

Merima Handanović

IRONIJSKI MODUS HEROJA U DRAMAMA A. P. ČEHOVA: LJUBAV U VRIJEME IRONIJE

Cilj ovog rada jeste istraživanje modela figure heroja u dramama Antona Pavloviča Čehova. Pri analiziranju modela figure heroja analizirane su četiri najznačajnije drame A. P. Čehova uz konsultovanje literature o poetici drame 20. stoljeća radi jasnijeg razumijevanja konstrukcije likova. Naime, fokus je stavljen na četiri drame u četiri čina: *Tri sestre*, *Ivanov*, *Galeb* i *Ujka Vanja*. Zbog stavljanja ljubavi u ključni kontekst ovog rada predmet istraživanja nije drama *Višnjik*. Rad je naslovljen tezom o funkcionisanju i građenju likova u dramama na principu ironijskog modusa te je time postavljen cilj ispitivanja i dokazivanja naslovne teze. Pri tome je vrlo zanimljivo baviti se takvim modelom heroja smještenim u dramske situacije iz perspektive A. P. Čehova.

Ključne riječi: *ironijski modus, Čehov, drama, ljubav, ironija, Ivanov, Galeb, Tri sestre, Ujka Vanja*

1. UVOD

Rad pod naslovom *Ironijski modus heroja u dramama A. P. Čehova: Ljubav u vrijeme ironije* nastao je sa ciljem ispitivanja Čehovljevih dramskih tekstova i ispitivanja načina konstruisanja modela figura heroja kroz ljubavne odnose koji su prikazani unutar tekstova. Fokus rada je stavljen na četiri drame u četiri čina: *Tri sestre*, *Ivanov*, *Galeb* i *Ujka Vanja*. Zbog stavljanja ljubavi u ključni kontekst ovog rada predmet istraživanja nije drama *Višnjik*. Cilj rada je da kroz ironijski model (anti)heroja u ova četiri dramska teksta bude ispitana (ne)ostvarenost ljubavnih odnosa.

Općepoznata je činjenica da je A. P. Čehov pisao svoje drame s ciljem da budu komedije, ali je ironija njegovih drama bila upravo ta da je publika s premijernih izvođenja za Čehovljevog života izlazila uplakana, što zapravo

i doprinosi značaju istraživanja ove teme. Ostaje nam da kroz rad ispitamo šta je ironija “malih života” ljekara, pisaca, domaćica, činovnika, vojnika, građana i sugrađana, koji su ostvarili svoje bivstvovanje u dramama koje će biti predmet razmatranja ovog rada. Ipak, kako se rad ne bi previše širio, njegov podnaslov je *Ljubav u vrijeme ironije*, što mu daje jasan okvir unutar kojeg će kroz ljubave odnose Čehovljevih drama biti ispitana pozicija heroja.

2. IRONIJSKI MODUS U DRAMAMA A. P. ČEHOVA

U djelu *Anatomija kritike*, u eseju *Povijesna kritika: Teorija modusa* u uvodnom dijelu Northrop Frye navodi kako je većina ozbiljne pripovjedačke književnosti sve sklonija ironijskom modusu heroja, koji proizlazi iz niskomimetskog modusa, proizašlog iz epohalnog, historijskog, vremenskog spuštanja gravitacionog središta. Dalje, Frye navodi da ironični književnik “hini da ništa ne zna, čak ni to da je ironičan. Potpuno potiskivanje svih eksplicitnih moralnih prosudbi bitne su za njegovu metodu. Stoga se sažaljenje i strah ne rađaju u ironijskoj umjetnosti”. Ovaj kanadski autor navodi kako se ironijski modus heroja veže najviše za komediju, što je i logično zbog spuštenosti herojstva na najnižu ljestvicu življa (Frye, 2000, str. 46–53). Tim je zanimljivije ispitati poziciju herojstva komada koje je većinski (osim *Tri sestre*) autor proglasio komedijama, a poslije čijih prazvedbi je publika izlazila uplakana.

Važno je na samom početku obratiti pažnju na brojnost lica u dramama, od komada *Ujka Vanja*, u kojem je sadržano devet lica, do *Ivanova*, u kojem je sadržano čak osamnaest lica. Naravno, ne bi brojke bile od nekog značaja da ne pamtimo gotovo sva jer kod Čehova ne postoji klasična podjela na glavne i sporedne likove. Djelatna lica Čehovljenih drama su sva lica: od grofova, ljekara, kancelara, činovnika, upravitelja, pa sve do sluškinja i sluga, i svi imaju svoju dramsku ulogu, svoju priču i svoj osebujuan život kojim kao individue čine značajan segment dramske radnje.

U *Poetici moderne drame* Žan-Pjer Sarazak (2012, str. 114) lica Čehovljevih drama klasificira pod kategoriju “prelaska na neutralno” pozivajući se na citat Maurice Blanchot (1969, str. 449–450): “Pasivnost neutralnog: pasivno s one strane i uvek s one strane pasivnog, tako što njegova lična strast sadrži u sebi jedno lično delanje, delanje nedelovanja, dejstvo nedejstvovanja”. Ovaj navod je važan upravo za definiranje razvoja sižea,

odnosno prostornog i vremenskog okvira Čehovljevih drama, koje su vrlo važan okvir za definiranje modela heroja.

Jedna od osnovnih karakteristika ironijskog modusa (anti)heroja je i ta da se lik kao zatvoren sistem dislocira od sižea, koji kod Čehova kao niz događaja i ne postoji, o čemu piše Dževad Karahasan (2004, str. 23) u *Dnevniku melankolije*: “Svaki se nagovještaj događaja toliko rastoči u mreži namjera i želja lika da se na kraju dogodi ono što je protivno željama lika ili bez ikakve veze sa njegovim željama”. Kroz objašnjavanje mimoilaženja događaja s likom Karahasan (2004, str. 23) objašnjava Čehovljevo preuzimanje ljubavnih odnosa i njihovo međusobno komentarisanje iz vodvilja: “Zato je u Čehovljevoj drami završetak uvijek simetričan početku i zato su likovi uvijek organizirani u parove čiji se članovi odnose jedan prema drugome kao predmet i njegov odraz u ogledalu. Parovi u kojima se neposredno jedan lik odnosi prema drugome kao ironični komentar neposredno su preuzeti iz vodvilja i služe konstruiranju situacije koja će liku biti superiorna, te razaranju svake mogućnosti za akciju”. Čehovljevi likovi se kroz ljubavne odnose komentarišu, govore o svojim žudnjama, ali ni na kraju kao ni na početku ne učine ništa bitno kako bi ostvarili svoje želje. Dislocirani od života koji se događa “tamo negdje” izvan njihovih provincija i dislocirani od događaja ne objašnjavaju ni samima sebi svoje nedjelovanje niti ga posebno shvataju.

3. LJUBAVNI TROUGLOVI I ČETVEROUGLOVI U VRIJEME IRONIJE

3.1. *Ivanov*

Ako se osvrnemo na “najklasičniju” Čehovljevu dramu *Ivanov* (1887), prvo što uočavamo jeste da je oko centralnog lika Ivanova, koji se karakteriše kao “ne tako mlad čovjek”, iako ima tek trideset i pet godina, napravljen ljubavni trougao koji je veoma složen, jer smo često u dilemi da li se umiješanošću ljekara Ljvova zapravo stvara čak četverougao. Ljubavni trougao Ivanov – Ana Petrovna – Saša smješten je na dva imanja koja kroz razvoj sižea izgledaju kao beskonačni izgubljeni svijet u kojem osim likova ne postoji ništa, jer je upravo sva radnja spuštена na najnižu razinu ispraznih, skučenih života i djelovanja izvan djelovanja, odnosno promjena

koje su toliko ugušene društvenom igrom male sredine. Ironijski diskurs svih Čehovljevih drama jeste upravo taj što se čini kao da vrijeme stoji i da se ništa ne mijenja, a zapravo, vrijeme i jeste to koje donosi najveće promjene u životima likova koji su spušteni na razinu ispod “herojstva” čovjeka koji živi među nama ili nas samih, jer likovi nemaju ni stvarnu vlastitu djelatnost kojom se bave. Efekat dosade i dosadnog je taj koji gradi dramske situacije i potcrtava karaktere likova i iz tog efekta nastaje ironijski modus herojstva koji je primjenjiv na sve Čehovljeve drame. Efektu dosade u *Ivanovu* doprinose prostori provincijskih imanja, koja se u većini trenutaka učine beskonačnim, a u drugom preskučenim, kao i vrijeme nedjelovanja, odnosno vrijeme tematiziranja života bez stvarne želje za promjenom. Ivanov je lik kojemu se čini da je u bezizlaznoj situaciji, jer je sve u što je vjerovao i što mu se činilo ispravnim i istinitim nakon pet godina života sa suprugom Anom Petrovnom postalo puka zabluda, što ga opet dovodi u stanje depresije. Ironija njegovog lika je da se oženio Anom vjerujući da je zaljubljen u nju, vjerujući da će njeni roditelji dati miraz, bez obzira na to što je prekršila pravila i nije se udala za Židova, te se preobratala na kršćanstvo. Međutim, nakon pet godina života Ivanov niti je zaljubljen, niti je dobio miraz, niti je učinio sretnom ženu kojoj je obećao blistavu i sretnu budućnost bez obzira na sve okolnosti, a pri tome je i Ana Petrovna ozbiljno bolesna. Dvostruka ironija Ivanova je što spas pronalazi u razgovorima s mladom Sašom, čijoj majci Zinaidi Savišnoj duguje novac i kroz te razgovore je siguran da upoznaje ljubav i zaljubljenost, a zapravo ponavlja priču koju je počeo sa Anom Petrovnom, što Čehov tek nagovještava. Ta ponovljivost, odnosno cikličnost potcrtava komentiranje Ivanova kroz lik Ane Petrovne odnosno kroz lik Saše. Kada prođe vrijeme, Ana umre i učini se da će doći do realizacije ljubavnog odnosa Ivanova i Saše, vraća se ljekar Ljvov i vraća svoj objektivni sud u dramsku radnju. Ljvov biva taj koji pokreće kraj radnje i izaziva prisjećanje neuspjeha u prošlosti, te su upravo posljednje replike vrlo eksplicitan prikaz ironijskog modusa (anti)heroja, koji se spustio na najnižu ljestvicu (ne)djelovanja.

IVANOV: Kamo ćemo? Stoj, sad ću ja svemu okončati! Probudila se u meni mladost, progovorio je prijašnji Ivanov! (Vadi revolver.)

SAŠA (vrisne): Znam šta hoće da učini! Nikolaju, tako ti Boga!

IVANOV: Dugo sam padao sve niže i niže, sada – stoj! Dosta je bilo! Mknite se! Hvala ti, Saša!

(Čehov, 2017, str. 80)

Nasuprot odnosu Ivanova i Saše, Jovan Hristić (1981, str. 88) primjećuje kako je primjetna ponovljivost u ovoj drami i odnos Šabeljskog i Babakine, koji kako kaže “nije samo klasični *double plot* odnosu Saše i Ivanova. (...) (v)eć je tu zato što su veridbe, ženidbe i udadbe, planovi provodadžisanja, jedan oblik života na imanjima u izgubljenim ogromnim prostorima, neka vrsta društvene igre u malim sredinama i skućenim životima”. Čehov je od onih autora koji ne naglašavaju ironiju nego “samo ustvrđuje i pušta čitatelja neka sam doda ironičan ton” te se stoga može i klasificirati kao sofisticirani ironičar (Frye, 2000, str. 53).

3.2. *Ujka Vanja*

Za razliku od Ivanova koji u istoimenom komadu pokreće radnju i bitno je određuje, u komadu *Ujka Vanja* (1897) zanimljivo je posmatrati modus heroja iz perspektive Jelene Andrejevne, koja pokreće radnju i stvara ljubavne zaplete bez davanja povoda i bez realnog saznanja o njenom životu, njenoj prošlosti i njenim emocijama. Čehovljevo poigravanje s dramskom strukturom i udaljšavanje od klasične forme glavnog lika, odnosno djelatnog lica koje pokreće radnju, već je u samoj svojoj prirodi dio ironije koju objektivni Čehovljev sud stavlja u srazmjeru nelogičnosti i ne uvijek nužne jednakosti uzroka sa posljedicom. No, prije nego ispitamo ironijski modus heroja iz perspektive Jelene Andrejevne, bitno je analizirati sam čin dolaska Serebrjakova i Jelene Andrejevne na seosko imanje. Naime, oni svojim dolaskom donose nemir u prvom činu, a u četvrtom činu njihovim odlaskom Sonja u posljednjoj replici govori ujki Vanji kako se sve vraća na svoje mjesto i kako će raditi i odahnuti. Radnja komada je smještena između dolaska, poremećene kolotečine i odlaska, nakon kojeg nema povratka na staro. Povratak na staro bi u tom seoskom, udaljšenom, izolovanom prostoru bio jedina logičnost. Sam ljudski nemar i nedostatak osjećaja prema drugom iskazuje se u odnosu Serebrjakova i Vojnickog. Stari profesor Serebrjakov isuviše je obuzet knjigama i svojim reumatizmom, te ne vidi uprte oči prema njegovoj supruzi Jeleni Andrejevnoj, ali nužno ni ne mari prema povezanosti Vojnickog sa seoskim imanjem koje je zaostavština njegove sestre i na kojem predano radi dugi niz godina, pa govori kako želi prodati to imanje bez oskušivanja želja njegove kćeri Sonje, koja je logičnim slijedom, nakon majčine smrti, vlasnica tog imanja. Osnovnu Serebrjakovljevu nesreću saznajemo u trećem činu, gdje se žali na starost i

nedostatak slave koji ga je dočekaao odlaskom u penziju, te ispraznost prizemnih ljudi kojima je okružen na seoskom imanju. Iza toga se opet krije ironija iz koje saznajemo da su Vojnicki i njegova majka kroz cijelu Serebrjakovljevu karijeru bili ti koji su radili za njegov lagodan život, danonoćno prepisivali tekstove, divili se njegovoj umjetnosti da bi na koncu spoznali da je sve puko zavaravanje i da Serebrjakov nije suštinski toliko priznat, da je brzo zaboravljen u svijetu nauke i da o umjetnosti i ne zna baš toliko koliko su mogli naslutiti iz prepisivanja tekstova koje nisu baš najbolje razumjeli. Taj obrat i spoznaja komentar su Serebrjakovljevog posmatranja života kroz poznatu Čehovljevu dosadu, koja je lajt-motiv i ove drame, te je tako i logično profesorovo ponavljanje po inerciji kako treba raditi baš u periodu života kad on ne radi ništa. Odnos Serebrjakova i njegova uloga u komadu bila je važna za tumačenje Jelene Andrejevne, o kojoj, kako je već spomenuto, ne znamo mnogo osim da je Serebrjakovljeva druga supruga i da ima dvadeset sedam godina. Bašović (2008, str. 121) odnos Jelene Andrejevne i Serebrjakova povezuje pogledom izvana na “prostor kojim se potcrtava sudbina ostalih likova”. Unutarnji život Jelene Andrejevne nam je nepoznat, njena prošlost također, što je s razlogom Čehovljeve drugačiji pristup prema ovom djelatnom licu. Jelena Andrejevna je ta oko koje se pravi četverougao odnosa u kojem djeluju Astrov – Sonja – Jelena Andrejevna – Vojnicki – Serebrjakov. Jelena Andrejevna je lik oko kojeg se sve dešava, a koji ne izgovara ništa u ovim odnosima, osim kada služi Sonji za ispovijedanje u njenom neuspjehu sa Astrovom. Ironija ovih ljubavnih odnosa je što se naslućuje da Jelena Andrejevna ne pokazuje emotivnost ni u trenucima kada odlazi i priznaje Astrovu kako joj je drag, ali da to ionako nije važno jer odlazi. Ta duhovna neimaština i ispraznost života Jelene Andrejevne je najznačajnija dramska tačka koja kod Čehova gradi krugove odnosa, koji pokreću radnju i zatvaraju je. Jelena Andrejevna je kao ikona u koju se svi zaljube, kojoj svi iskažu poštovanje, ali ta ikona i dalje ostaje samo to, jer kroz nju ne cirkuliše život i za promjenu odnosa prema njoj je potrebno samo izmještanje, kao što bi bio izmješten bilo koji dio fantastične scenografije koja bi imala funkciju očaravajućeg.

3.3. *Galeb*

Čak su četiri značajna ljubavna trougla unutar komada *Galeb* (1896), i to: Trepljev – Nina – Trigorin, Arkadina – Trigorin – Nina, Trepljev – Maša

– Medvedenko, Šamrajev – Polina – Dorn. Sva četiri ljubavna trougla se uspostavljaju unutar beznadežnosti, životne ispraznosti i usamljenosti. Kompleksnost ljubavnih trouglova je time veća zbog ponovljivosti, te je vidljivo iz gore navedenog da je moguće napraviti dosta složenu shemu ljubavnih htijenja, ali je mnogo lakše shematski prikazati ostvarivost ljubavi, jer čak i da dođe pred čin ostvarenja, “ljubav” ne nailazi na uzajamnost. Ovakvim odnosima Čehov gradi niz začaranih krugova čija ironična ponovljivost prilazi korak bliže onome što jeste život izvan drame. Trepljevljeva ljubav prema Nini Zarečnoj i da se ostvari bila bi jednostrana, jer Nini žudi za Trigorinom, koji je privlačni iz činjenice da je bliže glumi, bliže pozorištu i bliže sceni. I tako dolazimo do pitanja ko je, zapravo, Trepljev, zbog čega, iako je pisac, nije predmet Ninine žudnje? Trepljev je mladi pisac koji nije poznat i koji se, zahvaljujući majci Arkadinoj, kreće u krugovima poznatih pozorišnih ljudi, tradicionalnog shvatanja pozorišta i umjetnosti općenito. Unutar svoje neafirmisanosti Trepljev vidno pati od kompleksa niže vrijednosti, pa se u svom pisanju protiv tradicionalnih umjetnosti naziva novatorom. Sarazak (2012, str. 115) o čehovljevim figurama – Trepljevu, Ivanovu, Vanji i Trofimovu – piše sljedeće: “Ovaj antidonžuan zavodi žene i unesrećuje ih uprkos sebi, nevoljno. On je u središtu komada, ali je to središte prazno. Praznina jednog nepostojanog, bezvoljnog duha, neodlučnog i prevrtljivog”. Tema praznine je u ovom komadu važna, jer u dva centralna lica pronalazimo osnovne želje: kod Trepljeva želju da se afirmiše kao pisac, a kod Nine Zarečne želju da se proslavi kao glumica. Put ostvarenja oba lika vodi ka propasti, jer Trepljev svoje pisanje oslanja na ljubav koju osjeća prema Nini Zarečnoj, dok Nina Zarečna svoj put uspjeha vidi kroz zamišljenu ljubav prema Trigorinu.

Na posljednjem susretu Nine Zarečne i Trepljeva u četvrtom činu *Galeb* svjedočimo apsolutnom padu snova i gotovo beznadežnoj situaciji. No, u čehovljevsom stilu, prikazane su nam dvije mogućnosti djelovanja unutar bezizlaznih situacija i dva načina (ne)opstajanja ironijskog modusa heroja čiji su tipični predstavnici Trepljev i Nina. U gradaciji lika, Čehov Trepljeva spušta ljestvicu niže jer on olako odustaje od svojih snova, dok Nina još uvijek i iz žablje perspektive ima nadu da će jednog dana dosanjati svoj san.

NINA: (...) Ja sam galeb. Ne, nisam. Sjećate se kad ste ubili galeba? Slučajno je naišao čovjek, vidio, i iz dosade upropastio... Siže za malu priču... Ne, to nije ono... (...) Sada shvatam, Kostja, da u našem poslu – svejedno

da li igramo na pozornici ili pišemo – nije glavna slava, bljesak, ne ono o čemu sam sanjala, nego to da se umije trpjeti. Da se umije nositi svoj križ i vjerovati. Ja vjerujem i nije mi tako teško i, kad mislim o svom pozivu, ne bojim se života.

TREPLJEV (tužno): Vi ste našli svoj put, vi znate kamo idete, a ja sam i dalje u haosu svojih snova i slika, ne znajući zašto i kome to treba. Ja ne vjerujem i ne znam koji je smisao mog poziva.

(Čehov, 2017, str. 162)

Na drugoj su strani predstavnici starih generacija – Arkadina i Trigorin, koji su unutar dva ljubavna trougla s predstavnicima mladih – Ninom Zarečnom i Trepljevom. Ironijski modus Arkadine je taj što jedine emocije koje ima jesu prema pozorištu, sceni, slavi i prema ponekom tekstu za koji osjeti da bi je proslavio, a unutar te priče se uklapa Trigorin po svojoj sličnoj sujeti, okrenutosti prema tekstu i apsolutnoj okrenutosti prema sebi kakvu ima i Arkadina. Trigorinu je Nina Zarečna zanimljiva zbog mladosti, dvije godine je u vezi s njom, dobiju zajedničko dijete koje umire, ali se vraća svojoj kolotečini i životu koji ima sa Arkadinom, jer je to njegovo prirodno okruženje, onaj čehovljevske prostor učmalosti, beznađa, praznine i, u ovom slučaju, lažnog i privremenog sjaja koji prestaje pozorišnim aplauzom i kratkotrajnom pohvalom među umjetnicima. Trigorin nastavlja svoj put sa bilježnicom i Arkadinom znajući da će jedno drugom uredno hraniti sujete. Unutar druga dva trougla nanovo imamo prikaz odnosa mlađih i starijih. Maša, kćerka Poline Andrejevne, čini surovi kompromis i udaje se za Medvedenka nadajući se da će ugušiti emocije koje osjeća prema Trepljevu, ali tim činom ponavlja sudbinu majke koja je u kasnijoj dobi spremna sve učiniti kako bi realizirala svoju ljubav prema ljekaru Dornu. U ovoj situaciji je zanimljiva ponovljivost koja nerijetko aludira na apsurdnost i nelogičnost koju priređuje život.

3.4. *Tri sestre*

Za razliku od drugih Čehovljevih drama, *Tri sestre* (1900) jedina je drama u kojoj dolazak znači promjenu ka boljem, a odlazak ima značenje potpune usamljenosti i propasti. Dolazak garnizona u učmalu provinciju za tri sestre, Olgu, Irinu i Mašu, znači bijeg od stvarnosti koja im je duboko urođena u sjećanje na prošlost. *Tri sestre* nanovo ruše klasičnu shemu drame, jer su Olga, Irina i Maša tri ravnopravna glavna lica ovog komada. Prema

Hristiću (1981, str. 92) distinkcija ostalih drama i *Tri sestre* jeste u tome što “sve ljubavi u *Tri sestre* vode nas ka jednom središnjem problemu: to je propadanje u učmali provincijski život. Tačnije rečeno, svi odnosi u *Tri sestre* su različiti modusi rastakanja u palanačkom sivilu i mrtvilu”. U odnosu ova tri lika napravljena je razlika. Naime, Olga je lišena emotivnih sanjarija koje imaju Maša i Irina, jer ima intelektualne pretenzije, te od prvog do četvrtog čina se razvija u preumornu direktoricu gimnazije i, naravno, u skladu s tim, i usidjelicu. U duhu ispraznosti provincijskog života, ne postoji mogućnost da žena koja ima intelektualnu funkciju bude u bilo kakvom ljubavnom odnosu. Dakle, za Olgu u *Tri sestre* ne može postojati ljubav ni u naznakama. Maša, druga sestra koja je udata za dosadnog profesora latinskog jezika Kuligina, s kojim je tek u konvencionalnom braku, ulazi u ljubavni trougao, odnosno četverougao. Dolazak Veršinjina u njen svijet unosi raznolikost, te su joj zanimljive čak i njegove nasumično poredane misli koje izgovara u cilju borbe s monotonijom. Unutar ovog odnosa se, s jedne strane, nalazi Mašin muž Kuligin, a, sa druge strane, nalazi se Veršinjinova supruga, čije ime ne saznamo do kraja drame. Uvođenje Veršinjina u Mašin svijet je uvođenje i nekoga iz Moskve, lica iz prostora želje, prostora imaginarne željenje promjene na bolje. Mašini i Veršinjinovi susreti su, zapravo, rijetki i stvarna želja je time olabavljena, te niti jednog trenutka ne možemo sa sigurnošću ustvrditi da li uopće postoji ljubavni odnos ili samo utočište od stvarnosti. “Olabavljenost” ljubavnog trougla ili četvrougla snažnija je ako uključimo odnos koji ima Kuligin u četvrtom činu kada je svjestan situacije i emocija svoje supruge.

KULIGIN (zbunjeno): Ništa, neka se isplače, neka... Mila moja Maša, dobra moja Maša... Ti si moja žena i ja sam sretan ma šta se dogodilo... Ja se ne žalim, ni u čemu ti ne prebacujem... evo i Olja je svjedok... Hajde da počnemo živjeti opet po starom, od mene nećeš čuti niti jedne riječi, ni prigovora...

(Čehov, 2017, str. 295–296)

Ljestvicu ispod ovog odnosa je ljubavni trougao najmlađe sestre Irine: Irina – baron Tusenbach – Soljoni. Za razliku od Maše, koja žudi za Veršinjinom, jer je iz Moskve, za kojom sestre žude, za Irinu je baron tek bijeg iz kuće, koja sve više počinje ličiti na karneval, no, Irinina istina je da nema emocija niti prema Tusenbachu, a još manje prema Soljoniju. Irina pristajući na udaju za barona bez ikakvih emocija čini vjerovatno najsureoviji

antiljubavni kompromis u svim Čehovljevim dramama, te je taj čin dodatno akcentovan spomenom odustajanja od najvećeg predmeta žudnje u dramu – odlaska u Moskvu. Ovaj trougao zatvara se dvobojem Soljonija i Tusenbacha, u kojem Tusenbach umire, ali dramska radnja teče dalje.

Na najnižoj ljestvici ljubavnih odnosa je ljubavni trougao Andrej – Nataša – Protopopov. Nataša je priprosta žena kojom je oženjen Andrej i koja između drugog i četvrtog čina rodi dvoje djece, a čini se da bi radala beskonačno da drama ima više činova, jer činom njenog rađanja Čehov kao da simbolički prikazuje razmnožavanje priprostosti i ispraznosti, te sve dublje propadanje u preduboku propuntu. Kako Nataša rađa djecu, tako Andrejevo propadanje biva označeno njegovim gojenjem – od muzičke akademske nade ostaju samo kockarski dugovi i svijest da mu je supruga u vezi sa nevidljivim likom Protopopovom, za kojeg znamo samo da je uticajan. U ovom trouglu izostaje bilo kakva želja za suprotstavljanjem.

Ironijski model sva tri trougla je nedefinisana želja od prvog trougla do trećeg, gdje vidljivi lik Andrej u svojoj usamljenosti ne pronalazi razlog za pobunu i nastavlja svoj isprazni život. Sva tri ljubavna trougla se u drugom činu nagovještavaju, u trećem doživljavaju svoj vrhunac, a u četvrtom se raspliću. O ironijskom modusu svijeta koji je na rubu da se raspadne ili potrga na način kako u četvrtom činu odlaze djelatna lica u *Tri sestre* piše Nortrop Frye (2000, str. 325–326): “U dramu devetnaestog stoljeća tragička se vizija često poistovjećuje sa ironijskom; stoga tragedije devetnaestog stoljeća naginju tome da budu ili Schinkal – drame koje govore o proizvoljnim ironijama usuda ili (očito zahvalniji oblik) studije o kočenju i gušenju ljudskog djelovanja od strane kombinacija pritiska reakcionog društva izvana i nesređene duše iznutra. Takvu je ironiju teško zadržati u kazalištu jer traži statičnost radnje. U onim Čehovljevim ulomcima, osobito u posljednjem činu *Tri sestre*, u kojem se likovi jedan po jedan povlače u svoje subjektivne samice, dolazimo onoliko blizu čistoj ironiji koliko se to na pozornici može postići”.

Jedina precizno definisana želja u komadu *Tri sestre* jeste Moskva, ali ironija te želje je što za sve tri sestre Moskva nema univerzalno značenje ni kao prostor ni kao emocija. Osnovni problem stabla značenja simbola Moskve jeste što je duboko uronjen u prošlost u kojoj sestre žele da sagrade snove. Tek u četvrtom činu odlaskom garnizona shvatamo da se s

već sasušenog stabla želja list po list otkidaju djelatna lica i odlaze u svoju usamljenost. U četvrtom činu se ne vraćaju u prošlost, nego žele ići ka budućnosti, ovoga puta udaljeni od sadašnjosti, što dodatno produbljuje ironiju dramskog razrješenja. Likovi i siže se mimoilaze, što je jedna od temeljnih postavki ironijskog modusa heroja.

Posljednjim dijelom knjige Josepha Campbella *Junak sa tisuću lica* (2007, str. 404) najjednostavnije možemo objasniti čehovljevska individualnost i ironijski modus heroja: “Danas nikakva smisla nema u skupini – niti u svijetu; sve je u pojedincu. Ali u njemu je smisao apsolutno nesvjestan. Čovjek ne zna kamo ide. Čovjek ne zna što ga goni. Sve komunikacijske spona između svjesnih i podsvjesnih zona ljudske psihe presječene su, ostavivši nas raspolovljenima. Junačko djelo koje valja izvesti nije danas onakvo kakvo je bilo u Galilejevom stoljeću. Ondje gdje je tada bio mrak, danas je svjetlost; ali, također, gdje je bila svjetlost, danas je tama”.

Žan-Pjer Sarazak (2015, str. 73) navodi: “Čehovljevo pozorište označava kraj junaka čiji postupci garantuju sjećanje; on nas konačno uvodi u eru običnog čovjeka koji se ne definiše svojim postupcima već nadasve svojom bezvoljnošću”.

ZAKLJUČAK

U ironijskom modusu Čehovljevog individualca postoji misao o ljubavi. Ta misao se može množiti u ljubavne trouglove ili četverouglove s usložnjanim emotivnim aluzijama, ali svoje ostvarenje ne može dosegnuti, jer joj za dramsku realizaciju nedostaje sentimentalnosti, emotivne posloženosti i tačno definisane dramske želje. Da sve navedeno imaju Čehovljeve drame, izgubile bi ono najvažnije – čehovljevska jedinstvenost.

U sve četiri Čehovljeve drame, koje su predmet analize ovog rada, ima ljubavi i napretek, ali ta ljubav je duboko uronjena u dosadu, u emotivno, intelektualno i ljudsko propadanje lica, te lica kao takva nemaju dovoljnu snagu za realizaciju u bilo kojem segmentu života unutar drame. Ostaje nam da postavimo pitanje: Da li je potrebno postaviti fotelju na vrata, pokidati spona sa vanjskim svijetom, sa vremenom, s prostorom, izolirati sve, da bi Nina i Trepljev u četvrtom činu *Galeba* napokon pronašli put ljubavi? Naravno, odgovor na ovo pitanje ne možemo naći, ali možemo

napraviti najčešću sponu između dramske i životne radnje, te konstatovati da u ruševnoj čehovljevskej dramskoj svakodnevnici, na dnu obitavanja lica unutar Čehovljevih drama nije moguće sagraditi ljubav – njihova “žalbla perspektiva” nema dovoljnu snagu da dosegne nivo ljubavi jer bi izgubila sopstvo.

IZVOR

Čehov, A. P., 2017. *Drame*. Zenica: Vrijeme.

LITERATURA

1. Bašović, A., 2015. *Maske dramskog subjekta*. Sarajevo: Buybook.
2. Bašović, A., 2008. *Čehov i prostor*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
3. Blanchot, M., 1969. *L'Entetien infini*. Gallimard.
4. Campbell, J., 2007. *Junak sa tisuću lica*. Zagreb: Fabula Nova.
5. Frye, N., 2000. *Anatomija kritike*. Zagreb: Golden marketing.
6. Hristić, J., 1981. *Čehov, dramski pisac*. Beograd: Nolit.
7. Ibrišimović-Šabić, A., 2019. *Čehov u Sarajevu*. Sarajevo: Slavistički komitet.
8. Karahasan, Dž., 1988. *Model u dramaturgiji*. Zagreb: Cekade.
9. Karahasan, Dž., 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.
10. Sarazak, Ž., 2015. *Poetika moderne drame*. Beograd: Ars Clio.
11. Souriau, E., 1982. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.

THE IRONIC MODE OF HEROES IN PLAYS BY A. P. CHEKHOV: LOVE IN A TIME OF IRONY

Summary

The aim of this paper is to investigate the model of the figure of the hero in Anton Pavlovich Chekhov's plays. In that sense, four of the most significant plays by A. P. Chekhov were analysed, and literature on the 20th century drama poetics was consulted in order to gain a clearer understanding of the construction of the dramatic world of characters. Specifically, the focus is on four plays in four acts: *Three Sisters*, *Ivanov*, *The Seagull* and *Uncle Vanya*. For the purpose of placing love in the central context of this work, the play *The Cherry Orchard* has not been included in the analysis.

The title of the paper contains a thesis on the functioning and construction of characters in plays based on the principle of irony, which the author aims to examine and prove. In doing so, it is very interesting to deal with such a model of a hero placed in dramatic situations from the perspective of A. P. Chekhov, a writer who writes his characters from the perspective of the writer-analyst.

Key words: *ironic mode, Chekhov, drama, love, irony, Ivanov, The Seagull, Three Sisters, Uncle Vanya*