

GEOMETRIJA LJUBAVI U „SUTONU“ IVA VOJNOVIĆA I „TRI SESTRE“ ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA

Borislav Pavlovski

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska

The result of the research „Dramatic geometry“ in selected dramas shows different approaches to dramaturgy in the same literary period. Ivo Vojnović practices a closed type of dramaturgy while Anton Pavlovich Chechov different models of the „situation in the triangle“. Vojnović's character characterization is primarily psychological while Chechov's is based on the dynamic of the „situations in triangle“ which are the instigators of the dramatic action and process of character formation with other dramatic elements.

Cilj je ovoga priloga istražiti udio, značaj, sadržaje i oblike ljubavi u oblikovanju „dramske geometrije“ te dramskih likova i njezin utjecaj na dramsku radnju u odabranim primjerima koji svjedoče o funkciji „situacija u trokutu“ (Žinestje 1981: 118-151). Kompliciraniji metodološki/teorijski pristup istoj problematici ponudili su A. J. Greimas u „Semantique structurale“ (1966) i Anne Ubersfeld, propitujući, prvi „aktancijalne modele“, a druga „aktancijalne trokute“: aktivni, „psihološki“, ideološki, višestruki i preinačenja (1981: 95-100).

Oni nisu odabrani po načelu izrazite dramaturgijske odnosno stilske sličnosti, već, prvenstveno, kao paradigmatični tekstovi u okvirima nacionalne, tj. hrvatske i ruske, odnosno europske / svjetske dramske književnosti i kazališta. Naprosto su svjedoci dramaturgijskih koncepcija u istom vremenskom razdoblju.

Napisane su i izvedene gotovo istodobno. „Suton“ je prvi put objavljen u časopisu „Život“ 1900. i praižveden u Zagrebu, 8. svibnja / maja iste godine. „Suton“ je napisan najvjerojatnije na otoku Braču 1898/99. godine (Suvín, 1977: 305). „Dubrovačka trilogija“ (sastavljena od „Allons enfants!...“, „Sutona“ i „Na taraci“) uprizorena je 1903. godine u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu i od tada se najčešće izvodi kao cjelina. „Tri sestre“ napisane su 1900. i izvedene 1901. godine.

Objekte drame pripadaju istom književnom i povijesnom razdoblju. To razdoblje imenovano je u povijestima hrvatske književnosti „Modernom“, iako se u njemu pojavljuju djela s klasicističkim, neoromantičnim, realističkim i naturalističkim stilskim karakteristikama. U najnovijim radovima to razdoblje svrstava se u širi europski umjetnički pokret označen terminom secesija koja se pojavljuje na prijelazu devetnaestoga u dvadeseto stoljeće. Aleksandar Flaker naziva razdoblje u kojem djeluje A. P. Čehov „Dezintegracija realizma i moderna književnost“ (1975: 339).

Interpretacijski su izazovne pretpostavke o sličnostima određenoga broja strukturnih elemenata i odabranim dramama što bi mogle rezultirati tipičnom komparativnom analizom koju ću zaobići i izbjeći, nastojeći se zadržati na zacrtanom cilju i svrsi, da bih istražio i opisao gore spomenute elemente što svjedoče o dva tipa dramaturgije u kojima je pokretački (agonski) element ljubav.

Neizbježnima će se u tumačenju pokazati i usporedivi strukturni elementi u izabranim dramama. Oni se prvenstveno odnose, po mom osobnom sudu, na oblikovanje dramskoga / scenskoga prostora i upotrebu zvučnih znakova. Upravo te strukturne elemente drame / predstave smatram nekom vrstom dramaturgijskih poveznica između Vojnovićeva „Sutona“ (i drugih drama) i „Tri sestre“ (odnosno Čahovljevih drama od „Ivanova“ i „Galeba“ do zaključno „Višnjika“). Oblikovanje „štimunga“ (ozračja) imaju zajednički poetički nazivnik, karakterističan za razdoblje secesije.

Tematizirani društveni / povijesni kontekst „Sutona“ fokusiran je u „Benešinu kuću (na Pustijerni) u Gradu god. 1832.“ (Vojnović, 1964: 257) dok se radnja „Tri sestre“ „Događa u gubernijskom glavnom gradu“ (Čehov 2003: 21) u Rusiji sredinom devetnaestoga stoljeća. Pažljivim čitanjem Čehovljeve drame može se rekonstruirati se vremenski okvir. Prvi čin odigrava se na godišnjicu očeve smrti, tj. pokojnoga generala, jer Olga podsjeća Irinu da je to bilo „upravo prije godinu dana, petoga svibnja“ (Čehov, 2003: 23). Drugi čin počinje u pokladno vrijeme u „osam sati uvečer“ (Čehov, 2003, 48). U jednom od prizora drugoga čina Čebutikin upada u razgovor s novinskom informacijom: „Balzac se vjenčao u Berdičevu“, ponavljajući je tri puta uzastopce i zapisujući u svoj notes. (Čehov, 2003: 58).

Honore de Balzaca vjenčao se „s ruskom udovicom groficom Hanskom, iz slavnoga roda Rzeuskih“ (Čehov, 2003: 58) „14. marta 1850. godine“ (Milačić, 1960: 21). Budući da je od prvoga do drugoga čina rođen Bobik, Natašin i Andrejin sin, znači da je povijesno vrijeme dramska radnja počelo godinu dana ranije i produžilo se na sljedećih nekoliko (četiri) godine.

Citirana novinska vijest ima i, osim spomenute, svoju simboličnu vrijednost jer govori o ostvarenju „vječne ljubavi“ što je u epistolarnom obliku trajala punih šesnaest godina između Balzaca i Hanske te se materijalizirala (danas bismo možda rekli konzumirala!) pet mjeseci prije smrti slavnoga pisca. Naime, Honore de Balzac umro je 21. augusta 1850. godine (Milačić, 1960: 21). Ova se ljubav ili ljubavni motiv može tumačiti u kontekstu drame na različite načine i iz različitih aspekata. Uostalom: Anton Pavlovič Čehov vjenčao se s prvakinjom MHAT-a (Moskovskoga hudoženstvenoga teatra) Olgom Knipper 1901. (Mašom u „Tri sestre“), a to znači tri godine prije svoje smrti! Je li slučajno spomenuo Balzacovo vjenčanje!?

Primjetan je određeni stupanj podudarnosti s obzirom na situiranje dramske radnje u prošlost koja nije bila naročito udaljena od same povijesne zbilje, da ne bi bila određenim dijelom kolektivne memorije ali i same stvarnosti s određenim društvenim, političkim (u Iva Vojnovića), idejnim i moralnim aspektima.

II.

„Dubrovačka trilogija“ Iva Vojnovića tematizira rasap društvenoga i političkoga sustava Dubrovačke Republike i njezine povlaštene klase te pojavu i značaj nove poduzetničke, tj. građanske. Dok je „Allons enfant!...“ izravan opis „propasti“ Dubrovačke Republike nakon ulaska Napoleonovih jedinica u Grad 1806. godine, dotle je „Suton“ slika moralnoga, idejnoga, društvenoga i financijskoga statusa preostale vlastele u novim povijesnim okolnostima koje ne žele ili ih nisu sposobni prihvatiti.

Dramska se napetost temelji na dosljednom neprihvatanju novih društvenih promjena koje se fokusiraju u neostvorenoj „ljubavnoj priči“ između najmlađe vlasteoske kćeri Pavle iz roda Beneša i pomorskoga kapetana Luje Lasića, podrijetlom iz „kmetske“ obitelji, kao što će ironično komentirati vlastelin Luco u replici, nakon Marina predavljanja kapetana pomorskog: „*Lasić... Lasić! ... Kmet?...*“, na što uzvraća Mara: „*Bio mu je otac*“, a svoje patricijsko gledište iznijeti i *Sabo (koji se približio Mari): Tad je i sin.*“ (Vojnović, 1964: 263).

Ljubav je osnovni pokretački element dramske radnje čija je dramska napetost proporcionalna količini i intenzitetu iskazanih osjećaja glavnih likova (Mara, Pavle, Luje). Kompozicijski je utemeljena na „prostoj situaciji sa zatvorenom geometrijom“ (Žinestje, 1981: 130-141).

„Situaciju u trokutu“ ispisuju i crtaju „Mara Nikšina Beneša (68 g.), vladika dubrovačka“ te njezina najmlađa kći Pavle (27 god.) i „Lujo Lasić (32 god.), kapetan pomorski“.

„Afektivne strane trougla“ (Žinestje, 1981: 131) protežu se u Vojnovićevoj drami od ljubavi do odricanja od nje, pri čemu nije nevažno

postojanje povijesne, društvene (klasne) i moralne prepreke koju simbolički materijalizira majka Mara, iako ima dramski neizravnu podršku u vlastelima Luci i Sabu. Dinamika ovoga dramaturgijskog modela ostvaruje se u ovisnosti smjerova djelovanja pojedinih dramskih likova. Oni su oblikovani na različitim karakternim osnovama odnosno s različitim dramskim funkcijama koje se tijekom dramske radnje dograđuju, udaljavajući se sve više od jednostranih dramskih funkcija s kojima su zatečeni u prvoj fazi „situacije u trokutu“. Njihovi međusobni odnosi nisu pravolinijski i bez dramske zalihe značenja.

U „Sutonu“ nema druge bitne „situacije u trokutu“ osim navedene (Mara, Pavle, Lujo), pa je ona utoliko značajnija, da ne kažem presudna za konstituiranje dramske radnje. U toj „prostoj situaciji sa zatvorenom geometrijom“ tj. u toj „situaciji u trokutu“ ostvaruje se složeniji tip „aktancijalnog trokuta“ zbog različitih smjerova djelovanja dramskih likova, vođenih zatvorenim (konzervativnim) i otvorenim (liberalnim) gledištima na povijest, klase, ideje, društvo i ljubav.

Analiza spomenutoga modela („situacije u trokutu“) pokazuje narav odnosa između Mare (majke) i Pavle (kćeri), Pavle (kćeri) i Luje (kapetana pomorskog) te Mare (majke) i Luje (pomorskoga kapetana). Odnos između majke i najmlađe kćeri isprva je ambivalentne naravi koja se preobražava u majčino odricanje slobodnoga ljubavnog izbora vlastite kćeri i potpuno pristajanje na njezinu odluku o odlasku u redovnice (dumne), dok se odnosi između Pavle i Luja prikazuju u raspletu antagonističkim/kontrastivnim, kao što je to na nižoj razini, isključivo društvenoj/klasnoj, onaj između Mare (majke) i pomorskoga kapetana Luje, koji je u majke neznatno tolerantnije intonacije nego li onaj u dubrovačke vlastele (Saba i Luce).

Neostvorena ljubav, tj. društvena veza, između Pavle i Luje stupnjevite je naravi. Počinje nagovještajem s upletenim negativnim predznakom (Pavlin kratki monolog o osam godina čekanja), što će kulminirati njezinim odbijanjem i odricanjem od svjetovnog života.

„PAVLE (*uljeglja hitro s donjih vrata gledajući sve naokolo nemirno, da je majka ne vidi; mutne oči, stisnute bljede usne*): Rekla sam mu ja da pođe, i poslušao me. Čekala sam ga osam godišta, vratio se – pak opet ide!... a ja opet sama, brez utjehe, brez ufanja... Oh! sve prohodi... sve se dune! – I mladost – i ovi tužni dani... (*Došla do balkona s gleda nadvor.*) Još jedan jedini trak – onamo na Gospi... pak tad veliki, dugi jad... noći! (*Utopljena je u crne misli.*) (Vojnović, 1964: 258).

„LUJO (*do nje, tvrdo, ali s dubokom strasti*): Išćeraj me, ma valja da govorim... za prvi i zadnji put. (*Sve tiše*): Bili smo djeca, ja sin kmeta. a ti kneževa či. Čučeli smo se još u dječjoj igri. Pak su me poslali na more.

Godišta i godišta smuco se po svijetu. Došo – pošo, a meni sved u glavi tvoje oko i zlatne kose što su ti krunile čelo. – Vratio sam se, eto – čovjek – „gospar“! – kako me tuđi, slobodni ljudi zovu. Jadnog mene!... nijesu znali da kad sam uz vas, eto opet vašega roba!

PAVLE (*stisnula šakama usta i zagledala se u tle*): To je!... to je...

LUJO (*kao gore, sve to življe*): Kmetski mi je rod ulio u dušu najniže poniženstvo, (*sasvim tiho i strastveno*) ljubav za tebe – zadnja gospo moja!

PAVLE (*ustala mirno, pa ga oko u oko, oštro prodrljivo motri*): A ko ti je to dopuštio?

LUJO (*grčevito je zgrabi za ruku, pak lice u lice*): Ah!... zato što si viša ti u tuzi negoli svi mi u sreći – zato, zato – Pavle, ja te ćutim... ja te hoću!

PAVLE (*istrгла ruku, sa zdvojnou odvažnosti*): Zašto gubiš toliko riječi?

LUJO: Ti mi se rugaš?

PAVLE (*mirno, s neizmjernom tugom*): Slušala sam te, i nijesam pobjegla.

LUJO (*gorko*): Ko mi te dakle grabi?

PAVLE (*kao gore*): Ti si reko: moja tuga! – Ako si ti u mojoj kući kmet – i ja sam tu u sužanjstvu moga gospostva.

LUJO (*uhvati je za ruku, milo i odvažno*): Slomimo verige, budimo ljudi, Pavle!

PAVLE (*gleda ga s velikim bolom, ali sva rascvijeljena od unutrašnje svoje žrtve*): Ko izvadi samo jednu ploču iz ovijeh raspucanijeh mira, propada nam dvor, umire nam gospostvo. (*prodirnijim pogledom zatravila mu sav očinji vid*) Hoćeš li?...

LUJO (*gnjevno, s neumoljivom tvrdoćom drugijeh težnja*): Brez srca – brez srca – kako i svi tvoji!

PAVLE (*sjetno, s mrtvijem pogledom, smiješi se naslonjena na tavolinu*): Zoveš li tako one što umiru za barjak svoj?

LUJO (*sio je srvan i pokrio rukama lice*): Pavle!... Pavle! – Trudan li je ovi križ!...

PAVLE (*polako, svečano stavila mu ruku na glavu*): Nosimo ga – za tuđe grijehе – ko gospodin bog!“ (Vojnović, 1964: 258-260)

„LUJO (*Pavli*): Gospo Pavle, da sam vam priporučen. (*Hitro, tiho i gorko*): Vratit ću se. A tad?

PAVLE (*sa smrtnim posmijehom*): Bit ću sutra, Lujjo!

LUJO (*sve tiše*): Ljubit ću te i u starosti.

PAVLE (*kao gore*): Bit ću mrtva.

LUJO (*muklo, zdvojno, lice u lice*): Tad ćeš pak bit moja!

PAVLE (*planuvši, sve potihou, skoro veselo*): Oh! Tad hoću!

(...)

PAVLE (*u isti čas vidjela je Luju kraj vrata u sredini, gdje odlazi. Strah i zdvojnost je svladaju i ona zavapi*): Lujo!...

LUJO (*obrnuo se baš do praga, pa se zatrčao do nje i zgrabio je strastveno*): Ideš li sa mnom?...

PAVLA (*uhitila mu glavu obadvjema rukama, pa se u nj zagledala, kao da bi ga htjela ispiti, ili zauvijeke spomenuti mu se lika*): - Ne! – Samo da te još jedanput vidim – prije smrti...

LUJO: Pavle!...

PAVLE (*tura ga od sebe*): A sad – pođi! (*On se trgne, poljubi je naglo u čelo i pobjegne zdvojno.*)“ (Vojnović, 1964: 264-265).

Dramske situacije odnosno dramski prizori s Pavlom i Lujom znatno su dinamičniji i sadržajno različitiji od svih ostalih dramskih prizora i njihovih dijaloških sekvenci te preostalog motivsko-tematskoga interesa. Dramske situacije i prizori s njima, govorno su dinamičniji, s više glasovnih modulacija, i praćeni su većim repertoarom gesta i grimasa. S njima se može komparirati samo završni prizor između majke Mare i kćeri Pavle.

„MARA (*uljegala na lijeva vrata, pa se zaustavila. Ne razabire u polutami*): Ko me zove?

PAVLE (*nepomična, bešćutna*): Marija-Orsola!

MARA (*u čudu*): Marija-Or... (*Došla do kćeri, pogleda je prodirno, pa sva prodrhta*): Jesi li ti to rekla?

PAVLE: Jesam – ja.

MARA (*zgrabila kćer grčevito za ruku, pa je dovela do svijeće*): Tetka tvoga oca Marija-Orsola Bobali... učinila se dumna... jer je ćućela... pučanina.

PAVLE: Kako i ja.

MARA (*skoro zavapila*): Ti!... Ti!...

PAVLE (*sveđ bešćutna, tvrda*): Čovjek koji je sad izišo, odnio je i svu dušu moju.

MARA (*s muklijem gnjevom i prezirom*): Ti su ćućela kmeta?

PAVLE: Kako da je vlastelin, majko!

MARA (*slomljena, svalila se u stolac*): Ah! – To je kraj svemu!

PAVLE (*približila joj se, duboko, ali kao iz velike dalečine*): Žo mi te je, majko! – Ali i ti znaš da je tako bolje. - Ostaju ti dvije ćeri... Ja valja da umrem svijetu (*stresla se*) kad ne mogu životu.

MARA (*ustala, pa gledajući je oštro, dugo*): Zašto sad kad on ide?

PAVLE: Reko je: vratit ću se!

MARA: Pak?

PAVLE (*lice u lice*): Da ga još jedanput vidim – njegova sam!

MARA (*potiho, prodirno*): Jesi li čekala da ti rečem: podi s njime?

PAVLE (*naglo obrnula glavu i sva se uspravila*): Ti mi ne vjeruješ!...

MARA: A zašto bih?

PAVLE (*zdvojno, gnjevno, prezirno a svaka riječ kao žerava*): Zašto?!... Zašto?... Ubila veselje, zadušila mladost, spasila ti ponos, pa zašto?!... Kostu se lomu, duša se privija, a majka ti se ruga: Zašto?!... Zašto?!

MARA (*još tvrđa i viša*): Marija-Orsola nije rekla ni riječi! – Prignula je glavu i pošla.

PAVLE (*u krajnjoj smjelosti, sva plamteća od srdžbe*): Ah! – Umrijeti a mučati! – Je li? To su nam naši stari zapovjedili!... Nečiste misli ne smiju ni prispat u Benešinom dvoru!... Jes... to je što te još muči u svoj ovoj prevelikoj tuzi! – Ti hoćeš čin a ne riječi!... pa dobro... (*Kano ris bacila se na tavolin, zgrabila nožice i jednim kretom raščinila sve, duge prelijepo, kose.*)

MARA (*razumljivo, hoće da je zaustavi, dršće, u strahu i ganuću*): Čerice... što činiš... ah!... Počekaj...

PAVLE (*s grčevitim, kao suludijem smijehom*): Atropos se zvala!... (*Prezerala jednim mahom svu kosu.*)

MARA: Ah!... (*Vrisne i svali se u stolac pokrivši rukama lice.*)

PAVLE (*došla do nje iznemogla ali mirna, pa, kao žrtva pred nijemijem božanstvom, klekne predajući majci pram ostriženijeh kosa. Polako, tiho i duboko*): Marija-Paola te pita: - Vjeruješ li joj?

MARA (*rastvorila ruke i pritislula joj glavu na grudi, a na licu joj i ponos i zadovoljstvo i tuga*): Čerice moja! (*čuje se žamor i smijeh u bližnjoj sobi. Netko zove.*) Dođi, majko! – (*One dvije jadnice ostanu zagrljene.*)“

Pavlinu uzmicanje pred društveno ozakonjenom vezom s Lujom argumentirano je društvenim, klasnim i povijesnim razlozima, a ne osobnim osjećajima. Patrijarhalni i patricijski moralni i društveni kodeks nepremostiva je prepreka u njezinom osobnom izboru, koji se priklanja tradicionalističkim moralnim kanonima i već ispričanoj priči, gotovo obiteljskoj legendi sličnoga sadržaja, po kojoj se žrtvuje svjetovni život u nepremostivim društvenim i moralnim okolnostima. Pavlin izbor nije motiviran vjerom ili vjerskim zanosom, već društveno-moralnim konvencijama. Takvo je rješenje samo društveno motivirano i s gledišta dramaturgije opravdanije od ostvarenja ljubavne veze između Pavle i Luje. Njezino odbacivanje prvih znakova liberalizma i građanskoga društva razumljivo je s dramaturgijske točke gledišta jer predstavlja motivsku poveznicu s mitskom poviješću Grada koji je ulaskom Napoleonovih vojski izgubio svoj patricijski status.

Odricanje od ljubavi znači svojevrsno žrtvovanje idealima koji mogu dramski lik dovesti u stanje alijeniranosti od same svoje biti, nepotvrđene izborom osobne slobode. Didaskalijske odrednice o „žrtvi“ i „dvjema jadnicama“ (Vojnović, 1964: 267) sasvim su izravna potvrda izrečenim tvrdnjama. Odricanje od ljubavi oblikuje, s druge strane, dramatični (tragički!?) dramski rasplet, znakovito vizualiziran arhetipskim i simboličnim Pavlinim rezanjem kose i odlukom da postane dumna (časna sestra) kao Marija-Orsola, ponovno žena, koja je u nedalekoj prošlosti prekršila moralni kodeks obitelji i pripadajućeg društvenog sloja/klese.

Kontrastivni je idejni/klasni odnos između Mare (majke) i Luje, kao sastavnica trokuta, jer je majka spremna na kćerinu žrtvu, dok taj izbor Lujo neće i ne može prihvatiti iz pozicije slobodnog građanina, i još k tome pripadnika druge, nepovlaštene, društvene klase.

Vojnović je svoju dramsku konstrukciju zamislio i uspješno ostvario na samo jednoj „situaciji u trokutu“, zahvaljujući postupnom „psihološkom razvoju komada“ koji se u nekim drugim strukturnim elementima odmaknuo od „osnovnih normi zatvorene građansko-individualističke dramaturgije“ (Suvin, 1977: 255).

III.

Geometrija ljubavi u „Trima sestrama“ Antona Pavloviča Čehova sasvim je drukčije oblikovana od one u „Sutonu“ Iva Vojnovića, i može poslužiti kompleksnijem razumijevanju njegove dramaturgije uopće. Njezina se zanimljivost uvećava pripadnošću istom vremenu nastanka i mogućnošću poredbenoga proučavanja odabranoga teorijskog modela na dvama istodobnim dramskim tekstovima.

Aplikacijom istih teorijskih sustava na Čehovljevu dramu, a to znači već primijenjenih „situacija u trokutu“ odnosno „aktancijalnog trokuta“, otkrivamo nekoliko „situacija u trokutu“, tj. dolazimo do svojevrsne umnožene geometrije ljubavnih trokuta na kojima se temelji dramska radnja i dramska napetost u „Trima sestrama“. Ljubav je u Čehovljevom dramskom tekstu osnovni agon (pokretač) dramskih zbivanja i same dramske radnje. Sasvim je u pravu Jovan Hrišćić kad kaže da „Čehovljevim dramama ne nedostaje zbivanja“, a „karakter zbivanja“ temelji se na „nedramskim postupcima“, tj. „drami privatnog života“ (1981: 103-104). Umnoženost „situacija o trokutu“ samo su formalni argument u skladu s tim gledištem dopunjenim adekvatnim sadržajnim sastavnicama (motivskim, tematskim, idejnim).

Dramaturgijski postupci oblikovanja „situacija u trokutu“ odnosno „aktancijalnih trokuta“ tipološki se razlikuju, ali se razlikuju i u načinu konstituiranja. Razlikovne činjenice mogu su potvrditi izborom tekstualnih

jedinica koje su u tom smislu faktori određenog oblikovnog postupka kojim se ostvaruju spomenuti trokuti.

Osnovnu i nezaobilaznu „situaciju u trokutu“ sačinjavaju Olga, Maša i Irina. Sestrinski trokut (Olga, Maša, Irina) u ekspoziciji drame počinje idejno-tematskom poveznicom - žudnjom za Moskvom:

„Irina: Treba otići u Moskvu, Prodati kuću, posvršavati ovdje sve, pa u Moskvu...

Olga: Da! Što prije u Moskvu.

(...)

Olga: Maša će svake godine dolaziti u Moskvu preko cijelog ljeta.

Maša (*tihozviždi pjesmu*).“ (Čehov, 2003, 24)

Finalni je prizor drame ambivalentne naravi. Prohujale nade o povratku u Moskvu, neostvarene ljubavne veze i Tusenbachova tragična sudbina kompenziraju se probuđenim vitalizmom triju sestara, veoma općenitog cilja, koji djeluje fatalistički, i Čebutikinovim iskazom o barunovoj smrti te njegovim ritmički izgovorenom komično-ironijskom replikom gotovo besmislenoga značaja koja gradacijski dovršava spomenuti fatalistički pristup životu:

„Maša: Što se dogodilo?

Olga (*grli Irinu*): Danas je strašan dan... Ne znam kako da ti kažem, draga moja...

Irina: Što je? Recite brže! Što je? Tako vam Boga! (*Plače*.)

Čebutikin: Maloprije je ubijen barun u dvoboju.

Irina (*tihoplače*): Zнала sam, znala sam...

Čebutikin (*sjeda na klupu u pozadini vrata*): Tara-ra-bumbija... sjedim na tumbi ja... Zar to nije svejedno!

(*Tri sestre stoje priljubivši se jedna uz drugu*.)

Maša: O, kako svira muzika! Oni odlaze od nas, jedan je otišao sasvim, sasvim, zauvijek, mi ćemo ostati same, da započnemo život iznova. Mora se živjeti, mora se živjeti...

Irina (*naslanja glavu Olgi na grudi*): Doći će vrijeme kad će svi doznati zašto se sve to dogodilo, našto te patnje, neće biti nikakvih tajni, a međutim, treba živjeti... treba raditi, samo raditi! Sutra ću otputovati sama, učiti ću djecu u školi i sav ću život dati onima kojima je on možda potreban. Sada je jesen, skoro će doći zima, zaviti nas snijeg, a ja ću raditi, raditi...

Olga (*grli obje sestre*): Muzika svira tako veselo, bodro, i čovjek se zaželi života! O, Bože moj! Proći će vrijeme, i mi ćemo otići zauvijek, zaboravit će nas, zaboravit će nam lica, glasove, i koliko nas je bilo, no patnje

naše pretvorit će se u radost za one koji će živjeti poslije nas, i nastupit će na zemlji sreća i mir, pa će ljudi spomenuti dobrom riječi i blagosloviti one koji žive sada. O, mile sestre, život naš još nije dovršen... Živjet ćemo! Muzika svira tako veselo, tako radosno i čini se, još malo, pa ćemo doznati zašto živimo, zašto patimo... Da nam je znati, da nam je znati!

(Muzika svira sve tiše i tiše. Kuligin, veselo se smiješeći, nosi šešir i ogrtač. Andrej vozi kolica, u kojima sjedi Bobik.)

Čebutikin (*tiho pjevajući*): Tara... ra, bumbija... sjedim na tumbi ja... (*Čita novine.*) Svejedno! Svejedno!

Olga: Da nam je znati, da nam je znati!“ (Čehov, 2003: 107-109)

Uz temeljni sestriński trokut, nižu se u drami i „aktancijalni trokuti“ između supružnika Maše i Kirigina te Veršinjina, zatim još jedan bračni trokut između Andreja, Natalije (Nataše) i Protopopova (scenski neprisutnoga lica), kao što bi se mogao ispisati sličan „bračni trokut“ između prisutnih „ljubavnika“ Maše i Veršinjina i scenski neprisutne Veršinjinove supruge koja se više puta spominje u tekstu. Emocionalna napetost „situacije u trokutu“ u Mašinom, Veršinjinovom i Kuliginovom slučaju, ima široki emocionalni i svjetonazorni raspon i služi dobrim djelom karakterizaciji likova, uz to što dinamizira samu dramsku radnju.

„Veršinjin (...): Osim vas ja nemam nikoga, ama baš nikoga... (*Stanka.*) (...)

Veršinjin: To je čudno. (*Ljubi joj ruku.*) Vi ste prekrasna, divna žena. Prekrasna, divna! Ovdje je tamno, ali ja vidim sjaj vaših očiju.

Maša (*sjeda na drugu stolicu*): Ovdje je svjetlije...

Veršinjin: Ja volim, volim, volim... Volim vaše oči, vaše kretnje, koje mi dolaze u san... Prekrasna, divna ženo!“ (Čehov, 2003: 53).

I Kuligin ima svoju ljubavnu tajnu, potisnutu žudnju prema Olgi, ali i fatalistički odnos prema Maši:

„Kuligin (...) Sustao sam, Olječka moja mila... Često mislim: da nije Maše, ja bih se tobom oženio. Ti si vrlo dobra. (Čehov, 2003: 76).

Dinamika dramske radnje i postupci oblikovanja likova dobrim dijelom se temelje na motivskoj raznovrsnosti „situacija u trokutu“. Kuligin je paradigmatičan primjer, ali nije ni Maša daleko od izrečene konstatacije. Primjeri govore sami za sebe, dakako u odnosu na već predstavljeno:

Kuligin (...) Mila moja, sjajna ženo... volim te, jedina moja ...“ (Čehov, 2003: 82)

(...)

„Kuligin (*zbunjeno*): Ništa zato, neka se isplače, neka lijepa moja Maša, dobra moja Maša... Ti si moja Maša i ja sam sretan, ma što se dogodilo... Ja se ne tužim, ništa ti ne prigovaram... evo i Olga može svjedočiti... Hajde da počnemo živjeti opet po starom, i ja ti neću reći nijedne riječi, neću ni natuknuti...“ (Čehov, 2003: 104-105).

Ambivalentni odnosi vladaju i među drugim likovima glede ljubavi. Narav Andrejevog odnosa prema Nataši, zbog izraženih sumnji u njezine vrednote, nalikuje Irininom opisu odnosa s Tusenbachom koji gotovo jedini idealizira svoju ljubavnu vezu.

„Andrej: Opustjet će naša kuća. Otići će oficiri, otići ćete vi, sestre će se udati, a u kući ću ostati ja sam.

Čebutikin: A žena?

(*Dolazi Ferapont s papirima.*)

Andrej: Žene je žena. Ona je poštena, pristojna, pa i dobra, no u njoj pored svega toga ima nešto što je ponižava do sitne, slijepe, rutave životinje. Na svaki način ona nije čovjek. Govorim vam kao prijatelju, kao jedinom čovjeku kome mogu otkriti svoju dušu. Ja volim Natašu, to je istina, no katkada mi se ona čini neobično trivijalna, pa se zbunim, ne shvaćam zašto, uslijed čega ja nju tako volim, ili sam je barem volio..“ (Čehov, 2003: 97).

Andrej se očituje pred Čebutikinom o naravi svoga odnosa prema svojoj supruzi kao što je to u ekspoziciji drame učinio Čebutikin pred trima sestrama, otvorivši još jednu, nikome znanu, ljubavnu situaciju u trokutu oblikovanom sa supružnicima Prozorovim.

To nije kraj „situacija u trokutu“/“aktancijalnih trokuta“ zato što im treba priključiti izuzetno dramatičan i dramaturgijski funkcionalan u sastavu Irina, Tusenbach i Soljoni. Svakako treba primijetiti da se „situacije u trokutu“ postupno nagovješćuju i razvijaju, neke čak do gotovo klasično koncipirane katarze (npr. situacija među Irinom, Tusenbachom i Soljonijem koja završava Tusenbachovom smrću u dvoboju sa Soljonijem). Bez obzira na uređenu geometriju odnosa, u njima vladaju ponekad neočekivane emocije koje se prilagođavaju stvarnosti i potrebama društvene sredine. U tom je smislu karakterističan odnos između Irine, Tusenbacha i Soljonija kao člana situacije u trokutu.

„Tusenbach: Vi uvijek budite takav osjećaj kao da se među nama nešto dogodilo. Vaš je karakter čudan, mora se priznati.

Soljoni (*deklamirajući*): Čudan sam ja, a tko nije čudan? Ne ljuti se, Aleko!

(...)

Tusenbach: Ja se često ljutim na vas, vi mi neprestano dodijavate kad smo u društvu, pa ipak ste mi, ne znam zašto, simpatični. Kud puklo da puklo, napit ću se večeras. Pijmo!

Soljoni: Pijmo. (*Piju.*) Ja protiv vas, barune, nisam imao nikad ništa. No ja imam karakter Ljermontova... kako vele... (*Vadi iz džepa bočicu s parfemom i škropi se po rukama.*) (Čehov, 2003: 63).

(...)

Soljoni: Maloprije nisam se dosta obuzdavao, nisam imao dosta takta. No vi niste kao ostali, vi ste uzvišeni i čisti, vi vidite istinu... Jedino vi kadri ste da me razumijete. Ja volim, duboko, beskrajno volim...

Irina: Zbogom! Odlazite.

Soljoni: Ja ne mogu da živim bez vas. (*Idući za njom*): O, blaženstvo moje! (*Kroz suze*): O, srećo! O, vi lijepo, krasne, divne oči, kakvih ne vidjeh ni u jedne žene...

Irina (*hladno*): Prestanite, Vasilije Vasiljiču!

Soljoni: Prvi vam put govorim o ljubavi, i kao da nisam na zemlji, nego na drugom planetu. (*Tare čelo.*) No, svejedno. Silom čovjek ne postaje mio, dabome... Ali sretnih suparnika ne smijem imati... Ne smijem... Kunem vam se svim svetim, suparnika ću ubiti... O, divna!“ (Čehov, 2003: 68-69).

Buduća žrtva njegove strasti, Tusenbach, sasvim je drukčije naravi, kao i njegov odnos prema ljubavi u kojoj nastoji izraziti svoju plemenitost i pomirenost sa spoznajom što ne govori o podjednakom udjelu emocija u toj (neostvarenoj) ljubavnoj vezi:

„Tusenbach (*načini nestrpljivu kretnju*): Za jedan sat eto me, pa ću opet biti s tobom. (*Ljubi joj ruke.*) Ne mogu da te se nagledam... (*Zagledava joj u lice.*) Evo, već pet godina otkako te volim, a još ne mogu da se priviknem, sve mi se činiš ljepša. Kako imaš lijepu, divnu kosu! Kakve su ti oči! Sutra ću te povesti sa sobom, radit ćemo, bit ćemo bogati, moja će maštanja oživjeti! Ti ćeš biti sretna. Samo da nije jednoga: ti me ne voliš!

Irina: To nije u mojoj vlasti! Ja ću ti biti žena, vjerna i poslušna, no ljubavi ne osjećam, pa što ću! (*Plače.*) Nisam voljela nijedanput u životu. O, koliko sam sanjala o ljubavi, sanjarim već odavno, danju i noću, ali duša mi je kao dragocjen klavir koji je zatvoren, a ključ mi se izgubio. (*Stanka.*) Pogled ti je nemiran.“ (Čehov, 2003: 99).

„Situacije u trokutu“ mogli bismo nazvati otvorenima i zatvorenima. Zatvoreni tip „situacije u trokutu“ predstavljaju Irina, Tusenbach i Soljoni,

dok otvoreni tip sačinjavaju Maša, njezin suprug Kirigin te nesuđeni ljubavnik Veršinjin i njegova opetovano spominjana bolesna supruga.

Svojevrsni dinamizam tih „aktancijalnih trokuta“ ili „situacija u trokutu“ različitoga tipa ostvaren je njihovom različitošću (zatvoreni / otvoreni) i dramskim postupcima raskidanja (odlaskom, smrću, pomirenoću sa situacijom). Ne bismo se u potpunosti suglasili s Hristićevom tvrdnjom da „Čehova kao da ne zanimaju neobično i dramatično“ (1981: 107) jer smatramo da se njegovi dramaturgijski principi temelje na arhetipskim odnosima u kojima se traga za dramskom radnjom s pričom i dramatičnim što se obznanjuje u inovativnom oblikovanju „dramatskih egzistencija“ (Švacov, 1976: 156), znači dramskih likova koji dubinski spoznaju vlastito biće i svoju egzistenciju u sasvim određenom društvenom i povijesnom kontekstu koji se postavlja u odnosu prema prošlom, ali i žudi neki drugačiji u budućnosti (naglašeno u „Tri sestre“). Anton Pavlovič Čehov na tim elementima (i ne samo njima!) utemeljuje osobni tekstualni i dramaturgijski identitet koji se pokazao inovativnim i poticajnim sve do današnjega dana (posebno s obzirom na redateljske prakse).

Ne bi trebalo podcijeniti niti nagovještenu „situaciju u trokutu“ između Čebutikina i pokojnih supružnika (majke i oca) Prozorovih. Tom nagoviještenom „situacijom u trokutu“ uspostavljen je svojevrsni derivirani „paralelizam generacija“ kao dramaturgijsko sredstvo relativizacije značenja takve konstrukcije u kojoj nije bilo nikakvih bitnih životnih posljedica te (platonске) ljubavi.

„Čebutikin: Mile moje, dobre moje, Vi ste moje jedine, vi ste mi najdraže što postoji na svijetu. Meni će skoro biti šezdeset godina, ja sam starac, usamljen, ništavan starac... U meni nema ništa dobro osim te ljubavi prema vama, i da vas nema, davno ja već ne bih živio... (*Irini*): Milo, čedo moje, ja vas poznajem od dana kad ste se rodili... nosio sam vas na rukama... volio sam vašu pokojnu mamu...“ (Čehov, 2003: 30).

Kad ne bismo znali da je riječ o Čehovljeve „Tri sestre“, i kad bismo zaključivali o žanrovskom određenju djela samo na temelju predstavljenih geometrija ljubavi u „situacijama u trokutu“, od kojih niti jedna nije otvorena, mogli bismo pomisliti kako je riječ o nekoj bulevarskoj komediji ili kakvom vodvilju. Gotovo bismo mogli pomisliti da smo susreli „dramaturgiju hoće li spavati zajedno“, o kojoj piše Paul Ginestier citirajući Paula Blancharta (Žinesteje, 1981: 131). Ali kako je riječ o Čehovljevoj drami, na djelu je specifična „tehnika drame“ u kojoj „situacije u trokutu“ održavaju određeni stupanj dramske napetosti koja nije oblikovana na kakvom drugom principu što bi pripadao gotovo svim dramatičarima do njega samog, jer bi se oni trudili ispričati kakvu „priču“ sa sasvim očekivanim elementima koji bi vodili od prologa do raspleta.

Čehov je umnažanjem „situacija u trokutu“ oblikovao disperzivnu dramsku radnju koja će se u finalu fokusirati na neočekivanu pozitivnu ideju da se ne može, i usuprot propalim idealima, željama i očekivanjima u stvarnosti, odustati od života.

Čehovljeva dramska igra sa „situacijama u trokutu“ odnosno „aktancijalnim trokutima“ omogućava mu viši stupanj dramske karakterizacije od one koja se ostvaruje u zatvorenim tipovima individualističko-građanske dramaturgije zbog toga što premještanjem karakterizacijskoga interesa od „trokuta“ do „trokuta“ gomila znatno više osobina jednoga dramskog lica nego da je ono zadano samo jednom „situacijom u trokutu“. Njegova disperzivna dramska radnja / kompozicija u „Tri sestre“ utemeljena je na „vječnim trokutima“, tj. „situaciji u trokutu“ odnosno na „aktancijalnim trokutima“, i znatno je dinamičnija od ustaljenih i često bespogovorno prihvaćenih sudova o njezinoj statičnoj naravi. Tema ljubavi (u književnosti) pokazala se još jednom pravim istraživačkim izazovom s poticajnim rezultatom s obzirom na moguće daljnje analize izabranih drama!

Literatura

Čehov, Anton Pavlovič. 2003. Tri sestre. Zagreb: SysPrint, 19-109.

Ginestier, Paul (Pol Žinestje). 1981. Dramska geometrija. Moderna teorija drame. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd, Nolit, 118-152. (Paul Ginestier. „La geometrie dramatique“. Le theatre contemporain dans le monde. Paris, Press universitaires de France, 1961, 27-65, 88-91. Prevela Mirjana Miočinović.)

Greimas, A. J. 1966. Semantique structurale, Paris, Larousse

Milačić, Dušan. 1960. Honore de Balzac. Vidi: Slike iz privatnog života. Prva knjiga. Rijeka: „Otokar Keršovani“ 7-39.

Suvin, Darko. 1977. Dramatika Iva Vojnovića (Geneza i struktura). Dubrovnik, god. XX, br. 5/5, Dubrovnik.

Ubersfeld, Anne (An Ibersfeld). 1981. Aktancijalni model u pozorištu. Moderna teorija drame. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd, Nolit. 84-118. (Anne Ubersfeld. „Le modele actantiel au Theatre“. Lire le theatre, Paris; Editions sociales, 1977, 67-118. Prevela Mirjana Miočinović.)

Vojnović, Ivo. 1964. Dubrovačka trilogija. Suton. Zora-Matica hrvatska. 247-267.

Švacov, Vladan. 1976. Temelji dramaturgije. Zagreb: Školska knjiga.