

O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama

Drobac, Ivona

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:162:726159>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-26**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za rusistiku

Sveučilišni diplomski studij

Ruski jezik i književnost; smjer: nastavnički

Ivona Drobac

**O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevima
dramama**

Diplomski rad

Zadar, 2024.

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

O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama

Diplomski rad

Student/ica:
Ivona Drobac

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

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivona Drobac**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama** rezultat mojega 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 mojega 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 mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. rujna 2024.

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. O prirodi i njezinoj važnosti u književnosti | 3 |
| 3. Simbolika prirode u Čehovljevom stvaralaštvu | 11 |
| 4. O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama | 15 |
| 5. Zaključak..... | 27 |
| 6. Bibliografija | 28 |

1. Uvod

Znameniti ruski dramatičar i novelist, Anton Pavlovič Čehov, svojim je stilom pisanja i vrijednim književnim opusom obogatio žanr kratke priče, kazalište i književnost u cijelosti te potaknuo mnoge proučavatelje i ljubitelje književnosti na dublja promišljanja i proučavanja. Iako smatran izvanrednim predstavnikom ruskog realizma s kraja 19. stoljeća, ipak se nije potpuno priklonio nijednom vladajućem pravcu i njegov opus je, kako navodi Lauer, „neovisan i zaseban svijet“ (156). Taj opus, između ostalog, u velikoj mjeri prikazuje i autorovu ljubav prema prirodi: dojmljivo predstavlja svakodnevni život sa svim ironijama i suptilnostima, a priroda čini nepregledno prostranstvo u kojem se taj život odvija i iz kojeg proizlaze mnogi simboli.

Njegove četiri najpoznatije drame, kojima ćemo se u ovom radu baviti, ispisane su u četiri čina, sličnih tema i motiva. *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik* istražuju problematiku otuđenja, samoće, neuspjeha u borbi za osobnim ispunjenjem, a odlikuju se i realističnim prikazom ljudske prirode, složenosti odnosa, emocija i sve to u interakciji s prirodom. *Galeb* (1895.) predstavlja njegovo „programatsko dramsko djelo“ koje problematizira nekoliko tema poput uspjeha i neuspjeha, složenog odnosa majke i sina, sukoba generacija, traženja mjesta u umjetnosti (Lauer 158). Ujedno se bavi i nesretnim ljubavnim pričama i egzistencijalnim pitanjima. *Ujak Vanja* (1897.) nastaje preradom ranijeg komada *Šumski duh* i tom dramom istražuje teme žaljenja nad neostvarenim i protraćenim životom, monotone svakodnevice i nesigurnosti u budućnost. U središte *Tri sestre* (1900.) stavlja živote obitelji Prozorov – Olge, Maše, Irine i Andreja – a tematizira prolazak vremena, želju za promjenom nabolje, ljudsku potrebu za ljubavlju. Naposljetku, u *Višnjiku* (1904.) ponovo obuhvaća temu prolaznosti vremena, krhkosti života, ali i društvenih promjena. Te drame prate isti okvir događanja: svi se likovi najprije sastaju na istom mjestu radi nekog povoda, zatim se nešto među njima dogodi i razlog okupljenosti oslabi te se razilaze; opcionalno se nakon nekog vremena opet okupljaju i iznova se, prateći svoj životni put, rastaju.¹ Takav obrazac zbivanja stavlja fokus na prostor koji, kako navodi Hristić, „nije samo pasivno mesto gde se nešto zbiva“ jer se u nekom prostoru

¹ U svakoj je drami ta formula drugačije izvedena. U *Galebu* Arkadina provodi ljeto s Trigorinom na imanju svog brata i odlazi jer se odmor završio. Od tada prođu dvije godine, ali ponovo se vrate jer je Sorin bolestan. U *Ujaku Vanji* profesor Serebrjakov s drugom ženom dolazi na imanje prve o kojem nakon njezine smrti brinu Vanja i Sonja; Serebrjakov se naposljetku vraća u grad zbog financijske situacije. Dolazak vojnika donosi nove goste u kuću Prozorovih, a njihov odlazak označava kraj okupljenosti svih lica u *Tri sestre*. U *Višnjiku* se to očituje povratkom Ranjevske na svoje imanje pred prodaju, te rastankom svih likova i njenim odlaskom u Pariz jer je imanje prodano (Hristić 123-124).

mora zbiti, već je i „aktivni činilac“ na događaje koji se u drami zbivaju (155). Dio tog prostora je priroda koja sudjeluje u životu na pozornici, a simboli vezani uz nju su raznoliki, slojeviti te imaju razne uloge.

Ptice, drveće i vodene površine samo su neki od simbola prirode koji se pojavljuju i razvijaju u Čehovljevim dramama. Svrha ovog diplomskog rada je prikazati važnost prirode kroz upotrebu simbola prirode u četiri navedene drame. Kako bismo to ostvarili, rad je podijeljen u pet poglavlja. Nakon uvoda u temu, teorijski će dio uključivati dva dijela. Najprije ćemo definirati ključne pojmove prirodu i simbol, nakon čega ćemo prikazati upotrebu prirode i nekih njezinih simbola u književnosti općenito te se pozabaviti prikazom njena značaja za Čehova. Drugo teorijsko poglavlje posvetit ćemo samoj simbolici, odnosno nastojat ćemo pojasniti vezu između Čehova i simbolike, ali se i osvrnuti na neka ostvarenja i simbole u njegovoj prozi. U sljedećem poglavlju fokus je na samim tekstovima i analizi motiva prirode. Na kraju ćemo istaknuti glavne spoznaje i rezimirati kako Čehov predočuje prirodu u svom dramskom stvaralaštvu.

2. O prirodi i njezinoj važnosti u književnosti

Određenje prirode nije tako jednostavan zadatak kao što se na prvi pogled može činiti. U širem smislu predstavlja sve ono što nas okružuje, odnosno stvarni svijet, ali i život općenito. Kako navodi Harper, riječ „priroda“ najprije je označavala „zacjeljujuće moći tijela, tjelesne procese; moći rasta“, starofrancuski pojam *nature* je označavao „prirodu, postojanje, načelo života; karakter, suštinu“, dok u latinskom jeziku riječ *natura* znači „tijek stvari; prirodni karakter, uređenje, kvaliteta; svemir“.² U ruskom jeziku je pak imenica „natura“ (*натура*) u upotrebi „barem od 17. stoljeća“, a označava „stvarnost“ odnosno pojave i predmete iz stvarnog svijeta, „robu“ ili proizvode koji se zamjenjuju za novac te „čovjekov karakter“ (Černyh 561). Riječ je u ovom slučaju posuđenica iz latinskog te autor navodi da još znači i „rođenje“, „prirodna svojstva“ i „duhovno raspoloženje“ (561). Pogledamo li u *Etimološki rječnik hrvatskoga jezika*, primijetit ćemo da je hrvatska riječ posuđena iz ruske (*npupoda*) ili češke riječi (*příroda*), koje su izvedenice od „priroditi se“, a čije je izvorno značenje „ono što se rodi, množi“ (Matasović i dr. 222).

Prema *Hrvatskoj enciklopediji*, u filozofiji priroda također podrazumijeva *narav*, odnosno „ono što izrasta iz sebe samoga“ ili osobine ličnosti koja je svojstvena za svako živo biće. Uz to je zanimljivo da se, iako je čovjek dio prirode, njegova aktivnost smatra zasebnom kategorijom od ostalih prirodnih pojava. Naime, kako im ime govori, prirodne pojave označuju promjene stanja u prirodi, odnosno one unutarnje procese i pojavnosti koje su svojstvene za nju poput rasta i razvoja flore i faune, promjena dana i noći, godišnjih doba, kruženja vode i drugih. Poput svih živih bića i čovjek je dio prirode, biološki smo građeni od istih građevnih materijala, podložni smo istim prirodnim zakonima kao, primjerice, gravitaciji i evoluciji, a ovisimo i o ekosustavima za resurse kao što su voda, zrak i hrana. Međutim, zbog svoje brzine i opsega, ljudska se aktivnost smatra odvojenom od prirodnih pojava jer čovjek, za razliku od drugih vrsta, djeluje s namjerom i shvaćanjem mogućih posljedica. Gradimo i povezujemo gradove, zagađujemo zrak, razvijamo tehnologije te brzim promjenama krajolika, izazivanjem masovnih izumiranja i utjecajem na klimu planeta premašujemo sve ono što bi prirodni procesi obično trebali postizati. Tog razarajućeg utjecaja svjestan je i doktor Astrov koji ukazuje na nemar ljudi i uništenje krajolika, što se odražava u gubitku biljnog i životinjskog svijeta, a protiv čega se trudi boriti.

² Svi prijevodi s engleskog i ruskog jezika su vlastiti, osim ako nije drugačije navedeno.

I jezik je dio čovjekove prirode te se njime koristi kako bi prenio značenja, misli, želje, osjećaje. Međutim, značenja se ne prenose uvijek jezikom kao što se ni razgovori ne odvijaju uvijek riječima. Unatoč tome što općenito pretpostavljamo da znakovi i simboli nemaju toliko određeno značenje kao riječi, ipak imaju „intrinzično značenje koje riječi ne mogu imati“ (Embler 48). Weller Embler smatra da „[m]ožemo, ako želimo, učiniti da bilo što predstavlja bilo što“, ali i da je „namjerno i privatno simboliziranje riskantno, ne samo zbog toga što ugrožava komunikaciju, nego zato što je neistinito u odnosu prema stvarnosti“ (50). Odnosno, „[r]iječi, osobito one koje su posebno apstraktne, mogu biti izvrnute tako da znače obrnuto od onoga što smo naučili da očekujemo da znače“, dok ‚predmetni‘ simboli uglavnom, čak i kada se koriste maštovito [...], ne mogu biti pretvoreni u nešto što nisu“. Kao primjer navodi Orwellovu parolu „rat je mir“, međutim „znamo da puška s fiksiranim bajonetom nije bijela golubica s maslinovom grančicom i ništa nas ne može uvjeriti u to da jest, osim ukoliko, dakako, ne prepoznamo namjerno nepodudaranje koje se koristi zbog svoje šokantnosti“ (50). Niti slika galeba u letu – da navedemo kao primjer jedan Čehovljev simbol – ne može biti simbolom ropstva iako nas ništa ne sprječava da kažemo da je sloboda ropstvo (50). U najširem smislu, sve riječi mogu biti simboli zbog toga što nešto predstavljaju, ali u književnosti se taj pojam odnosi isključivo na riječ koja predstavlja predmet ili događaj koji zauzvrat „predstavlja nešto ili podrazumijeva raspon referenci izvan sebe“ (Abrams i Harpham 348). Osim predmeta ili događaja, simbol može biti i okruženje, lik ili motiv u priči koji uz doslovno značenje sadrži i preneseno te je njegovo razumijevanje ključno za potpuno razumijevanje teksta i ovladavanje poezijom i prozom u cijelosti. Kako bismo u tome bili uspješni, Ferber vjeruje da trebamo znati tradicionalne simbole ili „rutinsku opremu“ književnosti koji se koriste već tisućama godina i često pojavljuju bez objašnjenja te postupno dobivaju na konotaciji kako se tradicija produljuje (2).

U književnosti priroda može imati razne uloge, služiti kao prostor za smještanje fabule, biti estetski okvir prikaza ljepote svijeta u kojem živimo ili imati dublja i skrivena značenja. U prošlosti su je ljudi smatrali odrazom njih samih te su stvarali mitove kako bi objasnili pojave koje nisu razumjeli, na što ukazuje činjenica da postoje razni simboli koji su u uobičajenoj upotrebi već stoljećima. To potvrđuje i Embler kojemu se čini da nisu izgubili značaj i snagu izazivanja emocionalne reakcije kod publike te da su vjerojatno svojstveni svim ljudima (51). Kada pisci opisuju prirodu, obično prikazuju njezine pojedine aspekte, poput zemlje, neba, vatre, vode, planina, godišnjih doba, biljki, životinja i sl. Svaki ima i različitu simboličku vrijednost, a neke ćemo sagledati поближе u nastavku.

Nebo obično predstavlja mir, čvrstu kupolu ili svod, ali i božanske sile te njihovo prebivalište (Biedermann 167). Jasno nebo, uz koje se povezuje plava boja, može predstavljati sreću, nadu, i slobodu, a tamno ili noćno te nebo s oblacima znak je tuge, depresije, nejasnoće (Ferber 31, 44). Lillyman, međutim, ističe nesklad između romantičarske i postromantičarske slike plavog neba (117-118) jer je u prvom slučaju ono predstavljalo otkrivanje čovjekovog zajedništva s okolinom, a u drugom znak čovjekove izoliranosti. U uskoj vezi s nebom je i kiša koja se povezuje s nesrećom, osjećajem patnje i tuge ili s čišćenjem, u kojem slučaju se shvaća plodonosnom jer briše prošlost i loše uspomene likova kao „oplođujuća sila odozgo“ (Ferber 164). Kao primjer kiše koja je „lijek za duhovnu sušu ili žeđ“ uzima Eliotovu *Pustu zemlju* koja „počinje bijegom od okrutne proljetne kiše, iznenadne ljetne kiše, i završava se 'suhom sterilnom grmljavinom bez kiše' koja najavljuje što duša mora naučiti činiti“ (165). Simbol sunca je među starijim te postoji veliki broj njegovih značenja u mitologiji i književnosti. Donosi toplinu i daje život svemu na Zemlji, može označavati moć, Boga ili božanske sile, a značenje uvjetuje i položaj: izlazak sunca znak je nade, početka, dok je zalazak kraj dana ili priče, tjeka života (209-213).

Još jedan stariji simbol sklon višestrukim značenjima uvjetovanim oblikom jest voda. U mnogim mitovima o stvaranju svijeta iz nje dolazi sav život, ali je i element u kojemu se stvorenja utapaju, a tvari otapaju (Biedermann 372-373). Rijeke, na primjer, mogu označavati snagu, a s obzirom na to da označavaju teritorijalne granice – prelazak preko njih često je simbolički važan (Ferber 170). Uz to, putovanje uz ili niz rijeke također može označiti promjene u „simboličnim stanjima“, a neograničena mora i oceani oduvijek su smatrani stranim i opasnim. More je najčešće simboliziralo kaos i most između uređenih zemalja, života i smrti. U romanu *Starac i more* Ernesta Hemingwaya more simbolizira život sa svim borbama i izazovima s kojima se čovjek susreće i suočava tijekom svog postojanja, a oceani, kako je vidljivo iz *Ilijade*, mogu označavati izvor svih stvari (Ferber 179).³

Nadalje, Ferber tvrdi kako su – zbog njihove ljepote, njezine prolaznosti i ranjivosti – cvijeće prije svega djevojke, što najočiglednije prikazuju imena poput Lili/Ljiljana, Rose/Roza/Ruža, Iris, Viola/Violeta/Ljubica, Cvjeta/Cvita, Dalia/Dalija koja su učestala i danas,⁴ ali i da je kod dječaka takvo povezivanje rijetko (74).⁵ Cvijet također može značiti i

³ Postoje dva odlomka koji sugeriraju to shvaćanje, a u njima se *Ocean* naziva „podrijetlom bogova“ ili „začetnikom svih stvari“ – u čijoj je opreci, kao ženski ekvivalent, spomenuta *Tetida* (Ferber 179).

⁴ U izvorniku „Daisy“, „Heather“, „Iris“, „Lily“, „Rose“, i „Violet“.

⁵ Autor spominje imena „Hyacinth“ i „Narcissus“, a u hrvatskom možemo naći imena poput Neven, Jasmin, Florijan.

„najviši ili najizvrsniji tip“ poput Shakespeareovog opisa Romea kao „cvijeta ugladenosti“ u drugom činu, petom prizoru *Romea i Julije* (Ferber 76). Biedermann predstavlja i značenje cvjetova kao „univerzalnih simbola mladog života“ (135), a obojica se slažu da postoji tradicionalan jezik cvijeća i biljaka prema kojem se svakom cvijetu pripisuje neko značenje. Dakle, možemo zaključiti da cvijeće u književnosti simbolizira mladost, ljepotu, kratkoću života, kao i različite osjećaje od ljubavi do mržnje, ali i da boja cvijeća može pridonijeti pojedinom simboličkom značenju. Prema Biedermannu, bijelo će cvijeće predstavljati nevinost i čistoću, ali i smrt, crveno vitalnost i krv, plavo tajnovitost i žarku odanost, a žuto sunce, toplinu, zlato (135). Nadalje, iako postoji mnogo vrsta ruža, u poeziji se najčešće pojavljuje crvena. Ona može imati razna značenja, ali najčešće će biti simbol ljepote ili ljubavi (Ferber 173, 175). Ljiljani pak predstavljaju čistoću ili nevinost (176), visibabe mogu označavati nadu i čistoću, plavi iris vjeru ili mudrost, a tratinčice jednostavnost, vjernost ili nježnost (Dietz 95, 117, 127). Da se neka od simboličkih značenja cvjetova i biljaka pojavljuju u književnosti Ferber prikazuje primjerom iz Shakespeareova *Hamleta*, ističući kako ih „Ofelija dobro poznaje, čak i u svom ludilu,“ jer zna da su maćuhice za misli, a ružmarin za spomen (Ferber 76).

Čest je i simbol šume koju se tradicionalno smatralo tamnom, nalik na labirint te prepunom opasnih zvijeri. U najranijoj književnosti ponegdje služi za prikaz kontrasta između grada i divljine, dok će u legendama, narodnim pričama ili bajkama poput „Snjeguljice“ ili „Crvenkapice“ maglovite i mračne šume biti mjesto radnje nastanjeno tajanstvenim, nerijetko prijetećim bićima (Ferber 78; Biedermann 141). Odlazak u šumu obično je smatran opasnim zbog vjerovanja da se među drvećem skrivaju tamne sile i magija te ona može simbolizirati tajanstvenost i opasnost, no ponekad šuma može predstavljati i slobodu ili mjesto na koje bježimo kako bismo se spasili od opasnosti, problema, bučne svakodnevice (Ferber 78). Pojedino drveće također može imati određena značenja, a većina njih je vrlo specifično definirana, ali „sve što može rasti, 'cvjetati', nositi 'plodove' i umrijeti može se usporediti s drvetom: osoba, obitelj, narod, kulturna tradicija“ (219). Ovdje bih također istaknula Biedermannovo objašnjenje koje glasi „[u]korištena u zemlji, ali s granama okrenutim prema nebu, stabla su, kao i sami ljudi, bića dvaju svjetova, posrednici između gore i dolje“ (350).

Stavimo li fokus na rusku književnost i sagledamo na koje se načine priroda koristi u djelima ruskih pisaca 19. i 20. stoljeća, naići ćemo na mnogobrojne primjere. Naime, povezanost prirode i ruske književnosti duboka je i višestruka te izražena kroz različita razdoblja i stilove. Andrejev tvrdi da se najupečatljiviji svjedok postojanja civilizacije među

ruskim Slavenima nalazio u njihovim vjerskim uvjerenjima koje je nadahnula priroda (Andreyev 17), a Selemeneva otkriva niz poganskih ideja Slavena o prirodi, koje se odražavaju u ruskoj jezičnoj slici svijeta. Te ideje obuhvaćaju poimanje prirode živom i punom stvaralačkog načela, ali i one o cjelovitosti svemira, društva i čovjeka i o godišnjem ciklusu zemlje. Također iznosi da je odnos čovjeka i prirode star nekoliko tisuća godina, odnosno prošao je dugi evolucijski put od stapanja s prirodom do odvojenosti od nje, ali napominje i da nisu svim etničkim skupinama percepcije iste jer nisu svi upoznati sa snijegom ili morem. Ističe kako je priroda „uz kulturne i svakodnevne tradicije“ te „fiziološke i antropološke karakteristike“ definirana kao „ona točka u prostorno-vremenskom kontinuumu“ koja utvrđuje posebne karakteristike koje čine „temelj nacionalnog karaktera, temperamenta i nacionalnog mentaliteta“ (393). U književnosti se priroda konceptualizira kao, primjerice, prostor ili sloboda, što autorica ilustrira upravo citatom iz Čehovljevog kratkog komičnog teksta o općim mjestima u književnosti naslovljenog „Što se najčešće susreće u romanima, pripovijestima i slično“ [„Čto čašče vsego vstrečaetsja v romanah, povestjah i t. p.“]: „Visina nebeska, daljina nepregledna, neizmijerna...nedokučiva, jednom riječju: priroda!!!“ (394).

Priroda kao živo biće koje iskazuje, osjeća i misli seže do poganskih ideja Slavena o prirodi kao punoj „inteligentnog života, obdarenoj duhovnim darovima: umom, osjećajem i riječju“. U jeziku se to može ostvariti „metaforičkim prijenosima 'oblika vlastitog tijela' čovjeka na 'božanske prirodne elemente'“ (Selemeneva 394-395). Stoga se riječ lako vezuje uz glagole bivanja, mišljenja, govorenja i slično, primjer čega je citat „[p]riroda se radovala; vrapci su cvrkutali; psi su radosno ciktali i mahali repovima“ iz Saltikov-Ščedrinovljeva romana *Povijest jednog grada [Istorija odnogo goroda]*. Zatim je priroda u „privremenim, stalno novim stanjima“ koja sama stvara, a koja su određena kretanjem godišnjih doba. Jesensko-zimski je period stagnacije i tumači se kao stanje sna ili smrti, a proljetna nova godina kao ponovo rođenje, buđenje (395). Ideja divljenja prirodi, koja proizlazi iz slavenskog i ruskog idoliziranja šuma, rijeka, planina i polja, manifestira se, primjerice, kod Leskova u romanu *Nema se kamo [Nekuda]*: „[s]utra će nas ukreati, a mi ćemo putovati, divit ćemo se prirodi i udisati čist zrak“, ili kod Mamin-Sibirjaka u *Privalovskijevim milijunima [Privalovskie milliony]*: „[o]tvorivši prozor, Polovodov je pogledao u vrt, u aleje bagrema i topola, u cvjetnjake i sjenice, ali sve je bilo krivo: bio je previše uzbuđen da bi se divio prirodi“ (Selemeneva 395).

„Priroda ga je tako dobro stvorila, da su majčina ljubav i obožavanja sredine utjecali samo na njegove dobre strane, razvile su, primjerice, u njemu prije vremena bolećive naklonosti, ulile prema svemu prekomjerno povjerenje“ (Gončarov 14), piše Gončarov u

romanu *Obična pripovijest* i ukazuje na percepciju prirode kao aktivnog, stvaralačkog načela (Selemeneva 396). Na vjerovanje da priroda ima stvaralačku funkciju, kakvo su imali i Dostojevski i Tolstoj, upućuju i termini poput „majka priroda, lice prirode, organizam prirode“. Selemeneva nudi primjere iz romana *Dvojniki* u kojemu Dostojevski piše „[m]ajka priroda je izdašna; a vas za to neće optuživati, nećete za to odgovarati“ (Dostojevski 42) i Tolstojeva romana *Rat i mir* gdje se navodi da „[u] mehanizmu državnoga ustrojstva potrebni su takvi ljudi, isto onako kako su vuci potrebni u ustrojstvu prirode...“ (Tolstoj 23). Osim majkom, priroda se može smatrati i maćehom kao kod Zagoskina u *Moskvi i Moskovljanima* [*Moskva i moskviči*]: „Da, kneginjice, priroda mu je bila savršena maćeha: bio je grbav, kriv, nizak rastom...“ (Selemeneva 396). Postojanje opozicije *priroda – maćeha* i *priroda – majka* upućuje na arhaično poimanje prirode, bilo kao nježne majke, spremne da „svojim grudima nahrani stanovnike zemlje“, bilo kao zle maćeha, koja „umjesto kruha daje tvrdi kamen“ (396). Postoji i poimanje čovjeka kao „krune“ prirodnog stvaranja, koji je duhovnu i tjelesnu ljepotu, pozitivne karakterne osobine i sposobnosti dobio od prirode na dar, a nedostaci su šala prirode ili manjak vremena i nadahnuća (397). Kako navodi Gurlenova, „najviše pitanja vezanih uz razumijevanje prirode postavili su ruski pisci“, a promišljali su o potrebama poznavanja prirode te njenom utjecaju na nacionalni karakter i estetske ideje (423). Shodno tome primjećujemo da je priroda itekako važan dio i ruske književnosti te da bismo, ukoliko to želimo analizirati, u djelima većine ruskih pisaca naišli na razne primjere koji svjedoče o važnosti prirode. Kod mnogih se, na primjer, priroda veže uz stanje uma, emocije, nacionalni identitet, dok je u nekih izvor ljepote i nadahnuća ili pak sila na koju čovjek ne može utjecati. Međutim, temu očuvanja prirode najpreciznije prikazuje Čehov (Shtil'mark 429).

Književni izraz Antona Pavloviča Čehova, kako tvrdi Lauer, potpuno se razvija u periodu ruske moderne. Međutim, iako je „aktivnije nego što se čini“ bio dijelom književnosti svoga doba i u doticaju sa svim aspektima tadašnjega duhovnog, društvenog i književnog života, nije se priklonio nijednom dominantnom književnom smjeru te je njegov izričaj „neovisan i zaseban svijet“ (156).⁶ U dramama prikazuje dešavanja određene sredine, ali im ne dodaje ništa što bi ih na neprirodan način učinilo dramatičnijim no što jesu, već je zadovoljan

⁶ Tolstoj ga uspoređuje s impresionističkim slikarima: „Umjetnik Čehov se ne može uspoređivati ni s pređašnjim ruskim piscima – Turgenjevima, Dostojevskim ili čak i sa mnim. Čehov ima svoju originalnu formu kao impresionisti. Gledaš čovjek maže bojama kao bez razmišljanja, kako mu pak dolaze do ruku i kao da ti potezi nemaju među sobom nikakve veze. A kad se odmakneš i pogledaš, u cijelosti prekrasno djeluju na tebe – pred vama je jasna, nenadmašiva slika“ (Kreft 249).

„običnim i pomalo tromim zbivanjima“ koja se odvijaju u „nekoj maloj varošici ili na nekom udaljenom poljskom imanju okruženom drugim imanjima“ (Hristić 107).

Kada se radi o Čehovu i prirodi, malo je čitatelja koji bi mogli poreći da njegova djela u mnogim slučajevima odražavaju ljubav i zanimanje za nju. Prema Čudakovu, priroda je od djetinjstva bila dio njegova bića, a tijekom putovanja u Sibir 1890. godine uživao je proučavajući je izbliza i oduševljeno pisao kako je cijeli mjesec promatrao izlazak sunca od početka do kraja (Chudakov 4). Tvrdi i da je Čehov itekako bio svjestan vlastite povezanosti s prirodom te da su „njegova raspoloženja poput barometra reagirala na promjene vremena“ (4). Osjećaj te povezanosti i „ovisnosti“ potvrđuju i spominjanje kiše, snijega ili bilo kakve promjene vremena u pismima. Na primjer, suprugi i sestri u jesen 1902. saopćava „veliku vijest – noću je padala kiša“ (Chudakov 13). Međutim, nije volio „rasplinite opise, opća i trivijalna mjesta“ te se najčešće služio detaljima što potkrepljuje fragment iz pisma bratu iz 1886. godine (Medarić-Kovačić 10):

U opisima prirode treba se hvatati za najsitnije pojedinosti, grupirajući ih tako da bi se poslije čitanja, kad zatvoriš oči, stvarala slika. Naprimjer, dobit ćeš *noć na mjesecini* ako napišeš da je na vodeničnoj splavi poput jasne zvjezdice blještalo stakalce razbijene boce i poput lopte se otkotrljala crna sjena psa ili vuka. (Medarić-Kovačić 10)

Geoffrey Borny primjećuje da je Čehov vjerovao u potencijal prirodnog svijeta i njegov poticaj za promjenu nabolje, ali jedino ako se umanju jaz između čovječanstva i prirode (23-24). Naime, duboko je vjerovao da su ljudi u stanju poboljšati svijet radom te je, prema riječima Gorkog, volio graditi, ukrašavati zemlju i saditi vrtove, a smatrao je i „[k]ada bi svaki čovjek učinio sve što može na komadiću zemlje koji mu pripada, kako bi ovaj svijet bio lijep!“ (24). Međutim, svijet u njegovim djelima biva prikazan kao „besmislen apsurd“ jer čovječanstvo ne uspijeva život učiniti smislenim zbog odbijanja suradnje s prirodom u „procesima promjene i evolucije“, pa čak i radeći protiv nje (Borny 28), što dodatno dokazuje da su „Čehovljevi pogledi na odnos između čovjeka i prirodnog okoliša“ bili „znatno dublji od onih običnog ljubitelja prirode“ (Matley 376). Pripisivanje velikog značaja prirodi i vjerovanje da je svrhovita dolaze od Darwinove teorije evolucije koju je Čehov istraživao i pratio (Borny 25, 42; Chudakov 6). Osim toga, Čehov je pokazivao značajno poznavanje načela geografije, kartografije i očuvanja prirode, što potvrđuje njegov izražen interes za proučavanje prirode (Matley 377-379).

Usporedimo li Čehovljev pogled s pogledima „dvojice najvećih bardova prirode u ruskoj književnosti“ (Bill 156), to jest Tolstoja i Turgenjeva, također ćemo vidjeti njegovu

originalnost. Valentine Bill navodi da je jedna od središnjih Tolstojevih tema otuđenje suvremenog čovjeka od njegove prirodne okoline (156), ali i da su obojica bardova zaokupljeni ljepotom prirode, no dok je Tolstoj ipak stavlja iznad čovjeka i optužuje njegovo otuđenje, Turgenjev „vidi provaliju koja čovjeka osuđuje na vječnu samoću i izolaciju od prirode“ (157). Priroda kod Čehova nije samo slikovita pozadina, već ima važnu ulogu i pojavljuje se kao živopisan lik. Citirajući Čudakova i dodajući kurzive, Bidney navodi da je prikazana „kao prolazno stanje, neprestano se mijenja i iznova stvara: *oblaci* koji će uskoro nestati, *mjesečina koja se odražava u kandilu ili razbijenom komadiću boce*, jarko žuti *snop svjetlosti* koji se probija zemljom, *mrlje sunčeve svjetlosti na križevima i kupolama*, ili nerazumljiv zvuk koji se širi stepom“ (Bidney 276). U Čehovljevoj je prozi priroda istaknuta i vrlo jasno idealna naspram nesavršene civilizacije, a može biti i ravnodušna jer nas podsjeća da će postojati i kad nas ne bude. Prostor se oblikuje kako priča počinje, a pejzaž, osim što može govoriti o prisutnosti, prazninama, sjećanjima, stvara dinamičnu sliku promjenjiva svijeta.

Štoviše, Bill ističe da su Čehovu čovjek i priroda jedno te se ne razlikuju po važnosti, odnosno za njega trava, cvijeće, drveće, oblaci i ptice, pa i „svaka čestica, velika i mala“ ovozemaljskog života imaju svoje „vlastito individualno postojanje“ i „integrirane su u univerzalni proces života“ istovremeno (154).⁷ Činjenica da je za Čehova priroda imala veliki značaj nije bila izuzeta ni iz njegovih drama. Ni u njima nije samo slikovita pozadina ili puki prostor dramskog zbivanja, već je usko vezana uz ili čak sudjeluje u zbivanjima na pozornici i u „oblikovanju raspoloženja likova“ (Rayfield 91). Ostvarenja prirode i njezine simbolike u četiri drame ipak ćemo analizirati nešto kasnije u radu, nakon što sagledamo otkuda uopće simboli u Čehovljevim djelima.

⁷ Što Čehov prikazuje slikama „u kojima čovjek kontemplira ili sudjeluje u prirodnom prizoru dok se u isto vrijeme naglašava neovisnost i autonomija pojedinog dijela prirode“ (Bill 154).

3. Simbolika prirode u Čehovljevom stvaralaštvu

U prethodnom smo poglavlju imali prilike vidjeti općenita poimanja prirode, njezine uloge i simbolike u književnosti, kako svjetskoj tako i ruskoj, ali i njen značaj za Čehova. Prije nego što se pozabavimo analizom, u ovom dijelu ćemo pobliže pojasniti zašto nešto uopće smatrati ili čitati simboličkim u Čehovljevu stvaralaštvu te sagledati kako se to odrazilo u pojedinim djelima kako bismo osigurali kvalitetnu osnovu i polazište daljnjem razumijevanju.

Kada govorimo o Čehovu, prije ćemo pohvaliti njegovu vjernost činjenicama zajedničkog iskustva, „znanstvenu“ neutralnost koju je naslijedio medicinskim obrazovanjem te objektivnost, nego li ga smatrati tvorcem simbola (Ehre 76). Milton Ehre to pripisuje utjecaju književne kritike koja nas je naučila da ga smatramo „piscem prikovanim za površinu svakodnevnosti“ i kojemu su, ako ih koristi, simboli samo usputni dodaci „suštinski realističnog tijela“ (76). Jovan Hristić postavlja pitanje zašto simbol u drami ako je na prvi pogled prikladniji drugim žanrovima književnosti, ponajprije poeziji. Smatra da u narativnom obliku poput romana simbol djeluje napadno, a klasičnoj drami pak nije potreban jer je ona „velika formula života“ svedenog na osnovne obrasce te simboli sudjeluju u prikazivanju života u kemijski „čistom“ stanju što se od njih i očekuje (212-213). Zaključuje, međutim, da je realističnoj drami potrebno „nešto“ što bi pokazalo „osnovne odrednice u šarolikoj i haotičnoj vrevi“ naizgled uglavnom nepovezanih dešavanja u kojima ne postoji vidljivo unutarnje jedinstvo kako bi je usmjerilo prema nekom značenju, a upravo bi to „nešto“ bila simbolika (213).

Da se na prvi pogled simbolizam doima nekompatibilan s realizmom primjećuje i Geoffrey Borny, ali ističe i da je poznato da su Čehova privlačili pojedini aspekti simbolističke forme te kao jedan od važnih elemenata njegova pristupa obliku navodi upravo korištenje simbolike (85). Kako tvrdi Ehre, od samog je početka postojao alternativni pogled na Čehova prema kojemu je on bio smatran inovatorom koji se odmaknuo od „stege impozantnih ruskih realista“ i krenuo prema novoj vrsti umjetnosti (76). Pozivajući se na Jamesa McFarlanea, Borny također navodi općeprihvaćeno mišljenje da je, iako se početkom devedesetih godina 19. stoljeća više bavio kratkom pričom, Čehov ipak i dalje „razmišljao o problemima dramske kompozicije, osobito onima koji se odnose na komunikaciju neizrečene misli, a koje se nadao riješiti kombinirajući osnovni realizam s kontroliranom upotrebom simbola“ (85). Štoviše, ističe i kako „nisu samo zagovornici simboličke umjetnosti poput Merežkovskog i Volinskog primijetili nešto radikalno novo u Čehovu“, već je i Gorki – ili „figura tako konzervativna u

svojim ukusima“ – govorio o „novoj vrsti... umjetnosti u kojoj se realizam uzdiže do duhovnog i duboko zamišljenog simbola“ (Ehre 76).

Geoffrey Borny smatra da kada se govori o simbolici, nerijetko se misli na nešto što je ustvari nerealistično i kao primjer takvog poimanja, odnosno „simbolističke drame u nerealističnom smislu“, navodi dramu koju je u *Galebu* napisao Trepljov (85). Također ističe činjenicu, koju je primijetio i Wimsatt, da s takvom vrstom simbolizma prepoznamo kako redosljed prezentiranih nam slika „otvoreno daje prednost normama simboličkog značenja u odnosu na norme reprezentacije“ i da zatim prolazimo kroz „razne nijanse romantike, alegorije, mita i nadrealizma“ (85-86). Čehovljev se pristup korištenju simbolike, prema Bornyjevu mišljenju, sasvim razlikovao od spomenutog. Autor pojašnjava da je Čehov koristio simbolizam na isti način na koji je „svojoj realističkoj dramaturgiji“ prilagodio sredstva poput „elementa glasnika“ i monologa iz „ranijih nerealističkih oblika drame“ (86).⁸ Drugim riječima, nije se radilo o simbolizmu *ili* realizmu, već o kombinaciji jednog i drugog. Koliko se god doimalo paradoksalno, Čehov odgovara opisu „poetskog realista“, što Wimsatt objašnjava: „Ponekad redosljed slika u priči slijedi ili naizgled slijedi linije reprezentativne nužnosti ili vjerojatnosti, iako se istovremeno upravlja simboličkim značenjem. Tada imamo realizam, premda realizam superiorne vrste, poetske vrste“ (Borny 86). Borny to ilustrira primjerom posječenih stabala s kraja *Višnjika* tvrdeći da su, osim što zasigurno simboliziraju kraj ere veleposjednika, istovremeno simbol pravih stabala koja se sijeku. Uz to napominje da i puknuta žica, koja se često koristi kao primjer „čistog“ simbola, ima svoj realistični pandan, što bi u tom slučaju bila „jedna od Jepihodovljevih žica za gitaru“ (86).

Stavimo li naglasak konkretno na Čehovljeve simbole, Larionova ističe da oni nisu umjetno osmišljeni, već proizlaze iz svakodnevnog života. Nemaju veze s misticizmom, nego sa stvarnošću te kao takvi čine svojevrsne simbole koje nalazimo u tradicionalnoj kulturi (12). Navodi da Faryno ne tvrdi slučajno da su piščevi motivi više „mitologemi narodne kulture, nego stvarni zajednički detalji“ (12). Postavlja, prema tome, pitanje kako su simboli „uočeni“ u općenitim pojavama, ali i sugerira da čitatelji (pa i gledatelji) u njima očigledno vide neki drugi smisao osim onih „izravnih stvarnih ili sižejnih“ koji pak proizlazi iz „dijaloga između onoga što autor predlaže i kulturne matrice“ (12). Ta matrica postoji samo u glavama čitatelja

⁸ Naime, kao dva glavna sredstva koja je Čehov koristio Borny navodi „prikriveni solilokvij“ i, posuđujući termin Davida Magarshacka, „element glasnika“ (83). Prvi od njih se pojavljuje u Čehovljevim „zrelim dramama“ u situacijama u kojima su likovi toliko dirnuti da iznose „svoje najskrovitije misli“, dok se potonji očituje u razgovoru između dva lika koji daju informacije o trećem i funkcija mu je „informirati publiku o glavnim dramatičnim zbivanjima koji se događaju izvan pozornice“ (84-85).

ili gledatelja, a čini je cjelokupna dosadašnja tradicija, počevši od mita i najranijih oblika folklora. Kao primjer izdvaja dramu *Tri sestre* i navodi da Nataša, zbog toga što je „sasvim u okvirima tradicionalne kulture u njenom urbanom, malograđanskom obliku“, više voli cvijeće nego jelu. Obrazlaže da cvijeće tako postaje simbol proizvodne ekspanzije i njezine ženstvenosti u kontekstu te kulture, a da je jela u narodnoj kulturi vezana uz neplodnost i smrt i kao takva je simbolika koja se preslikava na sestre (12). Dakle, Čehov simbolička rasuđivanja prikriva „patinom besprijekorne stvarnosti“ (Borny 86), ali također promišljeno i smisleno koristi simbole.

S obzirom da ćemo analizu posvetiti dramama, vrijedilo bi pomnije sagledati nekoliko primjera uprizorenja prirode i njezine simbolike u Čehovljevoj prozi. Naime, Peter Rossbacher u autorovim pričama identificira aspekte prirode koji se ponavljaju: misterij, tišinu, jezivost, neprijateljstvo (390-392), a svakom od njih svrha je prikazati takve aspekte života. Prvi od njih pronalazi u „Crnom monahu“ kada Korvin prirodi pristupa optimističnog pogleda da je život shvatljiv, a godinu dana nakon shvaća da je to bila iluzija (390). Zatim, tvrdi da iskustvo tišine prirode koja čovjeka čini „svjesnim nečeg čudnog u vezi s njegovim vlastitim postojanjem“ doživljava Laptjev iz novele „Tri godine“ (390). Naposljetku, jezivost prirode koja potiče „pojačanu svijest o neobičnosti svega postojećeg“ i stvara nedefinirani strah u čovjeku vidljiva je u pripovijetki „Strah“ u naizgled jednostavnoj pojavi kao što je let ptica koji pripovjedača podsjeti na izdaju prijatelja (391). Polockaja navodi kako je litica u priči „Seljaci“, zbog naslovne slike strme padine, povezana s degradacijom ruskog sela koja se vidi naspram pozadinske ljepote „ruralne prirode sa zalaskom sunca na rijeci, crkvom, 'mekim i neopisivo čistim zrakom“, a spominje i da kontrast tame i svjetla u prirodnim simbolima odražava razlike među likovima (Polotskaya 22).⁹ Uz to, Ehre opisuje simboličku strukturu pripovijetke „Gusev“, u kojoj je život prikazan dosadnim: smrt je iznenadna, pripravna, ispravna i „prirodna“; priroda je proširena tako da – uz svoja biljna i životinjska svojstva – uključuje i estetsku dimenziju (78-79, 82). Točnije, priroda je „tajanstveni poredak stvari“ čiji je dio smrt protiv koje svi naši naponi i borbe prestaju jer se završava i život (82). Osim toga, simbolično je prikazan i svemir koji se sastoji od tri razine, odražavajući tako tradicionalna pretkršćanska i kršćanska shvaćanja u kojima je čovjek u sredini „između nižeg kaosa i višeg carstva svjetla i mira“ koje može osvijetliti tamu i ukrotiti njeno divljaštvo (82). Ističe da se „Čehovljevo više

⁹ Pod tim se smatra da seljaci „nisu rođeni sluge, prostaci, lopovi ili pijanice“, već su određene poroke stekli kroz loše situacije i uvjete u životu poput siromaštva i nepravde. Također, autorica navodi da je Čehov „rusku dušu“ – kako seljaka, tako i intelektualca, zemljoposjednika ili običnog radnika – smatrao „sabrnicom i dobra i zla, snage i slabosti, poniženja i ponovnog rođenja“ (Polotskaya 22).

carstvo“ ipak čini dijelom prirodnog poretka koliko god bilo tajanstveno ili ga bilo „teško imenovati ljudskim jezikom“ (82). Njegov „osjećaj za milost“ [*sense of grace*] više smatra estetskim nego konvencionalno religioznim i tvrdi da je to tračak ljepote koja se očituje u prirodi koji je jednako dio nje koliko i besmisleno divljaštvo. U sličnom smislu, najzad, pripovjedač u „Dami sa psićem“ u stalnosti prirode pronalazi njenu potpunu ravnodušnost prema životu i smrti svakoga od nas, što sugerira da je „viša priroda“ zapravo u nama (82-83).

Dakle, možemo zaključiti da se kod Čehova implicirani smisao ne izgovara, već stvara u svijesti čitatelja i gledatelja na temelju „gotovih simboličkih značenja stvari i pojava koji već postoje u kulturi“ (Kondratyeva 76), ali i da priroda u njegovim djelima postiže raznovrsne uloge i značenja. U poglavlju koje slijedi ćemo spomenute aspekte istražiti u sklopu četiri drame kako bismo uvidjeli ponavljaju li se koji motivi prirode i spoznali tumačenja određenih simbolika u njima.

4. O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama

Prethodnim smo poglavljima približili za ovaj rad važne koncepte poput nekih ostvarenja prirode i njezine simbolike u svjetskoj i ruskoj književnosti te u Čehovljevim djelima, stavljajući pritom fokus na prozu i ne komentirajući načine spoznaje simbola u književnosti. Sada ćemo u središte analize staviti tekstove drama te istražiti kako se i koji motivi prirode pojavljuju u četiri drame odmaknuvši se pritom od pukog navođenja simbola i njihovih osnovnih značenja. Naime, u sve četiri drame postoje evidentni simboli – galeb, višnjik, šuma i požar – koji su nedvojbeno povezani s nekom vrstom propasti ili uništenja kao što to tumači Hristić. Međutim, s obzirom na to da Čehovljeve priče i drame ne prenose iskustva ili ideje samo riječima, već koriste i muzičke elemente, poetski jezik te ponavljanje motiva, simboli koji se u njegovim dramama pojavljuju ne mogu se jednoznačno tumačiti (Apollonio xxv). Za pravo nam daje i Borny koji vjeruje da bi za svako uravnoteženo tumačenje ovih drama trebalo izbjegavati zauzimanje „ili/ili“ stava. Odnosno, za prikaz „dvojnosti Čehovljeve vizije“ svaki bi se osjećaj očaja morao uravnotežiti s onim nade (257).

Ranije smo istaknuli da priroda kod Čehova ima važnu ulogu i da nije ništa manje važna od ljudi. Kako navodi Bašović, tu važnost je opazio i Boris Zingerman tvrdeći da se Čehovljevi likovi „pokazuju kao neodvojiv dio prirode“, a ona pak otkriva „projekciju njihovog duševnog života“ (139). Zingerman je pokušao pokazati „da se struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama može smatrati koncentriranim izrazom dramske strukture, pri čemu je prostor prirode najširi prostor“ u koji Čehov uključuje događaje svojih drama (Bašović 139). Bašović također sugerira da bi priroda mogla biti važna za „propitivanje Čehovljevog mjesta u evropskoj dramskoj tradiciji“ jer bi se, na primjer, mogla promatrati kao „najviša instanca pred kojom se vodi proces“ kao što je to bio slučaj „za instancu bogova u klasičnoj tragediji“ (139). Prisutnost prirode u dramama vidljiva je već na samom početku, a simbolima i postupnim pojavljivanjem kroz ostale činove kao da poprima sve veći značaj.

U sve četiri drame možemo naći i neka od spomenutih slavenskih poimanja prirode koje je navela Selemeneva. Primjerice, u *Galebu* Trigorin prirodu shvaća živom kad kaže „ja osjećam prirodu, *ona izaziva* u meni strast, neodoljivu želju da pišem“ (Čehov 1960, 254).¹⁰ U *Ujaku Vanji* Sonja spominje ono što Selemeneva naziva „crvenom niti“ ruske jezične slike svijeta 19. i 20. stoljeća (397), odnosno ideju sučeljavanja prirode i čovjeka, komentirajući kako se „u zemljama s blažom klimom troši manje snage na *borbu s prirodom*“ (Čehov 1999, 230),

¹⁰ Kurzivi u navedenim primjerima iz drama su vlastiti.

a i Vojnicki poput Trigorina prirodu smatra živom misleći kako će se u prirodi sve „osvježiti i odahnuti“ nakon kiše (Čehov 1999, 242). Ideja o stvaralačkom načelu prirode pojavljuje se u *Tri sestre* kad Čebutikin izgovara stih s početka ruske arije iz vodvilja *Vukodlaci*: „Priroda nas na ovom svijetu stvori samo radi ljubavi!“ (Čehov 1999, 37, 46). Naposljetku, spoj ideje divljenja prirodi, vjere u njezino stvaralačko načelo i shvaćanja živom pronalazimo kod Gajeva u *Višnjiku*, kad on kao da recitira „O prirodo, divoto, ti sjaš vječnim sjajem, prekrasna i ravnodušna, ti, koju mi nazivamo materom, sadržavaš u sebi življenje i smrt, ti daješ život i uništavaš ga...“ (Čehov 1999, 169).

Što se tiče konkretnih simbola prirode u dramama, spomenuli smo da nisu umjetno osmišljeni nego proizlaze iz svakodnevnog života, ali i da je Čehov svojoj dramaturgiji prilagodio simboliku i tako kombinirao realizam i smislenu upotrebu simbola. U vezi s time smo naveli i određena tumačenja – Natašino preferiranje cvijeća u *Tri sestre* i posječena stabla na kraju *Višnjika* – a u ovom ćemo dijelu pomnije analizirati sve aspekte prirode koji u dramama poprimaju simbolička značenja, sagledati koja im se sve značenja mogu pripisati i ukazati na ponavljanje ili posebnost određenog motiva.

Pogledajmo najprije tumačenje četiri upečatljiva simbola. Naime, prema Hristiću je ubijeni galeb simbol „bezrazložno uništenog života“, a neplodni višnjik „propadanja jednog vremena što se gubi u beskorisnoj lepoti“ (213). Za oba simbola smatra da „daju čvrsto jedinstvo 'dramama koje bi bez njih bile na ivici da se pretvore u razlivene priče, odnosno 'scene'“ (213). U *Ujaku Vanji* od simbola izdvaja šumu koju „ljudi nemilice i kratkovido uništavaju“ kao što se uništavaju i međusobno, a u *Tri sestre* požar koji za sobom ostavlja pustoš poput one u srcima i dušama junaka drame po čijem završetku su tri sestre „samo izgoreli ostaci, kao i kuće koje je požar uništio“ (213-214). Požar još uspoređuje s trajanjem događaja u drami, tvrdeći da je on „nešto krajnje trenutno“ što objedinjuje „sve ono što se vuklo i trajalo godinama“ (214). Prema tome, Hristić vjeruje da su to simboli „jedne naročite vrste“ uništenja, točnije apsurdnog i okrutnog uništenja ljepote (214). Galeba smatra gotovo čistom ljepotom jer je „savršeno beskorisna ptica“ sa stajališta kuhinje; šumu smatra korisnom, ali njezina ljepota biva upropaštena zbog privremene koristi; a višnjiku tvrdi da je samo ljepota ostala jer više ne donosi ploda. Uz to navodi da su Čehovljevi likovi, u pravilu, dio klase koja propada, ali i da on „nije socijalni dramatičar koga zanima skriveni mehanizam društvene promene“, da ljepota samo dijelom ovisi o klasi i da je „bezrazložno uništenje problem koji daleko nadržava svako smenjivanje u društvu“ (214). Dodaje kako je uništenje iz njegovih drama zamalo u skladu s „velikim kosmičkim silama“ koje su upravljale ljudskim životima u grčkoj tragediji i jedno je

od „elementarnih sila koje uobličuju naš život“ (214). Pod tim misli na ljudsko uništavanje svega oko sebe, čak i međusobno, te vjeruje da je Čehov time otkrio „strašnu, slepu i besmisleni silu uništenja“ u čovjekovom životu, kao što su grčki dramatičari otkrili „veliki poredak sveta u kome naše patnje nisu samo besmisleni udari slepe sudbine“ (214). Ističe još i da su Čehovljevi simboli „eksplicitni“ što je nedvojbeno točno jer nas, propustimo li koji od simbola ili njihovih značenja, likovi razgovorima ili djelovanjem na njih direktno upućuju.

Vratimo se simbolu galeba koji se ponavlja kroz cijelu dramu, ali čije se značenje mijenja. Prvi put ga spominje Nina u prvom činu, zatim ga u drugom činu ubija i polaže Nini pred noge Trepljov. U tom istom činu ubijeni galeb Trigorina nadahnjuje za malu priču što odjekuje trećim činom u kojem obećava Nini da će je se sjećati kakva je bila baš tog dana s galebom. Međutim, do četvrtog čina on to već zaboravlja ili kao da želi zaboraviti jer se ne sjeća da je zatražio od Šamrajeva da tog galeba preparira, a Nina – kao izgubljena – pisma Trepljovu potpisuje kao galeb. Iz svega toga je svakako jasna poveznica galeba s uništenjem, ali i promjene u značenju. Kako navodi Polockaja, taj simbol obuhvaća razna značenja – eksplicitna poput nagovještaja uništenja Ninina osobnog života ili implicitna poput Trepljovljeva priopćenja da će uskoro „na isti način ubiti samog sebe“ (Polotskaya 23; Čehov 1960, 250). Objašnjava da *Galeb* sadrži „alegorijske reference umjetnosti koja trijumfira nad osobnim patnjama ljudi“ i da „u određenom smislu ta ptica, ubijena u 'stvarnom životu', ali uskrsnuta kao *simbol* umjetnosti i ljepote života, odjekuje simbole domovine koja je pretrpjela mnogo patnje u prošlosti, ali i dalje ostaje snažan izvor vitalnosti“ (23). Prema tome, u galebu osim što možemo vidjeti ljepotu i uništenje te ljepote, možemo vidjeti i simboliku snage.

Nadalje, pogledamo li nakratko Ferberovo definiranje simbolike ptica u književnosti vidjet ćemo da ubijanje ptica može predstavljati veliki grijeh ili smrt osobe, ali i da on veže galeba s Ninom (27). Nina galeba ne samo da prva spominje, već prva eksplicitno prepoznaje da je on „također sigurno neki simbol“ (Čehov 1960, 251). Upravo tad Trepljov prijeteći da će „na isti način“ ubiti sebe ako mu Nina ne uzvрати ljubav, a ona svojim odgovorom na tu „nezrelu emocionalnu ucjenu“ odbacuje njegovu tešku simboliku (Borny 156). Prema Bornyju bi to publiku trebalo pripremiti za Ninino kasnije poistovjećivanje s tom beživotnom stvari, premda naposljetku nadilazi prijašnje romantične fantazije o životu i kazalištu te joj više nije potrebna „utješna potpora snova i simbola“: njeno zrelo prilagođavanje stvarnosti vidi u odbijanju poistovjećivanja s galebom (156). To dodatno pojačava njegovu simboliku jer

kako je primjetio Senelick, i Trepljov i Trigorin koriste galeba da Ninu „simbolično 'postave' u ulogu žrtve“: kada u četvrtom činu odbacuje nadimak 'Ja sam – galeb. Ne, to nije ono', ne odbacuje samo Trepljovljevu pticu-mučenicu (*martyr-bird*), već i Trigorinovo fiktivno sretno-slobodno, a zatim-propalo stvorenje. Pronašavši svoj poziv, Nina nije uništena, već opstaje, makar i u anti-romantičnom, radnom svijetu. (Borny 156)

Pozivajući se na Petra Hollanda, Borny navodi da je Ninino konačno odbacivanje simboličke identifikacije s galebom znak njezina „suštinskog razuma“ (156). Osim toga smatra da je karakteristično što je Trepljov taj „koji bi 'radije govorio u simbolima nego se suočio sa stvarnošću svog života, djetinjastom egocentričnošću koja kulminira njegovim samoubojstvom“ (156). Prema tome, Borny vjeruje da je prikladno da publika u konačnici galeba povezuje s Trepljovom, a ne s Ninom. Objašnjava da inertna fizička prisutnost ptice, kada je prvo izvedena na pozornicu i kasnije kada se pojavi u prepariranom obliku, prikladno postaje „prenapuhani simbol za dekadentnog pisca koji prvo pokuša samoubojstvo, a zatim se uspije ubiti“ (156-157).

Osim galeba, simbolika ptica pojavljuje se i u preostale tri drame, ali nije toliko izražena i bogata kao u *Galebu*. U trećem činu *Ujaka Vanje* Jelena Andrejevna priželjkuje „poput slobodne ptice odletjeti od svih vas...“ i tako pticama pripisuje simboliku slobode (Čehov 1999, 262), ali u ovoj su drami „labudovi, divlje guske, divlje patke, (...) ptice svakovrsne“ uglavnom na listi vrsti pred izumiranje koju Astrov iščitava iz svog kartograma (Čehov 1999, 263). Također, u četvrtom činu se u didaskalijama spominje i postojanje ptice u kavezu, točnije „krletka s čvorkom“ (Čehov 1999, 279), a Peace tu pticu smatra nositeljem motiva opustošenja, povezanom s Vojnickim i navjestiteljem gubitka slobode te je povezuje s ranijom izjavom Jelene Andrejevne tvrdeći da ona „doista odleti ostavljajući za sobom u Vojnickijevoj radnoj sobi pticu u kavezu koja nije ni kanarinac ni vrabac, već ptica poznata po svojoj svadljivosti i buci – čvorak“ (68). Ponovno provlačenje simbola ptica kroz cijeli tekst možemo naći u drami *Tri sestre*. Najprije su to u prvom činu bijele ptice koje, uz plavo nebo, uočava Irina, što bismo mogli protumačiti kao nadu ili sreću jer ptice slobodno lete, a plavo nebo – kako smo ranije vidjeli – simbolizira sreću. Samu nju Čebutikin tada naziva bijelom pticom čime se tri sestre povezuju sa slikom ptica. S druge strane, Tuzenbah u drugom činu u dijalogu s Mašom uvodi sliku ptica selica koje „lete i lete kakve se god misli, uzvišene ili beznačajne, motale po njihovim glavama“ (Čehov 1999, 60), a ona misli da čovjek mora znati zašto je tomu tako jer inače je život prazan. Nadalje, u četvrtom činu Čebutikin sebe naziva zaostalom pticom selicom

koja je „ostarjela i ne može letjeti“ (104), a na kraju istog čina Maša primjećuje da „već odlijeću i ptice selice... Labudovi ili guske“ (109). Ta dva trenutka Golomb smatra „suptilno, ali očito povezanima“ i glavnom ulogom u formiranju lajtmotiva ptica u drami, a tvrdi i da je Čebutikinova izjava gorko ironična jer su sestre implicitno predstavljene i predstavljaju se kao „ptice bez krila koje se nikada neće vinuti do moskovskog horizonta“ (186). Osim toga, Biedermann navodi da su ptice simbol snage koja ljudima pomaže da „govore promišljeno“ i koja ih navodi da unaprijed razmisle o mnogočemu prije nego li nešto poduzmu. Dodaje i da kao što se ptice „svojim perjem mogu uzdignuti u zrak i ostati gdje god žele, tako se i duša u tijelu uzdiže mišlju i širi svoja krila posvuda“ (39). To shvaćanje pronalazimo u Irininim riječima da joj je „duša odjednom dobila krila, postala sam veselija, laknulo mi je i opet sam poželjela raditi, raditi...“ (Čehov 1960, 106). Simbol koji bi lako mogao proći nezapaženo, a pojavljuje se u *Ujaku Vanji* i *Tri sestre*, povezan je uz kokoši i guske ili samo njihovo dozivanje. U prvom činu *Ujaka Vanje* Marina obilazi kuću i zove kokoši govoreći „pi, pi, pi“ (Čehov 1999, 227), a tu ubrzo saznajemo realnu stranu simbola jer Sonji otkriva da joj je „Pisanka s pilićima“ nestala i da brine „da ih ne odnesu vrane“ (228). Richard Peace navodi da bi se zaziv „pi, pi, pi“ mogao smatrati indirektnim komentarem o Vojnickiju jer je on profesora nazvao „pišući *perpetuum mobile*“ u razgovoru koji mu prethodi, a što je jako razljutilo „staru čavku *maman*“ (58; Čehov 1999, 227, 221). Ponovno Marinino korištenje „onomatopejskog glagola za ptičji poziv“ u trećem činu postaje nešto direktniji komentar na Vojnickijevo glupo ponašanje u pokušaju da puca u profesora, ali u ovom slučaju vezan uz guske jer ona govori da će „gusaci malo pogakati i prestati...Izgakat će se – i smiriti“ (Peace 58; Čehov 1999, 277). U trećem pojavljivanju je komentar prilično eksplicitan jer na Vojnickijevu želju da ga svi ostave (kako bi se mogao otrovati kutijicom morfija koju je ukrao iz Astrovljeve priručne apoteke), Marina komentira „gusak: ga, ga, ga“ (58; Čehov 1999, 281). U *Tri sestre* se taj zaziv još više može povezati uz same likove jer u prvom činu Saljonij na Tuzenbahovo filozofiranje kaže „pi-pi-pi!...Barunu ne moraš dati jesti - samo mu dopusti filozofirati“ (Čehov 1999, 34), ali i kasnije korištenjem tog zaziva kao da ukazuje na besmislene razgovore likova. U *Višnjiku* se pak dvije ptice vezuju uz zvuk pucanja žice u drugom činu, odnosno Gajev i Trofimov „gube vjerodostojnost“ pripisujući taj zvuk čaplji ili sovi (Rayfield 255). Firs prihvaća povezivanje zvuka uz sovu, ali mu pripisuje i loš znak, odnosno „narodno vjerovanje da zavijanje samovara ili peći nagovještava katastrofu“ (255).

Sljedeći simbol kojemu se valja vratiti su šume. Harvey Pitcher vjeruje da se simbolička paralela neprijateljskim uvjetima provincijske Rusije mogla naći „u svijetu prirode, u prijetnji

uništenja ruskih šuma“,¹¹ a taj simbol u *Ujaku Vanji* smatra manje umjetnim i nametljivim od ostalih simbola u Čehovljevu stvaralaštvu (94). Dodaje da se u *Ujaku Vanji* „sađenje novih šuma povezuje s konstruktivnim ponašanjem likova“ i da simbolizira „mogućnost bolje budućnosti za čovječanstvo; baš kao što je njihovo uništavanje povezano s destruktivnim likovima i ukazuje na čovjeka kao i prirodnu degeneraciju“ (95). Polockaja tvrdi da je šuma iz *Ujaka Vanje* „lijepa kao stepa ili višnjik, a s istom neizbježnošću postaje oskudna“ (22). Navodi još da su životi likova „živopisno isprepleteni“ sa šumom: ljepota Sonjinih osjećaja je uzaludna poput „ženske ljepote“ Jelene Andrejevne, Astrovljeva talenta i nastojanja da zaštiti šumu ili Teljeginove naivnosti i nevinosti. No, najdramatičnijom smatra Vojnickijevu svijest o protraćenom životu, dok je iznimka jedino dadilja Marina koja „svojom tihom jednostavnošću i vjerom u Boga personificira zdravi duh naroda“ (Polotskaya 22-23).

Iako su šume najizraženiji simbol u *Ujaku Vanji*, u ostalim dramama možemo pronaći tumačenja simbolike određenog drveća. Viktorija Kondratjeva spominje uvođenje mitologema drveta u *Galebu* kada simboličku sliku jezera koje čini središte umjetničkog prostora te drame, o čemu će biti riječ naknadno, poistovjećuje s drevnom idejom da je „središte i svjetska os 'stablo svijeta“ (Kondratyeva 74). Stablo koje se pojavljuje u *Galebu* je brijest, i ispod njega se u prvom činu nađu Nina i Trepljov prije početka njegove drame (Čehov 1960, 234). Ista autorica ističe zapažanje Išćuk-Fadejeve da je „Čehovljevim dramama stablo 'neophodan' lik“ i da drvo iz *Galeba* nije specifičan brijest, već „simbolično drvo koje su slavili drevni slavenski narodi“ (Kondratyeva 75). Osim toga, zanimljiva je i Šamrajevljeva metafora stanja u kazalištu u kojem su nekad „bili snažni hrastovi, a sad vidimo samo panjeve“, i Dornov odgovor da je „velikih talenata“ sad malo, ali je „prosječan glumac“ mnogo bolji (Čehov 1960, 236). Iz tog malog dijaloga proizlaze „tri faze životnog ritma: cvjetanje, smrt, i oživljavanje ili rast“ što sugerira da i kazalište živi prema zakonu životnog kruga (Kondratyeva 75). Stablo breze, o čijoj sadnji govori Astrov, pojavljuje se i u *Tri sestre*. U prvom činu Veršinjin pozitivno komentira da u gradiću „ima i breza. Drage, skromne breze, volim ih više nego bilo koje drvo na svijetu!“ (Čehov 1999, 32). Kako tumači Polockaja, bez breze je „ruski krajolik nezamisliv“ i ona postaje simbolom Rusije i svijeta istovremeno (Polotskaya 26). Osim breze, u prvom i četvrtom činu se pojavljuje i hrast. Naime, Maša iako nije potpuno tiha, zamišljena je i neraspložena, a kada progovara po prvi put citira prva dva stiha uvoda Puškinove bajke *Ruslan i Ljudmila*: „U drazi

¹¹ Uvjeti u kojima „atmosfera 'očajničke dosade' obuzima pojedinca, 'mutnosivi oblici' ga obuzimaju, a 'vulgarne trivijalnosti' postaju prihvaćena norma razgovora — da čak i takvim običnim ljudskim kvalitetama i težnjama prijete izumiranje“ (Pitcher 94).

stoji zelen hrast, na hrastu zlaćan lanac sja... Na hrastu zlaćan lanac sja...“ (Čehov 1999, 24), nakon čega zamalo i napusti kuću i slavlje. Te riječi Peace smatra čudnim, čarobnim i bez stvarnog značenja, ali navodi i da su, u kontekstu u kojem se pojavljuju, „još jedan oblik neizravnog komentara“ (78). Odnosno, one su njezin odgovor na predosjećaj koji Olga i Irina imaju za dar koji će vjerojatno donijeti Čebutikin. Drugi put iste riječi izgovara pred zajutrak i kroz suze se pita „zašto to stalno ponavljam? Ta mi se rečenica od samog jutra mota po glavi“ (Čehov 1999, 46). Peace primjećuje da citat ponovo izvire s njenih usana nakon predstavljanja posljednjeg Irininog dara, zvrka koji „u izrazitom kontrastu s Čebutikinovim srebrnim samovarom naglašava Irininu djevojačku nezrelost“ (79). Spominje i da je značajno što se citat ne pojavljuje sve do posljednjeg čina, i opisuje ga kao jedva svjesnu simboličku izjavu vlastite pozicije. Objašnjava da je hrast „simbol snage; njegovo zelenilo pokazuje snagu i sposobnost za život“, ali u provincijskoj zabiti (*lukomor'e*) je „u izravnoj simboličkoj suprotnosti s Moskvom, štoviše povezan je zlatnom vezom (brak) s 'učenicima mačkom' (napuhanim učiteljem Kuljiginom) koji je svojim brbljanjem i nerviranjem neprestano porubljuje“ (79). U prvom je činu i sama Maša zbunjena zašto govori te riječi, a u četvrtom se činu one „približavaju površini“, odnosno opet im se vraća na Veršinjinovu odlasku kao da će joj te riječi pomoći pobjeći od njezine stvarnosti s Kuljiginom (79). Stabla su i glavni vizualni simbol četvrtog čina ove drame istaknuta u didaskalijama „[d]ugačak jelov drvo“ (Čehov 1999, 98), a poprimaju i ljudske atribute u „simboličkoj ulozi koju imaju u središnjoj temi oprostaja“ (Peace 113). Na početku čina se Rode oprašta i od njih, a tišina, u kojoj se nešto kasnije nalaze Tuzenbah i Irina kad je on pred dvoboj pita da mu nešto kaže, Peace smatra da je odraz njihove šutnje o „jednom važnom pitanju – predstojećem dvoboju“ (113-114). Ali to isto drveće zbog svoje ljepote, koja mora značiti lijep život, raspršuje Tuzenbahove slutnje jer on kao da „prvi put u životu vidim ove jele, javorove, breze, i sve me radoznalo gleda i očekuje. Kakvo divno drveće, i kako život kraj njih mora zapravo biti divan!“ (Čehov 1999, 113), i ta ista ljepota kao da obećava život „ovo se stablo osušilo, ali ono se ipak zajedno s drugima njiše na vjetru. Tako ću i ja, čini mi se, ako i umrem, ipak na neki način sudjelovati u životu.“ (Peace 114; Čehov 1999, 113). U *Višnjiku* su, dakako, simbol stabla višnje.

Kada se radi o simbolu višnjika, naići ćemo na dojmljive spoznaje. Naime, Braun tvrdi da su kritičari istaknuli kako je u stvarnosti „teško mogao postojati“ višnjik veličine kao u drami, pa čak i ako je – kako podsjeća Gajev – toliko izvanredan da ostvaruje zapis u „Enciklopedijskom rječniku“ (Braun 115; Čehov 1999, 141). To Donald Rayfield komentira:

Za manje doslovnog razmišljanja i prihvatljiviju publiku, višnjik s ove točke poprima simbolične kvalitete: on predstavlja ekonomskog i društvenog dinosaura koji se približava izumiranju. Višnjik koji bi mogao zatrpati svijet višnjama, a svojim vlasnicima ipak ne može zaraditi za život, simbolizira propali svijet, propalu Rusiju za koju je naređeno uništenje jedina alternativa neurednoj propasti. (Braun 115)

Larionova pak smatra da nije važno jesu li u Rusiji postojali takvi voćnjaci, već da je važnija specifična simbolika koju tu ima višnja i da je ta simbolika aktualna i u obredima (11). Ona pojašnjava da se još i danas grančica višnje stavlja u svadbeni kruh (*korovaj*) ili se koristi u gatanju, a u pjesmama djevojka traži od oca da proda višnjik kako bi joj kupio haljinu. Ne radi se, dakako, o doslovnoj prodaji višnjika, već o udaji i promjeni djevojčina statusa jer višnja (*cherry*) simbolizira djevičanstvo (12). Takvo shvaćanje glavnog simbola dopušta odabir strane u „prepirci čehovljevacu o finalu drame – je li to potpuni kraj ili ipak početak novog razdoblja u životu“: „semantika oživljavanja“ sadržana u slici višnje u tradicijskoj kulturi navodi na odabir drugog gledišta (12).

Međutim, Braun smatra da, bez obzira na to što su ruski simbolisti prihvatili dramu i Čehovljevo poštovanje Maeterlinckovih „mističnih alegorija“, u univerzalnom, transcendentalnom ili neizrecivom smislu u višnjiku ili pucanju žice nema ništa „simbolično“ (115). Višnjik kao označitelj je višeznačan, ali i poprilično specifičan. Koliko god da predstavlja „ekonomskog dinosaura“, toliko Lopahinu predstavlja i poslovnu priliku koju bi bila šteta propustiti, ali je i utjelovljenje ugnjetavanja koja su njegov otac i preci morali trpjeti. Kontradiktornost je i to da mu je višnjik „najljepše mjesto na svijetu“, ljepota koju sanja da posjeduje (kao i Ranjevsku), a koju, ako i posjeduje, mora uništiti. Nadalje, Ranjevska i Gajev su višnjik oduvijek smatrali „opskrbljivačem njihova besposleno potraćena bogatstva“, ali su i zaboravili njegov ekonomski značaj što je rezultiralo time da ih samo sjeća na njihovu majku, mladost i sreću (Braun 115). Firsu pak podsjeća na „unosnu ruralnu ekonomiju“ zasnovanu na odavno zaboravljenim vještinama. Trofimov u njemu vidi „utjelovljenje korumpiranog društvenog poretka“ u kojem su Anjini preci „vladali živim stvorenjima“, čiji se optužujući pogledi još mogu osjetiti „sa svake višnje u vrtu, sa svakog listića, sa svakoga stabla“ (Braun 115; Čehov 1999, 174).

S druge strane, Trofimovljev aforizam „Cijela je Rusija naš vrt“ Polockaja shvaća kao „poziv na obradu tla za budućnost“, a njegovo mišljenje da je zemlja „velika i predivna“ sa „mnogo čudesnih mjesta“ pripisuje konkretno ruskoj zemlji (Čehov 1999, 174; Polotskaya 24-

25). Ističe kako bi onima koji ne govore ruski jezik vrijedilo napomenuti da se riječ *zemlja* (kao i u hrvatskom) odnosi i na tlo i na zemlju, pa kada je Čehov zamišljao „procvjetali višnjik“ za tri ili četiri stoljeća, mislio je na cijeli planet, odnosno „budućnost domovine neodvojivu od sudbine cijelog čovječanstva“ (25).

Vrt se pojavljuje i u ostale tri drame. *Galeb* počinje u parku s pogledom na jezero, ali je priroda – koja se kod Čehova često povezuje s ljekovitim mirom – tu „značajno 'zaklonjena od pogleda pozornicom“ (Carnicke 115). Stoga scena odražava činjenicu da „umjetničke borbe i ljubomore između dvoje pisaca i dviju glumica na sličan način ometaju njihove prirodne sklonosti ljubavi i velikodušnosti“ (115). Ta opstrukcija prirode se, prema istoj autorici, pretvara u destrukciju kad Trepljov u drugom činu ubije galeba. Medvedenko u četvrtom činu kaže da bi u njemu trebalo srušiti pozornicu jer „stoji gola, ružna, kao kostur“ (Čehov 1960, 267), što podsjeća da su „sve stare prepreke iz prvog čina još uvijek na mjestu“ i da, poput pozornice, ni emocionalne prepreke nisu srušene jer prošlost likova i dalje zadire u njihovu sadašnjost (Carnicke 115). Prvi čin *Ujaka Vanje* također počinje u vrtu, kao i četvrti čin *Tri sestre*. Međutim, u *Ujaku Vanji* je samo mjesto u kojem se odvija prvi čin, a naglasak simboličkog aspekta iz *Tri sestre* ipak je prebačen na simboliku breze i Natašino preferiranje cvijeća umjesto stabala.

Cvijeće u dramama također ima određenu simboliku. U prvom činu *Galeba* je cvijeće povezano s Trepljovljevim demonstrativnim pokušajem da se uvjeri u majčinu ljubav prema njemu trganjem latica, odnosno igrajući „voli – ne voli“. Dorn u drugom činu pjevuši: „Lijepi cvjetiči moji, ispričajte sad vi...“ (Čehov 1960, 245), a to bi, prema Rayfieldu, trebalo nagovijestiti Trigorinovo zavođenje Nine (141).¹² Malo kasnije u istom činu Nina bere cvijeće i daje ga Dornu, a Polina Andrejevna iz ljubomore to cvijeće uništava. Prema Golombu je to „sporedna, olfaktorna crta“ realnosti Ninina egzistencijalnog ponašanja koje bi se moglo smatrati kontrastom između „ribljeg posla“ koje se odvija oko jezera (pod tim misli na ribolov kao Trigorinov hobi i „nepoetsku preokupaciju“ pravih galebova) i „poetskog, potencijalno romantičnog i mirisnog branja cvijeća“ iako je u potonjem također element uništenja života zarad ovjekovječenja ljepote, što je pak analogno prepariranju galeba pred kraj drame (188). U toj bismo drami simboliku uništenja također mogli pripisati cvijeću, uz onu da predstavlja djevojke, kad Trigorin govori Nini da osjeća „kako sâm proždirem svoj vlastiti život, kako za

¹² Jer je to stih iz Meyerbeerove adaptacije „Fausta“, odnosno iz arije neposredno prije nego Faust uz pomoć Mefista zavede Margaretu (Rayfield 141).

med, koji dajem nekom u prostor, skupljam prah sa svojih najljepših cvjetova, čak i kidam same cvjetove i gazim njihovo korijenje.“ (Čehov 1960, 253). Drugim riječima, nadahnjuju ga žene kojima je okružen, ali smije se njihovim ambicijama i ubija njihovu vjeru u same sebe i svoj talent – što u konačnici vodi ka njihovu uništenju. U *Ujaku Vanji* se pojavljuju „jesenje ruže“ koje je Vojnicki „u znak mira i sloge“ želio dati Jeleni Andrejevnoj (Čehov 1999, 259). Njegova izjava naposljetku samo postaje odjek jer je Sonja ponovi, a gledajući kroz prozor Jelena uzvikne da će nekako već tu proživjeti i zimu (Rayfield 171). Pokušavajući da promijeni temu razgovora u prvom činu *Tri sestre*, Veršinjin se divi njihovom cvijeću govoreći da je u njegovom životu nedostajalo baš takva cvijeća. U četvrtom činu *Višnjika* saznajemo da je Lopahin posijao mak, a Borny konstatira da su i cvijet višnje i mak „lijepi“, ali da samo potonji ima neku ekonomsku vrijednost (257) jer je „tisuću desetina zasijao makom i sada zaradio čistih četrdeset tisuća. A kakva je to bila slika kad je moj mak cvao“ (Čehov 1999, 200).

Posljednja grupa simbola koji se u dramama ponavljaju odnosi se na vodu. Kako smo imali prilike vidjeti, voda i vodene površine čine jedan od starijih simbola uz koji se vežu razna značenja, a u Čehovljevim dramama se simbolika mijenja i razvija. Sve su drame smještene na imanje u blizini kojeg je neka vodena površina. U *Galebu* i *Ujaku Vanji* to je jezero, a u *Tri sestre* i *Višnjiku* rijeke. Vidić i Džaja primjećuju da je jezero iz *Galeba* „svakako najupadljivije“ jer o njemu saznajemo već na početku iz didaskalija (340), a Polockaja navodi da to jezero, osim što je prirodna kulisa Trepljovljeve drame, utjelovljuje izvorne karakteristike ruskog života (Polotskaya 23). Pojedinci se na njemu bave ribolovom, nad njim lete galebovi, a mlada djevojka – koja sanja o odlasku – živi na njegovim obalama (23). Ono je u toj drami uvijek prisutno u pozadini ili u govoru likova, a svakom odražava osobitosti njegova pogleda na život. Ninu privlači i podsjeća na djetinjstvo kao znak sigurnosti; za Trepljova je mjesto njegove drame, ali i ono na kojem traži utjehu kada je loše raspoložen; Trigorin ga smatra lijepim, ali je za njega važnost jezera u pecanju i ideji za priču. Dorn ga u jednom trenu naziva i začaranim, a Arkadina samo komentira postojanje šest imanja i sjećanje kako je oko jezera bilo prije. Kondratjeva ulogu jezera u *Galebu* smatra složenom i povezanom sa simboličkim i mitološkim slikama stabla, sunca i mjeseca (Kondratyeva 71). Poveznica itekako postoji jer se u prvom činu na jezeru odražava mjesec, u drugom sunce, a u četvrtom činu su na njemu „valovi. Ogromni“ (Čehov 1960, 266), što Vidić i Džaja smatraju potencijalnom najavom „psihološki napetih stanja i događaja s kraja drame“ (341). Nadalje, Kondratjeva smatra da se mitološke predodžbe o vodi, koju se obično smatralo izvorom života, odnose na sliku jezera. Pozivajući se na A. Golana također navodi da se u antičko doba vodu smatralo izvorom snage i da se

koristila u „nadriliječništvu“ (72), a taj motiv nalazi u Arkadininoj ideji da bi Sorin trebao otići u „neko lječilište“ (Čehov 1960, 247). U svjetonazoru starih ljudi je pak veliki značaj imao „sakralni odnos prema vodi“ jer se tradicionalno smatralo da voda odvaja „njihov i strani svijet“ (72). Prema tome su se jezera i rijeke smatrali jednim od „graničnih modifikacija između svijeta mrtvih i živih“ (72). Spomenuli smo da se oko jezera nalazi šest imanja, a zanimljivo je i da ono odvaja Sorinovo od Ninine kuće. Dakle, da bi došla na Sorinovo imanje, Nina mora prijeći jezero. Taj prelazak za sobom također povlači simboličke detalje: „Nebo se crveni, već počinje da izlazi mjesec, a ja tjeram konja, tjeram...“ (72; Čehov 1960, 234). Kondratjeva pojašnjava da je u svjetonazoru starijih ljudi konj mitsko biće koje je služilo za dolazak u carstvo mrtvih i, pozivajući se na Proppa, navodi još da se „u religijama i bajkama konj smatrao 'bićem iz svijeta mrtvih'“ (Kondratyeva 72). Prema tome, Ninin put smatra simboličnim putem od smrti do života, što će postati „metafora života lika, priče ne samo o njenoj smrti kao galeb, već i o njenom oživljavanju“ (72).

U *Ujaku Vanji* je jezero prisutno, ali „mnogo suptilnije i na većoj udaljenosti od neposrednog dramskog zbivanja“ (Vidić i Džaja 343). O njegovom postojanju saznajemo tek od Astrova u trećem činu kada Jelena pokazuje kartogram, odnosno njihov kotar prije pedeset godina, i komentira da su na „jezeru živjeli labudovi, divlje guske, divlje patke i, kao što stari ljudi kažu, bijahu tu ptice svakovrsne, sva sila, neviđeno mnogo, javljale su se jatimice“ (Čehov 1999, 263). Vidić i Džaja tu dramu shvaćaju jezerskom jer „tekućice koje su pokretale mlinove presušuju ili fatalno opadaju u trenutku dramskog zbivanja“, a nigdje se ne spominje propast jezera koje prevladava kartom stanja od prije pedeset godina (344). Također, nešto prije nego saznamo za postojanje jezera, Vojnicki govori da žilama Jelene Andrejevne „teče krv vile vodenkinje“ (Čehov 1999, 258), vodenog duha ili rusalke koja u ruskoj mitologiji predstavlja djevojku koja bi zavodljivo namamila muškarca u smrt (Peace 56). Ulogu jezera iz *Galeba* u ovoj drami stoga Vidić i Džaja pripisuju Jelenu Andrejevnu jer njen pogubni utjecaj „kako na prirodu (nedopuštena ispaša) tako i na ljude (besposlica, pokušaj ubojstva i samoubojstva)“, uviđa Astrov koji jedini bilježi promjene i izumiranja u prirodi. U *Tri sestre* se rijeka spominje već u prvom činu kad Veršinjin govori „kako je ova vaša rijeka široka, kako bujna! Čudesna rijeka!“ (Čehov 1999, 32). Sljedeće spominjanje odvija se u trećem činu kad vatrogasci preko njihova vrta traže put do rijeke zbog požara, a u zadnjem se činu jasno vide rijeka i „s onu stranu rijeke – šuma“ (Čehov 1999, 98). Šuma je tu važna jer u njoj u dvoboju pogiba Irinin zaručnik Tuzenbah. Da rijeke u dramama imaju više veze sa smrću nego li jezera, možemo vidjeti i u *Višnjiku*, gdje se rijeka povezuje s utapanjem dječaka Griše koje se dogodilo šest godina prije

početka drame. Kako navode Vidić i Džaja „[r]ijeka oduzima život dječaku, a poduzetni Lopahin život starim višnjama“ i tako se čovjek i priroda „međusobno uništavaju“ (346).

Prema svemu navedenom možemo zaključiti kako se Čehovljeve drame odlikuju upotrebom raznih simbola, ali i da svaka drama ima određeni motiv koji je u njoj razrađeniji i bogatiji značenjem nego u drugim. Osim toga, simbolika uništenja prevladava nad simbolikom nade te možemo reći da je Hristić u pravu kada tvrdi da se u simbolu „skupljaju sve niti značenja“ koje se mogu pronaći u Čehovljevim dramama i da bi on trebao pokazati samo jedno, a to je da su svi događaji uz svu njihovu „povremenu i nemilosrdnu komiku“ ustvari duboko ozbiljni i neopozivi te tragični (216). I koliko su god Čehovljevi likovi smiješni u „svojim pretenzijama“ i samozavaravanju, ipak su „besmisleno i nepovratno“ upropašteni kao spomenuti simboli (galeb, šuma, grad u požaru, višnjik). Život se nastavlja kao i uvijek, ali se nešto „nepovratno i dalekosežno“ dogodilo u međuvremenu (216).

5. Zaključak

U svom stvaralaštvu, Čehov nerijetko koristi simbole i razne elemente prožete simboličkim značenjima. Simboli koje koristi su pomno osmišljeni i za njih uvijek postoji realistični pandan kao, primjerice, neki događaj na sceni prije samog simbola ili psihologija, odnosno duševno stanje likova. Tekstovi se, naravno, mogu čitati i bez ikakva pribjegavanja dodatnom simboličkom sloju interpretacije, ali takvim bi se čitanjem moglo propustiti ovladavanje tekstem u cijelosti i moguća dublja značenja koja bi se u djelu mogla pronaći bila bi zanemarena. Simboli prirode koji se kod Čehova pojavljuju slojeviti su i sadrže razne funkcije te utjelovljuju predodređenost života i afirmiraju povezanost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Svrha ovog rada bila je prikazati značaj prirode za Čehova i analizirati kako se on koristi prirodnim simbolima kroz svoje četiri drame. Najprije smo u prvom teorijskom poglavlju približili bitne koncepte za rad i ukratko naveli neke od uloga i simbolika prirode u svjetskoj i ruskoj književnosti, nakon čega smo se pozabavili važnošću prirode za Čehova. U drugom smo poglavlju nastojali pojasniti uklapanje simbolike uz Čehovljevo stvaralaštvo te smo ukazali na neke od načina na koje je priroda korištena i prikazana u njegovoj prozi. Kroz ta smo dva poglavlja uvidjeli da priroda može poprimati razne uloge u književnosti, biti samo pozadinsko mjesto zbivanja ili pak ostvarivati veći značaj ili utjecaj, da je povezanost prirode i ruske književnosti višestruka, da Čehovljeva ljubav prema prirodi premašuje onu običnih ljubitelja prirode, i, naposljetku, da simbol ima svoje mjesto u drami. U trećem smo poglavlju najzad analizirali prisutnost prirode u dramama te pokazali da se i u njima mogu pronaći neka od ranije navedenih slavenskih poimanja prirode, ali i da svaka drama ima barem jedan izraženiji simbol, iako se većina motiva pojavljuje kroz sve drame.

Zaključno je važno istaknuti da se za Čehova opis krajolika i slika prirode doimaju jednim od važnih, ako ne i najvažnijih sredstava umjetničkog izražavanja. Njegovi krajolici ne služe kao puki opis mjesta i vremena radnje, već su povezani i s raspoloženjima likova te ostvaruju veći značaj kroz cijelo njegovo stvaralaštvo. Čehovljev utjecaj i važnost, ali i veličina, vidljivi su iz mnogih studija njegovih djela koja nedvojbeno mogu potaknuti na promišljanja i poslužiti kao izvor ideja. Uz to, njegova sposobnost spajanja humora i patetike, pozornost usmjerena prema detaljima i pronicljive karakterizacije ono su što njegovu književnost čini bezvremenskom i utjecajnom.

6. Bibliografija

Izvori:

Čehov, Anton Pavlovič. *Drame*. Prev. Vladimir Gerić, Hena com, 1999.

Čehov, Anton Pavlovič. *Tri sestre i druge drame*. Prev. Josip Badalić i dr., Zora, 1960.

Literatura:

Abrams, M. H. i Geoffrey Galt Harpham. *A Glossary of Literary Terms*. Wadsworth Cengage Learning, 2012.

Andreyev, Nikolay. „Pagan and Christian Elements in Old Russia.“ *Slavic Review*, vol. 21, no. 1, 1962, pp. 16-23. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3000540>.

Apollonio, Carol. *Simply Chekhov*. Simply Charly, 2020.

Bašović, Almir. „Čehov – naš savremenik.“ *DHS – Društvene i humanističke studije*, vol. 5, no. 3, 2020, pp. 137-156. Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli.

Bidney, Martin. „Bright Blur, Blinding Light, Blank Page: The Epistemically Skeptical Epiphanies of Chekhov.“ *The Slavic and East European Journal*, vol. 54, no. 2, 2010, pp. 272-296. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41430445>.

Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Prev. James Hulbert, Facts On File, 1992.

Bill, Valentine T. „Nature in Chekhov’s Fiction.“ *The Russian Review*, vol. 33, no. 2, 1974, pp. 153-166. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/128284>.

Borny, Geoffrey. *Interpreting Chekhov*. ANU E Press, 2006.

Braun, Edward. „The Cherry Orchard.“ *The Cambridge Companion to Chekhov*, ur. Vera Gottlieb i Paul Allain, Cambridge University Press, 1999, pp. 111-120.

Carnicke, Sharon Marie. *Checking out Chekhov: A Guide to the Plays for Actors, Directors, and Readers*. Academic Studies Press, 2013.

Chudakov, Alexander. „Dr Chekhov: a biographical essay (29 January 1860-15 July 1904).“ *The Cambridge Companion to Chekhov*, ur. Vera Gottlieb i Paul Allain, Cambridge University Press, 1999, pp. 3-16.

- Černyh, Pavel Jakovlevič. *Istoriko-ètimologièeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*. 1.sv. Izdatel'stvo „Russkij jazyk“, 1999.
- Dietz, Theresa S. *The Complete Language of Flowers: A Definitive and Illustrated History*. Wellfleet Press, 2022.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Dvojnik*. Prev. Ljudmila Mihailović, Svjetlost, 1961.
- Ehre, Milton. „The Symbolic Structure of Chekhov's 'Gusev'.“ *Ulbandus Review*, vol. 2, no. 1, 1979, pp. 76-85. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25748054>.
- Embler, Weller. „Symbols in Literature and Art.“ *College Art Journal*, vol. 16, no. 1, 1956, pp. 47-58. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/772847>.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press, 1999.
- Golomb, Harai. *A new poetics of Chekhov's plays: presence through absence*. Sussex Academic e-Library, 2014.
- Gončarov, Ivan Aleksandrovič. *Obična pripovijest*. Prev. Žarko Milenić, Udruga građana Orion, Slovo, 2007.
- Gurlenova, Lyudmila. „The Notion 'Sense Of Nature' In Russian Literature: Methodological Aspects, Artistic Practice.“ *Man, Society, Communication*, ur. E. V. Toropova i dr., European Publisher, 2021, pp. 423-430. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2021.05.02.51>.
- Harper, Douglas. „Etymology of nature.“ *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/nature>.
- Hristić, Jovan. *Čehov, dramski pisac*. Nolit, 1981.
- Kreft, Bratko. *Portreti ruskih pisaca*. Prev. Milan Rakočević i Petar Zobec, Grafički zavod, 1964.
- Kondratyeva, Viktoriya. „Images of Water and Lake in A. P. Chekhov's Play 'The Seagull': Symbolic and Mythological Aspect.“ Prev. Elizaveta Kondratyeva. *Inskrypcje*, vol. 1, no. 14, 2020, pp. 71-76. <https://ikribl.com/wp-content/uploads/2020/11/inskrpcje-20-1-full11.pdf>.
- Larionova, Marina. „A. P. Chekhov Works and Folk Culture.“ Prev. Elizaveta Kondratyeva. *Inskrypcje*, vol. 1, no. 14, 2020, pp. 9-14. <https://ikribl.com/wp-content/uploads/2020/11/inskrpcje-20-1-full11.pdf>.

- Lauer, Reinhard. *Povijest ruske književnosti*. Prev. Milka Car i Dubravka Zima, Golden marketing – Tehnička knjiga, 2009.
- Lillyman, W. J. „The Blue Sky: A Recurrent Symbol.“ *Comparative Literature*, vol. 21, no. 2, 1969, pp. 116-124. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1769940>.
- Matasović, Ranko, Tijmen Pronk, Dubravka Ivšić, i Dunja Rončević Brozović. *Etimološki rječnik hrvatskoga jezika. 1. svezak. A - Nj*. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2016.
- Matley, Ian M. „Chekhov and Geography.“ *The Russian Review*, vol. 31, no. 4, 1972, pp. 376-382. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/127937>.
- Medarić-Kovačić, Magdalena. „Predgovor.“ *Drame*, ur. S. Serdarević, Hena com, 1999, pp. 5-16.
- Peace, Richard. *Chekhov: A Study of the Four Major Plays*. Yale University Press, 1983.
- Pitcher, Harvey. *The Chekhov Play: A New Interpretation*. University of California Press, 1985.
- Polotskaya, Emma. „Chekhov and his Russia.“ *The Cambridge Companion to Chekhov*, ur. Vera Gottlieb i Paul Allain, Cambridge University Press, 1999, pp. 17-28.
- priroda. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=50442>.
- Rayfield, Donald. *Understanding Chekhov: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. The University of Wisconsin Press, 1999.
- Rosbacher, Peter. „Nature and the Quest for Meaning in Chekhov's Stories.“ *The Russian Review*, vol. 24, no. 4, 1965, pp. 387-392. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/126923>.
- Selemeneva, Ol'ga Aleksandrovna. „Otraženje arhaičkih predstavljenij slavjan o prirode v ruskoj jazykovoj kartine mira XIX-XX vv.“ *Problemy istorii, filologii, kul'tury*, vol. 36, no. 2, 2012, str. 393-399. *CyberLeninka*, <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-arhaicheskikh-predstavleniy-slavyan-o-prirode-v-russkoy-yazykovoy-kartine-mira-xix-xx-vv>.
- Shtil'mark, F. R. „The Evolution of Concepts about the Preservation of Nature in Soviet Literature.“ Prev. Roberta Reeder. *Journal of the History of Biology*, vol. 25, no. 3, 1992, pp. 429-447. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/4331232>.

Tolstoj, Lav Nikolajevič. *Rat i mir*. Knjiga treća. Prev. Zlatko Crnković, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1977.

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.

Sažetak**O prirodi i njezinoj simbolici u Čehovljevim dramama**

Cilj ovog diplomskog rada je analizirati prisutnost prirode i uz nju vezanih simbola u dramama *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik*. Pojašnjavaju se važni pojmovi te daje pregled načina korištenja prirode i njezinih simbola u svjetskoj i ruskoj književnosti. Uspostavlja se veza između Čehova i simbolizma uz kratak pregled prisutnosti prirode u njegovoj prozi. Pruža se pregled slavenskih poimanja koja se očituju u dramama i analiziraju se motivi ptica, šuma, specifičnih stabala, vrta, cvijeća i vodenih površina.

Ključne riječi: priroda, simbolika, A. P. Čehov, drame

Резюме**О природе и её символике в пьесах Чехова**

Целью данной дипломной работы является анализ присутствия природы и связанных с ней символов в пьесах «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». Объясняются важные понятия и даётся обзор использования природы и её символов в мировой и русской литературе. Устанавливается связь между Чеховым и символикой наряду с кратким обзором присутствия природы в его прозе. Даётся обзор славянских представлений о природе, проявляющихся в драмах, и анализируются мотивы птиц, леса, конкретных деревьев, сада, цветов и водных поверхностей.

Ключевые слова: природа, символизм, А. П. Чехов, пьесы

Abstract**About nature and its symbolism in Chekhov's plays**

The aim of this master's thesis is to analyse the presence of nature and symbols related to it in the plays *The Seagull*, *Uncle Vanya*, *The Three Sisters*, and *The Cherry Orchard*. Important concepts are explained and an overview of the use of nature and its symbols in world and

Russian literature is provided. A link between Chekhov and symbolism is established with a brief overview of the presence of nature in his prose. An overview of the Slavic conceptions of nature that are manifested in the plays is given and the motifs of birds, forests, specific trees, gardens, flowers, and water surfaces are analysed.

Key words: nature, symbolism, A. P. Chekhov, plays