

УДК: 792.072.3:929Бани, Ж.
УДК: 821.161.1-2:929Чехов А. П.
DOI:

ЗАПИСИ НА ГЛЕДАЧОТ: РЕЦЕПЦИЈА И ПРЕПРОЧИТУВАЊЕ НА ТЕАТАРОТ НА АНТОН П. ЧЕХОВ ВО ДЕЛОТО НА ЖОРЖ БАНИ

Деспина Ангеловска

Факултет за драмски уметности
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Клучни зборови: А. П. Чехов, Жорж Бани, *Вишиновата градина*, театар, драма, рецепција, препрочитување, гледач, анализа на претстави, театарска меморија.

Резиме: Предмет на изучување на овој труд е рецепцијата и препрочитувањето на пиесите на Чехов, како и на нивните поставки на сцените на современиот европски театар, во делото на францускиот театролог, критичар и есеист со романско потекло, Жорж Бани (1943 – 2023). Трудот подробно ги анализира неговите студии и книги посветени на театарот на Чехов, во кои тој го толкува делото на рускиот драматург во светлото на мутациите од крајот на 20 и на почетокот на 21 век, потврдувајќи ја неговата релевантност за нашата современост. Статијата особено се сосредоточува на книгата во која Бани ја препрочитува последната пиеса на Чехов, *Вишиновата градина*, преку нејзините клучни поставки од страна на големите европски театарски режисери во последните децении, кои осветлуваат различни аспекти на ова дело. Во својата рефлексija, посветена на тестаментарната пиеса на Чехов, Бани ја споредува пропаста на вишиновата градина на прагот на 20 век со исчезнувањето што им се заканува на театарот и на библиотеката денес, во ерата на дигиталната разонода. Во трудот притоа се задржуваме на анализата на специфичностите и на предизвиците на театарската рецепција и на улогата на Бани како „информиран/едуциран гледач“ во реконструирањето на театарските претстави и во создавањето на „жива меморија“ за нив. Дополнително го подвлекуваме придонесот на делото на Бани во зачувувањето и во пренесувањето на паметењето за театарот на Чехов, но и за театарот на нашето време. Конечно, се осврнуваме на личниот портрет на Чехов и на неговото дело, скициран од Жорж Бани, кој го препрочитува рускиот

драматург како наш ближен, и во чиј лик го препознаваме одразот на авторот на портретот, но и на самите себеси.

SPECTATOR'S NOTEBOOK: RECEPTION AND REREADING OF A. P. CHEKHOV'S THEATRE IN THE WORK OF GEORGES BANU

Despina Angelovska

Faculty of Dramatic Arts

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Keywords: A.P. Chekhov, Georges Banu, *The Cherry Orchard*, theater, drama, reception, rereading, spectator, performance analysis, theatre memory

Summary: The subject of this paper is the reception and rereading of Chekhov's plays, as well as their productions on the contemporary European theatre stages, in the work of the French theatrologist, critic and essayist of Romanian origin, Georges Banu (1943-2023). The paper analyzes in detail his studies and books dedicated to Chekhov's theatre, in which he reinterprets the works of the Russian playwright in the light of the mutations of the late 20th and early 21st centuries, confirming their relevance to our contemporary world. The paper focuses in particular on the book in which Banu revisits Chekhov's last play, *The Cherry Orchard*, through its key stagings by major European directors in recent decades, which illuminate various aspects of it. In his reflection, dedicated to Chekhov's testamentary play, Banu compares the demise of the cherry orchard at the threshold of the 20th century with the disappearance that threatens the theatre and the library today, in the era of digital entertainment. The paper focuses on the analysis of the specifics and challenges of theatrical reception and the role of Banu as an "informed/educated spectator" in reconstructing and interpreting the theatrical performance and creating a "living memory" for it. Additionally, this article highlights the contribution of Banu's works in preserving and transmitting the memory of Chekhov's theatre, as well as the theatre of our time. Finally, the paper refers to the personal portrait of Chekhov and his theatre, as sketched by Georges Banu, who reinterprets

the Russian playwright as our fellow man, and in whose face we recognize the reflection of the author of the portrait, as well as our own.

1 Вовед

1.1. Жорж Бани, вљубеник во театарот на Чехов

Предмет на изучување на овој труд е рецепцијата и препрочитувањето на пиесите на Чехов, како и на нивните поставки на сцените на европските театри во последните децении, во делото на Жорж Бани.

Жорж Бани (Georges Banu, 1943 – 2023)¹ е француско-романски театарски критичар, есеист и професор, и еден од најголемите познавачи на театарот на нашето време. Во своите трудови и книги посветени на А. П. Чехов, Бани, кој е вистински вљубеник во рускиот драматург и во неговиот театар², се обидува да го сублимира она што ја чини сингуларноста на овој автор, како и релевантноста за нашата современост. Клучните трудови и книги што Бани целосно ги посветува на Чехов се предговорот на француското издание на *Вишиновата градина* (Tchekhov, 1988), насловен *Вишиновата градина, дело за/на крајот*³, како и книгите *Нашиот театар*, *Вишиновата градина*, *Записи на еден гледач* (Banu, 1999) и *Театарот на Антон Чехов* (Banu, 2016). Бани, освен тоа, е автор, во соработка со Ж. Ренар, како режисер, на документарниот филм за рускиот драмски автор, насловен: *Чехов непристрасниот сведок* (Banu, Renard, 1997).

¹ Бани овде се надоврзува на францускиот израз „ici et maintenant“ со значење: „овде и сега“ што намерно го менува во: „овде и некогаш“.

² Во 1988, една година пред објавувањето на книгата на Бани, МХАТ ја прославил 100 години од своето постоење, слично на стогодишниот ормар во пиесата на Чехов (Banu, 1999:72).

³ Во *Речникот на театарот* П. Павис ја дефинира рецепцијата како „став и активност на гледачот соочен со претставата, начинот на кој се користи тој со гравитото што му ја нуди сцената за да ја претвори во естетско искуство“ (Pavis, 1998: 291)

И покрај тоа што постоечките трудови и студии за театарот на Чехов се многубројни (особено руските и англосаксонските), ваквата библиографија во Франција останува релативно скромна, па трудовите на Бани се стремат да ја пополнат оваа празнина (Вану, 2016: 9). Неговите публикации се заслужни за доближувањето на делото на рускиот драмски автор до современите француски и европски читатели и гледачи. Посебниот придонес на Бани е и препрочитувањето на драмското дело на Чехов низ визурата на нашето време, но и на неговите клучни поставки на сцените на современиот европски театар. Бани, така, го споделува сведоштвото за поставувањата на Чехов од големите европски режисери, од Станиславски до денес. Освен потврдувањето на централното место што го зазема опусот на рускиот драматург во заедничкото книжевно и театарско наследство и на неговата важност денес, мисијата што Бани си ја задава во своите книги е зачувувањето и пренесувањето на сеќавањето и на сведоштвото за театарот на нашето време.

1.2. Жорж Бани, читател и гледач

Пристапот на Бани во неговите дела посветени на театарот на Чехов е проникнат од специфичноста на театарската рецепција. Бани во нив се претставува себеси како толкувач – читател и гледач на театарот на Чехов, инсистирајќи притоа на личниот и на интимниот аспект, како и на селективноста и на фрагментарноста, на своите записи. Автореференцијалното осврнување на Бани на сопствената (променлива и субјективна) позиција на читател/гледач (Вану 1999, 2016) може да се надоврзе на современите теориските рефлексии за рецепцијата и за читањето⁴, за тензијата меѓу текстот, како пишан и траен, постојан запис, и неговото читање/толкување, кое е непостојано, променливо и плурално, клучно за отвореноста и за повеќезначноста на делото. На ова децентрирање на текстот, во случајов треба да му се додаде и она поврзано со специфичноста на читањето на драмскиот текст, кој, според реномираната

⁴ Синтагмата „Чехов, наш современик“ овде е алузија на култното дело на полскиот театарски критичар и есеист Јан Кот, *Шекспир, наш современик*.

теоретичарка на театарот Ан Иберсфелд, е „продупчен“: текстот на сценската поставка се впишува во дупките на оној на драмскиот автор (Ubersfeld, 1982: 23). Бани, така, избира да ја препрочита *Вишиновата градина* како театарски текст, толкувајќи ја преку нејзините современи сценски постапки (Banu 1999). Во случајов станува збор за специфичната рецепција на театарскиот гледач, што Брехт ја елаборира како „уметноста на гледањето“⁵. Зафатот на реконструирање и на толкување на сценските поставки на Чехов, кај Бани дополнително е проникнат од специфичноста и неповторливоста на театарскиот медиум, таа „самоуништувачка уметност што се испишува на песок“ (Brook, 1977: 32), таа жива уметност која не може да биде „механички репродуцирана“ (Benjamin, 1974). Во книгата *Расказите на Хорацио*, Ж. Бани ќе се наврати на посебната потешкотија на зборувањето за театарот, која произлегува од тоа што тој „ги спојува постојаноста на текстовите и треперливиот блескот на претставите“ (Banu, 2021). Соочен со овие повеќекратни предизвици, предводен од мисијата што си ја задава да биде пренесувач на „живата меморија“ за театарот, Бани ја реконструира оваа од сопствените селективни спомени и интимни одсиви, користејќи ги претставите наместо библиографија (Banu, 1999: 11). Тој притоа ја дефинира својата книга како „дневник на информиран/едуциран гледач“ (Banu, 1999: 11) надоврзувајќи се на рефлексивната на Иберсфелд, која, во својата книга *Училиште на гледачот*, вели дека, со оглед на тоа дека гледачот, уште повеќе од читателот, е оној што го затвора процесот на театарското дело и кој има задача да ја произведе, воспостави смислата на делото, при што е важно тој да биде подготвен за таа одговорност, да биде едуциран – учејќи ја и преку театарот (Ubersfeld, 1981: 306).

Истовремено, драмското дело на Чехов, според Бани, ја потврдува тезата на Роланд Барт, кој, во *C/3* (1970) ја побива

⁵ Преводот од француски на сите наслови на трудовите на Бани, како и на сите цитати од нив, е на авторката на трудот. Тоа е случај и со цитираните теориски трудови.

теоријата на отвореното дело применета врз класиците, велејќи дека тие располагаат со „ограничена отвореност“. Бани ја опишува драматиката на Чехов „како карпата што морските бранови бесконечно ја лижат без притоа целосно да ја изменат“ (Вану, 2016: 12). Според авторот, препрочитувањата на Чехов го потврдуваат тоа. Во нив опстојува нешто „исто“, а читателите/толкувачите прават само делумни откритија и повремени и мали ревизии, за да му пристапат на делото од поинаква перспектива. Така, Бани за себеси вели дека тој, како секој чесен „толкувач“, е само „спореден лик, понекогаш непотребен, но понекогаш битен за откривањето на скриените аспекти на текстот, делото“ (Вану, 2016: 12).

Бани во своето толкување на делото на Чехов се фокусира на она што го нарекува „punctum“ – есенцијалните детали што никнуваат во срцето на еден збир, повикувајќи се на концептот на што го користи Ролан Барт во *Светла комора* (Вану, 1999: 12). Следејќи го пристапот на Бани кон Чехов, каде што „пунктумот го осветлува мигот... и го прави незаборавен“ (Вану, 2023: 312), во овој труд се задржуваме само на неколку клучни мигови од неговите есеи. Притоа, во центарот на анализата го ставаме препрочитувањето на Бани на пиесата *Вишновата градина*.

2 Портретот на Чехов меѓу историското и интимното

2.1. Претставување на книгата *Театарот на Антон Чехов*

Книгата *Театарот на Антон Чехов* (2016), како што го нагласува тоа самиот Бани, го избира селективниот пристап кон театарот на Чехов. Авторот, во неа, се фокусира на она што според него го разликува и го дефинира овој опус, а тоа е тетралогијата, која ги обединува: *Гaleb*, *Вујко Вања*, *Три сестри* и *Вишновата градина* (2016: 7). Бани овде си задава цел да го осветли „подземното единство“ и интертекстуалната вмреженост на тетралогијата. Притоа тој суптилно ги раздиплува клучните мотиви што го проникнуваат драмскиот опус на рускиот автор, влегувајќи во „интимата“ на пиесите и разгледувајќи битни, како и досега недопрени аспекти на делото, осветлувајќи ги одгласите што ги има тоа денес. Истовремено, Бани се навраќа и на

биографскиот и на историскиот контекст што го одредува драмското дело на авторот, кој пишува на прагот меѓу 19 и 20 век.

Бани овде се осврнува и на „големите текстови од почетоците“ на младиот Чехов, како што се *Иванов* или *Платонов*, кои го најавуваат и оцртуваат ракописот што неколку години подоцна ќе никне со збунувачка оригиналност за голем број на критичари и театарции од тоа време. Чехов тогаш сè уште ја немал воспоставено „демократската“ организација на својата драматургија, што ја карактеризира тетралогитата и која толку многу ќе го фасцинира Станиславски што тој ќе ја издигне во темел на својата етика на актерот: одбивањето на хиерархијата на мали и големи улоги, императивот на подеднаквата посветеност. Новиот револуционерен пристап на театарот на Чехов во тетралогитата, почнувајќи со *Гaleb*, е оној што ќе придонесе и за создавањето и успехот на Московскиот уметнички театар – МХАТ на Немирович-Данченко и Станиславски, и што ќе влијае врз промената на сценските практики од неговото време (Bani, 2016: 9).

2.2. Мојот Чехов

Во согласност со начелото на колекцијата за која е поканет да ја напише книгата и според кое театарскиот критичар треба повторно да оживее канонизиран автор и да го направи попристапен, Бани нуди личен и интимен портрет на Чехов и на неговото дело. Притоа тој се задржува на мотивите од Чеховиот театар што оддекнуваат во него како читател/гледач и што постојано го придружуваат, престорувајќи се во клучни референци и напојувајќи го неговиот живот: „Оставштина од едно дело за лична употреба“ (Bani, 2016: 14). Бани, така, се препознава во „љубовта и разочараноста“ што го обележале противречниот однос на Чехов кон театарот и биле пресудни за неговиот опус. *Amour et désamour du théâtre* е насловот на едно поглавје во книгата посветена на Чехов, но и на книгата што Бани ја советува на сопственото искуство на театарски гледач, растргнат меѓу љубовта кон театарот и разочараноста од него, меѓу театарските илузии и дезилузии (Bani, 2013). Бани во ова поглавје се навраќа на Чеховиот критички однос кон театарот, кој

не се однесува толку на театарот како уметност, туку е повеќе разочараност од неговата состојба и од условите за работа во тоа време. Чехов постојано се бунтувал против премалиот број на предвидени проби (само четири проби за премиерната изведба на *Галеб*, што придонело за нејзиниот неуспех) и бил прогонуван од постојаното чувство на неадекватност меѓу делото и сцената. Но, Чеховата критика на театарот била пред сè предводена од желбата за негово подобрување (Bani, 2016: 43–45).

Чехов е автор кој нè кани на средба со човекот во неговата конкретна и индивидуална димензија. Бани го анализира неговиот театар како театар во висина на човекот, и притоа ја потенцира разликата на рускиот драматург со „религиозната вертикалност“ што Толстој ќе ја издигне како вокација на уметноста, како и со нурнувањето во длабочината на душата на Достоевски. За Бани, Чехов избира трет, автономен, пат, настрана од другите. Драматургот ја афирмира својата недоверба во однос на претераноста зашто театарот „нема потреба ниту од ангели, ниту од демони“ – тој ги избегнува нив во корист на една човечност, на која ѝ пристапува со луцидност и цврстина, не запаѓајќи ниту во сентиментализам, ниту во цинизам. Чехов го испишува своето театарско дело како „непристрасен сведок“ и спаѓа во категоријата автори кои го гледаат човекот во сета своја разновидност, без да го судат (Bani, 2016: 40).

Конечно, Бани го анализира Чехов како автор „помеѓу“: помеѓу 19 и 20 век, помеѓу Русија и Западот, помеѓу реализмот и симболизмот, помеѓу историјата и интимното, помеѓу драмското и комичното, корисното и бескорисното (Bani, 2016: 101–105).

3 Вишновата градина во записите на Бани

3.1. Претставување на книгата Нашиот театар, вишновата градина

Книгата *Нашиот театар, вишновата градина* (Bani, 1999) е издадена од Actes Sud, во колекцијата „Времето на театарот“, која обединува есеи посветени на современата сцена и си задава цел да го истражува театарот како место на отпор. Пристапот на Бани, во она што самиот тој го именува „театарско патување“, не

е „ни систематски, ни дидактички“ (Вану, 1999: 11). Овде тој се движи меѓу една имагинарна репрезентација на *Вишиновата градина* и реконструирање на фрагменти од театарски поставки на пиесата, кои ги обележале последните децении на 20 век.

Оваа рефлексива, која ја разгледува енигмата на последната пиеса на Чехов, што Бани ја нарекува „комплексот на овоштарникот“, преку културните поставки на големите европски современи режисери, О. Крејча, Џ. Стрелер, П. Брук, П. Штајн, М. Лангоф и М. Карге, Ѓ. Хараг, Ж. Ласал, А. Сербан, А. Ефрос, П. Задек, Л. Додин, С. Брауншвејг и др., избираме да ја ставиме како централно парче од мозаикот на овој труд. Меѓу страниците, во книгата, никнуваат и чудесни фотографии од клучните мигови на сценските претставувања на пиесата што ја испишуваат (и)сторијата на современиот европски театар, но и онаа личната, на неговиот гледач и прераскажувач, Жорж Бани.

3.2. Записи на информираниот гледач

Книгата го носи поднасловот *Записи на еден гледач* и таа произлегува од еден долг интимен однос на Бани со *Вишиновата градина*, како со пиесата, така и со нејзините највпечатливи сценски остварувања што имал прилика да ги види. Неговите записи за поставките на *Вишиновата градина* што го обележале театарот од крајот на 20 и на прагот на 21 век, како што го направила тоа пиесата на Чехов еден век претходно, се клучно сведоштво за театарот на нашето време. Во овој „театарски патепис“, во кој Бани слободно ги пречекорува границите меѓу драмскиот текст и сценската поставка, тој се задржува на претставите, кои се носителки на посебна метафора или на досега невиден/нечуен дискурс за она што го нарекува „комплексот на овоштарникот“, тој нерешлив гордиев јазол на невозможниот избор меѓу симболичката и економската вредност на вишновата градина (Вану, 1999: 11–12). Поаѓајќи од пиесата на Чехов, Бани го согледува комплексот на овоштарникот и во многу други дела. Оваа експанзија ја потврдува посебната природа на пиесата, која за него е „призматска, дивергентна и многубројна“ (Вану, 1999:16). Така, тој ги препознава нејзините одеци во филмот *Гепард* на Л. Висконти или во *Лажливо Сонце* на Н. Михалков,

или пак во романот *Неподносливата леснотија на постоењето* на М. Кундера (Banu, 1999:19). Според Бани, оваа пиеса, која станала „митска“ и која му припаѓа секому и никому, дозволува не само да се препознаат нејзините уметнички сродства, туку и да се разбере стварноста. *Вишновата градина* ги осветлува нашите страданија. Цитирајќи го Р. М. Рилке, Бани констатира дека таа дејствува како „големите дела ’тие тајни битија чиј живот не завршува и го придружува некое време нашиот што минува“ (Banu, 1999: 15–16).

3.3. Вишновата градина, меѓу стариот и новиот век

Навраќајќи се на премиерната изведба на *Вишновата градина*, во Москва, во 1904 г., Бани ја анализира неа како пиеса на крстопат зашто го обележува крајот на 19 и почетокот на 20 век. Таа зборува за неизбежниот премин од еден кон друг свет, најавувајќи го (без илузии) новото време и Октомвриската револуција (Banu, 1999: 13). Ликовите на земјопоседниците Љубов и Гаев, сестрата и братот што одбиваат да пораснат и да ја погледнат реалноста в лице, се симбол на стариот век што си заминува, додека студентот Петја, најавувајќи ја Октомвриската револуција, и прагматичниот Лопахин, подготвен да го жртвува најубавиот овоштарник во Русија во името на капиталистичката рентабилност, се симбол на новото време што доаѓа. Никнувањето на новото неповратно го повлекува бродоломот на старото. Но, од оваа деструкција нема да изникне нов живот, вели Бани, и ниту реализмот на Лопахин, ниту оптимизмот на Петја, нема да наидат на потврда во комунистичка Русија: „Унишувањето на овоштарникот ќе биде проследено со злочин, затвор, убиство“ (Banu, 1999: 18). Цитирајќи го Чехов, кој вели: „најпрво ги сечат дрвата, а потоа ги сечат главите“, Бани го анализира жртвувањето и пропаста на овоштарникот како најава на уништувањата во 20 век (Banu, 1999: 25).

Во толкувањето на Бани, *Вишновата градина* зборува и за неприлагодливоста издигната во пасивен отпор, за одбивањето на потсмевањето со вредностите на кои се темели идентитетот на „губитниците“, прикажани во ликовите на Гаев и Љубов (Banu, 1999: 19). Бани, во 1999 г., на крстопатот меѓу стариот и новиот

век, се поистоветува со изгубената кауза на братот и сестрата, кои одат спротивно од логиката на економската рентабилност, одбивајќи да го продадат за нив бесценетиот овоштарник. Тој ги споредува нив со шаката на „непокорни“, кои, налик на него самиот, на прагот на 21 век одбиваат да се откажат од книгата и од театарот, тие „загрозени оази“ во нашето совремие, наспроти телевизијата или интернетот (Banu, 1999: 18).

3.4. Записи за Вишновата градина на театарската сцена

3.4.1. Дали да се претстави вишновата градина?

Дали и како треба да се претстави вишновата градина е клучното прашање со кое се соочени сите режисери на пиесата. Бани ги споделува своите „живи сеќавања“ за сценските одговори на ова прашање, задржувајќи се особено на неколку култни поставки на големите европски режисери (Banu, 1999: 28–32). Тој почнува со примерот на Станиславски, кој, во премиерната изведба на пиесата, го избира принципот на дискретното евоцирање, оставајќи ги гранките на вишновите дрва да се насираат низ прозорците. Како контрареакција на оваа реалистичка традиција, во педесеттите и во шеесеттите години на 20 век претставувањето на овоштарникот е антинатуралистичко, дури и најмалата материјална трага од градината е отстранета и таа станува ментална и чисто симболична (Banu, 1999: 28). Во континуитет со оваа традиција, Бани се сеќава за поставката во режија на англискиот режисер Клифорд Вилијамс, што имал можност да ја гледа во Токио, во која на сцената се издига само едно дрво, циновско и чудесно, како единствен столб на светот: „Врховна редукција на вишновата градина на тој *axis mundi* за кој зборуваše Мирче Елијаде“ (Banu, 1999: 31). Дрвото во оваа претстава станува „стожерот на светот, кој го организира светот и чиј пад ќе го повлече и неговото дезинтегрирање“ (Banu, 1999: 31). Митското дрво, така, овде успева да го отелотвори двојниот спој меѓу конкретната и симболичката димензија што ја има вишновата градина кај Чехов. Авторот се навраќа и на режисерскиот избор на П. Брук, кој, за да не ѝ наштети на имажинарната димензија на овоштарникот, како простор каде што никнуваат призраците на минатото, избира него да го смести зад

портите на театарскиот салон и да го остави да цвета во недогледност зад гледачите, без да биде соочен со ограничувањата на конкретното претставување (Вану, 1999: 30). Единствено П. Штајн во својата поставка навистина го покажува овоштарникот. Кај него вишновата градина се појавува и блеснува во сета своја величествена и „сензуална“ убавина во мигот кога Варја ќе ја повлече завесата што ја затскрива неа (Вану, 1999: 31–32). Бани притоа ја осветлува моќта на театарот на Штајн, кој, со тоа што се нурнува во својата екстремна буквалност и го прифаќа конкретното доведено до крајните граници, успева, подобро од кога и да е, да произведе имажинарно. Вишновата градина, која се појавува со таков блесок, го превозмогнува натурализмот и се претвора во крајното, врховно призрачно искуство (Вану, 1999: 32). Така, во поставката на Штајн, тежината на жртвувањето на градината и опсегот на катастрофата стануваат уште поопипливи за гледачите. Соочени со нејзината заслепувачка убавина, гледачите се поистоветуваат со Љубов и Гаев, за кои, да ја загубат неа, значи да се загубат себеси: „Вишнова градино, љубов моја“ (Вану, 1999: 62).

Бани особено се задржува на две „историски *Вишнови градини*“, онаа на италијанскиот режисер Џ. Стрелер и онаа на британскиот режисер П. Брук (Вану, 1999: 32). Стрелер и сценографот Л. Дамјани ќе одлучат градината да ја претстават метафорички, преобразувајќи ја во своевиден „термометар на душата“ со помош на просирен бел вел прекриен со суви лисја што виси над сцената и над салонот. Реагирајќи на движењата и на играта на актерите на сцена, огромното платно затреперува и пулсира или пак се смирува како своевидна ехо-комора, која ги снима и ги пренесува на гледачите, состојбите на ликовите (Вану, 1999: 28). Со ова решение Стрелер ја преиспитува традиционалната поделба меѓу сцената и салонот, вклучувајќи ја и публиката во прегратката на овоштарникот. Тоа е случај и во поставката на П. Брук, во чија претстава просторот на домот на Љубов Андреевна е асимилиран со оној на театарот Буф ди Нор, каде што гледачите се нурнати внатре во куќата театар заедно со ликовите (Вану, 1999: 30). Со бришењето на одвојувањето меѓу

сцената и салонот во овие две претстави се постигнува значењето дека гледачите припаѓаат на истиот свет како ликовите и им се забранува да станат судии: тие не се од другата страна, а просторот на ликовите не е оној на грешката/гревот (Bani, 1999: 33).

3.4.2. Есеј за белото

Во своите записи на театарски гледач, Бани се повикува и на концептот на „пунктум“ што го разработува Р. Барт во *Светла комора* (Barthes, 1980). При гледањето на фотографијата пунктумот подразбира крајно лично значење, втемелено во детаљот, кој, на неа, неочекувано го привлекува и го задржува погледот на гледачот, душевно „прободувајќи го“ или „ранувајќи го“ како „стрела“. Расказите на театарскиот гледач, вели Бани, никнуваат кога тој е проникнат од „фрагмент“ или од „зрно“, што го изненадува како нешто дотогаш невидено. Со своето прелевање од рамката пунктумот го осветлува мигот и го прави незаборавен (Bani, 2023: 312). Пунктумот на вишновата градина во пут и на белата боја, впрочем, е она што ја проникнува првичната визија за пиесата на Чехов, и самиот страствен љубител на фотографијата, за што сведочи и неговото писмо до Станиславски од 5 февруари 1903 г.: „Пиесата е веќе подготвена во мојата глава. Се вика *Вишновата градина*, има 4 чина, во првиот се гледаат расцутени вишнови дрва низ прозорците, цела една непрекината бела градина. И дамите се облечени во бело“ (Tchekhov, 1988: 149). Бани се задржува на своевидната фотографска глетка, застаната во времето, од првиот чин на пиесата на Чехов, во кој Гаев го отвора прозорецот од детската соба велејќи: „Градината сета е бела“, на што Љубов се надоврзува: „О мое детство, моја чистото! (...) и тогаш градината беше иста како и сега, ништо не е променето. Сета, сета бела! (...) Погледајте, нашата покојна мама оди по градината... Во бел фустан (...) Колку убава градина. Куполи бели цвеќиња, сино небо“ (Cehov, 1989: 385–385). Само една страница текст во пиесата, вели Бани, а белината се распрснува на сите страни претопувајќи ги дрвјата и призраците, врзувајќи ги, со убавината и сеќавањето, поседниците, за својот овоштарник. Тој подвлекува

дека вишновата градина за Чехов, не е само ментална, нејзината убавина опива, нејзината чудесност понесува (Вану, 1999: 53).

Театарските спомени на Бани се проткаени, како во филигран, од претставата што според него останува најубавиот есеј за белото во театарот, а тоа е поставката на Џ. Стрелер. Кај италијанскиот режисер, врз белата заднина, се оцртува совршената сродност меѓу костимите и декорот, така што ликовите стануваат речиси просирни, како сенки. Заемното апсорбирање го постигнува сонуваниот ефект на единство од писмото на Чехов. На сцената веќе ништо не ги двои ликовите облечени во бело и цутовите на вишните, тие ѝ припаѓаат на истата есенција (Вану, 1999: 77).

3.4.3. Балсамираното детство

Како што го подвлекува тоа Бани, во *Вишновата градина* нема дете, а меѓутоа детството ги држи сите, од господарите до слугите (Вану, 1999: 143). Стрелер, така, прави од детството главна тема на својата поставка. Сценографијата кај него ги кристализира големите поетски теми на делото со помош на конкретни сценографски јадра: школските клупи го фиксираат детството, ормарот го балсамира, празните столови го изразуваат чекањето, а куферите го најавуваат заминувањето. Не само што играчките се прустовски, тие придонесуваат за драматуршкото читање: Гаев продолжува да си игра со нив, а Лопехин ги бутка на земја кога почнува да раскажува за својот проект за воведување радикални промени (Вану, 1999: 78–79). Во вториот чин во полето, Стрелер на сцената користи минијатурен воз – детска играчка – за да ја покаже инфантилната визија што ја проектираат газдите кон светот (Вану, 1999: 85).

Во претставата на Стрелер стогодишниот бел ормар игра централна улога. Тој е семејното „мнемоничко складиште“: од него ќе се истурат играчките на балсамираното детство, како и количката на малиот Гриша, кој се удавил во реката 6 години

претходно⁶. Нема да има вишнова градина без играчки, раскажува гледачот Бани, да се загуби поседот е да се загуби детството. На крајот од претставата на Стрелер, во сцената на заминувањето од поседот, ормарот, покриен со бел покров, се издига како надгробниот споменик на пропаднатото семејство (Banu, 1999: 73).

3.4.4. Убавината и мразот

Во анализата на Чеховата пиеса Бани се задржува и на мотивот на ефемерноста на расцутените вишни. Пасијата за краткотрајните вишнови цутови уште повеќе ја нагласува минливоста на свет што е опиен од она што живее само еден ден. Во четвртиот чин расцутените дрва го имаат како пандан „белиот мраз“ кој ги покрива стеблата што ќе бидат исечени. Чехов ја модулира амбивалентноста на белото што навраќа на детството, венчавката, зората, но што асоцира исто и на покровот, траурот на кралиците, бојата на лицето на мртовецот. *Вишновата градина*, каде што по цутењето на вишните следува мрзнењето, нè води од расцутувањето до екстинкцијата (Banu, 1988: 29). На крајот на тестаментарната пиеса на Чехов, белината на расцутените вишни е заменета со онаа на мразот: „Под убавината, смртта!“ (Banu, 2016: 100).

3.4.5. Егзилот

Мотивот на егзилот, што ја проникнува последната пиеса на Чехов, се стекнува со особено значење во препрочитувањето на Бани, кој и самиот е егзилант. Кај Чехов, вели тој, егзилот е секогаш бегство, како што е тоа случај со Љубов Андреевна, која ќе побегне по двојната смрт, онаа на нејзиниот сопруг и на синот Гриша, барајќи прибежиште во Париз. Таму, како што го раскажува тоа нејзината ќерка Ања, Љубов ја доживува

⁶ Мотивот на мртвото дете е мотив што се повторува во театарот на Чехов. Првото дете во неговиот театар е мртво дете: тоа е вонбрачното дете на Нина и Тригорин во *Гaleb* (Banu, 2016: 96). Мотивот на мртвото дете се наоѓа во срцето на *Вишновата градина*. Бани ја анализира врската меѓу стерилноста на вишновата градина, метафората на стариот свет пред екстинкција и бездетноста во пиесата (Banu, 2016: 98).

судбината на неинтегрираните и полека пропаѓа, економски и психички. Притоа, постепената загуба на нејзиниот статус и на ресурсите, како да го најавуваат декласирањето на идните руски емигранти избркани од руската револуција и нејзините масакри (Banu, 1999: 54). Бани го толкува враќањето од странство на Љубов во првиот чин како враќање на лажна победничка или на скриена губитничка, за конечно, во четвртиот чин таа да се соочи со стварноста на поразот и да замине како вистинска губитничка, откорната засекогаш. Како Љубов да се вратила привремено од егзил само за, по продажбата на градината, конечно да му се врати (Banu, 1999: 53–55).

3.4.6. Изгонувањето од рајот

Уште еден пунктум што го проникнува гледачот Бани е поставката на францускиот режисер Стефан Брауншвејг, прикажувајќи ја Љубов кога, по продажбата на вишновата градина, ќе осознае дека за неа повеќе нема место за враќање. Во третиот чин на претставата на Брауншвејг, Љубов се руши на земја. Губејќи ја градината, Љубов е изгонета од рајот. Грешницата Љубов, која, во претставата, го позајмува нагласеното театрално однесување на една Сара Бернар, е облечена во црвен сомотски фустан што наликува на театарска завеса. Кај Чехов, во оваа сцена, Ања ги превртува улогите и, како Антигона со својот татко во *Ојдип на Колон*, си ја задава задачата да ѝ биде поддршка и утеха на поразената мајка (Banu, 1999: 122). Кај Брауншвејг, Ања, тешејќи ја срушената и расплуканата Љубов, носи на рамениците расцутени вишнови гранки (нејзиниот костим за балот што Љубов го организира за време на продажбата). Бани го анализира ова како двојна метафора. Од една страна, вишновите гранки ја означуваат припадноста и обележаноста на Ања од овоштарникот, неразделната поврзаност на нејзиниот идентитет со него, а од друга, гранките личат на ангелски крилја. Ања е ангелот, кој дошол да ја утеши грешницата: „Крилото – вишна останува како печат што е дефинитивно запечатен врз нејзините рамења“ (Banu, 1999: 125).

Во четвртиот чин на пиесата, Љубов се збогува со вишновата градина без која таа не го разбира својот живот. Минливиот егзил

е преобразен во конечен егзил. И тоа исто е комплексот на овоштарникот (Banu, 1999: 53–55). Во другите пиеси на Чехов ликовите сонуваат да заминат убедени дека вистинскиот живот е на друго место иако тоа никогаш не го прават. Заминувањето овде ќе биде наметнато или доживеано како изгонување од рајот. Трагичното е во тоа што надворешноста тука не поседува никаква исцелувачка моќ (Banu, 1999: 141). Во претставата на Брауншвејг, во сцената на збогувањето во последниот чин, Љубов е облечена во бел фустан, бојата на вишновите цутови, но и на мразот, кој отсега ќе ги замени нив. Најавувајќи го падот на исечените дрва, таа е срушена на земја, на фрактурираната сцена, додека во заднината лежи фрлена расцутената вишнова гранка што ги красеше рамењата на Ања (Banu, 1999: 154).

3.4.7. Студот, надворешен и внатрешен

Во првиот чин од *Вишновата градина* температурата надвор е три степени под нулата иако е мај. Мразот ќе ги уништи вишновите цутови, и оксиморонот на „студената пролет“ ја најавува идната катастрофа, вели Бани. Тоа е преамбулата на една друга зима, уништувачка и убиствена, зимата на окончувањето. На двата краја од пиесата, секогаш истиот студ – „три степени под нулата“, како термометарот да се блокирал неповратно (Banu, 1999: 60). Надворешниот студ ја заменил топлината на детската соба од првиот чин за од неа да направи мртвечница во четвртиот (Banu, 1988: 29). Бани, во овој контекст, го привидува споменот на крајот на пиесата во уште една култна театарска поставка, онаа на П. Брук. Отстранувајќи ги топлите и меки килими што ја покриваа сцената во текот на првите три чина, и кои беа засолниште за старите деца, режисерот го поставува четвртиот чин, во согласност и со наznakите на Чехов, во знакот на студот, кој се вовлекува насекаде. Метеролошкиот студ од почетокот отсега е заменет со внатрешниот суд што ја смрзнува крвта. Во студената и празна кука театар на Брук, која сега личи на гробница, се назира екстинкцијата (Banu, 1999:130–132). *Вишновата градина* завршува со почетокот на зимата. Студенилото овде како да ја најавува последната пиеса што Чехов планирал да ја напише: пиеса за генерализираната ледена доба (Banu, 1999: 154).

3.4.8. Од сонот до смртта

Како што тоа Бани го анализира и во предговорот за *Вишиновата градина*, последната пиеса на Чехов е проникната со проблематиката на крајот. Бројни се знаците што го најавуваат него. Пиесата почнува и завршува со неволниот пропуст: во првиот чин Дуњаша заборава да го разбуди Лопакхин, а во последниот, го забораваат и го заклучуваат Фирс во куќата; на почетокот, газдата што се издига, а на крајот слугата што паѓа, на почетокот заспаниот човек, на крајот, човекот на умирање. Целата пиеса е проникната од неповратното движење што води од сонот кон смртта и што оддекнува во зборовите на Хамлет: „Да умреш, да заспиеш“ (Banu, 1988: 28). Во *Вишиновата градина* нема веќе лекар, ниту пак поп, што е знак дека болеста е неизлечива и дека нема спас за стариот свет (Banu, 1999 : 163).

Самиот Бани ја пишува книгата за тестаментарната пиеса на Чехов во својата зрела доба, на крајот на векот. Крајот, во таа смисла, постојано ја осветлува неговата рефлексива. Така, тој се задржува на последната сцена од пиесата, во која Фирс – симболот на „стариот свет“ – останува заклучен во домот на Андреевна, осуден да исчезне како и вишиновата градина. Во поставката на Стрелер, Фирс ќе си легне во вдлабнатината на белиот покров што го покрива старинскиот ормар од кој испаѓаат детските играчки во првиот чин од претставата. Двојна смрт на времето: онаа на детството и на староста (Banu, 1999: 145).

Секоја градба бара жртва, вели Бани, повикувајќи се особено на балканскиот мит во кој, за да градбата да остане цврста, градителот мора во неа да засида живо суштество. Во таа смисла тој ја толкува смртта на Фирс како симболичка жртва во темелите на проектот на Лопакхин (Banu, 1999: 146). Бани го реконструира сеќавањето на завршната сцена во режијата на П. Штајн, каде што заклучениот Фирс си легнува на земја, додека едно циновско дрво зачудно се свива и паѓа на сцената (Banu, 1999:147).

Вишиновата градина се испишува како искуство на смртта (Banu, 1999: 132). Еден од најмоќните и најтрогателните спомени што Бани го привикува во своите записи е оној на крајот во последната претстава на унгарскиот режисер Ѓорѓи Хараг што

овој – неизлечиво болен како и Чехов – ја режира, давајќи им упатства на актерите, од својата посмртна постела. Ако Чехов, непосредно пред својата смрт, сепак успеал да присуствува на премиерата на својата пиеса во 1904 година, Хараг ќе почине пред првата изведба на својата претстава, нурнувајќи се во тунелот на времето – клучниот сценографски елемент во неговата поставка. Тоа е тунелот што ја проголтава вишновата градина и светот што оваа го симболизира. Во претставата, ликовите на крајот заминуваат влегувајќи и оддалечувајќи се во тунелот. Откако сите ќе заминат, јажињата ја пуштаат сценографската структура да падне, откривајќи го голиот театар каде што ќе умре Фирс. Така, вели Бани, го читаме тестаментот на Хараг, кој ја прикажува на сцена смртта на својот театар истовремено со онаа на човекот кој во судниот час е сам на светот (Banu, 1999: 147–148).

3.5. Вишновата градина, библиотеката и театарот

Бани ја толкува последната пиеса на Чехов како „парабола на кризата“: во неа на овоштарникот му се заканува развојот на железницата што овозможува демократизација на летниот одмор. Но оваа криза тој ја препознава и во театарот кој е принуден да му ја препушти разонодата на филмскиот медиум во зародок, преминувајќи во уметнички театар⁷ (Banu, 1999: 159).

Во 1999 г. Бани ја споредува оваа криза со онаа на книгата и театарот во современото време наспроти развојот на модерните технологии (Banu, 1999:160). Тој ја препрочитува *Вишновата градина* во светлото на насилноста на културната мутација на прагот на новиот век, поистоветувајќи ја судбината на книгата, на библиотеката и на театарот со онаа на овоштарникот, како и во светлото на своите интимни, конститутивни врски со пиесата и со нејзините ликови. Во записите, Бани се навраќа на одлуката од младоста кога, избирајќи го театарот наместо филмот, застанал на страната на „губитниците“ (онаа на Љубов и Гаев). За

⁷ Самиот Бани го именува „жанрот“ на својата последна книга за театарот на Чехов „вљубен речник“ („dictionnaire amoureux“) (Banu, 2016: 13).

да го долови значењето што за него го има пишувањето на книгата посветена на последната пиеса на Чехов, авторот се повикува на клучната реплика на Љубов, која вели: „Мојот живот нема смисла без вишновата градина“. Тој објаснува дека за него пишувањето за пиесата се претворило во испитување на одлуката да продолжи да го брани театарот и да се зафати со она што го конституира. За Бани размислувањето за Чеховиот овоштарник се здобива со значење на прашање за тоа што е она што го осмислува неговото постоење, а тоа е токму поврзаноста за театарот и за книгата (Banu, 1999: 14). Дополнително, тој ја споредува нерентабилната убавина на вишновата градина со анахроничната убавина на старите библиотеки денес, кои нудат минливо засолниште, суспендирање на законот на пазарот и успорување на брзината (Banu, 1999:22). Во мутацијата што ја проникнува пиесата Бани ја препознава онаа на преминот од библиотеката на интернет-сајтот. Најверојатно, вели тој, калуѓерите го почувствувале истиот ужас на почетокот на ерата на Гутенберг кога механичката типографија ги избркала калиграфските ракописи (Banu, 1999:23). Конечно, Бани ја споредува ефемерната убавина на вишновите цутови со онаа на театарот: „Да видиш убава претстава е синоним на тоа да видиш расцутена вишна. Во времетраење од еден здив. Но споменот може да обележи еден цел живот“ (Banu, 1999: 163).

На крајот на 20 век, кога Бани ја пишува својата книга, тој сведочи за тоа дека сè повеќе уметници, свесни дека се соочуваат со крајот на еден циклус, се повикуваат на *Вишновата градина* (Banu, 1999 : 14). Денес, четврт век подоцна, во ерата на дигиталните технологии и на вештачката интелигенција, онаа на неподносливата леснотија на бришењето во еден клик, записите на Бани за Чехов и за неговата пиеса завештание се испишуваат како сеќавање и отпор наспроти исчезнувањето на вишновата градина денес.

Заклучок: Чехов и Бани, нашите ближни

Својата последна книга за театарот на Чехов Бани ја завршува со поглавјето насловено „Чехов, нашиот ближен“ (Banu, 2016: 107). Тука тој се задржува на серијата фотографски

портрети на драматургот, повикувајќи се повторно на анализата на Р. Барт, кој, во *Светла комора*, загледан во старите фотографии на мајка си, ја анализира „позата“ што за него ја истакнува есенцијата на битието. Така, во потрага по есенцијата на Чехов, гледачот Бани ги анализира портретите на авторот, на кои овој позира најчесто сам. И покрај тоа што во тоа време заземањето поза, односно имобилизирањето пред фотографскиот објектив, било задолжително заради рудиментарноста на фотографијата на своите почетоци, нагласувајќи ја наместената вкочанетост, Бани е фасциниран од огромната природност и опуштеност на Чехов, со својот ироничен поглед, со далечната насмевка и со изгледот на внатрешен мир и спокој: „Ни се чини дека Чехов му припаѓа на некаков исчезнат свет, а сепак сè овде е потврда за интимност. Ни се обраќа како наш ближен, тој, човекот од некогаш, а меѓутоа толку пристапен“ (Bani, 2016: 107). За Бани, серијата портрети на Чехов ни дава слика за човек, кој е во целосна согласност со својот театар: истовремено стран и познат (Bani, 2016: 108). Чехов, вели Бани, е повеќе наш ближен, одошто наш современик⁸. За разлика од современоста, која имплицира бришење на дистанцата, поимањето на Чехов како наш ближен, според Бани, е признавање на неговата двојна

⁸ Театарскиот критичар и есеист, пасиониран гледач и посветен професор, основач на бројни театарски фестивали, неуморен и љубопитен светски патник и истражувач, автор на повеќе од трисетина книги за театарот и уредник на повеќе колективни едicii, Жорж Бани е роден во Романија на 22 јуни 1943 г., каде ќе започне да студира глума на Институтот за театар и филм И. Л. Карагијале во Букурешт, а ќе дипломира во 1968 г. со специјализација по театрологија и филмологија. Ќе докторира естетика на Универзитетот во Букурешт во 1973 г., каде што ќе работи како асистент на Драмскиот факултет. На крајот од 1973 г. ќе емигрира во Франција, каде што ќе ја започне својата професорска кариера на Универзитетот Нова Сорбона – Париз 3, каде што ќе предава од 1974 до 2012 г., а потоа ќе биде именуван за почесен професор. Бани ќе предава на многу универзитети во и надвор од Европа, од кои неколку му ја доделуваат титулата Doctor Honoris Causa. Тој бил почесен претседател на Меѓународната асоцијација на театарски критичари AIST-IATC, уметнички директор на Експерименталната академија на театрите, претседател на Европска театарска награда и генерален секретар на Унијата на европски театри.

припадност, на минатото и на сегашноста, покана да го читаме и поставуваме како да е истовремено „одовде и од некогаш“⁹ (Banu, 2016: 108). Токму тоа бидување „помеѓу“ е клучното својство на театарот на Чехов, тој автор „на прагот на модерноста, но еднакво поврзан за светот што умира и за луѓето што во него живееле“ (Banu, 2016: 108).

Самиот Бани често вели на шега дека може да пишува само за пријатели, пријатели за време на животот или по смртта. Така, тој пишува за Чехов како за свој пријател и ближен, споделувајќи ги со нас своите записи и сеќавања за рускиот драматург, доближувајќи ни го и правејќи од него и наш пријател. Во срцето на ова – отсега заедничко – пријателство лежи љубовта кон вишновата градина, љубовта кон нашиот театар. На крајот на пиесата на Чехов овоштарникот е жртвуван, уништен и тој преминува од страната на сеќавањето: „Сеќавање, кое опстојува сè додека сведоците преживуваат... како и театарската претстава. Вишновата градина станува внатрешна“ (Banu, 1999: 132). Оттука, мисијата што си ја задава Бани е токму пренесувањето на сеќавањето за мајсторот на театарот – Чехов и за неговите култни поставки на европските современи театарски сцени. Во својата претпоследна книга, *Расказите на Хорацио*, тој се осврнува на оваа своја мисија, слична на онаа на Хорацио, кому Хамлет му дава за задача да ја раскаже неговата приказна, велејќи: „Во овој последен, нужен и добродојден, час, самиот си ја доделувам улогата на Хорацио за да ја зачувам оставината за која се чувствувам одговорен (...) Театарот сè уште не е претворен во пепел, туку е врела жар, чие гаснење се обидувам да го одложам“ (Banu, 2021: 9–14).

Во омажот посветен на Бани, објавен непосредно по неговата смрт, Марија Зарнеску го опишува овој сведок и раскажувач на театарот на нашето време, вљубеник во пиесите на Чехов, речиси на истиот начин на кој тој го имаше опишано рускиот драматург: „Жорж Бани нè напушти на почетокот на оваа 2023 година, во

⁹ Споредете со теоријата на рецепцијата на школата од Констанц (Konstanzer Schule) и со делата на Јаус (Jaus, 1978).

јануарската ноћ во Париз. (...) Нè остави за својата сопствена вишнова градина, каде што ќе продолжи да ги раскажува приказните на Хорацио и да нè гледа насмеан, иронично, но благонаклоно (Zărnescu, 2023).

Чехов и Бани, нашите ближни.

Literatura/References:

- Banu, Georges. (1988). "Préface: La cerisaie, œuvre de la fin" in Anton P. Tchekhov. *La cerisaie*. Paris: GF Flammarion, 7-32. (In French)
- Banu, Georges, Renard, Jacques. (1997). *Tchekhov, le témoin impartial*. Документарен филм. Bry-sur-Marne: Institut National de l'Audiovisuel (дистрибутор). (In French)
- Banu, Georges. (1999). *Notre théâtre, la Cerisaie. Cahier de spectateur*. Paris: Actes Sud. (In French)
- Banu, Georges. (2013). *Amour et désamour du théâtre*. Paris: Actes Sud-Papiers. (In French)
- Banu, Georges. (2016). *Anton Tchekhov*. Collection: Le théâtre de. Lausanne: Idées et Calendes. (In French)
- Banu, Georges. (2021). *Les Récits d'Horatio: Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen*. Paris: Actes Sud. (In French)
- Banu, Georges. (2023). „Les récits du spectateur: mémoire et légende“. *Sinais De Cena*, 3(2), 300–317. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2023.0013> (accessed April 10 2025) (In French)
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard-Le Seuil. (In French)
- Benjamin, Walter. (1974). *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. Eseji*. Beograd: Nolit. (In Serbian)
- Brook, Peter. *L'Espace vide*, Paris: Éditions du Seuil, 1977. (In French)
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978. (In Serbian)
- Pavis, Patrice. (1998). *Le dictionnaire du théâtre*. Paris: Larousse-Bordas. (In French)
- Tchekhov, Anton P. *La Cerisaie*. (1988) Paris: Flammarion. (In French)
- Ubersfeld, Anne. (1981). *L'école du spectateur*. Paris: Éditions sociales. (In French)
- Ubersfeld, Anne. (1982). *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales. (In French)
- Čehov, Pavlović Anton. (1989) *Višnjičnik*. Sabrana dela. Knjiga deseta. Drame. Beograd, Čakovec: Jugoslavijapublik, Zrinski. 371-426. (In Serbian)