaloga obilježen je stankama, komunikacijskim prekidima, gluhim dijalozima te ponajviše podtekstom, pa je stoga svaki od tih elemenata bio predmet analize rada.

Analizom drame *Tri sestre* prvotno se ukazalo na autorovu vještu upotrebu stanke kojima se služi kako bi istaknuo unutarnje misli svojih junaka, njihova emocionalna stanja i nesigurnosti. Stanke igraju ključnu ulogu u oblikovanju ritma drame, stvaranju napetosti i prenošenju neizrečenih emocija, što je i prikazano kroz primjere. Olgine stanke u razmišljanju o godišnjici očeve smrti upućuju na njezinu dublju tugu, dok Irinine stanke razotkrivaju njezinu neizvjesnost oko vlastite budućnosti i odluke da se uda za Tuzenbacha. Daljnjom analizom Andrejevog dijaloga, u kojem njegova oklijevanja otkrivaju nelagodu zbog životnih izbora i braka, kao i Veršinjinove ispovijesti Maši, gdje stanke naglašavaju njegovu emocionalnu ranjivost, došli smo do zaključka da stanke odražavaju unutarnja previranja likova i pružaju uvid u misaoni proces. Nadalje, također su analizirane komunikacijske smetnje u dijalozima, koje su često uzrokovane vanjskim čimbenicima, kao što je dolazak drugih likova na scenu, dok je na primjeru „gluhih dijaloga“ prikazano kako komunikacija može biti temeljno narušena ne samo zbog fizičkih prepreka, već i zbog emocionalne distanciranosti, nedostatka interesa ili nerazumijevanja među likovima. Takvi dijalozi često otkrivaju dublje unutarnje konflikte koji likove sprječavaju da ostvare istinsku komunikaciju. Primjeri poput Mašinog zviždanja i Olgine emocionalne gluhoće pokazuju kako likovi izbjegavaju suočavanje sa stvarnošću. Taj obrazac emocionalnog izbjegavanja ponavlja se kroz cijelu dramu, gdje likovi ili ignoriraju jedni druge ili se ne uspijevaju uključiti u dublje emocionalne slojeve komunikacije. Čak i u trivijalnim razgovorima, poput rasprave Čebutikina i Soljonija, nesposobnost slušanja postaje simbol površnosti ljudske interakcije. Konačno, Andrejev dijalog s nagluhim Ferapantom pokazuje kako likovi koriste komunikaciju kao sredstvo emocionalnog oslobađanja, baš iz razloga što znaju da se pravo razumijevanje neće postići. Možemo zaključiti da Čehov kroz ovakve dijaloge

istražuje složenost ljudskih odnosa naglašavajući ne samo očigledne nesporazume, već i suptilne emocionalne razlike koje likove udaljuju jedne od drugih.

Naposljetku, jedan od elementa koji se provlači kroz analizu drame je svakako podtekst, kojim je obogaćen dramski dijalog. U drami *Tri sestre* glavni podtekst sadržan je u osjećaju razočaranja i neispunjenim željama likova, poput povratka u Moskvu koja postaje simbol prošle sreće i budućnosti koja se nikada neće ostvariti. Veršinjin, ključni lik u drami, ukazuje na uzaludnost te čežnje uspoređujući je s iluzijom sreće, sugerirajući da je prava sreća nešto čemu se može samo težiti, ali ne i postići. Posljednja scena bilježi sveobuhvatni osjećaj razočaranja koji definira dramu, a Čebutikinova razmišljanja koja stoje u suprotnosti s mislima sestara, odražavaju spoznaju da su njihove želje nedostižne i uzaludne. Čehov koristi Čebutikina da bi prikazao priznanje životnog neostvarenja i praznine koja slijedi nakon sloma osobnih ideala, te tako osnažuje središnje teme drame o neostvarenim snovima, protoku vremena i potrazi za smislom. Može se zaključiti da je Čehov pokušao ukazati na problem narušene komunikacije koja je sveprisutna u ljudskim odnosima. Njegovi dijalozi naglašavaju apsurdnost ljudske komunikacije, gdje unatoč naporima da stvore međusobnu povezanost, likovi ostaju izolirani u vlastitim mislima, nesposobni postići i pružiti istinsko razumijevanje.

5. Bibliografija

Izvori:

Čehov, Anton Pavlovič. *Drame. Galeb, Ujak Vanja, Tri sestre, Višnjik*. Prev. Vladimir Gerić, Katarina Zrinski, 2005.

Literatura:

Bahtin, Mihail. *Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Iskusstvo, 1986.

Borny, Goffrey. *Interpreting Chekhov*. ANU Press, 2006.

Fernald, John. *The Play Produced. An Introduction to the Technique of Producing Plays*. Kenyon-Deane, 1933.

Golomb, Harai. „Communicating relationships in Chekhov's 'Three sisters'“. *Russian Language Journal / Русский Язык*, vol. 39, no. 132/134, 1985, pp. 53–78. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43668943>.

Gorjačeva, M. O. „'Tri sestry' – p'esa monologov“. *Čehoviana: „Tri sestry“*. 100 let, ur. M. O. Gorjačeva, Nauka, 2002, pp. 54-61.

Halizev, V. E. *Teorija literatury: učebnik dlja studentov učreždenij vysšego professional'nogo obrazovanija*. Vysšaja škola, 2004.

Halizev, V. E. *Drama kak rod literatury*. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1986.

Hjun, Jun So. „Dialogizacija monologa kak 'sobytie rasskazyvanija' (na materiale p'es A. P. Čehova)“. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija*, no. 3, 2014, pp. 127-138. *KiberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/dialogizatsiya-monologa-kak-sobytie-rasskazyvaniya-na-materiale-pies-a-p-chehova/viewer>.

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

Kugel', A. R. *Russkie dramaturgi: očerki teatral'nogo kritika*. Mir, 1933.

Lotman, Ju. M. *Vnutri mysljaščih mirov. Človek-sfera – semiosfera-historija*. Jazyki ruskoj kul'turi, 1996.

Matek Šmit, Zdenka. „A. P. Čehov 'Tri sestre': monološki ili dijaloški govor?“. *Croatica et Slavica Iadertina*, vol. 1, no. 1, 2005, pp. 373-383. *Hrčak*, <https://hrcak.srce.hr/file/26389>.

Sobennikov, A. S. *Hudožestvennyj simbol v dramaturgii A. P. Čehova*. Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, 1989.

Stepanov, A. D. *Problemy kommunikacii u Čehova*. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2005.

Vinogradov, V. V. *Stilistika. Teorija poëtičeskoj reči. Poëtika*. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1963.

Sažetak

O komunikaciji u *Tri sestre* A. P. Čehova

U ovom diplomskom radu analiziraju se odabrani obrasci komunikacije u Čehovljevoj drami *Tri sestre*. U prvom, teorijskom dijelu rada definiraju se pojmovi dijaloga i monologa i njihov međusobni odnos, te se kroz postojeće studije prikazuje Čehovljev način upotrebe dijaloga. Drugi dio rada posvećen je analizi drame kroz pomno iščitavanje dijaloga, s posebnim osvrtom na upotrebu stanke i način stvaranja komunikacijskog šuma. Također, pojašnjava se koncept „gluhih dijaloga“ kojima drama obiluje. Naposljetku se istražuje podtekst koji je u pozadini dijaloga, što pokazuje kako Čehov suptilno komunicira neizgovorene želje, frustracije i emocionalne prepreke likova.

Ključne riječi: A. P. Čehov, *Tri sestre*, dijalog, monolog, stanaka, komunikacija, podtekst.

Резюме

О коммуникации в пьесе А. П. Чехова «Три сестры»

В данной дипломной работе анализируются выбранные образцы коммуникации в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». В первой, теоретической части работы определяются понятия диалога и монолога, а также их взаимосвязь. Существующие исследования демонстрируют характерное использование диалога Чеховым. Вторая часть работы посвящена анализу пьесы через детальное чтение диалогов, с особым вниманием к использованию пауз и созданию коммуникативного шума. Также разъясняется концепция «глухих диалогов», которые пронизывают драму. Наконец, исследуется подтекст, стоящий за диалогами, что показывает, как Чехов тонко передает невыраженные желания, фрустрации и эмоциональные барьеры персонажей.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Три сестры», диалог, монолог, пауза, коммуникация, подтекст.

Abstract

On Communication in A. P. Chekhov's *Three Sisters*

This thesis analyzes selected patterns of communication in A. P. Chekhov's play *Three Sisters*. The first, theoretical section defines the concepts of dialogue and monologue, as well as their interrelationship, while existing research is reviewed to illustrate Chekhov's distinctive use of dialogue. The second section is dedicated to a detailed analysis of the play through close readings of the dialogue, with particular attention given to the use of pauses and the creation of communicative noise. Additionally, the concept of “deaf dialogues,” which permeate the drama, is elucidated. Finally, the underlying subtext of the dialogue is explored, demonstrating how Chekhov subtly conveys the unspoken desires, frustrations, and emotional barriers of the characters.

Keywords: A. P. Chekhov, *Three Sisters*, dialogue, monologue, pause, communication, subtext.