



Adijata Ibrišimović-Šabić

*čehov*  
u sarajevu

DJELA ANTONA PAVLOVIČA ČHOVA  
NA SARAJEVSKOJ SCENI U SVJETLU BH.  
KNJIŽEVNE I POZORIŠNE KRITIKE



Filozofski fakultet  
Univerziteta u Sarajevu

Adijata Ibrišimović-Šabić

# ČEHOV U SARAJEVU

DJELA ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA  
NA SARAJEVSKOJ SCENI U SVJETLU BH.  
KNJIŽEVNE I POZORIŠNE KRITIKE

Sarajevo, 2019.

*Majci i kćerkama,  
s ljubavlju i zahvalnošću*

## SADRŽAJ

IZ RECENZIJA	5
UMJESTO PREDGOVORA	
Bosanskohercegovačko / sarajevsko čitanje Čehova	9
O ČEHOVLJEVOJ DRAMI	
<i>Šta je sa tim Čehovom?</i> (Ljubica Ostojić)	19
Čehovljevo dramsko stvaralaštvo u bh. književnoj kritici	27
PRIČE A.P. ČEHOVA NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA	
Groteskno-komični odraz i komentar tragično-groteskne predstave o svijetu	32
<i>Vještica</i> (ВЕДЬМА)	42
<i>Soba br. 6</i> (ПАЛАТА № 6)	47
ČEHOVLJEVI VODVILJI I JEDNOČINKE NA SARAJEVSKOJ SCENI	
Interpretacije komičnog. Nekažnjeno o banalnom, trivijalnom i osrednjem	55
<i>Medvjed</i> (МЕДВЕДЬ)	57
<i>Jubilej</i> (ЮБИЛЕЙ)	63

ČEHOVLJEVE VELIKE DRAME NA SARAJEVSKOJ SCENI	73
<i>Ivanov</i> (ИВАНОВ)	76
<i>Galeb</i> (ЧАЙКА)	99
<i>Ujka Vanja</i> (ДЯДЯ ВАНЯ)	138
<i>Tri sestre</i> (ТРИ СЕСТРЫ)	165
<i>Višnjik</i> (ВИШНЕВЫЙ САД)	212
UMJESTO ZAKLJUČKA	242
DODACI	246
REZIME	248
РЕЗЮМЕ	252
SUMMARY	256
IZVORI I LITERATURA	260
INDEKS VAŽNIJIH POJMOVA	281
INDEKS VAŽNIJIH IMENA I KNJIŽEVNIH NASLOVA	287
ZAHVALA	294
BILJEŠKA O AUTORICI	295

## IZ RECENZIJA

*Prof. dr. Marina Katnić-Bakaršić, akademkinja:*

”Riječ je o rukopisu koji predstavlja pionirsko istraživanje Čehovljevih djela igranih na sarajevskoj sceni. Ovo istraživanje uključuje književnohistorijski, književnokritički, recepcijski i teatrografski pristup.

Kompleksnost postavljanja Čehovljevih djela na scenu uvijek je bila posebno intrigantna stručnjacima različitih profila. Poznato je koliko je i sam pisac / dramatičar bio nezadovoljan mnogim postavkama svojih drama u Rusiji. Pri tome ne smijemo smetnuti s uma da su mnoge od tih postavki kasnije ocijenjene kao vrhunske. Svjesno ovdje izbjegavam riječ „kanonske“ jer Adijata Ibrišimović-Šabić naglašava da kritika mora biti svjesna kako se ne treba i ne može govoriti o kanonskim inscenacijama budući da je riječ o kompleksnom pitanju koje uvijek uključuje određeno vrijeme i prostor, kao i način recepcije uopće.

Monografija donosi cijeli niz zanimljivih i korisnih podataka, dijelova tekstova, fotografija i ilustracija, kritika...Teško je odvojiti se od čitanja jer nam se ujedno pred očima pojavljuje gotovo stogodišnji period sarajevskog teatarskog života. Recepcija Čehovljevih djela na sceni svjedoči o promjenama u pristupu kritici, ali i o cijelom jednom vremenu.

Nema sumnje da je riječ o knjizi koja će biti nezaobilazna u budućim teatrografijama sarajevskih pozorišta uopće, ali i u proučavanju teatarske kritike u Bosni i Hercegovini. Već i sama prikupljena građa predstavlja vrijednost jer će moći poslužiti kao baza za niz drugačijih radova i knjiga. Konačno, nema sumnje da će ona biti korisna svima onima koji proučavaju Čehova, a posebno će obogatiti saznanja ruskih književnih historičara, teatrologa i svih onih koji proučavaju recepciju ovoga velikog pisca, o Čehovljevom značaju za sarajevski teatar. Konačno, koliko mi je poznato, riječ je o prvoj monografiji ovoga tipa kod nas i kada se radi o drugim nacionalnim književnostima ili autorima kod nas.”

*Almir Bašović:*

”Knjiga Adijate Ibrišimović-Šabić (...) predstavlja vrijednu studiju, u kojoj se istražuje recepcija jednog od najvažnijih klasika moderne evropske književnosti kod nas. Ova studija se paralelno bavi tragovima koje su ostavile inscenacije Čehovljevih djela na sarajevskim scenama i kritičkim promišljanjem o Čehovljevim kompliciranim dramama. (...)

Pažljiva analiza pozorišnih kritika i svih tragova koji su ostali povodom postavki velikih Čehovljevih komada na sarajevskim scenama u narednim poglavljima se kombinira sa ključnim problemima koje postavke tih Čehovljevih drama sa sobom donose. Adijata Ibrišimović-Šabić nam u tim poglavljima donosi vrijedna zapažanja ne samo o konkretnim problemima postavki Čehova na sarajevskim scenama, već nam preko kritika i osvrta napisanih povodom tih postavki sugerira i temeljne probleme koje savremeno pozorište uopće ima sa Čehovljevom dramaturgijom.

(B)avljenje inscenacijama Čehovljevih djela (se) uvijek djelimično pretvori i u bavljenje historijom pozorišta u jednoj kulturnoj sredini, što nam knjiga Adijate Ibrišimović-Šabić na najbolji mogu-

ći način potvrđuje. Jer, autorica nam bez puno pretenzija pokazuje u kojoj mjeri je sarajevsko pozorište upravo sa postavkama Čehovljevih drama sazrijevalo, koliko se u odnosu na postavke tih drama preispitalo, u kojoj mjeri su naša velika glumačka imena upravo igrajući Čehovljeve likove dokazivala svoju glumačku vrijednost.

(B)avljenjem Čehovom na sarajevskim pozornicama, Adijata Ibrišimović-Šabić pokazuje u kojoj mjeri je čitava jedna glumačka škola i čitava jedna pozorišna sredina tokom gotovo stogodišnjeg čitanja Čehova uspijevala sebe preispitati, osvijestiti i reflektirati.

Iza knjige (...) Adijate Ibrišimović-Šabić stoji istraživanje neuobičajeno za našu akademsku sredinu, a pogotovo za našu teatrologiju ili historiju pozorišta.”

Sarajevo, maj, 2019



## UVODNE NAPOMENE

# BOSANSKOHERCEGOVAČKO / SARAJEVSKO ČITANJE ČEHOVA

*Pozorišna predstava iz života odlazi skoro bez traga. Od nadahnuća glumaca, imaginacije reditelja, dugog i ustrajnog rada mnoštva ljudi, od oduševljenja publike, od smijeha, uzbuđenja i suza, od svega onog čime teatar potresa hiljade gledalaca, - ostaju samo pocijepane afiše, izbledjeli nacrti dekoracija i odlijepljene makete, pa i to tek u slučaju ako su našli utočište u nekom pozorišnom muzeju ili arhivi.*

Aleksandar Roskin

## UVODNE NAPOMENE

### BOSANSKOHERCEGOVAČKO / SARAJEVSKO ČITANJE ČEHOVA

Zbog značaja koje Čehovljevo djelo zauzima u svjetskim okvirima, zbog toga što u bosanskohercegovačkom prostoru među ruskim klasicima ima najdužu i najintenzivniju recepciju kao i zbog obima građe, „čitanje Čehova“ u kontekstu sarajevskih profesionalnih pozorišta odavno je zaslužilo da bude predstavljeno kao zasebna monografija.

Ova knjiga predstavlja jedan dio obimnog doktoralnog istraživanja posvećenog tematski složenoj i raznolikoj građi koja se odnosi na gotovo cijelu produkciju sarajevskih pozorišta iz domena ruske književnosti, stoga predstavlja prezentaciju tek prvog dijela istraživanja i rezultata na temu recepcije ruskih klasika u bosanskohercegovačkom kontekstu. Središnje mjesto u naznačenom okviru nedvojbeno zauzima Čehovljev dramski opus koji je, uz silna nastojanja kritičke i teorijske misli, i pored velikih uspjeha, ostao zagonetka. Knjiga je, dakle, posvećena *najtežem mjestu svjetske literature* (Zehra Kreho), recepciji Čehovljevog stvaralaštva u bosanskohercegovačkoj pozorišnoj i književnoj kritici na korpusu izvođenom na sarajevskoj sceni u toku skoro jednog stoljeća i predstavlja prvi pokušaj prikupljanja, analize i sistematizacije građe, odnosno pisanih tragova o stvaralaštvu ruskog klasika kod nas. S obzirom da je riječ o prvom takvom pokušaju, istraživanje je nužno moralo biti ograničeno na ona djela Antona Pavloviča koja su bila izvođena isključivo na sceni sarajevskih profesionalnih pozorišta.

Prema izvorima kojim su raspolagale arhive Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, Narodnog pozorišta u Sarajevu i Kamernog teatra 55, od početka otvaranja prve profesionalne pozorišne kuće u Sarajevu i Bosni i Hercegovini, preciznije od 1921. godine, na sarajevskoj pozorišnoj sceni izvedena su sljedeća djela Antona Pavloviča Čehova, o kojima će biti riječi na narednim stranicama:

1. *Soba br. 6*, komad u 3 čina, premijera 3. 11. 1921, režija: Aleksandar Vereščagin,
2. *Vještica*, slika u 1 činu, premijera 3. 11. 1921, režija: Aleksandar Vereščagin,
3. *Medvjed*, komedija u 1 činu, premijera 6. 12. 1921, režija: Nikola Hajdušković,
4. *Medvjed*, šala u 1 činu, premijera 16. 11. 1946, režija: Skender Kulenović,
5. *Medvjed*, premijera 5. 8. 1994, režija: Admir Glamočak,
6. *Jubilej*, šala u 1 činu, premijera 8. 3. 1923, režija: Nikola Hajdušković,
7. *Prosidba*, komedija, premijera 23. 5. 1946, bez podataka o reditelju,
8. *O štetnosti duvana*, scena – monolog u 1 činu, premijera 16. 11. 1946, režija: Nika Milićević,
9. *Tragičar po nevolji*, šala u 1 činu, premijera 16. 11. 1946, režija: Vaso Kosić,
10. *Ivanov*, drama u 4 čina, premijera 4. 10. 1973, režija: Josip Lešić, preveo: Kiril Taranovski,
11. *Galeb*, komedija u 4 čina, premijera 10. 2. 1957, režija: Vlado Jablan,
12. *Galeb*, komedija, premijera 30. 4. 1999, režija: Admir Glamočak, preveo: Kiril Taranovski,

13. *Ujka Vanja*, scena iz života na selu, premijera 17. 12. 1965, režija: Vlado Jablan, preveo: Kiril Taranovski,
14. *Ujak Vanja*, premijera 22. 11. 2007, režija: Ozren Prohić – Kamerni teatar 55,
15. *Tri sestre*, drama u 4 čina, premijera 19, odnosno 29. 9. 1931, režija: Lidija Mansvjetova,
16. *Tri sestre*, drama, premijera 22. 5. 1971, režija: Aleksandar Glovacki,
17. *Tri sestre*, drama, premijera 28. 4. 1988, režija: Vlado Jablan, prevela: Zorka Velimirović,
18. *Tri sestre*, premijera 9. 10. 2018, režija: Pjer Žalica – Kamerni teatar 55,
19. *Višnjev sad*, komedija u 4 čina, premijera 7. 1. 1939, režija: Vera Greč i Polikarp Pavlov, preveo: Jovan Maksimović,
20. *Višnjik*, komedija u 4 čina, premijera 9. 10. 1976, režija: Josip Lešić, preveli: Zoran Božović i Kiril Taranovski,
21. *Višnjik*, premijera 6. 12. 2004, režija: Petar Veček, preveo: Vladimir Gerič, dramaturg: Zehra Kreho.

U prvom poglavlju knjige predstavljena je Čehovljeva poetika, temeljne teze oko kojih se slaže većina istraživača, te neke osobnosti dramaturgije ruskog pisca o kojima se u našoj kritici malo govori. Predstavljene su zatim i osnovne ocjene Čehovljevog djela, posebno dramskog njegovog opusa u bosanskohercegovačkoj književnoj kritici, koje su poslužile kao polazište i okvir u kojem su se date teze dalje propitivale u kontekstu scenskih izvođenja.

Drugo poglavlje pod nazivom „Priče A. P. Čehova na sceni Narodnog pozorišta. Groteskno-komični odraz i komentar tragično-groteskne predstave o svijetu (*Vještica*, *Soba br. 6*)“ posvećeno je dramaturgiji Čehovljevih priča koje se pojavljuju samo i jedino u prvoj umjetničkoj sezoni Narodnog pozorišta, 1921. godine. Sudeći

prema odzivima, reditelj Aleksandar Vereščagin<sup>1</sup> nije pristupio „preparaciji“ proznog teksta, postupku „prekodiranja“ narativnog diskursa u dijalošku formu, već je napravio vlastitu scensku kreaciju. Pa ipak, ovaj dio Čehovljevog stvaralaštva predstavlja nedovoljno i nedostatno istraženu problematiku, dok scenski potencijal Čehovljevih priča i novela, koje je u našoj kritici Nazif Kusturica ocijenio kao sažete dramske scene, ostaje neiskorišten. Istovremeno, ovaj dio knjige skreće pažnju na problematiku inscenacije proznog teksta općenito u svjetlu savremene spoznaje da je strategija čitanja, a posebno scenskog čitanja – stvaralački proces, čija logika zavisi od mnogih komponenti u kojima se odigrava „događaj susreta“ teksta i čitaoca.

Prema savremenim teorijskim spoznajama, objekt kritike kod dramatizacija i inscenacija prozних žanrova nije i ne treba da bude sam princip pristupa reditelja ili dramaturga tekstualnom književnom predlošku, već, kako i pokazuje bosanskohercegovačka kritika, djelovanje, utisak i efekat koji odabrani „scenarij“ ostavlja na gledaoca. U takvim kreacijama, kakva je prema pisanim izvorima bila Vereščaginova inscenacija Čehovljevih priča (*Vještica* i *Paviljon br. 6*), može se čak govoriti i o nekoj vrsti „povratnog, ili uzajamnog djelovanja“, u smislu da svaka nova interpretacija, pogotovo scenska, može bar jednim dijelom obogatiti naše razumijevanje nekog književnog djela, ili čak poetike jednog pisca. Činjenica da su takva dostignuća rijetka, ne umanjuje, već povećava značaj ovakvih scenskih izvedbi. Takve i slične inscenacije – kreacije doprinose i

---

<sup>1</sup> Vereščagin, Aleksandar Aleksandrovič (1885. Moskva – 1965. SAD), bio je učenik Ozarovskog i glumac teatra Vere Komisarževske i MHATA. Od 1919. godine nalazi se u emigraciji u Kraljevstvu SHS. Otvorio je prvi filmski studio u Zagrebu, a gostovao je u pozorišnim kućama u Beogradu, Sarajevu, Zagrebu, Splitu, Skoplju i dr. Od 1931. godine živio je u Novom Sadu i radio kao umjetnički direktor Srpskog narodnog pozorišta. Godine 1944. odlazi u Njemačku, a poslije rata nastanjuje se u Americi. Slijedeći Mejerol' da, kao glumac i reditelj u teatru je njegovao koncept karikature i groteske. Više o tome usp.: Lešić, 1986.

teorijskom osvještavanju uloge reditelja-interpretatora, kako na primjer piše ruska teatrologinja Natal'ja Skorohod (usp.: 2010: 59 – 60), koji kreće putem transformacije teksta izvornika i dovođenja starih tekstova u različite nove kontekste, što podrazumijeva korištenje fragmenata velikih romana ili spajanje nekoliko književnih djela u jednu pozorišnu predstavu.

Bosanskohercegovačka i književna i teatrološka kritika od samih početaka vrlo je svjesna kompleksnosti ovog problema, činjenice da ni jedna inscenacija, ni jedna scenska interpretacija nije i ne može biti kanonska, kao što je svjesna i svih onih faktora koji utiču na (ne)uspjeh predstave koja na koncu treba voditi računa i o tome da u svakom trenutku korespondira sa svojom publikom i društvenim njenim trenutkom.

Treće poglavlje pod nazivom „Čehovljevi vodvilji i jednočinke na sarajevskoj sceni. Interpretacije komičnog. Nekažnjeno o banalnom, trivijalnom i osrednjem“ posvećeno je Čehovljevim vodviljima, onom dijelu opusa ruskog pisca koji također ostaje na marginama kritičkog i teorijskog promišljanja u bosanskohercegovačkim okvirima. Na samom početku rada Narodnog pozorišta u Sarajevu, dvadesetih godina XX vijeka, Čehov jeste prisutan na našoj sceni kao pisac vodvilja, šala i jednočinki, ali se ove farse i šale, čak i kod dobrog prijema kod publike, ili samjeravaju sa „ozbiljnim“ Čehovljevim pripovjedačkim opusom pa kod kritičara u ovom periodu ne prolaze baš najbolje, ili se ocjenjuju pozitivno sa aspekta glumačke interpretacije.

Međutim, i ovim žanrovima ruski pisac pristupa kao inovator. U namjeri „reformiranja“ pozorišta, Čehov pristupa pomnom ispitivanju i proučavanju „starih“ oblika i na njihovoj osnovi gradi novo, ostavljajući ono najbolje, mijenjajući iznutra funkciju starog. U vodviljima, kako tvrdi Boris Zingerman (1979), prikazani su i prisutni oni koje u Čehovljevim dramama ne vidimo, svijet epizodnih likova, ono što je ostalo iza scene, te upoznavanje sa ovim dijelom

piščevog opusa predstavlja i preduvjet za bolje i dublje razumijevanje njegovih glavnih komada. Kad je riječ o književnokritičkoj i književnoteorijskoj recepciji ovog dijela Čehovljevog stvaralaštva kod nas, posezanje za vodviljskim situacijama kod Čehova Dževad Karahasan objašnjava preko književnosti manirizma (usp.: 2004: 23), dok na vodviljske elemente u glavnim dramama upozorava Almir Bašović u svojoj knjizi *Čehov i prostor* (2008), ali još uvijek nemamo studiju koja bi u cijelosti bila posvećena Čehovljevim šalama, jednočinkama i vodviljima.

Na sarajevskoj sceni prikazano je i predstavljeno nekoliko Čehovljevih šala i jednočinki. U ovom dijelu knjige međutim, zbog oskudnih tekstualnih tragova te nedostatka pisane građe, govori se o svega dvije predstave – *Medvjed* iz 1921. i *Jubilej* iz 1923. godine – obje u režiji Nikole Hajduškovića.

Naredno poglavlje i potpoglavlja posvećeni su bosanskohercegovačkoj recepciji Čehovljevih velikih drama. Recepcija Čehova na sarajevskoj pozorišnoj sceni dugo vremena proticala je u znaku tradicije koju su odnjegovali poklonici i baštinici Stanislavskog i MHATA, a koju u sarajevsko pozorište donosi ruska emigracija. Uticaj protiče u znaku tzv. psihološkog realizma, uz prisutnu tragalačku radoznalost pojedinih reditelja koji od samih početaka prate i druge evropske trendove, usvajajući ih i razvijajući paralelno s „ruskim naslijeđem“.

U ovim poglavljima i potpoglavljima, dakle, puna pažnja posvećena je Čehovljevim glavnim dramama: *Ivanov*, *Galeb*, *Ujka Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik*. Predstavljani su odzivi na sarajevske predstave kao i temeljne ocjene bosanskohercegovačke kritike ovog dijela Čehovljevog stvaralaštva koje u književnoj kritici vrijednosno stoji vrlo visoko. Analiza kritičkih odziva i samjeravanje sa ruskom književnom kritikom kao i tekstovima izvornika pružili su i neke nove uvide i spoznaje o dramskom opusu Antona Pavloviča Čehova.

Drama *Ivanov* razmatrana je preko pojma *dominante* (usp.: Domanskij, 2005), polazeći od pitanja: Je li Ivanov suvišan čovjek? Čehovljevi savremenici tumačili su ovaj komad upravo preko tradicije *suvišnog čovjeka*, kao još jedne varijacije vrlo značajne teme za rusku književnost, jer je riječ o temi čije propitivanje traje i danas i koja se aktualizira iznova svaki put sa promjenom društvenih okolnosti u kojima ponovo iskrsava i nameće se pitanje ličnosti, odnosa individue i društva, tema inteligencije općenito. U postavljenom okviru istraživanja *Ivanov*, sa samo jednom premijerom na sarajevskoj sceni i predstavom „u povodu“, pokazuje da ostaje zagonetka za scenu. U tom smislu u knjizi se također ispituju mogući razlozi za „nevolje“, ne toliko sa tumačenjem Čehovljevog teksta (Bašović, Kusturica, Karahasan) koliko sa scenskim postavkama, koje ne potiču isključivo od višeplanske karakterizacije lika, već i od na prvi pogled nezavisnih paralelnih sižejnih linija, osobitog tretmana prostora i vremena i sl.

Polemika i nesporazumi koje je izazvao *Ivanov* mogli su biti jedan od razloga što je narednu svoju dramu Čehov posvetio pitanjima umjetnosti, piscima i glumcima, novim formama u umjetnosti i smjeni generacija.

Maksim Gorki nazvao je dramu *Galeb* „heretički-genijalnom stvari“. Heretičnost *Galeba* ogleda se i u „heretičnosti“ izvedbi i tumačenja. U svjetlu ocjena i mišljenja bosanskohercegovačkih pozorišnih i književnih kritičara došlo se do zaključka da Čehov svojim dramama pokazuje da tragedija u našem modernom vremenu može biti prisutna još jedino kao citat i/ili lajtmotiv. Shakespeare i Puškin, velike riječi, patetika, tragične dramske kolizije, vrijeme „retoričkog patosa“ – jesu obrasci velike umjetnosti koja nam je ostala u naslijeđe, ali novo vrijeme donosi nove ritmove i nove načine iskazivanja, neku novu osjećajnost koja se ne može smjestiti u naslijeđene obrasce.

Zapažanja Dževada Karahasana o Čehovljevoj dramu predstavljaju i svojevrsnu potvrdu Tolstojeve ocjene Čehovljevih drama



koje je Lav Nikolajevič nazvao mozaikom, imajući, između ostalog, u vidu višepplansku, polifoničnu njihovu strukturu, što se u ruskoj kritici povezuje s narativnošću dramskog teksta. Bašović će, poredeći *Višnjik* s Aristofanovim komedijama, istaći određenu sličnost u načinu na koji se u ovim komadima gradi cjelina, odnosno, naglasit će da konstrukcija sižea i kod Čehova i kod Aristofana *upućuje na izvjesnu mozaičnu cjelovitost, jer se jedinstvo u tim drama- ma uspostavlja kao mreža korenspodencija, a ne kao nekakav mehanički dodir* (2015: 216), što naš autor povezuje i s načinom na koji se uspostavlja dijalog u Čehovljevoj drami.

U kontekstu izvođenja Čehovljevih djela na sarajevskoj sceni, kako se može zaključiti na osnovu pisanih izvora, povratak na klasiku ipak najčešće protiče u znaku „razočarenja“, uz rijetke izuzetke, u znaku manje ili više „anahronih“ predstava repertoarskih pisaca, koje od klasike čine „uobičajenu“ stavku. U odzivima se može pročitati kritika recepcije Čehovljevih dramskih komada u formama i oblicima okamenjenih, muzejskih eksponata koji su tu tek da imenom privuku publiku. Stremljenje, međutim, sarajevskog pozorišta i sarajevskog dramskog ansambla klasici, teatru riječi i *teško osvojitom prostoru*, vrednuje se u kritici kao *poduhvat*, uz zahtjev za napor stvaranja značajnijih scenskih rješenja koja bi bila adekvatan pozorišni izraz promišljanja literarnog izvora.

Krajem osamdesetih godina XX vijeka događa se prvo progovaranje o mogućnosti uspostavljanja, bar u naznakama, nekih poveznica između Čehovljeve i drame apsurdna u kontekstu sarajevske pozorišne scene i bosanskohercegovačke književne i teatarske kritike, a pokušaji iskoračenja iz okvira „kanonski“ shvaćenog sistema Stanislavskog i MHATovskih postavki, kao i iskorak iz okvira interpretiranja ovih komada kao „drame raspoloženja“, započinju na sarajevskoj sceni upravo osamdesetih godina XX vijeka. Riječ je bila o ispitivanju mogućnosti realizacije teksta klasičnog dramskog pisca sredstvima koje nudi *teatar* apsurdna, ali pisani

tragovi ne svjedoče o visokim dometima realizacije zanimljivog scenskog koncepta.

U istraživanjima ovog tipa koje nudi knjiga *Čehov u Sarajevu* često i neminovno postajemo, kako bilježi ruski teoretičar, pozorišni i književni kritičar Aleksandar Roskin, *zarobljenici tuđeg sjećanja i tuđeg ukusa*.<sup>2</sup>

Međutim, prema hrvatskoj teatrologinji Nataši Govedić, predstava nastavlja svoj život upravo u „tuđim sjećanjima“, odnosno u *receptijskim nadgradnjama, razgradnjama i tumačenjima*. Upravo recepcija *nastavlja diskusiju koju je scensko djelo započelo*.<sup>3</sup>

Ova knjiga jeste satkana od tuđih sjećanja i ukusa, zbog toga je posebna pažnja, prilikom analize i sistematizacije građe, bila posvećena usporedbama i ponekad vrlo značajnim razlikama između književnog teksta i njegovih čitalaca: režijskih koncepcija i rješenja (interpretacije reditelja), scenskih izvedbi, odnosno interpretacija i tumačenja pojedinih glumaca, „pozorišnih čitanja“ u najširem smislu, odnosno adaptacija, inscenacija i prilagodbi dramskog teksta konkretnom mjestu, vremenu, prostoru, publici. Knjiga govori o recepciji, dakle, o „prijevodima“ i tumačenjima teksta u najširem smislu te riječi, a njen osnovni zadatak sastojao se u detektiranju eventualnih promjena, analize i definiranja tih pomaka u različitim aspektima, u kontekstu mišljenja i odziva bosanskohercegovačkih književnih i pozorišnih kritičara. Istovremeno, u knjizi su ponuđene i vlastite interpretacije Čehovljevih djela, proizašle iz

---

<sup>2</sup> Roskin, Aleksandr Iosifovič (1959), *A. P. Čehov. Stat'i i očerki*, Hudožestvennaja literatura, Moskva. Dostupno na: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library?view=publication&task=show&id=79> [12. 3. 2011.] Svi odlomci iz originalnih tekstova na ruskom jeziku u knjizi dati su u vlastitom prijevodu ukoliko nije navedeno ime prevoditelja.

<sup>3</sup> Govedić, Nataša (2013), „Abeceda kazališne kritike“, Teatarski osvrti. Dostupno na: <http://teatarskiosvrti.net/natasa-govedic-abeceda-kazalisne-kritike/> [29.8.2013.]

sučeljavanja književnog izvornika s različitim pogledima, ocjenama i tumačenjima u skoro stoljetnoj recepciji, koja je i predstavljala glavni predmet višegodišnjeg proučavanja što je u konačnici rezultiralo knjigom *Čehov u Sarajevu* kojom se nastavlja veliki dijalog između ruskog klasika i njegovih bosanskohercegovačkih čitalaca.

O ČEHOVLJEVOJ DRAMI

ŠTA JE SA TIM ČEHOVOM?  
(LJUBICA OSTOJIĆ)

*Poglavlje o Čehovu još nije završeno. Još nije pročitano kako treba. Neka ga otvore ponovo, izuče i dočitaju do kraja!*

Stanislavski

## O ČEHOVLJEVOJ DRAMI

### ŠTA JE SA TIM ČEHOVOM? (LJUBICA OSTOJIĆ)

Bez pretenzija da na ovom mjestu budu sabrane i predstavljene sve osobenosti Čehovljeve dramaturgije, na samom početku izdvojene su one za koje se pokazalo da su, s jedne strane, imale najviše odjeka, bilo u književnoj recepciji bilo u scenskim realizacijama u sarajevskim teatrima, ili im, s druge strane, u našoj kritici nije bila posvećena dužna pažnja.

#### *Čehovljeva drama kao drama svakodnevice.*

Kada je riječ o poetici Čehovljeve dramaturgije općeprihvaćeno je mišljenje da ruski pisac u svojim dramama prikazuje svakodnevicu: likovi se bave svakodnevnim poslovima, žive svakodnevicu, razgovaraju o svakodnevnim poslovima i stvarima. Ukazujući na razlike između Čehovljeve poetike i poetike njegovih savremenika i prethodnika, Bjalyj G. A. je, pišući o Čehovljevim dramama, istakao da je kod Turgenjeva, naprimjer, svakodnevni razgovor uvijek bio *na granici rafiniranih verbalnih dvoboja i neprimjetno je u njih prelazio*, dok je kod Ostrovsčkog služio kao sredstvo karakterizacije likova i socijalne sredine. Kod Čehova, pak, ustvrđuje Bjalyj, svakodnevni / svakodnevnčki živi govor i razgovori u dramskom tekstu postajali su *samostalna scenska stihija* (1987: 443). Pozivajući se na Čudakova A. P. i njegovu čuvenu knjigu *Poetika Čehova* iz 1971. godine, Dolženkov P. N. će u svojoj monografiji *Evolucija Čehovljeve dramaturgije* precizirati da kod Čehova nije riječ tek o svakodnevici kao takvoj,

već o onoj koja se ponavlja i koja se ne događa prvi put (2014: 5). Zbog toga se, piše Dolženkov, između ostalog, sudbinske odluke i rješenja u Čehovljevim dramama ne zbivaju u onom vremenskom isječku svakodnevice koja se prikazuje u pojedinim činovima, već u međuprostoru i međuvremenu između činova. Događaji pomaknuti iza scene su upravo oni koji odlučuju o sudbini centralnih likova u skoro svim Čehovljevim komadima, dok važnost ovih izvan-scenskih događanja raste iz drame u dramu, sve do *Višnjika* i prodaje imanja što odlučuje o sudbini svih likova.

Čehov na sceni, dakle, ne prikazuje događaje, već svakodnevicu (koja se ponavlja), odnosno na sceni vidimo reakcije likova na zbivanja. Dolženkov zaključuje da Čehov koristi ovaj postupak zbog toga što za sadržaj koji želi prenijeti čitaocima i publici nije bitan događaj po sebi, odnosno kako se događaj odigrao, već činjenica da se on jeste odigrao, tako da posebno postaju važni rezultati tih zbivanja (2014: 9). Na ovakav zaključak nadovezuje se, koliko god paradoksalno, i misao da zreli Čehov prikazuje zapravo neku vrstu „iskakanja“ iz uobičajenog svakodnevnog toka, premda ona nisu ni „radikalna“, ni „katastrofalna“, ni „dramatična“ u klasičnom smislu, već prije imaju karakter nagovještaja nekog „preokreta“, nagovještaja nekog događaja koji se može i ne mora dogoditi. Takve su naprimjer scene praznika koji su često osujećeni ili iluzorni, poput Irininog imendana kojim se otvara drama *Tri sestre*, maslenica s maškarama koje Nataša zabranjuje, improvizirani bal koji priređuje Ranjevska u *Višnjiku*, pa i dolasci i odlasci likova u svim dramama – trenuci su „ispadanja“ iz uobičajenog toka, trenuci u kojima likovi postaju manje-više svjesni vlastite pozicije koju zauzimaju na životnoj ravni (u *Galebu* to su dolasci i odlasci Arkadine i Trigorina, u *Ujaku Vanji* dolazak profesora Serebrjakova sa mladom suprugom Jelenom na imanje pokojne žene, u *Višnjiku* dolazak Ranjevske na imanje na početku drame i odlazak svih likova, osim zaboravljenog starog sluge na kraju).

Karahasan će pak istaći da je Čehovu bio neophodan *mehanički sižejni okvir* – dolasci i okupljanja glavnih likova na početku i odlasci na kraju – jer, prema našem autoru, kod Čehova *praktično i ne postoji siže kao niz događaja koji se okupljaju u koliko-toliko zatvoren i sebi dovoljan sistem* (2004: 22):

Svaki se nagovještaj događaja toliko rastoči u mreži namjera i želja lika i u zamršenom spletu odnosa među likovima da se na kraju dogodi ono što je protivno željama lika ili bez ikakve veze sa njegovim željama. Ili se ne dogodi ništa (2004: 23).

### *Fragmentarnost. Čehovljeva drama kao isječak iz sveukupnog životnog toka.*

Istraživači ističu još jednu osobenost poetike Čehovljevih drama, a to je da Čehov prikazuje život kao tok. Pri tom se misli na svakodnevni protok života.

Miroslav Drozda je u knjizi *Narativne maske ruske umjetničke proze (od Puškina do Bjelog)*, pišući o Čehovljevim pripovijetkama u poglavlju pod naslovom „Zreli Čehov“, zabilježio da Čehov zapravo stvara *iluziju nezavršenog vremena radnje i nezavršenog vremena pripovijedanja. Njegov tekst koji kao da počinje „prije početka“ pripovijedanja, završava na isti način „prije kraja“* (1994: 137). Radnja u ova-kvom tekstu predstavlja narativno oblikovan isječak (fragment) iz promatranog općeg toka svakodnevnog života. Dolženkov smatra da se ova misao u istoj mjeri odnosi i na Čehovljeve drame, što postaje uočljivo iz analize situacija kojima komadi počinju, situacija kojima počinju pojedini činovi, kao i finalnih situacija svih velikih drama (usp.: Dolženkov, 2014: 9 – 10). Početne scene stvaraju iluziju ulaska u jedan konkretan isječak iz prirodnog životnog toka, početne replike zvuče kao produžetak razgovora koji je započet još prije dizanja zastora, dok finalne scene Čehovljevih drama ostaju također otvorene – prema neizvjesnoj budućnosti. Čehovljevi

likovi uistinu kao da su okruženi nekim *maglenim oreolom*, kako se izrazio Kusturica (2011: 59), kao da izranjaju i na kraju drame ponovo uranjaju u neprekidni životni tok.

Otvoreni finali drama<sup>1</sup> stvaraju osobit utisak i posebno raspoloženje koje je vrlo teško pojmovno definirati, ali koje bi se možda moglo djelimično opisati i prenijeti Čehovljevom rečenicom kojom završava pripovijetka *Dama sa psetancem*:

*I činilo se, da ne će (sic!) proći mnogo vremena, i rješenje će biti tu, a tada će započeti nov, prekrasan život; i oboma je bilo jasno, da je do konca još vrlo daleko, i da ono najzamršenije i najteže tek sad počinje (Čehov, 1988b: 363).*

### *Čehovljeva drama kao drama raspoloženja.*

Žanrovska neodredivost Čehovljeve drame, podtekst, asocijativnost, simbolika i druge u literaturi često isticane karakteristike, ukazuju na osobitu liniju razvoja Čehovljeve drame. Strukturni principi muzike i slikarstva, književnosti srodnih umjetnosti, teatar kao sintetični oblik umjetnosti, ali i sintetičnost autorskog mišljenja uticali su i na umjetničku organizaciju građe kako Čehovljevih pripovijetki, tako i njegovog dramskog teksta (usp.: Tamarli, 2012: 15 – 16).

Vrlo često se Čehovljeva drama definira kao drama raspoloženja u kojoj epizode ne moraju nužno logički proizlaziti jedna iz druge. Čehovljeva drama se ipak ne raspada na samostalne fragmente zahvaljujući umnogome tome što je *jedna epizoda* (fragment – A. I. Š.) *obojena jednim raspoloženjem koje zatim prelazi u drugo, pa*

---

<sup>1</sup> O otvorenim finalima Čehovljevih pripovijetki među prvima je sustavno pisao A. G. Gornfel'd. Usp.: "Čehovskie finaly", u: *Krasnaja nov'* br. 8 - 9, 1939., str. 286 – 300.



*treće itd. Kretanje raspoloženja povezuje dramu u jedinstvenu cjelinu* (Dolženkov, 2014: 9). To je, između ostalog, jedan od razloga za poređenje Čehovljevih drama sa muzičkim, glazbenim strukturama – sonatama i simfonijama,<sup>2</sup> a muzika uistinu predstavlja važan strukturni element Čehovljeve drame.

Poetika muzike, kako ustvrđuje Galina Tamarli, snažno je uticala na proces izgradnje dramskog lika, odnosno karaktera u Čehovljevim dramama, na žanrovsku fleksibilnost njegovih komada, kao i na sugestivnost karaktera, uticala je drugim riječima na pojavu dramske forme u kojoj se u fokusu našla dinamična slika života. Ovom pitanju u bosanskohercegovačkoj recepciji nije bila posvećena dostatna pažnja.

Vokalna muzika, piše Tamarli, uglavnom molske emocionalne obojenosti, poput romansi koje pjevuše pojedini likovi, stvara dubinsku perspektivu unutar dramske radnje, svojevrsni drugi plan, teško uhvatljiva raspoloženja u koja uranjaju likovi i Čehovljeva drama u cijelosti. Sadržaj vokalne muzike upisan u dramski tekst pomaže dubljem pronicanju u tematski sadržaj, pomaže da se jasnije uoči struktura onih sižejnih linija koje su jedva primjetne na površini zbivanja, također pomažu da se u jedinstvenu cjelinu oblikuju neposredni realni i skriveni poetski plan djela. Uz pomoć vokalne muzike ostvaruje se stvaralački kontakt autora sa gledaocem i čitaocem (ukoliko su svjesni ovih dimenzija) što predstavlja jedan od elemenata tzv. intelektualnog teatra (usp.: Tamarli, 2012: 35).

Instrumentalna muzika u Čehovljevim dramama, kako navodi Tamarli, također pomaže stvaranju raspoloženja, poetične

---

<sup>2</sup> O tzv. glazbenoj slici svijeta koju Čehov u svojim dramama stvara uz pomoć sredstava muzičkog pisma prevedenog na jezik verbalne umjetnosti, o sonatnoj formi njegovih drama, stroge proporcionalnosti i harmonije, o muzičkim varijacijama, ponavljanjima, uzajamnom djelovanju supostavljenih i suprotstavljenih emocionalnih tokova, o funkcijama vokalnih i instrumentalnih glazbenih dionica u Čehovljevom dramskom tekstu usp.: Tamarli, 2012.

atmosfera u pojedinim komadima, odnosno doprinosi organizaciji emocionalne strukture djela, služi kao sredstvo razotkrivanja lika, njegovog duševnog stanja, vrši funkciju psihološke analize, unosi u sadržaj dodatne značenjske i smisaone nijanse, uvodi nove tematske motive i sižejne linije te, prema ovoj autorici, predstavlja jedan od postupaka filozofskog uopćavanja umjetničkog materijala (usp.: Tamarli, 2012: 45).

Tamarli zaključuje da su vokalne i instrumentalne dionice, sonatna forma drama, osobenost Čehovljevog „muzičkog pisma“, odnosno muzičke organizacije teksta, poput varijacija, ponavljanja, razvijanje tonaliteta u određenom ritmu, sudaranje suprotnih emocionalnih polja, postupci koji doprinose narastanju dramske napetosti, emocionalnom bogatstvu, dinamičnosti radnje i stvaraju dojam prirodnog toka svijeta drame, odnosno stvarnosti prikazane u drami u kojoj se zrcali nestabilnost prelaznog perioda i nastupajuće epohe koja gubi svoj totalitet i svoju svrhovitost.

Prirodno je da i pauze u Čehovljevim dramama predstavljaju dio muzičke partiture dramskog teksta. Pored remarki koje eksplicitno upućuju na pauze i šutnje, kod Čehova se često sreću pauze ispunjene muzikom ili zvucima (poput ponavljajućeg zvuka puknute strune ili sjekire koja sječe stabla iz *Višnjika*) pa ove zvučne pauze postaju značenjske i čak simbolične, tako da u rezultatu, umjesto sižea kojeg bi gradio niz događaja, Čehov koristi, kako piše npr. Krinicyan A. B., svojevrsni *motivski sistem* u kojem se teme prepliću i povezuju zajedničkim ili sličnim melodijskim elementima, a pojedine scene frazama koje slično ili isto zvuče.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O poetici i semantici pauza i njihovoj kvalifikaciji u Čehovljevim dramama usp. npr.: Krinicyan, A. B., „Poetika i semantika pauz v dramaturgii Čehova“, dostupno na: <http://mirznanii.com/a/356961/poetika-i-semantika-pauz-v-dramaturgii-chekhova> i na: <http://portal-slovo.ru/philology/44205.php> [21. 2. 2019.], Aver'jankov, L. J., „Kontent – analiz“, dostupno na: [http://sbiblio.com/biblio/archive/averjanov\\_kontent/03](http://sbiblio.com/biblio/archive/averjanov_kontent/03) [21. 2. 2019.], Lišae, S. A. (1998), „A. P.

Pauze, osim što doprinose stvaranju tog neuhvatljivog raspoloženja, naglašavaju pojedine teme, učestvuju u stvaranju osobitog ritma drame, one intoniraju i prate za Čehovljev dramski opus važnu temu vremena. Pauze ne samo da organiziraju scensko vrijeme, već akcentiraju i iskaze likova o protoku vremena, iskaze o prošlosti i budućnosti, učestvujući na taj način, kao bitan strukturalni element, u stvaranju svojevrstne filozofije vremena.

---

Čehov: vyrazitel'nost'neviraženija (O metafizičeskom smysle 'sderžannosti' i 'pauzy' v 'mire Čehova', u: Filosofija kul'tury. Sbornik naučnyh statej. Samar-skij universitet, Samara, str. 29 – 48.

## ČEHOVLJEVO DRAMSKO STVARALAŠTVO U BH. KNJIŽEVNOJ KRITICI

### *Osnovne teze i polazišta*

Kad je riječ o temeljnim spoznajama o Antonu Pavloviču Čehovu u bosanskohercegovačkim okvirima, Nazif Kusturica će u eseju „Stota godišnjica Čehovljeve smrti“ (2011: 54 – 60), govoreći o stvaralaštvu ovog ruskog klasika sažeto istaći još neke odlike Čehovljeve drame koje su, pored navedenog, poslužile kao osnova za pokušaj stvaranja opće predstave o recepciji Čehovljevih djela izvođenih na sarajevskim pozorišnim scenama:

Danas se kaže da je bez pet Čehovljevih drama nemoguća povijest pozorišta, pogotovo modernog. Izgleda nam da je inovativnost Čehovljeve drame moguće iskazati već poznatom mišlju da je čovjekova drama u njemu a ne u spoljašnjim manifestacijama. Ne postoji ruski pisac bez prigovora o slaboj sceničnosti njegove drame. Još je Gribojedov svojom formulacijom da na scenu treba izvesti karaktere, a oni će se već tamo sukobiti po zakonima scene, temeljito revidirao Aristotelov dramski princip prema kome drama može biti bez junaka ali ne i bez radnje (2011: 58).

Evropska drama skoro do konca XIX vijeka počiva na interpretaciji aristotelovskog poimanja radnje koja zahtijeva oštre preokrete u odnosima među likovima i dramatične zaokrete u njihovim sudbinama, što bi bila tzv. klasična tradicija dramske umjetnosti. Međutim, kako piše Dževad Karahasan u *Dnevniku melankolije* pozivajući se na zaključke Gustava Rene Hockea, u evropskoj umjetnosti od samih njenih početaka možemo pratiti dvije linije, prvu ovu klasičnu, *regularnu, objektivnu* i drugu, *iregularnu, subjektivnu, manirističku* (2004: 9). Čehov prema našem autoru obilježava treći period dominacije manirističkog toka u dramskoj književnosti

(prvi period protiče u znaku Euripida i Aristofana, drugi u znaku Shakespearea i Racina), za koju je karakteristično to da se [*l*]ikovi više grade govorom i svojim odnosom prema sebi, nego djelovanjem (2004: 19). U Čehovljevoj drami, piše Karahasan:

Svaki se nagovještaj događaja toliko rastoči u mreži namjera i želja lika i u zamršenom spletu odnosa među likovima da se na kraju dogodi ono što je protivno željama lika ili bez ikakve veze sa njegovim željama. Ili se ne dogodi ništa. [...] Tako se siže i lik, naprosto, razdvajaju, tako se motivira događaj koji neće imati nikakve veze s namjerom lika i tako se gradi svijet čija je osnovna osobina nerazumljivost, svijet u koji je ugrađena nesposobnost da funkcioniра (2004: 23).

Drama, kao uostalom i umjetnost uopće, govori o čovjeku. Pa i tada kada čovjek nije eksplicitno dat i pokazan, kada je odsutan, ipak umjetnika interesira prije svega čovjek u svoj različitosti pojavnosti i odnosa: vanjski izgled i unutarjni život, svijet njegove djelatnosti i svijet njegovih predstava, mašte, imaginacije; veze i odnosi sa drugima, veze sa prirodom i veze sa svijetom predmeta. Ali, kako ustvrđuje ruski teoretičar drame Boris Kosteljanec:

Za razliku od lirskih i narativnih, epskih književnih žanrova, od skulpture i slikarstva, objekt prikazivanja u drami nikad nije bio i ne može biti pojedinačan subjekt, odvojena ličnost (2007: 29).

Temeljni zadatak drame, njena suština i jeste u tome da prikazuje i pokazuje odnose. Dakle, predmetni svijet, svijet stvari, životna i svakodnevnička sredina, priroda – *sve to ulazi u dramu da bi se otkrio karakter, duh, smisao ljudskih uzajamnih odnosa, na koje drama svraća pozornost* – piše Kosteljanec:

Predmet drame je su-postojanje, ko-egzistencija čovjeka i čovjeka u nekim napetim, složenim i proturiječnim situacijama. U drami

se razotkriva ono što ljude povezuje i ono što ih razdvaja. Kolizije unutar ličnosti i kolizije između ličnosti dijalektički su povezane i pri tom izražavaju najoštrija proturječna društvenog razvoja (2007: 30 – 31).

Ova misao ruskog teoretičara zanimljiva je iz najmanje dva razloga: prvo – jer potvrđuje književnohistorijsku činjenicu, na koju upozorava i Kusturica u navedenom eseju, da je ruska književnost u cijelosti, a ruska drama po svojoj prirodi najočiglednije i najzornije posvećena propitivanju i pokušajima otkrivanja „tajne čovjeka“ pa je orijentirana na prikazivanje i istraživanje karaktera u svim mogućim aspektima. Stoga u ovakvim dramama radnja zavisi od karaktera, manje karakter od radnje. Drugo – zanimljiva je stoga što izostavlja autorsku intenciju, odnosno ne govori o tome da drama pokazuje odnose koje autor želi rasvijetliti, objasniti ili pokazati, već ističe da se u drami, odnosno žanru kao takvom, zahvaljujući njegovoj dijaloškoj formi, otkriva puni smisao odnosa o kojima govori.

Čehovljevo djelo, osobito njegova „nova drama“, poprimilo je odavno ozračje svjetske književne i pozorišne klasike s legitimitetom kojeg pružaju vrijeme, historijska distanca, značaj, tragovi i zračenja njegovog stvaralaštva – onog nad kojim smo još uvijek začitani i zapitani.

Vrijeme i historija mijenjaju i šire mogućnosti drame kroz procese u kojima drama i dramaturgija, teatar i scena, svojim vlastitim, specifičnim umjetničkim sredstvima pokušavaju osmisliti duboka proturječna i probleme života u vremenu sadašnjem. Nesumnjivo je da svaki autor u pokušaju davanja vlastitog viđenja poseže za onim što je stvoreno u prethodnim epohama. Niti jedan autor u biti ne ukida ono što mu je prethodilo, već preosmišljava, prevrednuje u skladu sa problemima vlastitog vremena i vlastitom idejno-estetskom pozicijom. *A muke inovacije pojavljuju se zajedno s*

*mukama nasljeđivanja* (Kosteljanec, 2007: 43). Ovdje se svakako misli i na nadsubjektivno „pamćenje žanra“ u Bahtinovom smislu.

Da je problem inovacije ujedno i problem naslijeđa i nasljeđivanja, čak i kad je riječ o takvim inovatorima kakvim se smatra Čehov, potvrdit će u našoj kritici Kusturica:

Očigledno Čehovljeva drama nije nastala na praznom prostoru, već predstavlja veoma uočljivu kariku u razvoju ruske drame. Čehovljeva drama je drama podteksta ili, kako ju je Stanislavski nazvao, unutarnje radnje. U njenom povodu rečeno je da se podvodni tok ili unutarnja radnja odvija na sukobu inercije i promjene, pri čemu se najveći dio lirizma odnosi na inerciju. [...] A *Tri sestre* su, kako izgleda, od svih Čehovljevih drama najbliža teorijskom apsolutu lirske drame. Ako je pomjerenje vremena u romanu kao beskrajna mogućnost glavni razlog za nemogućnost njegove kanonizacije, onda Čehovljevo pomjerenje vremena sa scene u labirint čovjekova srca, duha i duše, takođe ima vrijednost akta teorijske dekanonizacije. 'Mučno tražiti ono nešto ne znajući šta je', predstavlja opću umjetničku odliku Čehovljeve drame, izazov za režiju i recepciju uopće, magleni oreol iz koga izranjaju i u njega uranjaju Čehovljevi junaci, zbog čega će Tolstoj nazvati Čehova impresionistom, ono što patnju i bol, kako je to rekao Gorki, čini nejasnim, ono zbog čega su ga simbolisti nazvali svojim prethodnikom, ono zbog čega mi spolja ocrtane karaktere primamo iznutra, kaže A. Beli, očuđenje koje čuva umjetnički tekst, zagonetnost koja ima aksiološki estetsku vrijednost (2011: 58 – 59).

Reditelji i dramski pisci kraja XIX i početka XX vijeka jesu eksperimentirali i lomili stare estetske kanone, stari pozorišni sistem, međutim, premda su Čehovljevi savremenici ostvarili mnoge rezultate i otkrića u oblasti dramske i pozorišne stilistike, uveli nove teme i probleme karakteristične za novu epohu koja je već nastupila, ipak, po mišljenju Nemirovič-Dančenka, s kojim se nije teško složiti, tek sa Čehovom počinje novi, ne samo ruski, već i evropski

teatar, jer je jedino Čehovu pošlo za rukom da „organski“, prirodno spoji novi sadržaj i novu formu (usp.: Tamarli, 2012: 8).

Odjeci navedenih mišljenja prisutni su i kod drugih bosanskohercegovačkih autora, o čemu će više biti riječi u nastavku, dok će iznesene teze i ocjene biti propitivane i sučeljavane sa odzivima na predstave, s posebnim fokusom, kako je već rečeno, na promjenama i uvjetima u kojima se su odigravala pomjerenja i promjene u bosanskohercegovačkoj recepciji stvaralaštva Antona Pavloviča Čehova.



*PRIČE A.P. ČEHOVA NA SCENI  
NARODNOG POZORIŠTA*

GROTESKNO-KOMIČNI ODRAZ I  
KOMENTAR TRAGIČNO-GROTESKNE  
PREDSTAVE O SVIJETU

## PRIČE A.P. ČEHOVA NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA

### GROTESKNO-KOMIČNI ODRAZ I KOMENTAR TRAGIČNO-GROTESKNE PREDSTAVE O SVIJETU\*

Scensko čitanje Čehovljevih priča na sarajevskoj sceni, premda se svodi praktično na svega jedan jedinstven pokušaj u sarajevskim pozorištima iz davne 1921. godine, neminovno otvara i dotiče se pitanja dramatizacije i inscenacije proze općenito kao osobitog oblika čitanja proznog djela. Predstavljanje historije izvođenja priča Antona Pavloviča Čehova na sceni sarajevskih teataru u tom smislu predstavlja ne samo doprinos istraživanju recepcije ruskog klasika u bosanskohercegovačkom, odnosno, prije svega sarajevskom kontekstu, već istovremeno, jednim dijelom, otvara i pitanje potrebe istraživanja i ispitivanja fenomena inscenacije proze uopće.

Pitanje inscenacije klasičnog dramskog teksta danas nudi mnoštvo osobnih rediteljskih i dramaturških odgovora, koji se, kad je klasika u pitanju, uvjetno mogu svesti na tri ključna pristupa: rekonstrukciju – obnavljanje konteksta u kojem su djelo, odnosno predstava, nastali, kad naslijeđena ili preuzeta interpretacija klasičnog komada određuje i samu inscenaciju; aktualizaciju – kada

\* Ovaj dio knjige u nešto izmijenjenom vidu i u drugom kontekstu objavljen je u dva teksta: usp.: „Dramatizacije i inscenacije Čehovljevih priča na sarajevskoj sceni (Vještica i Paviljon br. 6)“, u: Zbornik radova sa Prvog rusističkog foruma, Univerzitet Burch, Sarajevo, 2015., str. 13-21, kao i: „Pseće srce Mihaila Bulgakova u Narodnom pozorištu u Sarajevu“, u: Pismo, XIV, Bosansko filološko društvo, Sarajevo, 2016., str. 217-229.

se značenja klasičnog teksta samjeravaju sa savremenim kontekstom / kontekstima, obraćajući se njegovoj univerzalnoj strani, uz prilagodbu drugom i drugačijem kontekstu, kada na sceni iz klasičnog dramskog djela, koje ostaje otvoreno za različite „materijalizacije ili objeckije“ svojih temeljnih poruka, odnosno ove ili one njegove strane, u prvi plan dolazi ono što ono može reći i ponuditi savremenom gledaocu; i – u posljednje vrijeme – dekonstrukciju – u kojoj inscenacija, koliko god paradoksalno zvučalo, dolazi prije interpretacije (usp.: Medenica, 2010).

Još su kompleksnija neizbježna pitanja dramatizacije, adaptacije i inscenacije **proze**.<sup>1</sup> Svaka dramatizacija i inscenacija, osobito djela klasične književnosti, predstavljale su i predstavljaju svojevrsni rizik, ali i scensku avanturu koja neodoljivo privlači bezbrojem mogućnosti koje nudi. Periodične zaokrete pozorišta prema prozi u pojedinim historijskim periodima, ruski reditelj Tovstonogov, naprimjer, ne objašnjava nedostatkom dramskih tekstova ili „repertoarskom glađu“, već objektivnim zakonima razvitka scenskih formi, odnosno onim procesima koji se događaju u književnosti, filmskoj i općenito vizuelnim umjetnostima, a koji utiču i na teatar, odnosno svojevrsnim približavanjem i uzajamnim uticajem različitih vrsta umjetnosti i različitih žanrova. Skepsa, pak, koja postoji kad su u pitanju dramatizacije (i inscenacije), proističe iz činjenice da su takve predstave nerijetko bile u znaku osiromašivanja zamisli pisca, jezik likova iz romana na sceni je bio „bez soli i života“, književni likovi doimali su se uglavnom jednostrano.

„Preparacija“ proze, kao zanatska prerada teksta za potrebe scene, karakteristična za tzv. dorediteljski teatar, sreće se nerijetko

---

<sup>1</sup> Termin dramatizacija upotrebljava se da označi autonomni tekst dramaturga, odnosno preoblikovani i u dramski medij preveden epski, narativni tekst; pojam adaptacija, premda se često upotrebljava kao sinonim za dramatizaciju, koristi se u značenju prilagodbe dramatizacije tokom procesa stvaranja predstave; inscenacija – u značenju rediteljskog ostvarenja na pozornici.

i danas. U takvom komadu, principi dramatizacije u suštini se svode na prijevod proze i narativnog, epskog diskursa u dijalošku formu, dok se principi inscenacije svode na to da se reditelji orijentiraju na postojeće scenske stereotipe, ne pretendujući da prenesu sveukupnu složenost umjetničke strukture djela.

Književnost, osobito velika prozna djela klasične literature ipak su, neosporno, značila mnogo za teatar. Upravo su pod uticajem proze nastajale, razvijale se i otkrivale nove dramske forme, nastajala su inovativna rediteljska rješenja. Proza je ta koja širi mogućnosti scenskog jezika, stimulirajući razvitak savremenih sredstava scenskog izraza. Prostorno-vremenska sloboda proznog pripovijedanja doprinijela je umnažanju i bogaćenju postupaka režijske umjetnosti. Stavljajući na scenu prozu, poeziju, ili čak publicistiku, teatar bogati i širi vlastite mogućnosti, širi obzorja vlastitih estetskih spoznaja.

Opća kritička orijentacija ocjenjivanja i vrednovanja odnosa teatra i pripovijednog, epskog teksta danas se razilazi s klasičnim principima: dok je klasična tradicija insistirala na tome da svako djelo ima određeni smisao koji je autor ostvario u njemu te autorove intencije predstavljaju polaznu tačku za interpretaciju, savremena „postklasična“ nauka zauzima stav da su reditelj i dramaturg aktivni stvaraoci – koautori. Dakle, što se aktivnije odnose prema romanu, odnosno nekom drugom proznom djelu, što ga aktivnije nastoje „prevesti“ na jezik scene, predstava dobija na vrijednosti, postaje življa i iskrenija. Naravno, propitivanje suglasja s piščevom intencijom još uvijek je legitimno u najvećem broju kritičkih tekstova o dramatizacijama, adaptacijama i inscenacijama, a klasična paradigma čitanja i danas, mada znatno rjeđe, ipak utiče na proces njihovog vrednovanja i ocjenjivanja. Filozofija postklasičnog čitanja, zapravo, samo je osvijestila odnos čitalac – tekst i dala pravo da se svaki pokušaj inscenacije smatra jedinstvenim, jer svaka epoha i svaka rediteljska individualnost traži novi događaj čitanja

– interpretacije,<sup>2</sup> imajući, naravno, u vidu i svu kompleksnost one hermeneutičke „trihotomije“ o kojoj je pisao Eko u *Granicama tumačenja* (Eko, 2001).<sup>3</sup>

Savremena istraživanja utvrdila su da se odnos između literature i teatra zasniva na ključnom pitanju: treba li postaviti roman, odnosno prozno djelo i doslovno slijediti stil i misao autora, ili pak autora tumačiti i predstaviti kao savremenika i „igrati“ tekst onako kako on danas „zvuči“, odnosno zasniva se na jednom od tri principa interpretacije: razumijevanju, odnosno poimanju smisla (rus.: *smysloponimanie*), na stvaranju smisla (rus.: *smysloporoždenie*), i na predstavljanju smisla (rus.: *smyslopredstavlenie*). Jasno je da odgovor na postavljeno ključno pitanje, kao i odabir jednog od ova tri principa interpretacije, stoji u tijesnoj vezi sa svim onim historijskim, socijalno-društvenim, ideološkim, kulturološkim i inim promjenama koje sa svoje strane utiču na „pomicanje“ granica značenja i smislova zahvaljujući različitim kontekstualiziranjima (usp.: Skorohod, 2010).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Ruska akademska zajednica veliku pažnju posvećuje problemu inscenacija nacionalne klasične književnosti u posljednje vrijeme, naročito u svjetlu novih spoznaja ruske i zapadnoevropske književnoteorijske misli (usp. npr. Skorohod, 2008).

<sup>3</sup> Eko govori o tumačenju kao traganju za *intentio auctoris* (ono što je autor htio da kaže), tumačenju kao traganju za *intentio operis* (ono što tekst kazuje, neovisno od intencija svog autora) i tumačenju kao nametanju *intentio lectoris* (ono što primalac u tekstu nalazi u odnosu na vlastite sisteme označavanja i/ili u odnosu na vlastite želje, porive, nahođenja). Stoga u posljednjem slučaju Eko koristi riječ „nametanje“ (Eko, 2001: 22). Ova hermeneutička trijada o kojoj piše Eko mogla bi poslužiti kao plodna teorijska osnova za rasvjetljavanje odnosa klasični prozni tekst – scena, odnosa koji je uveliko uvjetovan historijskim, kulturnim i drugim kontekstima.

<sup>4</sup> Polazeći od pitanja: šta je zapravo inscenacija: zanat ili umjetnost? Je li Shakespeare bio dramaturg- reditelj? Zašto poznati reditelji sve više, umjesto drama, na scenu postavljaju romane i pripovijesti? – kao i mnogih drugih, ruska teatrologinja Natal'ja Skorohod preko postklasičnog razumijevanja čitanja po-

Prema mišljenju ruskog i sovjetskog književnika i dramskog pisca, Aleksandra Krona (1979), postoje najmanje tri načina prijenosa proze na scenu, što odgovara navedenom teorijskom modelu o tri tipa interpretacije. Prvi, prema Kronu najznačajniji i najvrijedniji za teatar, čine predstave „po motivima“, tj. djela skoro samostalna, djela čiji je autor – zapravo dramaturg. Ovaj način se primjenjuje uglavnom kad je riječ o klasičnoj prozi, jer scenska ili filmska verzija skoro ništa ne mogu izmijeniti u reputaciji koju roman, odnosno klasično djelo, već ima. Možda je najbolji primjer takve jedne dramatizacije i adaptacije *drama Mrtve duše* Mihaila Bulgakova, nastala prema Gogoljevom romanu-poemi.

*Mrtve duše* se ne mogu dramatizovati – pisao je Bulgakov 1932. godine Pavlu Sergejeviču Popovu. Primate to kao aksiomu od čovjeka koji dobro zna to delo. Izvestili su me da postoji 160 dramatizacija. To možda i nije tačno, ali se u svakom slučaju *Mrtve duše* ne mogu igrati.

[...] Posle dugih mučenja se ispostavilo – bilježi Bulgakov u istom pismu – ono što mi je već odavno poznato, a što je mnogima, na žalost, nepoznato: da bi se nešto igralo, potrebno je to nešto i napisati. Da budem kraći, morao sam da pišem ja (1985: 33 – 34).

Gogoljeve *Mrtve duše* „ne mogu se igrati“; Bulgakovljeve *Mrtve duše*, međutim, našem su Narodnom pozorištu osigurale jednu od najuspješnijih predstava u historiji sarajevskog teatra.

Drugi način prijenosa proze na scenu čine, kako ih naziva Kron, „scene iz romana“, tj. scensko čitanje skoro neprikosnovenog autorskog teksta, u kojem odabrane dijalogizirane epizode iz

---

kušava uspostaviti naučno i teorijski utemeljenu strategiju stvaranja i kritičkog vrednovanja inscenacije pripovjednog teksta u savremenom ruskom teatru, ispitujući, pored ostalog, i pitanja granica interpretacije, mogućnosti dramatizacije autorskog stila, savremenog pozorišnog čitanja klasične proze, uz primjere analiza na konkretnim primjerima.

romana veže pripovjedač, odnosno figura scenskog naratora. Klasičan primjer ovakve postavke je prva izvedba *Braće Karamazovih* Dostojevskog u MHATu.<sup>5</sup>

Na kraju, treći način ili pristup „prevođenju“ proze u dramu, najprimjenjivaniji, ali i najviše osuđivan u kritici: obična inscenacija, kada se proza prenosi na scenu bez „smjene objektiva“, oduzimajući romanu puno, ne dajući pozorištu skoro ništa, jer takav način narušava kako prirodu teatra, tako i prirodu proze (Kron, 1979).

Bosanskohercegovačka i književna i teatrološka kritika od samih početaka pokazuje razumijevanje za kompleksnost ovog problema.

U našoj kritici, u studiji o Fjodoru Dostojevskom i Meši Selimoviću, istražujući polifoniju romana Meše Selimovića u poredbi sa ruskim piscem, Kusturica navodi vrijedna zapažanja o podudarnosti mišljenja dvojice autora, između ostalog i o pitanjima inscenacije.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Bez obzira na različite pokušaje, cilj inscenacija u većini slučajeva sastojao se ipak u pokušajima da se slijedi izvornik i maksimalno poštuje tekst romana. Dramatizacije i inscenacije romana u čuvenom MHAT-u uslijedile su nakon uspjeha predstava rađenih po tekstovima Čehovljevim drama. Postavljajući 1910. godine roman Dostojevskog *Braća Karamazovi* u ovom tetaru, Nemirovič-Dančenko režirao je predstavu koja se prikazivala dvije večeri. Ova inscenacija je na taj način, srušivši sve uslovnosti scene, otkrivajući neslućene perspektive ne samo za MHAT već i za cjelokupnu rusku, pa i evropsku scensku umjetnost, označivši prekretnicu, ušla u historiju pozorišta, a dolazak polifonične proze Dostojevskog na tu scenu, kako navode ruski kritičari i teatrolozi, bio je zakonit, predstavljao je produžetak i razvoj stvaralačkih principa teatra koji je nastao i razvijao se na Čehovljevim „višezvučnim dramama – romanima“.

<sup>6</sup> U knjizi *Pisci, mišljenja i razgovori*, Selimović piše: „Nedostatak originalnih dramskih tekstova prisiljava pozorišne ljude da se priklanjaju dramatizaciji romana, što je po sebi nevolja, nasilno pretakanje jednog oblika u drugi, pa se

Komentirajući Selimovićeve navode, Kusturica zapaža da:

/r/edukcija epskog vremena i prostora romana na dramsko vrijeme i prostor [...] u poredbenom odnosu između romana i njegove inscenacije vrijednosno neminovno ide na štetu inscenacije – dodajući da – ako i nije moguće pretvaranje epskog principa u dramski i obrnuto, ipak je moguće određeno doziranje u onom smislu u kome je moguća epska, odnosno lirska drama (2011: 107).<sup>7</sup>

U ruskoj književnosti Čehovu je pošlo za rukom da epski princip pretoči u okvire svoje lirske drame, odakle i potiču nevolje što ih pozorišta imaju sa postavkom ovih komada na sceni, ali je ipak riječ o drami. Misao Kusturice zapravo pogađa u najosjetljivije mjesto i objašnjava zašto teatrolozi i reditelji insistiraju na

---

mora računati s gubitkom i neizbježnim kalom. Već samo skraćivanje nužno dovodi do odbacivanja velikih dijelova romana. Ako se još zna da dramatizator iz romana uzima ono što je za pisca najnebitnije, što je, zapravo, nužno zlo, da bi vezao pažnju gledalaca, a to je fabula, onda je očevidno koliko oštećenja roman pretrpi kad dođe na scenu. Ako se i desi da onaj što djelo dramatiizuje ostavi neke solilokvije, unutrašnje monologe, lirske ili asocijativne pasaže, bez kojih se roman ne može ni zamisliti, na sceni su to obično najslabija mjesta, mrtva i nescenična. Scenske adaptacije mojih romana, čak one najbolje, po nečemu podsjećaju na njih, a po mnogo čemu se razlikuju [...] Piskator je deset godina, uz pomoć drugih pozorišnih ljudi, radio adaptaciju Tolstojevog romana *Rat i mir*. Napravio je zanimljiv eksperiment, ali je od *Rata i mira* malo šta ostalo. Šta onda može ostati od mojih romana? Možda će neko, s pravom, postaviti pitanje: pa zašto romansijer dopušta dramatiizaciju svojih romana? Odgovor je prilično jednostavan: roman živi svojim životom koji nikakva prerada ne može ugroziti, ako je dobar, a nikakva adaptacija ne može popraviti ako je loš“ (1988: 362 – 363). Usp. također: Kusturica, 2011: 106.

<sup>7</sup> Premda oba pisca, kako navodi Kusturica – i Dostojevski i Selimović – iskazuju nepovjerenje u uspjeh transponiranja romana u dramu, ipak su se saglašavali da daju prava za dramatiizaciju vlastitih romana, smatrajući da ni na koji način ne može naškoditi djelu koje, kako se izrazio Selimović, ima svoj život.



tome da se inscenacija posmatra kao samostalno djelo u okvirima vlastite umjetnosti, koje podliježe drugačijoj skali estetskog vrednovanja, nastojeći pokazati da ocjene tipa „ovo nije Gogolj“ ili „to nije Tolstoj ili Čehov“ ne pomažu u pokušajima rasvjetljavanja ove problematike.

Ljubica Ostojić će ovu *težnju teatra prema djelima velike literature* u svom odzivu na predstavu *Nastasja Filipovna* u režiji Gradimira Gojera, prikazanu 1995. godine u Kamernom teatru 55, nazvati *paradoksalnom*, što jednom riječju sažeto omeđuje problematiku predstavljanja fenomena inscenacije u kontekstu već rečenog:

Paradoksalno, jer u isti mah, i istim intenzitetom (teatar – A.I.Š.) ima tu neodoljivu potrebu da djelo vrhunske literature začara u vlastitu umjetnost i udahne joj upravo scenski život, a takođe posjeduje jednu svijest (i podsvijest) o svakovrsnim opasnostima takvog pothvata. A vrhunska literatura se, ad infinitum, opire prevodenju na scenski jezik, brojni primjeri govore o tome, dakako oni iz teatarske prakse. I zato treba imati dostatne hrabrosti i jake argumente da bi se rečeni otpor savladao i stvorilo djelo teatarske umjetnosti adekvatno takvom literarnom predlošku. Ali to je već klasični problem u teatrološkom poglavlju dramske adaptacije literature.<sup>8</sup>

I pored dramskog potencijala koje sadrže, nakon dramatizacija dvije priče, *Paviljona br. 6* i *Vještice*, na sceni sarajevskih teataru ne pojavljuju se predstave nastale kao dramatizirane i inscenirane Čehovljeve novele. Jedan od razloga zasigurno je privlačnost Čehovljevih velikih drama, drugi vjerovatno leži u „prokletom problemu“ teatra općenito – problemu načina i mogućnosti dramatizacija i inscenacija prozних žanrova. Ipak, jedinstvena i neponovljena

---

<sup>8</sup> Ostojić, Ljubica (1995), „Klasični problem“, u: *Oslobođenje* od 10. 2. 1995. godine, rubrika „Teatar“. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=510388> [20. 9. 2013.]

inscenacija Čehovljeve proze na sceni Narodnog pozorišta, sudeći prema pisanim odzivima (i usprkos njima), predstavlja potvrdu rečenog i dokaz o kreativnim mogućnostima transponiranja proze na jezik scene i teatra.

## VJEŠTICA (ВЕДЬМА)

Dramatizaciju Čehovljeve *Vještice* sarajevska publika imala je prilike vidjeti 1921. godine u režiji Aleksandra Vereščagina koji je prilikom repriznog prikazivanja igrao i glavnu ulogu – crkvenjaka Savelija Gikina. Činjenica da je igrana nakon čuvenog *Paviljona br. 6* možda je uticala na to da je ostala zanemarena kao onaj dio spektakla, koji, poput Čehovljevog vodvilja *Jubilej*, o kojem će nešto kasnije također biti riječi, služi da „odmori publiku“ te tadašnji kritičari skoro da na ovu „priču“ i nisu obratili pažnju.

*Vještica* je Čehovljeva priča u kojoj su glavni likovi: „on“ – zapušteni, masni, riđokosi crkvenjak Savelij Gikin, bosih prljavih nogu, kojeg u priči definira ograničeni prostor ne samo ruske zabiti, ne samo prostor bijedne, sumračne i zapuštene kolibe s jednim malim prozorom koji gleda na široko polje, već, zapravo, prostor skoro oblomovljevske postelje u kojoj Gikin, ležeći, provodi većinu vremena pod zgužvanim prekrivačem sašivenim od raznih šarenih krpica; i „ona“ – njegova žena, Raisa Nilovna, ljepotica, bijelog vrata i ramena, bijelog lica s jamicama na obrazima, svijetle kose upletene u debelu pletenicu što seže do poda, koja sjedi kraj prozora, zadubljena u šivanje vreća od grubog platna, čije lijepo lice nije izražavalo *ni želja, ni tuge, ni radosti*. Dok vani bijesni mećava, Savelij, tumačeći nepogodu kao igru nečistih sila, sa kreveta posmatra mladu, bujnu i raskošnu ljepoticu i progovara: *Ja znam, ja sve znam*.

Tipična čehovljevska priča čiji su glavni akteri on i ona, spojeni i smješteni voljom slučaja ili providjenja u skućeni prostor sobe s jednim jedinim prozorom koji gleda u široko otvoreno polje, u bijeli svijet pun mogućnosti; priča rađena u kontrapunktu boja i zvukova, prostora i vremena, svijesti i svjetova, u kojoj se autorska pozicija ne iskazuje direktno niti eksplicitno. Pa čak ni naslov priče ne predstavlja autorsku poziciju, već „tačku gledišta“ lika – Savelij svoju suprugu vidi i doživljava kao vješticu. Time se naglašava i

skreće pažnja čitatelja na junakov doživljaj svijeta, čija pozicija i svijest postaju prizma kroz koju „ulaze“ u svijet priče. Iz konteksta cjeline postaje jasno da je autorski odnos prema junaku ironičan, podsmješljiv, humoran, ali nije bez razumijevanja i saosjećanja. *Vještica* je sva satkana od čudesne atmosfere u kojoj se odvija britak, sočan, živ dijalog.

I dok je crkvenjak sklon jednoličnom načinu života koji ne želi mijenjati, ne želi da bilo šta remeti taj zatvoreni, skućeni svijet, njegova supruga Raisa žudi da upozna i svijet izvan uboge kolibe, interesuje je sve što bi moglo bar malo narušiti to beskrajno dosadno bivstvovanje. Zato je iznenadni dolazak zgodnog, plavokosog poštara, čija kola su skrenula s puta zbog mećave, za Raisu blagodat i praznik, a za njenog muža – dokaz da je vještica sve „zakuhala“. Sažeta dramska scena u koju staje više od obične priče.

U povodu predstave u *Večernjoj pošti* u feljtonu koji potpisuje Čh., našla se sljedeća opaska:

Čini nam se, da uz *Sobu br.6* nikako ne pristaje *Veštica* [...], radi slabljenja onog jedinstvenog utiska, koji ostavi prvi komad za sobom.<sup>9</sup>

U *Pozorišnoj hronici* izvjesni R. O. piše:

Može se neko neslagati s g. Vereščaginom u shvatanju autora; i mi n. pr. nalazimo da je njegov Gikin u *Veštici* interpretiran odviše komično. [...] Ali niko ne može ne priznati da su i Gromov (iz *Sobe br. 6* – A. I. Š.) i Gikin g. Vereščagina puni života i stila, izlivi njegove glumačke ličnosti – kreacije.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “U ludnici (Dramatizacija Čehovljeve *Sobe br. 6* u Narodnom Pozorištu)”. Feljton, u: *Večernja pošta* od 4. 11. 1921. godine, u potpisu: Čh. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>10</sup> „9. Nov. A. Čehov: *Soba broj 6* i *Veštica*. Repriza s g. Vereščaginom u ulogama Gromova i Gikina“, u: *Pozorišna kronika* br. 61 od 10. 11. 1921. godine,

Inscenacija je, po mišljenju čuvenog ruskog reditelja G. Tovstonogova, samostalno i nezavisno umjetničko djelo. Rečenica iz kritičkog odziva u povodu inscenacije Čehovljeve *Vještice* u sarajevskom Narodnom pozorištu – *da se neko može i ne slagati s g. Vereščaginom u shvatanju autora, ali da niko ne može ne priznati da je lik kojeg tumači njegova i rediteljska i glumačka kreacija* – svakako se može uzeti kao potvrda Tovstonogovljevog mišljenja. Dakle, čini se da reditelj koji je završio rusku rediteljsku i glumačku školu u sarajevsko pozorište donosi nešto od tog duha te sarajevsku publiku, ali i svoje kolege, upoznaje sa onim što su bili dometi i saznanja i ruske pozorišne umjetnosti i ruske, Vereščaginu svakako bliske, vlastite nacionalne literature.

Teško je iz oskudnih tekstualnih tragova rekonstruirati kako je mogla „izgledati“ ova, ili bilo koja druga predstava prije nekih zamalo stotinjak godina ili nekoliko desetljeća. Međutim, preko tih tragova moguće je naslutiti da Vereščagin, kao reditelj, utiče na modernizaciju, inovaciju i repertoara i pristupa umjetnosti režije i glumačke izvedbe već na samim počecima rada prvog sarajevskog nacionalnog profesionalnog teatra. A to je dragocjen doprinos i sigurno je pozitivno uticalo na ukupan budući rad ove kuće.

U samjeravanju sa tekstom Čehovljeve priče i ocjenom da je riječ o rediteljskoj i glumačkoj kreaciji, čini se da Vereščagin ne pristupa „preparaciji“ proznog teksta, odnosno postupku „prekodiranja“ narativnog diskursa u dijalošku formu.

Ukoliko se izuzmu nekolike jednočinke, Anton Pavlovič rijetko je pristupao insceniranju svojih priča, premda su neke od njih skoro „dramatičnije“ od njegove lirske drame. O tome u našoj kritici piše Kusturica:

---

u potpisu: R. O. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Mada je Čehov poznat kao tvorac sasvim nove umjetničke forme – lirske drame i zajedno s Tolstojem i njegovim romanom – epopejom kao unikalnom formom u evropskoj književnosti, i Dostojevskim i njegovim polifonijskim romanom, čini trijadu velikih inovatora i inovacije [...] mala epska forma ili pripovijetka, s aristokratizmom pučke jednostavnosti savršeno urađene umjetnine, koju je u osnovi promovirao Puškin, apsolutno dominira u prostorima njegovog književnog opusa. Ali i ovdje je utvrđen Čehovljev inovativni zahvat: s često izostavljenom ekspozičijom, fabularno redukovana, ona podsjeća na sažetu dramsku scenu (2011: 55).

To je zasigurno razlog što su mnogi sovjetski teatri, počevši od Studentskog dramskog studija čuvenog glumca i reditelja J. B. Vahtangova, radili predstave po motivima Čehovljevih priča, jer Čehovljevi likovi, za svakog glumca, izazov su i prava poslastica: sočan jezik običnog čovjeka, živ i prirodan dijalog, izvajani karakteri, prekrasni čehovski humor. Ali nerijetko se događalo, i pored uspjeha koji su imale određene predstave, da se problem insceniranja svodio na dramatiziranu naraciju, a to znači da je rezultat bio priča prilagođena uslovima scene. Činjenica da nakon ovih dramatizacija, na sceni sarajevskih teataru, sudeći prema repertoaru i tekstualnim tragovima, nema predstava rađenih po Čehovljevim pričama, govori u prilog težine ovog problema. Ostaje otvoreno pitanje za teatar: da li vjerovati profesionalnom dramskom piscu i priče ostaviti pričama, a drame dramama, ili, ipak, slijediti intuiciju i graditi novi sistem, ispitujući granice i mogućnosti i jednog i drugog oblika umjetničkog izražavanja?

Aleksandar Vereščagin se hrabro upustio u drugačiju vrstu inscenacije, u avanturu koautorstva s majstorom. Dajući svoje viđenje lika kao reditelj i kao glumac sarajevskoj publici je ponudio vlastitu interpretaciju, slijedeći možda savjet samog Čehova glumcima, koji mu je vjerovatno bio poznat: *Trebate igrati i graditi*

*lik potpuno neovisno od autora. Kada se ta dva lika – glumčev i autorski – sliju u jedan, dobija se pravo umjetničko djelo* (prema: Roskin, 1959: 337). Treba dodati da je Čehov ovu misao izrekao u povodu svojih dramskih djela.

Priznajući Vereščaginu virtuoznost kreacije u glumačkoj interpretaciji lika, opaska da je Gikin možda ipak „interpretiran odviše komično“ može biti svjedočanstvo o tome u kojoj mjeri je tadašnja kritika samjeravala predstavu sa literarnim predloškom, razumijevajući i uzimajući u obzir svu složenost i kompleksnost Čehovljeve proze. A možda je jednostavno činjenica da je *Vještica* igrana nakon zastrašujućeg *Paviljona br. 6*, čijeg se teškog i gorkog utiska koji ostavlja za sobom nije tako jednostavno osloboditi, izazvala kod kritičara/gledalaca ovakav dojam.

Razmišljajući o načinima i mogućnostima inscenacije i dramatizacije proze za pozorišnu scenu A. J. Tairov, ruski glumac, reditelj i teoretičar režije kazao je:

[n]emoguće je da umjetnik na sliku smjesti sve što vidi njegovo oko, – on mora odabrati samo neophodno, ono što će činiti njegovu sliku. Postupiti drugačije – bilo bi isto kao kad bi pijanista pokušao da u jednom pokretu prekrije rukama čitavu klavijaturu. To neće stvoriti melodiju, melodija se rađa onda, kada se iz ukupne mase zvukova uzimaju samo oni koji stvaraju harmoniju.<sup>11</sup>

Dramatizacija *Vještice* u sarajevskom Narodnom pozorištu davala se kao „šala“ ili „zabavni komad“ nakon jedne od najboljih i najtežih Čehovljevih pripovijesti – *Paviljona*, odnosno *Barake*, u ovom konkretnom slučaju *Sobe br. 6*.

O značaju i značenju ovog djela koje je poslužilo kao literarni predložak za predstavu, u našoj kritici pisao je Kusturica:

Uobičajena je tvrdnja u ruskoj kritici da pripovijetka *Paviljon br. 6*, nastala 1882. godine, predstavlja razmeđe u Čehovljevom narativnom opusu: završava se period u kome se potpisivao kao Čehonte, a započinje period u čijem pročelju stoji strašni *Paviljon br. 6*, čije rešetke u simboličkoj interpretaciji fungiraju kao obilježje tamnice svijeta. U ruskoj sovjetskoj kritici se obično naglašava da *Paviljon br. 6* sadrži kritiku Tolstojeve, ustvari evanđeoske ideje neprotivljenja zlu nasiljem (2011: 57).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Citirano prema: *Inscenizacija prozy – Škola akterskogo masterstva*. 2013-01-13 GMT. Dostupno na: <http://www.teatrobraz.ru>, također na <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=730&pg=&print=1> [13. 1. 2013.]

<sup>12</sup> „Čehov nije prihvatao mistiku Tolstojeve filozofije, ali se s njim slagao najmanje u dva aspekta, bitna za umjetnost: u realizaciji poetike jednostavnosti,



Inscenaciji *Paviljona br. 6* tadašnja naša kritika posvećuje iznimnu pažnju. U *Večernjoj pošti* iz 1921. godine u Feljtonu nalazi se opširan tekst u kojem je predstavljen siže priče.<sup>13</sup>

Pokušaj dramatizacije ove Čehovljeve pripovijetke predstavljao je rizik i poduhvat ravan pokušajima dramatizacija i pozorišnih inscenacija velikih ruskih realističkih romana. Bosanskohercegovačka pozorišna publika imala je tu sreću da se ove avanture

---

estetskog realističkog principa, koji je u ruski prozni diskurs uveo Puškin; Čehova je privlačila Tolstoju visina etičkih načela, princip života kao vrhovno i temeljno načelo Tolstojeve umjetnosti i filozofije humanizma. Čehov nije pak dijelio Tolstojevu skepsu u pogledu nauke. Budući da se kao ljekar bavio naukom, Čehov je isticao da je nastojao, gdje god je to bilo moguće, da se uskladi sa naučnim činjenicama. Poznavanje medicine, po vlastitom priznanju, raširilo je njegove prostore zapažanja i činilo ga opreznim. Ta opreznost je, u okvirima estetskog čina i efekta, možda povezana s dugovječnošću njegovog djela, s najmanjim greškama protiv umjetničke istine, zbog čega mu se čitalac, nakon propalih očekivanja i zanosa, vraća. Ali to je možda isto tako povezano s piščevom distancom, koja bi se, u izvjesnim slučajevima, mogla nazvati nekom mjerom objektivizma. Međutim, to nikako nije produkt duševne hladnoće, već one umjetničke mjere koju je Čehov uzeo svijetu“ (Kusturica, 2011: 57).

<sup>13</sup> “[...] Kroz celu je stvar akcentuisana beda ljudskog društva, koje ograđuje u grobnice one, za koje drži da ga ometaju u njegovom životu i radu.“ – stoji, između ostalog, u ovom odzivu. „Te grobnice su ludnice, zatvori i bolnice, one bolnice, koje stvoriše za nečiju slavu i reklamu. ‘A kad je već bolnica, mora biti i bolesnika u njima, kad ima ludnica ili zatvora, mora se naći i ko će u njima biti’. *Soba br. 6* je vanredno snažna, efektna ali i vrlo teška stvar. Pa ipak je igra bila na jednoj čisto umjetničkoj visini, koju još ni jedna dosadnja večer u ovolikoj meri nije dostigla. Najvrednije je od svega to, što je igrano sa razumevanjem i osećanjem celine. Zahvalni smo u prvom redu g. Vereščaginju kao režiseru, a zatim svima umetnicima u prvom redu g. Novakoviću (koji je jedinstven bio kao Gromov), a zatim Radenkoviću (doktor Andrej Jefimić; u II. i III. činu mnogo bolji, nego u I.), kao i ostalima, što su nam dali ovu potpuno uspelu, čisto umetničku večer.“ “U ludnici (Dramatizacija Čehovljeve *Sobe br. 6* u Narodnom Pozorištu)“, u: *Večernja pošta*. Feljton od 4. 11. 1921. godine, u potpisu: Čh. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

prihvatio reditelj, ne samo ruski đak, već umjetnik koji je evidentno posjedovao snažnu intuiciju koju je slijedio bez obzira na mogući fijasko, reditelj koji je poznavao i slijedio rusku dramsku, glumačku i režijsku školu zasnovanu na iskustvu reditelja koji su obilježili epohu, reditelj zrele stvaralačke pozicije. Jer, trebalo je saživjeti se sa svijetom ove Čehovljeve priče, zatim odabrati, izdvojiti iz tkiva priče, iz njene cjeline, one zvuke koji će proizvesti neku novu, ali ipak harmoniju, slijediti izdvojene tonove, stvarati od njih melodiju, a da u toj novoj melodiji ostanu vidljive ne samo temeljne boje, već i nijanse čehovljevskeg svijeta.

U ovoj Čehovljevoj pripovijeci:

[...] o tragičnom beznađu oslobođenom svake patetike – piše Kusturica – nije u pitanju samo konkretno sudbina Gromova i Ragina kao društvenih tipova, već sudbina društva i čovjeka, pri čemu duševna bolnica nosi znamenje ljudske tamnice, a njene rešetke fungiraju kao međa koja razdvaja svijet tlačitelja i potlačenih. Riječ je o totalitetu obuhvatnosti kada realizam prelazi u realističku simboliku (2002: 51).

Zanimjiv je podatak da se u repriznom prikazivanju predstave Vereščagin prvi put na sarajevskoj sceni okušava i kao glumac, tumač glavnih uloga (Gromova u *Sobi br. 6* i Gikina u *Vještici*). O tome je u pisanim tragovima ostalo zabilježeno:

Prilikom sinoćnje reprize izašao je pred nas g. Vereščagin prvi puta kao glumac. Originalan u koncepciji, tehničar najsolidnije vrste s minucioznim izrađivanjem detalja, sa skalom tonova i modulacija, on logično i konsekventno provodi svoja shvatanja. Zato mu i kreacije imaju individualni biljeg, ali shvatanja nisu mu van diskusije. Međutim to je sporedno. Snaga glumčeve inteligencije, kao i svake druge, leži u tom, da on razumije i zna što hoće i da to daje. A u tom je g. Vereščagin čak i velik.

Što naročito upada u oči, to je stilski izraz i virtuozičnost tehnike. S time on ulazi i u najsmjelije kompromise i kombinacije.

O svemu tome uvjerali smo se u njegovim kreacijama u *Sobi br. 6 i Vještici*. Gotovo poluprazno gledalište zijevalo je iz tame na punu i zaobljenu liniju umjetnosti na našoj pozornici [...].<sup>14</sup>

Napomena o *minucioznom izrađivanju detalja te skali modulacija i tonova* govori u prilog tome da je Vereščagin išao za izgradnjom psihološkog portreta jednog od možda najkompleksnijih Čehovljevih likova, manje brinući o koncepciji tekstualnog predloška, na što upućuje tvrdnja iz ovog kritičkog odziva – da njegova *shvatanja nisu van diskusije*.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “Narodno pozorište. Repriza Čehovljeve *Sobe br. 6 i Vještice*”, u: *Jutarnji list* br. 287 od 10. 11. 1921. godine, rubrika „Književnost i umjetnost“, u potpisu i – r -. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>15</sup> *Međutim, za teatar, to je sporedno*. O tome kakvu lekciju iz oblasti glumačkoga umijeća daje Vereščagin ovom predstavom možemo pročitati i iz sljedećih odlomaka iz štampe:

„U pozorišnim kritikama često se sreća reč ‘kreirati’, a često u pogrešnom značenju. Sinoć je sarajevska publika imala prilike da posmatra prave kreacije. Kreirati znači stvarati. Kao što pijanista svirajući jedan tuđi komad ima pravo u nj uneti i nešto sasvim svoje, tako ne samo da ima pravo nego mora činiti dobar glumac. Koliko velikih glumaca, toliko Hamleta. Jedno je naučiti ulogu, a drugo je interpretirati i kreirati. Slab glumac i kad nauči ulogu, govori kao da drži govor; dobar glumac prostudira shvatanje piščevu, karakter svog junaka, svaku njegovu misao, i najzad svaki pokret. To je činio g. Vereščagin [...].

Može se neko neslagati s g. Vereščaginom u shvatanju autora; i mi n. pr. nalazimo da je njegov Gikin u *Vještici* interpretiran odviše komično. Lekari mogu prigovoriti onakom interpretiranju manije progonjenja kakvu on daje u Gromovu. Ali niko ne može ne priznati da su i Gromov i Gikin g. Vereščagina puni života i stila, izlivi njegove glumačke ličnosti – kreacije. Kad učenica na klaviru svira note samo pravilno, njena je svirka mrtva; kad slikar slaže boje bez dubljeg osećanja svake boje kao boje, njegova je ploha mrtva; kad glumac ne unese u piščevu rečenicu sam svoga života, ta je svaka rečenica mrtva. Na

Na drugom mjestu, od anonimnog autora može se pročitati sljedeće:

Repriza Čehovljeve *Sobe br. 6* i *Veštice* pružila je g. Vereščaginu prilike da se pokaže i odličan glumac, kao što je sjajan redatelj. Njegov Gromov u *Sobi br. 6* je jedna duboko proučena, s patnjom preživljena uloga, gde su se sve vibracije i modulacije glasa, sva mimika i svi pokreti bili upotrebljeni da se stvori tip, ludak Gromov. Njegove nijanse, prelazi, tok, vibriranje (sic!) tempa, - sve skupa davalo je jednu tako zaobljenu celinu da je dominirao scenom. To je umetnik koji jakom inteligencijom iznalazi sva glumačka sredstva da jače izrazi ono što hoće.<sup>16</sup>

Činjenica da je Vereščagin svoju ulogu igrao na ruskom jeziku može se, između ostalog, razumjeti i kao povjerenje reditelja i glumca u publiku i gledaoce da će uspjeti razumjeti suštinu lika, onako kako se razumije i shvata umjetnost baleta ili pantomime, ali isto tako – i kao uvjerenost u vlastitu glumačku kreaciju, uvjerenost da je dostatno glumačko umijeće za scensku interpretaciju lika, koliko god složen i težak bio, što potvrđuju kritike, izuzevši opasku da je razlika u jezicima ipak smetala doživljaju cjeline predstave.

Međutim, pažnju privlači dio teksta u kojem stoji da su *sve vibracije i modulacije glasa, sva mimika i svi pokreti bili upotrebljeni da se stvori tip, ludak Gromov*. Ovo mjesto, kao i dio odziva koji govori

---

našoj pozornici ima glumaca koji ni uloge ne nauče [...].

Još jednom dakle: može se diskutovati o njegovoj interpretaciji; kreativnu snagu njegovu valja priznati apsolutno.

Celini je mnogo smetala razlika u jezicima (g. Vereščagin je govorio ruski).“ U: „9. Nov. A. Čehov: *Soba broj 6* i *Veštica*. Repriza s g. Vereščaginom u ulogama Gromova i Gikina“. Pozorišna kronika. 10. 11. 1921, br. 61. U potpisu: R. O. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>16</sup> Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

o tome da se može još diskutirati o interpretaciji lika, upozoravaju zapravo na ključnu razliku između epskog, proznog i dramskog žanra, odnosno njegove realizacije na sceni. Iz priče, treba dodati, jasno je, kako ističe Kusturica u eseju o Čehovljevim pripovijetkama, da *Čehov* ne tretira primjer dvojice *ludaka*, već usamljenih ljudi. Čini se ipak iz ovih nekoliko odziva da je Vereščagin u svojoj kreaciji nastojao dosegnuti i predstaviti ovu simboliku Čehovljeva djela: *Lekari mogu prigovoriti onakom interpretiranju manije progone-nja kakvu on daje u Gromovu* – jer nije riječ o psihopatologiji, već o umjetnosti.

Prozna forma omogućuje da pripovijedanje o ludaku preraste u pripovijedanje o beskrajnoj usamljenosti savremenog čovjeka, o pokušaju bijega od surove stvarnosti i svijeta mediokriteta, malograđana, konformista – što se od istog tog svijeta kvalificira kao „ludilo“; o pokušaju da se zaštiti vlastito krhko biće od tog ne-svijeta koji određuje pravila življenja i postojanja; o krajnjem otuđenju i nerazumijevanju što obilježava savremene međuljudske odnose, o *čovjekovoj nezaštićenosti u društvu zasnovanom na nasilju* (Kusturica, 2002: 51), na zakonu jačeg – sve ovo predstavlja samo jedan dio široke game nijansi unutrašnjih kretanja lika, unutrašnje njegove borbe, ali i uzajamnih odnosa likova, što je trebalo „oživjeti“ scenskim sredstvima i pokazati gledaocima.

A možda je upravo snaga i umijeće glume uz očuđujuću dimenziju koju je mogao unijeti strani jezik, doprinijelo da predstava dobije još jednu, simboličku, začudnu dimenziju, potcrtavajući i naglašavajući otuđenost, usamljenost, nerazumijevanje, nemogućnosti istinske komunikacije kroz i putem jezika.

U svakom slučaju, kako je već istaknuto, objekt kritike kod dramatizacija i inscenacija prozних žanrova nije i ne treba da bude sam princip pristupa reditelja ili dramaturga tekstualnom književnom predlošku, već, kako je djelimično vidljivo iz odziva, djelovanje, utisak i efekat koji odabrani „scenarij“ (odabran svjesno ili

intuitivno) ostavlja na gledaoca. U takvim kreacijama, kakva je bila Vereščagina, može se čak govoriti i o nekoj vrsti „povratnog, ili uzajamnog djelovanja“ – u smislu da svaka nova interpretacija, pogotovo scenska, zasigurno može, zahvaljujući svim audiovizuelnim i drugim sredstvima koja joj stoje na raspolaganju, obogatiti bar jednim dijelom naše razumijevanje nekog književnog djela. Činjenica da su takva dostignuća rijetka, ne umanjuje, već povećava značaj ovakvih scenskih izvedbi.

Slijedeći tragove bosanskohercegovačke kritike, može se zaključiti da je u sarajevskoj postavci Čehovljevog *Paviljona br. 6*, u režiji Aleksandra Vereščagina, scenskim sredstvima izgrađena iznimno vrijedna psihološka studija u izvanrednoj glumačkoj interpretaciji, međutim ostaje otvoreno pitanje koliko je i je li do izražaja došao socijalno-filozofski okvir pripovijetke i Čehovljevo propitivanje Tolstojeve teze o neprotivljenju zlu nasiljem, odnosno svojevrsni Čehovljev odgovor na pitanje do čega dovodi načelo mirenja sa postojećim stanjem stvari te – koliko je i da li je bilo moguće „uprizoriti“ apsurdnu tragičnost čovjeka u stvarnosti o kojoj pripovijeda pisac? Tu i takvu stvarnost i taj i takav svijet, u kojem *ljudi koji nešto vrijede postaju luđaci* (Kusturica, 2002: 51) – oni koji se svijetu obraćaju svojim vlastitim jezikom?! – skoro da nije moguće prikazati niti umjetnički oblikovati a ne pribjeći potencijalu groteske kojoj je Vereščagin kao reditelj, kako potvrđuju pisani izvori, bio sklon. *Ljudska tragika dobija oblik nakazne, groteskne stvarnosti*, upravo stoga što Čehov, *gradeći sliku raspadanja jedne duhovne strukture*, u priči ne prelazi *sve granice prirodno mogućeg i racionalno prihvatljivog*.<sup>17</sup> Upravo to što Čehov, u jednoj čistoj pripovjednoj umjetničkoj izvedbi, pokazuje, uspijevajući sačuvati njemu svojstvenu objektivnost, da su takve pojave prirodno moguće i racionalno prihvatljive, da se događaju, i čini ovu pripovijest zastrašujućom.

---

<sup>17</sup> Usp.: *Rečnik književnih termina*, 1985: 229.

Na marginama ovog dijela koji govori o dramatisaciji Čehovljevih priča na sarajevskoj sceni, u kontekstu razmišljanja, makar i neprimjerenog, o mogućim dubljim smislovima jedne koncepcije povezivanja ozbiljnog i smiješnog komada, ne mogu se oteti utisku da moderni teatar računa na „igru značenjskih odraza“ u vidu komentara: ozbiljno se zrcali u smiješnom, smiješno u ozbiljnom, tako neodoljivo čehovski.

Postavljajući sebi pitanje zašto baš *Vještica* uz *Paviljon br. 6*, razmišljajući općenito o Čehovljevim rješenjima, odnosno o tome da je Čehov vjerovao u naučnu spoznaju te nije prihvatao mistiku, *Vještica* bi, preko Gikina, crkvenjaka – parodije duhovnog zvanja, koje bi trebalo da podrazumijeva uzvišeno, čisto i plemenito, što sigurno nije slučajno – mogla biti neka vrsta karnevalesknog komentara one vrste mišljenja i one vrste ideja, koje ne prihvataju i ne priznaju ništa što se ne uklapa u njihov skućeni svijet, ništa što je drugačije, što remeti ustaljeni poredak stvari, pretvarajući tako svijet u tamnicu, a prostor života i življenja u prostor iza rešetaka.

Tragično-groteskna varijanta iz *Sobe br. 6* u Narodnom pozorištu u Sarajevu u Vereščaginovoj režijskoj koncepciji, u *Vještici* je mogla imati svoj groteskno-komični odraz i komentar.

ČEHOVLJEVI VODVILJI I JEDNOČINKE  
NA SARAJEVSKOJ SCENI

INTERPRETACIJE KOMIČNOG.  
NEKAŽNJENO O BANALNOM,  
TRIVIJALNOM I OSREDNJEM

*Već sam izbor žanra je  
metatekstualna operacija...*

N. Moranjak-Bamburać



INTERPRETACIJE KOMIČNOG. NEKAŽNJENO O  
BANALNOM, TRIVIJALNOM I OSREDNJEM\*

Vodviljima i jednočinkama Antona Pavloviča Čehova u pozorišnoj recepciji u sarajevskim teatrima također nije bila posvećena ozbiljnija pažnja niti su bili predmet svestranijih istraživanja u bosanskohercegovačkom kontekstu o čemu svjedoče malobrojni odzivi na predstave *Medvjed* i *Jubilej*.

S obzirom na činjenicu da se Čehov smatra inovatorom male forme, odnosno novele, a također i inovatorom drame s kvalitetom *dekanonizacije žanra* (Kusturica, 2011), kao i na činjenicu da je u ruskoj kritici odavno već bila prepoznata važnost tzv. lakih, perifernih žanrova za razumijevanje evolucije Čehovljevog dramskog opusa, pitanja koja su se po sebi nametnula jesu sljedeća: je li inovativnost, kao temeljni kvalitet ovog ruskog pisca, uočljiva u njegovim vodviljima, odnosno je li kao takva bila prepoznata i vidljiva u sarajevskim scenskim interpretacijama te na koji način je u našoj bosanskohercegovačkoj kritici, bilo pozorišnoj, bilo književnoj, vrednovan žanr vodvilja i mjesto koje zauzima u opusu ruskog klasika.

\* U nešto izmijenjenom vidu ovaj dio knjige objavljen je pod naslovom „O interpretacijama komičnog: vodvilji i jednočinke Antona Pavloviča Čehova u sarajevskim pozorištima“ u zborniku: *Život, narativ, sjećanje*: prof. dr. Nirman Moranjak-Bamburać (1954 – 2007), Filozofski fakultet, Sarajevo, 2017, str. 135 – 147.

## MEDVJED<sup>1</sup> (МЕДВЕДЬ)

U pismu Leont'evu Čehov piše da je vodvilj *Medvjed* napisao „iz dosade“ (Čehov, 1975: 205). Ovu izjavu iz pisma, s obzirom na činjenice iz obimne literature o ruskom piscu, ipak treba razumjeti više kao svjedočenje o tome koliko je Čehov uživao u ovom žanru i koliko je, kao dramski pisac, osjećao da vodvilj ipak posjeduje umjetnički potencijal koji bi trebalo iskoristiti i ispitati. Jer, nešto slično Čehov je osjećao i učinio sa malom formom, pokazavši do tada neslućene mogućnosti priče, novele i humoreske. Vodvilj i vesela teatarska šala bili su Čehovljevi omiljeni žanrovi pa ne čudi što je veliku pažnju posvetio i razmišljanju o tehnici smiješnog u drami. Tragovi tih razmišljanja svakako su prisutni i u njegovom zreлом stvaralaštvu, nalazimo ih u njegovim velikim dramama te je žanrovsko određenje – komedija (*Galeb* – komedija u 4 čina, *Višnjik* – komedija u 4 čina) logičan slijed Čehovljevih razmišljanja kako o žanru drame i o prirodi, funkcijama i ulozima smiješnog u ovom književnom rodu, tako i uopšte, o prirodi i funkcijama komičnog i smiješnog u životu uopće.

Ostalo je zabilježeno da je Čehov posljednjih dana života razmišljao o tome da napiše vodvilj, i to *obavezno vrlo smiješan* (Roskin, 1959). Komentirajući razmišljanja Antona Pavloviča o komičnom, napose o vodvilju, ruski kritičar i teoretičar književnosti Aleksandar Roskin u svojoj monografiji navodi:

---

<sup>1</sup> Sa Čehovljevom *Medvjedom* bosanskohercegovačka publika, sarajevska i mostarska prije svega, prema navodima

Josipa Lešića upoznala se i prije osnivanja stalnog, profesionalnog nacionalnog teatra, u izvođenju amaterskih pozorišta i putujućih družina: u Sarajevu premijere su održane 18. 10. 1900. u izvedbi Hrvatskog dramatskog društva iz Varaždina, pod rukovodstvom Frajdenrajha; 11. 2. 1911. u izvedbi društva „Sloga“ (Lešić, 1973: 345), dok je u Mostaru *Medvjed* prikazan 1903. godine u izvedbi društva „Gusle“. „Ćorović čita ruske pisce pa je za potrebe ‘Gusala’ čak preveo Čehovljevu komediju *Medvjed*“ (Lešić, 1969: 165).

Jednom je Čehov primijetio da, prilikom rada na vodvilju, treba 'pisati besmislice' (rus.: *vzdor*) i da je upravo u toj besmislici 'sva snaga vodvilja'. [...] Čini se da je pod 'besmislicom' Čehov imao u vidu 'uslovnost', izvjesno odstupanje od zahtjeva vanjske istinitosti u interesu dinamičnijeg, intenzivnijeg i neočekivanog razvoja. [...] Da muškarac izazove ženu na dvoboj – nevjerovatna je stvar. Ali, spahija Smirnov, junak iz *Medvjeda*, napisan je s takvom virtuoznom istinitošću, taj šarž napravljen je tako životno da je gledalac (i čitalac – A. I. Š.) spreman povjerovati i u 'besmislicu', ne primjećujući 'nevjerovatnost' koju autor čini mogućom. U toj 'iluziji', kada dramski pisac natjera gledaoca da povjeruje i u 'besmislicu', natjera ga da ne primjećuje očigledna odstupanja od vanjske istinitosti i sastojala se za Čehova osobita privlačnost vodvilja kao dramskog žanra. Tako se pod 'besmislicom' imala u vidu smjelost pisca vodvilja u korištenju građe. Ali ta smjelost u Čehovljevim očima imala je vrijednost tek onda, kada, ne poklapajući se uvijek sa istinitošću događaja, nije narušavala istinitost karaktera, psihološku istinu (1959: 110 – 111).

Na samom početku rada Narodnog pozorišta u Sarajevu, dvadesetih godina XX vijeka, Čehov je prisutan na našoj sceni kao pisac vodvilja, šala i jednočinki. Zanimljivo je da mladi ansambl, pozorišna kuća koja tek treba izgraditi i steći svoj renome i dokazati svoju isplativost, steći svoju publiku, ne prikazuje odmah Čehovljeve glavne drame. Treba također napomenuti i to, da se sarajevska publika upoznaje sa Čehovljevim šalama nakon što je Anton Pavlovič već stekao izniman renome kao pripovjedač te se ova djela – kao prvo – prikazuju uz neko drugo „ozbiljno“ djelo svjetskog dramskog repertoara (što svjedoči o dobrim glumačkim mogućnostima ansambla), tako da se nameće zaključak da se vodvilji i farse, u prvom redu, poimaju u tradicionalnom, odnosno klasičnom smislu – daju se nakon ozbiljnog komada da zabave i odmore publiku, a u takvim zadatim okvirima u nekoj mjeri se ograničavaju mogućnosti pojedinih komada, kakva su svakako

Čehovljeva; kao drugo – u štampi i kritici ili se spominju usput, ili se ne uzimaju za „ozbiljno“. Cijeneci igru pojedinih glumaca, lokalnih ili regionalnih zvijezda, ocjenjujući njihove glumačke domete, Čehovljeve farse i šale, čak i kod dobrog prijema kod publike, ili se samjeravaju sa ozbiljnim pripovjedačkim Čehovljevim opusom pa kod kritičara u ovom periodu ne prolaze najbolje, ili se ocjenjuju pozitivno s aspekta glumačke interpretacije. U jednoj kratkoj bilješci iz 1920. godine, ostalo je zabilježeno:

[...] Čehovljev *Medved* je jedna teška stvar koja traži od glumca naročitu napregnutu okretnost i brzinu radnje da ne bi ispala dosadno. G. Dušan Radenković je, valja priznati, dao svog Smirnova s mnogo snage i uspeo da ovaj medveđi tip, koji je pun najsuprotnijih osećaja, da u jednoj zanimljivoj slici kako po neprestanom menjanju maske tako i po živom tonu. Dobar partner bila mu je gđa Stanojević kao mlada udovica Popov [...].<sup>2</sup>

Prva rečenica u ovom kratkom odzivu ukazuje na težinu uloge koju glumac treba da ostvari, ukazujući istovremeno i na kompleksnost lika koji Čehov ostvaruje u dramskom tekstu. Čini se da je ova složenost, ambivalentnost dramskog lika temeljna za

---

<sup>2</sup> „Gostovanje Narodnog pozorišta. Tuzla, 25. decembra 1920.“, u: *Prosvjeta* od 30. 12. 1920. godine, anonimni autor. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

U repertoarima je ostalo zabilježeno da je Čehovljev *Medvjed* imao tri premijere na sceni sarajevskih pozorišta: u režiji Nikole Hajduškovića, kao komedija u jednom činu prikazan je 6. 12. 1921. godine, u režiji Skendera Kulenovića, kao šala u jednom činu izveden je 16. 11. 1946. godine kada su, za isto veče, prikazana još dva Čehovljeva komada: *Tragičar po nevolji*, kao šala u jednom činu u režiji Vase Kosića te scena-monolog u jednom činu *O štetnosti duvana* u režiji Nike Milićevića. U režiji Admira Glamočaka *Medvjed* je igran i u ratnoj sezoni, a ova premijera održana je 5. 8. 1994. godine na sceni Kamernog teatra 55. Čehovljeva komedija *Prosidba* doživjela je jednu premijeru u Narodnom pozorištu u Sarajevu 23. 5. 1946. godine, bez podataka o reditelju.

Čehova dramskog pisca, jer niti jedan lik, počev od ovih iz jednočinki i vodvilja, završno sa likovima iz posljednje Čehovljeve drame *Višnjik*, premda smješteni u svakodnevnčki ambijent, nije svakodnevnčki, običan, niti jednostran, već je upravo višestran i višepplanski, te stoga predstavlja možda najteže mjesto i kamen spoticanja za interpretaciju i scensku izvedbu. O tome svjedoči širok dijapazon različitih tumačenja većine Čehovljevih likova, s uvijek gorkim okusom, da do kraja nisu niti mogu biti određeni i definirani. Ujedno je ova činjenica jedno od najljepših mjesta Čehovljeve dramaturgije, ono mjesto koje obezbjeđuje Čehovu da traje, osiguravajući prilikom svakog novog čitanja i prilikom svake nove izvedbe, otkriće još jednog sloja, još jednog nivoa i još jedne nijanse u ovim čudesnim odnosima.

U *Medvjedu* Čehov zapravo pokazuje i dokazuje tezu koju ističe kao jednu od najvažnijih za svoju pripovijetku. Za dobru priču, tvrdio je Čehov, nije potrebno mnogo likova, dovoljni su on i ona. Iz tog odnosa između nje i njega, iz i iza tog komunikacijskog čina, može se otkriti čitavo ustrojstvo jednog svijeta, jedne epohe i jednog vremena. To je Čehov uspio, šaleći se, pokazati u svom *Medvjedu*. U ovom tekstu dat je jedan od najdramatičnijih konflikata, sukob muškarca i žene, sudar dva različita svijeta, zatvorena u svoje predrasude, zatvorena u svoje društvene i socijalne kalupe, zaslijepljena vlastitim računima i interesima. Ali, ova krajnja netrpeljivost odjedanput, nekim čudom, prerasta u nevjerovatnu, krajnju, fatalnu privlačnost. Ovakav obrat, hiperboliziran naravno, i stvara komičan efekat, ali banalnost okolnosti u kojima se događa susret između Jelene Popove i Grigorija Smirnova ipak pomalo „nagriza“ veselost, tako da tekst ove šale ostaje otvoren, s potencijalom za stvaranje ne samo komičnog već i tragikomičnog, ili čak tragifarsičnog dojma. Ujedno, treba dodati, da se isti tekst može interpretirati i drugačije, s težištem i akcentom na suptilnosti i prefinjenosti autora da u banalnim odnosima, u situacijama iz

svakodnevnog života, otkriva prostor za smiješno i prostor za ljubav. Vrijednost Čehovljevog teksta jeste u otvorenosti, u tome što traži suradnju čitatelja, koautorstvo, do-pisivanje, ostajući otvoren za čitav spektar različitih domišljanja. Jedno od takvih savremenih čitanja Čehovljevog tekstualnog predloška, jedna od takvih interpretacija *Medvjeda* predstavljena je kod nas u vrlo zanimljivoj i atraktivnoj scenskoj realizaciji i aktualizaciji u režiji Zijaha Sokolovića kao Šala za džez kvartet i jednog glumca u *deset slika*:

U prvoj slici predstave instrumenti se izdvajaju kao likovi, saksofon kao Jelena Ivanova Popova, a bas gitara kao sluga Luka, i započinju dijalog na osnovu Čehovljevog teksta. Svaki instrument uzima integralni tekst svoga lika, pretvara ga u muziku i pomoću nje vodi dijalog. Jelena Ivanova Popova je udovica *koja se živa zatorila između četiri zida i već sedam mjeseci žali za svojim mužem*, a sluga, starac Luka joj govori da skine crninu *jer ljepota ne traje do vijeka, a ona je mlada, lijepa, krv sa mlijekom*. Neko kuca na vrata kuće i Luka, bas gitara odlazi. U drugoj slici Jelena, saksofon, ostaje sama i govori, svira monolog o svojoj usamljenosti, tuzi i muževljevom nevjerstvu. U trećoj slici sluga Luka se vraća i govori da *je došao neki šumski duh koji psuje i koji želi da je vidi*, ali Jelena to odbija. U četvrtoj slici se pojavljuje glumac kao Grigorij Stepanovič Smirnov koji na scenu donosi elemente teatra. Glumac vodi dijalog kao da su mu na sceni partneri glumci, Čehovljevi likovi, a u stvari su saksofon i bas gitara. Smirnov dolazi po novac koji mu je ostao dužan Jelenin *pokojni suprug jer je kupovao ovas od nje*, a koji mu je hitno potreban. Jelena *ne može odmah da mu vrati novac, jer poslovođa nije kod kuće* i uvrijeđena Smirnovljevom grubošću odlazi. U petoj, šestoj i sedmoj slici Smirnov *je ljut, jer mu čak postaje teško*, ostaje sam u sobi i čeka da dobije novac, a muzika violine označava i razvija temu ljubavi koja se rađa između njega i Jelene. Osmi, deveti i deseti slika razvijaju sukob Smirnova i Jelene koji se srećno završava, a muzika bubnjeva je komentar za situacije, za karaktere likova i za njihove odnose. Tako instrumenti muzikom glume Čehovljeve likove i postaju glumci, a glumac

glumom postaje instrument. Preplitanjem i spajanjem ova dva umjetnička načina izražavanja, muzike i glume, teatarska iluzija dobija hrabru i neobičnu, rijetko interesantnu dimenziju. To je nastavak traganja za novim prostorima u umjetnosti.<sup>3</sup>

Premda nije ostalo sačuvano mnogo pisanih tragova u sarajevskim arhivama o ovom dijelu Čehovljevog stvaralaštva, sama činjenica da ove šale i vodvilji žive i danas na sceni u različitim scenskim postavkama, da izazivaju zanimanje reditelja, glumaca i publike, svojevrsna su potvrda vremena o nevjerovatnoj intuiciji umjetnika, potvrda su Čehovljevih razmišljanja o teatru, o mogućnostima dramskog žanra, osobito o ulozi i mogućnostima tzv. „laganih“ žanrova, namijenjenih zabavi publike.

---

<sup>3</sup> „U ponedjeljak, 14. novembra 2011. godine, u Centru za kulturu u Sarajevu bit će izveden *Medvjed*“. Izvor: <http://sarajevo.co.ba/medvjed-u-centru-za-kulturu/> [4. 1. 2013.] S obzirom da ovaj sarajevski glumac živi i radi u Sloveniji, sudeći prema internetskim izvorima, praiizvedba ove predstave najvjerojatnije je najprije održana u Sloveniji i Hrvatskoj, nekoliko godina prije prikazivanja u Bosni i Hercegovini.

## JUBILEJ (ЮБИЛЕЙ)

Vodvilj je u vrijeme kad Čehov počinje da se interesira dramom bio do te mjere popularan i izvođen na ruskim teatarskim scenama da skoro nije bilo pisca koji se dotakao drame a da nije napisao vodvilj.

Što se tiče bosanskohercegovačke i sarajevske pozorišne scene, logično je da je na početku rada jednog teatra prvi zadatak bio privući publiku, osjetiti njeno bilo, „pogoditi“ ukus i interesovanja gledalaca. Stoga ne čudi da su u ovom periodu najpopularniji žanrovi bili vodvilji, šale, narodne igre s pjevanjima, tzv. historijske drame s tematikom iz nacionalne historije i melodrame. Ali, teatarska kritika je vrlo često prigovarala i progovarala o *komercijalizaciji repertoara i krizi ukusa*.<sup>4</sup>

Čehov je, međutim, vrlo ozbiljno promišljao tehniku ovog žanra što se vidi i iz privatne prepiske. Dajući savjete prijatelju i kolegi Lazarevu (Gruzinskom) A. S. (1975: 148), Čehov nabraja uslove koje ovaj žanr neizostavno treba da ima. Pored *apsolutne i potpune zabune*, kao prve tačke koju navodi, u vodvilju *svaka njuška treba da bude karakter i da govori svojim jezikom*, nadalje, ne smije biti sporosti i *odugovlačenja* i treba održati *neprekidno kretanje*. Zanimljivo je što Čehov ističe da uloge trebaju biti pisane za konkretne glumce, u skladu sa mogućnostima i darovitošću svakog od njih te da vodvilj treba obavezno da sadrži i kritiku. U konkretnom slučaju riječ je o kritici *pozorišnih zahtjeva*, jer: *bez kritike [...] vodvilj neće imati značaja* (1975: 148). Navođenje kritike kao obaveznog elementa ovog dramskog žanra može se razumjeti i kao danak naslijeđu poetike kritičkog realizma. Međutim, očigledno je da Čehov

---

<sup>4</sup> Ovom sintagmom Josip Lešić zapravo određuje sezonu 1929/1930. godine u Narodnom pozorištu u Sarajevu. Jedno poglavlje monografije nosi upravo taj naslov: „Komercijalizacija repertoara ili kriza ukusa (1929 – 1930)“ (1976: 7 – 29).



nije doživljavao niti umjetnost, niti književnost pa tako niti žanr kao „zbir pravila“ kojima se treba slijepo pokoravati. Naime, iz ovih navoda vidi se da, prema Čehovu, treba zadržati dinamiku i svojevrsnu tradicionalnu šemu žanra, miješati ozbiljno i zabavno, kritiku uvesti u vodvilj, od „njuški“ ići ka izgradnji karaktera. Tako se ispituju, revidiraju i šire granice žanra, skoro neosjetno, bez remećenja primarne funkcije – zabava i šala – iznutra se mijenjaju i obogaćuju njegove mogućnosti, a naslijeđu se ne odriče pravo na supostojanje; naprotiv, naslijeđu se daju i za njega se otkrivaju novi prostori. A ovo sve u biti i jeste najpotpunija kritika „pozorišnih zahtjeva“ kakve je zatekao i poznao Čehov, jeste put ka „novim formama“ koje će nešto kasnije preko Trepljeva tematizirati u svom *Galebu*.

U prepisci postoje i napomene o arhitektonici vodvilja. Čehov piše da bi sa svakom scenom, broj aktera na sceni trebao rasti po progresiji, jer, prema njegovom mišljenju, gomilanjem epizoda i lica, njihovim povezivanjem, postiže se da scena u nastavku cijele radnje bude puna i bučna, a ovaj princip „gomilanja“ (rus.: *nagranmoždenija*) Čehov je, po mišljenju Roskina, najpotpunije ostvario upravo u *Jubileju*:

Osim nevelikog pada u sredini komada, neophodnog zbog pripreme finalnog efekta, sav vodvilj izgrađen je na 'progresiji' i 'povezivanju' aktera (1959: 111).

U pisanim tragovima u sarajevskim arhivama o *Jubileju* je ostalo zabilježeno sljedeće:

Nakon tmurnoga Strindberga dobro je došao Čehov sa svojom vedrom satikom na žensku nesnošljivost. Igralo se vrlo dobro.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Nakon kratke informacije o igri pojedinih glumaca, anonimni autor navodi: „Općinstvo se je kod ove uspjele Čehovljeve šale vrlo dobro pozabavilo“. Na

[...] Nakon ove stvari (*Gospođica Julija* A. Strindberga – A. I. Š.) davala se Čehovljeva šala *Jubilej*, koja je ugodno pozabavila općinstvo i igrana je s mnogo života od svih sudjelujućih.<sup>6</sup>

U *Pozorišnom pregledu* za 1923. godinu stoji samo kratka napomena o dvije premijere,<sup>7</sup> a evo kako će Čehovljevi vodvilj ocijeniti jedan od tadašnjih kritičara, autor Milo Šare:

[...] Posle *Gospođice Julije* prikazivan je *Jubilej*, šaljiva igra u 1 činu od A. Čehova. Čehov je svoju farsu dobro započeo ali je nevešto završio. Kad karikiranje prelazi u neverovatnost tad se prekida logičan kontinuitet efekta koji se sasvim pokvari. Takav je i *Jubilej*, bez elastičnosti i duhovitosti, ali svakako i bez pretenzija. Čehov farser je sitan prema Čehovu pripovedaču.<sup>8</sup>

Prva činjenica koja pada u oči jeste da Čehov ide uz Strindberga: *vedra satira na žensku nesnošljivost, uspjela Čehovljeva šala uz naturalističku tragediju Augusta Strindberga*. Svakako se najprije nameće zaključak da je ovakvo konceptijsko rješenje izraz i rezultat klasičnog poimanja funkcije vodvilja, jednočinki i šala kao međugre koja treba promjenom tona da razonodi publiku. Zanimljivi-

---

arhiviranom isječku ne vidi se datum niti naziv novina. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>6</sup> "A. Strindberg: *Gospođica Julija*. A. Čehov: *Jubilej*", u: *Jugoslavenski sl. list* br. 57 od 10. 3. 1923. godine, rubrika: „Umjetnost. Narodno pozorište“, anonimni autor. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>7</sup> „Dve premijere: *Gospođica Julija*, naturalistička tragedija u jednom činu od A. Strindberga, reditelj g. B. Jevtić i *Jubilej* od A. Čehova, reditelj g. N. Hajdušković“, u: *Pozorišni pregled* br. 21 za 1923. godinu. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>8</sup> „Igra je, u režiji g. Hajduškovića, bila dobra. Naročito su osvojili g. Hajdušković i gđa Nišlička čije su maske komički očaravale publiku [...]“. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

vije je ipak pitanje na koje, iz ove pozicije i sa ovakve vremenske distance, imajući pred sobom samo tekstualne predloške i kritičke odzive, nije jednostavno dati adekvatan odgovor: može li se govoriti o nekoj dubljoj poveznici, nekoj drugačijoj značenjskoj osnovi ovakve koncepcije, u smislu da bi *Jubilej* koji, između ostalog, tematizira, i „žensku nesnošljivost“ mogao da bude neka vrsta „obrnutog zrcala“ ili karnevalizirajućeg komentara tragične *Gospođice Julije*? S obzirom da Strindberg u svom komadu pokazuje doslovnu borbu između spolova kroz koju se kao kroz povećalo vide ljudska pokvarenost, licemjerje pa i zloba, te na poznato mišljenje kako je tematska okosnica Strindbergove drame odnos hijerarhija moći na nekoliko razina, upravo preko „nje i njega“,<sup>9</sup> možda bi, u svjetlu onog što je već rečeno, Čehovljev *Medvjed* više odgovarao kao takva vrsta komentara.<sup>10</sup>

U *Jubileju* pak Čehov ispituje arhitektoniku vodvilja, a umjesto „nje i njega“, gomila likove u progresiji, gradi bučnu i dinamičnu scenu koja eskalira i „eksplodira“ u finalu. Zapravo je riječ o propitivanju istog žanra iz drugog ugla.

Inovirajući žanr drame općenito, Čehov se obilato koristio tradicionalnim elementima, pa i elementima vodvilja, ali ne samo stoga što je znao da su ti elementi najsceničniji i da najviše odgovaraju zakonima scene, ukusu i navikama publike. Ako je namjera bila „reformirati“ pozorište, trebalo je dobro proučiti stare oblike i na njihovoj osnovi graditi novo, ostavljajući ono najbolje, mijenjajući iznutra funkciju starog i ovještalog – slično kao što je Puškin

---

<sup>9</sup> Gospođica Julija je po klasnoj pripadnosti superiorna slugi Jeanu, Jean je, po hijerarhiji namještenja, superioran svojoj vjerenici Kristini, ali je istovremeno, kao predstavnik muškog spola, superioran Juliji, dok nad svima njima „vlada“ simbolička i dominirajuća pojava Grofa.

<sup>10</sup> Zingerman naprimjer navodi da je Mejerhol'd tvrdio da je „u *Medvjedu* ismijano ženomrštvo, koje je u Rusiji postalo moderno pod uticajem Strindberga“ (1979: 52).

uradio u *Bjelkinovim pričama* koristeći dobro poznate, često korištene te stoga ovještale i već okamenjene sižee i motive sentimentalističke i romantičarske tradicije. Poznato je kako su *Bjelkinove priče* prošle kod savremenika, a Čehov je imao daleko složeniji zadatak s dramom koja je podrazumijevala i scenu i teatar.

Milo Šare u svom odzivu na sarajevsku izvedbu Čehovljevog *Jubileja* navodi da je *Čehov svoju farsu dobro započeo, ali nevezšto završio* te da *karikiranje koje prelazi u neverovatnost prekida logičan kontinuitet efekta koji sve pokvari*. Uz prihvatanje i puno uvažavanje ovakve ocjene jedne predstave, jednog režijskog rješenja, jedne interpretacije u izvođenju glumaca čija igra je bila vrlo dobra, suđeci prema ovih nekoliko odziva koji su ostali sačuvani, bilo bi zanimljivo u samjeravanju sa samim Čehovljevim tekstom ispitati zapravo šta bi bilo to *karikiranje koje prelazi u nevjerovatnost*. Karikiranje, karikatura po definiciji:

[d]ozvoljava smele, imaginativne, ekstravagantne poteze i preuveličavanja nekih markantnih obeležja ličnosti koju prikazuje – psihološki precizno, posredno ili sa jasnom, neprikrivenom humoristično-ironičnom, satiričnom i kritičkom namerom [...] Svrha k. je upravo da tim isticanjem i uvećavanjem slabosti, poroka i negativnosti u pojedincu, društvu i vremenu, i kao svojevrсни protest i pobuna protiv autoriteta, kritički i rastrežnjavajuće pozitivno, humano i progresivno deluje, a za to je potrebna – bujna i odvažna mašta.<sup>11</sup>

Dakle, ako umjetnik, pisac pribjegava karikiranju, pribjegava mu uglavnom kao jednoj od mogućnosti propitivanja postulata na kojima neko društvo počiva, ili propitivanju temelja međuljudskih odnosa i ljudskih karaktera, otkrivajući vrlo često, kroz smijeh kao općenito kritičko načelo, mnoge zablude i neistine. Umjetnik koristi mogućnosti i sredstva estetskog oblikovanja koji datoj um-

<sup>11</sup> *Rečnik književnih termina*, 1985: 316 – 317.

jetnosti stoje na raspolaganju. Ako su ruski klasici – realisti koristili karikiranje kao jedan od postupaka umjetničkog prikaza stvarnosti, činili su to u svrhu i zarad najvećim dijelom socijalne kritike, a ne kao samo sebi cilj. Već je rečeno da je Čehov isticao da je uslov za dobar vodvilj – kritika, upravo ova koja *pozitivno, humano i progresivno* djeluje.

Osim toga, ne treba gubiti iz vida činjenicu da je Čehov jedan od najvećih inovatora drame u najširem smislu te riječi te stoga, kad je u pitanju tekst ovog ruskog pisca, uvijek treba očekivati „nešto staro u novom ruhu“ ili „nešto novo u starom ruhu“.

„Nevjerovatnost“, opet, skoro da je imanentna karikiranju, jer se karikatura zasniva na hiperboli koja u većini slučajeva rezultira „nevjerovatnim“. Nevjerovatnost kao rezultat preuveličavanja s ciljem naglašavanja i potcrtavanja određenih pojava u društvu ili karaktera i osobina likova, odlika je žanra vodvilja. Piscu vodvilja:

[u]speh obično duguju veštom, virtuozno lakom korišćenju spoljnih efekata, virtuoznih zapleta, zabuna, hitrih smenjivanja smešnih situacija. Uz to, v. je vazda pun aluzija na savremene ličnosti, probleme i događaje,<sup>12</sup> tim prije komika u *farsi* – kako je okvalifikovan Čehovljevi *Jubilej* – sirova je, puna grubih šala i lakrdijaških efekata. Dublje psihološke podloge nema, ali nju krasi vedrina i iskrenost narodnog duha [...] (s) živom radnjom punom brzih i neočekivanih izmena situacije [...].<sup>13</sup>

A kod Čehova bismo možda upravo mogli naći „dublju psihološku podlogu“ tamo gdje je niko ne očekuje.

U *Jubileju* Čehov od „njuški“ gradi karaktere: lik predsjednika Upravnog odbora N-ske Kreditne unije, uspješnog mlađahnog čovjeka s monoklom, malograđanina na „dobroj poziciji“, Andreja

---

<sup>12</sup> *Rečnik književnih termina*, 1985: 872.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, 1985: 203.

Andrejeviča Šipučina, individualiziranog jezika, čiji lajtmotiv predstavljaju riječi koje će pri kraju komada označiti njegov duhovni i duševni nukleus: *delegacija, reputacija, okupacija*; lik njegove dvadestpetogodišnje mlade supruge Tatjane Aleksejevne, također vlastitog osebjnog izričaja, oblikovanog kroz neprekidno brbljanje i sentimentalno-romantične priče – zasigurno u ovom vodvilju prerastaju u karaktere. Nadalje, tu je lik starca, računovođe u banci Kuzme Nikolajeviča Hirina, varijacija još jednog u nizu sitnih činovnika, tzv. „malih ljudi“ u novim društvenim okolnostima, birokrata na kojem kao da počiva zdanje svekolike administracije. Hirin je zapravo vrlo kompleksan lik čije se interpretacije mogu kretati u širokom dijapazonu – od one gogoljevske iz *Šinjela* (mali birokratski čovjek, kao točkić u grandioznom mehanizmu državnog sistema, što izaziva žalost), preko saosjećajno-sentimentalne, što se oslanja na tradiciju Dostojevskog pa i Puškina (Makar Djevuškin iz *Bijednih ljudi* i Samson Virin iz *Staničnog nadzornika*, koje melje žrvanj nepravednih društvenih i klasnih odnosa), do one koju nude Čehovljevi likovi iz priča kao što su *Čovjek u futrolji* ili *Smrt činovnika* (mali čovjek kao društveno zlo, čije ropsko ponašanje guši sve što ne odgovara ustaljenom poretku stvari), *uzorak službeničke socijalne psihologije koju modelira do nakazne jednolikosti i duševnog siromaštva apsolutistička država i njene institucije* (Kusturica, 2002: 50).

Posebno je zanimljiv lik „nesretnice“ Nastasje Fjodorovne Merčutkine, drugačiji tip „ženske nesnošljivosti“ nego što je to brbljiva i u sebe zaljubljena Tatjana Aleksejevna. Merčutkina je „socijalni slučaj“, neumoljiva u svojim molbama, što kuknjavom i zahtjevima terorizira sve oko sebe. Nakon Čehovljevog vodvilja u ruskoj stvarnosti „merčutkina“ postaje zbirna imenica koja je označavala prepoznatljiv tip čovjeka određenog socijalnog statusa koji je definirao i određivao i njegovo ponašanje i psihologiju. Ovi likovi – tipovi kod Čehova prerastaju u karaktere. Premda produkti konkretnog prostora i vremena, konkretnih društveno-soci-

jalnih odnosa, u jedinstvu umjetničkog teksta u njima se otkriva potencijal koji ove likove pretvara u književne simbole, jer koliko god karikaturalni bili, u njihovoj pozadini oslikava se farsa realnog života kojim vladaju zakoni novca, lažnih odnosa i „ljubavi na tržištu“, jer u datim društvenim okolnostima drugačije ni ne može biti. Istovremeno, u toj karikaturi prisutna je i gogoljevska smjehovna tradicija koja se ne miri s ništavilom, besmislenostima i apsurdnostima ljudskog življenja, tradicija „smijeha kroz suze“.

Činjenica da je ova Čehovljeva „šala“ mogla zabaviti i nasmejati i našu bosanskohercegovačku publiku te da je u kritici hvaljena posebno igra glumaca – svjedoči o tome da su se glumci mogli poistovijetiti sa njima, svjedoči dakle o životnosti ovih likova i njihovoj univerzalnoj vrijednosti.

Vodvilj jeste lagani žanr, dinamičan, služi za razonodu i zabavu, međutim, Čehovljev vodvilj, u svojoj tekstualnoj varijanti otvoren je i za „elastična“ i za „duhovita“ čitanja, a koliko će toga dospjeti do gledalaca – stvar je realizacije i aktualizacije potencijala koji sadrži izvornik. Istovremeno, koliko god komičan i smiješan, na kraju postavlja i vrlo važno gogoljevsko pitanje: čemu se smijemo?

Bitno je istaći da se upravo preko Čehovljevih jednočinki i vodvilja, kako ustvrđuje Zingerman, *ostvaruje [...] mogućnost pristupa glavnim čehovskim komadima*, ostvaruje se svojevrsno upoznavanje sa onim trivijalnim i banalnim svijetom koji *okružuje Trepljeva, Astrova, tri sestre*.<sup>14</sup> U vodviljima su prikazani i prisutni oni koje u Čehovljevim dramama ne vidimo, svijet epizodnih Čehovljevih likova, ono što je ostalo iza scene, što se podrazumijeva, pozadina na čijem fonu se odvija radnja glavnih pet drama ruskog klasika (usp.: Zingerman, 1979: 50 – 83).

---

<sup>14</sup> “Junaci glavnih Čehovljevih drama nerado stupaju u borbu za vlastita životna prava, a likovi vodvilja bore se sa žarom, demonstrirajući publici, kako se i pristoji pravim dramskim junacima, izvanredan apetit prema životu i temperament gladijatora” (Zingerman, 1979: 51).

Tekst Nirman Moranjak – Bamburać „Žanrotvorni aspekt metatekstualnosti“ iz knjige *Retorika tekstualnosti* (2003) bio je inspiracija da se zapitam može li se u slučaju Čehova govoriti o svojevrsnom „ludičkom poigravanju“ koje je u rezultatu urodilo individualiziranim, čehovljevim dramskim „podsustavom“, te na koji je način zapravo započela ova stvaralačka evolucija na putu ka novim formama?

Uspjeh i popularnost Čehovljevog stvaralaštva kod publike i neprihvatanje i osuda savremene mu kritike povezani su s tim što je Čehov hirurški precizno osjetio puls kulturne paradigme kraja vijeka u orijentaciji na svijest običnog, „srednjeg“ čovjeka, čovjeka iz mase, koju oblikuju društvena i socijalna sredina, psihologija mase, tradicija, običaji, navike; „srednju“ svijest koju određuje prikovanost za svakodnevničku stvarnost, dnevne događaje, modu. Pojava novog junaka – „srednjeg“ čovjeka (ne „malog“, sa dna društvene ljestvice, o kojem su već pisali Gogolj i Dostojevski) – bila je u sazvučju sa polemičkim kontekstom epohe razmeđa vijekova.

Popularnost kod publike i neprihvatanje i nerazumijevanje savremenika kritičara uvjetovana je bila pozadinom na kojoj su se Čehovljevi tekstovi čitali. S jedne strane, „srednji“ čovjek (kameleon, čovjek u futroli, činovnik srednjeg ranga, student, učitelj, dama, supruga, muževi i ljubavnici) često se poistovjećivao sa „malim“ čovjekom ruske klasične literature XIX vijeka, pa je i čitan sukladno tom ključu, s druge strane, ironijski modus Čehovljevog teksta i jednostavnost kazivanja – izazivali su nespornosti i polemike. Čehova su proglašavali „umjetnikom nemoći“, „piscem bez patosa“, „banalnim i trivijalnim“ piscem, jer je pisao o banalnim i trivijalnim temama. Savremenici kritičari sa Čehovom su se razračunavali ne kao s pojedincem, već kao s *pojavom* koja je razorila uobičajenu književnu hijerarhiju koju je uspostavio ruski klasični književni kanon XIX vijeka: ne više roman, već mala priča; ne drama, već vodvilj; ne velike, ozbiljne, vječne teme i pitanja; već male, svakodnevne, obične teme iz života.



Ukoliko se u cjelini sagleda Čehovljevo stvaralaštvo, ne samo dramsko, u bezbroju tema posebno se izdvajaju dva fenomena: *ckyka* = dosada, čama (od koje pate skoro svi likovi Čehovljevih velikih drama) i *пошлость* = banalnost, trivijalnost (kojom su likovi velikih drama okruženi) – teme kojima je Čehov posvetio svoje najbolje stranice.

*Skuka* se od Puškina i Ljermontova uglavnom veže za temu „suvišnog čovjeka“ u ruskoj literaturi XIX vijeka, krizu plemićke klase u društveno-socijalnom kontekstu i „prijevremenu ostarjelost duše“, za refleksiju, dok je *pošlost'* ona kategorija kojom se u ruskoj literaturi (i kulturi) negativno označava nivo srednjeg/osrednjeg, prosječnog, banalnog i trivijalnog.

Čehov kao da strasnije voli vodvilj od drame („Swannov princip“: [...] *to da se sve strasnije voli ono što se voli protiv principa, na osnovu izuzetka i kao greškom* (Moranjak-Bamburać, 2003: 103)), pričicu, anegdotu i šalu više nego roman. I zbog te ljubavi, protiv principa, skoro neprimjetno, ali radikalno stvari počinju da se pomjeraju sa svog uobičajenog mjesta, a periferija počinje zauzimati poziciju centra. Transformirajući žanrove masovne kulture (vodvilje ili ljubice npr.), polemizirajući sa prethodnicima, Čehov je spajao humor i satiru, komediju i tragediju, psihologiju i ironiju, banalno i uzvišeno, *pronašao (je) način da govori banalnosti, a da ne bude za to kažnjen*, kako se izrazio Epštejn, izazivajući saosjećanje za vlastitu tugu, nostalgiju ili melanholiju, braneći se smijehom i ironijom, aludirajući da iza te banalnosti mora biti još nešto, neki poriv, nada, ali se o tome više direktno ne može govoriti, jer bi sve što bi se reklo zvučalo banalno, i zato treba opet tugovati, nadati se i smijati se.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Epštejn M. N. (1999) „Russkaja kul'tura na rasput'e“, u: *Zvezda*, br 1, citirano prema: Černjak, M. A. *Massovaja literatura XX veka: učebnoe posobie*. [http://www.kniga.com/books/preview\\_txt.asp?sku=ebooks338125](http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks338125); <https://lit.wikireading.ru/45472> [17. 12. 2016.].

# ČEHOVLJEVE VELIKE DRAME NA SARAJEVSKOJ SCENI

*Ali onda taj Čehov uopće nije trebao  
pisati riječi. Izašli bi na scenu,  
pošutjeli bi malo i razišli se.  
To bi bilo genijalno.*

Gelasimov, *Godina obmane*

## ČEHOVLJEVE VELIKE DRAME NA SARAJEVSKOJ SCENI

Kada se govori o recepciji Čehovljevog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini, tačnije – kad je riječ o recepciji njegovog dramskog opusa – možda je, od trenutka kada se pojavila, najviše traga ostavila i najviše uticaja imala knjiga Jovana Hristića *Čehov, dramski pisac* iz 1981. godine, ne samo zbog historijskog konteksta nekadašnje zajedničke države, već i zbog vrijednosti zapažanja i spoznaja o dramskom ciklusu ovog ruskog pisca koje ona donosi u tadašnju recepciju na našim prostorima. Hristićeva studija, zapravo, pokazuje u kom rasponu se kretalo razumijevanje Čehovljevih drama kao takvih, koji je bio okvir u kojem se, najvećim dijelom, stvarala, nje govala i razvijala predožba o Čehovljevoj drami i kod nas u BiH.

U Bosni i Hercegovini, do pojave knjige Almira Bašovića *Čehov i prostor*<sup>1</sup> iz 2008. godine, skoro da nema studije koja bi u cijelosti bila posvećena isključivo Čehovljevim dramama. S obzirom na to da postoje izvanredne knjige, studije i zbornici brojnih kongresa, naučnih konferencija, pozorišnih festivala, kao i mnogobrojni članci, eseji, pozorišni, književnoteorijski i književnokritički osvrti

---

<sup>1</sup> Knjiga našeg bosanskohercegovačkog autora značajno je obogatila noviju literaturu o Čehovljevim dramama i zaslužuje posebnu pažnju zbog novih književnoteorijskih i književnokritičkih uvida koje donosi ne samo za bosanskohercegovačku spoznaju Čehovljevog dramskog opusa, već i mnogo šire. Pored iscrpnog teorijskog predstavljanja fenomena i pojma prostora općenito iz prvog dijela, ova studija, u svom drugom dijelu, pruža i detaljnu i zanimljivu analizu glavnih Čehovljevih drama.

u cijelom svijetu, posvećeni kako pojedinim Čehovljevim dramama, tako i pojedinim problemskim pitanjima – i čisto književnopoetičkim i književnoteorijskim, i scensko-izvedbenim, odnosno teatrološkim – čini se da je neki sintetski pristup djelu ovog pisca koji bi obuhvatio svu građu, danas postao skoro nemoguć. Uzimajući ovu činjenicu u obzir, i u ovom poglavlju nužno je bilo ograničiti se na korpus tekstova bosanskohercegovačkih autora koji su pisali o Čehovljevim dramama izvođenim na sceni sarajevskih profesionalnih teatarara, koji su mi bili poznati i dostupni.

## IVANOV (ИВАНОВ)

*Zašto je neophodno usredsrediti junaka na jednu strast, na jedno osjećanje, a ne stvoriti jednostavno pametnog čovjeka u kome se, u ovoj ili onoj mjeri, ispoljavaju svi osjećaji, sva osjećanja.*

Čehov

Kad god je riječ o junaku ili književnom liku iz klasične literature, svjesno ili nesvjesno, ipak posežemo za određenim stereotipnim definicijama i određenjima koji su u širokoj upotrebi i koji su dobro poznati, u pokušaju da taj lik lakše smjestimo u okvire one tradicije iz koje izrasta i na koju se oslanja, ili pak, u pokušaju iznalaženja okvira šire paradigme radi kompariranja, s ciljem otkrivanja sličnosti i razlika u umjetnikovom pristupu nekoj socijalno-društvenoj ili psihološkoj pojavi, argumentirajući i dokazujući vlastite teorijske hipoteze. Uobičajeno je tako Gogoljevog Akakija Akakijeviča nazivati „malim čovjekom“, Turgenjevlevog Bazarova – nihilistom, Onjegina, Pečorina, Ruđina, Oblomova – „suvišnim ljudima“. Ukoliko se takva kvalifikacija ne poklapa u potpunosti s onim što neki književni lik predstavlja, onda se, u prvom redu, traga za nekom njegovom *dominantom*<sup>2</sup> koja će predstavljati čvrst oslonac za uspostavljanje veze sa općepoznatim. Međutim, dominantna jeste neka vrsta varijable u

---

<sup>2</sup> Pojam *dominante* preuzet je iz zanimljivog i inspirativnog teksta J. V. Domanskog *Varijativnost dramaturgije A. P. Čehova*, u kojem autor, polazeći od analize i interpretacije lika, remarke, finala i situacije „sam na sceni“, dramske Čehovljeve tekstove tretira kao invarijantu u odnosu ne samo na brojne pozorišne inscenacije i teatralizacije kao varijante (svaka predstava samo je jedna od mogućih varijanti, jedna od mogućih interpretacija, jedno od mogućih čitanja, koje sadrži Čehovljev tekst, kao višeplosni i otvoren), nego ispituje i „odjeke“ čehovljevskih tema koje pronalazi u lirici i proznim tekstovima drugih autora, kao dio istog fenomena (Domanskij, 2005).

definiranju književnog lika, čija tumačenja i interpretacije mogu vremenom da se dopunjuju ili mijenjaju. U jednom trenutku ta dominantna predstavlja put i putokaz ka općepoznatom, općedostupnom, ka stereotipnom i uobičajenom, ali u drugom trenutku, može postati znak i signal preispitivanja i prevrednovanja mišljenja koja su već prerasla u svojevrsni kliše. Jasno je da dominantna označava skup onih osobina lika koje su uočljive na prvi pogled, koje su u prvom planu te, stoga – kao skup takvih osobina – često znači svojevrsno osiromašenje značenja i smislova koje lik može imati. Međutim, skoro da nema drugog puta, ili drugog i drugačijeg početka za pristup nekom liku klasične književnosti – od dominante treba krenuti, ali se na njoj ne treba zaustaviti.

Ovako postavljena teza može se razrješavati u nekoliko pravaca kad je u pitanju tema istraživanja kojoj je posvećena ova knjiga i kad je riječ o Čehovljevim dramama, u prvom redu drammi *Ivanov*. Prvi pravac predstavlja već poznata recepcija *Ivanova* kojeg su Čehovljevi savremenici tumačili upravo preko tradicije *suvišnog čovjeka*, kao još jedne varijacije ove vrlo značajne teme za rusku književnost, s punim pravom, jer ovo je tema čije propitivanje traje i danas i koja se aktualizira iznova svaki put sa promjenom društvenih okolnosti u kojima ponovo iskrsava i nameće se pitanje ličnosti, odnosa individue i društva, tema inteligencije općenito. Drugi pravac tiče se lično Čehovljevog odnosa i preispitivanja te tradicije u vlastitom tekstu, što je i rezultiralo dramom *Ivanov* i, na kraju, treći pravac tiče se ispitivanja recepcije ovog komada i naslovnog lika, uz korektiv koji Čehov unosi kao inovator u rusku tradiciju, preko onog što se moglo vidjeti na sarajevskoj sceni a što je ostalo zabilježeno u pisanim tragovima, preciznije – *Ivanov* realiziran na sarajevskoj sceni u samjeravanju sa Čehovljevim tekstom i ocjena ovog „teatarskog čitanja“ u bosanskohercegovačkoj kritici.

## *Je li Ivanov suvišni čovjek?*<sup>3</sup>

Ivanov je prvobitno bio shvaćen kao tip *suvišnog čovjeka*. Nezadovoljstvo okolinom i sobom, neuklapanje, odnosno otuđenje od sredine u kojoj se nalazi, refleksija i introvertnost, pasivnost, visoki ideali i obrazovanost uz nemogućnost realizacije vlastitih potencijala, nerealizirana ljubav ili „bijeg od ljubavi“ – neka su od temeljnih načela preko kojih se uspostavlja ovaj književni lik u ruskoj književnosti XIX vijeka. Razvitak i evolucija ove teme u toku jednog stoljeća, rezultirali su time da se „suvišnost“ nekog lika definirala sa različitih pozicija, različitih aspekata i s različitim kriterijima, prošavši put od romantičarskog negiranja i

---

<sup>3</sup> Recenzija Roskina u povodu knjige memoara Nemiroviča-Dančenka navodi zanimljive opaske autora memoara o Čehovljevoj dramaturgiji. Uzimajući za primjer *Ivanova* u kontekstu tradicionalne dramaturgije 80-ih godina XIX vijeka u Rusiji, Roskin navodi riječi Nemiroviča-Dančenka koji objašnjava u čemu je bila ta tiha ali radikalna novina te kako je predstava, i bez uočavanja tog novog, zapravo mogla doživjeti uspjeh. U galeriji likova liječnika i doktora, pripovijeda Nemirovič-Dančenko, bilo je dovoljno izreći tu riječ – doktor – i čitatelji i publika očekivali su potpuno pozitivan lik, to je bio „patent za pozitivnu ulogu u predstavi [...] i odjedanput, taj junak, lokalni (zemski) liječnik Ljvov u *Ivanovu*, ostavši sam, kaže: – Đavo bi ga znao šta je! Nije im dosta što mi za vizitu ne plaćaju, itd. Eto, jedan potez, samo jedna fraza, i maska je strgnuta.“ O *Ivanovu*, kako navodi Roskin, Nemirovič-Dančenko piše: „[...] *Ivanov* je imao čak veliki uspjeh. Ali taj uspjeh nije ostavio u teatru nikakvog traga. Zato što to ipak nije bilo ‘čehovsko’, to nije bio taj svijet koji je stvorila njegova, Čehovljeva, mašta. Nije bilo ničeg novog. Bili su isti oni ljudi, koje je publika vidjela već mnogo mnogo puta, to jest sve iste prekrasne osobnosti: Savina, Varlamov [...], u svom pomalo patetičnom, teatarskom raspoloženju. Nova perika, novi kroj haljine nisu mijenjali čovjeka [...] Bio je to uspjeh popularnih glumaca [...]; i uspjeh autora, kojeg je publika već zavoljela zbog njegovih priča i pripovijesti. Ali nije bilo najvažnijeg, bez čega sve drugo ima vrijednost koja brzo prolazi, nije bilo onog novog prikaza života, kojeg je donio novi pjesnik, nije bilo Čehova“ (1959: 180 -181).

neprihvatanja života i društva do negiranja i neprihvatanja tog i takvog *suvišnog čovjeka*. Međutim, ako bi trebalo govoriti o nekoj minimalnoj konstanti, može se reći da se u svih pisaca koji su se doticali ove teme, provjera junaka vrši na dva osnovna plana, na kojima *suvišni čovjek* doživljava neuspjeh: na planu aktiviteta i na planu ljubavi. A s aspekta ovih „kriterija“, koji ostaju nepromijenjeni kroz čitav XIX vijek, bez obzira na to koliko likovi bili različiti, koliko oprečna mišljenja i kakve polemike izazivali u kritici, u svjetlu *dominante* Ivanovljeva karaktera, on jeste *suvišan čovjek*.

[...] *duša mi je okovana nekakvom lijenošću* – kaže Ivanov za sebe već u trećoj sceni prvog čina, na prvim stranicama teksta drame, u razgovoru sa doktorom Ljvovom – *i nisam u stanju da razumijem samog sebe*. [...] *ja ne osjećam ni ljubavi, ni žalosti, samo nekakvu prazninu, umor* (1988: 13). U razgovoru sa suprugom Anom Petrovnom: *Čim zađe sunce, dušu mi pritisne čama. I još kakva čama! Ne pitaj, zašto. Ne znam ni sam*. [...] *Ovdje je čama, a kad odem Lebedjevima, tamo je još gore; kad se vratim, ovdje opet čama, i tako svu noć... Naprosto, očaj!* (1988a: 18)

U šestoj sceni drugog čina, u razgovoru sa Sašom: *Prije sam mnogo radio i mnogo mislio, ali se nikad nisam zamarao; sad ništa ne radim i ni o čemu ne mislim, a umoran sam i tijelom i dušom* (1988a: 33). U trećem činu, na početku šeste scene, Ivanov u monologu izražava samoocjenu koja je u znaku prezira prema samom sebi (1988a: 47).

To su, vjerovatno, bili razlozi da su prva tumačenja Ivanova i prva izvedba drame na sceni protekli u znaku poznatog ključa. Odveć su „tipične“ na prvi pogled bile njegove karakterne osobine, podsjećale su na već viđeno, odveć nenametljivo bilo je inovatorstvo Čehova, realizirano u besprijeornoj jezičnoj formi i odveć rano za čitalačku i pozorišnu publiku da shvati svu kompleksnost takve inovacije. Međutim, utisak koji je predstava izazvala kod publike i kritike, polemika i prašina koja se podigla, svjedoče u prilog tome da je Čehov poznatoj temi pristupio drugačije.



Čehovljevi junaci, svi pomalo „nastrani čudaci“, svi pomalo „suvišni“, zasigurno nisu literarna norma književnih likova ni tog, a ni kasnijih perioda.

### *Čehovljev Ivanov – autorska interpretacija i kreacija<sup>4</sup>*

Autorski iskaz da njegov junak ima književnu vrijednost (*napravio sam tip koji ima književni značaj*), bez preciziranja da ima

---

<sup>4</sup> U Čehovljevoj privatnoj prepisci (1975, II), predstavljen je ne samo historijat nastanka, zamisli i realizacije ovog djela, već i sva ona pitanja i nedoumice koje je komad izazvao kod savremenika, a koja i danas, čini se, teoretičari i kritičari, književni i teatarski, postavljaju u pokušaju davanja adekvatnih odgovora. Čehov ističe da je napisao komediju u 4 čina, da je siže nov, neviđen, prilično komplikovan i nije glup; karakteri su reljefni; komad je lagan kao perce (rus.: *p'esa legkaja, kak peryško*), bez „razvučenosti“. „Svaki čin završavam kao priču: svu radnju vodim mirno i tiho, a na kraju dajem gledaocu po njušci. Svu energiju potrošio sam na nekoliko zaista blistavih mjesta; ali mostovi koji vežu ta mjesta ništavni su, slabi i šablonski. Ali, zadovoljan sam; kako god bio loš komad, ipak sam napravio tip koji ima književni značaj, dao sam ulogu koje će se prihvatiti samo takav talenat kao što je Davidov, ulogu, u kojoj će glumac moći da se iskaže (rus.: *razvernut'sja*) i pokaže svoj talenat. [...] Svima se sviđa“ – piše Čehov i dodaje da, u čitanju, Korš (na čiji nagovor piše dramu i u čijem teatru je prvi put *Ivanov* i izveden) „u njoj nije našao ni jedne greške niti grijeha prema sceni.“ Kometirajući ove prve odzive, Čehov će samokritično izjaviti da su greške obavezne jer prvi put piše dramu. „[...] Drama ima 14 lica, od kojih su 5 – žene. Osjećam da moje dame, osim jedne, nisu dovoljno razrađene. [...] Savremeni dramaturzi započinju svoje drame isključivo anđelima, podlacima i lakrdijašima – probaj naći ove elemente makar u svoj Rusiji! Naći ćeš, nije ni da nećeš, ali ne u takvim krajnostima koji su dramaturgu potrebni. Htio – ne htio, počeo ćeš izmišljati (rus.: *vyžimat' iz golovy*), prokuhat ćeš i ostaviti [...] ja sam htio napraviti nešto originalno: nisam izveo ni jednog zločinca, ni jednog anđela (mada se nisam uspio uzdržati od lakrdijaša), nikog nisam okrivio, nikog opravdao... je li mi to uspjelo, ne znam [...] Glumci ne razumiju, lupetaju koješta, uzimaju uloge koje im ne odgovaraju (rus.: *berut sebe ne te roli, kakie*

značaj za dramsku književnost, znači da bi utemeljenost lika (po red Čehovljevog insistiranja na životnosti) trebalo tražiti u onoj

---

*nužno*), a ja ratujem, vjerujući da, ako ne budu davali predstavu s podjelom uloga kako sam napravio – predstava će propasti.“ Nakon premijere, u pismu bratu Aleksandru, Čehov piše da svoju dramu nije prepoznao: „Kiselevskij, u kojeg sam polagao velike nade, nije rekao pravilno ni jednu frazu. Bukvalno: niti jednu. Govorio je svoje. Bez obzira na to i na režiserske promašaje, prvi čin imao je veliki uspjeh.“ Predstava je izazvala nevjerovatan odziv, jedni su je s ushitom hvalili i pljeskali, drugi su zviždali i kritikovali, čak je policija morala reagirati. Zanimljivo je da je Čehov već tada izrekao misao da čitanje drame ne može objasniti ovo uzbuđenje i polemike koje je izazvala: „U njoj nećeš naći ništa posebno“ – piše Čehov, dodajući da su ga njegovi prijatelji slikari, među kojima i čuveni Levitan, uvjerovali da je „na sceni do te mjere originalna da je čudno gledati (rus.: *na scene ona do togo original'na, čto stranno gljadet* ). U čitanju se to ne primijeti“ – komentira autor.

U pismu Davidovu, Čehov se već žali da su mu rasprave o njegovom Ivanovu dodijale i ukratko saopštava šta o ovoj dramu kažu njegove „sudije“, čije mišljenje je autor sveo na nekoliko tačaka: „1) Drama je napisana nemarno. S vanjske strane podvrgnuta je ognju paklenom i sinedrijumu. Jezik je besprijekoran. 2) Niko nema ništa protiv naslova. 3) Pitanje sadrži li drama nemoralne i bezočno – cinične elemente izaziva smijeh i nedoumicu. 4) Karakteri su dovoljno plastični (rus.: *rel'efny*), ljudi živi, a život koji je prikazan nije lažan. Cjepidlačenja i nedoumice tim povodom za sad još nisam čuo, mada svakodnevno polažem iscrpan ispit. 5) Ivanov je „dovoljno ocrtan“ (rus.: *očerchen dostatočno*, sintagma koju je Čehov u pismu istakao). Nije potrebno ništa ni oduzimati, ni dodavati. [...] 6) Burenjinu se ne sviđa što u prvom činu nema zapleta – to nije po pravilima. 7) Većina priznaje da je najljepše i najpotrebnije mjesto za karakterizaciju Ivanova ono mjesto u IV činu kad Ivanov prije samog vjenčanja dolazi Saši. Suvorin je oduševljen tim mjestom. 8) U dramu se osjeća tjeskoba zbog izobilja aktera; obilje ide nauštrb Sare i Saše kojima nije dato dovoljno mjesta i koje su zbog toga, na pojedinim mjestima pomalo blijede (rus.: *mestami blednovaty*). 9) Kraj drame ne griješi protiv istine, ali ipak predstavlja 'scensku laž'. Može zadovoljiti gledaoca samo uz jedan uslov: ako je igra izuzetno dobra. Govore mi – Ako možete garantirati da će Ivanova svuda igrati takvi glumci kao što je Davidov, onda ostavite takav kraj, u protivnom, mi ćemo vas prvi izviždati“ (Čehov, 1975: II, 150 – 159).

literarnoj tradiciji koja je autoru najbliža, a to je ruski realizam sa romanom kao dominantnom formom ove stilske formacije, dok bi promjena žanra, u smislu prelaska sa epskog na dramsko, značila ne samo tretman poznatih književnih činjenica u novom obliku, već, s obzirom da je riječ o potpuno drugačijem hronotopu, i potpuno novu svjetosliku.

Naslovivši svoju dramu ličnim imenom, odnosno prezime-  
nom glavnoga junaka, jednim od najčešćih ruskih prezimena općenito (što pokazuju statistike), onim koje je izvedeno od imena Ivan koje, sa svoje strane, zahvaljujući bogatoj ruskoj tradiciji može izazvati najrazličitije asocijacije, Čehov kao da računa na to da je čitaocu poznato da u ruskoj realističkoj tradiciji takvo ili slično često ime predstavlja signal za „tipično rusko“, uobičajeno, svakodnevno (da spomenem samo Gogoljevog Ivana Ivanoviča i Ivana Niki-  
foroviča, Tolstojevog Ivana Iljiča i drugih Ivana u bogatoj ruskoj tradiciji), dok će se, u samjeravanju sa sadržajem, kristalizirati oni smislovi koji će odrediti specifičnost konkretnog Ivanova. Daljnje asocijacije idu u smjeru da je kod stranaca, ne-Rusa, Ivan zapravo „tipični“ ili „pravi“ Rus, pripadnik ruske nacionalnosti. Ne treba zaboraviti ni to da je Vanja (*Ujka Vanja*) – Ivan od milja.

Ivan skoro da je zbirno ime, u ruskoj realističkoj književnosti Ivan je zasigurno oznaka tipičnosti junaka, on je „jedan od nas“, rečeno riječima Oblomova – „ima nas legion“. Pretpostavka ili hipoteza koja proističe iz navedenog sadržana je u sljedećem: Čehovljevi lik – njihov je potomak koji sadrži u sebi zrnca literarnih prethodnika i to onih koje je dala ruska, uglavnom prozna, književna tradicija XIX vijeka, istovremeno je i životna, objektivna, realna društveno-socijalno-psihološka pojava tog perioda koju ruski pisac transponira u svoje djelo, podvrgavajući je umjetničkoj analizi.

Polazeći od činjenice da je Čehov pisac kojim završava XIX vijek i počinje XX, završava epoha velikog ruskog realizma i započinje epoha modernizma, završava tradicija velikih epskih formi i

započinje epoha malih formi i poezije, logično bi bilo pretpostaviti da Čehovom završava i velika tema *suvišnog čovjeka* kakvog je poznavala tradicija i započinje njen nov umjetnički tretman, onako kako je u Čehovljevim novelama i pričama iz temelja revidiran odnos i tretman teme *malog čovjeka*, drugim riječima – „tipični“ *suvišni čovjek* literature XIX vijeka na razmeđu dva vijeka.

Čehov, dakle, preuzima temu i lik *suvišnog čovjeka* iz ruske realističke književne tradicije i na toj osnovi gradi dramski lik, odnosno, kako u bosanskohercegovačkoj kritici piše Bašović u svojoj knjizi *Čehov i prostor*, na toj osnovi gradi *karakterni tip, što bitno određuje i strukturu ove Čehovljeve drame* (2008: 85).

O tome da je riječ o pokušaju stvaranja tipičnog ruskog karaktera svjedoči poznato Čehovljevo pismo Suvorinu (1976: III, 108 – 116) iz 1888. godine, na koje se poziva i Bašović, čiji dijelovi su štampani i u afiši za premijerno izvođenje *Ivanova* u sarajevskom Narodnom pozorištu. S aspekta ovog insistiranja na tipičnosti i životnosti, Čehov ostaje dosljedan realista.

U spomenutom pismu Čehov podrobno obrazlaže koje su i kakve životne okolnosti u kojima se nalazi Ivanov u trenutku u kojem ga zatičemo u drami, upozorava na mjesta koja najbolje osvjetljavaju karakter i osobnost lika, ali ono što je najzanimljivije jeste činjenica da sam Čehov naglašava da je Ivanov bio poput većine tadašnjih plemića i da se ni po čemu nije isticao (rus.: *ničem ne zamečatel'nyj*). Ovo je zapravo svojevrsni signal čitatelju da obrati pažnju na svaki detalj, jer u Čehovljevu dramu, kao uostalom i u priču, ulazi samo ono što je pisac strogom selekcijom odabrao. A osobenost Čehova je da, pokazujući najtipičnije, u nekoliko odabranih poteza ili detalja, otkriva prostor i za tragično i za komično, čak i u onom najtipičnijem i najbezbojnijem.

Čini se kao da Čehov u svojim djelima sumira rezultate pret hodnog vijeka, sažima u glavnim crtama najznačajnije domete i iznosi ih pred čitaoca u „novom ruhu“; kao da je riječ o svojevrsnoj

dramatizaciji ruske romaneskne tradicije, u čijem znaku protiče XIX vijek, a mišljenje ruske kritike u globalu jeste da sažimanjem ogromne građe u uske okvire dramskog žanra, Čehov stvara gipkiju, fleksibilniju formu te da su stoga njegove drame „kratko napisani veliki romani“ koje je Anton Pavlovič pisao za scenu (usp. Roskin, 1959: 240).<sup>5</sup>

### *Ivanov na sarajevskoj sceni u svjetlu bh. kritike*

*Svaka rečenica ima bar tri stepena: na prvom svi sve razumemo (na nivou informacije smo). Na drugom je znak, simbol. Na trećem – tajna...*

Nikita Milivojević *Moj Čehov*, rediteljske beleške

Čehov ne želi ponavljati, na scenu ne želi izvesti ono što je pokazala bogata tradicija, ono što je svima već dobro poznato. Ako

---

<sup>5</sup> „Režiser smatra Ivanova suvišnim čovjekom kakvog je dao Turgenjev; Savina pita: Zašto je Ivanov podlac? Vi pišete: 'Ivanovu treba dati nešto takvo, iz čega bi jasno bilo zašto se dvije žene 'kače' za njega i zašto je podlac, a doktor – veliki čovjek'. Ako ste me vas troje tako razumjeli, to znači da moj Ivanov ništa ne valja“ – piše Čehov u ovom pismu, dodajući da drama ne može biti izvedena, ukoliko Ivanov ispada „podlac i suvišan čovjek, a doktor veliki čovjek, ako nije jasno zašto Sara i Saša vole Ivanova“ (1976: III, 109). U daljnjem tekstu pisma, Čehov detaljno opisuje sve ono što je htio pokazati u ova četiri lika. Jovan Hristić, naprimjer, također ustvrđuje da Čehovljevi dramski likovi „imaju onaj stepen psihološke složenosti za koji verujemo da pripada isključivo romanu, tačnije rečeno: do tada smo samo u romanu nalazili karaktere toliko psihološki komplikovane da ih je teško, ako ne i nemoguće, definisati onako kako to bez mnogo muke možemo da definišemo karaktere u klasičnoj drami. Čehov, međutim, nije voleo klasično definisane dramske karaktere koji su se, jednim degenerativnim procesom, u drami njegovog vremena pretvorili u stereotipove“ (1981: 97).

se i pojavljuje, ovo „dobro poznato“ je uglavnom u znaku prevrednovanja. Stoga Čehov i može jedino početi od *kraja vremena*, kako piše Nazif Kusturica:

U *Ivanovu* sve se dogodilo prije dizanja zavjese, tako da drama iskazuje nešto što je u kritici nazvano – kraj vremena, bezizlaz u kome živi glavni junak. Veoma obrazovani i inteligentni Ivanov radio je za desetoricu. Pojavljuje se na sceni kad je sve prošlo, skrhan od umora. Kriv je što svojim idejama i radom unosi nemir u trivijalnu svakodnevnicu (2011: 59).

*Ivanov* je na sarajevskoj sceni prvi put prikazan tek 1973. godine u režiji Josipa Lešića i protiče u znaku obilježavanja jubileja (30 godina umjetničkog rada) bosanskohercegovačkog glumca, kod publike omiljenog Reihana Demirdžića u naslovnoj ulozi za koju je dobio i Dvadesetsedmojulsku nagradu, jedno od najvećih bosanskohercegovačkih priznanja.<sup>6</sup> U afiši za premijerno izvođenje

---

<sup>6</sup> „Zajedno sa rediteljem Jurislavom Korenićem, Reihan Demirdžić je planirao i obilježavanje tridesetogodišnjice svog glumačkog stvaralaštva. Želio je da trideset godina umjetničkog rada i stvaranja proslavi ulogom u nekom našem domaćem djelu. Pored ostalih razmišljao je i o Ivi Andriću i dramaturgiji njegovog teksta o Ćorkanu, no ova zamisao mu se neće ostvariti. Uz saradnju sa dugogodišnjim prijateljem i rediteljem prof. Josipom Lešićem, Reihan Demirdžić odlučuje da svoju tridesetogodišnjicu umjetničkog rada proslavi Čehovljevim, rijetko igranim, *Ivanovom*.

Mišljenje prof. Lešića da se treba sukobiti sa *materijom koja je do tada bila nepoznanica*, sa *potpuno novim likom* koga Demirdžić nije igrao, čak i po cijenu neuspjeha, navela je ovog umjetnika na razmišljanje, tako da je sam sebi često govorio: 'Upustiću se u tu avanturu. Igrao sam i ranije dosta Čehovljevih komada, ali Ivanov je nešto posebno u kompletnoj Čehovljevoj dramaturgiji'. Za Reihana Demirdžića bio je to novi lik koga treba otkrivati iako je intimno mislio da u *Ivanovu* ima nečeg što je blisko njemu samom. Rad na ovom projektu počeo je u maju 1973. godine i iziskivao je mnogo stvaralačkog truda i samoprije-gora svih aktera predstave. Premijerno izvođenje ovog dramskog teksta bilo

Čehovljeve drame *Ivanov* u sarajevskom pozorištu, u tekstu pod naslovom „Čehov na sceni Narodnog pozorišta“, Josip Lešić, reditelj predstave, piše da je:

[p]remijera *Ivanova* [...] jedanaesti dramski tekst velikog ruskog dramatičara koji se prikazuje na sarajevskoj sceni i, ujedno, poslednja velika drama A. P. Čehova koja do sada nije bila prikazana – te da – Čehov prvi put na scenu Narodnog pozorišta nije došao sa integralnim dramskim tekstom, već sa adaptacijom.<sup>7</sup>

Na prethodnim stranicama bilo je riječi o vodviljima i jednočinkama, onim Čehovljevim tekstovima s kojima se sarajevska publika po prvi put sreće na pozornici. *Ivanov* je prva Čehovljeva drama izvedena na sceni<sup>8</sup> općenito, a posljednja – po hronologiji

---

je 4. oktobra 1973. godine i po mišljenju zvanične kritike i mnogobrojne publike, predstava je uspjela da iskaže specifičan izraz jedne namjenski postavljene koncepcije. [...] Godinu dana kasnije za ulogu Ivanova Reihan Demirdžić će postati dobitnik jednog od najvećih bosanskohercegovačkih priznanja – Dvadesetsedmojulske nagrade.“ (Isticanja – A. I. Š.) *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog*, izložba 30. 12. 1997. – 7. 2. 1998. godine, autor izložbe i urednik kataloga Amina Abdičević, Galerija Mak, Sarajevo, str. 8 – 9. Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>7</sup> Usp. afišu uz premijerno izvođenje *Ivanova* 4. 10. 1973. Reditelj J. Lešić u afiši predstave navodi podatak da je „već u prvoj sezoni (3. XI 1921.), u prevodu Miodraga Ristića, a u režiji Aleksandra Vereščagina prikazan komad u tri čina *Soba br. 6*“, ističući zasluge koje je imao ovaj reditelj, obrazovan u Rusiji na Petrogradskoj akademiji, za sarajevsko Pozorište u smislu odnosa prema dramskom tekstu i scenskoj umjetnosti općenito, u smislu razvoja glumačke umjetnosti, ali i u smislu značajnih promjena i proširenja tadašnjeg teatarskog repertoara, o čemu je bilo riječi na prethodnim stranicama. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>8</sup> *Ivanov* – prva verzija napisana je 1887. godine specijalno za Korševo pozorište. Drugu verziju, varijantu kakvu danas poznajemo, Čehov je napisao 1888., koja je objavljena 1889. godine.

izvođenja Čehova kod nas. Prvi dramski tekst ovog ruskog pisca prikazuje se tako tek nakon što je naša pozorišna kuća prikazala i *Galeba* i *Ujka Vanju* i *Tri sestre* i *Višnjik*. A takvo što moglo bi imati i dublju motivaciju.

Odziv kritike u povodu premijernog izvođenja *Ivanova* bio je znatan za tadašnje prilike, zahvaljujući više popularnosti glumca, nego što je ova predstava kao takva imala značajniji odjek, o čemu svjedoči činjenica da – mada se predstava održala nekoliko godina na repertoaru – osim Reihana Demirdžića, niko od sarajevskih glumaca koliko mi je poznato, nije se više okušao u ovoj ulozi.

Naslovna uloga predstavlja velik izazov za glumca, između ostalog i zato što pisac, prikazujući *kraj vremena*, ne obrazlaže do kraja motive svog junaka, već slika, prikazuje stanje: je li i u kojoj je mjeri to stanje rezignacije, iscrpljenosti, melanholije, čame, dosade, depresije u kojem omjeru je sve zajedno, skoro je neodredivo. Ivanov umije i autoironično i razložno sagledati svoju situaciju, mada ne zna objasniti zašto je sve tako kako jeste.

Pozorišni kritičar Luka Pavlović, ističući *mnogoslojnost* i *razuđenost* Čehovljevog lika, nazivajući *Ivanova osobenim u cijeloj čehovljevske panorami*, dao je sljedeću ocjenu interpretacije *Ivanova* u izvođenju Reihana Demirdžića:

Zaljubljenost u svoj izbor i snaga koja smanjuje, silinom bez koje se ne može kročiti daleko, mnoge visoke prepone što se po prirodi stvari nalaze na svakom stvaralačkom putu – to su bili duboki porivi koji su Reihana Demirdžića, u trenucima njegovog i našeg slavlja, vodili do jedne moguće objekcije mnogoslojnog i jedinstveno razuđenog *Ivanova*, negdje na granici elegije, negdje u sferama rezignacije, negdje opet s čudesnim lirizmom u poimanju života. Tako je nastajala, impulsima dubokog vjerovanja u vlastiti čin, ponešto suspregnuta, na trenutke prečvrsto fiksirana linija jedne ličnosti, osobene u cijeloj čehovljevske panorami koja,



izvjesno, sadrži toliko samosvojnih profila u modernoj dramskoj literaturi (1978: 91 - 93).<sup>9</sup>

Velimir Stojanović, pak, u svom tekstu *Čehov i Pinter*<sup>10</sup>, po red zapažanja o ovom *nemogućem* Čehovljevom naslovnom juna-

---

<sup>9</sup> U tekstu još stoji: „[...] Predstava *Ivanova* odvijala se, inače, u jednostavno naznačenim scenografskim okvirima (Strahinja Petrović), u kostimima od mjere i ukusa (Helena Uhlik-Horvat), uz muzičku pratnju na prvoj transmisiji prisjećanja na dati ambijent, uz snažnu potporu glumačkog ansambla čiji su svi sudionici s dužnim poštovanjem i primjerenim kreativnim naporom doprinosili sjaju Demirdžićevog jubileja. Ako su Safet Pašalić (Šabeljski), Rudi Alvađ (Lebedev), Mihailo Mrvaljević (Borkin), Olivera Kostić-Marković (Babakina), Etela Pardo (Šura) i Kaća Dorić (Ana), a zatim Marija Danira (Zinaida), Ratko Petković (Kosih), Nada Pani (Avdotja) i Aleksandar Džuverović (Ljvov) taj svoj doprinos jubileju Reihana Demirdžića iskazali u različitim stupnjevima svoje umjetničke moći, ako su osjećanjem plemenite solidarnosti težili maksimalnom i, u nekoliko slučajeva, to i uspijevali, onda je to samo dokaz da je sve – kad glumac slavi – tom glumcu i tom slavlju podređeno. U znaku tog uvjerenja valja se podsjetiti one kristalne scene Ana Petrovna – Šabeljski, one jednostavne završnice trećeg čina Ivanov – Šura, nekoliko upečatljivih monoloških situacija Ivanova, pa samim tim i ukupnog rediteljskog rada Josipa Lešića“ (1978: 91 – 93).

<sup>10</sup> Stojanović, Velimir: „Čehov i Pinter. 30 godina glumačke umjetnosti Reihana Demirdžića“, u: *Odjek*, Sarajevo, 15 – 31. oktobra 1973. godine br. 20, str. 12, citirano prema: *Portret glumca Reihan Demirdžić, Katalog*, str. 57 – 58. U istom *Katalogu*, na strani 22., mogu se pročitati odlomci iz dnevničkih zapisa glumca Reihana Demirdžića u kojima piše da je bio učenik glumice i rediteljice Lidije Mansvjetove (učenice J. Ozarevskog i K. Merdžanova) koja je tada bila angažirana u sarajevskom Narodnom pozorištu, da je „pažljivo slušao sa izuzetnim poštovanjem (čak i pritajenim stahom) savjete i uputstva gospođe Lidije Mansvjetove, još jedne naše ruske dame, koja je i kao glumica i kao reditelj nesebično prenosila na mlade svoje bogato pozorišno iskustvo“. U *Katalogu* su objavljeni i odlomci iz teksta Josipa Lešića „Safet Pašalić i Reihan Demirdžić“, u kojima, između ostalog, piše: „Trideset godina docnije, na istoj sarajevskoj sceni (4. X 1973.), Reihan je u Čehovljevom *Ivanovu*, tumačeći naslovnu ulogu, svečano proslavljao (bila je to jedna od najljepših glumačkih proslava), tri dece-

ku, pokušat će odgovoriti i na pitanje koji su izazovi mogli nagnati glumca da se opredijeli za ovu ulogu:

[...] Demirdžić je mogao biti istinski Trigorin (nisam ga gledao u toj ulozi) kao što je bio nepatvoreni Teljegin. Koji su ga sve izazovi sablaznili da se za svoj jubilej uvlači u kostim i kožu jednog Ivanova?

Taj Ivanov, sav od dima sagorjele prošlosti i magle nejasne budućnosti, preteča Vojnickog po zrelosti svoje tuge a jednako Trepljovu pred samoubistvo, onom koji u mladičkoj usplahirenosti duše ne pristaje na životni kvantitet taj Ivanov, koji ne želi da bude ni Hamlet, ni Makbet, koji se pretvorio sav u veliku nedoumicu o sebi samom, pomenutih odnosa i sveden na sebe do užasa, takav nemoguć prirodno je i neodoljivo privukao glumca. I Demirdžić ga je eksterijerno savladao efektno i namah, uz neke zanemarljive uslovnosti i sa primjesama hamletskoga držanja. Pravo poprište na kojem se zbivala čitava drama, bitka za tu uzmučenu i uzbu-njenu Ivanovljevu dušu, za to biće koje je naglo ostalo bez osobina, od koga okolina gradi strašilo nemajući pojma o njemu više no i on sam o sebi, kome je i put do ludila, kao olakšanja, zazidan – jest Demirdžićeva unutarinja dispozicija. On ju je posjedovao na nivou aktiviranog prkosa, široko zasnovanu, uznemirenu ali precizno korektidisanu, sa nje su se podizali likovi očaja i gnjeva, trenutni zaleti u svjetlost ljubavi, i na njoj se naglo smirivali u led ćutanja. Ni za čas to nije bio lik – karakter, završen neki Ivanov, u stvari, u borbi, u hrvanju da se lik dokuči, predstava je i protekla. Možda je to i jedini vid susreta s tim nemogućim Ivanovom.<sup>11</sup>

---

nije svoje glumačke djelatnosti, a Safet Pašalić, približavajući se sedamdesetoj, u penziji, kao Šabeljski, odigrao je jednu od svojih posljednjih velikih uloga.“ Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

<sup>11</sup> Stojanović, Velimir: „Čehov i Pinter. 30 godina glumačke umjetnosti Reihana Demirdžića“, u: *Odjek*, Sarajevo, 15 – 31. oktobra 1973. godine br. 20, str. 12, citirano prema: *Portret glumca Reihan Demirdžić, Katalog*, str. 57 – 58.

Vojnicki, ujak Vanja, za razliku od Ivanova, i pored tuge i pored skršenih iluzija, raspršenih nadanja, sakupivši djeliće sebe, nastavlja, zajedno sa Sonjom svakodnevni, naoko besmisleni rad, poput Sizifa koji ne odustaje. A prema Čehovu, važniji su ovi svakodnevni duševni i duhovni naponi na putu do „raja“ o kojem govori Sonja u završnom monologu, oni naponi kojima su popločani obični dani jednog životnog vijeka u toku dugog vremenskog perioda, koji protiču u prostoru neprimjetnih i nevidljivih zahtjeva svakodnevice, koji se nastavljaju nakon kriza i potresa, koji se nastavljaju nakon što je sve već završeno. U tom smislu Ivanov se može interpretirati kao preteča Vojnickog, jer još ne posjeduje umjetničku zrelost ujka Vanje, niti njegovu snagu, snagu novog dramskog junaka – običnog čovjeka koji ustrajava. Igrati poraz, igrati promašaj, za glumca, koliko god promišljena i emocionalno proživljena zadaća, teško je dokučiva. Zato je tačno da ne samo svako igranje, već i svako čitanje protiče *u hrvanju da se Čehovljevi lik dokuči*. Dramski lik kod Čehova postavljen je skoro epski, višepplanski je i višeznačan: potencijalna teatralizacija već na nivou karakterizacije lika može računati s mnoštvom načina njegove realizacije, s velikim spektrom mogućnosti za glumca, o čemu svjedoči i sam pisac: *stvorio sam ulogu u kojoj će glumac moći da se iskaže, da pokaže svoj talenat*.

Iz odziva vidljivo je i to da režija Josipa Lešića slijedi izvornik, odnoseći se s punim poštovanjem prema Čehovljevom tekstu, u nastojanju da prati i naputke i objašnjenja koja je o svom komadu dao pisac, a koja su našla svoje mjesto i u afiši za premijerno izvođenje u Narodnom pozorištu. Pavlović vrlo obzirno, ističući i prednosti jednog rediteljskog pristupa koji doslovno slijedi literarni predložak, upozorava na činjenicu da klasični književni tekst može često „zazvučati“ monotono, ukoliko nije pronađeno *optimalno rješenje* (scensko i rediteljsko), ukoliko nije, kako kaže Če-

hov, od početka pogođen pravi ton.<sup>12</sup>

Složenost i „nevolje“ ne toliko s tumačenjem koliko s postavkama Čehovljevih drama ne potiču isključivo od višepplanske karakterizacije lika. Sve se još više usložnjava kad likovi stupe u međusobne odnose, jer plan odnosa zapravo jeste onaj koji pokreće radnju.

Rukovodeći se vjerovatno Čehovljevim iskazom da u ovoj drami “nikog nije osudio i nikog opravdao“, Hristić će u svojoj knjizi zaključiti da:

Čehov ne želi da, poput klasičnih dramatičara, pozornicu pretvori u sudnicu u kojoj se izriču prokletstva ili presude na osnovu vidljivih svedočanstava o učinjenom; on suviše dobro zna da nas jedan postupak može, doduše, osuditi, ali da nas ne može definirati i da u dnu svakog čoveka postoji jedna tajna u koju mi nikad nećemo moći da proniknemo, da se jedna ličnost nikad ne može bez ostatka svesti na niz svojih vidljivih postupaka i da priča o jednom životu u stvarnosti nikad nema rasplet koji bi mogao da zadovolji zahteve klasične dramaturgije. I kada gradi svoje drame od nekoliko međusobno isprepletenih priča, on to čini i zato što na taj način svaku od njih može ostaviti nedovršenu onoliko koli-

---

<sup>12</sup> „Prirodno je da je svoj rediteljski odnos prema predstavi *Ivanova* Josip Lešić uspostavljao na polaznoj činjenici o jednom jubileju i da je, i zato ali i iz dubokog respekta prema Čehovljevom djelu, nastojao da što više, gotovo maksimalno slijedi izvor. To je imalo određene prednosti, jer je doprinosilo postupnom otkrivanju finih atmosfera i sublimnih komedijskih situacija, omogućavalo da sve ličnosti dođu do potpunijeg izražaja, da se ispolje u svojoj ukupnosti a ne samo po svom manjem ili većem pojedinačnom udjelu u cjelini predstave, ali je otvorilo u isto vrijeme niz pitanja bez čijeg bi optimalnog rješenja predstava mogla da se učini predugom, na onom opasnom rubu monotonije, u sazvučjima koje ni radoznalo uho, već pomalo zasićeno milinom i finoćom zvukova, ne može više da prima, bar ne sa onim intenzitetom iz većeg dijela predstave“ (Pavlović, 1978: 93).

ko se priče i u životu ne dovršavaju. Kraj Čehovljeve drame nije ni konačna definicija, ni konačna presuda; on je tajna koja ostaje da lebdi u vazduhu dok se svetla u gledalištu pale (1981: 61).

Na planu izgradnje i razvijanja odnosa među likovima u Čehovljevim dramama – uz podsjećanje na MHATovske izvedbe kao predstave čitavog ansambla, u kojima je upravo dolazila do izražaja pažnja koju su posvećivali epizodnim likovima i „sporednim“ sižejnim linijama, a čije izvedbe je imala priliku vidjeti i sarajevska publika – u kritici se često spominje i ističe dvostruka ili dvoplanska perspektiva.<sup>13</sup>

U našoj kritici, Bašović ovu dvoplansku perspektivu, bar kad je riječ o *Ivanovu*, objašnjava preko Steigerovog razumijevanja drame kao *metafore sudnice*, što će, uz svojevrsno revidiranje Hristićevih navoda, našem autoru omogućiti da, pozivajući se i na književnoteorijska zapažanja Dževada Karahasana, pokaže kako Čehov svoju dramu gradi preplitanjem dva ključna horizonta:

[...] horizonta očekivanja (koji se gradi onim što lik hoće i želi, što misli o sebi i očekuje od sebe, kao i onim što drugi likovi misle o njemu i što od njega očekuju) – kao subjektivnog bića lika i horizonta mogućnosti kao objektivnog bića lika, koje se određuje

---

<sup>13</sup> A. P. Skaftymov (1972) govori o vanjskoj i unutrašnjoj perspektivi koje su suprotstavljene jedna drugoj i, istovremeno, osvjetljavaju jedna drugu, što je, tvrdi ovaj autor, ostvareno kod svih likova u drami, samo kod nekih sa manjom dosljednošću i manjom očiglednošću. Na planu vanjskog, koje se gradi preko mišljenja drugih likova (ne isključujući ni tračeve i spletke), koje se gradi i uvođenjem paralelnih tokova kao svojevrsnih komentara glavne sižejne, odnosno Ivanovljeve linije – uspostavlja se junakova „krivica“ i, istovremeno, na planu unutrašnjeg, koje se gradi samoiskazima lika, ali i Sarinim (Ana Petrovna) i Sašinim iskazima o Ivanovu – osujećuje se konačna „presuda“ Ivanovu. Zingerman (1979: 94) također ističe dvoplansku perspektivu Čehovljevih komada: „Igrati kod Čehova samo siže isto je tako besperspektivno kao i igrati samo podtekst, samo ‘raspoloženje’“.

stvarnim učinkom lika u sižeu (2008: 86).

S obzirom na najrazličitija vrednovanja i ocjene, čak sasvim oprečne, koje Ivanov dobija od drugih likova, što je posebno vidljivo u drugom činu u kojem se svi likovi okupljaju na jednom mjestu, kod Lebedjevih, *dramska napetost*, piše Bašović, *već od prvog čina gradi se na proturječjima, međusobno suprotnim kvalifikacijama o unutrašnjim osobinama Ivanova*, gdje se do kraja drame, na svim ključnim mjestima (kakvi su susreti Ivanov – Saša, naprimjer) vrlo brzo, čak vodviljski, smjenjuju Ivanovljeva perspektiva (s karakterističnom za njega, kako ustvrđuje Bašović, *disociranošću htijenja i mogućnosti*) i vanjska perspektiva, koja pripada drugom liku i pogledu izvana. Svaki put Ivanovljev postupak biva podvrgnut oprečnim komentarima drugog lika, koji opet koliko govore o Ivanovu, isto toliko govore i o onome koji svoj sud izriče (2008: 88).

Treba još reći i to, da način izgradnje lika na temelju nepodudaranja ili nesklada između vidljivog, vanjskog i unutarnjeg, Čehov koristi i za druge likove, makar samo u naznakama. Je li Borkin nespretni ili preuranjeni „poduzetnik“? Da li ozbiljno misli što govori i ima li u njegovim šalama istine? Čini se da Borkin nosi masku dvorske lude, zabavljača i šaljivdžije, ali šta se krije iza te maske, teško je reći pa je jednostavnije prihvatiti „masku“ za njegovo pravo lice. U poređenju sa Šabeljskim ovo posebno dolazi do izražaja, jer u samom tekstu Čehov eksplicitnije, nego kod Borkina, daje osnove za razumijevanje višeznačnosti grofovog lika. Šabeljski je i mizantrop, ali i duboko saosjeća s bolesnom Sarom, mada je grub u ophođenju s njom, kao uostalom sa svima osim sa Ivanovom, u odnosu s kojim više dolazi do izražaja „borkinovska“ njegova dimenzija kad mu treba usluga: čovjek koji je izgubio ekonomsku moć, zadržava samo još pravo, zahvaljujući tituli, na verbalne izljeve moći.

*Ivanov* je, kako ističe Bašović, jedina Čehovljeva drama u ko-

joj je jedan lik u centru pažnje (2008: 86). Drugi likovi određeni su manje – više svojim odnosom prema glavnom junaku. A jedna od zamjerki koje je kritika upućivala Čehovu bila je da je dao veliki broj epizoda koje nemaju direktnu vezu sa glavnom intrigom. Osim centralne sižejne linije (Ivanov – Sara – Saša), druge su se činile suvišnima, jer na prvi pogled zaklanjaju i otežavaju razvoj glavne. U ruskoj kritici Skaftymov npr. skreće pažnju na ovaj specifikum u *konstrukciji*, odnosno strukturi Čehovljevog dramskog teksta. Ruski autor uočava kako se Borkinovi komentari kasnije na neki način ocrtavaju i realiziraju u sižeu drame te su važni za centralni lik (Borkinove ideje i planovi o sticanju novca „na brzu ruku“ utiču na Ivanovljevu reputaciju), ali smatra da intriga Šabeljski – Babakina nema nikakav značaj za tok događaja vezanih za Ivanova (Skaftymov, 1972).<sup>14</sup> U bosanskohercegovačkoj kritici Bašović pokazuje da sporedne sižejne linije kod Čehova ipak imaju jednako važnu funkciju. Naime, prema našem autoru, sižejna linija Šabeljski – Babakina bitna je kao komični, parodijski komentar Ivanovljeve (2008: 90), što potvrđuju razmišljanja iznesena u poglavlju o Čehovljevim vodviljima. Vodviljski, banalni, trivijalni svijet jeste pozadina na kojoj se odvija radnja u glavnim Čehovljevim dramama iz čega proizlazi ovakva njihova funkcija o kojoj govori Bašović.

Kako se vidi iz kritičkih osvrta na sarajevsku predstavu *Ivanova*, čini se da je ova specifična struktura s više sižejnih linija – što će biti, dakle, temeljna osobenost Čehovljevih drama – ono mje-

---

<sup>14</sup> Čehov je imao svega 27 godina kada je napisao *Ivanova*, svoj prvi dramski tekst. Tri redakcije koje su, prema ruskim izvorima, ostale iza pisca, sa promjenama u četvrtom činu i izmijenjenom finalnom scenom u kojoj srčani udar Ivanova pisac zamjenjuje njegovim samoubistvom, svjedočanstvo su o traženju vlastitog puta, o potragama za onom formom u kojoj će se najbolje iskazati autorovo već sasvim samostalno i zrelo razmišljanje, jer suštinske izmjene tematsko-idejni plan drame nije pretrpio; one su se više ticale upravo scenskih uslovnosti i specifičnosti žanra, koje je tek trebalo „savladati“.

sto zbog kojeg se komad činio nekoherentnim i razuđenim, samim tim predugim, jer nije jednostavno pronaći *optimalno rješenje* koje bi omogućilo da se uoče sve veze između postojećih paralelnih tokova: *svoj doprinos jubileju Reihana Demirdžića*, piše Pavlović, članovi ansambla su *iskazali u različitim stupnjevima svoje umjetničke moći, ako (su) sa osjećanjem plemenite solidarnosti težili maksimalnom i, u nekoliko slučajeva, to i uspijevali, onda je to samo dokaz da je sve – kad glumac slavi – tom glumcu i tom slavlju podređeno*. Kada se ova drama interpretira isključivo iz Ivanovljeve perspektive, svi likovi i sižejni tokovi zadobijaju nešto od njegove osobene boje „pesimiste“, a Čehov se doima kao „pjesnik sumraka“ koji prikazuje bezvoljne i pasivne ljude. Ivanov zadobija nešto od *hamletovskog držanja*, ali Hamletu, danskom kraljeviću, spremni smo oprostiti njegovu refleksiju, ali ne i Čehovljevim likovima, zato rezultat može biti samo „sivkasta svakodnevnička slika dosade“. Ako se tako shvati Čehov, njegova drama u cjelini, koliko god bio talentiran glumac u naslovnoj ulozi, kako god sjajna bila njegova interpretacija, pitanje je hoće li to biti istinski Čehov, odnosno ono što Nemirovič-Dančenko naziva „čehovski svijet“. Čehovljeva drama zbiva se u svakodnevici kao dio obične egzistencije, a dramska kolizija sastoji se u sudaru najboljih ljudskih kvaliteta s onim što u datoj sredini predstavlja najuobičajenije. Odatle puna pažnja koju Čehov posvećuje i daje detalju i ambijentu, odatle i potreba za uvođenjem paralelnih, ali ne i sporednih sižejnih linija, odatle i supostojanje ozbiljnog i banalnog, odatle potreba da se pokaže i prikaže kako se jedan postupak ili jedna pojava, u zavisnosti od toga ko je promatra, obrće prema nama čas jednom, čas drugom, suprotnom svojom stranom.

S tog aspekta zanimljiva su i sljedeća zapažanja koja ističe Bašović: *za Čehova je vrlo karakterističan postupak međusobnog komentiranja likova kao u ogledalu*, postupak koji je zapravo preuzet iz *vodvilja*. Navodeći scenu razgovora između Kosiha, opsjednutog



kartanjem i doktora Ljvova (koji gaji simpatije prema Ivanovljevoj bolesnoj supruzi, Ani Petrovnoj – Sari), naš autor zaključuje da je Kosihova opsjednutost zapravo u funkciji osvjetljavanja Ljvovljeve opsjednutosti Ivanovom.<sup>15</sup>

Analizirajući strukturu drugog čina *Ivanova*, Bašović ustvrđuje:

I dinamika i tema, sve je u ovom činu karakteristično vodviljsko. Osim kraja čina koji se pretvara u krik Ivanova nakon što ugleda Anu Petrovnu. [...] Vodviljom vladaju, događajima vodvilja upravljaju vrijeme i prostor kao čisto mehaničke kategorije u njihovoj tehničkoj vrijednosti. Mjerljivo vrijeme i mjerljiv prostor naglašavaju se i u svim Čehovljevim dramama. Međutim, za razliku od vodvilja koji poznaje isključivo vanjsku perspektivu, drugi čin Ivanova, dakle čin s vodviljskim ritmom, završava naglašeno unutrašnjom perspektivom. Pritom unutrašnja i vanjska perspektiva čine cjelinu, što se komentira i prostornim odnosima (2008: 96).<sup>16</sup>

Izgradnjom osnovnog dramskog konflikta na pozadini svakodnevnčkog i uobičajenog s paralelizmom sižejnih linija, neza-

---

<sup>15</sup> „Kao što ironizira opsjednutost ulogom koju je sebi u vezi sa Ivanovom dodijelio Ljvov, kraj ove drame u najvišoj mogućoj mjeri ironizira i Sašinu opsjednutost aktivnom ljubavlju i spašavanjem Ivanova, lika čije samoubistvo na dan vjenčanja na najbolji način pokazuje nesklad između onoga što likovi od njega očekuju i onoga što on uopće može uraditi“ (2008: 87).

<sup>16</sup> „Umjesto obećanja reda, na kraju ove drame ostaje apsurd kao dominantna karakteristika i centralnog lika i svijeta. [...] Napeto iščekivanje vezano za ishod Sašinog i Ivanovljevog vjenčanja sasvim u skladu sa nasljeđem komedije prerasta u ništa, to ništa u ovom slučaju jeste smrt centralnog lika. A možda nam prostornim odnosima Čehov sugerira i to da u vremenu nesposobnom za tragediju, dakle nesposobnom za formu koja se bavi čovjekovim mjestom u svijetu, od pitanja koja opsjedaju Ivanova možemo jedino pobjeći *ustranu?*“ (2008: 98 – 99).

visnih na prvi pogled ali ipak u funkciji uzajamnog komentiranja, koje grade unutrašnje tematsko jedinstvo, Čehov *Ivanovom* navješćuje svoja naredna dramska djela. Prikaz unutarnjeg svijeta aktera ove drame uglavnom se još oslanja na raniju tradiciju neposrednih samoiskaza, monologa ili samoocjene u dijalogu s drugima, ali u pojedinim momentima otkriva se onaj diskretni, indirektni, poluskriiveni izraz unutrašnjeg pokreta, onaj put koji će označiti Čehovljevu dramu u punom smislu.

Savremeni teoretičari i kritičari, među kojima i Bašović u bosanskohercegovačkoj kritici, u onim pojavama i elementima Čehovljeve drame, koji nemaju veze s glavnom intrigom, na ovaj ili onaj način vide svojevrсни komentar centralne sižejne linije – nekad ironijski, nekad čak farsični. Neki izučavaoci pak vide u njima naznake mogućih drugačijih motivacija postupaka, ili drugačije mogućnosti razrješenja konflikta – u pitanju su tematske varijante i varijacije. Opravdano je u takvim epizodama iz *Ivanova* otkrivati naznake one višepplanske izgradnje sižea, koja će biti karakteristična za Čehovljeve kasnije drame.

Čehov je insistirao na životnoj istinitosti. Trebalo je pokazati punoću života sa svim simultanim tokovima koji protiču paralelno uz ono što je trenutno u centru pažnje, odnosno, trebalo je osvojiti i u dramske okvire smjestiti onaj hronotop koji je umjetnički već oblikovao ruski realistički roman, a *Ivanov* je bio prvi takav pokušaj.

Iz bosanskohercegovačkih kritičkih odziva može se naslutiti da je reditelj sarajevske predstave Josip Lešić – pažljivo čitajući izvornik, ali imajući naravno i iskustvo kasnijih Čehovljevih komada iz čije perspektive postaju jasniji oni dijelovi *Ivanova* koji ipak nisu bili do kraja razrađeni, dovoljno jasni i odmah uočljivi – razumio i pokušao, zajedno sa glumačkim ansamblom, publici i gledalištu prenijeti ne samo *finoću atmosfere* što stvara lirsko raspoloženje, već i *sublimne komedijske situacije*. Sarajevska postavka *Ivanova*, kao i kritički odzivi koji, sudeći prema tekstualnim trago-

vima, rijetko ostaju isključivo na razini analize predstave, iskazuje istinsku zrelost u pozorišnom promišljanju Čehovljevog teksta bez obzira na ishod, dok bosanskohercegovačka recepcija ruskog klasika, uz nove spoznaje koje donose mlađi istraživači, pokazuje da je moguće ostvariti nove književnoteorijske i književnokritičke prodore u tajnu Čehovljevog rukopisa.

## GALEB (ЧАЙКА)

*U svakome od nas suviše je mnogo točkića, zavrtanja i ventila, da bismo mogli suditi jedni o drugima na osnovu prvog utiska ili na osnovu dvije – tri vanjske osobine.*

Čehov, *Ivanov*

Mnoge Čehovljeve pripovijetke, humoreske, šale i jednočinke bave se temom umjetnosti, pisanja, uloge, značenja i smisla teatra i glumačkog umijeća, nudeći, svaka na svoj način, različite odgovore na pitanja šta to umjetnost jeste i šta bi trebala da bude, kako i šta treba pisati, za koga i u ime čega se piše i čemu umjetnost uopće služi.<sup>17</sup> Već prva Čehovljeva drama, kao uostalom i njegovo stvaralaštvo u cjelini, bili su znak da je za rusku književnost nastupilo vrijeme „promjene intonacije“, odnosno „promjene paradigme“ u umjetnosti što ih svaki put donosi smjena epoha, generacija i stoljeća te su ovi tekstovi u najvećoj mjeri u znaku „analize zatečenog stanja“, propitivanja i istraživanja mogućih puteva. S obzirom da, u vrijeme kada cvjetaju deklarativni i manifestni tekstovi u kojima pisci obrazlažu svoja teorijska i poetička načela, Čehov ne ostavlja iza sebe sistematizirano obrazloženje vlastitih stavova i promišljanja o drami, nego su te misli uglavnom rasute i, kasnije, sakupljene iz njegove privatne prepiske i članaka – svako njegovo naredno djelo svojevrsni je odgovor na kritike i svojevrsna izjava o poziciji koju zagovara, dati u umjetničko-estetskoj formi, onako kako to umjetnik najbolje može i kako mu najbolje priliči. Polemika i nesporazumi koje je izazvao *Ivanov*, između ostalog, mogli su biti razlog da narednu svoju dramu Čehov posveti upravo pitanjima umjetnosti, piscima i glumcima, novim formama u

---

<sup>17</sup> Usp. Čehovljeve priče i dramske etide kao što su: *Vodvilj, Dramaturg, Tragičar, Drama, Smrt glumca, Pisac, Tragičar iz nevolje, Labudova pjesma* i dr.

umjetnosti i smjeni generacija. U bosanskohercegovačkoj kritici, Kusturica je u povodu *Galeba* istakao u prvom redu ovu njegovu vrlo bitnu karakteristiku koja se može razumjeti i kao svojevrsna autotematizacija vlastitih Čehovljevih traganja i njegovog sazrijevanja kao dramskog pisca.<sup>18</sup>

*Galeb* je o ljudima od umjetnosti i oko umjetnosti i, kako Čehov kaže, o pet pudi ljubavi. Čehov je isticao da su potrebne nove forme inače nemamo ništa, pa je u tom smislu uveo istraživača Trepljeva u svoju dramu. Drama u drami, ili priča u priči. Asocijacije idu prema Šekspirovom *Hamletu*, istraživanje dramom, a Hamletovo – kako si mogla? – upućeno majci tipološki se sluti u hladnoći između Trepljeva i njegove majke, glumice Arkadine. Predstava propada, da li zato što tamo i tako ne treba tražiti. U stvari, u retoričkom patosu realizirani dio teksta koji pripada Trepljevu, tipološki možda sukladan mladom čovjeku i nekim pojavama u tom vremenu, Čehovu je bio stran – njega nema u njegovom stvaralaštvu. Sam tekst pokazuje da je Čehov umio tako pisati. Estetski učinak retorike je tek granična oblast prije umjetnosti. Možda je svojim *Galebom* Čehov pokazao gdje ne treba, ali i gdje treba tražiti novu formu (2011: 59).

*Galeb* kao da je bio odgovor na sve tadašnje kritike upućene Čehovu koje su se odnosile na scenske uslovnosti i nepoštivanje pravila dramskog žanra na koje je Čehov odgovarao da su „potrebne nove forme“, a kao tekst koji tematizira odnose između staroga i novoga u umjetnosti, onoj spisateljskoj, ali i onoj teatarskoj, možda spada među najinteresantnije tekstove s kojima može samjeravati svoje vlastite stavove i iskustva, želje i htijenja, svaka nova generacija pisaca, glumaca, reditelja i dramaturga.

Na sarajevskoj sceni ova Čehovljeva drama doživjela je dvije premijere: prvu - 50ih i drugu - 90ih godina XX vijeka. Iz pedesetih

---

<sup>18</sup> O autobiografskoj pozadini *Galeba*, usp. Zingerman, 1979: 143.

godina u arhivama su ostali sačuvani plakati koji su najavljivali reprizna izvođenja,<sup>19</sup> ali drugi izvori<sup>20</sup> navode da je u sarajevskom Narodnom pozorištu premijerno *Galeb* izveden 10. 2. 1957. godine u režiji Vlade Jablana i u prijevodu Kirila Taranovskog.

### *Sarajevska premijera Galeba iz 1957. godine*

U članku iz 1957. godine pod nazivom „Treba vidjeti ovog Čehova. (*Galeb* u Narodnom pozorištu u Sarajevu)“ Čedo Kisić (2002: 362 – 365) je dao sljedeću ocjenu sarajevske predstave:

Bila je to vrlo lijepa predstava sarajevske drame, jedna od najboljih posljednjih godina. Nema sumnje, u temeljima ove predstave položen je inventivan rad njenog reditelja Vlade Jablana. Najveći uspjeh ove režije svakako je u tome što je ona uspjela oživotvoriti čehovljevsu psihologiju, što je u tom labirintu prizora umjela svaki obilježiti, označiti, naći mu dušu, a zatim sve sliti u skladnu cjelinu (2002: 362).

Ako se krene od zaključka francuskog teoretičara drame Paula Ginestiera da su značajni pisci koji se posvećuju dramskom žanru više psiholozi nego dramatičari te da beskrajna raznolikost drama, odnosno dramskih situacija, ne izvire iz raznolikosti tih situacija, već iz raznolikosti karakterizacija (1981: 136), postaje jasnije na koji način Čehov, koristeći vodviljske i melodramske elemente u svojim dramama, upravo karakterizacijom, postiže izvanrednu

---

<sup>19</sup> Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>20</sup> Repertoar Drame Narodnog pozorišta, kao i afiša premijere predstave *Ivanov*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog*, izložba 30. 12. 1997. – 7. 2. 1998. godine, autor izložbe i urednik kataloga: Amina Abdičević, Galerija Mak, Sarajevo. Arhiva Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

složenost i likova i sižejnih linija, tokova koji se prepliću, komentiraju i zrcale jedni u drugima, ostvarujući u rezultatu čuvenu „čehovljevsku dijalektiku“ – kako je u kritici označena. U Kisićevoj ocjeni da je najveći uspjeh režije Vlade Jablana u tome što je uspjela oživotvoriti ovu čehovljevsku psihologiju, da je u *labirintu prizora svaki obilježila i slila u skladnu cjelinu*, skoro da se može iščitati onaj put koji je, postavljajući Čehovljeve drame, ustanovio i slijedio Stanislavski.

Mogu se činiti primjedbe na poneki nedostatak predstave, ali, čini se s razlogom, da ne bismo bili pravedni kad bismo zaboravili taj blagorodni umjetnički entuzijizam, iz koga se rodio *Galeb* (2002: 362).

Kisićev odziv vrijedan je posebno zbog toga što u kratkim crtama opisuje način na koji su sarajevski glumci pedesetih godina tumačili i publici predstavili Čehovljeve likove:

Nekoliko riječi o ulogama:

SAFET PAŠALIĆ

(Jevgenije Aleksijevič)

Bilo je to jedno od najuspjelijih i najljepših ostvarenja predstave. Unutarnjost tog lika, sva satkana iz tananih vlakana jednog osjećajnog bića, čitavom skalom suptilno građenih psiholoških nijansi – emanirala je snažan doživljaj. Mi smo ovom glumcu vjerovali svakog trenutka, kad sjedi i šuti, zamišljen i sjetan, kad ustaje i kad govori; pogled, gesta, hod, riječ, u ovoj ulozi je sve prirodno djelovalo i sve u rijetkoj harmoniji, svjedočeći da je ostvaren prislan kontakt s Čehovom, s dušom njegova djela (2002: 362 – 363).

Treba istaći da je Safet Pašalić za ulogu doktora Dorna 1957. godine dobio Šestoaprilsku nagradu grada Sarajeva, što je najbolja potvrda Kisićevih riječi iz citiranog odlomka, potvrda snage ove

glumačke interpretacije, ali i signal da je riječ o ulozi koja u dramskom tekstu zauzima značajno mjesto.

Lik dr. Dorna u *Galebu* zaista je osobit i kao da stoji izvan zbivanja u koja su uvučeni drugi akteri. On razumije druge, njihove slabosti i zablude, njemu se obraćaju i ispovijedaju bez obzira što je u njegovim replikama često prisutna dostatna doza ironije, međutim, ta ironija može se iščitavati i kao odbrana od upadanja u isforsirani i lažni sentiment. Iskrenu osjećajnost Dorn samo na trenutke dozvoljava sebi, naprimjer, u prvom činu, nakon neuspjelog izvođenja Trepljevljevog komada:

*DORN (sam). Ne znam, možda se ja ništa ne razumijem ili sam šenuo pameću, ali meni se komad svidio. U njemu ima nešto. Kad je ova djevojka govorila o samoći, i kasnije, kad su se pojavile crvene oči đavola, meni su od uzbuđenja drhtale ruke. Svježe, naivno ... Eno, izgleda dolazi on (Trepljev – A. I. Š.). Htio bih da mu kažem nešto lijepo (Čehov, 1988a: 82).*

Ili na kraju prvog čina, nakon što Dorn oduzme Mašinu burmuticu i baci je u grmlje (što je gest označen remarkom, ali pisac uz nju ne daje pojašnjenje emocije, dakle, ostavljeno je čitaocu da domišlja, a glumcu ili reditelju da odluče kojom emocijom dati gest treba biti praćen: ljutito, bijesno, iznervirano, tek tako šale radi – Čehov ostavlja prilično širok prostor za različite interpretacije, do-pisivanje i dogradnju dramskog lika), Maša upravo njemu priznaje da voli Trepljeva. Tim priznanjem završava prvi čin, a neposredno prije spuštanja zastora, doktor izgovara sljedeću repliku:

*DORN: Kako su svi nervozni! Kako su svi nervozni! I koliko ljubavi ... O, začarano jezero! (Nježno.) Ali što ja mogu, dijete moje? Šta? Šta? (Čehov, 1988a: 84).*

Dorn je inteligentan, pametan, suptilan kad je u pitanju novo u umjetnosti, jedini je „osjetio“ Trepljevljev komad, ali on je i „sit“



čovjek koji je proživio život, bonvivan koji se sviđa ženama, ljekar koji može biti ravnodušan na žalbe pacijenata. U njemu se trezvenost liječnika i trezven pogled na život spajaju s prefinjenim ukusom estete i osjećajnošću koja i razumije i saosjeća s drugima; zamor lokalnog Don Žuana spaja se sa kvalitetima duhovnog učitelja. Kao onaj koji posmatra događanja sa strane, ali i kao ljekar, Jevgenij Aleksejevič ima mogućnost da definira suštinu onog što se događa. On shvata da umjesto da se mijenja život (što je za bluda), treba mijenjati svoj odnos prema njemu, što niti jednom drugom liku u *Galebu*, osim možda njemu, ne polazi za rukom. Dorn je prisutan u svim ključnim scenama drame, njemu pripadaju i posljednje replike, on je onaj lik koji, skoro svaki put kad se pojavi, neosjetno unosi promjenu „intonacije“. U scenskoj izvedbi, koliko od reditelja, toliko i od glumca zavisi koliko će od ove kompleksnosti i značaja lika za cjelokupan siže stići do publike. Sudeći prema tragovima koji su ostali, sarajevski glumac Safet Pašalić bio je na visini svog zadatka.

O interpretaciji uloge Petra Nikolajeviča Sorina, brata glumice Arkadine, čovjeka šezdesetih godina na čijem imanju se odvija radnja *Galeba*, u Kisićevom osvrtu piše:

DORĐE PURA

(Petar Sorin)

Komičar, simpatičan, duhovit, magnetski privlačan publici, sa blagom navlakom tragike, sa sjetnom bojom glasa ovaj glumac bio je sretno pronađen za lik Sorina (Kisić, 2002: 363).

Petra Nikolajeviča u najvećoj mjeri obilježava rečenica koju sam izgovara, a koja se unekoliko odnosi i na većinu likova u drami: on je *Čovjek koji je htio*,<sup>21</sup> koji je cijeli život služio i pored kojeg

---

<sup>21</sup> Usp. Sorinove replike iz četvrtog čina: *SORIN. Hoću da dam Kostji temu za novelu. Ona treba da ima naslov: 'Čovjek koji je htio.'* 'L' homme qui a voulu.' U

je život prošao, ali kad je to shvatio, već je bilo kasno. Dovoljno suptilan i dovoljno iskusan, ima razumijevanja za sve oko sebe, dovoljno inteligentan i pametan – shvata svu „komičnost“ situacije u kojoj se našao, tako da kroz sve njegove replike, samoironične, prućene često smijehom, provejava „blaga tragika“ i čitalac ne može a da ne saosjeća pa čak i da se divi ovom Čehovljevom liku koji dolazi do spoznaje da je cijeli život promašen, zagubljen, ali ima snage da se od te spoznaje brani smijehom, da razumijevši sebe na koncu svoga puta, razumije i voli život i želi da živi. Sarajevski glumac Đorđe Pura, *komičar sjetnog glasa sa blagom navlakom tragike*, zaista je mogao dočarati publici ljepotu zrelosti, spoznaje i prihvatanja sebe i svijeta oko sebe koje ovaj lik u sebi nosi.

Ulogu Trigorina tumačio je Reihan Demirdžić:<sup>22</sup>

---

*mladosti sam nekad želio da postanem književnik – i nisam postao; želio sam da lijepo govorim – a govorio sam strašno rđavo (imitira sebe) 'I to je sve, i tako dalje, ovaj, onaj ...' [...] Želio sam da se oženim – i nisam se oženio; želio sam da uvijek živim u gradu – i, eto, završavam svoj život na selu i tako dalje (Čehov, 1988a: 112).*

<sup>22</sup> Povodom proslave tridesete godišnjice glumačkog rada Reihana Demirdžića i premijernog izvođenja Čehovljevog *Ivanova* (1973) u afišu predstave uvršteni su odlomci iz kritka o različitim glumačkim ostvarenjima ovog doajena bosanskohercegovačkog glumišta, između ostalog, i neznatno izmijenjen citirani odlomak preuzet iz članka Čede Kisića, objavljenog u *Oslobođenju* 18. 2. 1957. godine u povodu izvođenja *Galeba* i Demirdžićevog tumačenja uloge Trigorina. Usp. afišu za premijerno izvođenje *Ivanova*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

U *Katalogu: Portret glumca Reihan Demirdžić*, u objavljenim fragmentima glumčevog dnevnika na str. 17. ostalo je zabilježeno sjećanje glumca na ulogu Trigorina i na reditelja Vladu Jablana: „Sa Jolandom (Đačić – A. I. Š) sam igrao i neposrednog joj ljubavnika u Čehovljevom *Galebu* Arkadina (sic!) – Trigorina. I danas kad se sjetim nekih scena odmah mi kroz glavu mahinalno prostruji i Trigorinov tekst i Jolanda i reditelj Vlado Jablan. [...] Jablan je jako veliki protivnik patetike i patetičnog izražavanja, verbalnog neosmišljenog na sceni i često je govorio: 'Neka bude i loše sa moje strane kao reditelja ali bih glumce

Evo još jednog izvrsno prikazanog lika. Kad glumac siđe u arterijske dubine svoga lika, u najskriveneje kutke, kad njime, dakle, zakola krv novorođenog života, koji prozaično nazivamo 'ostvarenjem', u tom času začinje se i život istinskog pozorišnog trenutka, jedinog i neponovljivog. Demirdžić je to potvrdio posebno u sceni sa Irinom Nikolajevnom. Nešto malo prejakog tempa, i, rekao bih, stilske grubosti, koja se mogla zapaziti na premijeri, sasvim je nestalo na kasnijim predstavama. Demirdžić je glumac kakvog bi mogao poželjeti svaki veliki teatar (Kisić, 2002: 363).

Lik beletriste i književnika Borisa Aleksejeviča jedan je od kompleksnijih likova u drami. Skala na kojoj se može graditi interpretacija ovog lika sadrži mnoge nijanse na rasponu između dva suprotna pola. Čak i ukoliko se krene od *dominante*, onih osobina koje su najprije uočljive, već od prvog čina kod čitatelja se stvara podvojen i dvostruk utisak o ovom liku. Naime, u prvom činu, Trigorinovo pojavljivanje pripremaju Trepljevljeve replike, čiji je odnos prema Trigorinu ambivalentan, građen na činjenici da je Boris Aleksejevič ljubavnik njegove majke, glumice Arkadine, s kojom Trepljev ima vrlo složen odnos, građen i na činjenici da je Trigorin kolega, vrlo uspješan novelist s kojim Konstantin Gavrilovič stupa u spor. Riječ je dakle o odnosu koji se može definirati višeznačno: sukob starog i novog, mladih i starih, borba za poziciju, moć i dominaciju koja se izražava prevashodno na subjektivnom Trepljevljevom doživljaju, borba koju potcrtava i ljubavni trougao, odnosno četverougao (Trepljev – Nina – Trigorin – Arkadina).

Trigorinovo prvo „samootkrivanje“ kroz vlastiti iskaz, odgovor je na Ninino pitanje: *Je li da je čudnovat ovaj komad?* (Čehov, 1988a: 81) (Trepljevljev propali komad o Svjetskoj Duši u kojem tek što je igrala Nina), na što Trigorin odgovara vrlo iskreno da ništa nije razumio, ali da je gledao sa zadovoljstvom, uputivši kompli-

---

zamolio da bude iskreno sa njihove strane.“ Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

ment Nini: *Vi ste tako iskreno igrali* (Čehov, 1988a: 81), nakon čega slijedi remarka – pauza i smjena teme – Trigorin nastavlja dijalog, skrećući razgovor na svoju ljubav prema pecanju.

Osim višeznačne replike: *Svatko piše onako, kako hoće i kako može* (Čehov, 1988a: 79) – koja se može interpretirati kao ravnodušnost prema Trepljevljevoj drami, ali i kao odbrana vlastitoga pisanja, po zvučanju stereotipna i šablonska, replika, dakle, koja više skriva, nego što otkriva – dijalog s Ninom o njenoj igri i o pecanju, koji prekida Arkadina – jeste sve što Trigorin izgovara u prvom činu. Pauza koja označava smjenu teme, stvara blagu nelagodnu, kao da je prekoračena granica iza koje nema povratka, tako da replike o pecanju prerastaju u čitavu metaforu, funkcionalnu i primjenjivu na svim likovima i odnosima u Čehovljevoj drami. Ovdje je dovoljno reći da „upecani“ Trigorin, koji bespogovorno sluša Arkadinu, kao čovjek bez vlastite volje, slijedeći i ispunjavajući i najmanji njen hir, „zabacuje udicu“ na koju će se „upecati“ Nina. Međutim, ova interpretacija moguća je tek iz perspektive cjeline ove Čehovljeve drame. U prvi mah, Trigorin se doima kao čovjek koji „pušta da ga voda nosi“, pomalo bezvoljan, pomalo ravnodušan, pomalo suvišan. Na komplimente koje mu upućuje Nina kao književniku, ponesena vlastitim zanosom i idealiziranim pogledom na umjetnost i umjetnike, odgovara Arkadina, prekidajući na izvjesno vrijeme mogućnost daljnjeg razvoja ovog odnosa.

U drugom činu jasniji postaje Trigorinov odnos prema vlastitom stvaralaštvu, ali i prema drugima: za njega je sve u životu „građa“ za priču. Uspjeh duguje svom profesionalnom odnosu prema pisanju, bilježi sve što mu može koristiti, nema vremena – mora da piše, piše neprestano *kao čovjek koji se vozi i samo mijenja konje* (Čehov, 1988a: 93), a Ninine replike o slavi, sreći, svijetlom i interesantnom životu poredi sa *marmeladom koju nikad ne jede* (Čehov, 1988a: 93). Čitalac ne može a da pozitivno ne ocijeni trezvenost Trigorinovih pogleda, profesionalizam, posvećenost radu, samo-

kritičnost,<sup>23</sup> ali iz ove vrste profesionalizma, koji je dodatno naglašen time što je i Arkadina definirana sličnim „samopožrtvovanim“ odnosom prema svojoj „svetoj umjetnosti“, često izbija hladnoća i ravnodušna surovost u odnosu prema drugima, tako da mnoge samokritične Trigorinove izjave, u svjetlu događaja o kojima pripovijeda Trepljev u četvrtom činu (Ninina veza sa Trigorinom i njihovo preminulo dijete), zadobijaju nešto od poze i frazerstva, što opet, ne isključuje Trigorinovu iskrenost i trenutnu zanesenost koju izazivaju i provociraju Ninina ljubav i divljenje.

Čehov u svim svojim dramskim likovima ostavlja dovoljno prostora za različite interpretacije i aktualizacije, ali je Trigorinov lik zanimljiv i stoga što, kako objašnjava Bašović, ovaj lik u drami poprima funkciju ogleдала koje *Trepljevu ponudi objektivnu sliku njegovog bića*.

Trigorin dakle postaje medij samosaznavanja Trepljovljevog lika, a ironični raskorak u *Galebu* ogleда se i u činjenici da lik koji Arkadini kaže kako nema svoju volju, život Nine Zarečne uništi metaforično, a Trepljovljev doslovno, što također govori o vezi ovog komada sa komedijom (2008: 104).

Trigorin zaista zauzima neku središnju poziciju između Nine, Trepljeva i Arkadine. Bez ideala i strasti koju posjeduju Nina i Trepljev, ali i bez hvalospjevnog zanosa sobom, što je svojstveno Arkadinoj, ponegdje poput Dorna u smislu prihvatanja okolnosti takvima kakve jesu u datom trenutku, sposoban i na trenutni zanos bez računa, ali i bez razmišljanja o posljedicama – predstavlja dramski lik u kojem glumac može da pokaže svu raskoš svoga talenta, kakvog ga, prema Kisićevoj ocjeni, uspijeva sarajevskog publici donijeti Reihan Demirdžić, pod režijskom palicom Vlade Jablana, reditelja koji je bio *protivnik patetike i patetičnog izražavanja*,

---

<sup>23</sup> Usp. Čehov, 1988a: 92 – 95, dijalog Nine i Trigorina iz drugog čina.

verbalnog neosmišljenog na sceni, reditelja koji je od glumaca tražio prije svega iskrenost igre.<sup>24</sup>

Irinu Nikolajevnu Arkadinu u ovoj sarajevskoj predstavi igrala je Jolanda Đačić, o čijoj interpretaciji uloge Kisić piše:

Nekoliko najljepših prizora u ovom *Galebu* (posebno u trećem činu) svjedoče o zavidnoj scenskoj kulturi ove glumice i izrazitoj sposobnosti za efektan dramski vrhunac u predstavi. Tek ponekad zasmeta kod nje izvjestan manir donesen iz Krležinih predstava (2002: 363).

Ljudska priroda je nesavršena – pisao je Čehov spisteljici M. V. Kiseljevoj – i zato bi bilo čudno vidjeti na zemlji isključivo samo pravednike. [...] Umjetnička književnost i naziva se umjetničkom zato što slika život takvim kakav on ustvari jest. Njena svrha je – istina bezuslovna i iskrena (Prema Anikst, 1972: 566).

Sudeći prema vanjskim osobinama, lik Irine Nikolajevne Arkadine, glumice, jedan je od najkomičnijih, najsceničnijih i, paradoksalno, možda jedan od najživotnijih u *Galebu*. I ona, kao i njen brat, Sorin, želi da živi.

Poriv i želja da se živi smislen i bogat život dostojan čovjeka kod Čehova, ne samo u *Galebu*, središte je na kojem se temelji dramski sukob, jer svaki od likova ima svoju predstavu i svoje viđenje onoga za što je vrijedno živjeti. Nudeći različite odgovore, svaki je krajnje iskren, argumentiran kako okolnostima, tako i karakterom, vrlo često starosnom dobi koja kod Čehova nimalo nije zanemarljiva, pozicijom koju lik zauzima u datoj sredini i, u *Galebu* posebno naglašeno, kako je u našoj kritici istakao Kusturica – profesijom.

U lik Irine Nikolajevne kao da su sažeti svi elementi naglašeno teatralnog. Od svake scene Čehovljevog komada u kojoj se

---

<sup>24</sup> Usp. *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog*, str. 17. Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

pojavljuje, Arkadina pravi *scenu*. Ona kao da „igra“ sve svoje uloge: majke, sestre, ljubavnice. U svim situacijama, pa i onim najbanalnijim – ona je glumica, tako vješto i glumicu glumi.

Ovako će u prvim scenama *Galeba* Trepljev opisati svoju majku, glumicu Arkadinu, nakon što ga Sorin upita zašto mu je sestra neraspložena:

*TREPLJOV. Zašto? Dosadno joj je. (Sjeda pored njega.) Ljubomorna je. Ona je protiv mene, i protiv predstave i protiv mog komada, zato što ne igra ona, nego Zarečna. [...]*

*SORIN (smije se). Šta ti pada na pamet...*

*TREPLJOV. Krivo joj je što će na ovoj maloj pozornici imati uspjeha Zarečna, a ne ona. (Pogleda voši na sat.) Moja mati je psihološki unikum. Ona je, besumnje, darovita i pametna žena, u stanju je da plače nad knjigom, može da ti izrecitira napamet cijelog Nekrasova, njeguje bolesnike kao anđeo; ali samo pokušaj da pohvališ pred njom Eleonoru Duse! Oho-ho! Treba hvaliti samo nju, treba pisati samo o njoj, vikati, oduševljavati se njenom neobičnom igrom u „La dame aux camélias“ ili u „Pijanstvu života“, ali budući da ovdje u selu nema tog narkotika, ona se dosađuje i ljuti se, svi smo mi – njeni neprijatelji, svi smo krivi. Osim toga, ona je praznovjerna, hvata je strah od tri svijeće, od trinaestog u mjesecu. Ona je škrtka. [...]*

*Ona je željna života, hoće da voli, da nosi svijetle bluze, a meni je već dvadeset pet godina i ja je stalno podsjećam da više nije mlada. Kada mene nema, njoj su samo trideset i dvije godine; kad sam ja pored nje, njoj je četrdeset tri – i zato me mrzi. [...]*

*Ona voli kazalište, njoj se čini da ona služi čovječanstvu, svetoj umjetnosti, a po mom mišljenju suvremeno kazalište je – šablona, predrasuda [...]* (1988: 72).

Skoro svi ovi iskazi bit će na neki način potvrđeni i realizirani u sižeu.

U trećem činu, kojeg je Čehov općenito smatrao najvažnijim u strukturi drame i razvoja sižea,<sup>25</sup> pa nije slučajno što Kisić ističe upravo treći čin kao onaj u kojem je posebno do izražaja došla interpretacija lika Irine Nikolajevne, u kojem Arkadina ima dvije vrlo značajne scene: jednu sa Trepljevom, kada mu mijenja zavoj na glavi nakon pokušaja samoubistva (čin koji se odvija izvan scene, o kojem saznajemo iz razgovora – ono što vidimo, zapravo su posljedice tog čina), scena koja počinje vrlo nježnim odnosom a završava svađom; i drugu – sa Trigorinom koji priznaje da se zaljubio u Ninu i da želi ostati na Sorinovom imanju. Nakon plača i uzbuđenja, Arkadina odigrava čitavu patetičnu ljubavnu scenu s klečanjem i grljenjem Trigorinovih koljena, sa komplimentima i molbama koje mu upućuje, a nakon što postigne cilj, slijedi replika:

*ARKADINA: (u sebi.) Sada je moj. (Ležerno, kao da se ništa nije dogodilo.) Uostalom, ako hoćeš, možeš da ostaneš. Ja ću poći sama, a ti ćeš doći kasnije, kroz nedjelju dana [...] (1988: 105).*

Arkadina uglavnom reagira kao razmaženo dijete / glumica.

Govoreći o tome da su prvi i drugi čin *Galeba* obilježeni nedostatkom korelacije između nagovještaja i onoga u šta se ti nagovještaji pretvore, što je karakteristično za komediju, Bašović između ostalog ističe nedostatak integriteta lika Arkadine koji Čehov povezuje sa njenom profesijom [...] (2008: 100). Ovo mišljenje jedna je od mogućih argumentacija za potvrdu ocjene koju daje Kisić – da određeni „manir“, osobito rafiniranog i suptilnog tipa, koji predstavlja svojevrsni pečat Krležinih predstava, može zasmetati kod tumačenja Arkadine, što nikako ne znači da lik Irine Nikolajevne treba tumačiti naglašeno karikaturalno i u komičnom maniru. Jednostranoj igri opiru se svi Čehovljevi likovi i to bi značilo osiromašenje i simplifikaciju

---

<sup>25</sup> „Glavna tačka predstave – III je čin, ali ne toliko da ubije posljednji (IV) čin“ – pisao je Čehov bratu (prema Anikst, 1972: 562).



potencijala koje sadrže. Međutim, treba dodati, da ako je riječ o *nedostatku integriteta povezanog sa profesijom*, kod Irine Nikolajevne je to stoga, što ona u najvećoj mjeri predstavlja onaj stereotip i tradicionalni šablon glume koji je u Čehova prenesen i preuzet iz vodvilja i, zbog toga, podliježe autorskoj kritici. Lik Irine Nikolajevne najdinamičniji je lik u *Galebu*. Sva kretanja, odlasci, dolasci, ono što je u teoriji označeno „mehaničkim“, dakle komičnim po definiciji, vezano je za ovaj lik. Međutim, u povodu ovog *karakternog tipa* nameće se i pitanje nije li baš u njemu Čehov oslikao i predstavio iskrenu, duboku životnu istinu? Ne upadamo li svi pomalo u šablon vlastitih profesija, i ne pokazuju li se takvi momenti „profesionalnih deformacija“ u našem vlastitom govoru, jeziku, gestama i ponašanju, kada ne vidimo da naše djelovanje gubi vezu s ciljem i smislom, pretvarajući se u mehaničko svakodnevničko kretanje po inerciji, s ciljem zadovoljenja naših malih taština, u komičnom pokušaju zaustavljanja protoka vremena, starenja i zastarijevanja?

Iz ove perspektive, lik Arkadine u najvećoj mjeri predstavlja i ogledalo u kojem možemo prepoznati svoje vlastito lice. On predstavlja ono najšire i najuobičajenije, koje uništava Ivanove, Trepljeve, Nine, Olge, Maše, Irine, koje, ako bi se išlo do krajnje granice slijedom ovih razmišljanja, može da se pretvori u razorno i uništavajuće. Ovo je lik u kojem se može iščitati prihvaćena i ukorijenjena norma koja ne trpi kritiku i propitivanje, već insistira da je se slijedi i ponavlja. Koliko god bio *dominantno* vodviljski, ovaj lik zapravo stoji na granici komičnog, na isti način kako i sam *Galeb* stoji na toj istoj granici koja bi označavala kvalitet „i – i“, i jedno i drugo.<sup>26</sup>

Dakle, ako je i riječ o glumi – ona je dio Arkadinine prirode, ili je to postala, ali na način da je profesija data kao finalni akord

---

<sup>26</sup> Ispitujući odnos između simbola i dramskog prostora općenito, a onda i konkretno u Čehovljevim dramama, Bašović, između ostalog, piše: „Logika književnosti, odnosno logika po kojoj se gradi simbol, i u ovom slučaju je

procesa degradacije i banalizacije kada se pretvara u čvrstu "futralu" kao *psihičku oblandu*, kako kaže Kusturica, kad postaje uobičajena norma na čijoj pozadini se Trepljevljevi i Ninini pokušaji da izađu iz tog okvira čine nemogućim i unaprijed osuđenim na neuspjeh.

Mišo Mrvaljević igrao je u prvoj sarajevskoj postavci *Galeba* učitelja Semjona Semjonoviča Medvedenka, a Kisić je zabilježio da je ovo bila (*j*)oš jedna zapažena i privlačna uloga.

Još jedan uspio pokušaj da se sredstvima 'nijemog' govora oplemeni scenski izraz, da mu se dodaju novi tonovi, da se detalj uzdigne do visokog interpretativnog stupnja (2002: 364).

Lik učitelja Medvedenka, prema dominantni, lik je siromašnog učitelja, uz to još i nesretno zaljubljenog.

Iz kratke Kisićeve bilješke, može se zaključiti da je bosanskohercegovački glumac posebnu pažnju posvetio „sredstvima nije-mog govora“ i „detalju“, gradeći vlastitu interpretaciju, a drugačije nije ni moglo biti, jer Čehov ovom liku nije dao mnogo teksta, ostavljajući dovoljno prostora za do-čitavanje i njegovu do-gradnju.

Učitelj može biti jedan od onih šablona, poznatih Čehovu iz „dobro skrojjenih komada“, poput likova doktora, „pozitivnog klišea“ na koji je publika navikla i na koje je dobro reagirala, stereotipa bez kojeg skoro nije moglo biti dramskog teksta, pogotovo predstave.

Ako se prisjetimo kako su savremena Čehovu kritika i publika reagirali na doktora Ljvova kao na izvanrednog čovjeka od riječi, moralnog i principijelnog (samo zato što ga definira plemenita

---

logika uključivanja koja je bliska logici mita i funkcionira po principu *i – i*. A tretiranje likova kao *sistema od kojih svaki ima svoje vrijeme* i koje ujedinjuje simbol kao prostorni element približava Čehovljevo tretiranje vremena i prostora Einsteinovoj teoriji relativnosti“ (Bašović, 2008: 44).

profesija) pored kojeg je Ivanov ispadao podlac, postaje jasno do koje mjere stereotip utiče na interpretaciju, naročito ako su pomaci u karakterizaciji ili funkciji dramskog lika tako neosjetni, kakvi su bili Čehovljevi potezi dati u svega nekoliko detalja koje je trebalo prepoznati.

Ono što je Čehova interesiralo, što ga je brinulo i čemu je posvetio veliki broj stranica, bilo je pitanje degradacije i banalizacije inteligencije općenito, osobito provincijske i provincijalne,<sup>27</sup> tema kojoj će punu pažnju, poslije Čehova, posvetiti i Maksim Gorki, a provincijalni doktori i učitelji, naučnici, pisci i glumci, predstavljali su najbolji materijal za pokazivanje tog procesa.

Dakle, ono što je odmah uočljivo, kod Čehova ovi „šablonski likovi“ po pravilu imaju funkciju komičnog komentara ili ogledala. Takvu funkciju, između ostalog, u *Galebu* imaju i Arkadina i Trigorin, međutim, zadržavajući ove funkcije u strukturi drame, zahvaljujući tome što Čehov nastoji graditi *karakterni tip* od svakog svog lika, oni prestaju biti klišeji.

U prvom dijalogu Maše i Medvedenka koji otvara dramu i uvodi nas u njenu atmosferu, paralelno s poetičnom i lirskom temom ljubavi, zazvučat će i motivi novca i sticanja, praćeni Mašinom „banalnom“ gestom šmrkanja burmuta. Ova prva scena, sa karakterističnim za Čehova miješanjem banalnog, niskog sa poetičnim, lirskim, vrlo je bitna za ukupan „ton“ *Galeba*, njegova početna intonacija. U daljnjem sižeu, ako se uzmu u obzir Medvedenkovi iskazi i odnos drugih likova prema njemu, lik učitelja koji podučava, odgaja i vaspitava buduće generacije – što je izostavljeno, jer se podrazumijeva pa se u toku drame na tu činjenicu potpuno zaboravi, kod Čehova je sveden na „prozaičnu sferu“ vlastite egzistencije, na skoro „nevidljiv“ lik, kojeg u najboljem slučaju ignorišu.

---

<sup>27</sup> Usp. u bosanskohercegovačkoj kritici tekst Kusturice o Čehovljevim pripovijetkama posvećenim ovoj temi (2002: 51 – 52).

MEDVEDENKO: [...] *Ja živim mnogo teže od vas – govori Semjon Semjonovič udvarajući se Maši. Dobivam samo dvadeset tri rublja mjesečno, a još mi oduzimaju od toga u penzionu fond, pa ipak ne nosim crninu (Sjeda.)*

Na Mašinu reakciju da i siromah može biti sretan Semjon Semjonovič odgovara:

MEDVEDENKO. *U teoriji, a u praksi to izgleda ovako: ja, mati, dvije sestre i brat, a plaća iznosi samo dvadeset tri rublja. A jesti i piti moramo! Čaj i šećer nam je potreban! Duhan potreban! Hajde sad, iziđi na kraj.*

I dalje:

*Ja nemam sredstava, porodica mi je velika... Tko bi se udao za čovjeka koji ni sam nema što da jede? (Čehov, 1988a: 70).*

Njegov duhovni, obrazovni i intelektualni nivo obilježen je jednom rečenicom u čitavoj drami koja se odnosi na komentar Trepljevskog propalog komada, rečenica koja je, u vrijeme kada je nastajao *Galeb*, predstavljala svojevrsnu feljtonističku, šablonsku formulu tada pomodnih ideja tzv. vulgarnog materijalizma:<sup>28</sup>

MEDVEDENKO. *Nitko nema prava da odvaja duh od materije, jer je sam taj duh vjerovatno skup materijalnih atoma.*

I, u istoj replici:

*(Živo, Trigorinu.) Nego znate, kad bi netko prikazao na pozornici kako živimo mi, učitelji! Teško, teško živimo! (Čehov, 1988a: 79).<sup>29</sup>*

---

<sup>28</sup> O tome usp. Bjalyj, 1987: 454

<sup>29</sup> Pišući ove stranice Čehov je zapravo ispunio Medvedenkovu želju.

Sljedeća njegova replika u prvom činu, posljednja prije nego će svi akteri osim Dorna napustiti scenu, glasi:

*MEDVEDENKO. A koliko plaću ima sinodski korista? (Čehov, 1988a: 82).*

Pa ipak, Čehov ovom liku poklanja jednu od najljepših rečenica u drami (pored lirskih monologa i dijaloga Nine i Trepljeva), koja će se izgubiti i potonuti u svakodnevničkoj banalnosti:

*MEDVEDENKO. [...] Oni su zaljubljeni jedno u drugo i danas će se njihove duše spojiti u težnji da zajedno stvore jednu umjetničku sliku [...] (1988a: 70).*

U tom smislu izuzetno pronicljivo zapažanje daje Bašović:

[...] o kompliciranosti Čehovljeve dramske strukture govori i to što granica između tragedije i komedije kod Čehova često prolazi kroz jednu jedinu repliku dramskog lika (2008: 57).

I ako u prvom činu Čehov *dominantu* ovog lika (uzimajući u obzir i njegovo prezime – Medvjed[enka]) gradi na ironiji i komici, u daljnjem razvoju sižea, ovaj lik, koliko god prozaičan, ograničen, „osrednji“ i banalan, izaziva saosjećanje koje u nama može probuditi svaki pad i obezvrijeđenost ljudskog bića. Ali, Čehov je prilično škrt u sredstvima kojima to postiže.

U drugom činu Medvedenko izgovara samo jednu repliku, koja se odnosi na Sorina i njegovo zdravstveno stanje i godine, u trećem činu – tri, od kojih prve dvije opet iskazuju odnos prema Sorinu (Medvedenko mu pomaže nakon što je Sorinu pozlilo), a posljednja kao da je tihi vapaj da neko, bar na trenutak obrati

pažnju na njega. U ovoj sceni vlada opšta pometnja oko odlaska Arkadine i Trigorina sa imanja, a između ovog i sljedećeg, četvrtog, čina protiču dvije godine. Svi žure kolima na ispraćaj:

*MEDVEDENKO. A ja idem pješke na stanicu... da ispratim... Ja ću brzo... (Izlazi.)* (Čehov, 1988a: 106).

Replika na koju se niko ne osvrće i na koju niko ne obraća pažnju.

Ovo jeste možda jedna od najprivlačnijih uloga s aspekta upravo glumačkog umijeća, kada se dramski lik gradi, u najvećoj mjeri, ne replikama, već gestom i reakcijama drugih aktera, tj. u odnosima sa drugima. A četvrti čin, koji kao i prvi otvara scena sa Mašom i Medvedenkom, razotkriva sve nijanse i baca drugačije svjetlo na ovaj lik.<sup>30</sup> Kao da zvuče gogoljevski motivi o tome do

---

<sup>30</sup> Kao ilustracija mogu poslužiti sljedeći odlomci iz četvrtog čina:

*MEDVEDENKO (molećivo). Maša, hajdemo! Naše dijete je sigurno gladno. MAŠA. Gluposti! Matrjona će ga nahraniti. (Pauza)* (Čehov, 1988a: 109). [...]

*MEDVEDENKO. Onda ja idem... Zbogom, Maša. (Ljubi ženi ruku.) Zbogom, mama. (Hoće da poljubi ruku punici.)*

*POLINA ANDREJEVNA (nervozno). Hajd, idi s milim bogom.*

*MEDVEDENKO. Zbogom, Konstantine Gavrilicu.*

*(Trepljov mu šutke pruža ruku. Medvedenko izlazi.)* (Čehov, 1988a: 110).

[...]

*(Otvoraju se vrata s lijeve strane. Dorn i Medvedenko guraju Sorina u naslonjaču.)*

*MEDVEDENKO. Sad nas je šestoro u kući. A brašno sedamdeset kopječki pud. DORN. Hajde sad, iziđi na kraj.*

*MEDVEDENKO. Lako je vama smijati se. Vi imate novaca za bacanje. [...]*

*MAŠA (mužu). Nisi otišao?*

*MEDVEDENKO (kao da se izvinjava). Šta ću? Kad mi ne daju konja!*

*MAŠA (jetko, poluglasno). Uh, samo da te ne gledam!*

*(Naslonjač se zaustavlja u lijevoj polovini sobe; Polina Andrejevna, Maša i Dorn sjedaju pored Sorina; Medvedenko, ožalošćen, povlači se ustranu.)* (Čehov, 1988a: 111).

koje mjere siromaštvo može uniziti čovjeka u sredini koja opstoji zahvaljujući „energiji činova“ i u kojoj se čovjek ipak vrednuje na osnovu materijalnog i socijalnog statusa te do koje mjere čovjek može sam sebe uniziti svojom „servilnošću“ u vremenu koje između dobrote i gluposti stavlja znak jednakosti.

U Kisićevom odzivu u povodu glumačke interpretacije Miše Mrvaljevića: *Još jedan uspio pokušaj da se sredstvima 'nijemog' govora oplemeni scenski izraz* – naslućuje se da je uložena napor vrijedan pažnje da se ovaj lik razumije, što znači da su vrlo pažljivo proučene i didaskalije, piščeva uputstva, i općenito odnosi u Čehovljevoj drami – a to je bio najbolji način da se uđe u dubinu lika i da se tako, „iznutra“, predstavi publici.

Darinka Gvozdenović tumačila je Polinu Andrejevnu, ženski lik sveden na dvije osnovne, dominantno „ženske“ osobine: ljubav i majčinstvo: *Lijepo urađena uloga, impresivna u više prizora* – zabilježeno je u odzivu na predstavu (2002: 364).

Zbog navedene dominante, lik Poline Andrejevne u najvećoj mjeri se može interpretirati preko funkcije ogledala u kojem se zrcale ostali ženski likovi: Maša, njena kćerka, obilježena je svojevrsnom okrutnošću „genetskog ponavljanja“, ali sa uvođenjem značajnih razlika na planu vanjskih ispoljavanja: kao što Polina voli Dorna, tako je Maša obilježena nesretnom ljubavlju prema Trepljevu; kao što Polina ne podnosi muža Šamrajeva, tako je Maša obilje-

---

[...]

MEDVEDENKO. *Maša, idem ja pješke. Boga mi...*

POLINA ANDREJEVNA (uzdahne). *Pješke, po takvom vremenu... (Sjeda za stolić.) Izvolite gospodo.*

MEDVEDENKO. *Pa samo su šest vrsta... Zbogom... (Ljubi ženi ruku.) Zbogom, mamicе. (Punica mu nerado pruža ruku da je poljubi.)*

*Ja ne bih nikog uznemiravao, ali dijete... (Klanja se svima.) Zbogom...*

*(Izlazi; ide kao da je nešto skrivio.)*

ŠAMRAJEV. *Neka, stići će. Nije general (Čehov, 1988a: 116).*

žena netrpeljivošću prema Medvedenku, koji je voli i koji postaje njen suprug. Nina je određena nesretnom ljubavlju prema Trigorinu i, za razliku od Maše i Poline i njihovih partnera, ispoljava nagnost prema Trepljevu koji ne postaje njen suprug. Arkadina je kao i Polina Andrejevna, ljubomorna, itd. Polina Andrejevna i njene veze – komični su, vodviljski komentar.<sup>31</sup> Naravno, ovaj paralelizam veza nije i jedini; sve sižejne linije prepliću se, nadopunjuju i komentiraju jedna drugu, ponavljaju se skoro vodviljski, ali nisu iste. I zato što su različite u svakom konkretnom slučaju – postaju upravo dramske.

Ako je bosanskohercegovačka glumica uspjela ostvariti „više impresivnih prizora“, možemo naslutiti zaista predan rad glumaca, čitavog ansambla i, naravno, reditelja koji je, kako je ostalo zabilježeno, tražio iskrenost igre, a to je, čini se, za igranje Čehova, ipak najvažnije. Iz iskustva savremenih realizacija koje nude različita scenska tumačenja, vidi se da, kakva god bila interpretacija – komična, tragična ili apsurdna – uspijeva onoliko koliko je iskrena u svakom pojedinom detalju.

Najteže dionice *Galeba*: Trepljeva i Ninu, u ovoj sarajevskoj predstavi tumačili su Milorad Margetić i Zoran Rankić – Trepljeva, dok su Minja Nikolić i Darinka Đurašković igrale Ninu. Kisić je na sljedeći način ocijenio njihovo izvođenje:

Na premijeri smo vidjeli Margetića. Pošten trud i nastojanje da se lik vidi iznutra. Na reprizi Rankić. U njegovom prikazu vidno je spontano, doživljeno osjećanje tragičnosti ovog Čehovljeva lika.

[...]

---

<sup>31</sup> Dovoljno je prisjetiti se vodviljske scene u kojoj Polina Andrejevna baca buket cvijeća koji je Dorn dobio od Nine, premda ni na koji način Nina nije njena „suparnica“, kao što bi mogla biti Arkadina, na koju je Polina također ljubomorna. Potrebno je samo da Dorn nekom drugom posveti malo pažnje i uputi par ljubaznih riječi, Polinina ljubomora se rasplamsava, ali se ispoljava samo u trenucima kad su Dorn i ona sami na sceni.



Minja Nikolić učinila je Ninu milom ženom, zagledanom u svijet, u snove o životu okolo sebe, ni sama ne znajući šta očekuje od nje-ga. Jedan ideal treperi u njoj i Nikolićeva, svim svojim ponesenim i razigranim bićem, želi da ga dosegne. Ona je glumica koja živo osjeća scenski ritam i lako transponira svoj doživljaj u gledalište. Đuraškoviće-va nam je pokazala nešto drukčiju Ninu, jednako milu, no manje radosnu, manje razigranu, više sjetnu. Ako je Ni-kolićeva pomalo romansirala Ninu, stilski privlačno, Đuraškovi-će-va je od samog početka u svoju Ninu unosila baladeskne tono-ve (2002: 364 – 365).

Dubleti i alternacije uloga pokazuju i naznačuju raspon mogućih aktualiziranja Čehovlje-vih likova, a glumcima pripada zasluga za napor da sarajevskoj i bosanskohercegovačkoj publici ponude vlastite interpretacije, za što su pokriće svakako imali u samom tekstu. Na osnovu Kisićevog odziva može se zaključiti da su to bile podjednako vrijedne kreacije likova koji, može se slobodno reći, spadaju među najteže i najkompleksnije u historiji svjetske dramaturgije.

Trepljeva u najvećoj mjeri određuju osjećanja usamljenosti, odbačenosti i zavisnosti kojih se želi osloboditi (Arkadina je posve-tila svoj život “svetoj profesiji”, Kostja živi sa ujakom na njegovom imanju i na njegov račun, Nina ga odbija i odlazi s Trigorinom, uspješnim piscem, majčnim ljubavnikom). Socijalni položaj u ko-jem se nalazi vrijeđa njegovu taštinu i samoljublje, a uz ambiciju koja mu *siše krv, siše kao zmija* (Čehov, 1988a: 92), psihološki portret lika dodatno se usložnjava. Jasno naznačeni egzistencijalni strah tijesno je povezan sa problemom samoidentifikacije. Sve ovo pora-đa u Trepljevu negaciju realnog svijeta u duhu dekadentnih i sim-bolističkih raspoloženja pa je i prvi lirski samoiskaz, Trepljevljev neuspjao komad o Svjetskoj Duši i prevlasti duha nad materijom, zakonito izražen u duhu simbolističke poetike, u onom *retoričkom patosu* za koji Kusturica u povodu *Galeba* kaže da je *tek granična oblast prije umjetnosti*, zaključak do kojeg će doći i sam Trepljev na

kraju komada.<sup>32</sup> Čehovljeva drama kao cjelina ujedno je i svojevrsna polemika s jednim dijelom simbolističkih i dekadentnih tokova tog vremena.

Trepljev je nesumnjivo talentiran umjetnik – inovator, ali bez unutrašnje snage i discipline, neophodnih osobina za realizaciju smjelih zamisli. Intuitivno osjeća da je potrebno nešto mijenjati pa njegov estetski bunt i negacija starih formi protiču u znaku “simbolizacije” života, napora da se gruba materija preobrazi u simbol, što predstavlja lajtmotiv ovog lika, osobina koju ne prihvata i ne razumije Nina Zarečna.<sup>33</sup> U cjelini drame ovaj motiv preobražava se u neuspjeh ličnosti, jer svi Trepljevljevi “teatralni” pokušaji: ubijanje galeba kojeg stavlja Nini pred noge, pokušaj samoubistva, izazivanje Trigorina na dvoboj – završavaju neuspjehom ili skandalom.

Nina Zarečna je Trepljevljeva inspiracija i nadahnuće, Psiheja – duša njegovog stvaralaštva. U trenutku kada je gubi, on gubi svoju Prekrasnu Damu, a s njom nestaje želja da bude “izuzetan”. Nakon dvije godine koje protiču između trećeg i četvrtog čina, Trepljev je postao pisac kojeg štampaju, čini se mirniji i stabilniji. Ali Ninin ponovni dolazak na imanje potpuno otkriva Trepljevljevo unutrašnje očajanje. Kada shvati da ga je Nina konačno i zauvijek napustila, samoubistvo postaje njegov svjesni izbor. Unutarnja drama i kolizija između psihološko-socijalnog i estesko-umjetničkog u Trepljevu predstavljaju temelj tragičnosti ovog lika, koju su, kako je zabilježio Kisić, nastojali dosegnuti Margetić i Rankić.

---

<sup>32</sup> *Trepljov. [...] Da, ja sve više dolazim do uvjerenja, da nije riječ o starim ili novim formama, nego da čovjek treba pisati ne misleći ni na kakve forme, da piše zato, što mu riječi slobodno teku iz duše* (Čehov, 1988a: 119).

<sup>33</sup> *Nina. U posljednje vrijeme postali ste razdražljivi, govorite nekako nerazumljivo, nekakvim simbolima. I ovaj galeb je također sigurno neki simbol, ali, oprostite, ja ga ne razumijem. (Spušta galeb na klupu.) Ja sam suviše prosta da bih vas mogla razumjeti* (Čehov, 1988a: 92).

Čini se da u ovoj drami kriterij istinskog služenja umjetnosti prolazi jedino Nina – pomalo egzaltirana, naivna, čudna, koja je svoju posvećenost platila cijenom izgubljenih ideala, izgubljene ljubavi, gubitka djeteta, svojim životom pa ipak odabrala da i dalje “nosi svoj krst”. Zato ju je moguće zamisliti i *baladeskno* i *romansirano*, kako se izrazio Kisić o dvjema kreacijama ovog lika na sarajevskoj sceni.

Ljubav, umjetnost i život, onaj svakodnevni, koji traži najviše napora i uzima najbolje od ličnosti tri su mjesta kušnje za sve likove Čehovljevog komada. Uz pet pudi ljubavi, ni jedna se u drami ne ostvaruje. Je li stoga što je niko ne zaslužuje?

Kisić u svom odzivu daje i sažete ocjene uloga Jakova, Šamrajeva i Maše.

TOMO KURUZOVIĆ

(Jakov)

Korektan jasan prikaz. Ipak, više smo očekivali od ovog iskusnog glumca, koga gledalište lijepo prima. Zasmotala je ponekad pretjerana karikaturalnost u nekim scenama (2002: 365).

Jakov je radnik. Premda mu je poklonjeno nekoliko replika u drami, zajedno sa kuharom i sobaricom čini jedinstvo, predstavlja pozadinu na kojoj se još jasnije ocrtavaju klasne razlike i podjele među likovima. Ali ovi odnosi u tekstu drame prikazani su krajnje šturo i suzdržano, osim scene u trećem činu kada, pred odlazak, Arkadina daje kuharu rubalj *za sve troje*, i naglašava to svojom replikom: *Evo vam rubalj za sve troje* (Čehov, 1988a: 106), nakon čega joj sobarica, Jakov i kuhar ljube ruku. Kisić u konkretnom slučaju procjenjuje da je *pretjerana karikaturalnost u nekim scenama* kod interpretacije ovog lika *zasmotala*. S jedne strane, poznato je da je Čehov bio protiv pretjeranog naglašavanja u scenskoj izvedbi, jer je takvo naglašavanje djelovalo lažno i isforsirano. S druge strane,

vodviljski svijet koji “viri” iz pozadine Čehovljevih velikih drama, uz dar glumca – komičara, kakav je prema svjedočenjima bio Tomo Kuruzović, kojemu je vjerovatno bilo teško smjestiti se u okvire “male” uloge, može unekoliko opravdati “pretjeranu karikaturalnost”. Od “vodviljskog svijeta” se uostalom takvo što i očekuje.

ESAD KAZAZOVIĆ

(Ilja Afanasijevič)

Još jedno uspjelo, stilski korektno i čisto ostvarenje ovog glumca (2002: 365).

Ovo je još jedan od likova i još jedna od uloga koja je vrlo bitna i važna za razumijevanje čehovskog “dramskog svjetonazora”, ali koja nije tako „privlačna“ kao uloga učitelja. Učitelj Medvedenko i upravnik imanja Šamrajev dvije su varijante koje se nadovezuju na literarnu tradiciju, ali su ujedno i varijacije na čehovljevske teme, dakle neka vrsta autocitatnih likova. I dok učitelju Medvedenku – koji jeste oličenje osrednjosti u koju upada provincijalna inteligencija, sposobna još samo da ponavlja uobičajene, poznate i izlizane kvazinaučne sentence – Čehov poklanja zaštitu i integritet kroz njegovu ljubav prema Maši, ali i kroz brigu za porodicu te saosjećanje koje pokazuje prema Sorinu – osrednjost i trivijalnost koje ispoljava Šamrajev, zabavljen sticanjem i vlastitim interesima, izraz su moći općeprihvaćene norme. Ova osrednjost predstavlja socijalno-društvenu mjeru kojom se mjere uspjesi i neuspjesi pojedinaca.

Vera Savić igrala je Mašu, možda „najčudniji“ lik u *Galebu*.

Vidjeli smo je ranije u nekoliko njenih izvrsnih uloga. Očekivali smo više u *Galebu*. Samo u trenucima (u scenama sa Semjonom) mogla je zaškriti na ovoj predstavi (2002: 362 – 365).

U ovoj kratkoj ocjeni, znakovito je već to što autor odziva ustvrđuje da je sarajevska glumica mogla ponuditi publici više.

Mašin lik, kao što je već rečeno, pojavljuje se u uvodnim scenama sva četiri čina, dajući prve njihove taktove, čija sižejna linija predstavlja jedan od mogućih višeznačnih odgovora na pitanja koja *Galeb* općenito postavlja.<sup>34</sup>

Iz Mašinih iskaza, vidljivo je da je nesrećna i da pati: beznađežno zaljubljena u Trepljeva, udaje se za Medvedenka, čovjeka kojeg ne voli, braneći se i tješeći se da su sve to „sitnice“ (rus.: *pu-stjaki*), da treba jednostavno „istrgnuti ljubav iz srca“, da će, kad Medvedenko dobije premještaj i kad joj Trepljev bude „daleko od očiju“ – moći biti sretna. Mašino šmrkanje burmuta i ispijanje votke njena su spasonosna sredstva od očaja, kao valerijana koju Dorn daje Sorinu i Arkadinoj, kao Trigorinovo „zapisivanje u bilježnicu svega što može koristiti“ kad više ne ostane ništa, kao Trepljevljev pucanj na kraju koji zvuči kao da je *eksplodirala bočica s eterom*.

Odnosi drugih likova prema Maši dati su u skali od predane ljubavi učitelja Medvedenka, preko sažaljenja koje prema njoj osjećaju majka, Polina Andrejevna i Sorin, do netrpeljivosti koju ispoljava Trepljev. Za Trepljeva ona je *nesnosno stvorenje*. Trigorina Maša zanima kao „motiv ili siže, lik koji može iskoristiti za priču“, Arkadina je kritikuje zbog izgleda i zapuštenosti, Dorn i saosjeća i osuđuje. Mašin odnos prema drugima odražava njenu naklonost, nenaklonost ili ravnodušnost. Ni s majkom, ni s mužem ne želi biti iskrena i otvorena, iskrenija je prema strancu Trigorinu, nego prema „bližnjima“, ispovijeda se Dornu, a oca, Šamrajeva, ne podnosi. Međutim, niko je ne razumije onako kako bi to Maša htjela – kao tragičnu heroinu, nesretno biće. Likovi razgovaraju, ali ne čuju i

---

<sup>34</sup> U ruskoj kritici *Galeb* se smatra dramom pitanja, što jeste u skladu sa Čehovljevim mišljenjem da književnik nije političar, da je glavni zadatak umjetnika sadržan u pravilnoj postavci pitanja, a ne davanju bilo kakvih odgovora (Usp.: Bjalyj, 1987: 451).

ne razumiju jedan drugog, svako je zabavljen sobom, a tragizam više nije moguć u svijetu koji tone u čašicama votke, dimu cigarete, jelu i dosadnoj jednoličnoj igri tombole, koja svojim monotonim ritmom i tempom postaje simbol ritma *kraja* jednog *vremena*.

Naslovivši svoj kritički osvrt sintagmom *Treba vidjeti ovog Čehova!*, Kisić je istakao značaj koji je prvo izvođenje *Galeba* moralo imati za sarajevsko pozorište, njegove glumce, ali i za publiku, a u kratkim, ali preciznim i značajnim kritičkim ocjenama koje je dao o igri svih glumaca, učesnika ovog spektakla, ostalo je dragocjeno svjedočanstvo i trag da sarajevska kritika, makar i oskudna, ima kvalitet koji stvara čvrst temelj na kojem se može graditi kontinuitet kritičke misli općenito.

Ono što, međutim, izostaje u kritičkim odzivima – zbog toga što ni sarajevske predstave po Čehovljevim dramskim tekstovima uglavnom nisu davale povoda za istraživanja i ove dimenzije Čehovljevih drama – jesu upravo njihove muzičke dionice.

Galina Tamarli će u spomenutoj monografiji *Poetika dramaturgije A. P. Čehova*, kad je riječ o *Galebu*, istaći da su u romansama koje pjevuje likovi koncentrirani gotovo svi osnovni motivi ove drame: nezadovoljstvo životom, nesreća zbog iznevjerenih ili neostvarenih snova, porušenih nada, razbijenih iluzija, traganja za istinskim putem i smislom života, posvećenost ispunjenju ljudskog i građanskog duga (2012: 28). Tako naprimjer, piše Tamarli, Dorn pjevuši romansu u kojoj se govori o blizini smrti i bolesnom čovjeku pa se epizode Polinine brige za doktora, koje mogu djelovati komično, ipak daju interpretirati u drugačijem ključu; i romana Prigožeg na stihove Njekrasova: “Znam: drugog si zavoljela” – koja će zazvučati odmah nakon prvog dijaloga između Nine i Trepljeva – igra važnu ulogu u razvoju sižea: njom se nagovještava obrat u životu protagonista kao i buduće Trepljevljeve patnje, premda su aluzije na takav zaokret u vanjskim zbivanjima na samom početku još uvijek vrlo slabe (usp.: 2012: 31), dok romana Aljab’jeva na sti-

hove V. Krasova „Stance“: „Ponovo pred tobom stojim očaran...“ koju pjevuši Dorn u prvom činu i koja će zazvučati još jednom na kraju komada, nakon pucnja i Trepljevljevog samoubistva, prema ruskoj autorici:

stvara dubinsku perspektivu radnje, drugi plan drame i ovdje Dorn nije više samo pametni ljekar koji u pravom trenutku zna utješiti, podržati, dati kapljice valerijane, koji na Sorinovom imanju izgleda kao čudni posmatrač, kojeg starac (Sorin – A. I. Š.) optužuje za sitost i ravnodušnost, ovdje Dorn u duši nosi očajanje, u njegovoj „figuri skrivene su drame i tragedije“ (M. I. Nemirovič-Dančenko) (2012: 30 – 31).

Muzičke dionice, tačnije Zibeljeva arija o neuzvraćenoj i neizrečenoj ljubavi iz opere *Faust* C. Gounoda, prate i zbivanja u drugom činu u kojem se prepliću sve sižejne linije s temom ljubavi (Arkadina – Trigorin, Dorn – Arkadina, Maša – Trepljev, Trepljev – Nina, Nina – Trigorin, Medvedenko – Maša, Polina – Dorn), gdje istinska koncentracija dramske napetosti nije predstavljena u vanjskoj radnji, na površini, već u lirskom podtekstu (usp.: Tamarli, 2012: 32 – 33).

### *Sarajevska premijera Galeba iz 1999. godine*

Nova premijera *Galeba* uslijedila je tek 1999. godine<sup>35</sup> u režiji Admira Glamočaka. Već u aprilu *Dnevni avaz*, najavljujući premijeru, navodi riječi direktora Drame Narodnog pozorišta u Sarajevu, glumca Izudina Bajrovića, da je riječ o povratku klasičnom reperto-

---

<sup>35</sup> Premijera je održana 30. 5. 1999. godine. Afiša predstave. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. Mada je ova premijera izazvala pažnju medijske javnosti, kao što se događa uvijek kada je riječ o klasičnom piscu, prema dostupnim pisanim tragovima, odzivi ostaju uglavnom na informativnoj razini.

aru u najboljem smislu riječi, o povratku Čehovu nakon jedanaest godina odsustva ovog velikog dramskog pisca sa sarajevske scene, te vrlo mladom ansamblu kao odrazu jedne nove koncepcije.<sup>36</sup>

Nova premijera *Galeba* u Sarajevu i Bosni i Hercegovini događa se u neko drugo i drugačije vrijeme, nakon tragičnih iskustava minulog rata, vrijeme diskontinuiteta, tranzicije, srušenih ideala i porušenih iluzija, preispitivanja svih vrijednosti pa tako i novih i drugačijih razmišljanja o umjetnosti.

Bašović npr. piše da:

[n]ije slučajno to što je primat pozorišne izvedbe nad dramom karakterističan za naš svijet u kojem ogroman procenat informacija dobijamo vizuelnim putem, zbog čega akcenat u pozorištu nije na riječi već na akciji; izgleda kako nije slučajno to što primat izvedbe nad dramom karakterizira vrijeme u kojem je pozorište puno bliže cirkuskoj efektivnosti rimskog pozorišta nego grčkom pozorištu u kojem je tako važnu ulogu imala riječ (2008: 30 – 31).

A Čehov je htio da glumci ne iskazuju ljudska osjećanja „gestikulacijom, već gracijom“, da patnju lika ne prikazuju hvatanjem za glavu i vrzljanjem po sceni, već pogledom i glasom (usp.: Roskin, 1959: 49).

Čini se da je vrijeme u kojem nastaje druga premijera *Galeba* bliže onom u kojem je nastajao sam izvorni tekst, nego onom iz pedesetih godina prošlog vijeka. Čehovom, odnosno njegovim dramskim opusom, kako pokazuje Karahasan, započinje treći period manirizma u dramskoj književnosti *koji traje do danas* (2004: 22). Za sve pisce koji su stvarali u manirističkim periodima književnosti, piše Karahasan, karakteristično je to što su *svi živjeli i radili u vremenima raspada jednog koncepta svijeta* (2004: 24).

---

<sup>36</sup> „Admir Glamočak režira *Galeba*“, u: *Dnevni avaz* od 28. 4. 1999. godine, u: *potpisu*: Se. A. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



Bosanskohercegovačka stvarnost u trenutku nove premijere Čehovljevog komada doslovno živi raspad jednog koncepta svijeta, stoga su posebno zanimljiva pitanja koja u datom trenutku postavlja reditelj predstave Admir Glamočak koja predstavljaju osnov za novo čitanje klasičnog teksta:<sup>37</sup>

Možemo li od Čehova napraviti predstavu zanimljivu sarajevskoj publici? Možemo li otkriti zašto je Čehov ispod naslova „GALEB“ žanrovski odredio komad kao komediju u 4 čina?

Možemo li sa glumačkom podjelom koja u prosjeku ima ispod trideset godina pravdati rečenice “Ja hoću da živim” ... “Čovjek koji je htio” ... jer logično je da u tridesetim i hoću da živim i hoću da hoću. Možemo li pravdati sve životne neuspjehe, neraspoloženja, depresije... uticajem Mjeseca...?

Možemo li prestati čitati dnevne, sedmične, mjesečne... stoljetne horoskope?

Možemo li prestati gledati u šoljice kafe, razbacivati grah... prestati plakati sa Esmeraldom i biti klasa koja ima neke druge ideale?

Možemo li prestati sanjati, i ako ne u životu, ono na Sceni pustiti da nas voda nosi, živjeti punom snagom, strasno, liječeći se Smijehom i Igrom?

Možemo probati...

---

<sup>37</sup> Koliko je bio studiozan pristup sarajevskog ansambla Čehovljevom tekstu i djelu, kao i samoj predstavi, svjedoči, između ostalog, i pismo – odgovor iz ruskog Državnog arhiva dramske umjetnosti iz Moskve, uvršteno u afišu sarajevske premijere *Galeba* – u kojem, uz potvrdu da šalju dostupne podatke, žale što u Čehovljevoj ostavštini koja im je bila na raspolaganju nema mnogo tragova o nastanku samog djela. Međutim, Čehovljeva privatna prepiska, koja se osamdesetih godina mogla kupiti i u sarajevskim knjižarama na ruskom jeziku u 12 tomova, knjige i monografije Stanislavskog i drugih reditelja, studije teatrologa – neka su od svjedočanstava kako autorovih zamisli, tako i prvih izvedbi, fijaska u Aleksandrinskom tetaru, uspjeha u MHATu, režija, kritika i svega onog što je u to vrijeme pratilo ovaj dramski tekst, koji je ostavio snažan pečat i iz temelja promijenio svjetsku dramaturgiju, čiji odjeci još uvijek traju na svjetskim pozornicama.

Zaključujem tekst u najgoroj fazi procesa proba... i znam da POKUŠAVAMO...

Nadam se da ćemo svi koji smo bili skupina zanesenih nekad reći, barem...

MOGLI SMO, jer znam da smo svi željeli.<sup>38</sup>

Iz rediteljevih riječi i pitanja koja postavlja vidi se da se malo šta promijenilo u ljudskoj prirodi i svakodnevnicu. Jedne pojave: šmrkanje burmuta, votka, valerijana, igranje tombole, zamijenjene su drugima: cigaretama, leksilijumima, šoljicama kafe, gledanjem sapunica. Smijeh i Igra postali su široko “dostupni” i “konzumirani” kroz virtualne simulacije sreće i zadovoljstva. Ostalo je skupini izvođača, zanesenih entuzijasta da probaju još jednom vratiti život na pozornicu i život u život. Još jednom Čehov pokazuje da su izučavanje, posmatranje i prikazivanje detalja, banalnih svakodnevnih pojava, pravi put ka spoznaji suštine življenja u konkretnom vremenu. Stoga ne stoje slučajno u afiši i odlomci onih Čehovljevih zapisa koji ukazuju na to šta je za ruskog pisca značio pojam Života, šta je bio njegov ideal života, zapisi koji su bili svojevrsni putokaz sarajevskom ansamblu u izgradnji nešto drugačije scenske interpretacije *Galeba*:

[...] ŽIVOT je igra, igranj je; ŽIVOT je obećanje, ispuni ga; ŽIVOT je avantura, usudi se; ŽIVOT je tuga, nadiđi je; ŽIVOT je ljubav, uživaj je; ŽIVOT je san, učini ga stvarnim.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Riječ reditelja. Afiša premijere *Galeba*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>39</sup> U afiši premijere, arhivirane u Narodnom pozorištu u Sarajevu, navodi se da je citat preuzet iz Čehovljevih bilješki, međutim, izvorno se pripisuje Majci Terezi. Puni citat glasi: “Život je prilika – iskusi je; Život je ljepota – divi joj se; Život je san – učini ga stvarnim; Život je izazov – suoči se s njim; Život je zadatak – izvršavaj ga; Život je igra – igranj se; Život je dragocjen – njeguj ga; Život je bogatstvo – čuvaj ga; Život je ljubav – uživaj je; Život je tajna – pronikni je;

[...] Vama je krivo što su moji junaci mračni. Nažalost, krivica nije do mene! Dok pišem čini mi se da pišem (sic! treba stajati: ne pišem – A. I. Š.) mračno; u svakom slučaju kad pišem uvijek sam dobro raspoložen.<sup>40</sup>

Koliko je od ovog Čehovljevog poimanja života bilo realizirano u samoj predstavi, ne može se suditi, ali čak i ovi oskudni tekstualni tragovi predstavljaju dokaz da svaka nova generacija u ovom ruskom klasiku vidi svog savremenika i pronalazi u Čehovljevoj drami odgovore na pitanja vlastitog vremena, da klasika svaki put iznova budi znatiželju, možda zato što, kako kaže stari komičar, Vasilij Vasil'evič Svjetlovidov, junak Čehovljeve dramske etide *Labudova pjesma: tamo gdje je umjetnost, gdje je talenat, tu nema ni starosti, ni usamljenosti, ni bolesti, i sama smrt je polovična!*<sup>41</sup>

Dramaturg ove sarajevske predstave, Zehra Kreho, dajući izjave za štampu, istakla je da je Čehov *najbolnije i najteže mjesto svjetske literature. Imam osjećaj da smo ovaj put pravilno pročitali ovog klasika. Ono što je najvažnije jeste da je ovaj put tačno odigran.*<sup>42</sup>

S pozicije ispitivanja bosanskohercegovačke recepcije djela ruskog klasika u značajnom vremenskom rasponu, pozicije, dakle, koja nastoji pokazati, između ostalog, i promjene u toj recepciji, uvažavajući mišljenja, rješenja i odluke koje prate svaku novu

---

Život je obećanje – ispuni ga; Život je tuga – nadiđi je; Život je himna – pjevaj je; Život je borba – prihvati je; Život je tragedija – uhvati se s njom u koštac; Život je avantura – usudi se; Život je sreća – zasluži je; Život je život – brani ga.” Dostupno na: [http://bs.wikiquote.org/wiki/Majka\\_Tereza](http://bs.wikiquote.org/wiki/Majka_Tereza) [12. 1. 2013.]

<sup>40</sup> Afiša premijere. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>41</sup> Usp. Čehov, A. P. *Lebedinaja pesnja (Kalhas). Dramatičeskij etjud v odnom dejstvii*, str. 12. Dostupno na: <http://www.bookmate.com/books/OJvWkbjs> [12. 1. 2013.]

<sup>42</sup> Zuko, S[alko] (1999), „Najteže mjesto svjetske literature“, rubrika: Kultura. 29. 4. 1999. godine. Iz arhiviranog novinskog odreska ne vidi se koje su dnevne novine u pitanju. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

izvedbu, svaku novu interpretaciju kao još jedan vrijedan doprinos u otkrivanju mogućih smislova i značenja umjetničkog djela, ova sarajevska premijera *Galeba* vrijedna je kao takva. Stoga riječi dramaturginje Zehre Kreho *da smo ovaj put pravilno pročitali ovog klasika* i da je *ovaj put tačno odigran* razumijem kao dosljednost u izvođenju jedne od mogućih koncepcija, a ne kao isključivost i pretendovanje na jedno jedino „pravilno“ i „tačno“ čitanje, odnosno, iščitavam ih u kontekstu riječi ruskog reditelja Tairova: *melodija se rađa onda, kada se iz ukupne mase zvukova uzimaju samo oni koji stvaraju harmoniju*.<sup>43</sup>

Maksim Gorki nazvat će *Galeba* „heretički-genijalnom stvari“ (usp.: Zingerman, 1979: 142). Heretičnost *Galeba* ogleda se i u „heretičnosti“ izvedbi i tumačenja. Možda zato što je Čehovljev tekst u najvećoj mogućoj mjeri poziv na dijalog i ko-autorstvo. Ali, Čehov je bio protiv efekata koji bi zaklanjali misao i zamjenjivali riječ. Stoga takve uobičajene efekte Čehov izvodi izvan scene: od Ivanovljevog odlaska *ustranu*, preko Trepljevlevog samoubistva izvan scene i ujka Vanjinog „pucnja u prazno“ do *Višnjika* bez ijednog „efektnog“ ubistva i samoubistva.

O pokušaju da ponude drugačije iščitavanje *Galeba*, bar kad su intencije sarajevskog ansambla i reditelja u pitanju, svjedoče odlomci iz štampe i dramaturškog dnevnika.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Citirano prema: *Inscenizacija prozy – Škola akterskogo masterstva*. Dostupno na: <http://www.teatrobrz.ru>, i na: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=730&pg=&print=1> [12. 1. 2013.]

<sup>44</sup> „18. mart. Individualna proba: Trepljev i Sorin. Reditelj objašnjava Milanu (Milan Pavlović koji je igrao Petra N. Sorina – A. I. Š.) i Aci (Aleksandar Seksan koji je tumačio Konstantina G. Trepljeva – A. I. Š.) odnos Trepljeva prema majci i Trigorinu. Sorin treba da ostane miran kao flegman čije se životne funkcije svode na spavanje i varenje. Objašnjava da njih dvojica u stvari govore oprečne stvari, a da je komika u tome što misle da se razumiju. Milan i Aco se šale i pitaju reditelja da li će predstava izaći za „dvjesta hiljada godina“, što je replika Arkadine (sic! – A. I. Š.) iz prvog čina.

U tekstu pod naslovom „Čehov, nakon jedanaest godina“<sup>45</sup> ističe se da je upravo u činjenici da se ruski klasik ponovo igra nakon dužeg vremena sadržan značaj ovog projekta Kuće na Obali, jer Čehov se na sarajevskim pozornicama posljednji put davao 1988. godine, kada je izvedena predstava *Tri sestre*, dok je *Galeb* posljednji put prikazan davne 1957. godine.

Muhamed Karamehmedović, direktor Narodnog pozorišta, na konferenciji za novinare istakao je da je Admir Glamočak u najboljem trenutku došao sa nečim što naša pozorišta nemaju, a imaju sve svjetske pozornice.

“Glamočak je uspio da sačuva izvornost teksta, što Čehov zahtijeva, ali je uspio da narativnost, na neki način, poremeti dinamičnim tokom stvari, prije svega odabirom mlade ekipe”, rekao je Karamehmedović.<sup>46</sup>

---

Ulazi Žan Marolt koji igra Trigorina. Otvara tekst na čijoj poledini piše datum 17.03.SOS UBIJTE FLAUTISTU! I danas se u prostoriju biblioteke probijaju nesnošljivi zvukovi flaute. Proba Ace s Minkom Muftić kojoj je dodijeljena uloga Arkadine. Zatim Minka i Žan. Reditelj im objašnjava njihov odnos, u kom mu Arkadina isiše sav razum, koji kao da mu sav iziđe zajedno sa spermom. Scenu odlaska odigrat će kroz akt vođenja ljubavi, gdje će kroz komički efekat igrati dramski. Polini Andrejevnoj (Tatjana Šojić igrala je Polinu Andrejevnu – A. I. Š.) treba završni monolog. Razmišljam o Olginom monologu s kraja *Tri sestre* i varijaciju na Čelavu pjevačicu u kojoj će se engleska varijanta prebaciti u rusku. Britanci mnogo vole *Galeba*. Moždazbog (sic!) kriketa.

Ništa. Vanjice, zasučimo rukave i počnimo.

Flautista i dalje svira.“ Isječak iz dramaturškog dnevnika. Afiša premijere *Galeba*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>45</sup> “Čehov nakon jedanaest godina”, u: *Oslobođenje* od 29. 4. 1999. godine, u potpisu: M. O. Članak, vjerovatno omaškom, najavljuje premijeru *Galeba* za 30. 4., a ne za 30. 5. kako je pisalo na drugim mjestima. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>46</sup> “Čehov nakon jedanaest godina”, *ibidem*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

I u ovoj novoj koncepciji *Galeba* sarajevski reditelj i teatarski ansambl, kako se vidi iz citiranog odlomka, prije svega cijene i poimaju važnost klasičnog teksta za teatar. Čehov, prenose mediji Karamehmedovićeve riječi, „zahtijeva“ da se sačuva izvornost teksta. Primjeri izneseni na prethodnim stranicama (vodvilji, predstava *Ivanov*, prva premijera *Galeba* iz 1957. godine) idu u prilog ove tvrdnje – ukoliko je cilj otkrivanje i prikazivanje ne samo „čehovljevskog svijeta“, nego, prije svega, Čehovljeve umjetnosti.

Mladi ansambl, ostajući vjeran izvoru, zasigurno unosi svježinu i neki drugačiji ritam, unosi dinamiku vlastitog vremena.

U istom članku, sam reditelj kaže:

Čehov je cijeli život imao želju napisati provincijski vodvilj, tako da je i moja ideja bila kako od *Galeba*, ovakvog kakav jeste napraviti vodvilj. Igramo integralni tekst, a što se tiče dramaturških zahvata, ubačen je na nekoliko mjesta Šekspir, na kojeg se Čehov oslanjao, i neki dijelovi drugih Čehovljevih drama koje smo dali određenim likovima da bismo zatvorili krug. Smatram da smo uradili nešto drugačije od onog na što smo navikli.<sup>47</sup>

*Galeb*, prema žanrovskoj odrednici samog autora, jeste komedija. Na prethodnim stranicama bilo je riječi o varijabilnosti Čehovljevih likova, o osebujnom miješanju visokog, lirskog, poetičnog i niskog, banalnog i svakodnevnčkog u njegovom tekstu. U interpretacijama bi trebalo težiti tome da do izražaja dođe svaki od ovih elemenata, jer svaki od njih ima svoju funkciju i vlastitu osobenu težinu.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> “Čehov nakon jedanaest godina”, *ibidem*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>48</sup> Usp. npr. kod Domanskog: „Zahvaljujući tim motivima moguće je, između ostalog, govoriti i o naturalističkim tendencijama u Čehovljevoj dramaturgiji, što, u spoju sa ne jednom opisanim simbolističkim tendencijama, i stvara jednu od osobina originalnog stvaralačkog metoda Čehova – dramskog pisca, jer

U bosanskohercegovačkoj kritici Bašović u svojoj monografiji, pored definiranja opće strukture drama, pažnju posvećuje i ovom specifičnom jedinstvu žanrovskih preplitanja u Čehovljevom dramskom tekstu.<sup>49</sup>

Za razliku od *Ivanova*, u *Galebu* Čehov likove, a onda i sižejne linije ne okuplja oko centralnog karaktera, već oko nekoliko ključnih motiva koje Kusturica stavlja u prvi plan: umjetnost, umjetnici i nezaobilazni motiv ljubavi. Zbog toga je *labirint prizora*, kako ih naziva Kisić, u *Galebu* možda bilo lakše *sliti u skladnu cjelinu*, nego što je to bilo moguće ostvariti u razuđenijoj strukturi *Ivanova*. Na ovo se naravno nadovezuje i naslovom istaknut motiv galeba koji prerasta u simbol i to, opet, specifičan čehovljevski simbol, na što je, u bosanskohercegovačkoj kritici, pažnju opet obratio Bašović. Jovan Hristić je već ukazao na činjenicu da upravo pomoću simbola Čehov vraća svojim junacima nešto od klasičnog jedinstva (usp.: Bašović, 2008: 43), dok Bašović objašnjava da:

[p]rincip na kojem Čehov zasniva povezivanje prostornih jedinica, dakle i simbola, jeste princip uključivanja u širi prostor priro-

---

‘već su savremenici morali zastati pred dvostrukošću izražajnih sredstava koje je umjetnik koristio. Spoj realnog, svakodnevnčkog, naturalističkog detalja i simboličko-uzvišenog smisla koji je poprimao, stvaralo je osnovnu teškoću pri postavljanju komada na scenu. Najmanji ‘zaokret’ u stranu svakodnevnice ili suviše simbolizacije kidao je umjetničko tkanje, uništavao je lirizam, prefinjenost i duboku filozofsku osnovu čehovskih djela.’ [...] I specifičnost čehovskog lika upravo je u tome, što je određen ukupnošću različitih faktora, na račun čega se i stvara višeznačnost čehovskih junaka, a u konačnom rezultatu i Čehovljevih drama u kojima je pisac ‘na nov način povezao simbol i siže: bukvalizirajući metaforu, samim tim prenio ju je u drugo stanje, povezao s ‘prozom života’. Tako je nikao taj čudan spoj simbolizma i realnosti, koji se početkom (XX – A. I. Š.) vijeka mnogima činio lažnim i neorganskim’’ (Domanskij, 2005: 25 – 26).

<sup>49</sup> Usp. poglavlje II. 2. „Čehovljeve drame između tragedije i komedije“, u: Bašović, 2008: 65 – 76.

de, a ne princip izolacije i svođenja svijeta na građansko društvo kojem bi se uvođenjem simbola naknadno pokušao dati neki viši smisao (2008: 117).<sup>50</sup>

Možda je *naša moderna čežnja za tragedijom* ujedno i mjesto povratka Čehova jednom od najvećih tragičara – Shakespeareu. Kako ustvrđuje Roskin, *Galeb* je jedina Čehovljeva drama puna *le-timičnih, ali dubokih književnih odraza* (1957: 130). Pored Shakespearea, kojeg je sarajevska dramatizacija *ubacila na nekoliko mjesta, jer se Čehov oslanja na Šekspira*, pored toga što je *Galeb* u ruskoj kritici nazvan „šekspirovskom Čehovljevom dramom“, u *Galebu* se pominju još Turgenjev i Maupassant. Čini se da je „šekspirovska linija“ svojevrsna *dominanta* ove drame, ono vanjsko koje Čehovu služi kao polazište. Da li su i u kojoj mjeri citati iz djela pomenutih pisaca uistinu citati, ili lajtmotivi, kako tvrdi Roskin, ili se pak mogu promatrati i kao sredstvo dramatizacije, pitanje je koje zaslužuje posebno istraživanje.

U svjetlu ocjena i mišljenja bosanskohercegovačkih kritičara, moglo bi se zaključiti da, uvodeći *istraživača Trepljeva u svoju dramu* (Kusturica, 2011: 59) (scena koja neodoljivo podsjeća na Hamletovu „mišolovku“), dajući mu čak mogućnost da u svom tako često citiranom monologu „napadne“ i ono što, zapravo, dobrim dijelom čini obilježje čehovske drame,<sup>51</sup> gradeći odnose koji podsjećaju na odnose u *Hamletu* (nekadašnji, šekspirovski Kraljica – Klaudije

---

<sup>50</sup> “To je ključna razlika između [...] Ibsenove drame *Divlja patka* i *Galeba* kao primjera Čehovljevog komičnog tretiranja naše moderne čežnje za tragedijom” (2008: 117).

<sup>51</sup> *Kad se diže zastor i pri večernjoj svjetlosti, u sobi sa tri zida, ovi veliki talenti, svećenici svete umjetnosti, prikazuju kako ljudi jedu, piju, vole, hodaju, nose svoje kapute; kad se iz trivijalnih scena i fraza trude da izvuku moral – mali moral, jednostavan, koristan u domaćem životu; kad mi u tisuću varijacija iznose uvijek jedno te isto, jedno te isto, jedno te isto – onda ja bježim, bježim kao što je bježao Maupassant od Eiffelova tornja koji mu je pritiskivao mozak svojom trivijalnošću* (Čehov, 1988a: 72).



– Hamlet – Ofelija, sadašnji su Arkadina – Trigorin – Trepljev – Nina), Čehov pokazuje da tragedija u našem modernom vremenu može biti prisutna još jedino kao citat, lajtmotiv. Za Čehova, i ne samo za njega, kako ustvrđuje Kusturica, *estetski učinak retorike je tek granična oblast prije umjetnosti* (2011: 59). Shakespeare i Puškin, velike riječi, patetika, tragične dramske kolizije, vrijeme „retoričkog patosa“ – jesu obrasci velike umjetnosti koja nam je ostala u naslijeđe, ali tako više nije moguće stvarati. Novo vrijeme donosi nove ritmove i nove načine iskazivanja, neku novu osjećajnost koja se ne može smjestiti u te naslijeđene obrasce. Romantičarski, odnosno simbolistički retorički patos mladog i zaljubljenog Trepljeva slama se pod naletima prozaičnog svakodnevnčkog bitisanja i bezdušnog profesionalizma. Čehovljeva drama označila je kraj tragičnog patosa u teatru, a dramske kolizije iskazivane sentencama, retorikom, efektom i dramatismom situacija, zamijenili su tiha muzika riječi, sama muzika i ... šutnja.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada, sezona 2012/2013., priredilo je jednu od rijetkih pozorišnih „atrakcija“ na ovim prostorima: predstavu *Galeb* Antona Pavloviča Čehova u trajanju od “oko 6 sati i 30 minuta uključujući tri pauze” u režiji Tomija Janežića, kao jedinstven primjer postrediteljskog pozorišta na našim prostorima. Na zvaničnoj internet stranici, pored fotografija iz predstave i osnovnih informacija, dramaturginja Katja Legin o koncepciji ovog “spektakla”, između ostalog, piše: “Predstava *Galeb* je rezultat šesnaestomesečnog kreativnog procesa, koji se temelji na glumačkom i ličnom iskustvu učesnika. Čitanje Čehova tj. analiza teksta dešavala se kroz praktičan rad – radnja u prostoru, pri čemu su se koristili različiti glumački pristupi i psihodramske tehnike. Predstava tematizuje samu kreativnost i pokušava da se bavi temama, ne samo na nivou sadržaja, nego i scenskom, oblikovnom smislu, sa različitim pozorišnim sredstvima. Pored samog sadržaja drame – pozorište, gluma, pisanje, kreativnost, veze između zaljublivanja i stvaranja, međusobni odnosi, mehanizmi i obrasci u vezama, tenzija među generacijama, staro prema novom, pitanja priznavanja, očekivanja, želje – su se kroz proces iskristalisale i teme koje određuju svaki od četiri čina. One su determinisale i sugerisale izbor scenskog postupka, strategije i fokusa. Prvi čin predstave se “vrti” oko teme

---

pozorišta i umetnosti, drugi je vezan za temu zaljubljanja, fantazije i snova. U trećem činu se kao tema pojavljuju predmeti, posedovanje predmeta i ljudi, tretiranje drugog kao predmet. Dok se četvrti čin bavi pitanjem sudbine i/ili slučajnosti i tome kako odluke i događaji utiču na život pojedinca. Tako je nastala predstava, koja bi zapravo mogla da bude četiri različite predstave, jer su činovi sadržinski, tematski i scenski zaokružene celine.”

Zanimljivi su, inspirativni i poticajni temeljni fokusi na kojima se zasnivala koncepcija ove predstave, koji su definirani na sljedeći način: fokus na proces čitanja teksta i kreiranja predstave, označen kao psihodrama, odnosno “oblik grupne psihoterapije”; fokus na kontekst umjetnosti XX vijeka; fokus na odnose: majka – sin; fokus na čula i percepciju, gdje se, između ostalog, kaže: “Na kraju krajeva, u pravom životu, ljudi ne provode svaki trenutak pucajući jedni u druge, beseći se ili izjavljujući ljubav. Ne provode sve vreme govoreći mudrosti. Više su zauzeti jedenjem, pijenjem, flertovanjem i izjavljivanjem gluposti, i to su stvari koje treba prikazati na sceni... ljudi večeraju, jednostavno večeraju. I sve vreme njihova sreća se oblikuje ili im životi bivaju uništeni” (Čehov). U intervjuu, reditelj Janežič ističe da bi pozorište “moglo biti prostor promišljanja o suštini.” Premijera je održana 26. 10. 2012. godine na Sceni „Pera Dobrinović“. Dostupno na: <http://www.snp.org.rs/latinica/predstave/galeb---> [5.12.2012.]

Na sarajevskom MESSu predstava je gostovala 2013. godine: “Predstava *Galeb* Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, u režiji Slovenca Tomija Janežiča, trijumfovala je na sinoć završenom 53. internacionalnom teatarskom festivalu MESS u Sarajevu, osvojivši gran pri za najbolju predstavu u cjelini, kao i nagrade kritike i publike,” zabilježio je Savo Drakulić u tekstu “Trijumfalni uzlet *Galeba*”, objavljenom 8. 10. 2013. godine.

Glavnu nagradu, Zlatni lovorov vijenac, za najbolje glumačko ostvarenje osvojila je Jasna Đuričić, Milica Janevski osvojila je nagradu “Rejhan Demirdžić” koja se dodjeljuje za najbolje mlade glumce, predstavi *Galeb* takođe je pripala i nagrada žirija Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IATC), kao i nagrada “Zlatna maska” *Oslobođenja*, jednog od medijskih pokrovitelja festivala, predstavi je pripala i nagrada „Zlatni lovorov vijenac“ publike Festivala MESS i Grand prix “Zlatni lovorov vijenac” za najbolju predstavu u cjelini na 53. sarajevskom međunarodnom Festivalu. Dostupno na: <http://www.nezavisne.com/umjetnost-zabava/pozornica/Trijumfalni-uzlet-Galeba-212857.html> [3. 12. 2013.]

## UJKA VANJA (ДЯДЯ ВАНЯ)<sup>53</sup>

*Monolog u kojem bi Čehov izrekao svoje glavne misli jednostavno ne postoji. Njega ne treba citirati, on se gubi u čitavom nasljeđu Čehova. Ni jedan od njegovih likova nema prava na najjaču svjetlost. Ja sam u Čehovljevim dramama pronašao i elemente vodvilja, ali ne vjerujem da su to pozorišne komedije. Prije bih rekao da su to dijelovi ljudske komedije.*

Otomar Krejča

Čuveni ruski pjesnik, Osip Mandeljštam, u skici za *Ujka Vanju*, obratit će pažnju, prije svega, na lica i aktere ove Čehovljeve drame:

Serebrjakov, Aleksandar Vladimirovič, umirovljeni sveučilišni profesor. Jelena Andrejevna, njegova žena, 27 godina, Sofija Aleksandrovna (Sonja), njegova kći iz prvog braka. Vojnicka, Marija Vasiljevna, udovica tajnoga savjetnika, mati prve profesorove žene. Vojnicki, Ivan Petrovič, njezin sin. Astrov, Mihail Ljvovič, liječnik. Teljegin, Ilja Iljič, propali vlastelin. Marina, stara dadilja. Radnik (1981: 107 – 108).

Nakon toga, Mandeljštam dodaje:

---

<sup>53</sup> Izdavač “Dobra knjiga” iz Sarajeva 2010. godine je objavio knjigu pod naslovom: Anton Čehov *Ujak Vanja i izabrane priče*, prijevod na bosanski jezik. Informacija se navodi, jer je riječ o prvim prijevodima ruskih klasika na bosanski jezik. Prevodilac je Žarko Milenić, bosanskohercegovački književnik i prevodilac koji, osim sa ruskog, već dugi niz godina prevodi djela i sa još nekoliko drugih stranih jezika. Informacija dostupna na: <http://www.knjiga.ba/ujak-vanja-i-izabrane-price-k7259.html> [28. 11. 2012.]

Da bi se razumjeli unutrašnji odnosi ovih likova, kao sistem, potrebno je čehovski spisak naučiti napamet, „nabubati ga“. Poput kakvog bezizražajnog i nejasnog zamršenog zadatka (rus.: *golovolomka*). Zašto su oni svi zajedno? Ko je kome tajni savjetnik? Pokušajte odrediti u kom svojstvu su, ili u kakvim rodbinskim odnosima, Vojnicki, sin udovice tajnog savjetnika, majke prve profesorove žene, sa Sofijom Aleksandrovnom – profesorovom kćerkom iz prvog braka? Da se ustanovi ko je kome tu ujak, treba naučiti čitav spisak lica. Lakše mi je razumjeti ljevkastu crtež danteovske Komedije, s njezinim krugovima, maršrutama i sferičnom astronomijom, nego ovaj usitnjeno-legitimacijski galimatijas (1981: 107 – 108).

Čehov nije težio eksplicitnim metafizičkim objašnjenjima suštine ljudskog življenja. Njega su interesirali odnosi na zemlji, ono što mi jedni drugima činimo, kada više i nije važno ko je kome šta, jer, ako se prisjetimo Dostojevskog – važan je odnos čovjeka prema čovjeku. Simptome bolesti savremenog svijeta Čehov vidi i prepoznaje u navici da se čovjeku prilazi površno, da se čovjek uzima “zdravo za gotovo” i da se u drugom traži i vidi sve, samo ne ono što jest, da se čovjek definira i određuje svojom „funkcijom“. U Čehovljevom paratekstu Mandeljštam uočava pomak, neku začudnost koja poziva na otklon od automatizma i na novo viđenje uobičajenog. „Usitnjeno-legitimacijski galimatijas“, kako ga doživljava Mandeljštam, može predstavljati mikroprostor, mikroklimu, u kojima se otkrivaju anomalije oblika življenja i odnosa u krugovima, maršrutama i sferama savremene zemaljske Komedije.

Na odnose među likovima u Čehovljevim dramama – koji su i svojevrsni odjek velike teme Dostojevskog, teme „slučajne porodice“ u kojoj se raspadaju unutrašnje veze i koja se nalazi u stanju haosa – na njihovu „razjedinjenost“ koja navodi Mandeljštama da se pita *zašto su oni svi zajedno*, u bosanskohercegovačkoj kritici obratili su pažnju Dževad Karahasan i Almir Bašović.

Bašović, između ostalog, piše da je kod Čehova jedna od tema svake drame pitanje porodičnih odnosa, tačnije nemogućnost da se likovi konstituiraju kao članovi porodice (2008: 66).

U vrijeme kada nastaje Čehovljevo djelo, proces unutarnjeg raspada prirodnih veza, kao posljedica raspada koncepta svijeta na kojem su ti odnosi počivali, uslovljavaju sve prisutnije osjećanje izgubljenosti u svijetu, osjećanje nemoći, neispunjenosti, suvišnosti, nepripadanja, beskućništva, s jedne strane, ali i želje za boljim, ljepšim i smislenijim životom, s druge strane, što jeste, manje ili više, odlika Čehovljevih likova.

Počev od prve drame *Ivanov*, Čehov zapravo na različite načine varira temu usamljenosti i otuđenja, što je posebno naglašeno porodičnim „ne-vezama“: u *Ivanovu*, pored odnosa Sara – Ivanov – Saša, tu su i komični ili parodijski njegovi komentari: grof Šabeljski – Babakina (kao naznaka moguće „porodične zajednice“, zasnovane na tada uobičajenim interesnim „društvenim dogovorima“ koji se, zahvaljujući funkciji koju ima Borkinov lik, razotkrivaju i ogoljuju); tu su, naravno, i Sašini roditelji Lebedjevi, Pavel Kirilič i Zinaida Savišna, vodviljski likovi oca pijanice „od nevolje“ i majke škrstice. Centralna linija odnosa ljubavnik – majka – sin u *Galebu* (Trigorin – Arkadina – Trepljev), osjenčena šekspirovskim motivom „izdaje“, dodatno je naglašena Nininom sudbinom, čiji je otac prepisao imetak svojoj drugoj supruzi, Nininoj maćehi, te odnosom Maše prema ocu, Šamrajevu, kojeg ne podnosi, ali svakako i ljubavlju Mašine majke Poline prema doktoru Dornu, što će neke istraživače ponukati da se zapitaju nije li Dorn Mašin otac? Ninini roditelji, kao i Sarini iz *Ivanova* (koji je se odriču zbog udaje za Ivanova), likovi koji se na sceni ne pojavljuju, djeluju poput neke vanjske sile, okolnosti na koje se ne može uticati, „slučaja“ koji „djeluje“ kao predodređenje ili fatum. Ovakvu konstelaciju odnosa likova i sižejnih linija u drami, do pojave Čehova, nije bilo moguće ni zamisliti.

I dok su u *Ivanovu* psihološke i socijalne motivacije usamljenosti junaka date s "hirurškom" preciznošću, koju je opet trebalo objašnjavati, tumačiti i pravdati, u *Galebu* Čehov poseže za simbolom / simbolima i scenski "efektnijim" postupcima. *Ujka Vanju* u našoj kritici Kusturica definira kao povratak *na realističnu dramsku klasiku* (2011: 59).

Čehovljevi likovi, prema Bašoviću, ne samo da se ne mogu konstituirati kao članovi porodice, oni se ne mogu

[k]onstituirati ni kroz odnos prema narušavanju društvenog poretka, narušavanju koje se po principu analogije povezivalo s narušavanjem kosmičkog poretka, kao što je to bio slučaj sa Shakespeareovim tragičkim herojima. Kao daleki odjek Zakona koji je određivao Racineove junake, kod Čehova nalazimo tematiziranje hipoteka, mjenica, dugova, novca, što bitno određuje status njegovih likova (2008: 67).

Konačna posljedica društvenih anomalija i deformiranih međuljudskih veza: obesmišljenost ljudskog življenja i odnosa kojima upravlja „slučaj“, *gola sirova mehanička sila*, kako ga označava Karahasan, slučaj koji *ukida smisao i njegovu mogućnost* (2004: 121) (te se čovjek u takvom svijetu može još jedino predstaviti, ako ne kao marioneta, onda pak malograđanski „usitnjeno“, odnosno, u najboljem slučaju, „sniženo-parodijski“), ali, još nevjerovatnije i teže – naše pristajanje ili mirenje sa takvom „usitnjenom uređenošću“ – Čehov je pokušavao razumjeti u prikazu onih svojih junaka koji se smiješno i nespretno, tragično i očajno, ali ipak ustrajno suprotstavljaju sveprisutnom „slučaju“. *Ujak Vanja* je možda najpotpuniji čehovski izraz tog razumijevanja.

## Ujak Vanja na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu 1965. godine

U afiši<sup>54</sup> sarajevske premijere *Ujaka Vanje* iz 1965. godine, sačuvane u arhivi Narodnog pozorišta, reditelj Vlado Jablan piše:

Priroda je Čehova obdarila a možda i kaznila kompleksnošću koja nam je u radu pružila mnoge radosti i još veće brige. Tako je topao, neposredan, prisutan, prislan, jednostavan, prirodan, – a tako nedokučiv, neodređen, nedorečen, slojevit – kao život, kao mi, kao oblak koji [je – A. I. Š.] takav kakvim ga mi vidimo u trenutku gledanja.

Igrali smo *Galeba*, ali smo u radu namjerno htjeli da zaboravimo na to i ponavljali: ovo je *Ujka Vanja* ... *Ujka Vanja* 1965. godine, na našem tlu a u vremenu kada i najdramatičnije može biti komično. Kako je lijepo i teško živjeti.<sup>86</sup>

Svako ko se ikada susreo sa Čehovljevim djelom mogao je da se uvjeri u tačnost ove tvrdnje sarajevskog reditelja. Svaki susret sa Čehovom obilježen je ovim osjećanjem kompleksnosti i, skoro svaki put, istovremeno i osjećanjem nemoći da se pojmovnim jezikom ono obuhvati i opiše, osjećanjem da pokušaj interpretacije, u tom smislu i scenske, unaprijed biva osuđen na sebe samog – na po-

---

<sup>54</sup> “Narodno pozorište u Sarajevu. Sezona 1965 / 66. Petak, 17. decembra 1965. godine. Premijera. *Ujka Vanja*. *Scena iz života na selu u četiri čina od A. P. Čehova*. Preveo: Kiril Taranovski, reditelj: Vlado Jablan, scenograf: Strahinja Petrović, kostimograf: Hela Volfart Kojović. Lica: Serebrjakov, Aleksandar Vladimirovič, profesor univerziteta u penziji – Safet Pašalić, Jelena Andrejevna, njegova žena – Darinka Đurašković Cengle, Sofija Aleksandrovna (Sonja), njegova kći iz prvog braka – Kaća Dorić, Vojnicka, Marija Vasiljevna, udovica tajnog savjetnika, mati prve profesorove žene – Darinka Gvozdenović, Vojnicki, Ivan Petrovič, njen sin – Drakče Popović, Astrov, Mihailo Lavovič, ljekar – Mišo Mrvaljević, Ilija Ilić, propali spahija – Reihan Demirdžić, Marina, stara dadilja – Olga Babić, jedan radnik – Miroslav Kraljev [...]” Afiša premijere. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

kušaj. U tome naravno leži i zalog trajanja ovog djela u vremenu, bivajući svaki put *kao oblak koji je takav kakvim ga mi vidimo u trenutku gledanja*. Kada je riječ konkretno o kompleksnosti Čehovljeve drame *Ujak Vanja*, ako bi trebalo u kratkim crtama istaći glavna socijalno-društvena i etičko-filozofska pitanja kojih se dotiče, svoje mjesto našli bi: seljačko pitanje, pitanje inteligencije, porodično pitanje u kontekstu: brak, ljubav, djeca, općenito širi porodični odnosi, pitanje ljepote, sreće... i sve to, imajući u vidu „ograničeni“ i uvjetni prostor scene i „uske“ okvire dramskog žanra, i sve to dato *toplo, neposredno, prisno, jednostavno i prirodno*, svedeno na našu ljudsku, zemaljsku mjeru – uz čašicu votke ili šolju čaja.

Ako bi ukratko trebalo opisati ovu dramu, moglo bi se reći da prikazuje: nadu, ljubav, strast, prijateljstvo, snove, čekanje, mržnju, očajanje... i (ne)rad – u širokom rasponu odnosa i vrednovanja fizičkog i intelektualnog, istinskog i lažnog, izrabljivačkog i ropskog, humanog i nehumanog rada, na kojem se temelji i iz kojeg proizlazi i osnovni dramski sukob: ujka Vanja – Serebrjakov, uz sižejne linije koje se vežu za Astrova, Sonju, Jelenu Andrejevnu.

Karahasan zapaža da se u Čehovljevim dramama:

[l]ikovi i siže doimaju kao odvojeni, kao da postoje i odvijaju se nezavisno jedan od drugoga (prema Bašović, 2008: 118). Takav međusobni odnos likova i sižea [...] razlog je za probleme koje pozorište ima sa tim dramama, jer je u njima 'veoma teško niz 'pojedinačnih radnji' kojima se glumački postupci određuju u pojedinim scenama, dakle u vezi s pojedinačnim događajima, povezati u jednu 'globalnu radnju' koja bi 'monologizirala' dramu, pa onda i predstavu' (prema Bašović, 2008: 118).

Karahasanovo zapažanje koje navodi Bašović jeste zapravo svojevrsna potvrda Tolstojeve ocjene Čehovljeve drame koju je



Lav Nikolajevič nazvao mozaikom,<sup>55</sup> imajući u vidu višepplansku, polifoničnu njenu strukturu, što se u kritici povezuje s narativnošću Čehovljevog dramskog teksta. Stoga ne iznenađuje činjenica da se na svim razinama koje proizvode smisao i značenje, počev od detalja, preko likova i sižea, pa do, kako u svojoj studiji pokazuje Bašović – prostora, pozorište susreće sa teškoćama koje potiču od ove višepplanske strukture samog dramskog teksta i dijalektičkog suodnošenja svih njegovih elemenata, što proizlazi iz prevage epskog i lirskog u odnosu na dramsko u Čehovljevim komadima, kao svojevrsna dekanonizacija žanra, kako zaključuje Kusturica.

O samoj sarajevskoj predstavi u pisanim tragovima ostala je zabilježena kratka ocjena uloga koju je u *Oslobođenju* dao Luka Pavlović:

---

<sup>55</sup> Poznato je da je Tolstoj cijenio Čehova i nazivao ga velikim umjetnikom, ali je smatrao da je kao dramski pisac „gori od Shakespearea“. „Ja ga jako volim... – pisao je Tolstoj o Čehovu – On je veliki je umjetnik. Ali je to ipak mozaik, nema ideje vodilje.“ Usp. npr. tekst pod nazivom „Tolstoj sčital, čto Čehov - dramaturg huže Šekspira“ na internet stranici: Elektronnye knigi na LitRes, objavljen 15. 7. 2011. godine. U tekstu se daju navodi iz knjige *Sjećanja na Čehova (Memories of Chekhov)*, koju je priredio Peter Sekirin i koja je objavljena u SADu 2011. godine. Između ostalog, kako se navodi u članku, prema sjećanjima savremenika, ostalo je zabilježeno i to da je Tolstoj izrekao misao da dramski pisac treba gledaoca uzeti za ruku i povesti ga u pravcu u kojem on želi da ide. „A gdje ja mogu poći za vašim junakom? Do divana u dnevnoj sobi i nazad – vaš junak nema kuda više da ide. [...] Drama, umjesto da pripovijeda čitav ljudski život, treba čovjeka da dovede u takav položaj, da zaveže takav čvor, u čijem rasplitanju bi se on sav pokazao. [...] Čehov je neusporediv umjetnik - pisao je Tolstoj – Da, da, upravo: neusporediv umjetnik života... Najvažnije, bio je iskren. A to je velika vrijednost pisca. I zahvaljujući svojoj iskrenosti, Čehov je stvorio nove, po mom mišljenju potpuno nove forme u cijelom svijetu; nešto slično tome ja nisam vidio. Njegov jezik je zadivljujući. [...] Kod njega nema suvišnih detalja – svaki je ili potreban ili prekrasan“. U članku su navodi dati prema: *The Guardian, Novosti Literaturny*. Dostupno na: [http://literatar.ru/kurs\\_ lekci/chehov\\_tolstoi.html](http://literatar.ru/kurs_ lekci/chehov_tolstoi.html) [19.11.2012.]

Iz glumačkog aparata izdvojila su se dva snažna iscizelirana i reljefna lika Safeta Pašalića (Aleksandar Vladimirović) i Reihana Demirdžića (Ilija Iljič). Nenametljivo i spontano dali su svoja ostvarenja i Mišo Mrvaljević<sup>56</sup> (Astrov) i Drakče Popović (Ujka Vanja).<sup>57</sup>

Safet Pašalić, glumac koji je osvojio sarajevsku publiku i kritiku svojom interpretacijom dr. Dorna u Čehovljevom *Galebu*, ovaj put pojavljuje se u ulozi univerzitetskog profesora Serebrjakova, kojeg Vojnicki, ujak Vanja, na samom početku drame, opisuje kao „čovjeka u futrolu“: učenjak Serebrjakov je *u ogrtaču, kaljačama, s kišobranom i u rukavicama*, premda je *vruće i sparno*.<sup>58</sup> Očigledno je „futura“ pretrpjela određene metamorfoze u stvaralaštvu Antona Pavloviča i u drami poprima drugačije oblike.

Naime, tip „čovjeka – futrole“, *kao uzorak službeničke socijalne psihologije* (Kusturica, 2002: 50), s razvojnim putem od Gogoljevog *Šinjela* i sitnog činovnika sa dna hijerarhijske ljestvice Akakija Akakijeviča Bašmačkina, kao i tip „čovjeka – kameleona“, oba zapravo u funkciji zaštite i odbrane od svijeta, Čehov na različite načine varira u svojim pripovijetkama, o čemu je u našoj kritici pisao Kusturica.<sup>59</sup> U različitim varijacijama, kako pokazuje bosanskoherce-

---

<sup>56</sup> Mrvaljević, Mihajlo – Mišo (Pariz, 1928 – Sarajevo, 2006), prvak Drame Narodnog pozorišta u Sarajevu i jedan od osnivača Kamernog teatra 55. Pored mnogobrojnih uloga u kojima je igrao, istaknute su njegove interpretacije Medvedenka (Čehov, *Galeb*), Pjera Bezuhova (Tolstoj, *Rat i mir*), Sobakijeviča (Gogolj, *Mrtve duše*), Astrova (Čehov, *Ujka Vanja*). Bio je i direktor Drame Narodnog pozorišta te je ostavio značajan trag u sarajevskom i bosanskohercegovačkom teatru.

<sup>57</sup> Afiša za premijerno izvođenje predstave *Ivanov* A. P. Čehova. „Kritičari o Reihanu Demirdžiću“. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>58</sup> VOJNICKI. *Vruće je i sparno, a naš veliki učenjak je u ogrtaču, kaljačama, s kišobranom i u rukavicama* (Čehov, 1988a: 128).

<sup>59</sup> Usp. istoimene Čehovljeve priče *Čovjek u futrolu, Kameleon*, ali i niz dru-

govački rusista, socijalno-društveni odnosi koji porađaju ovakve tipove kod Čehova prerastaju u kritiku tih odnosa, tako da ova psihološka odbrana prerasta u svoju suprotnost, u socijalno zlo, postaje apsurdna:

Dogmatičnost 'futrole' kao voštane opne oko praznine i 'dijalektičnost' kameleonstva u istoj su zaštitnoj funkciji, kao zamjena kičme, nečega što svojom kakvoćom nije dostojno zaštite, tako da ona, zaštita, postaje smiješna, apsurdna (2002: 50 – 51).

Onako kako se pokazuje apsurdnom zaštita u obliku odjeće i aksesora koje nosi Serebrjakov, tako će ujka Vanja spoznati i razotkriti „zaštitu“ praznine lažnog naučnika njegovom profesijom.

Aleksandar Vladimirovič umirovljeni je univerzitetski profesor, čije su ime i patronim također signali (Aleksandar je često ime ruske carske loze, Vladimirovič skoro da i ne treba pojašnjavati – neko ko vlada svijetom), svakako u znaku degradacije, što siže drame potvrđuje. Zauzima, odnosno zauzimao je, jednu od najvažnijih pozicija u sistemu državnih institucija, tako da, u skladu s hijerarhijom, zapravo predstavlja „svetog, velikog čovjeka“. On se tako ponaša, njega do kraja drame Marija Vasiljevna, bivša tašta, uvažava kao velikog čovjeka, dok se istovremeno čini da rođenog sina, Vojnickog, niti uvažava, niti razumije. Serebrjakov upravlja svim i svima na imanju.

Premda nije činovnik u pravom smislu riječi, ovaj lik nosi pečat „činovničkog sistema“ i one psihologije kojom upravljaju i koju *modeliraju apsolutistička država i njene institucije* (Kusturica, 2002: 50).

---

gih. U bosanskohercegovačkoj kritici, pišući o pripovijetkama *Smrt činovnika i Čovjek u futrolu*, Kusturica navodi: „U suštini se oba junaka nadovezuju na tip 'malog čovjeka' koji je ruska književnost varirala saosjećajući s njim u toku jednog stoljeća kao sa žrtvom. Za razliku od svojih velikih prethodnika Čehov je 'malog čovjeka' vidio kao društveno zlo: Gogoljev *Šinjel* se kruti i evoluirao u *Futrolu*, u psihičku oblandu“ (2002: 50 – 51).

Serebrjakov je samo „druga strana novčića“, zakonomjerna pojava, produkt i proizvod istih uvjeta koji i stvaraju ljude u futroli i ljude – kameleone, zauzimali oni niske ili, pak, visoke položaje na društvenim ljestvicama, čija se funkcija svodi na to da održavaju *status quo*, pretvarajući raznobojni i blještavi svijet mogućnosti u sivu trivijalnost i bolest savremenog društva koja se svodi na „strategiju održivog uspjeha bez rada i truda“ – *perpetuum mobile*.

Naime, čini se da Čehov prati i ispituje životne pojave, prati i preispituje naučne i umjetničke spoznaje o njima, prelamajući sve to kroz kristal vlastitih etičkih i estetskih nazora.

U bosanskohercegovačkoj kritici, Bašović lik Serebrjakova analizira upravo u suodnošenju s Vojnickim (kojeg je u ovoj sarajevskoj predstavi iz 1965. godine *nenametljivo i spontano* igrao Drakče Popović,<sup>60</sup> vrsni jugoslovenski i bosanskohercegovački glumac), jer iz odnosa ova dva lika proizlazi temeljni dramski sukob i jer do samospoznaje ujak Vanja i dolazi upravo preko Serebrjakova:

Gradeći napetost u liku Vojnickog kao odnos ja nekadašnji - ja sadašnji, Čehov od lika Serebrjakova pravi prostor u koji se upisuje unutrašnje vrijeme Vojnickog, kao što od imaginarnog prostora šume pravi prostor u koji se upisuje unutrašnje vrijeme Astrova. Prepoznavanje kao radnja lika Vojnickog u ovoj drami je povezano s njegovom spoznajom o liku Serebrjakova. [...] Čitava de-

---

<sup>60</sup> U sjećanju na ovog glumca prvakinja bosanskohercegovačkog i sarajevskog glumišta, Kaća Dorić, zabilježila je u povodu uloge ujaka Vanje: “[...] A bio je Drakče i Ujka Vanja. Posle sam u toj ulozi gledala neke velike glumce. Ali ne znam da se negde ponovila sva dramatika onog zadnjeg nemog prizora: svi su otišli, scena je ispunjena tišinom, i na njoj u zagrljaju Sonje Ujka Vanja, veliko, bespomoćno dete, koje nemo plače i kroz suze tiho kaže: ‘Otišli su...’ Posle je otišao i Drakče. I ostala su samo sećanja. [...] Sarajevo, 2008.” Izvor: Infobiro, Kaća Dorić: “Podrška Ofeliji samog Boga Teatra”, u: *Oslobođenje* br. 22.322 od 26. 2. 2009. godine, str. 29. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=543824> [4. 3. 2013].

mitologizacija, kako tvrde Max Horkheimer i Theodor Adorno, zapravo ima formu nezaustavljivog doživljaja uzaludnosti i suvišnosti žrtvovanja. Ta bi nam činjenica mogla objasniti tragičnost lika Vojnickog koja se ogleda u tome što se, uprkos demitologizaciji Serebrjakova, ritual njegovog žrtvovanja i rada za božanstvo koje on naziva pišući *perpetuum mobile* na kraju drame nastavlja (2008: 126).<sup>61</sup>

Ujak Vanja se nalazi u najamnom odnosu kod Serebrjakova. Čehov je njemu, Sonji pa i Astrovu poklonio kredibilitet, između ostalog, u radu, makar i bio u znaku žrtvovanja za nekog ko to ne zaslužuje, razotkrivajući i svu strahotu najamnih odnosa u kojima pojedinac, kako će pokazati Gorki nadovezujući se na Čehova, malo šta može promijeniti. Prema Gorkom, boljitak je nemoguće postići u zastrašujuće nehumanim okolnostima, bez angažmana na širem društvenom planu i bez promjene tog i takvog sistema. U ovom kontekstu, Sonjin završni monolog zvuči manje metafizički, dok razlozi za scensko neprikazivanje rada, sve do završne scene, ima veze s pojavom i ulogom koju u sižeju drame imaju Serebrjakov i Jelena Andrejevna.

Darinka Đurašković Cengle u ovoj sarajevskoj predstavi igrala je ulogu Serebrjakovljeve dvadesetsedmogodišnje supruge Jelene Andrejevne, lijepe Héléne, "najpoželjnije nevjeste", ali ne u Grčkoj, nego na seoskom imanju u ruskoj zabiti, za čiju naklonost se bore dva prijatelja. Ovo antičko ime izgovara Vojnicki s francu-

---

<sup>61</sup> „O liku Serebrjakova u cijeloj drami najviše govori Vojnicki i upravo on Serebrjakova povezuje sa božanstvom govoreći kako ga je njegova sestra, Serebrjakovljeva prva žena, ljubila čisto *kao što anđeli mogu ljubiti jednako čiste stvorove*, zatim kako njegovoj majci, Mariji Vasiljevnoj, Serebrjakov još uvijek ulijeva *sveti strah* [...] Dakle, odnos Serebrjakova prema likovima koji žive na imanju, kao i činjenica da on upravlja događajima u ovoj drami, govori o njegovoj ulozi koja bi se mogla usporediti s ulogom *ravnodušnog boga*“, bilježi Bašović (2008: 125 – 126).

skim akcentom, stojeći s buketom *jesenjih sjetnih ruža* u rukama, posmatrajući „ljubavnu scenu“ između Jelene Andrejevne i Astrova (scena koju većina kritičara naziva nesumnjivo vodviljskom) u trećem činu koji, prema Čehovu, treba biti kulminaciona tačka drame i predstave, neposredno prije nego što će se Vojnicki suočiti sa Serebrjakovom i prijedlogom o prodaji imanja te konačno shvatiti u kojoj mjeri je njegov život bio čista samoobmana.

*I Jelena Andrejevna se na izvjestan način u ovoj drami povezuje s višim bićem* (2008: 126), kao i Serebrjakov, ističe Bašović, definirajući odnos svih likova njihovim odnosom prema prostoru, konkretno prema šumama koje su izraz i odraz Astrovljevog (ali i Sonjinog) bića. Jelenu Andrejevnju, kao i njenog muža, Aleksandra Vladimiroviča, obilježava, kako pokazuje Bašović, ravnodušnost prema prostoru, odnosno ravnodušnost prema svemu što nisu oni sami.

I dok je najljepša žena starog svijeta, prema Homeru, bila zaokupljena mislima i znala ismijavati i samu sebe, bivajući uvijek svjesna nesreće koju je prouzročila njena ljepota, najljepša žena ruske zabiti je nesrećna mlada žena, ali vjerna supruga, svjesna svoje ljepote, ali nesvjesna njenog razornog djelovanja.<sup>62</sup> Razaranje tako postaje temeljnom metaforom ove drame, jer kako pokazuje Bašović:

Žrtvovanje Vojnickog i Sonje za Serebrjakova i Jelenu Andrejevnju dovodi se u vezu i s prostorom šume o kojem govori Astrov. [...] Govoreći o čovjekovom odnosu prema šumi, on kao da daje rezime ove drame s tačke gledišta Vojnickog i Sonje:

*ASTROV: Razoreno je gotovo sve, a ništa novo nije sazdano* (2008: 127).

---

<sup>62</sup> U IV činu, pozdravljajući se na rastanku s Jelenom Andrejevnom, Astrov izgovara sljedeće riječi:

*ASTROV (stisnuvši joj ruku). Dobro, putujte... (Zamišljeno.) Vi kao da ste dobar čovjek, pun duše, a ipak i nešto čudno izbija iz čitavog vašeg bića... Doputovali ste, evo, ovamo sa svojim mužem, i svi, koji su ovdje radili, vrtjeli se ili štogod gradili, morali su*

Čehov, međutim, upravo „lijepoj Hélèn“ u njenim obraćanjima Vojnickom, poklanja replike u kojima se odražava suština odnosa koje nam pokazuje ova drama:

*JELENA ANDREJEVNA. [...] kako je ono Astrov rekao malo prije: svi vi uludo uništavate šume, i uskoro ne će na zemlji ništa ostati. Baš tako ludo uništavate i čovjeka, i doskora će vašom zaslugom iščeznuti sa zemlje i vjernost, i čistoća, i samopožrtvovnost (1988a: 136).*

*JELENA ANDREJEVNA. Vi ste, Ivane Petroviču, obrazovan i pametan čovjek, pa mislim, da biste vi morali shvatiti, da svijet neće propasti ni od razbojnika ni od požara, nego od mržnje i neprijateljstva, i od svih tih tričavih zadirkivanja... I vaša bi dužnost bila da sve mirite i primirujete, a ne da i vi mrmljate (1988a: 140).*

U svijetu kojim upravlja slučaj kao fatum, svijetu (samo)obmana i lažnih vrijednosti, svijetu koji gubi svoju ljepotu i smisao, i ljepota sama kao ideal istine i dobra postaje obesmišljena, opustošena, ispražnjena. Jelena Andrejevna kao da u sebi sadrži još nešto od potencijala „šumske vile“, „čarobnice“, kao što je i Astrov „dobri šumski duh“ – *Lešij* – kako se prvobitno i zvala ova drama, ali „slučaj“ je htio da ostanu samo, s jedne strane prazna ljuštura, a s druge – *čovjek velikih brkova i malih mogućnosti*. Lijepa žena u savremenom svijetu ni ne može biti drugo nego objekt, vrijedan čovjek – iskorišten i odbačen, dobar čovjek – ponižen i ismijan. Jelena Andrejevna podsjeća da nešto važno propuštamo dok se mirimo

---

*odbaciti svoj posao i čitavo se ljeto baviti samo kostoboljom vašega muža i vama. Oboje – i on i vi – zarazili ste sve nas svojom besposlicom. Ja sam se zanio vama, čitav mjesec dana nisam ništa radio, dok su u to vrijeme ljudi patili, a seljaci po mojim šumama i šumskim branjevinama pasli svoju stoku. I tako ste vi i vaš muž, gdje god bi vaše noge stupile, donosili sobom razaranja... Ja se šalim, naravno, ali je ipak... čudno, i ja sam u to uvjeren, da bi nastala ogromna pustoš, kad biste vi ostali... I ja bih poginuo, a i s vama ne bi bilo bolje. No, odlazite. Finita la commedia! (Čehov, 1988a: 168).*

s okolnostima, sliježemo ramenima, zatvaramo oči i skončavamo u tuzi i melanholiji, zlobi i cinizmu, ili lijenosti i dosadi, braneći se samoobmanama kao posljednjom barijerom prije očajanja.

Ali, dva lika u drami zaista imaju funkciju „dobrih duhova imanja“, likovi koji pripadaju prošlosti i koji su „pretvoreni“ u „inventar imanja“. Prvi je propali spahija Teljegin, Ilja Iljič, dobričina nježnog srca koji svoje nedaće povjerava gitari i zabavlja druge. Njegova uloga čista je muzika, stoga je Čehov insistirao na tome da glumac koji igra ovu ulogu bude i vrstan gitarist.<sup>63</sup> Kratki odziv o prvom izvođenju *Ujaka Vanje* na sarajevskoj sceni bilježi da je Reihan Demirdžić – upamćen i cijenjen po tome što je svaku svoju ulogu gradio detalj po detalj – uspio da se nametne ovom ulogom, da dadne *snažan, iscizeliran i reljefan* lik, kako navodi Luka Pavlović, tako da je u sjećanju kritike i publike ostao kao *nepatvoreni Teljegin*.

Drugi lik je Marina, stara dadilja, oličenje dobrote koja za sve i svakog pronalazi iskrene i tople, jednostavne riječi utjehe što liječe dušu, riječi koje pomalo zaboravljamo, kojih se čak pomalo i stidimo. I samo iz njene perspektive Serebrjakov nije parodija, nije perpetuum mobile, nije „svetac“ niti ravnodušni bonvivan, niti bilo šta čime ga je već sve kritika „počastila“. Iz perspektive dadiljinog lika (na margini sižea, na margini zbivanja i na margini života), Serebrjakov je samo star čovjek koji traži, ne bivajući toga ni svjestan, da ga neko požali. Serebrajkov djeluje kao dijete – pošto je svima dodijao, on sebično zahtijeva svoja prava, samo, umjesto da plače, on se žali na svoje boljke, zabranjuje da se svira, zabranjuje da bilo ko živi kad već on umire. I jedino stara Marina čuje riječi njegove duše.

Reditelj Vlado Jablan koji je tražio iskrenost igre svakog pojedinog člana ansambla, iskusni, provjereni, uigrani sarajevski glumci, uvažavanje književnog teksta, svjesnost o njegovoj kom-

---

<sup>63</sup> U arhivi Narodnog pozorišta sačuvana je fotografija Rejhana Demirdžića u ulozi Teljegina s gitarom u rukama.



pleksnosti i težini, ali i radost otkrivanja u kreaciji – faktori su koji govore u prilog tome da je sarajevska publika imala priliku vidjeti još jedno solidno pozorišno ostvarenje, dok bosanskohercegovačka kritika, književna i pozorišna, ustrajava i ne odustaje od dijaloga s umjetničkim djelom, pokazujući da je to jedini oblik i njenog vlastitog postojanja.

### **Ujak Vanja<sup>64</sup> na sceni Kamernog teatra 55 iz Sarajeva 2007. godine**

*Da bi se dobro živjelo, ljudski, treba raditi. Raditi s ljubavlju, s vjerom. A kod nas to ne znaju. Arhitekta, kad sagradi dvije-tri pristojne kuće, sjeda da igra karti, igra cijeli život... Doktor, ako ima praksu, prestaje pratiti nauku...*

Čehov

---

<sup>64</sup> Bosanskohercegovačka publika je imala prilike da godinu dana nakon sarajevske premijere, predstavljene u Kamernom teatru 55, pored festivalskih gostovanja inostranih pozorišta koja su postavljala Čehovljeve drame, vidi i premijeru *Ujaka Vanje* u izvođenju Hrvatskog narodnog kazališta (HNK) Mostar u režiji Nine Kleflin. Dostupno na: <http://5.9.141.106/vijesti/kultura/u-srijedu-premijera-ujaka-vanje/081215064> [10. 1. 2013.]

Koliko je našoj publici i našem čovjeku bila bliska upravo ova Čehovljeva drama, mogu posvjedočiti i jugoslovenski, *domaći tv filmovi*, snimljeni 1970. i 1981. godine. Režiju verzije iz 1970. potpisuje Jerzy Antczak, dramaturgiju Miroslav Karaulac, prijevod Milica Nikolić. Uloge: Ljubiša Jovanović (Serebrjakov), Maja Dimitrijević (Jelena), Jelisaveta Sablić (Sonja), Rahela Ferari (Marija Vasiljevna), Zoran Radmilović (ujka Vanja), Ljuba Tadić (Astrov), Viktor Starčić (Teljegin), Marica Popović (dadilja), Zoran Benderić (Petruška, radnik). Verziju iz 1981. režirao je Vladimir Gerić. Uloge su tumačili: Tonko Lonza, Nataša Maričić, Jelisaveta Sablić, Marija Danira, Vanja Drach, Relja Bašić, Irena Kolesar, Stjepan Bahert. U opisu filma, stoji: „*Ujak Vanja* jedno je u nizu zrelih kazališnih djela velikog ruskog pisca nastalo dvije godine nakon *Galeba*, čiji bi se

Premijera Čehovljeve drame *Ujak Vanja* u Kamernom teatru 55 u režiji zagrebačkog reditelja Ozrena Prohića privukla je veliku pažnju javnosti i medija koji su pratili čitav proces priprema za rad na predstavi *prilično zahtjevnoj za postavljanje na scenu*,<sup>65</sup> koja je ocijenjena kao doprinos sarajevske pozorišne kuće *snažnom regionalnom trendu savremenog čitanja Čehova*.<sup>66</sup>

Prva čitaća proba održana je u oktobru 2007. godine i zabilježena je u dnevnim informativnim novinama.<sup>67</sup> U najavama premijere u sarajevskom Malom teatru mediji su istakli riječi tadašnjeg direktora Kamernog teatra Zlatka Topčića da je riječ o predstavi:

---

sadržaj mogao opisati kao niz prizora iz seoskog života u kojem njegovi junaci žive u potrazi za vlastitim identitetom, mimo vremena i prostora. Budeći se iz svijeta svojih samoobmana, oni postaju toga svjesni tek kad se među njima pojavi jedna lijepa žena kao simbol nedostižne ljepote i smisla. Svi se odjednom pokušavaju vratiti u realnost, ali u tom nastojanju sve ispada naopako i neumjesno, da bi se na kraju opet zatvorili u sebe. Sve završava tamo gdje je i počelo: u nedorečenosti, promašenosti, grotesknosti svakodnevnog trajanja“. Informacija dostupna na: [http://www.imdb.com/title/tt0193585/fullcredits?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm#cast](http://www.imdb.com/title/tt0193585/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast) i na: <http://www.imdb.com/title/tt0415335/> [10. 2. 2013.]

<sup>65</sup> „Nova sezona u Kamernom teatru 55. Početak sa premijerom *Ujka Vanje* 10. novembra“, u: *Oslobođenje* br. 21.776 od 30. 8. 2007. godine, str. 36, autor nije naveden. Izvor: elektronski arhiv Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=368477> [4. 3. 2013.]

<sup>66</sup> „Savremeni Čehov i duhoviti *Muholovac* na repertoaru. Zlatko Topčić o novoj sezoni u Kamernom teatru“, u: *Dnevni avaz* br. 4304 od 16. 9. 2007. godine, str. 12, autor: A. G. Izvor: elektronski arhiv Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=373761> [4. 3. 2013.]

<sup>67</sup> „Održana prva proba u Kamernom teatru. Čehovljevi komični i tragični *Ujak Vanja* u režiji Prohića“, u: *Dnevni avaz* br. 4327, od 9. 10. 2007. godine, str. 13, u potpisu: A. G. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=380327> [3. 3. 2013.]

koja govori o ljudskoj uzaludnosti, potrošenim životima, neostvarenim snovima i neispunjenim željama,<sup>68</sup> da nema teatra bez Šekspira, ali ni bez Čehova,<sup>69</sup> da se Čehovljevo dramsko pismo istovremeno odvija u oba smjera, da se kreće i ka komičnom i ka tragičnom pa je u tome, valjda, dio tajne njegove genijalnosti i volšebne sposobnosti da nas i rastuži i nasmije, ali nikada eksplicitno ni 'na prou loptu'.<sup>70</sup>

Ovi iskazi prizivaju u sjećanje Andrejevljev "doživljaj" Čehovljeve drame. Koliko god mračne i beznadne bile slike života koje nam ovaj ruski klasik predstavlja, one, prema mišljenju Leonida Andrejeva izazivaju *protest protiv uboge stvarnosti, a ne pasivno potčinjavanje* (prema: Anikst, 1972: 577). Vjerovatno je i to razlog što je Čehovu bio potreban vodvilj, komično, parodija, jer od "usitnjeno-legitimacijskog galimatijasa" teško je, ali ni ne treba, praviti tragediju. A tragedija zapravo niče na onoj osjetljivoj granici (samo) prepoznavanja, u našem emotivnom poistovjećivanju s neostvarenim snovima i neispunjenim željama, usput negdje zagubljenim životima, čak i onda kada shvatimo da zapravo nemamo koga kritičiti za vlastitu "promašenost". Stoga su možda svi, za tadašnji te-

---

<sup>68</sup> "Ujaka Vanju će igrati Žan Marolt, Jelenu Andrejevnu Mirela Lambić, Se-rebnjakova (sic!) Miralem Zubčević, Sonju Sabina Bambur, Vojnickaju (sic!) Jasna Diklić, Astrova Mirsad Tuka, Teljegina Miki Trifunov i Marinu Rava Jovančić-Lešić, dok će kostimografiju potpisivati Vanja Popović a scenografiju Osman Arslanagić." "Ujak Vanja u Kamernom teatru 55", u: *Oslobođenje* br. 21.816 od 9. 10. 2007. godine, str. 40, autor: K. R. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=380551> [4. 4. 2013.]

Slične informacije prenose i *Nezavisne novine*. Usp.: "Kamerni teatar 55. Pripremaju Ujka Vanju", u: *Nezavisne novine* br. 3298, od 13. 10. 2007. godine, str. 24, autor M. L. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=381444> [4. 3. 2013.]

<sup>69</sup> *Oslobođenje*, *ibidem*. [4. 4. 2013.]

<sup>70</sup> *Nezavisne novine*, *ibidem*. [4. 3. 2013.]

atar uobičajeni, scenski efekti kod Čehova “pomaknuti” – ustranu, iza scene, parodirani su ili su u znaku promjene perspektive.

Periodi manirizma – piše Bašović – su periodi u kojima se čovjek gubi jer na temeljna pitanja, kako kaže Hocke, pokušava odgovoriti intelektualnim sredstvima, i to su periodi koji su sposobni jedino za metafizičku *klauneriju*, zato čovjek u drami postaje *vlastitom karikaturom*, a umjesto da bude slika univerzuma tragički junak postaje *karikaturom univerzuma* (2008: 61).

Kako pokazuje Čehov, tragično nije u scenskim efektima, niti u postupcima likova.

Ne u postupcima, već u rečima leži lepota i uzvišenost lepih i velikih tragedija. Nalaze li se one samo u rečima koje prate i objašnjavaju postupke? Ne; treba još nešto da postoji osim uobičajeno nužnog dijaloga. Jedino reči koje se najpre čine nepotrebnim imaju značaja za delo. U njima se nalazi duša dela (Maeterlinck, 1896, u: Miočinović, 1975: 90).

Poput Mašinih riječi iz *Galeba: Sve su to sitnice* (rus.: *pustjaki*), ili riječi ujaka Vanje:

*VOJNICKI* (*postavlja kiticu ruža na stol i uzbuđeno otire rupčićem lice i vrat*). *Ništa... da... ništa... ništa!* (Čehov, 1988a: 157)

Prelazak, odnosno ukrštanje vanjske i unutrašnje perspektive lika, o kojima govori i koje na Čehovljevim dramama ispituje Bašović, predstavljaju mjesta presijecanja komičnog i tragičnog. To su mjesta (*samo*)*saznanja* likova, kako ih definira Karahasan, “mjesta *stida*”:

[...] kad sebe vidimo objektivno, onako kako nas vide drugi, a istovremeno smo potpuno u sebi i nesposobni da se odrekemo bilo čega što nas čini, općenito - mjesta granične pozicije (2004: 73).<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Scenu sukoba između Serebrjakova i Vojnickog iz trećeg čina Hristić opi-

Za Vojnickog – kojemu Čehov daje univerzalno rusko ime Ivan, i to u formi nadimka naslovljujući tako svoju dramu, što nije zanemarivo – to su trenuci samospoznaje i spoznaje, o obmanama i samoobmanama, koji nakon svega ostaje ljudska vrijednost dostojna života, ostaje ujka Vanja, konstituirajući se istovremeno kao novi dramski junak dostojan poštovanja bez obzira na okolnosti u kojima se nalazi. Ujka Vanja prolazi Čehovljevu najtežu provjeru – duhovnog i duševnog napora da se istrajava u svakodnevicu.

U medijima, neposredno prije premijernog izvođenja *Ujaka Vanje* iz 2007. godine, moglo se pročitati da je ova sarajevska predstava rađena u ključu svojevrsnog “slogana” da je *svako nekom uništio život*, u znaku “drame raspoloženja” koja pokazuje *svijet melanholije i letargije* te u znaku *savremenog čitanja Čehova*.<sup>72</sup> U tekstu

---

suje na sljedeći način: „Moramo zamisliti ujka – Vanju u sredini porodičnog kruga: on je očajan, besan, zanesen. Govori o sebi, postepeno stvara jednu sliku samog sebe u koju, prepuštajući se neiscrpnom obilju svojih ambicija, sve više veruje. I kada taj imaginarni autoportret dobije dva finalna poteza pozivanjem na Šopenhauera i Dostojevskog, on odjednom postaje svestan pogleda drugih. Pred tim pogledom, slika nestaje i Vanja kaže: ‘Počeo sam da lupetam koješta! Ja ludim... Majko, ja sam očajan! Majko!’ Svoj dramski vrhunac čitav prizor dostiže u trenutku u kome ujka Vanja vidi sebe u očima drugih, u kome njegov pogled - koji je dotle lutao po nestvarnim maglama neostvarenih mogućnosti - sretno pogled Drugoga; tada shvatamo, zajedno sa njim, da je on ono što je, a ne ono što misli da je mogao biti i da nam se u životu čini žrtvovanim najčešće ono što nije ni moglo biti ostvareno. Nema ličnosti u njegovim dramama sa kojom je Čehov surovije postupio nego sa jadnim Vojnickim” (1981: 102 – 103).

<sup>72</sup> Sekulić, Mr. [Mirela] (2007), „Večeras premijera *Ujaka Vanje* u Kamernom teatru 55. Vi ste upropastili moj život“, u: *Oslobođenje* br. 21.860 od 22. 11. 2007. godine, str. 40. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=392932> [4. 3. 2013.], također i tekst: “Kamerni teatar 55: Sutra premijerna izvedba Čehovljevog *Ujaka Vanje*”. Dostupno na: <http://www.klix.ba/vijesti/kultura/kamerni-teatar-55-sutra-premijerna-izvedba-cehovljevog-ujaka-vanje/071121085>. Objavljeno 21.11.2007. godine. [4. 1. 2013.] U oba teksta

objavljenom u *Oslobođenju*, između ostalog, ističe se rediteljski koncept koji kreće „iz savremenosti“:

U našeg Čehova krećemo iz suvremenosti. Označena je promašenim sentimentima, htijenjima, a rezultira velikom gorčinom. Ne banalno patnjom, nego rezultira ironijom, odustajanjem i ogorčenjem. Te tri emocije su osnove našeg vremena i civilizacije u kojoj živimo. Sve naše emocije kompenzirane su kroz banalne forme, kroz sapunice. Živimo neke čudne živote u kojima se smisao kompenzira, a događaji koji nas okružuju su sociološka, društvena i povijesna situacija. Dramske situacije i prizori kod Čehova prevedeni u našu priču i naš stav ne samo o tekstu, nego i o vremenu, dovode do jedne egzistencijalističke situacije da ljudi jedne (sic!) druge preko ljubavi, tenzija i htijenja, ustvari, dovode do nervoze, gorčine, tuge i žalosti. Ono što je najstrašnije je to da je Čehov, pogotovo njegov *Ujak Vanja*, postao potpuno i ponovo naš suvremenik.<sup>73</sup>

---

navode se riječi direktora Kamernog teatra koji je istakao da je ovo „tek treća postavka Čehovljevog teksta“ u Kamernom teatru 55. „Prve dvije izvedene su ratne 1994. godine – *Pjesma labudova* i *Medvjed*, a riječ je o komadima u jednom činu.“ U dostupnim pisanim izvorima nisu ostali sačuvani relevantniji odzivi na ratne predstave izvođene prema Čehovljevim jednočinkama, ali je vrijedna informacija da se u ratnom Sarajevu preko Čehovljevog djela propitivao smisao našeg vlastitog postojanja, na isti način kao što je vrijedna činjenica da se Čehov i tada igrao, kao da jedino u blizini smrti čovjek spoznaje pravu vrijednost onih sitnih čehovski malih stvari i “sitnica koje život znače”, u vremenu kada najzačudnijom i najiznenađujućom postaje činjenica da se uopće živi.

<sup>73</sup> U tekstu Mirele Sekulić iz *Oslobođenja*, pored izjava direktora Malog teatra i reditelja, navode se i kratke izjave glumaca: „Glumci pamte probe. O večerašnjoj premijeri Mirela Lambić, koja igra Jelenu Aleksandrovnu (sic!) je rekla da je dugo godina željela i radovala se Čehovu: ‘Od svih Čehovljevih komada *Ujak Vanja* mi je najdraži. Bilo je lijepo ali i naporno pripremati ga. To je nekako slatki umor.’ Sabina Bambur, koja će biti Sonja, kazala je da ono što glumci pamte nisu uloge, nagrade, niti veliki aplauzi, nego sam proces rada, te da im je svima ovo bio izuzetno težak i naporan rad. Žan Marolt, koji tumači glavni lik

Predstava je, sudeći prema ovim navodima, nosila koncept drame raspoloženja – što je za scensko predstavljanje Čehovljeve lirske drame, od vremena Stanislavskog, bio primjeren koncept i „ključ za uspjeh“ – sa jasnim aluzijama na bolne tačke savremenog doba. Čehov je, zapravo, bio mišljenja da u drami „ljudima treba dati ljude“, odnosno, ponuditi publici njih same, a riječ je o piscu koji označava u najvećoj mjeri našu epohu,<sup>74</sup> pa nesreće i čežnje njegovih likova nije teško poistovijetiti s našima: iznevjerene nade i iluzije, tjeskobe i strahovi, depresije i ogorčenja, *promašeni sentiment i htijenja*. Kao da smo samo promijenili nazive. Toliko je očigledno, da nije slučajno što, s jedne strane, savremeni teatar bježi od „klasičnog“ Čehova završavajući počesto u kiču, cirkusu i apsurd, jer to jeste naša stvarnost, dok s druge strane, s obzirom da tradicionalni ili klasični *psihološki realizam više nije ključ ni za Čehova ni za savremeni teatar*,<sup>75</sup> nudi varijante ‘Čehova za slutnju’, kada

---

u predstavi, objasnio je da je bio prijatno iznenađen i obradovan kada je dobio ovu ulogu, jer predstavlja jedan od vrhunskih glumačkih izazova. ‘Lično mi mnogo znači, jer mogu da preispitam koliko sam ‘stao’ sa zanatom. Vidio sam rad na predstavi kao snijeg na kojem sam morao da ostavim svoj trag.’ Mirsad Tuka, koji igra lik Astrova, smatra da ova predstava neće biti privlačna samo određenoj publici, nego da će je prihvatiti raznovrsna publika koja će dugo dolaziti da pogleda ovu prekrasnu Čehovljevu priču.” Sekulić, Mr. (2007), „Večeras premijera *Ujaka Vanje* u Kamernom teatru 55. Vi ste upropastili moj život“, u: *Oslobođenje, ibidem*. [4. 3. 2013.]

<sup>74</sup> „Drama našeg vremena registrira ono što je Čehov nagovijestio i zapravo ostvario, a u toj postmodernističkoj drami raspada na razini dramske tehnike se događa ono što se već događalo u drami ranijih postmodernizama i manirizama. [...] Nismo izuzetni u historiji, jer su se prije naše stvarnosti raspale i neke druge. Raspad antičke stvarnosti stvorio je Euripidovu tragediju, raspad kršćanske stvorio je Shakespeareovu i Racineovu, a raspad naše proizveo je Čehovljevu komediju i različite oblike komičke ‘antidrame’“ (Karahasan, 2004: 24 – 25).

<sup>75</sup> Munjin, Bojan (2008), “Kazalište: Premijera *Ujaka Vanje* u HKD teatru u Rijeci. Čehov za slutnju”, u: *Feral Tribune* od 16. 1. 2008. godine. Dostupno na:

slutimo da smo svi zajedno nešto krupno proćerdali i utopili se u jednu kolotečinu kojoj ne znamo ni okus ni miris, ni kako ni zašto.<sup>76</sup>

Trend „osavremenjivanja“ i novih čitanja, pomjeranja perspektive i uvođenja marginalnih pozicija u svim oblastima, ne samo u umjetnosti, svekolike reforme kojima svjedočimo, pokazuju da se ponovo nalazimo u vremenu potrage za *novim formama*, odnosno u još jednoj epohi koja traga za vlastitom formom.

Nakon premijere, o predstavi su se mogli pročitati različiti, oprečni odzivi. U rubrici Pozorišna kritika u *Oslobođenju*, štampan je tekst Dragana Komadine pod naslovom „Aura Zvijezde s naslovne strane“, u kojem se ističe da su Čehovljeve *slike iz seoskog života* u konceptu reditelja Prohića *postavljene [...] u multimedijalni kontekst*, u kojem je priča pretvorena:

[...] u hibrid tv-sapunice i klišeiziranih, ali uglavnom funkcionalnih scenografskih rješenja (Osman Arslanagić).

[...] Groteskno je bilo vidjeti dadilju Marinu u kostimu iz Čehovljevog vremena s kazetofonom u ruci. U tom trenutku, pobojavao sam se da ne ću biti svjedokom nekog rap-Čehova, s ujakom Vanjom na rolama i Astrovim koji se ubija Red Bullom. Taj radijski šum, ruske folk-balade preko kojih ujak Vanja, Jelena Andrejevna, Sonja i Astrov izgovaraju svoje monologe, te zvuk usisivača, trebali su otvoriti još jednu bitnu dimenziju u razumijevanju Čehova – vječiti šum u kanalu među njegovim likovima. Ali i to je realizirano samo u naznaci, jer je za punu provedbu te redateljske zamisli nedostajalo decibela. Uz jedan radikalniji redateljski pristup u provedbi suštinski dobrog koncepta, koji sigurno zahtijeva duži rad na pripremi predstave, ovo je uistinu moglo biti jedno zanimljivo čitanje Čehova. Šteta...<sup>77</sup>

---

[http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article\\_tisak.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=1163&NrSection=1&NrArticle=17294](http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_tisak.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=1163&NrSection=1&NrArticle=17294) [4. 3. 2013.]

<sup>76</sup> Munjin, Bojan (2008), „Kazalište: Premijera *Ujaka Vanje* u HKD teatru u Rijeci. Čehov za slutnju“, u: *Feral Tribune*, *ibidem*. [4. 3. 2013.]

<sup>77</sup> „Otvarajući predstavu s glumcima koji sjedaju u prvi red gledališta na



U svjetlu mišljenja bosanskohercegovačkih književnih i teatarskih teoretičara i kritičara o mnogoslojnosti i kompleksnosti Čehovljevog dramskog teksta – imajući u vidu i osobenost drame kao žanra, njenu upućenost na teatar i scenu, njenu neminovnu usmjerenost na koautorstvo – reditelj, zajedno sa glumcima, dramaturzima, scenografima, kostimografima i drugim članovima koji učestvuju u kreiranju jedne predstave, da bi homogenizirao predstavu, uglavnom odabira i poseže za jednom linijom od mnogih koje nudi dramski tekst. U tome leži opasnost, ali i prostor slobode za dopisivanja i dogradnje. S tog aspekta i ova sarajevska predstava vrijedan je pokušaj približavanja Čehova našem kontekstu i vremenu, našem razumijevanju ruskog pisca. Makar u nekim odzivima ocijenjena i kao neuspjelo pozorišni „događaj“, iza nje sto-

---

sjedala sa imenima likova koje igraju, Prohić ih je želio učiniti interpretatorima teksta oni postaju jedni od nas i otiskuju se u čehovljevsku pustolovinu, gdje bi trebao dominirati njihov privatni doživljaj i osobni pečat, bez identificiranja s likovima i bilo kakvim psihološkim uživljavanjem. No, inzistiranje na toj distanci u glumačkoj je izvedbi ponudilo vrlo heterogene rezultate. [...] Komadina, Dragan (2007), „Pozorišna kritika: *Ujak Vanja*. Aura Zvijezde s naslovne strane“, u: *Oslobođenje* br. 21.865 od 27. 11. 2007. godine, str. 40. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=394037> [4. 3. 2013.]

S druge strane, nešto više od pola godine nakon premijere, u junu mjesecu 2008. godine, nakon gostovanja na 27. pozorišnim/kazališnim igrama u Jajcu, predstava *Ujak Vanja* Kamernog teatra, ocijenjena je na sljedeći način: „[...] Prohić je, prema riječima selektora ovogodišnjih igara u Jajcu Sulejmana Boste, proizveo zrelu, brižljivo složenu, balansiranu i u svim elementima homogenu teatarsku igru, koja nas uvjerljivo, ekspresivno i nijansirano uvodi u svijet Čehovljeve anatomije života. Svi su elementi funkcionirali u promišljeno odmjerenoj interakciji, a predstavu je nosila fokusirana i ujednačena gluma cijelog ansambla [...]“ „Šestog dana Pozorišnih igara u Jajcu. Kamerni teatar izveo *Ujaka Vanju*“, u: *Dnevni avaz* br. 4576 od 14. 6. 2008. godine, str. 31, autor: Me. Z. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=466527> [4. 3. 2013.]

ji napor da se „jedno od najtežih mjesta svjetske klasike“ razumije, doživi, predstavi, igra.

Svoje viđenje drame *Ujak Vanja*, kad je riječ o našoj književnoj kritici, Kusturica definira s aspekta realističke klasike, kao i s aspekta odnosa likova prema, u ovoj drami tako naglašenom radu, imajući u vidu najprije Astrovljev, Sonjin i ujka Vanjin trud, postavljen opoziciono prema „intelektualnom radu“ Serebrjakova i neradu Jelene Andrejevne:

Stepen 'povratka' na realističku dramsku klasiku kad je u pitanju *Galeb* nama izgleda još veći u *Ujka Vanji*. Najdramatičniji trenutak, samoubistvo Trepljeva, pomaknut je sa scene (ali ne i za gledaoca), dok Ujka Vanja, direktno na sceni, okida u Serebrjakova, doduše neuspješno. Dramski udar od spoznaje da je najbolji dio svog ljudskog vijeka žrtvovao za lažnog naučnika, koji se evo sad sprema da proda imanje i izbací ga na ulicu, dostojan je normativna najstrožije koncepcije klasične drame. Teško je danas pročitati dramu kao besmisleno, svakodnevno, provincijalno bitisanje jer iza njega stoje čestiti, marljivi ljudi (2011: 59 – 60).

Almir Bašović, u svojoj analizi drame *Ujka Vanja*, između ostalog, zapaža da:

ovoj drami Čehov dovršava svoj postupak interiorizacije dramske napetosti, postupak premještanja sižea iz svijeta u lik. Fizičku radnju potiskuje govorna radnja i to kao da se naglašava bukvalnim odnosom likova prema poslu, jer vjerovatno ne postoji nijedna drama u evropskoj tradiciji u kojoj se o radu tako puno govori (2008: 118).

Čini se da najvažniji zaključci do kojih je došao veliki Tolstoj – neprotivljenje zlu, očuvanje porodice i porodičnih vrijednosti, koristan rad – utemeljeni ne samo na racionalnim i humanističkim

načelima devetnaestostoljetne misli, već mnogo šire, kod Čehova, podliježu delikatnom preispitivanju u samjeravanju s novom realnošću, ali i umjetničko-estetskoj provjeri, bez davanja prevlasti jednog stava nad drugim ili dominacije jednog pogleda nad drugim, bez moraliziranja.

Na navedenu misao Kusturice o tome da iza ovih „scena iz života na selu“ – kako piše u većini afiša za najavu predstave *Ujak Vanja – stoje čestiti i marljivi ljudi*, nadovezuje se Bašovićeva analiza:

Opozicija između rada i nerada na kojoj se zasnivaju vanjski, vidljivi znaci promjene na imanju, na kraju drame služi i za komentar različite sudbine likova, to postaje temeljna opozicija između Serebrjakova i Jelene Andrejevne, s jedne, i likova koji su prije njihovog dolaska živjeli i radili u prostoru u kojem se drama događa, s druge strane. Nakon odlaska Serebrjakova i Jelene Andrejevne, Astrov se vraća svom ljekarskom pozivu, a drama završava scenom u kojoj se Vojnicki i Sonja vraćaju svojim zapuštenim poslovima i rutini svakodnevice (2008: 118 – 119).

Prekid ili zaustavljanje uobičajene kolotečine i svakodnevnih obaveza uglavnom se veže za hronotop praznika. Pišući o osobitom i specifičnom tretmanu ovog hronotopa kod Čehova, Zingerman naprimjer navodi da je *za žitelje seoske zabiti dolazak profesora iz prijestolnice sa mladom lijepom suprugom upravo takav jedan praznik – iznenadan i neočekivan* (1979: 66). Međutim, sva očekivanja likova su iznevjerena, jer, kako ustvrđuje Zingerman, ne samo u Čehovljevim dramama, već i u pričama, praznik nije moguć u životu koji se odvija po inerciji, u kojem su svakodnevica i rutina ušle u sve pore, u kojem čovjek, poput Vojnickog ili Sonje, pristaju na ropsko pokoravanje postojećim okolnostima, makar iz dobrote, ostajući nemoćni da se protiv njih bore. Pucanj u Serebrjakova zvjezdani je trenutak Vojnickog. Ovaj „scenski efekat“ kod Čehova dobija

potpuno drugi smisao/smislove.<sup>78</sup> Promašaj označava nemoć da se bilo šta promijeni izvana, a stid koji Vojnicki osjeća nakon toga<sup>79</sup> svojevrsni je oproštaj sa iluzijama, ujedno i potvrda da on ne zna kako da mrzi, ali i znak promjene koja se dogodila unutar skoro svih likova ove drame, ono što će Bašović označiti kao *postupak premještanja sižea iz svijeta u lik* (2008: 118), *prepoznavanje*, koje Karahasan definira kao *saznanje jednog lika o drugom ili o sebi samom* (2008: 123), koje Kusturica opisuje kao dekanonizaciju dramskog žanra, jer Čehov pokazuje da drama jeste u čovjeku.

Drama dakle nije u vanjskom: nije samo u tome što Serebrjakov eksploatira Vojnickog, nije samo u tome što je Vojnicki pri- nuđen biti upravitelj imanja i raditi za Serebrjakova. To su vanjske okolnosti, fabula. Drama je u tome, kako ustvrđuje Roskin:

[š]to je duševno bogata priroda Vojnickog ugušena i porobljena tupom Serebrjakovljevom prirodom, drama je u pobjedi nedarovitog mrtvila nad živom ljudskošću, činovničkog svjetonazora nad artistskim doživljajem svijeta (1959: 174).

*Ujak Vanja* je, s aspekta Čehovljeve poetike i onoga što je svo- jom dramom i ukupnim djelom htio pokazati i reći svijetu, jedan

---

<sup>78</sup> O tradicionalnim scenskim efektima i svojevrsnom njihovom „prevredno- vanju“ u Čehovljevim dramama usp. Roskin, 1959.

<sup>79</sup> VOJNICKI (*pokriva lice rukama*). *Stid me je! Da znadeš kako me je stid! Ovaj se oštri osjećaj stida ne da usporediti ni s kakvim drugim bolom (tužno). Nesnosno! (pada na stol) Što da radim? Što da radim?* (Čehov, 1988a: 166). „[...] stid se [...] javlja kad je čovjek u graničnoj poziciji – istovremeno unutra i vani, u sebi i izvan sebe, javlja se onda kad čovjek djeluje kao cjelovito, integralno biće koje djeluje u skladu s nekom svojom potrebom (tako da djelovanjem zadovoljava potre- bu, tako, dakle, da ‘unutrašnjim’ naprosto proizvodi ‘vanjsko’) a istovremeno sebe vidi, procjenjuje i razumije kao neko posve drugi, kao neko ko jasno ra- zdvaja postupak od potrebe koju bi njime trebao zadovoljiti tako da je u stanju sagledati postupak sam za sebe“ (Karahasan, 2004: 73).

od najljepših tekstova. Što god da se dogodi, život nastavlja svoj neumitni tok. U tom beskonačnom kretanju, pojedinačni, individualni život u konačnosti svoga trajanja, samo je zrno pijeska, određeno i definirano mjestom i vremenom u kojem nastaje, nošeno vjetrovima okolnosti u kojima se zatiče. Stoga sreće i nesreće uglavnom tonu u tišinu, o suštinskim pitanjima razgovara se za kuhinjskim stolom, a pucnji su "ispadi", „slučajevi“ koji ne mogu uticati na neumitnost kretanja, koji ne pomjeraju skoro ništa na makroplanu; oni su rezultat unutrašnjih potresa, čije djelovanje će možda ipak biti vidljivo za nekih „dvjesto hiljada godina“. Ovako o tome govori Maurice Maeterlinck:

Postoji svakodnevno tragično koje je mnogo realnije, mnogo dublje i mnogo bliže našem istinskom biću nego tragično velikih poduhvata. Lako ga je osetiti, ali nije jednostavno pokazati ga, pošto to suštinsko tragično nije samo materijalno ili psihološko. Ovde nije reč o određenoj borbi jednog bića protiv drugog, o borbi jedne želje s drugom željom ili o večnom sukobu između dužnosti i strasti. Pre bi bila reč o tome da se pokaže čega ima začuđujućeg u samoj činjenici da se živi. Pre bi bila reč o tome da se prikaže život duše u njoj samoj, u središtu jedne beskrajnosti koja nikad nije nedelotvorna. Pre bi bila reč o tome da se iza svakodnevnih dijaloga razuma i osećanja oslušne svečan i beskrajan dijalog duše s njenom sudbinom. Pre bi bila reč o tome da se otvore pred nama krivudave i bolne staze bića koje se približava i udaljuje od svoje istine, svoje lepote, svog Boga (Maeterlinck, u: Miočinović, 1975: 89).

Stoga se na kraju ove drame zastor *polagano* spušta dok sve tone u tišinu, zaogrnutu Sonjinim riječima vjere u neki bolji budući svijet.

## TRI SESTRE (ТРИ СЕСТРЫ)

*Svaka budala može izaći na kraj sa krizom,  
ali ono što je teže, svakodnevní je život.*

Čehov

Književno djelo A. P. Čehova proizvod je i rezultat duboko proživljenog osjećanja života, *bistre, lucidne misli*, kako kaže pozorišni kritičar Luka Pavlović, što prodire iza pojavne stvarnosti, o čemu su pisali ruski simbolisti smatrajući Čehova svojim pretečom, *i čiste, poetske riječi* (1972: 123).

Temeljni zahtjev realizma – što realnije, vjernije, tačnije i detaljnije prikazati i opisati zbilju, Čehov ne zanemaruje, on od tog zahtjeva polazi, odbacujući, međutim, šablonsko, dobro poznato, već viđeno, parodirajući stereotipe ili se ironijski odnoseći prema njima, obraćajući pažnju i na unutrašnje, dubinske slojeve i uzroke borbe i nemira u čovjeku kojeg nastoji razumjeti.

Čehovljev umjetnički prikaz stvarnosti, u duhu najznačajnijih tekovina realističkog naslijeđa, razobličuje zbilju i čovjeka: *Pogledajte kako loše i dosadno živite*, kaže pisac. Njegov, u biti naturalistički pristup kao forma ima simboličko značenje. Upravo preko, ili „kroz“ naturalističku detaljizaciju u prikazu ambijenta i sredine u koje su likovi smješteni, progovara o otuđenju modernog čovjeka, usredotočivši svoju pažnju na ono što je unutar njega, u potrazi za simptomima bolesti savremenog društva, pokazujući reakcije na svijet, na stvarnost i na druge koji ga okružuju. Rafinirano osjećanje svijeta ruskog „aristokrate duha“ osiguralo mu je da, kao umjetnik, pronađe pravu formu u kojoj je iskazao protest protiv onog mehanizma koji onemogućuje razvoj i slobodu individue, pokazujući raskol između onog što pojedinac misli da jest i onog što zapravo jest, kao i onog kako ga drugi vide i doživljavaju, po-

kazujući svijet društvenih konvencija, „futrola“ i „kameleonstva“ kao svojevrsnih socijalno-psiholoških pojava koje postaju norma modernog društva, otkrivajući sudbinsko u socijalnom. Ove čehovske motive, u različitim oblicima i na različite načine, razvijat će i propitivati dalje umjetnost XX vijeka, moderna i avangardna, umjetnost ekspresionizma, egzistencijalizma, apsurda.

Čehova, međutim, (još uvijek) ne guše materijal i građa na kojima radi: svakojake trivijalnosti, sitnice, svakodnevne banalnosti, domaće bitisanje. Čehov se služi komikom i humorom, ironijom, otkrivajući ono sitno i malograđansko u čovjeku i njegovom životu, sve ono što uništava i unižava čisto, prosto i jednostavno, ali uspijevajući, svojim ukupnim djelom sačuvati osjećanje za ljepotu svijeta i života, osjećanje koje u najvećoj mjeri prenosi jezikom junaka, monolozima, pauzama i zvučnim i muzičkim motivima, ukupnom estetskom formom. Uvažavajući i cijeneći duhovnu ljudsku ljepotu, svojim djelom pokazuje sve što tu ljepotu unižava, što je progoni i ubija.

Razdoblje realizma, tačnije dezintegracije realizma, kojem pripada i Čehov, kroz svoju umjetnost počinje progovarati o sveopćem relativizmu, o nemoći čovjeka da spozna samog sebe, da prosudi, ocijeni i da živi ono što jest, otvara jedno od ključnih pitanja – problem umjetničkog stvaranja u svijetu iluzija i relativnosti, problem uobličjenja, fiksiranja istine realnosti, ličnosti, istinske drame čovjeka u nestalnom životu koji se sve više pretvara u šablon i predrasudu (kako u *Galebu* kaže Trepljev za pozorište), u životu koji se sve više pretvara u „kazalište“.

Čehovljeva postojana, stalna iskrenost, zahvaljujući kojoj je, kako je tvrdio Tolstoj, stvorio potpuno nove forme pisanja, njegovo umjetničko stvaralaštvo, kao „odraz života“ – zapravo po definiciji fikcija – zrcali i ukazuje na iluziju i fikciju života, prodiire ispod površine zbilje, razotkrivajući ljudske i društvene (samo)obmane. Opraštajući se sa iluzijama utemeljenim na osjećanju cjelovitosti i

razumnog i smislenog ustrojstva svijeta, Čehovljeva umjetnost još uvijek čuva i posjeduje dozu samilosti za “palog” čovjeka, ali nema namjeru tješiti. Osobit zahtjev koji postavlja Čehov pred svoje likove jeste svijest o tome „da se ovako više ne može živjeti“, a svaki put kad čitalac dođe do tačke „da se ovako više ne može živjeti“, vraća se Čehovu, jer primarni cilj njegova djela jeste iskren prikaz jednog življenja u vremenu u kojem čovjek počesto gubi sebe i rijetki su oni koji pred takvom spoznajom ostaju ravnodušni.

Ja mislim, zapisao je Pirandello, da je život vrlo žalosna lakrdija, jer nosimo u sebi, a da ni sami ne znamo zašto ni kako, potrebu da neprestano varamo sami sebe, kreirajući spontano jednu stvarnost (za svakog posebnu, nikad istu za sve), koja se od časa do časa pokaže praznom i iluzornom [...] Moja umjetnost je puna samilosti za one koji se zavaravaju [...] (prema: Metesi-Deronjić, 2008: 947).

Ovo osjećanje života, čovjeka i svijeta, o kojem govori Pirandello, stranica je povijesti umjetnosti koja počinje Čehovom.

I ako se Čehovljeva drama dugo vremena čitala kao tiha dirljiva pjesma saosjećanja s *vremenom sumraka*, s jednom historijskom epohom i ljudima u njoj, koje je Čehov dobro poznao jer im je i sam pripadao, krajem XX i na početku XXI vijeka ova drama u najvećoj mjeri ponovno postaje izazov.

U povodu *Tri sestre*, spisateljica, teatrologinja i pozorišna kritičarka Ljubica Ostojić o tome piše:

[...] Baviti se djelima Čehova i pokušajima njihove inscenacije jest i zadatak i izazov europskog teatra. Jer Čehov bijaše i jeste jedan od najvećih dramskih pisaca ovog teatra. *Tri sestre* imadahu svoju praiizvedbu još početkom ovog (XX – A. I. Š.) stoljeća u Hudožestvenom teatru, ali otvoreno pitanje inscenacije Čehovljevih dramskih djela još uvijek stoji otvoreno. [...]



Šta je zapravo sa tim Čehovom? [...] zašto se ta djela otimlju adekvatnom scenskom čitanju? Toliko dugo? Ne možemo ustvrditi da je Čehovu teatarska umjetnost bila strana ili irelevantna. Naprotiv, veoma mu bijaše stalo do te famozne i istinske inscenacije. I nije se njegovih drama laćao bilo ko nemoćan. Naprotiv, najveća imena europskog i suvremenog teatra (i filma). Igrali su ga vrhunski glumci. Ali... zaista smatramo da još nije odigran na pravi način i u cjelini. Čak niti kako je osobno želio pišući za teatar i učestvujući u procesima inscenacija za vlastitog života. Eto ga i dan danas u dramskoj literaturi. U njenim vrhuncima. Ali još kao potencijal, kao provokativni literarni predložak neke moguće istinski čehovljevske predstave. Događao se, moglo bi se reći, u fragmentima, u blistavim pojedinačnim kreacijama, u atmosferi, u boji, u tonu. [...] Ali se još nije dogodilo da se veli: napokon se dogodila Čehovljeva drama [...] <sup>80</sup>

**Tri sestre u Narodnom pozorištu iz 1931. godine  
u režiji Lidije Mansvjetove**

*U šta vjerujem i šta stavljam na najviše  
mjesto? – odgovaram: prolaznost.*

Thomas Mann

Za vrijeme gostovanja Lidije Mansvjetove, u aprilu 1931. godine – bilježi Josip Lešić – Janjušević<sup>81</sup> je uspio da privoli ovu svestranu i inteligentnu glumicu da dođe u Sarajevo, tako da je glumački ansambl obogaćen dramskom umjetnicom izuzetnih kvaliteta, ali istovremeno, pored Rade Pregarca, njenim dolaskom pojačan je u novoj sezoni i rediteljski kadar (1976: 70).

---

<sup>80</sup> Ostojić, Ljubica (1988), „Pripovijest o bezizlazu i stravičnoj žudnji“, u: *Odjek* od 15. 5. 1988. godine, Sarajevo. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>81</sup> Milutin Janjušević, posljednji upravnik sarajevskog Narodnog pozorišta između dva svjetska rata, od 14. 1. 1931. do 6. 4. 1941.

Od ruskih pisaca u ovoj sezoni (1931/1932), bilježi Lešić, na repertoaru su se našli Čehov i drama *Tri sestre*, prva izvedba jedne od velikih Čehovljevih drama na sceni sarajevskog pozorišta (premijerno izvođenje 19. 9. 1931.) i Turgenjevljevo *Plemićko gnijezdo*, čiju dramaturgiju je uradio A. Sibirjakov, suprug Lidije Mansvjetove (premijerno izvođenje 31. 10. 1931. godine).<sup>82</sup>

Prva režija Mansvjetove, *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova, naišla je na izniman prijem kod kritike i publike i postiže – kako piše Lešić – ‘hudožestvenički’ uspjeh:

Prenoseći na ansambl svoje bogato glumačko i rediteljsko iskustvo Mansvjetova insistira na studijskom radu, njene pripreme i probe traju duže, analitičke su, ona ne teži za spoljnim rješenjima, već od glumaca traži ‘čisti realizam’ i ‘istinsko proživljavanje’, a posebnu pažnju posvećuje ‘skupnoj igri’, u kojoj niko nije odskakao, jer su svi bili ‘jedan živi organizam, jedna cjelina koja je odlično funkcionisala u svim dijelovima’ (1976: 71 – 72).<sup>83</sup>

U ovoj ocjeni očituje se ponajviše metod kojeg prepoznajemo kao, sada već klasični, hudožestvenički, metod Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka, koji je, uz od ranije prisutnu tendenciju ka ra-

---

<sup>82</sup> „Lidija Mansvjetova, od ranije već poznata i cijenjena u Sarajevu, gostovala je kao Ana Karenjina, sa ulogom koja joj je svojevremeno donijela izuzetnu popularnost [...] I prilikom ovog gostovanja publika i kritika bili su jednodušni u zahtjevu da je sarajevskom Pozorištu ‘apsolutno potrebna’ jedna glumica kvaliteta Lidije Mansvjetove. Ta želja će se, zaista, uskoro i ostvariti“ (Lešić: 1976: 64). Iz nekoliko navoda iz kritike punih hvale koje spominje Lešić o interpretacijama Krležinih likova, može se osjetiti i prepoznati ruska škola iz koje je došla ova darovita glumica i rediteljica koja je ostavila jedan od najsnažnijih i najznačajnijih pečata u historiji sarajevskog pozorišta.

<sup>83</sup> Citirana su, kako navodi J. Lešić, mišljenja i ocjene iz teksta H. D., „Uspjela premijera Čehovljeve drame *Tri sestre*“, objavljenog u *Jugoslavenskoj pošti* III/1931, 702, str. 4 (1976: 82).

zvoju i njegovanju realističke igre sarajevskog ansambla, uz jednuiskusnu režiju, osigurao uspjeh predstave. Čehovljeva preporuka glumcima da glumiti treba jednostavno, duboko i blagorodno, *impozantno i izražajno, ali krajnje suzdržano i suspregnuto* (usp. Roskin, 1959: 316), svoj najbolji izraz našla je u ovoj glumici i rediteljici, a pozorište režiserskog tipa koje u Rusiji uvodi Stanislavski, kroz djelatnost Lidije Mansvjetove i, nešto drugačijeg, više avangardnog i scenski tragalačkog Aleksandra Vereščagina, na najrepresentativniji način, već prvim režijama, postaje i dio baštine sarajevske pozorišne scene.

Profesionalnost i posvećenost, uz neosporan umjetnički kvalitet ove glumice i rediteljice, povoljno je djelovao na ukupnu klimu i rad čitavog ansambla.

Zahvaljujući studioznom i pedagoškom radu reditelja i glumački ansambl je ostvario čitav niz uspješnih i upečatljivih kreacija. Od posebne je važnosti, nasuprot ranijim sezonama, da individualni glumački rezultati nisu više 'zvezdaški' i 'primadonski' već se stapaju sa igrom ansambla, i da su male i epizodne uloge takođe donošene sa više elana i scenske angažovanosti (Lešić: 1976: 84).

Onako kako je centar scenskih kompozicija Stanislavskog zapravo uvijek bio čovjek, onako kako je centar Čehovljeve dramske kompozicije – čovjek, dramski lik, kako je centar predstave uvijek čovjek, glumac, tako su, očigledno, sve niti režijske zamisli Lidije Mansvjetove, bile usmjerene ka ovom središtu. Uz poštivanje književnog predloška i autorskih intencija, analitički pristup tekstu, ali i uz, u ovom trenutku možda najpresudniji, predan i strpljiv pedagoški rad s ansamblom i svakim pojedinim glumcem *kao osnovnim izražajnim sredstvom* (Lešić: 1976: 245), Lidija Mansvjetova donosi u sarajevsko pozorište nov pristup i nešto drugačije poimanje realistične igre.

Čehovljevu sliku 'običnog života' Mansvjetova je gradila na karakterima, podtekstom, unutarnjem realizmu. 'Ona je stvorila potrebnu atmosferu, u početku donekle mističnu, kasnije realističnu, pa je komad dobio svoju specifičnu boju, pojačanu vanrednom igrom pojedinaca. Na oko rastrgnutu radnju i oprečne karaktere povezala je u jednu jedinstvenu cjelinu. Svakom licu dala je skroz realistički karakter, a čitav ton je održala na jednoj liniji od početka do posljednje scene. Gđa Mansvjetova potpuno je ušla u bit drame, upila intenciju autora i onda sugestivnom snagom djelovala na sva lica, ne dozvoljavajući nikome da izađe iz okvira koji je postavila' (Lešić: 1976: 82 – 83).<sup>84</sup>

Ova ocjena režije Lidije Mansvjetove važna je i značajna, pokazuje koliko je važan analitički pristup Čehovljevom tekstu, jer nisu rijetke ni danas predstave koje nastaju u znaku izdvajanja jednog toka, jedne „ključne metafore“, glavne sižejne linije, svođenja na „rekonstrukciju fabule“, s ciljem postizanja njenog (za predstavu neophodnog) harmoničnog jedinstva pa bio on u znaku naturalizma, kritičkog realizma ili simboličke apstrakcije, osobito kada je riječ o dvije posljednje Čehovljeve drame *Tri sestre* i *Višnjik*.

Lidija Mansvjetova koncept predstave gradi na *otkrivanju lika i međusobnih odnosa, na stvaranju određene atmosfere, započinjući prvi čin pomalo mistično*.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ivan Stražičić, „Novi uspjeh u našem pozorištu“, *Jugoslavenski list*, XV/1931, 241, str. 3 (prema Lešić, 1976: 82 – 83). „U ocjeni njenog rediteljskog postupka naročito je istaknuta serioznost sa kojom je ona pristupala poslu, bez obzira na žanr i vrijednost komada“, dodaje Lešić, što je uglavnom rezultiralo vrijednim, zapaženim i posjećenim predstavama bez obzira na ne tako visoku književnu, odnosno umjetničku vrijednost pojedinih tekstualnih predložaka. O režijskim rješenjima Lidije Mansvjetove i njenim glumačkim kreacijama, čija igra je u jednom trenutku ocijenjena kao „izuzetan događaj u istoriji sarajevskog glumišta“ usp.: Lešić, 1976.

<sup>85</sup> Broj 3 sadržan u naslovu Čehovljeve drame možda je najpopularniji mistični broj. Tri su Gracije koje predstavljaju sve što je u prirodi lijepo i sve što

Prvi čin otvara remarka:

*U kući Prozorovih. Salon sa stupovima, iza kojih se vidi prostrana dvorana. Podne; napolju je sunce, veselo. U dvorani se prostire sto za doručak. OLGA u modroj uniformi učiteljice ženske gimnazije, cijelo vrijeme ispravlja učeničke teke, stojeći i hodajući; MAŠA (u crnoj haljini, sa šeširom na koljenima, sjedi i čita knjigu); i IRINA (u bjelini, zamišljeno stoji) (Čehov, 1988a: 176).*

Prva replika pripada Olgi, u kojoj se saopštava da im je otac umro upravo na taj dan, Irinin imendan, tačno prije godinu dana, da je tada padao snijeg, da je bilo vrlo hladno te da je Irina *ležala u nesvijesti, kao mrtva* (Čehov, 1988a: 176).

Do kraja Olginog uvodnog kratkog monologa sve je obuhvaćeno „mističnom atmosferom“ blizine smrti. To su prvi akordi drame, koje je Lidija Mansvjetova „ulovila“, gradeći dalje predstavu na *unutarnjem realizmu* svakog pojedinog lika, obraćajući posebnu pažnju na *skupnu igru*, razotkrivajući i rasplićući tanane niti odnosa od kojih je satkana ova Čehovljeva drama.

Pojava oficira, poručnika Tuzenbaha, baruna, vojnog liječnika Čebutikina, i Soljonija, kapetana štaba, a nešto kasnije i potporučnika Fedotika i Rodea, *u dvorani*, navješćuje promjenu ritma, dinamike, atmosfere, sugerirajući „ulazak“ vanjskog svijeta u inti-

---

je u ljudskom duhu uzvišeno; tri su i Morje, Furije, Harpije. Broj 3 Pitagora je nazvao brojem dovršenosti koja je izražena početkom, sredinom i završetkom. U nordijskoj mitologiji tri su božanstva kontrolirala čovjekovu sudbinu: Urda (Prošlost), Verdandi (Sadašnjost), Skuld (Budućnost). Čuvena je Lajbnicova tri-lema kojom je dokazivao da je ovaj svijet najbolji mogući: Ako naš svijet nije najbolji mogući, to Bog ili nije znao ili nije htio, ili nije mogao stvoriti bolji; ali ne stoji ni jedno, ni drugo, ni treće, jer je Bog sveznajući, predobar i svemoguć i; dakle, naš svijet je najbolji mogući. Broj 3 je najčešći broj koji se upotrebljava i u prozi i u poeziji (tri brata, tri zagonetke, tri zadatka, tri dana); broj 3 poznat je i kao „lirski broj“, kao mjera vremena i vrijednosti.

mni prostor i svijet sjećanja tri sestre,<sup>86</sup> od kojeg je već na početku drame fizički odvojen njihov brat Andrej, da bi na kraju drame bio potpuno „odsječen“.

Vanjski svijet Čehov predstavlja vojnicima u uniformi, formom u najboljem smislu riječi, dok je unutrašnji svijet prostora, kuće, u drami na početku predstavljen u suglasju s unutrašnjim svijetom Prozorovih. Međutim, „svoj svijet“ oni će na kraju drame „izgubiti“ zbog „neumitnog spleta okolnosti“ koje kao da ne zavise od njih, okolnosti koje neprestano zahtijevaju prilagođavanje i „uklapanje“. A kad se u konačnici upitaju šta se dogodilo, čut će čebutikinski odgovor: Šta se dogodilo? Ništa. Trice. (*Čita novine.*) *Svejedno! (...) Ne znam. Sve su to gluposti* (Čehov, 1988a: 224).

Tragičnost našeg postojanja sastoji se u neprekidnom sukobljavanju vanjskog svijeta koji predstavlja formu, s unutrašnjim svijetom koji bi trebao predstavljati aktivnost, dinamičnost, razvoj, kretanje, ne-oblik, ako je živ, ako je jednak životu. Nova forma za kojom je tragao Trepljev iz *Galeba*, okončala je neuspjehom možda upravo zbog toga što, kako kaže Nina Zarečna u *njemu nema živih lica* (Čehov, 1988a: 75), zbog toga što u njemu nije bilo živog života, već isključivo retorika kao čista forma.

Ako su bili krivi pred životom, upadajući u svekolike „futrele“ koje nameće vanjski svijet, Čehovljevi junaci iskupljivali su svoju krivicu pokazujući i iskazujući sve svoje duhovne snage u suočavanju s banalnim svakodnevljem, *tricama* i *glupostima*. Veršinjinove riječi: *I kako bih htio da vam dokažem da sreće nema, ne treba da bude i ne će biti za nas* (1988a: 198) upućuju na takav zaključak, jer

---

<sup>86</sup> „Najjednostavniju mehaničku podjelu prostora na salon i dvoranu – piše Bašović – Čehov koristi za izražavanje važnih dramskih odnosa. Prostor triju sestara, salon, jeste prostor sjećanja, a prostor dvorane je prostor sadašnjosti i budućnosti. Ta podjela prostora služi dakle za semantiziranje odnosa između prošlosti, s jedne, i sadašnjosti i budućnosti, s druge strane, kao i za uvođenje važne opozicije na kojoj se gradi ova drama, opozicije *ovdje-tamo*“ (2008: 132).

ne bi smjelo biti duhovnog zasićenja, trebalo bi uvijek težiti višem i boljem, radeći *s ljubavlju i vjerom*, kako kaže Čehov. Poraz su pretrpjeli Ivanov i Trepljev, ali ne i Nina, Sonja, ujak Vanja, Olga, Maša i Irina, čak ni Andrej koji se još uvijek pita:

*Zašto mi, koji smo tek počeli živjeti, postajemo dosadni, bezbojni, nezanimljivi, lijeni, ravnodušni, beskorisni, nesretni... zašto ljudi samo jedu, piju, spavaju zatim umiru... rađaju se drugi i također jedu, piju, spavaju, i, da ne otupe od dosade, unose u svoj život raznolikost pomoću gadnih spleta, rakije, karata, svađa i ogovaranja, žene varaju muževe, a muševci lažu, grade se kao da ništa ne vide i ne čuju, i neodoljivo bljutavi utjecaj ugnjetava djecu i iskra božija gasi se u njima, te postaju isto onakvi jadni mrtvac, nalik na druge, kao što su im očevi i matere... (Čehov, 1988a: 230).*

Ovo je jedna od najljepših stranica samosvijesti i svojevrsne samoosude i, ako ništa, Andrej ima snage da se suoči sa svojim pravim licem, nakon čega, poput Nine Zarečne, nastavlja da „nosi svoj križ“ i živi dalje sa tom spoznajom, usamljen i tuđ. Ujedno ovo je jedan od monologa Čehovljevih likova, krajnje intertekstualan, pomalo i autoironičan, autocitatan jer ponavlja Trepljevljeve riječi u drugačijem kontekstu, monolog koji zorno ukazuje na ključne teme i motive literarne tradicije, književnosti epohe realizma, ali i na motive i teme ukupnog Čehovljevog stvaralaštva.

Postavke *hudožestvenika*, sa Stanislavskim i Nemirovičem-Dančenkom na čelu, otkrivale su duboke titraje i najsitnije pokrete „duše“ Čehovljevih likova, oslanjajući se na spoznaju ruske književne tradicije XIX vijeka, na devetnaestostoljetno osjećanje cjelovitosti u vječnosti ljudskog postojanja, na osjećanje da beskonačna stihija života, ona tolstojevska *tekučest'*, u konačnici nudi odgovor na sva proturječja. Koliko god tragična i bezizlazna bila trenutna ljudska egzistencija, ona je tek trenutak u vječnosti – s njom, kao jednom u nizu epizoda, život ne prestaje da teče. Odatle,

čini se, toliko „budućnosnih“ replika u Čehovljevim dramama, od Trepljevljeve „vizije“ što će biti za dvjesta tisuća godina (1988a: 77), preko Sonjinog završnog monologa o životu „poslije ovog“ (1988a: 172 – 173), do Veršinjinovih replika o tome kako će za dvije, tri stotine godina život na zemlji biti krasan i divan, da se ne može ni zamisliti (1988a: 186). Svakodnevničku trivijalnu i banalnu prozu ljudske egzistencije (koja predstavlja kontekst u koji Čehov ironijski smješta svoje likove, kontekst u koji sve dublje tonu ove riječi, koje onda počinju da zvuče kao posljednja tanka slamčica samoobmane prije nego se sve iluzije rasprše, prije nego sve nade potonu, prije nego „struna pukne“ i zavjesa se spusti), u postavkama *hudožestvenika*, ova poezija i muzika Čehovljevih riječi osiguravala je predstavama da postignu i dosegnu neku *višu harmoniju života, vazdušnu melodiju* vjere u budućnost (usp.: Stroeveva, 1977). Nešto od ove „atmosfera“ MHATovskih postavki sarajevska publika mogla je doživjeti u režiji Lidije Mansvjetove početkom tridesetih godina XX vijeka.

Naredna postavka ove drame koju je mogla vidjeti sarajevska publika na svojoj sceni izvedena je tek dvadeset pet godina kasnije. Bilo je to gostovanje Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra Saveza SSR 1956. godine,<sup>87</sup> na čijem repertoaru je bila i predstava *Tri sestre*, dok je sljedeća sarajevska premijera uslijedila tek 1971. godine, tačno četrdeset godina nakon izvanrednog uspjeha Lidije Mansvjetove.

---

<sup>87</sup> Plakat predstve *Tri sestre* sa gostovanja MHATA SSSR čuva se u arhivi Narodnog pozorišta u Sarajevu.



## **Tri sestre u Narodnom pozorištu u Sarajevu iz 1971. godine**

*Umor se nalazi na kraju postupaka mahinalnog nesvesnog života, ali upravo s njim i započinje kretanje svesti. On svest budi i podstiče njen daljni rad. Nastavak – to je nesvesno vraćanje u lanac života ili konačno buđenje.*

Albert Camus

Oduvijek su dramski tekstovi slavnog pisca, čije se poznavanje ljudske psihe graniči sa savršenstvom (pa ga, ne bez razloga, mnogi stavljaju uz bok najvećima u istoriji dramske literature), bili teško rješiva zagonetka za sve one koji su finom, sublimnom tkanju Čehovljevih drama-komedija pokušavali da dometnu onu treću, vizuelnu komponentu. Bistra, lucidna misao i čista, poetska riječ su tu, u Čehovljevim djelima, pa ih u pažljivom čitanju nije teško naslutiti i doživjeti, ali šta dalje, kako ih smjestiti u uslovnosti pozorišne scene, kako ih oživjeti a da se ne izgube one raznolike boje i ona jedinstvena aroma izvora? (Pavlović 1972: 123).

Pitanje koje postavlja Luka Pavlović na početku teksta o sarajevskoj premijeri drame *Tri sestre* na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu u režiji Aleksandra Glovackog i dramaturškoj obradi Tvrтка Kulenovića, održanoj 22. 5. 1971. godine, nezaobilazno je i svaki put se nameće kad je riječ ne samo o Čehovljevoj drami, već svaki put kad je riječ o istinski umjetničkom djelu, kao što još uvijek traje pitanje koje je postavila Ljubica Ostojić: *Šta je s tim Čehovom?*

U umjetnosti se zapravo ogleda promatrač, a ne život, tvrdio je Oscar Wilde. Čehov je u svom djelu ponudio vlastito viđenje, poimanje i sliku jednog vremena i jednog življenja. Čitalac u toj slici i toj umjetničkoj predstavi ne traži toliko odgovore, koliko prepoznaje vlastita pitanja, tako da interpretacija nužno sadr-

ži najmanje dvostruk odraz – onaj piščev i onaj interpretatorov i slika je neminovno „pomalo iskrivljena“.

U afiši predstave ostale su zabilježene riječi dramaturga Tvrтка Kulenovića:

U istoriji svjetske književnosti malo je bilo pisaca koji su umjeli da uspostave tako prisno kontakt sa životom, što će reći kontakt sa ljudskom sudbinom, ljudskom radošću, ljudskim bolom, kontakt ... emotivan, ali nikad ... sentimentaln, kao što je to umio Anton Pavlović Čehov.

S druge strane, malo je bilo pisaca koji su umjeli tako fino da osjete prirodu literarnih formi za koje su se opredijelili, u ovom slučaju kratke priče i drame, kao što je to, opet, umio Čehov. I pogotovu niko nije umio da na čehovljevski način sjedini te dvije sposobnosti, i da to njihovo jedinstvo ovaploti u svome djelu.

‘Puška koja u prvom činu visi na zidu, u trećem činu mora da puca’: sa dosljednošću je Čehov poštovao pravila dramaturgije, ne dozvoljavajući međutim nikada da na njima zasnovan kostur drame postane vidljiv, uranjajući ga uvijek u meso, u krv i sok života, u svoju jedinstvenu i neuhvatljivu poeziju. Zbog toga su možda u pravu oni koji Čehova svrstavaju uz bok Šekspiru, među najveće dramske pisce svih vremena.<sup>88</sup>

Koliko je tačna ocjena Tvrтка Kulenovića da je Čehov *sa dosljednošću poštovao pravila dramaturgije*, pokazat će Bašovićeve studija, koncentrirana na jednom od najvažnijih elemenata Čehovljeve, ali i drame općenito, na prostoru koji *ima važnu ulogu i kao dramsko sredstvo i kao tema* (2008: 14), koji je neraskidivo povezan sa svim drugim elementima, što, s jedne strane, osigurava otkrivanje novih značenja, smislova i mogućnosti koje nudi Čehovljev tekst, dok, s druge strane, ukazuje upravo na majstorstvo „arhitektonike“, dozvoljavajući da postane vidljiv taj *kostur* dramske čehovljevske

---

<sup>88</sup> Afiša premijere *Tri sestre*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

konstrukcije,<sup>89</sup> njegovo *fino osjećanje za prirodu literarne forme za koju se opredijelio*, kako navodi Kulenović.

U riječima dramaturga sarajevske predstave na najbolji je način objašnjena priroda kompleksnosti Čehovljeve drame, o kojoj je na prethodnim stranicama već bilo riječi: spoj estetskog osjećanja literarne forme, izvanredne konstrukcije, provedene dosljedno, prisnog kontakta sa životom, poznavanja i razumijevanja ljudske prirode.

Zbog toga, kako piše Luka Pavlović:

[...] ta zagonetka scenskog prezentiranja Čehova traje, sasvim izvjesno, do danas i veoma je malo srećnika i pronicljivih maštovnjaka sa finim, nesvakidašnjim sluhom, koji su pronašli bar jedan od približnih ključeva za potpuniji ulazak u krug jedne tajne, jednog fenomena. Možda je u novije vrijeme to postigao jedino Otomar Krejča,<sup>90</sup> upravo svojom kongenijalnom postavkom *Tri sestre*, na koju se misao upućuje odmah pri pomenu ove Čehovljeve drame (1972: 123).

---

<sup>89</sup> U ruskoj teoriji i kritici nezaobilazna je knjiga Baluhatog, posvećena analizi Čehovljevih drama: Baluhatyj, S. D. (1927), *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čehov*, Akademija, Lenjingrad, kojeg, treba naglasiti, ne zaobilaze bosanskohercegovački izučavaoci Čehovljevog djela. Usp. također Bašović, 2008: 134 – 135.

<sup>90</sup> “Prvi ‘surovi’ pristup komadu *Tri sestre* preuzima Otomar Krejča. Njegova produkcija u Pozorištu iza kapija (Divadlo za Branou, 1965) bila je prividno lako prepoznatljiva – fin-de-siecle kostimi, vojničke uniforme, izobilje brada; ali Svobodina scenografija je svela ambijent na par preovlađujućih simboličnih elemenata. Umesto da bude diskretna, gluma je postala histerična i nasilna. U završnom prizoru, odbacujući tipičan stil monumentalnog ‘tabloa’, sestre su se zavrtele po sceni poput oslepelih ptica, dok se Čebutikin (u tumačenju samog Krejče), nadnosio nad prvi red gledališta ljuljajući se i grakćući ‘Nije važno! Nije važno!’ Post-krejčijanske evropske produkcije usvojile su njegovo kritičko stanovište prema sestrama, preispitujući njihove tvrdnje o moralnoj ili intelektualnoj nadmoćnosti nad okolinom koja ih okružuje. Mašino preljubništvo, Olgina gadljiva uljudnost i Irinina ravnodušnost prema udvaračima sagledane

Spominjanje velikog češkog pozorišnog reditelja, Otomara Krejče, u tekstu s početka sedamdesetih godina nije slučajno. Ovo je period kada, pogotovo nakon 1968. godine, dolazi ponovo do značajnih društvenih gibanja i pomjeranja. I u oblasti teatra događaju se velike promjene. Krejča je simbol one epohe umjetnosti iz druge polovine XX vijeka u kojoj je pozorište značilo stalno pomjeranje granica percepcije i komunikacije, one epohe kada teatar ponovo postaje poprište preispitivanja temeljnih postulata na kojima počiva svijet, teatra koji je u znaku konstantnih novih prodora u tajne i istine čovjeka i društva, ponovne postavke pitanja o odnosima slobode i nužnosti, pojedinca i društva, želje i neophodnosti, ali i preispitivanja granica i mogućnosti umjetnosti pozorišta i scene.

---

su kao nešto što ih čini sličnim Nataši. Pariska predstava Lućijana Pintilijea iz 1978. pretvorila je sestre u aspekte jedinstvene, arhetipske žene, erotične i potisnute. Mlađa generacija Rusa napala je ustaljenu poentu *Tri sestre* kao metaforu svega zaostalog u kulturi establišmenta. Efros je postavio skandalozne *Sestre* (Moskva, 1967), koje su izazvale gnevna pisma uredništvima i bile konačno zabranjene. Njegove Prozorove, i krug oko njih, su obmanuti idealisti, u toj meri ubedene u sopstvene vrline, da postaju nesvesne zla koje ih postepeno usisava. *Tri sestre* Jurija Ljubimova (Moskovski Dramski teatar, Malaja Bronaja, 1981), smeštene u negostoljubive barake zajedno sa slušaonicom, ponudile su novi podrugljiv komentar na sovjetsku stvarnost. Kao odgovor na stalno ponavljani poziv 'U Moskvu! U Moskvu!', Ljubimov je uklonio zid Pozorišta na Taganki, puštajući unutra hladan noćni vazduh i pogled na savremenu prestonicu. 'Čeznete za Moskvom?' izgledalo je kao da time kaže. 'Pa, evo vam je, u svoj njenoj buci i prljavštini. Žudite za sjajnom budućnošću? Da li ste ovo imali na umu?' Šezdeset godina lažnih žudnji razgolitilo se u tom trenutku." Senelik, Lorens: *Rediteljski Čehov*. Dostupno na zvaničnoj internet stranici snp.org.rs: [http://www.vremeplov.rs/forum/showthread.php?mode=linear&tid=1286&pid=2256&my\\_post\\_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&my\\_post\\_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&language=arabic](http://www.vremeplov.rs/forum/showthread.php?mode=linear&tid=1286&pid=2256&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&language=arabic) [3. 3. 2013.]

Pa ipak, i pored takvih saznanja, Čehovljeva djela čine uobičajenu stavku, pa i okosnicu repertoara mnogih pozorišta. Neki čak smatraju Čehova nezaobilaznim repertoarskim piscem čije će postavke uvijek privući pažnju publike. I reditelji, često u traganju za novim prilazom Čehovu, i glumci, koji u Čehovljevim slojevitim likovima vide svoju šansu, streme neprestano tom teško osvojivom (sic!) prostoru koji je, možda upravo zato, toliko privlačan, kao i svaka avantura duha, kao i svaki umjetnički poduhvat – zaključuje Luka Pavlović u uvodnom dijelu teksta (1972: 123).

U navedenom kontekstu, povratak na klasiku najčešće protiče, kako ocjenjuje kritika, u znaku „razočarenja“ uz rijetke izuzetke, u znaku manje ili više „anahronih“ predstava repertoarskih pisaca, koje od klasike čine „uobičajenu“ stavku. U ovom kratkom Pavlovićevom odlomku osjeća se blaga kritika koja se odnosi na recepciju klasike u formama i oblicima okamenjenih, muzejskih ekspanata koji su tu tek da imenom, nazivom i etiketom privuku publiku. Stremljenje, međutim, sarajevskog pozorišta i sarajevskog dramskog ansambla klasici, teatru riječi i *teško osvojivom prostoru* – kompliment je kritičara koji ima razumijevanja za ovaj kolektiv, ali, koji ima i dovoljno sluha da na pravi način ocijeni vrijednost pozorišnog *umjetničkog poduhvata*, ostajući ipak dosljedan u svom zahtjevu da od teatra očekuje značajnija scenska rješenja koja bi bila adekvatan izraz još jednog promišljanja literarnog izvora.

O samoj predstavi *Tri sestre*, Pavlović piše:

Ista nepoznanica pratila je, neizbježno, i formiranje ove sarajevske predstave, čija ukupnost, da to odmah kažem, ne ukazuje na neka šira, dublja traganja za svojevrsnijom fakturom scenske verzije Čehova i njegove zagonetke stavljene pred svakog pozorišnog stvaraoca. Ali je zato, takođe da odmah kažem, reditelj Aleksandar Glovacki pokušao i uspio, u mjeri koja je čak znatnija od očekivane, da na jednoj od bitnih značajki – atmosferi – zasnuje primjernu arhitektoniku ove predstave. U jednostavnim, pažlji-

vo i sa istančanim ukusom odabranim scenografskim naznakama Veselina Badrova lagano je narastala harmonija međusobnih odnosa Čehovljevih ličnosti, u smirenim akcentima trajala je drama njihove otuđenosti i osuđeničke upućenosti jednih na druge (1972: 124).

Sarajevska predstava uspjela je dakle “sačuvati” jednu od bitnih značajki Čehovljeve drame, gradeći predstavu na atmosferi, što jeste klasični, hudožestvenički pristup. Pa i narastanje harmonije odnosa u kojoj zvuče disonantni tonovi drame otuđenosti i osuđeničke upućenosti jednih na druge u smirenim akcentima više je asocijacija na Stanislavskog čije naslijeđe i predstavlja “drama raspoloženja”, nego na sam Čehovljev tekst, jer su *Tri sestre* ipak komad “pun” dramatismata. Poetičnost i atmosfera predstave ipak ne bi trebale zakloniti dramske priče Irine, Maše, Olge, Andreja, Veršinjina, Tuzenbaha, Soljonog, Čebutikina, Kuligina, zatim Anfise i Feraponta, pa ni onaj dramatski potencijal “zla koje nadire” oličenog u Nataši i Protopopovu.<sup>91</sup>

U jednom radikalnijem zahvatu – stoji dalje u Pavlovićevom tekstu – vjerovatno bi mnogi pasaži mogli da izostanu i da se kondenzovanjem atmosfere ostvari upečatljivija slika jedne sredine kojoj tek slučajni dolasci (Veršinjin i ostali) domeću ponešto svjetlijih tonova u sivilo svakidašnjice. Čini se da je preveliki respekt

---

<sup>91</sup> Ako se u obzir uzmu samo ljubavne intrige, data su čak tri ljubavna trougla: Kuligin – Maša – Veršinjin, Tuzenbah – Irina – Soljoni, zatim Andrej – Nataša – Protopopov. Nadalje, situacije kao što su imendani, maškare, makar i osujećene, pa čak i požar, makar i izvan scene, ipak posjeduju scenski potencijal, samo što umjesto klasičnog scenskog efekta i klasičnog dramskog konflikta, Čehov čitav komad gradi na dramskoj napetosti i iščekivanju koje prerasta u ništa, kako kaže Bašović. Kad je riječ o *Tri sestre* „[n]apetost na planu prostora, odnosno različito variranje želje za odlaskom u Moskvu, Čehovu služi za povezivanje segmenata razuđenog sižea koji se zasniva na nekoliko ljubavnih trouglova [...]“ (2008: 134).

prema izvoru unaprijed onemogućio jedan izgledniji pokušaj da se predstava izvede iz dobrog standarda i upusti u puniju tragalačku avanturu (1972: 124).

Čini se ipak da režija Lidije Mansvjetove i prva postavka drame *Tri sestre* iz tridesetih godina XX vijeka na sarajevskoj sceni pobijaju Pavlovićevu tvrdnju da *prevelik respekt prema izvoru unaprijed onemogućuje izgledniji pokušaj da se predstava izvede iz dobrog standarda i upusti u puniju tragalačku avanturu*. Čehovljev tekst u najboljem smislu pruža mogućnosti za tragalačke avanture i interpretativne "plesove". Studija Domanskog o varijativnosti Čehovljevog teksta, o Čehovljevom tekstu kao *invarijanti*, odnosno otvorenom tekstu, dokazuje da on kao izvornik sadrži izniman potencijal, tako da teatarska varijanta iz njega "izvlači" smisao/smislove za sebe, ali ih jedna predstava sve ne može iscrpiti. Drugim riječima: umjetnik *mora odabrati samo neophodno, ono što će činiti njegovu sliku*, kako je rekao ruski reditelj Tairov. Scenska interpretacija, kao uostalom i svaka druga interpretacija, nužno su ograničene onim što reditelj i dramaturg smatraju bitnim i potrebnim ili, pak, bivaju svedene na ono što su, u datom trenutku, interpretatori mogli da vide, prepoznaju i povežu, u skladu sa vlastitim koncepcijama, znanjima i iskustvima, pozicijama, polazištima, svjetonazorima (usp.: Domanskij, 2005). Nešto slično u našoj kritici zaključuje Bašović, tretirajući Čehovljev dramu kao *apsolutnu*, u kojoj ključno mjesto zauzimaju *korespondirajuće i kontrastirajuće perspektive likova* (2008: 57). S druge strane, kao što pokazuju savremene postavke, uspješno ostvareno i dosljedno provedeno rediteljsko viđenje, s darovitim ansamblom, proširuje i obogaćuje našu spoznaju, otkriva u djelu ono što nismo mogli ili nismo znali da vidimo, ostavljajući nas zapitanima i začuđenima, tjerajući nas da se iznova vraćamo tim nepresušnim izvorima.

Takva kakva je – stoji na kraju kritičkog eseja Luke Pavlovića o sarajevskoj premijeri *Tri sestre* – čiste atmosfere, vibrantnih tonova, sa svježim poetskim akcentima (scena Maša – Veršinjin u drugom činu, na primjer, sa dosljedno izvučenim melodijskim linijama, okrenuta emotivnom aparatu publike, sa već obaveznom muzičkom pratnjom na početku i na kraju – predstava *Tri sestre* nudi se, takođe, dobro pažnji publike i nizom višebojnih glumačkih tumačenja (uz napomenu da su svi učesnici u predstavi manje-više podržavali namjeru režije da se održi ujednačeni fon glumačke igre, bez obzira da li se radilo o vodećim ulogama ili epizodama) (1972: 124 – 125).<sup>92</sup>

*Čista atmosfera, poetski akcenti, melodijske linije, muzička pratnja* – kojih je puna Čehovljeva drama – sve je već postalo opće mjesto kad je riječ o scenskoj postavci Čehova, dok manji ili veći uspjeh svake pojedine predstave, čini se, u najvećoj mjeri zavisi od sposobnosti, darovitosti svakog pojedinog glumca da prenese i donese što je moguće više od složenosti koju posjeduje Čehovljev dramski lik, da ga doživi i oživi, predstavi i donese do publike. *Ujednačenost fona glumačke igre*, u tom smislu također može predstavljati opće mjesto, sve dok se na sceni osjeti takva podjela na *vodeće* i *epizodne* uloge, sve dok se osjeti *namjera režije da se fon održi*.

Kako igrati Protopopova koji se na sceni ne pojavljuje? Jer on nije tek epizodna ličnost u svojoj “odsutnosti”. U četvrtom činu upravo Protopopov “zaposjeda” intimni prostor triju sestara s po-

---

<sup>92</sup> „Po prirodi stvari, pojedini tumači su se, bar za nekoliko nijansi, izdvajali iz vrijedne ukupnosti glumačke komponente. Ako su to ponajprije Rudolf Alvađ (Kuligin), Suada Kapić (Irina), Olivera Kostić-Marković (Natalija), Kaća Dorić (Maša) i Aleksandar Džuverović (Andrej), znatan doprinos valjanosti glumačke komponente dali su i Darinka Đurašković (Olga), Milorad Margetić (Veršinjin), Aleksandar Sibinović (Saljoni), Darinka Gvozdenović (Anfisa) i Branko Rabat (Čebutikin). Ostaje da se vidi, na jednoj od sljedećih predstava, još jedna Irina – Etele Pardo, čija su dosadašnja tumačenja dala dovoljno naznaka o osobenom glumačkom talentu. (Maj, 1971)“ (1972: 124 – 125).



četka drame. On je u salonu s Natašom (za koju ruska kritika zaključuje da je jedini lik kojem Čehov nije podario ljepotu i poeziju jezičke jednostavnosti i osjećajnosti), dok su sestre i Andrej koji vozi dijete u kolicima – vani, na otvorenom.<sup>93</sup> Kako igrati protok vremena? Moskvu, Đenovu, Pariz i Harkov? Jezero, rijeku i šumu?

Pitanje koje se nameće od samog početka glasi: kako igrati tu unutarnju napetost uzaludnog očekivanja o kojoj govori Čehovljeva drama?

O varijativnosti, kompleksnosti i višeznačnosti Čehovljevih likova također je već bilo riječi. Kao još jedna ilustracija i potvrda, poslužit će Pavlovićev odziv na predstavu, koji svjedoči o dvije različite scenske interpretacije Irine, najmlađe sestre Prozorovih, dvije interpretacije u ovoj sarajevskoj postavci koje su uzročno-posljedično uticale i na ukupnu atmosferu i ton čitavog komada, obje ipak utemeljene u tekstu drame *Tri sestre*. A riječ je o samo jednom liku u drami. Koliko onda značenja mogu donijeti i proizvesti moguća pomjeranja u tumačenju drugih likova i kakve smislove otkriti i otvoriti u međusobnim suodnošenjima?

Dok je S[uada] Kapić s dovoljno vedrine i lakokrilosti pronosila svoju Irinu kroz cijelu predstavu (zapravo sve do finala četvrog čina, do saznanja o pogibiji Tuzenbaha u dvoboju sa Saljonijem) i tako s razlogom, efikasno raspoređivala svijetle tonove na sivom fonu životne svakodnevnice, E. Pardo je osnovnom bojom svog tumačenja dometala nove valere sivila, dovodeći pomalo u nedoumicu one koji smatraju da Čehovljevi dramski tekstovi mogu biti adekvatno scenski protumačeni jedino u slučaju ako sadrže naizmjenične umješno suprotstavljene akcente dramskog i hu-

---

<sup>93</sup> Usp. Bašovićevu analizu u kojoj između ostalog stoji da završetak drame *Tri sestre* „emotivnim monologom *pod otvorenim nebom*“ predstavlja „također ironijski komentar o odlasku u Moskvu [...] i ima veze sa žanrom ove Čehovljeve drame, odnosno sa suptilnom ravnotežom između unutrašnje i vanjske perspektive na kojoj je ova drama izgrađena“ (2008: 143).

mornog, čak komedijskog (u najplemenitijem značenju tog pojma). Ako se, međutim, prihvata koncepcija o prevagi dramskog, onda se i Irina E[tele] Pardo može prihvatiti kao primjeran domet jedne mlade glumice (1972: 126 – 127).<sup>94</sup>

Tekst Luke Pavlovića jedan je od onih koji svjedoče o tome s koliko sluha, znanja, razumijevanja i umješnosti bosanskohercegovačka kritika pristupa analizi svakog pojedinog segmenta predstave u samjeravanju s onim što predstava nudi kao cjelina, u samjeravanju sa književnim djelom i u samjeravanju s odabranom rediteljskom koncepcijom.

Ne posjeduje samo lik Irine Prozorove i dramske i krajnje dramske, kao i humorne *valere*, tako da čak ni pokušaj određivanja unutarnje supostavljenosti / suprotstavljenosti ovog lika s drugim likovima ne daje jednoznačnog odgovora, ne daje da se lik do kraja odredi i definira.

Na početku drame, Irina je u *bjelini*, u harmoniji sa svjetlošću koja dopire kroz prozore salona i dvorane, ona je mlada, najmlađa od sestara, slavljena, pa ipak nepokretna (*Irina u bjelini zamišljeno stoji*) (Čehov, 1988a: 175), gotovo kao neko nadzemaljsko biće (što u sjećanje priziva onu „pomalo mističnu atmosferu“ koju na početku predstave ostvaruje u svojoj postavci *Tri sestre* Lidija Mansvjetova). Olgin monolog spušta je „na zemlju“ i u prvi mah Irina odbija da se sjeća prošlosti. *Našto doživati u pamet!* (1988a: 176) – njena je prva replika. *Irinina Moskva: Treba otići u Moskvu. Prodati kuću, posvršavati ovdje sve, pa u Moskvu...* (1988a: 176) projekcija je nade u budućnost, u ljepše i bolje sutra, projekcija snova i vjere u ljubav,

<sup>94</sup> „Da kažem i ovo: u predstavi o kojoj je riječ, s nekim novim poletom i sublimnijim valerima (što se nije dalo naslutiti na premijeri) bila su obogaćena tumačenja Darinke Đurašković (Olga), Josipa Pejakovića (Tuzenbah) i Branka Rabata (Čebutikin), dok su ostali (ponajprije Rudolf Alvaj, Kaća Dorić i Aleksandar Džuverović) uspješno produžili vrijednosnu liniju svoje igre na premijernoj predstavi *Tri sestre*. (Jun, 1971)“ (Pavlović, 1972: 126 – 127).

želje da se „poleti“, za razliku od Olge za koju je Moskva, projekcija prošlosti, ugodnosti, udobnosti i bezbrižnosti djetinjstva, nostalgični Povratak Domu, odnosno „izgubljenom raj“. Ali, ono što je najinteresantnije jeste fon na kojem se odvijaju ove replike, „mizanscenska sjenčenja“ koja, mada data kao nešto što nije vezano za „glavnu“ sižejnu liniju, predstavljaju njen ironijski komentar. Nakon Olgine rečenice: [...] *Jutros se probudih, ugledah svu silu svoj-tlosti, ugledah proljeće, i u duši mi se zatalasala radost, strastveno mi se prohtjelo u zavičaj* (Čehov, 1988a: 176), slijede replike Čebutikina i Tuzenbaha, koje teku paralelno, ali „kao za sebe“:

ČEBUTIKIN. *Vidi vraga.*

TUSENBACH. *Razumije se, budalaština* (Čehov, 1988a: 176).

(I ne može, bar čitatelj, odagnati više ovu ironiju koju sam proizvodi čitajući replike, date tako jedna uz drugu, ne može da se otme proizvodnji značenja da je „prohtjelo mi se u zavičaj“ – „razumije se budalaština“, osobito nakon što takvo što bude potvrđeno u sižeu. Zavičaja nema i pitanje je da li ga je ikad i bilo – predstavljaju poziciju, tačku gledišta ili stav koji su u drami posebno naglašeni u sižejnoj liniji Čebutikinovog lika).

A nakon što Olga potvrdi Irinino *Treba otići u Moskvu. Prodati kuću, posvršavati ovdje sve, pa u Moskvu...* riječima *Da! Što prije u Moskvu*, slijedi didaskalija: (*Čebutikin i Tusenbach se smiju*) (1988a: 176).

Ovo sjenčenje uzvišenog banalnim, uvjetno rečeno zrcaljenje važnog u nevažnom (i obratno), balansiranje između drame i komedije, drame i čak farse, konstanta je Čehovljeve drame, u *Tri sestre* dovedena skoro do savršenstva.

Moskva u Čehovljevoj drami tako postaje simbol, pitanje o smislu življenja i smislu jedne egzistencije sada i ovdje, pitanje: *da li život*, sada i ovdje *vrijedi ili ne vrijedi da se proživi?* (Camus, 2008:

11), na koje u Čehovljevoj drami svaki lik odgovara na svoj način, pitanje na koje će Ionesco u jednom drugom vremenu ponuditi svoj odgovor: *Bolje tamo nego tu, bolje tamo nego tu...* koje na kraju komada *Čelava pjevačica* ponavljaju *svi likovi u jedan glas u sve bržem ritmu* (2000: 74).

Nakon što je na samom početku drame na ovaj način uveden motiv Moskve, kojeg Bašović u našoj kritici analizira preko pojma *imaginarnog prostora* (usp.: Bašović, 2008), Tuzenbah najavljuje dolazak Veršinjina. *Je li star?* – prvo je pitanje koje postavlja Irina, *Je li zanimljivo čovjek?* – njeno je drugo pitanje, na koje Tuzenbah odgovara: *Da prilično, samo što ima ženu, punicu i dvije djevojčice. Usto je po drugi put oženjen [...]* (Čehov, 1988a: 177) i – „ljubavna barka o stvarnost se zdrobi“ – kako kaže Majakovski. San kojem nije dato niti da se začne u stvarnosti, već je „zdrobljen“.<sup>95</sup>

Veršinjin dolazi iz Moskve (očigledno je u pitanju geografski pojam i geografski prostor, realan i zbiljski), da bi u replikama sestara prilikom upoznavanja s Aleksandrom Ignjatijevičem isti motiv zadobio ponovo imaginarno, simboličko obilježje. Kako kaže Bašović, za tri sestre taj prostor *važniji je čak i od imena* (2008: 133). Svaki detalj u Čehova pomno je odabran i višeznačan.

U daljnjem toku drame, Irina čezne za izbavljenjem i oslobođenjem pomoću rada, ali ne može da pronađe nijedan posao koji bi je ispunio i zadovoljio, sve je *bez poezije, bez misli* (Čehov, 1988a: 197), umor je savladava; na kraju, kada već pristane da se uda za Tuzenbaha, kojeg ne voli, ali prema kojem osjeća naklonost, on gine u dvoboju dan prije vjenčanja. Ironija sudbine?

Pa ipak, Irina se i dalje nada da će joj posao učiteljice donijeti olakšanje i ne želi vidjeti da je njena sestra, umorna, nesretna

---

<sup>95</sup> Baluhatyj npr. upozorava na specifiku smjene tona, dinamike i ritma ne samo u svakom pojedinom činu, već i u okvirima jedne scene, smjenu različitih tipova dijaloga: emocionalnih i ekspresivnih, običnih, svakodnevnčkih replika, filozofskih razgovora, pauza, zvučnih motiva i sl. (usp.: Baluhatyj, 1927).

Olga – učiteljica (zatim upraviteljica, što nikako nije htjela postati), ne želi vidjeti da je Kuligin, još jedna varijanta „čovjeka u futroli“ – učitelj, ne želi pristati, ne želi vidjeti da polako, ali sigurno i nju usisava neka „futrola“, još želi „zamahnuti svojim polomljenim krilima“. A sve izmiče, sve je negdje drugdje, [...] *i sve ti se čini da se udaljuješ od pravoga, lijepoga života, odlaziš sve dalje i dalje, u nekakvu provaliju...* (Čehov, 1988a: 216 – 217).

Poredeći dramu *Tri sestre* sa prozračnom čipkastom tkani-  
nom, promatranom iz daljine, ruski simbolista Andrej Bjeli o Čehovljevim likovima zaljučuje da su dati u nekoliko vanjskih poteza, ali ih čitatelji na neki način spoznaju iznutra. *Oni hodaju, piju, govore gluposti, a mi vidimo bezdane duha koji se naziru u njima* (prema: Anikst, 1972: 596).

U svjetlu odnosa sa drugim likovima, uz svu privlačnost i poetičnost Irininog lika, u njemu zazrcali i nešto od Mašinog prezira prema sredini i drugima, nešto od Olgine ravnodušnosti i umora, nešto od Andrejevog uvenuća, možda i još ponešto što i u ovom trenutku izmiče. Sličnija svom bratu Andreju nego sestrama po vidnoj vanjskoj promjeni kroz koju prolazi dok vrijeme u drami protiče (Andrej se deblja, postaje trom, Irina je smršala, promijenila je frizuru, podsjeća na dječaka, umorna je i iscrpljena), u riječima koje izgovara na kraju drame zazvučat će i motivi Sonjinog finalnog monologa iz *Ujaka Vanje*:

*IRINA (naslanja glavu Olgi na grudi). Doći će vrijeme kad će svi doznati zašto se sve to dogodilo, našto te patnje, ne će biti nikakvih tajni, a međutim, treba živjeti... treba raditi, samo raditi! Sutra ću otputovati sama, učit ću djecu u školi i sav ću život dati onima, kojima je on možda potreban. Sada je jesen, skoro će zima, zavirit nas snijeg, a ja ću raditi, raditi... (Čehov, 1988a: 235).*

Vrijeme koje neumitno prolazi, ljepota koja vene, snovi koji se ne ostvaruju, iluzije koje se ruše. Sve što je dato kao mogućnost, osporeno je i iznevjereno.

Ostaje još pitanje: kako je do toga došlo, uz vraćanje na početak drame, vraćanje djelu u kome *preovlađuju detalji svakodnevnog života, u kome se ništa ne završava i sve iznova započinje*, kako kaže Camus, djelu u kome je *predstavljena suštinska pustolovina duše u potrazi za blaženstvom* (Kami, 2008: 148) kojem se stalno nadamo i koje vječito izmiče.

### **Tri sestre na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu iz 1988. godine**

Premijera nove, treće po redu, postavke Čehovljeve drame *Tri sestre* na sarajevskoj sceni održana je 28. 4. 1988. godine u režiji Vlade Jablana.

Novine i mediji najavljivali su premijeru *jednog od najpoznatijih i najčešće izvođenih komada A. P. Čehova*, ističući da se radi o *postavci koja ima namjeru da 'iskoči' iz provjerenog predstavljanja ove drame u naglašenom melanholično-klasičnom tonu.*<sup>96</sup>

Reditelj Jablan, kako se navodi, na konferenciji za novinare:

istakao je da su njegove *Tri sestre* pokušaj osavremenjivanja Čehova, pokušaj da se ovaj dramski tekst mobilise u sadašnjosti u smislu aktualiziranja svih pitanja koja su danas za nas najzanimljivija, kao što je pitanje smisla čovjekovog postojanja, po čemu se Čehov, u izvjesnom smislu, javlja kao preteča modernog teatra apsurda.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> "Savremeni Čehov", u: *Večernje novine* od 28. 4. 1988. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>97</sup> „Premijera *Tri sestre*“, u: *Oslobođenje* od 28. 4. 1988. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

Ovo je možda prvo otvoreno javno progovaranje o mogućnosti uspostavljanja, bar u naznakama, nekih poveznica između Čehovljeve i drame apsurdna u kontekstu u kojem se ispituje recepcija djela ovog klasika, kontekstu sarajevske pozorišne scene i bosansko-hercegovačke književne i teatarske kritike, ovdje zapravo naglašeno kao uspostavljanje veze između dramskog teksta *Tri sestre* i *teatra* apsurdna. Čini se da pokušaji iskoračenja iz okvira „kanonski“ shvaćenog sistema Stanislavskog i MHATovskih postavki Čehovljevih drama, kao i pokušaji „izlaska“ iz *provjerenog* predstavljanja Čehova u *melanholično-klasičnom tonu*, odnosno iskorak iz okvira interpretiranja ovih komada kao „drame raspoloženja“, započinju na sarajevskoj sceni upravo osamdesetih godina XX vijeka.

Prije svega treba istaći finu ogradu koju uspostavlja ovaj iskaz reditelja Jablana. Riječ je o mogućnosti realizacije teksta klasičnog dramskog pisca sredstvima koje nudi *teatar* apsurdna. Pozorišna kritika pak svjedoči o ne tako visokim dometima jedne zanimljive scenske koncepcije. Bojan Korenić već naslovom svog teksta „Odstup od režije“, objavljenom u *Oslobođenju* nagovještava nedosljednost u provedbi:

Svoj pristup Čehovljevoj drami *Tri sestre* reditelj Vlado Jablan formulirao je u popratnoj bilješci na pozorišnoj cedulji ovako: *Svi se bore za svoju sreću. Svi imaju Moskvu. Nadaju se i očajavaju. Ali, niko neće stići u svoju Moskvu. Osim Anfise, ona će u osamdeset drugoj godini dobiti sobu.*

Stavljajući naglasak na posljednju među ovim rečenicama, sa paralelnim nastojanjem da se do veće vidljivosti dovede komički potencijal Čehovljeva pisma (o čemu Jablan također govori, tačno uočavajući neispunjeni zadatak epohe), ova osobita rediteljeva vizija *zebnje na rasklapanje*<sup>98</sup> mogla je – na sceni već na početku ispu-

---

<sup>98</sup> *Zeblja na rasklapanje* naslov je romana Voje Čolanovića s kraja osamdesetih godina (1987), nagrađen NINovom nagradom „zbog humora koji graniči sa strepnjom“.

njenoj gomilom kojekakvih stolica (što može asociirati na završnu situaciju Joneskovih *Stolica*) – uroditi zanimljivim rezultatom.<sup>99</sup>

Naglašavajući za ovu sarajevsku predstavu *Tri sestre* važnost promjene perspektive, *nastojanjem da se do veće vidljivosti dovede komički potencijal Čehovljeva pisma*, kako se navodi u Korenićevom tekstu, akcentiranjem tačke gledišta dadilje Anfise (koju je igrala legendarna Ines Fančović) i njene „ostvarene Moskve“ u vidu realne sobe u kojoj je osamdesetdvođišnja starica konačno pronašla svoj mir, ako ne i sreću – Korenić ističe da je na neki način intencija reditelja Jablana bila sadržana u tome da u prvi plan dovede upravo onu perspektivu koju Čehovljev tekst sadrži u naznaci, kao još jedan u nizu odraza, i opet višeznačan: tragičan po sebi – u svjetlu bolnog pitanja našeg odnosa prema starim, „isluženim“ i nemoćnim, našeg straha od prirodnog procesa starenja, od *isticanja vremena* i straha od smrti, više nego što bi bio odraz odnosa zasnovanog na klasnom sukobu između sluga i gospodara (koji je također prisutan u tekstu Čehovljeve drame) i – tragikomičan kao komentar drugih likova i njihovih odgovora na bezbroj pitanja koje drama postavlja. Svako pomjeranje perspektive, međutim, narušava delikatnu ravnotežu do u beskraj isprepletenih tokova ove Čehovljeve drame. Korenić zaključuje odziv na sljedeći način:

Nažalost, ništa slično nije se dogodilo: ostajući tek na razini površnih naznaka, gotovo nijedna od ovih pretpostavki nije doprla do kakve snažnije scenske slike. Drama koja tematizira isticanje vremena, prikazujući trpno stanje provincijskog bitisanja triju generalskih kćeri koje – okružavajući se sofisticiranim oficirima i aristokratima – pokušavaju organizirati barem podnošljiv privid života, mogla je, možda, profunkcionirati i sama, ali joj je valjalo dati barem okvirne pravce djelovanja. Neće biti, međutim, da su

---

<sup>99</sup> Korenić, Bojan (1988), „Odstup od režije“, u: *Oslobođenje* od 3. 5. 1988. godine, rubrika „Teatar i kritika“. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



ti okviri posve odsutni; oni postoje, no praktična provedba ih je ostavila isuviše krhkim. Tako smo prisustvovali jednoj 'auto-destrukciji' teksta, predstavi sa dvanaest glumaca-likova u kojoj je stari Anton Pavlovič naposljetku definitivno rastavljen na tucet malih, nejednakih 'čehovčića'. Drugim riječima, svakako je, unutar ansambla (u glumačkoj podjeli pojavljuju se i brojne alternacije, tako da ukupni ansambl broji 16 članova), potražio i odigrao nekog svog Čehova: oni stariji jamačno su se prisjetili nekih ranijih iskustava, dok su mlađi, uglavnom, posegnuli za 'akademičnim' zanatskim finesama nego za fantazijom.<sup>100</sup>

O problemu vremena i njegovom osobitom tretmanu ili specifičnom Čehovljevom pristupu ovom fenomenu pisalo se mnogo: Čehovljevi likovi manje ili više, ali neprestano govore o vremenu, svim njegovim oblicima, svim pojavnostima; oni govore o svojim godinama, mladosti i starosti, umoru i iscrpljenosti, o prošlosti, budućnosti, o protoku godišnjih doba; vrijeme se očituje u mehaničkom protoku jednoličnih dana svakodnevice koja guši, u nostalgijama i nadanjima, tugama, glavoboljama, u zebnji i strahu, predosjećanjima i nesigurnosti, u pitanju: a šta ako je to sve? (*IRINA. Kažete: život je lijep. Da, no ako on samo tako izgleda? Za nas tri sestre život još nije bio lijep, on nas je gušio kao korov...* (Čehov, 1988a: 190)), u Čehovljevoj drami vrijeme vidno teče (*VERŠINJIN (veselo). [...] Kako vrijeme prolazi! Oj, oj, kako vrijeme prolazi!* (Čehov, 1988a: 182)), u replikama, u pauzama, u

---

<sup>100</sup> Korenić, Bojan (1988), „Odstup od režije“, u: *Oslobođenje, ibidem*. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. N. Tošić u sarajevskom časopisu *AS*, od 5. 5. 1988. najavljuje drugu premijeru s alternacijama u tekstu pod naslovom: „Čehov šeta Obalom. Nova režija Vlade Jablana *Tri sestre* u sjenci sukoba u Drami Narodnog pozorišta čiji bi novi direktor trebalo da bude Sulejman Kupusović“, dok zagrebačko OKO u rubrici „Kazališni kalendar od 5. 5. do 19. 5. 1988.“ najavljuje premijeru Čehova kao „prilog klasičnom dijelu repertoara“. „Narodno Pozorište Sarajevo, najava premijere *Tri sestre* A. P. Čehova za 7. 5. 1988. Režija: Vlado Jablan, scenografija: Vladimir Poznanović“. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

didaskalijama, između činova, vidljivo u promjenama koje ostavlja na i u likovima; osjetno nastavlja da teče i kad se zavjesa spusti. Čehovljeva drama kao da govori jedino o *isticanju vremena*, kako piše Korenić (ništa se ne događa, vrijeme prolazi), pokazuje *trpno stanje bitisanja*, vrijeme koje se ne može zaustaviti (pa irelevantno postaje je li ono *provincijsko bitisanje* ili bitisanje u znaku urbane užurbane aktivnosti i dinamike – u ovoj tački paradoksalno se izjednačuju). Po takvim osobenostima, vrijeme u Čehovljevoj drami kao da pripada onoj vrsti hronotopa kojeg u bosanskohercegovačkoj kritici Karahasan označava *mehaničkim*,<sup>101</sup> koji je karakterističan za komediju.

Pojava satnog mehanizma s kojim se „rađa“ mehaničko osjećanje vremena (treba li spomenuti koliko likova u Čehovljevim dramama spominje sat, gleda na sat, slama ga u paramparčad? Treba li spomenuti čest motiv lupe stražara koji iza scene „označavaju“ *isticanje vremena*? I svakojake druge motive u kojima naslućujemo „mehanizam odbrojavanja vremena“ u kojem, opet, slutimo nešto što baš tog trenutka nepovratno promiče, nešto što se više nikad ne može i neće vratiti?) „predočava“ vrijeme u vidu prave linije (hronologije, historije, civilizacije, razvoja, napretka, progresa) koja ide iz prošlosti u budućnost (od rođenja do smrti), prolazeći kroz tačku u sadašnjosti koja tako postaje neuhvatljiv tren koji je u vječnom izmicanju. U kojoj mjeri i na koji način se, nakon Čehova, takvo promišljanje i osjećanje vremena odrazilo na dramu kao žanr (čije vrijeme je po definiciji sadašnje), može se naslutiti u pojavi anti-drame i drame apsurdna.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> “Vrijeme i prostor se u toj prozi (antičkoj pripovjedačkoj prozi – A. I. Š.) doživljavaju upravo onako kako ih određuje mehanika – kao kontinuirani fenomeni kojima su najvažnije osobine mjerljivost i suverenost u odnosu na ljude i sve pojave ovog svijeta. Na vrijeme i prostor se ne može utjecati, ne može ih se zgusnuti ili razrijediti, ubrzati ili usporiti, oni se ravnodušno i kontinuirano protežu oko nas do u beskraj, determinirajući ljudsku sudbinu gotovo usput, nezainteresirano, bez razloga i svrhe” (Karahasan, 2010: 20).

<sup>102</sup> “[...] vreme nas nosi i tokom svih životnih dana bez sjaja – piše Camus. Ali uvek dođe trenutak kada i vreme treba da se ponese. Mi živimo od budućnosti:

Čehov je jedan od pisaca koji u taj mehanički hronotop – u ovu „zemaljsku komediju“ koja svoje življenje usklađuje i podređuje mehaničkoj sili mjerljivoga vremena (koje je po svojoj suštini nemjerljivo i neizmjerljivo) – uvodi *unutrašnju perspektivu junaka* te vrijeme postaje krajnje *emotivno* i *osjetilno*, što doprinosi onoj osebnijoj višeznačnosti, osjećanju širine i bogatstva, dubine svijeta koji se u drami prikazuje (ono za što će Kusturica u našoj kritici istaći da ima *vrijednost akta teorijske dekanonizacije* (2011: 58 – 59)), na isti način kao što takvima, emotivnima i osjetilnima, nesumnjivo postaju prostor, ambijent i predmeti, svaki detalj Čehovljeve drame, zadržavajući istovremeno svoju konkretnost, zbiljnost, „realnost“ (kao što je, naprimjer, zeleni pojas na Natašinoj haljini, detalj koji navješćuje „dolazak novog vremena“, obilježava drugi svijet, detalj koji otkriva „agresivni“ neukus i kič, detalj – kao svojevrsna najava Natašine malograđanske „invazije“ koju sestre primjećuju, ali su nemoćne da joj se suprotstave. Ili: koliko ima veze epizoda sa kutijom slatkiša (Tuzenbah uzima kutiju sa stola i pita gdje su slatkiši, na što Irina odgovara da ih je Soljoni sve pojeo (Čehov, 1988a: 201)), sa činjenicom da će Soljoni biti ono kobno „oruđe sudbine“ koje će Tuzenbahu onemogućiti da „okusiti“ slast, ako ne ljubavi, ono bar slast života posvećenog voljenom biću?

Čehovljeva drama upravo je neka humorna „zebnja na rasklapanje“ puna katarzičnog humora,<sup>103</sup> jer humor pretpostavlja

---

‘sutra’, ‘kasnije’, ‘kada budeš u prilici’, ‘s vremenom ćeš shvatiti’. Ove nelogičnosti su zadivljujuće, jer se na kraju radi o samoj smrti. Međutim, ipak dođe jedan dan kad čovek utvrdi ili kaže da mu je trideset godina. Na taj način on potvrđuje svoju mladost. Ali, istovremeno on se postavlja u odnos prema vremenu i u njemu zauzima svoje sopstveno mesto. Priznaje da se nalazi u jednoj tački krivulje koju treba da pređe. On pripada vremenu i, zbog užasa koji ga obuzima, u njemu prepoznaje svog najgoreg neprijatelja. Sutra, on želi sutra, iako bi celim svojim bićem morao to da odbije. Ta pobuna tela, to je apsurd“ (Kami, 2008: 22).

<sup>103</sup> Pirandello „smatra da humorista, naoružan svojom oštrom intuicijom,

razumijevanje ljudskih slabosti, ludosti i nastranosti, a *djelovanje humoristične refleksije karakterizira nemogućnost pojave ijedne misli bez istovremenog pojavljivanja i njezine suprotnosti, kontrasta, odnosno antinomije koja u duhu stvara trajne sukobe*.<sup>104</sup>

Zato Čehov kao jedan od najvećih humorista ne daje odgovore, ne nudi rješenje, već čovjeka – prihvatajući ga takvim kakav jest, usmjeravajući pažnju na unutrašnju svakodnevnu njegovu dramu – pokazuje u dramskom sadašnjem vremenu, dramskom ovdje i sada, otkrivajući, istovremeno, koliko su važni trenuci svijesti kroz koje ponekad prosvijetli vječnost, rijetki trenuci kad se učini da se nebo smiješi, kad se učini da smo nadomak odgovora, da bi se već u sljedećem trenutku vratili svom sizifskom svakodnevnom *beskorisnom i beznadnom radu*. Ali, *Sizifa treba da zamislimo kao srećnog – pisao je Camus, jer sama borba da se stigne do vrha dovoljna je da ispuni ljudsko srce* (2008: 141).

---

pokazuje koliko se izgled ljudi kao društvenih bića razlikuje od intimnog bića njihove svesti. Pisac *Golih maski* smatra da ljudi žarko žele da pribave ugled svom izgledu, ulogama svojim, a humorista deluje kao hladan tuš izvesnom refleksijom što te osećajno uspostavljene konstrukcije obara i rastura. [...] Izveštačenost, konvencija, izgled, maska – nisu li, konačno, sve to različiti vidovi iste ekscentričnosti, istog odstupanja od jedne ljudskosti koja je u *h*. (humoru – A. I. Š.) prisutna kao intimna slutnja i nostalgija, kao nulta tačka otuđenosti, koja stalno varira? *H*. je uvek travestija mitova, velikih i malih, uklanjanje patetikom izatkanih oreola, traženje čoveka kao mere svih stvari“ (*Rečnik književnih termina*, 1985: 254).

<sup>104</sup> “Humoristična narav svojstvena je svakom onom čovjeku koji teži oslobođenju od okova formi, maske koju je prisiljen nositi i mijenjati i koji uporno traga za čvrstim temeljem na kojemu bi izgradio samog sebe i stvarnost oko sebe, a kojeg vječna potraga uvijek dovodi do jedine izvjesnosti – do uvida u uzaludnost njegovih pokušaja, nada i težnji. *Il sentimento del contrario* ne implicira, oštromno primjećuje Salvatore Guglielmino, nikakvu etiku, ne predstavlja ispravnost mišljenja, rasuđivanja koja se postavlja nasuprot neispravnosti – osnovni rezultat, cilj osjećaja suprotnog jest zbunjenost“ (Metesi Deronjić, 2008: 956).

I ako Proust najavljuje epohu „traganja za izgubljenim vremenom“, Čehov najavljuje epohu „izgubljenosti sadašnjeg vremena“, samim tim i „dekonstrukciju“ drame kao žanra.<sup>105</sup>

Sarajevska predstava *Tri sestre* protekla je, dakle, u jednoj 'auto-destrukciji' teksta, predstavi sa dvanaest glumaca-likova u kojoj je stari Anton Pavlovič naposljetku definitivno rastavljen na tucet malih, nejednakih 'čehovčića', u svom „porazu“, da li slučajno? – najavljujući mnoge destrukcije, autodestrukcije i poraze koji će uslijediti na kraju još jednog stoljeća.

Korenić će, završavajući svoj tekst, istaći igru Nade Đurevske koja je tumačila ulogu Maše Prozorove, ocjenjujući ovaj glumački uspjeh ipak *problematičnim*:

[...] ona je snažnim i odlučnim potezima iznijela svoju Mašu u rang cjelovite osobe, označene jednim postojanijim tragizmom, a bez natruha onog (njoj, inače, katkad tako dragog) 'slavenskog' sentimentaliziranja i hinjene ženske inferiornosti.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Čehovljevi tekst, kao onaj koji „sve nudi a ništa ne potvrđuje“, kako se u povodu Kafkinog djela izrazio Camus, tekst je koji najviše podliježe raznovrsnim „dekonstrukcijama“, od književnog remake-a - *Galeba* Borisa Akunjina, do savremenih scenskih i pozorišnih postavki u kojima se sve više pretvara u „tara-ra-rumbiju“ kao obilježje XXI vijeka. „Tarararumbija“ je naziv scenskog spektakla reditelja Dmitrija Krimova iz 2010. godine, posvećen obilježavanju 150e godišnjice slavnog pisca, prva predstava u historiji igranja Čehova u kojoj „defiliraju“ likovi iz svih Čehovljevih drama, u kojoj se pojavljuje više od sedamdeset učesnika, glumaca, od kojih skoro svaki igra po najmanje četiri uloge. Informacija sa ruskog TV kanala *Kul'tura*, dostupno na: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=dMCHgthdJTg> [27. 4. 2013.]

<sup>106</sup> „Korak iza ovog problematičnog uspjeha stigle su Etela Pardo kao Olga (koja je 1971. godine igrala Irinu – A. I. Š.) i Sabrina Sadiković kao Irina, dok je malu studiju u samostalnoj radinosti načinio Josip Pejaković koji je Veršinina očito u samom početku uzeo u svoje ruke. Donekle slično se može reći i za Ines Fančović (Anfisa), Jasmina Gelju (Prozorov), Aleksandra Džuverovića (Čebutikin) i tako redom. Ali predstava u cjelini ipak je ostala na nivou 'samoupravnog pluralizma' održavajući,

O ovoj predstavi pisala je i Ljubica Ostojić u tekstu pod naslovom „Pripovijest o bezizlazu i stravičnoj žudnji“,<sup>107</sup> koja će za interpretaciju Nade Đurevske kazati: *pomalo histerično. Od rezignacije do očaja.*<sup>108</sup>

Lik Maše Prozorove poslužiti će kao još jedan primjer isprepletenosti sižejnih linija, unutrašnjih i vanjskih horizonata svih likova i kao još jedna ilustracija višeznačnosti Čehovljevog lika.

Mašu, kao i njene sestre i brata Andreja, obilježavaju „suvišna“ znanja i umijeća. Svi su poliglote, Andrej svira violinu, bavio se i rezbarenjem okvira. Maša je nekada svirala klavir i već godina ma nije prišla svom instrumentu. Ovo je linija koja objedinjuje na početku drame tri sestre i brata po osnovu krvne veze, vaspitanja i obrazovanja, linija koja će se u toku drame granati u smjeru diferenciranja i ponovnog spajanja na drugim razinama.

Maša je jedina udata sestra (linija diferenciranja na planu bračnog statusa na koju se nadovezuje tema ljubavi), nezadovoljna i nesrećna bez obzira na taj „privilegirani“ položaj kojem svi teže: u drugom činu i Andrej je oženjen i više nije onaj Andrej iz prvog čina, isto tako nesrećan i „svezan okovima braka“ kao i njegova sestra. Andrej se miri sa svojim položajem, postajući sve tromiji, dok je čitavo Mašino biće „pobunjeno“. Zato i ne ostavlja prostora za „slavensko sentimentaliziranje“, niti „žensku inferiornost“, hinjenju ili ne. U četvrtom činu očekuje se i udaja najmlađe sestre Irine za čovjeka kojeg ne voli (za nju jedina preostala opcija u datim okolnostima?), još jedno u nizu očekivanja koje prerasta u ništa,

---

reklo bi se, na jedan neobičan način onu, širokoj javnosti daleko primamljiviju predstavu što se u ovom teatru svejednako igra već nekoliko mjeseci.“ Korenić, Bojan, „Odstup od režije“, *Oslobođenje*, Teatar i kritika, 3. 5. 1988. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>107</sup> Ostojić, Ljubica (1988), „Pripovijest o bezizlazu i stravičnoj žudnji“, u: *Odjek*, 15. 5. 1988. godine, Sarajevo. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>108</sup> Ostojić, *ibidem*.

dok će Olga, ostajući po strani, samo u prvom činu izgovoriti repliku u kojoj će biti sažeta sva tragika njenog lika: *Ja bih voljela muža* (Čehov, 1988a: 177). Odmah iza toga, iz drugog prostora dopiru Tuzenbahove riječi, upućene Soljonom: *Baš govorite koješta, dosadi čovjeku da vas sluša* (Čehov, 1988a: 177), koje se, međutim, mogu čitati i kao komentar Olgine replike. I vrlo je vjerovatno da je već „ispušten“ niz rukavaca u ovom gustom tkanju odnosa.

Maša je supruga provincijskog učitelja gimnazije, Kuligina, učitelja – pedanta, još jedne varijacije čovjeka u futrolu, kao što je to i Olga, koji „stežu srce“ jer ne žele vidjeti šta se događa, zatvaraju oči i okreću glavu samo da ne vide da se život već odavno raspao u paramparčad. Za takvo što, potrebna je forma, forma pristojnosti za Olgu, forma usvojene norme ponašanja koja je obavezujuća za Kuligina, kao oblici samoodbrane i samoobmane. I dok Olga ne želi govoriti o onome o čemu se ne priliči govoriti, skrivajući svoje misli i emocije, sve svoje biće iza umora, glavobolje i iscrpljenosti, Kuligin je razdragani repetitor, sav satkan od latinskih sentenci, didaktičnih i poučnih savjeta i učiteljskog rječnika koji i svojoj supruzi (kad ne zna kako da reaguje u momentima kad je narušena ili poremećena zadata norma) – daje minus tri iz vladanja. Tu normu Maša ne podnosi, istovremeno – ne prepoznaje u Veršinjinu u kojeg se zaljubljuje sličnu „oficirsku futrolu“, koji, bez obzira na sve razlike, ima toliko toga zajedničkog s Mašinim mužem, Kuliginom.

Studija Domanskog u ovom smislu vrlo je inspirativna, jer, polazeći od poređenja različitih materijala i interpretacija, književnih i scenskih u ruskom kontekstu, pokazuje do koje mjere je drama *Tri sestre* neobična, nova i *čudna*, po pitanju ne samo konflikta koji Čehov zapravo zamjenjuje dramskom napetošću koja se iznevjerava, jer se ne razrješava, odnosno prerasta u ništa, o čemu su kod nas pisali Karahasan i Bašović, već i zbog sjenčenja i odraza jednih likova u drugima i sižejnih linija jednih u drugima, zrca-

ljenja važnog u nevažnom, tragičnog u komičnom, kao i paradoksalnog „iskakanja“ lika iz „horizonta očekivanog“, njegove borbe s vlastitom prirodom, što u Čehovljevom tekstu stvara prostor za različita učitavanja.

Kao ilustracija teze do koje mjere je teško koliko-toliko precizirati ili definirati likove i odnose u ovoj drami, poslužiti će još jedno moguće „čitanje“ odnosa Veršinjin – Kuligin, utemeljeno na činjenici da obojica vole Mašu. Uobičajena je interpretacija koja je već postala šablonska da Veršinjin, kao oficir, filozof koji govori uzvišeno i kao idealista – stoji iznad Kuligina, učitelja koji svoj život, nazore i ponašanje usklađuje sa mišljenjem direktora škole, odnosno s nazorima svojih pretpostavljenih, pa interpretacija Kuliginovog lika „vuče“ ka komičnom, skoro vodviljskom liku „muža – rogonje“. Međutim, Domanski navodi da je spektar mogućih tumačenja Veršinjinovog lika izuzetno širok i da se kreće od dramskih, tragičnih interpretacija (zasnovanih na MHATovskim postavkama i interpretaciji Stanislavskog i čuvenog ruskog glumca Kačalova koji su svojevremeno igrali ovu ulogu), do ironičnih i parodijskih koje pripadaju savremenim postavkama, koje su, koliko god različite, ipak zasnovane na istim osobinama: na Veršinjinovim monolozima / „tiradama“ o svijetloj budućnosti i na ljubavi prema Maši. Čehovljev tekst, koliko god paradoksalno zvučalo, dopušta aktualizaciju ovih različitih mogućnosti jer ih likovi potencijalno već sadrže.

Dakle, korak u približavanju dva lika, Veršinjina i Kuligina, dva suparnika, moguće je ostvariti „snižavanjem“ Veršinjinovog lika, koje zapravo otkriva njihovu istovjetnu „semantiku“ (riječ je o mogućnosti zrcaljenja jednog lika u drugom, o čemu je već bilo riječi kao o konstanti Čehovljeve drame i načina gradnje odnosa u drami). Sve počinje pitanjima: Koliko Veršinjin „misli svojom glavom“, postoji li mogućnost da njegovi monolozi budu izraz „tabloa“, „pokupljeni“ govori sa različitih oficirskih druženja koje je



mogao usvojiti kao svoje, koliko su izraz norme ponašanja oficira tadašnjeg vremena, norme sredine koja onda nije ništa drugo nego Kuliginova druga strana? Ni bolja ni gora. Maša ne voli civile i, u ovom kontekstu, to je jedino što daje prednost Veršinjinu u odnosu na „muža – suparnika“.

Osim toga, kako upozorava Domanski, Tuzenbah je lik koji u drami izlaže svoju utopijsku koncepciju budućnosti paralelno sa Veršinjinom. Ukratko, razlika je u tome što se, prema Razumovoj, N. J., kako navodi Domanski, za Veršinjina individualni život nužno potčinjava općem, to je život čovječanstva, ali ne i život konkretnog pojedinca, dok Tuzenbah reducira Veršinjinovu utopiju i obraća pažnju na ono što svi likovi u drami izgleda propuštaju – na sadašnjost, što je na neki način označeno i Tuzenbahovim ponašanjem i njegovim odnosom prema Veršinjinu u drami (usp.: Domanski, 2005: 48). Za razliku od Veršinjina, zaključuje Domanski, Tuzenbah je sklon da pozitivne trenutke traži i nalazi u sadašnjosti – u ukinuću smrtne kazne kad je riječ o društvu, u radu (napuštanje brigade i planiranje odlaska u ciglanu na rad – konkretni su, realni i ostvarivi ciljevi koje Tuzenbah poduzima) i u ljubavi (on je spreman biti uz Irinu, pratiti je kući s posla i u tome nalazi sreću, ispunjen je ljubavlju u sadašnjosti) – kad je riječ o konkretnoj, individualnoj sreći pojedinca, tako da se Veršinjinova teorija doista doima kao čista utopija (usp.: Domanski, 2005: 49). Tuzenbah svoju teoriju dokazuje i pokazuje na vlastitom primjeru, ona je konkretna i opipljiva, mada i ona okončava apsurdno u sižeu drame – Tuzenbah gine u dvoboju.

Ostaje još otvoreno pitanje je li Čehov u Kuliginovom liku dao dovoljno prostora da se ovaj lik „izdigne“ do položaja koji u drami zauzima Veršinjin. Kuligin može biti vrlo simpatičan, u svojoj pričljivosti, u nastojanju da unese vedrinu i veselost (što čini i Veršinjin), čak i njegov „sitni karijerizam“ i dodvoravanje šefovima, poštivanje pravila dobrog ponašanja i protokola – ljudski su

i pristojni. Kuligin je *dobročudan*, voli Mašu, sav je ljudski u svom strahu da je ne izgubi, makar to bilo samo iz straha da ne ostane sam, makar bilo samo iz straha pred onim „šta će svijet reći“. Veršinjin se tako na sceni može pretvoriti u „brbljivca – utopistu“; on jeste „vječito zaljubljeni major“ koji se ne zadržava predugo na jednom mjestu po prirodi profesije. Sve to, uz završne scene rastanka u kojima Veršinjin žuri, stalno gleda na sat i govori da već kasni – može, ukoliko se naglasi, unijeti neki „falš“, „namještenost“, „pozu“ u ovaj lik. Tragična ljubav Maše i Veršinjina koja se ne može ostvariti, praćena je, kao i sve zbivanje u drami, Čebutikinovom „tara-ra-rumbijom“ – što je besmislica, glupost, niskost – drugim riječima, sve se može obrnuti u komediju, ako ne i u apsurd. Odnos Veršinjin – Maša tako može biti predstavljen i interpretiran u dijapazonu od porodične drame do skoro vodviljske ljubavne veze.

Međutim, svi likovi u Čehovljevoj drami nesretni su i neostvareni pojedinci, svaki sa svojom ličnom, krajnje ljudskom tragedijom. Pisac ih dovodi u apsurdne i komične situacije, ali to ne umanjuje njihovu tragičnost, samo nam ih čini bližima.

Čehov na nevjerovatan način u svom dramskom tekstu pokazuje koliko nije i ne može biti jednoznačan čovjek, pokazuje jednim potezom ono za što su ranije trebale stotine stranica. Zato svaka nova scenska interpretacija Čehovljeve drame može ponuditi sasvim drugu stranu dramskog lika, pročitati odnose na način koji će govoriti više o vremenu u kojem se događa predstava, nego o vremenu u kojem se „događala“ Čehovljeva drama, a u tome jeste privlačnost Čehova koji je uvijek nastojao „ljudima dati ljude“, ne osuđujući, pokušavajući razumjeti, nudeći čitaocu da nađe put do vlastitih *pravilno postavljenih pitanja*.

Maša je mlada žena koja se dosađuje, koja je razočarana. Prezire provincijalni, malograđanski mentalitet i život, istovremeno – potčinjava se neprekidnom djelovanju tog i takvog života. Ona

se ponosi svojim osjećanjem pravednog prezira, to osjećanje njena je zaštita i odbrana od sredine, ali pored ovoga, paralelno postoji i osjećanje boli zbog vlastite pokornosti onome što prezire. Odatle u ovom liku takva skala *od rezignacije do očajja*, sa svim predispozicijama da bude i „pomalo“ histerična. Za sebe, ona kaže: *Kad čovjek hvata sreću onako u naviljcima, na komadiće, a zatim je gubi, kao ja, onda pomalo ogrubljuje, postaje zloban* (Čehov, 1988a: 226). U Maši se tako duševna njena bol nikada ne stišava.

Olga Maši govori: *Ti si, Maša, glupa. Najglupavija u našoj porodici, to si ti. Oprosti, molim te.* (Stanka.) (Čehov, 1988a: 217), nakon čega slijedi Mašina ispovijest sestrama o ljubavi koju osjeća prema Veršinjinu. I koliko god da Olga pokorno prihvata stvari onakvima kakve jesu, svjesna da im se ne može suprotstaviti, toliko se Maša buni, u svojoj pobuni povređuje druge, povređuje sebe, nakon čega postaje još teže. Olgine riječi odnose se upravo na izazov koji Maša „baca“ ljudima u sredini u kojoj je taj izazov besmislen i beskoristan, na njenu otvorenost i govorenje naglas onoga o čemu Olga šuti i u svojoj delikatnosti zadržava za sebe.<sup>109</sup> Maša je izvan-

---

<sup>109</sup> Olga se može činiti pomalo monotonom. To je lik koji skoro da se ne mijenja. U vanjskom toku drame, ona je samo jednu futrolu zamijenila drugom, bila je učiteljica, postala je upraviteljica. Kao da je sav život protekao uzalud. Naravno, moguće je ponuditi i drugačiju interpretaciju, utemeljenu u onom potencijalu koji lik sadrži: sve što je ženstvenost po definiciji – jeste Olga. Po tome stoji nasuprot ženskom načelu oličenom u Nataši. Olga je dobra, skromna, jednostavna, lijepa. A sve njeno duševno i duhovno bogatstvo ostaje neka-ko neprimijećeno. Čini se zbog toga da se to i takvo bogatstvo iz izvora sreće pretvara u stradanje i patnju. Da, možda, na planu ličnog, ali na planu općeg, možda se upravo u tom liku krije zalog budućnosti za čovjeka. Razrješenje tajne ovog lika stoji izvan scene, u njenom naporu da ustraje na putu skromnog doprinosa, radom, prilježnošću, milosrđem (ona je ta koja staru dadilju Anfisu vodi sa sobom, dijeleći svoj stan s ovom staricom). U tome je njena veličina, bez suvišnih fraza – pobjeda srećnog Sizifa. Možda zato Čehov nije htio previše naglašavati njene kvalitete, jer su prepoznatljivi iznutra, u glavobolji kao konstantnoj i postojećoj svijesti o tome gdje joj je mjesto. Možda zato Olgi daje da

redan promatrač, cinične fraze koje povremeno izgovara tiču se ne samo suštine drugih, one su i svojevrsno samorazotkrivanje, samoraskrinkavanje, samospoznaja, svijest da postaje sve ono što je nekad prezirala i očajno se pokušava oteti vlastitom potonuću (odatle poistovjećivanje sa kuharicom: *Je li moj ovdje? Tako je negda naša kuharica Marfa govorila o svom stražaru: moj. Je li moj ovdje?* (Čehov, 1988a: 226)).

U ovom liku ima nešto i od cinika Soljonija (u čijem imenu je sadržana dominantna crta njegovog karaktera: rus.: *solenyj*, pri-djev u značenju *slan, kiseo, usoljen, fig. papren, grub* – takav je njegov odnos prema drugima, takve su njegove šale), *imam karakter Ljermontova... kako vele* (Čehov, 1988a: 203), kaže Soljoni za sebe, ujed-no je i lik kojeg ruska kritika povezuje s junacima Dostojevskog i temom „ideje na ulici“.<sup>110</sup>

---

nas uvede u svijet drame *Tri sestre* i možda zato Olginom replikom drama završava.

<sup>110</sup> U romanu *Zli dusi* Dostojevskog, Stepan Trofimovič kaže: „[...] ne možete zamisliti kakva tuga i srdžba obuzimaju vašu dušu kada veliku ideju, koju odavno poštujete kao svetinju, dohвате nevešti ljudi i izvuku je na ulicu pred glupake kakvi su i sami, i najednput je nađete na tržnici stareži, u prljavištini, naopako nameštenu, bez proporcija, bez harmonije – kao igračku kod nerazumne dece – i ne možete je više poznati!“ (Dostojevski, 1983a: 29).

Govoreći o pripadnicima „zlatne sredine“ koja polaže uvijek pravo na prvo mjesto, „zlatnima“ koji, goneći isprva nove ideje, nakon što se one ustale i do-biju široku publiku, postaju njeni najveći zagovornici, u *Kritičkim člancima o ruskoj literaturi*, Dostojevski piše da oni: „[...] nikako ne dopuštaju rasuđivanje da je ideja, ako je istinita, sposobna za razvitak, a ako je sposobna za razvitak, ona mora vremenom neizostavno da se povuče pred drugom idejom, koja se razvila iz nje i dopunjuje je, ali već odgovara novim potrebama novog pokole-nja“ (Dostojevski: 1983b: 51).

Ako se Soljoni unekoliko može povezati sa „idejom na ulici“, čini se ipak da u tekstu drame Tuzenbah (kojeg će Soljoni ubiti u dvoboju) unosi određeni ko- rektiv, jer mu je Soljoni simpatičan i drag. Samo Tuzenbahu Soljoni priznaje: *u društvu sam pokunjen, stidljiv i... govorim kojekakve budalaštine* (Čehov, 1988a: 203). Je li Soljoni parodija Ljermontova, ili je lik koji prihvata da igra ulogu koju mu je oko-

I Maša i Soljoni rade ono što ne bi htjeli, a ako nešto žele učiniti, rade na način kako to zapravo ne bi htjeli. Soljoni hoće izraziti nježnost, a ispada vrijeđanje, Maša, osjećajući tugu, izražava grubost, osjećajući usamljenost, ponaša se i govori tako kao da je sita ljudi. Ona je „osoba srca“, šira od svijeta u kojem se nalazi i koji je guši, želi iskrena, velika osjećanja, a kakva mogu biti osjećanja u malom i skućenom svijetu? S Veršinjinom saosjeća, prema njemu gaji i nježnost, divi se naporu jednog nesretnog čovjeka da ne klonе duhom, nalazeći nadu i utjehu u vjeri u budućnost, makar za druge, makar kao samoobmanu – i iz toga se rađa ljubav.

Čehov je Olgi Kniper koja je pripremala ulogu Maše pisao da patnju treba izražavati onako kako se ona iskazuje u životu, tj. ne nogama i rukama, već tonom, pogledom; ne gestikulacijom, već gracijom. Ljudi koji odavno nose u sebi nesreću i koji su se na nju navikli, samo zvižduću i često su zamišljeni, stoga bi i glumica koja tumači ovu ulogu, prema Čehovljevom savjetu, trebala biti počesto zamišljena na sceni za vrijeme razgovora.

Osim Maše Prozorove u interpretaciji Nade Đurevske, Ljubica Ostojić ističe još jednu izvanrednu žensku ulogu iz ove Čehovljeve drame – lik malograđanke Nataše, koju je igrala Hasija Borić:

---

lina dodijelila, čovjek koji, navukavši jednom masku cinika i grubog šaljivdžije, nije više u stanju funkcionirati u društvu bez nje? Zanimljivo pitanje koje, između ostalog, postavlja Domanski jeste sljedeće: Jesu li Soljonijeve šale potpuno besmislene i apsurdne? Navodeći primjer šale o liker u nalivenom na žohare (Čehov, 1988a: 191), Domanski navodi tumačenje S. J. Nikolajeve koja interpretira ovu šalu u smislu da niko ne zna pravu istinu, da život koji izvana ima formu malinovca, slatkog likera, iznutra može biti pun dramatismā, svi nešto kriju, svi imaju svoje futrole ili nose svoje maske (usp.: Domanskij, 2005: 35). Zbog ovakvih paradoksa na kojima počivaju Soljonijeve šale, ali i zbog na prvi pogled njegovih apsurdnih postupaka, kao što je prskanje ruku parfemom, najviše zbog uloge koja mu je u sižeju drame dodijeljena, Domanski zaključuje da, zahvaljujući ovom liku (dodala bih svakako i Čebutikinovom liku), Čehovljeva drama stoji na granici tragifarse (usp.: Domanskij, 2005: 39).

I Natalija Ivanovna Hasije Borić moglo bi se reći da je dobro realiziran lik. Uostalom i jedan od najzanimljivijih likova već u tekstu. To je lik koji djeluje. Razara. Raste monstruozno u tom krhkom svijetu i ugrožava ga. Amorfnošću i nezadrživošću specifičnog i mutnog u ženskom biću. Egoizmom. Materinstvom. Animalnošću. Prazninom. Poput jarkog korova u kakvom umornom i otančalom vrtu. Hasija Borić ima glumačku snagu i glumačku inteligenciju da bi se ponijela sa ovim teškim likom i sasvim ga dobro realizirala.<sup>111</sup>

Ocjena ovog lika potekla iz pera Ljubice Ostojić jedna je od onih koje vrijede da budu upamćene. Naime, Natašin lik stereotipno i šablonski svrstava se u galeriju komičnih likova malograđanskog mentaliteta, a takva je i većina scenskih interpretacija. Tumačenje koje daje Ostojić u povodu glumačke izvedbe Hasije Borić razotkriva suštinu još jednog ženskog Čehovljevog lika, koji po svojoj elementarnoj snazi može stajati, i stoji, uz Olgu, Mašu i Irinu. Jer Natašin lik nije samo fon na kojem se bolje ocrtavaju konture sestara, to je lik koji nečim *specifičnim i mutnim u ženskom biću* malo po malo zauzima i osvaja prostor ove drame. Lik koji *djeluje, razara*, poput neke bolesti ili virusa (znači li nešto što Natašine replike često upućuju upravo na ove pojmove?), kojem se ne može suprotstaviti, jer je sitan i neprimjetan ali konstantan, uporan, tvrdokoran. Tužno je tiho propadanje krhkog duhovnog svijeta u surovoj beskrupuloznoj zbilji, koja podređuje, potčinjava, izgoni, nivelira, malo po malo, poput *sitne, slijepe, rutave životinje* (Čehov, 1988a: 228).

Je li moguće na sceni pokazati lik u svoj njegovoj višeznačnosti, pitanje je na koje odgovoriti može jedino pozorišna praksa.

*Tri sestre* pripovijest je o bezizlazu i stravičnoj žudnji da se ode u neki drugi život – bilježi Ostojić u odzivu. Pripovijest o promaša-

---

<sup>111</sup> Ostojić, *ibidem*.

ju i osujećenju. O nemogućnosti da se realizira ljubav. O raskolu ljudskog bića i njegova realiziranja. Jer istinski život i njegovo ispunjenje jest u nekom drugom gradu, u nekom drugom vremenu, uz nekog drugog čovjeka, u nekom drugom pozivu, drugim riječima i ćutilima. A tu gdje jesmo ure otkucavaju vrijeme. Ljudska žića se rastaču i izvrću na naličje. Žudnja postaje kronična bolest. Nikamo se ne može otići. A život eto neumitno prolazi. No nema ni u njemu kakvog sigurnog uporišta, sve je krhko, lomljivo, dotrajalo. I dok snivana Moskva negdje postoji i nudi nova i drugačija žuđenja žića, ovdje gdje si, grčio se od užasa ili smijao se rezignirano, svejedno je, i definitivno je. Možda za dvjesta ili trista godina. Kad nas više ne bude i kad se niko ne bude sjećao naših lica. Možda neki drugi. Zar takav osjećaj života nije univerzalan barem u nekim svojim vremenima? Dakle aktualan i u potonjim vremenima, u nekim fazama ljudskog bića. Ali Čehovljevi likovi i drame načinjeni su od tragikomičnog. Oni ištu komičke vizure kao odbrambene mehanizme. Odbrambene mehanizme od sudbine. Trebalo bi izbjeći zamke patetičnog jer one vode na stranputice i u digresije od Čehovljevog djela i namjere. Štujući i odviše velikog pisca i izgovarajući ga i interpretirajući bukvalno dobijamo loše i netačne inscenacije istog. Šteta. On nudi mnogo više i drugačije.<sup>112</sup>

Savremena etapa istraživanja Čehovljevog djela pokazuje da u trenutku kada se činilo da je sve rečeno o ovom klasiku i da je nemoguće više bilo šta dodati, ponovo postaju aktuelne riječi Stanislavskog: Čehov još nije dočitan. Odavno izučeni tekstovi dovede se u nove odnose, nova poređenja i nove kontekste. Svaka nova generacija ima svog Čehova, jer Čehovljev tekst nudi mnogo. U njemu je sadržan i naturalizam, i realizam, i simbolizam, i egzistencijalizam i apsurd, i još nešto što će doći, odnosno jedno, drugo, treće i svako drugo osjećanje svijeta svojstveno čovjeku, dato u galeriji likova, dato u onoj raznolikosti i višeznačnosti koliko samo

---

<sup>112</sup> Ostojić, *ibidem*.

može da pruži pripovijedanje o životu u granicama žanra čije nam neslućene mogućnosti otkriva ovaj čarobnjak male kondenzovane forme, pokazujući umijeće totaliteta zahvata života u minijaturi.

Za konkretnu predstavu *Tri sestre* – stoji još u tekstu Ljubice Ostojić – možemo reći da je to jedna klasična iliti uglavnom uobičajena izvedba ovog teksta. (Jer što mu je to klasično čitanje Čehova?) Možemo reći da je to u svakom smislu jedna predstava iz fundusa. [...] da li je moguće da se ovako površno i inertno vizuelno pročita Čehovljevo djelo?

Zatim, smatramo da je ovo djelo veoma podatno za dobre i funkcionalne dramaturške intervencije. One su uglavnom izostale. Te se govori i govori. A Čehov se može sjajno izraziti i šutnjama, zar ne? Scenskim jezikom *par excellence*. Čemu predstava kao govoreće dramsko djelo?<sup>113</sup>

Ukoliko se na sve što je navedeno na prethodnim stranicama dodaju i Čehovljevi brižljivo odabrani zvučni i muzički motivi o kojima naša kritika malo govori, a koji sa svoje strane otvaraju vlastite značenjske bezdane, postaje jasno koliko toga još ima i može ponuditi Čehovljeva drama, upravo u scenskom smislu *par excellence*, kako kaže Ostojić.

Zanimljivo je u ovom kontekstu napomenuti da je Čebutikina „besmislena fraza“ – tara-ra-rumbija, autocitat iz Čehovljeve priče *Volođa veliki i Volođa mali*, ali i motiv koji potiče iz u to vrijeme popularne operetske arije „Tara-ra-bum-e-ay“ (izvorno po nekim izvorima američka folk pjesma) koja sadrži elemente francuskog kan-kana, ali koja se odražava i spaja s ritmom vojnog marša. Motiv koji zbog „zaumnog“ zvučanja sadrži u sebi i osobine inostranog, modernog šika i erotizma u trivijalnim varijantama, ali i elemente okrutne romanse i tragične ljubavi – savršeno se uklapa u čitavu

---

<sup>113</sup> Ostojić, *ibidem*.



atmosferu drame *Tri sestre*. Sve mitološke i arhetipske forme u naznakama su prisutne u ovom muzičkom, skoro grotesknom spoju Erosa i Tanatosa.

Važan je i muzički motiv, ili muzički citat, koji potiče iz Puškinovog *Evgenija Onjegina*, tačnije iz libreta, opere Čajkovskog po istoimenom Puškinovom djelu, početak arije Gremina, motiv koji pjevuši Veršinjin: *Nad svakom dobi ljubav vlada, blagotvoran je polet njen* (Čehov, 1988a: 214), tako da se odnos Maše i Veršinjina, preko ovog muzičkog citata, projicira na odnos Onjegina i Tatjane, odnosno automatski se recipira kao „neostvariva“ ljubav.

Ne iznenađuje stoga brojnost različitih, čak oprečnih interpretacija, kao što ne iznenađuje ni šarenilo pojmovnih određenja Čehovljeve drame u pokušaju teorijskog kvalificiranja: „lirska drama“, „drama raspoloženja“, „romanizirana“, „maniristička“, „apsolutna“, „otvorena“, „drama-invarijanta“, „čehovska drama“, sve do pojma „matrice“ na koju je moguće do beskonačnosti projektirati vlastita viđenja.

Tekst Ljubice Ostojić potcrtava bitne osobenosti drame *Tri sestre* i pitanja koja ova Čehovljeva drama postavlja, a koja su u začuđujućem suglasju s onima koja nameće još jedna smjena stoljeća – kraj XX i početak XXI: osjećanje bezizlaza, *promašaji i osujećenja, usamljenost, nemogućnost da se realizira ljubav, raskol ljudskog bića i njegova realiziranja, nemogućnost razumijevanja sebe i drugih, razočarenje i ravnodušnost, nemoć i zavisnost, tuga, osjećanje promašenosti i izgubljenosti*. A još jedna sarajevska predstava, ovaj put u režiji Vlade Jablana, po ocjeni Ljubice Ostojić:

[...] u cjelini [...] jednostavno govori dramsko djelo *Tri sestre* i podsjeća nas kako je to sjajno dramsko djelo.

I, tu i tamo, traga za nekakvom 'čehovljevskom' atmosferom. A šta je to tzv. čehovljevska atmosfera? I o tome se daje govoriti sasvim studiozno. U svakom slučaju ne postiže se vanjskim sredstvima primarno. Naprotiv. Ona je iznutra i veoma je komplek-

sna i teško uhvatljiva. Kako na scenski jezik prevesti prolaženje vremena? Da li kucanjem sata? Moguće se dade iznaći i inventivnijih redateljskih rješenja.

Ipak, treba igrati Čehovljeva dramska djela. Možda će neka nova scenska čitanja ipak na pravi način pročitati taj misterij. I donijeti mnogo teatru. Ako ne suvremenom, moguće nekom budućem? Do tada čitajmo ga barem ovako. Ipak provocira svojim evidentnim teatarskim potencijalom.<sup>114</sup>

Ovaj odziv svjedoči paradoks koji prati Čehovljevu dramu od samog početka. I za čitaoca ona ostaje izazov, svojom nedorečenošću, ali i svojom puninom, poseban misterij predstavljajući za teatar, scenu, glumca, reditelja pa i za gledaoca, svaka postavka Čehova svojevrsni je „test zrelosti“. Teatarska, ali i književnoteorijska kritika zaključuje da Čehovljeve drame kao takve, kao kompleksan, cjelovit i jedinstven sistem skoro da i nije moguće prikazati na sceni. Zato čitamo uglavnom da je hudožestvenički pristup bio možda jedini koji se uspio najviše približiti izvoru, postajući uzor od kojeg „savremena čitanja“ pokušavaju napraviti „odmak“, zaboravljajući da je sistem Stanislavskog dinamičan sistem, onaj koji je uvijek u ispitivanju i traganju, a ne u „tačnom rješenju“ datom jednom za svagda. O tome govore postavke Čehova u režiji u kojoj Stanislavski preispituje svoj vlastiti nekadašnji realistički pristup kojeg brusi i usavršava tragajući za onim što bi Čehovljev tekst mogao kazati u novom vremenu, šta bi mogao da znači u novim okolnostima i šta može ponuditi novoj publici uz primjenu novih scenskih iskustava. On „isprobava“ različite oblike uslovnosti, kombinira i spaja, odbacujući „jeftine efekte“, držeći se ipak do kraja istine tzv. „unutrašnjeg realizma“, onog koji najprije dolazi iz glumačkog umijeća. Čehov zasnovan na scenskom efektu, na vanjskom, jednostavno ne daje željeni rezultat.

---

<sup>114</sup> Ostojić, *ibidem*.

Ipak se iz neuspjeha i grešaka može naučiti više nego iz uspjeha koji uljuljkuju i uspravljaju (a Čehov je najbolji primjer – ne treba odustajati, već usavršavati), stoga je i ovaj scenski pokušaj čitanja Čehovljeve drame „u novom ključu“ vrijedan kao nagovještaj mogućih „viđenja“, vrijedan, jer je, ako ništa, skrenuo pažnju gledaoca / čitaoca i kritike na ona mjesta koja su možda u ranijim interpretacijama bila nepravedno zanemarena, koja su čitana šablonski, ponavljana bezbroj puta, vrijedan kao smjernica za neke buduće „spretnije“, scenski savršenije pozorišne postavke Čehovljevih tekstova na sarajevskoj sceni.

U književnoj bosanskohercegovačkoj kritici, pak, Kusturica sažeto zaključuje:

*Tri sestre* su možda najčehovskija, u tom smislu najjednačena, lirizmom 'najrazvučenija' Čehovljeva drama. U nju su smještene dvoglasne Čehovljeve junakinje i junaci. U prvi glas, u njegov realističko-naturalistički hronotop smješten je supstancijalno njihov mukotrpan i svakodnevnicom trivijalizirani život i rad, a nad njim je kao njegov kontra-metatekst, drugi glas ispunjen žedu za životom i težnjama ka lijepom i uzvišenom, ka življenju punom smisla i ljubavi, ali i kao konačna sudbina ostaje život u snovima. Režiser i pisac Nemirovič – Dančenko će napisati: '...ni u jednom beletrističkom djelu kao u *Trima sestrama* Čehov nije tako slobodno razvijao manir izgradnje djela... 'Savjetuje: odbaciti beletristiku radi drame. Tolstoj pak, koji je volio i visoko cijenio Čehovljeve pripovijetke, rekao mu je na uho: 'A vaša drama je ipak slaba' (2011: 60).

Na kraju, u zvucima maršovske „tarararumbije“ koja se stišava u finalu, poput marša sudbine ili slučaja, čini se da sve što se u drami „događalo“, ispada, kako kaže Čebutikin *svejedno*, skoro nebitno i nevažno; finale drame možda do najvećeg stupnja dovodi sve elemente teksta još jednom pod sumnju, još jednom u pitanje,

jer se sve vraća na novi stupanj neostvarenih nada i tuge. Živjeti se mora, jer vrijeme protiče, kad bismo samo znali da živimo.

U međuvremenu, Čehov svojim djelom nudi čudesnu atmosferu ljepote života, djelo iz kojeg zrači poezija i muzika od trenutka dizanja zastora, i ta ljepota u besprijekornoj umjetničkoj formi traje bez obzira na ono što likovi sobom u nju unose, bez obzira na radnju. Čehov unosi poeziju u banalnost i trivijalnost, životnost u uslovnost teatra, ljepotu, rafiniranost i delikatnost u surovost i niskost, patetičnost i teatralnost u najpozitivnijem smislu u svakodnevni razgovor, sjenči jedno drugim, jer sve živi i traje jedno pokraj drugog. U susretanju, u spojevima, postiže puninu i tom puninom posebnu harmoniju, odsjaj veselosti u tragičnim zbivanjima, odsjaj nade sve dok postoji tok i trajanje, dok postoji kretanje, sve dok vrijeme nezaustavljivo teče...

Posljednja premijera Čehovljeve drame *Tri sestre* u sarajevskim pozorištima dogodila se u Kamernom teatru 55 – 8. oktobra 2018. godine, čije izvođenje još uvijek traje u trenutku nužnosti zaokruživanja ovog istraživanja u kakvu-takvu cjelinu. Stoga, uz sarajevsku predstavu koja protiče u znaku, kako svjedoči reditelj Pjer Žalica da se razruši mit o tome *da je Čehov nešto strašno dosadno i manje-više nerazumljivo*, nastavljamo dijalog s ruskim klasikom, stavljajući tri tačke na kraju, sa sviješću o nemogućnosti bilo kakvog zatvaranja teme kojoj je knjiga posvećena, sviješću koja je bila prisutna od samog početka i sa kojom je knjiga zapravo i pisana...<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Neka i ovdje ostane zabilježeno da su Čehovljeve likove u predstavi Kamernog tetara 55 iz 2018. godine interpretirali: Gordana Boban (Irina), Maja Izetbegović (Maša) i Tatjana Šojić (Olga), Borisu Ler (Andrej Prozorov), Muhamed Hadžović (pukovnik Veršinjin), Senad Alihodžić (Kuligin), Dragan Jovičić (doktor Čebutikin), Mirsad Tuka (Tuzenbah) i Feđa Štukan (Soljoni) te da je ova glumačka podjela ocijenjena kao najveća vrijednost predstave. Usp.: Mirza Skenderagić (2018), „Tri sestre: vječnost dramskog klasika i moć glumačke podjele“, u: STAV od 30. 10., rubrika Kultura. Dostupno na: <http://stav.ba/tri-sestre-vjecnost-dramskog-klasika-i-moc-glumacke-podjele/>.

## VIŠNJIK (ВИШНЕВЫЙ САД)

Prvo premijerno prikazivanje *Višnjika* sarajevska publika imala je priliku vidjeti tridesetih godina XX vijeka u režiji ruskog dvojca, glumaca – hudožestvenika, reditelja i pedagoga, bračnog para – Vere Greč i Polikarpa Pavlova, drugu premijeru sedamdesetih godina, a treća pripada XXI stoljeću, preciznije treća sarajevska premijera dogodila se 2004. godine. Međutim, prije sarajevskih premijera, *Višnjev sad* prikazali su našoj publici glumci Moskovskog hudožestvenog teatra na gostovanju već u prvoj deceniji rada Narodnog pozorišta u Sarajevu, dvadesetih godina XX vijeka.

Prvo gostovanje Moskovskog hudožestvenog teatra sa Stanislavskim na čelu na našim prostorima, u vrijeme njihove evropsko-američke turneje koja je obuhvatila i republike tadašnje Jugoslavije, kada i započinje ekspanzija ruskog teatra u Evropi, bilo je pravi kulturni događaj dalekosežnih posljedica. Kasnije studije posvećene historiji nacionalnih, odnosno narodnih pozorištâ, monografije o pojedinim rediteljima, glumcima ili kulturnim djelatnicima, svjedoče o snažnom dojmu što ga je proizvelo gostovanje čuvenog moskovskog ansambla. Ovi pisani tragovi, kao i monografije posvećene ruskoj emigraciji na Balkanu,<sup>116</sup> govore također

---

<sup>116</sup> To je vrijeme kada djeluju takvi pozorišni i književni djelatnici, teoretičari, pedagozi i praktičari, kao što su Branislav Nušić (1864 – 1938), Milan Grol (1876 – 1952), Milutin Čekić (1882 – 1964), Branko Gavella (1885 – 1962), Miroslav Krleža (1893 – 1981) i drugi, tako da su svjedočenja o ovom periodu „rasijana“ po mnogobrojnim izvorima. Dvadesetih godina XX vijeka, tačnije početkom 1925. godine, na mjesto upravnika sarajevskog pozorišta dolazi Branislav Nušić, a među vodećim rediteljima su Lidija Mansvjetova i Aleksandar Sibirjakov. Kako svjedoče izvori, u repertoar ulaze i djela ruske “teške”, temeljne klasike, kao što je Tolstojeva *Ana Karenjina*.

Osim monografija Josipa Lešića o sarajevskom pozorištu i o historiji jugoslavenske režije koje nude na jednom mjestu sabranu, prikupljenu i znalački selektiranu bogatu građu, u kojima je predstavljen doprinos koji su za razvoj

o radu, ali i doprinosu bivših članova ove trupe, učenika Stanislavskog, Nemirovič-Dančenka, kasnije i Mejerhol'da, koji su, kao ruski emigranti, na našim prostorima prenosili svoja znanja i umijeća. Angažman Lidije Mansvjetove i Aleksandra Vereščagina u sarajevskom pozorištu – o kojima je u knjizi već bilo riječi – nije bio usamljen primjer utjecaja i doprinosa koje su bivši članovi ruskih pozorišta imali i u Bosni i Hercegovini.<sup>117</sup>

---

teatarske umjetnosti imali svi oni pozorišni djelatnici što su u određenom periodu „prošli“ kroz sarajevsko pozorište, u BiH nema studije koja bi u cijelosti bila posvećena ruskim umjetnicima. Koliko je značajan Lešičev doprinos, i kakvog odjeka je imao njegov rad, svjedoči i činjenica da Lešičev tekst: „Utjecaj ruskog teatra na razvoj naše moderne režije“, objavljen u *Pozorištu* br. 1-2, 1986. godine, kao i knjigu iz iste godine: *Istorija jugoslovenske moderne režije. 1861 – 1941.*, objavljenu u Novom Sadu, navodi i citira ruska autorica, cijenjena i na našim prostorima po izvanrednim prijevodima Krležinih djela, poznata po objavljenim monografijama o Krleži i Gavelli – Vagapova, Natal'ja Mihajlovna, u svojoj knjizi iz 2007. godine: *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evropi i na Balkanah: očerki*, iz 2007. godine u izdanju Aletejje iz Sankt-Peterburga, objavljene uz podršku Ministarstva kulture i masovnih komunikacija Ruske Federacije, Federalne agencije za kulturu i kinematografiju i Državnog instituta za historiju i teoriju umjetnosti. Istraživanje koje je rezultiralo ovom knjigom obuhvata prostor Srbije, Bugarske, Slovenije i Hrvatske, nažalost ne i Bosne i Hercegovine, osim usputno i preko navedenih radova Josipa Lešića. Za svoj istraživački rad u oblasti umjetnosti i kulture, mnogobrojne članke i knjige, Natal'ja Mihajlovna Vagapova nagrađena je Puškinovom medaljom koju dodjeljuje Ministarstvo kulture Ruske Federacije, za prevodilački rad dobila je Nagradu Saveza pisaca Hrvatske, za zasluge u izučavanju hrvatske kulture dodijeljeno joj je odlikovanje Aurora Hrvatska, nagrada ustanovljena u čast pjesnika, filozofa i humaniste – Marka Marulića. Zanimljivo je da je Natalija Vagapova, između ostalog, prevela i roman Ćamila Sijarića *Bihorci* na ruski jezik.

<sup>117</sup> Na početku rada sarajevskog pozorišta koje tek stasava kao profesionalna kuća te u ovom trenutku zaostaje za evropskim standardima, zaista je bilo od presudne važnosti imatiiskusne reditelje, glumce i, prije svega, pedagoge. Zahvaljujući njihovom angažmanu, sarajevski teatar vrlo brzo postaje dio najnovijih pozorišnih kretanja, postižući evropski kvalitet. Na velike teškoće nai-

## Višnjik na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu iz 1939. godine

Usamljeno življenje.  
Staro drvo višnje  
Raduje cvjetovima.

Kobajashi Issa

Prvu sarajevsku premijeru *Višnjika* spominje Josip Lešić u svojoj knjizi *Sarajevsko pozorište između dva rata (1929 – 1941)*:

Najznačajniji umjetnički događaji u ovoj sezoni (1938/1939) vezani su za ponovno gostovanje, peto po redu, bivših članova MHAT-a, Vere Greč i Polikarpa Pavlova (1976: 233).<sup>118</sup>

---

lazili su skoro svi evropski teatri prilikom postavki ruske klasične književnosti na scenu, kako svjedoči Vagapova u svojoj knjizi: „Veliko je bilo interesovanje i za najnovije tokove ruske drame. U radu na inscenacijama i postavkama drama ruskih autora, ruski glumci i reditelji koji su se nalazili u slavenskim prijestolnicama, bili su prosto nezamjenljivi“ (2007: 12).

<sup>118</sup> Riječ je o članovima tzv. „Praške grupe“ MHT, bivšim članovima Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra, koji su ostali u emigraciji. U Čehoslovačku 1921. godine, kako bilježi Vagapova, dolazi dio trupe MHAT, s čuvenim ruskim glumcem Kačalovom na čelu. Nakon njegovog i povratka još nekih članova ansambla u Moskvu, u Pragu ostaje ova „Praška“, odnosno, tzv. „disidentska grupa“. Sjedište im je, zbog finansijske pomoći koju je osiguravala čehoslovačka vlada, nekoliko godina bilo u Pragu. Dvadesetih godina „Praška grupa“ gostuje diljem Evrope, njegujući repertoar, ali i ideje moskovskog ansambla u svojim postavkama, *pridajući veliki značaj studioznom radu s mladim glumcima*. U drugoj polovini dvadesetih godina prašku grupu počinju napuštati pojedini članovi, odlazeći dalje prema Zapadnoj Evropi i Americi. Krajem dvadesetih godina, nakon što je grupa promijenila stalno mjesto boravka i iz Čehoslovačke prešla u Jugoslaviju, na čelu ansambla našli su se Polikarp Arsen'evič Pavlov i Vera Mil'tiadovna Greč. Boraveći u Jugoslaviji do sredine 1943. godine, nastavljaju igrati predstave po kojima su bili čuveni. Vagapova jedno poglavlje svoje

Greč i Pavlov su, prilikom ovog gostovanja, nastupili sa tri predstave: dramatisacijom Dikensovog romana, *Cvrčak na ognjištu*, dramom Ostrovskog, *Sirotinja nije grijeh* i Čehovljevom dramom *Višnjev sad*, od kojih prve dvije nisu ispunile očekivanja ni publike ni kritike (usp. Lešić, 1976: 233):

I kad je izgledalo da će ovo gostovanje proći nezapaženo i bez rezultata, došao je Čehov sa *Višnjevim sadom*, da ponovi uspjeh Gorkijeve drame *Na dnu* (premijera 31. 10. 1936.) i Gogoljevog *Revizora* (premijera 7. 11. 1936). Hudožestvenici su, polazeći od scenskog realizma, u *Višnjev sad* unijeli mnogo liričnosti, miješajući je uspješno sa satiričnim naznakama, tako da je 'zbunjenost i pometenost ruskog života' dovedena do apsurdna. Bio je to opet strpljivi i pedantni rad na likovima i odnosima, dok je atmosfera data u ispreplitanju 'grčevitog smijeha i olovno teške tjeskobe života' (1976: 234).<sup>119</sup>

---

knjige o ruskoj emigraciji u Centralnoj Evropi i na Balkanu, u cijelosti posvećuje „Praškoj grupi“: „Po sledam 'Pražskoj gruppy artistov MHT'“ (2007: 129 – 170). U ovom poglavlju autorica piše da su se za svog boravka u Jugoslaviji Pavlov i Greč „bavili režijom u mnogim teatrima skoro svih oblasti tadašnje višenacionalne balkanske države. Pavlov i Greč postavljali su uglavnom rusku dramu. Mada nisu imali svoju stalnu glumačku školu, oni su postali prvi profesionalni pozorišni pedagozi srpskim, hrvatskim, bosanskim i makedonskim glumcima koji su učestvovali u njihovim predstavama. Predstave su, u zavisnosti od sastava lokalnog ansambla, imale veći ili manji uspjeh. Ponekad su Polikarp Pavlovič (sic!) i Vera Mal'tiadovna lično nastupali u ruskim komadima zajedno sa svojim učenicima, i to na ruskom jeziku“ (2007: 160 – 161).

<sup>119</sup> „Glumački ansambl 'razvio je rijetku uigranost' i, što je najbitnije, bez ijednog slabog mjesta. Od tragične Ranjevske Lidije Mansvjetove, neposredne Varje – Mire Jevtić, prepune 'topline' Ane – Ivane Marković, melanholično-bes-pomoćnog Gajeva – Mire Kopača, vitalnog i energičnog Lopahina – Vase Kosića, šarmantne i neobuzdane Šarlote – Jelene Kešeljević, sudbinski tjeskobnog Firsu – Nikole Hajduškovića, vječnog studenta Trofimova – Teje Tadića, komičnog Piščika – Petra Spajića, šašavog lakeja Jaše – Milana Vujnovića, okretne Dunjaške – Vere Krog-Orlović, pa čak do statista: Danila Vidovića (Poštanski činovnik) i Borisa Orela (Šef stanice), sve je funkcionisalo, prožimalo se i umjet-



Kako se vidi iz Lešićevih navoda, prva sarajevska premijera *Višnjika* – kao uostalom prve premijere svih Čehovljevih drama (ali i djela ruskih klasika općenito na sarajevskoj sceni koje su režirali ruski reditelji) – rađena je u tradiciji MHATovskih postavki, koju naše pozorište njeguje i slijedi, ostajući joj vjerno praktično do danas, uz povremene iskorake ka eksperimentu, odnosno osavremenjivanju. Recepcija Čehova i ruskih klasika na sarajevskoj pozorišnoj sceni dugo vremena bila je ova koju su odnjegovali poklonici i baštinici Stanislavskog i MHATA, koja protiče u znaku dominacije tzv. psihološkog realizma uz prisutnu tragalačku radoznalost sarajevskog pozorišta, odnosno pojedinih reditelja, koji od samih početaka prate i druge evropske tokove i trendove, usvajaju ih i razvijaju paralelno s „ruskim naslijeđem“.<sup>120</sup>

Ova činjenica svjedoči o dubokom tragu koji su ruski glumci i reditelji, bilo stalnim angažmanom, bilo gostovanjima, ostavili u sarajevskom pozorištu, o generacijama naših reditelja i glumaca koji su izašli iz „ruske škole“, koja je u jednom trenutku, svojim umijećem, predanošću, posvećenošću i umjetničkim dometima – „osvojila i pokorila“ Evropu.

Citirani kratki odziv na predstavu iz 1939. godine zanimljiv je zbog toga što u njemu, bar u naznakama, ostaje svjedočanstvo mogućnosti dosezanja zagonetke čehovske drame u scenskoj realizaciji, koja je pomno iščitavana i analizirana u književnokritičkim i književnoteorijskim tekstovima. Specifičnost konstrukcije sižea Čehovljeve drame koji, kako u bosanskohercegovačkoj literaturi piše Bašović, *ne poštuje nekakvu mehaničku logiku, već se više gradi*

---

nički dopunjavalo, stvarajući ovu odličnu i homogenu predstavu“, stoji u nastavku teksta.

<sup>120</sup> Usp. Lešić J. (1986) „Uticaj ruskog teatra na razvoj naše moderne režije“, u: *Pozorište*, br. 1 – 2; *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)*, Dnevnik, Sterijino pozorje, Novi Sad; (1976) *Sarajevsko pozorište između dva rata (1929 – 1941)*, Svjetlost, Sarajevo.

na sveukupnosti razumijevanja (2015: 216), ova sarajevska predstava postiže krećući od scenskog realizma, unoseći mnogo liričnosti, miješajući je uspješno sa satiričnim naznakama, dok je atmosfera data u ispreplitanju 'grčevitog smijeha i olovno teške tjeskobe života', sluteći do tada nepoznat i nov ritam dramskog žanra, dok se u 'zbunjenosti i pometenosti ruskog života' dovedenog do apsurdna, iščitava odjek Fergussonove ocjene da je u ovoj drami riječ o *patnjama promjene i vremenskoj sudbini čovjeka* (1979: 215).

U bosanskohercegovačkoj književnoj kritici Kusturica će za bilježiti da je *Višnjik* [...] bliži 'Ujka Vanji' po utemeljenju u socijalnom dramatismu i tragizmu, po elementima klasične drame u njemu (2011: 60), što odgovara scenskom realizmu od kojeg MHATovci polaze u svojim predstavama, na koji se naslanja i sarajevska premijera iz 1939. godine.

Likovi u *Višnjiku* uokvireni su socijalnim vezama; psihološka drama ujedno je i socijalna. Iza svakog Čehovljevog lika naslućuje se bezbroj rukavaca, nagoviještenih između ostalog i preko „nevidljivih“ likova, preko „vidljivih i nevidljivih“ pejzaža i prostora. Odatle između ostalog i osjećanje nedorečenosti, ili nezavršenosti, kao da je riječ o „građi“ za roman, odnosno o sažetoj lirsko-epskoj formi sa izrazitim *scenskim potencijalom par excellence* o kojem je, u eseju o *Tri sestre*, pisala Ostojić.

*Socijalni dramatism i tragizam* u posljednjoj Čehovljevoj drami, pokazuje Kusturica, proističe iz činjenice da se *Višnjik* nadovezuje na još jednu veliku temu ruske književnosti XIX vijeka – temu „plemičkog gnijezda“:

Turgenjev je temu 'plemičkih gnijezda' u svojim romanima vrijednosno obilježio svojim kolorističkim lirizmom. Saltikov – Ščedrin je pokazao degenerativno duševne procese u gnijezdu Golovljevih služeći se najradikalnijim i najekstremnijim oblicima komike – satirom i groteskom. Čehov je na scenu, dakle, dramski, umjetnički rješavao propadanje posljednjih 'plemičkih gnijezda'

s obilježjem lirskog tragizma kao ljudske i umjetničke mjere posljednjih vlasnika višnjika. Zaštićeni njime kao lirskom čarobnom futrolom, kada su se našli van njega, obilježeni su tragikom nemoći kao nekom infantilnom dobrotom, a u časovima kad udarci sjekire tamane ostatke moći i ljepote, što je izrasla u mit, spušta se konačno zavjesa na jedan život (2011: 60).

Tema plemićkog gnijezda tema je sudbine aristokratske klase i sudbine ruske inteligencije, povijesna priča puna proturječja i dramatismata. Ruska književnost XIX vijeka izvodi na scenu njihove predstavnike pokazujući nepomirljiva proturječja i sukobe među njima i unutar njih samih. Ovi likovi vezani su prijateljskim, rodbinskim ili pak ljubavnim vezama, pa ipak su različiti i strani jedni drugima.

Kod Čehova vrijeme plemićkih gnijezda konačno „odlazi“ s povijesne scene. Tek kad se sklope svi dijelovi velikog književnog mozaika – može se naslutiti sve unutrašnje proturječje i tragika „vlasnika višnjika“, usamljenih i otuđenih pojedinaca, čije se klasno jedinstvo očituje u „zapadnjaštvu“, liberalizmu, neaktivnosti, estetizmu i protokolarnim okupljanjima: balovima, igrama, obredima.

Vlasnici višnjika, nakon Lopahinove „intervencije“, sječe višnjika, parcelisanja imanja i prodaje parcela za vikendice, postaju beskućnici i nomadi, možda budući revolucionari ili proletarijat (Trofimov, Anja), emigranti poput Ranjevske, „ladanjska sekta“ ili „malograđani“,<sup>121</sup> kakav bi mogao postati Gajev kojem nude radno mjesto u gradskoj banci. Gorki nastavlja tamo gdje Čehov staje, nastavlja ono što je kod Čehova dato tek kao mogućnost ili nagovještaj.

Pišući o dramama Gorkog s temom inteligencije iz perioda prve ruske revolucije 1905. godine – vrijeme u kojem djeluje i kojem pripada i Čehov, prerano preminuo uoči revolucije 1904.

---

<sup>121</sup> *Ladanjska sekta* i *Malograđani* nazivi su dramskih djela Maksima Gorkog.

godine (pa kao da ovo rusko *nakanune* – uoči novih dana – kako Turgenjev naslovljava jedan od posljednjih svojih romana, postaje još jedna u nizu metafora za Čehovljevo stvaralaštvo) – Kusturica dovodi u kontrapunkt ovu dvojicu ruskih pisaca-klasika, od kojih će svaki na svoj način obilježiti vlastito vrijeme, tako da Kusturici-na knjiga, osim ponuđene spoznaje o dramama Gorkog, donosi i vrijedna zapažanja o Čehovljevoj drami. U poglavlju naslovljenom „Kontrapunkt Čehov – Gorki“, stoji:

Između Čehovljevih junaka postoji život kao posebna veličina, s takvom autonomnom plastičnošću kakvu imaju junaci koji, kako je to rekao J. Juzovski, izranjaju iz života i uranjaju u njega, postoji život kao samostalna predmetnost (1981: 52 – 53),

što je odjek Tolstojeve *tekučesti*, kao životni princip i estetska vrijednost o kojoj je također u nas pisao Kusturica.

Međutim, za razliku od drugih drama, za razliku od npr. *Tri sestre* koja je sva skoro „utopljena“ u iluziju prirodnog proticanja života i *isticanja vremena*, *Višnjik* je nagovještavao novu etapu u evoluciji Čehovljeve dramaturgije (usp.: Dolženkov, 2014) u kojem su u većoj mjeri poštovani kriteriji i zahtjevi scene.

Čehov u *Višnjiku* kreće ka teatralnosti „višeg reda“, dubljeg smisla, značenja i značaja. U tom smislu, kao ilustracija može poslužiti treći čin. „Bal“ koji priređuje Ranjevska na imanju dok se čekaju vijesti iz grada o dražbi, „sudbini“ višnjika i samih protagonista, zapravo je teatar u drami, s muzikom, plesom, igrom i iluzionističkim Šarlotinim „tačkama“, koji završava fijaskom kojeg su svi naslućivali.

Treći čin može se tumačiti i kao pomalo „iskrivljena“ ili „obrnuta“ slika stanja, neka vrsta maskembala, maskarade, čija iluzornost je vidljiva, iluzornost koju će naglasiti i Firs komentirajući kakvi su balovi, kakvi gosti i kakav život bili nekad. Maskara-

da i iluzija veselja izjednačavaju se sa maskaradom i iluzijom zbilje ili čak mitom kojeg su izgradili o sebi i kojeg pokušavaju (o)živjeti likovi *Višnjika*, tako da se treći čin može interpretirati i kao tragikomični, čak tragifarsični komentar čitave drame.<sup>122</sup> Treći čin *Višnjika* krajnje je ambivalentan i višeznačan, „nabijen“ zbivanjima, kretanjima, dijalozima, raspoloženjima, kao takav – daje mnogo prostora za različita scenska uprizorenja i za različite interpretacije.<sup>123</sup>

I dok traje veselje, život protiče iza scene, određujući u najvećoj mjeri ono što se na njoj događa, donoseći sobom slutnju i neizvjesnost kao jedinu izvjesnost za aktere drame.

---

<sup>122</sup> Domanski navodi mišljenje M. D. Sosnjicke koja o trećem činu *Višnjika* kaže sljedeće: „Sve je u ovom činu puno proturječja, sve se pomiješalo u neki kaos radnji, riječi, raspoloženja, sve je ‘rastrkano’ (rus.: *vrazbrod*) kako kaže Firs. Ali, zanimljivo je da taj kaos ne zataškava, već naglašava generalnu liniju čitavog komada uopće i konkretno ovog čina – liniju rasta nemira, napetog iščekivanja katastrofe, katastrofu samu i njeno okončanje, jer, ono što se uobičajeno naziva rasplet radnje [...] sudbina svih – rješava se tog trenutka, samo ne tu na balu, već u gradu [...] A ovdje plešu, smiju se, izvode mađioničarske trikove, recitiraju *Grješnicu*, slomili su bilijski štap, pali sa stepenica, zamalo izgubili novce itd. itd. [...] Šareni kaleidoskop vanjskih zbivanja u najnapetijem, kulminacionom momentu drame, koja je skrivena iza ove besmislene gužve, zaglušena ovom haotičnom bukom. [...] Jednom riječju, ‘sve je kao i u životu’“ (2005: 91 – 92).

<sup>123</sup> Ne iznenađuju stoga različiti koncepti već Stanislavskog i Mejerhol'da. Mejerhol'd je htio da na scenu u trećem činu neprimjetno stupi Užas: *veselje u kojem se čuju zvuci smrti*. Stanislavski i Nemirovič-Dančenko u ruskoj dosadi (rus.: *skuka*), svojevremeno su prepoznali i vidjeli takav jedan užas, usporili su ritam trećeg čina, što će potom Mejerhol'd analizirati i kritizirati, iznoseći svoju viziju u pismu Čehovu. Čehov je čini se dobro znao da svako vrijeme zapravo nosi neke svoje užase i vlastite mehanizme odbrane od njega, svakovrsne male rituale, maske ili futrole. Stoga je legitimno, s obzirom na prostor koji Čehov ostavlja za aktualizaciju, i Mejerhol'dovo čitanje i čitanje Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka, ali i svako drugo koje je argumentirano, s unutrašnjim pokrićem, unutrašnje opravdano i koje se ne svodi na puki vanjski efekat.

U tom smislu *Višnjik* je i svojevrsna komedija života, široko platno i slika kraja epohe – slika plemićkog gnijezda na kraju XIX i na pragu XX vijeka, vremena „uoči novih dana“, pa ipak *Višnjik* u hudožestveničkoj tradiciji nije interpretiran kao komedija (kako svoj komad definira sam Čehov), jer bi to bilo osiromašenje i simplifikacija višeznačnosti koju drama posjeduje, kako uostalom pokazuje i prva sarajevska premijera, koja u *Višnjiku* prepoznaje i vrednuje i liričnost i satirične naznake, prikazujući vrijeme *zbunjenosti i pometenosti ruskog života* koji je *doveden do apsurda, ispreplitanje grčevitog smijeha i olovno teške tjeskobe života*.

Smiješne jesu i skoro su apsurdne situacije i trenuci u koje dolaze skoro svi likovi *Višnjika*: i Epihodov – „dvadeset i dvije nesreće“ kako ga zovu, koji konstantno nešto obara i lomi, i „mađioničarka“ Šarlota – beskućnik, nomad i lik bez porijekla, i „pofranzuženi“ lakej Jaša, i Simeonov-Pišćik, propali spahija, prisiljen da stalno traži novce u zajam, i „gospodična-služavka“ Dunjaša. Smiješan je pomalo i „vječiti student“ Trofimov, u svom „mladičkom zanesenjaštvu“, kada u trećem činu (doduše iza scene) pada niz stepenice ili kada u četvrtom činu ne može nikako da nađe svoje kaloše; smiješan je i apsurdan Gajev u bespomoćnosti, nemoći i neprilagođenosti praktičnom životu, sa svojim „mnogoslovljem“ na granici „prazoslovlja“, u patetičnim obraćanjima ormaru i stvarima, u „bilijarskim replikama“. Gajev je smiješan i tužno-tragičan u svojoj infantilnosti – koji svako malo gricka karamele, pedesetogodišnjak kojeg Firs prati kao sjena brinući za njega kao za dječčića. Smiješan je i apsurdan povremeno i Lopahin, razapet između osjećanja privrženosti prema Ranjevskoj i želje da postane vlasnik imanja na kojem je nekada bio sluga i kmet, *na kojemu su djed i otac bili robovi, gdje ih čak nisu puštali ni u kuhinju* (Čehov, 1988a: 276), pa i Ranjevka, koja besmisleno troši novce dok sluge gladuju i *višnjik* propada. To je više od smijeha koji proizlazi iz nesklada između onog što lik jeste, što misli da jeste, što želi da bude i okolnosti u kojima se nalazi.

Uz ove tragikomične epizode, nemoguće je zanemariti sve bogatstvo značenja koja proizlaze i iz one razine drame koja govori o povijesnoj smjeni generacija i klasa, o izumiranju „plemićkih gnijezda“, o vremenu „tranzicije“, *tjeskobe života*, zebnje i iščekivanja, napetosti, neizvjesnosti, propadanja ljepote koja, ako nije korisna, ili ne donosi dobit – malo još koga zanima. Kako kaže Lopahin poslije prvobitne euforije nakon kupovine imanja, gledajući Ranevsku kako *gorko plače: Kad bi to što prije prošlo, kad bi se što prije promijenio naš neskladni, nesretni život* (Čehov, 1988a: 276).

Elemente klasične drame u arhitektonici *Višnjika* u našoj kritici vrednovao je Bašović, koji će siže Čehovljevih drama povezati sa onim tokom evropske književnosti koji se *razvija iz mima, procesije i stare atičke komedije* (2008: 145 – 146).<sup>124</sup> Ovo je svakako još jedna potvrda i „pamćenja žanra“ kako ga definira Bahtin, ali i potvrda *teže dokučivosti Čehovljeve drame*, o čemu govori Kusturica:

[...] draž ispitivanja nečeg što ostaje teže dokučivo, zagonetno i kao život i kao estetska stvarnost u koju se, ipak, može prodrijeti darovitošću i znanjem. Tu nema one oštine izdvajanja svijeta junaka kao u Gorkog [...] (1981: 51).

Umjetnička se istina ostvaruje i otkriva upravo u estetskom jedinstvu. *Oštine izdvajanja svijeta lika* kod Čehova nema, kao ni oštine izdvajanja svijeta prirode, proze ili poezije, visokog i niskog, tragičnog i komičnog. Navodi iz bosanskohercegovačke književne kritike potvrđuju i svojevrsnu „prohodnost“ Čehovljeve drame koja se ne podaje lako teorijskom definiranju.

---

<sup>124</sup> “Čehov u posljednjoj drami *Višnjik* dovodi do kraja specifičan način gradnje dramskog sižea. Taj način ukazuje na suprotnost između sižea u Čehovljevim dramama i klasičnog sižea kao niza događaja koji se okupljaju u koliko-toliko zatvoren sistem“ (Bašović, 2008: 145).

Zanimljive povijesti igranja *Višnjika* na sarajevskoj sceni prisjetit će se i prilikom pripreme nove premijere iz 1976. godine. Dnevne novine podsjetit će čitaoce da je *Višnjik* na sarajevskoj sceni prvi put igrao ansambl Moskovskog hudožestvenog teatra 1924. godine, a petnaest godina kasnije i Narodno pozorište u Sarajevu.<sup>125</sup>

### ***Višnjik na sceni Narodnog pozorišta 1976. godine***

Oživljavaju  
Tolike uspomene:  
Cvjetovi trešnje.

Matsuo Basho

---

<sup>125</sup> Tako u *Oslobođenju*, u članku „Ponovni susret sa Čehovom“ stoji: „[...] Čehovljeva komedija *Višnjevi sad* ima zanimljivu istoriju na sarajevskoj sceni. Prvi put ju je izvela grupa moskovskog Hudožestvenog teatra 1924. godine. Izuzetna ekipa (režija Stanislavskog) naišla je na oduševljenje, koje su petnaest godina kasnije doživjeli i sarajevski umjetnici. U režiji čuvenog tandema Vere Greč i Polikarpa Pavlova u *Višnjevom sadu* su u januaru 1939. godine nastupila mnoga poznata imena našeg pozorišnog života, među kojima i Lidija Mansvjetova i Vaso Kosić. [...] Podsjećajući na vrijeme nastanka prve sarajevske premijere *Višnjika* koja se pripremala mjesec dana po sedam sati dnevno, što je bilo neuobičajeno jer su se tada i Šekspirova djela pripremala najviše tri sedmice, reditelj sutrašnje premijere Josip Lešić napominje da je i ova ekipa pokušala da radi nešto drugačije.“ „Ponovni susret s Čehovom“, u: *Oslobođenje* od 8. 10. 1976. godine. Arhiva Narodnog pozorišta Sarajevo.

„[...] Zanimljivo je da su Sarajlije prvi put gledale *Višnjik* prije rata kada je gostovao Stanislavski sa svojim teatrom. Kroničari tadašnjeg vremena zapisali su da je to bila veličanstvena predstava. Druga predstava bila je postavljena u sarajevskom kazalištu, a režirao je ruski tandem: Pavlov – Greč, također prije rata“ – piše izvjesni S. Klj. u zagrebačkom *Vjesniku* od 9. 10. 1976. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



U junu 1976. godine počinju pripreme za drugu sarajevsku postavku *Višnjika*. Vrsni poznavalac pozorišnih prilika na našim prostorima (na čijim monografijama se najvećim dijelom i temelji ovo istraživanje kad je riječ o historiji sarajevskog pozorišta), reditelj ove predstave, Josip Lešić, tim je povodom za *Večernje novine* izjavio:

[...] *Višnjik* nije igran četiri decenije na ovoj sceni, vrlo je složen, a mi smo htjeli da se 'inficiramo' djelom. [...] *Višnjik* ćemo malo osavremeniti, približiti današnjem čovjeku. [...] Imam velike ambicije s tom predstavom, mada se nikad ne zna šta će na kraju biti. [...]<sup>126</sup>

Gradimir Gojer, u to vrijeme dramaturg Drame, a u konkretnoj predstavi i umjetnički saradnik reditelja, naglasio je ozbiljnost i ambicije, kao i *kompleksnost glumačkih zadataka i izuzetnu složenost ove drame*.<sup>127</sup>

Zagrebački i beogradski listovi također izvještavaju o pripremama za sarajevsku premijeru:

Svoju 56. sezonu ansambl drame sarajevskog Narodnog pozorišta otvorit će premijernom izvedbom *Višnjevog sada* A. P. Čehova. Zanimljivo je da ovaj komad nije u Sarajevu prikazivan od 1939. godine kada je igran u prijevodu Jovana Maksimovića, prema redateljskom viđenju poznatog umjetničkog para Vere Greč i Polikrata (sic!) Pavlova. Ovu scensku poemu o 'patnjama promjene', poemu o bezuspješnom spašavanju višnjika koji je za sve ličnosti drame čudesna oaza nade, oživjeli su redatelj Josip Lešić i scenograf Vladimir Marenić, a glavni ženski lik tumači prvakinja Drame Katarina Dorić.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> „Infekcija“, u: *Večernje novine* od 22. 6. 1976. godine, rubrika „Klub Večernih novina“, Sarajevo. Arhiva Narodnog pozorišta.

<sup>127</sup> „Višnjik“, u: *Večernje novine* od 23. 6. 1976. godine, rubrika „Klub Večernih novina“, Sarajevo. Arhiva Narodnog pozorišta.

<sup>128</sup> Anonim (1976), Premijera. „A. P. Čehov: *Višnjevi sad*, drama, režiser Josip

Definiranje *Višnjika* kao *scenske poeme o patnjama promjene*, kao i Mejerhol'dovo pismo Čehovu, uvršteno u afišu premijere, upućuju na zaključak da je reditelj sarajevske predstave iz 1976. godine u svoju koncepciju, pored klasičnog psihološkog realizma želio uključiti i Mejerhol'dovo tumačenje Čehovljevog komada, koji je tvrdio da je *Višnjik apstraktan kao simfonija Čajkovskog*.<sup>129</sup>

---

Lešić, Narodno pozorište“. Isječak iz zagrebačkih novina sa datumom 9. 10. 1976. godine, na kojem se ne vidi koji je list u pitanju, pohranjen je u arhivi Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>129</sup> “[...] Vaš komad je apstraktan kao simfonija Čajkovskog. I reditelj mora da ga ulovi sluhom, pre svega. U trećem činu, na fonu glupog ‘cupkanja’ (rus.: топотанье = tapkanje, lupkanje nogama, topot – A. I. Š.), baš to ‘cupkanje’ treba čuti – neprimetno se prikrada nesreća (kod Mejerhol'da u originalu stoji *Užas*, napisano velikim slovom – A. I. Š.): ‘Višnjik je prodan’. Igraju. (u originalu, Mejerhol'd koristi riječ *tancujut* = plešu – A. I. Š.) ‘Prodan’, igraju. I tako do kraja. Kad se drama čita, treći čin izaziva isti utisak kao ona zvonjava u ušima bolesnika u vašoj priči TIFUS. Prosto nekakav svrabež (rus.: *zud* = svrab, svrbež; fig. iron. = nemir, želja). Veselje, u kome se čuju zvuci smrti. Ima u tom činu nečeg meterlinskog, strašnog. Poredio sam samo zato što sam nemoćan da kažem nešto tačnije. Vi ste neuporedivi u svom velikom stvaralaštvu. Kad čitamo komade stranih autora, Vi se izdvajate svojom originalnošću. I drama na Zapadu će morati da uči od vas.

U Hudožestvenom teatru treći čin ne ostavlja takav utisak. Fon je malo zgušnjut i istovremeno udaljen. U prvom planu je priča s bilijarskim takom, trikovi. I sve je odvojeno. Sve to ne stvara lanac ‘cupkanja’. A, međutim, sve je to ‘igra’; ljudi su bezbrižni i ne osećaju nevolju. U Hudožestvenom teatru je odveć usporen tempo u tom činu. Hteli su da predstave dosadu. To je pogreška. Treba predstaviti bezbrižnost. Tu je razlika. Lakomislenost je aktivnija. Tada će zgušnjuti tragičnost tog čina. [...]

Zadivljujući je pejzaž drugog čina u dekorativnom smislu...” Iz pisma Mejerholda A. P. Čehovu, 8. maja 1904. godine. Afiša premijere: *Višnjik*. Komedija u 4 čina. 9. 10. 1976. Režija: Josip Lešić k. g. U afiši se nalaze odlomci iz navedenog Mejerhol'dovog pisma kao i iz njegovog eseja „Naturalističko pozorište i pozorište raspoloženja“ iz 1908. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. Pismo Mejerhol'da A. P. Čehovu kao i drugi njegovi tekstovi na ruskom jezi-

Sve Čehovljeve drame, a posebno *Višnjik*, pune su auditivnih elemenata, kao i muzičkih u pravom smislu, onih vokalnih (arija i romansi) i onih instrumentalnih (Teljeginovo tiho prebiranje po žicama gitare u *Ujaku Vanji*, različiti muzički lajtmotivi u *Trima sestrama*: od Andrejevog muziciranja na violini iza scene do zvuka vojnog marša, Dornovo pjevušenje u *Galebu* i sl.), ali i svakodnevnih i zvukova prirode. U *Višnjiku* Epihodov pjeva romanse, Jaša ga prati, muzičke tačke izvodi jevrejski orkestar. Mejerhol'd je u zvučanju drame, posebno zvučanju trećeg čina, osjetio ritam, tempo i melodiju punu sudbinske simbolike. Stanislavski je više obraćao pažnju na realne, prirodne zvuke, nastojeći ih što potpunije i bliže podražavati u svojim postavkama. Replike likova često su praćene neverbalnim zvucima, a preko takvih remarki, zvučna i melodijska režija samog autora, uključujući i pauze, skoro da je eksplicitnija, nego u samim dijalozima. Takva je naprimjer remarka koja otvara treći čin: *čuje se kako u prednjoj sobi svira Židovski orkestar [...] u salonu plešu grand-rond, čuje se glas Simeonova-Piščika koji uzvikuje na francuskom jeziku plesne figure. Ritmična igra može zvučati razigrano, egzaltirano, tužno. Varja plače i plešući, briše suze. Nakon toga slijede remarke kako Piščik hrče, Varja i Trofimov se svađaju, Ljubov Andrejevna pjeva lezginsku pjesmu, melodiju kavaskog plesa živog ritma što je prije izraz njenog uzbuđenja i napatosti, nego bezbrižnosti i veselosti, jer ovo pjevanje prati replika:*

*LJUBOV ANDREJEVNA (pjeva lezginsku pjesmu). Zašto tako dugo nema Leonida? Šta on radi u gradu? (Dunjaši.) Dunjaša, poslužite muzikante čajem... (Čehov, 1988a: 266).*

Osim toga, iz susjedne sobe dopiru zvuci udaraca bilijarskih kugli (usp. Čehov, 1988a: 265 – 266), što svojim tupim zvukom, mo-

---

ku dostupni su na: [http://az.lib.ru/m/mejerholxd\\_w\\_e/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml) [25. 3. 2013.]

notonim ritmom asociraju na otkucaje nekog čudnog časovnika. Epizoda se završava smijehom i slomljenim bilijarskim štapom, katastrofa se odgađa za kraj čina dok napetost raste do krajnjih granica.

U povodu sarajevske predstave iz oktobra 1976. godine, u *Oslobođenju* je ostalo zabilježeno:

[...] Što se tiče ovog izuzetnog Čehovljevog djela, koje u mnogo-me, po svojoj dramaturškoj strukturi, nalikuje na muzičku partituru, odnosno načina igranja Čehova danas i njegove bliskosti sa savremenim gledaocem, na jučerašnjoj konferenciji za štampu u sarajevskom Narodnom pozorištu je rečeno sljedeće:

Iako *Višnjik* nema mnogo elemenata bitnih za dramsko djelo, posjeduje maksimalnu životnu ubjedljivost, poetičnost i nevjerovatno duboke i složene ljudske odnose. U takvoj poetskoj građevini ni jedan lik ne smije da zakaže. Kad je riječ o ideji drame, ona, po riječima reditelja Lešića, nije iznevjerena: ako je ljepota prazna, jalova, ona je poput dokonog života nepotrebna, osuđena na propast kao i *Višnjev sad*.<sup>130</sup>

Sedamdesetih godina, reditelji i glumci, teatrolozi i kritičari u najvećoj mjeri pitaju se šta to Čehov može ponuditi publici / čitatelju danas. Historijski kontekst, odumiranje plemićkih gnijezda i aristokratske klase, nema više onaj značaj kakav je imao u vrijeme kad je drama nastala. Ostalo je ono estetsko, univerzalno koje se sve više propituje sa različitih aspekata, nudeći nove spoznaje i nove interpretacije. U svjetlu takvih spoznaja i tumačenja, navedeni isječak govori o svjesnosti koliko je bitan i važan za strukturu i kompoziciju Čehovljevih dramskih djela i poseban tretman muzičke komponente. Čini se kao da je i raspored pauza i šutnji također izveden na osnovu ovog principa – u funkciji gradnje dramske napetosti. *Višnjik nema mnogo elemenata bitnih za dramsko djelo, na*

---

<sup>130</sup> Anonim (1976), „Ponovni susret s Čehovom“, u: *Oslobođenje* od 8. 10., Sarajevo. Arhiva Narodnog pozorišta.

što se nadovezuje izjava reditelja data za zagrebački *Vjesnik*, istim povodom: *Od svih njegovih drama jedino 'Višnjik' nema čvrstu fabulu, jasno koncipiranu radnju*<sup>131</sup> – misao je koja se može odnositi na „vanjsko zbivanje“, scensku radnju, jer siže drame nije vezan za događajnost, ali, kako pokazuje i bosanskohercegovačka književna kritika, osim *maksimalne životne ubjedljivosti* (život je u Čehova, podsjetimo se tvrdnje Kusturice: *posebna veličina, samostalna predmetnost*), *poetičnosti, nevjerovatno dubokih i složenih ljudskih odnosa*, u *Višnjiku* su maksimalno iskorišteni i poznati scensko-dramski obrasci, „komponirani“ ili „montirani iznutra“, dati poput nekog kaleidoskopa, koji ostvaruju mozaičnu cjelovitost dramske strukture, o čemu je kod nas, kako je već rečeno, pisao Bašović.

Shvativši moć i snagu nedorečenosti i aluzija, polutonova, raspoloženja, imajući duboko povjerenje u snagu i mogućnosti teatra i scene, Čehov iznutra ruši stare, uobičajene forme. „Podvodni tok“ Čehovljevih drama, kako je govorio Nemirovič-Dančenko, gradi se kao asocijativni niz dubinskih tokova osjećanja i nevidljivih titraja unutrašnjih svjetova svih likova, preko kojeg i pomoću kojih Čehov otkriva suštinu *dubokih i složenih ljudskih odnosa*. Čehovljevi likovi ne razotkrivaju se više kao Ivanov u monolozima, čak ni u replikama, već u „iskliznućima“, nelogičnim replikama koje „tonu“ u podtekst i na koje nas kasnije podsjećaju neke druge forme i oblici: zvuci, boje, pogledi, geste. To s vanjske strane stvara određeni rascjep između primarnih značenja replika, dijaloga, remarki i smisla koji se u svoj punini ostvaruje tek u kontekstu.

Dramsku dinamičnu napetost stvara iščekivanje koje se ne rješava, očekivanje koje biva iznevjereno. Osim iznevjerenog očekivanja glavnog sižejnog toka – da višnjik bude spašen – jedan od takvih primjera predstavlja odnos Varje i Lopahina: svi očekuju da Lopahin konačno zaprosi Varju, o tome se u drami otvoreno govori,

---

<sup>131</sup> S. Klj. (1976), „Premijere. *Višnjik* treći put na sarajevskoj sceni“, u: *Vjesnik* od 9. 10., Zagreb. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

ali Lopahin ne poduzima ništa. Konkretnost izgovorenih replika Gajeva i Ranjevske na ovu temu, Lopahinova šutnja (koja svjedoči i o kompleksu i o unutrašnjem konfliktu koji se odvija u ovom liku), Varjina „uvrijeđenost“, mogu se objasniti i time da, ne samo Ranjevska i Gajev, već i drugi likovi, zatvoreni u svoje vlastite svjetove, postaju neosjetljivi na okolinu i ono što se zbiva izvan njih (najočigledniji primjer je Jašino odbijanje da vidi majku). U tom smislu Dolženkov (2014) s pravom zaključuje da je likovima u ovoj drami, bez obzira na vanjske razlike, zajedničko to što su svi manje-više egoisti i egocentrici, dobrodušni – ali egoisti i egocentrici.

U sižeu drame likovi se konstituiraju i razotkrivaju na osnovu vlastitog odnosa prema višnjiku, a na planu tog odnosa formiraju se najmanje dvije skupine: prvu čine Ranjevska i Gajev za koje je višnjik simbol aristokratske kulture čiji su oni predstavnici, koja je na izdisaju, dok drugu predstavljaju Lopahin i Trofimov za koje je višnjik simbol eksploatacije naroda i feudalno-kmetskih odnosa. Ova dva različita pogleda na višnjik Bašović ocjenjuje kao *jedini znak klasičnog dramskog odnosa* u prvom činu Čehovljeve drame (2015: 220).

Reditelj sarajevskog *Višnjika* iz 1976. godine, Josip Lešić je za zagrebački *Vjesnik*, u povodu premijere, između ostalog, istakao da je: [...] *Čehov upravo u 'Višnjiku' kao ni u jednom svom djelu, dao mogućnost za jedno dublje razmišljanje, metamorfiziranje, istraživanje, te da ima – predivne likove s lepezom najrazličitijih karaktera, od kojih je svaki dovoljno važan da se ne smije zanemariti,*<sup>132</sup> potvrđujući već rečeno.

Kad je riječ o likovima, u sarajevskoj predstavi iz 1976. godine, Katarina – Kaća Dorić je tumačila glavnu žensku ulogu, lik Ljubov Andrejevne Ranjevske. O susretu prvakinje sarajevske Drame i Čehovljevog dramskog lika, *jednog od najljepših u literaturi*, svjedoče intervjui iz tog perioda:

---

<sup>132</sup> S. Klj. (1976), *ibidem*.

Za lik kojeg Kaća Dorić tumači u *Višnjiku*, kažu da je jedan od najljepših u literaturi. Šta o Andrejevnoj misli glumica koja i treba da interpretira ovu lijepu i tešku ulogu?

Da sam o Andrejevnoj govorila juče, sigurno bih drugačije, nego što mislim danas. Sve žene, svo žensko, skupljeno je u tom liku, čini mi se. Još uvijek je neuhvatljiva i nedefinisana, da kad pomislim: E, to joj je glavna osobina, odmah tri druge viču i upozoravaju...

Ta njena punoća i obilje – to je ono što me plaši ... što je divno.<sup>133</sup>

Sedamdesetih godina XX vijeka, tačnije 1974. godine, dakle dvije godine prije scenske izvedbe *Višnjika*, u Sarajevu iz štampe izlazi knjiga Mile Stojnić posvećena ruskim piscima.<sup>134</sup> U poglavlju posvećenom Čehovu, autorica piše:

*Višnjik* kao simbol lepote koja je sama sebi cilj – biće posečen. Ali autorove simpatije očigledno nisu na strani onih koji taj ideal zamjenjuju za puku korisnost, kao što čini sirovi Lopahin. On vivisekira psihu lakomislene i prazne Ranjevske koja živi za ljubavna zadovoljstva i površne zabave. Ali njeno neodgovorno ponašanje i životni stav u ozbiljnim okolnostima koje su se oko nje splele daju njenoj lakomislenosti i neodgovornosti tragičan prizvuk. Ona je kao izvrnuto ogledalo karakternih i moralnih osobina. Ona je naoko jednostavna, ljupka i dobra. No to je samo spolja. U suštini, ona je egoista i egocentrik. Ona, na primer, deli veliku milostinju, dok njene sluge gladuju, daje bal – a nema da plati dug, brine o starom, iznemoglom, obnevidelom i ogluvelom slugi

---

<sup>133</sup> „Imam sreće“, intervju sa Kaćom Dorić (Ranjevska), u: *Večernje novine* od 10. 9. 1976. godine, rubrika „Kultura“, intervju vodila Seka Hadžić. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>134</sup> Mišljenje profesorice rusistike Mile Stojnić, prevoditeljice ruske književnosti i autorice udžbenika i knjiga o ruskoj književnosti i ruskim piscima, uvršteno je u obzor recepcije ruskih klasika u Bosni i Hercegovini, jer su njene knjige, objavljivane u sarajevskim izdavačkim kućama, korištene i još se koriste kao udžbenici i literatura u proučavanju ruske književnosti kod nas.

Firsu, a zaboravlja ga u zaključanoj kući. Sva njena osećanja su površna. Čak i kao mati ona nije spremna na žrtvu. Njen lepršavi lirski lament nad prošlošću vezanom za taj 'višnjić', njena ljubav prema domaćem ognjištu – sve je to tako plitko da liči na pozu, na rutinerski način ophođenja. Dom je raduje samo u onom trenutku kad se ponovo vraća kući. Rastajući se sa rodnom kućom i sredinom za koju je važna (sic!) sve uspomene, ona se raduje što će moći da otputuje u Pariz. Ona se, zapravo, ni za šta čvrsto ne vezuje i uvek može za sebe da nađe izlaz u svom egocentrizmu. Sve je u njoj trenutno prolazno – i ljubav i mržnja, i radost i tuga, i ravnodušnost i osećajnost, i gnev, i samilost i izgubljenost. Smeh i plač joj se prelivaju jedno u drugo, suze se sustižu sa bezbrižnim lakim osmejcima. Uvek u euforičnom stanju, sa ovlaš histeričnim manifestacijama ona i njen brat, koji joj je u svemu sličan, su hronični neurotici, izdanci jedne već poodmakle degeneracije izazvane neradom mnogih generacija (1974: 128).

Obično je u scenskoj interpretaciji naglašena neka dominantna osobina lika, odnosno na sceni jače dolazi do izražaja neka od osobina lika. Kudikamo je lakše i sveobuhvatnije moguće riječima opisati i predstaviti neki lik, jer je moguće dovoditi ga u različite kontekste, dopunjavati različitim asocijacijama ili poređenjima. Da li samo ozbiljne okolnosti daju tragični prizvuk *lakomislenoj i praznoj Ranjevskoj koja živi za ljubavna zadovoljstva i površne zabave*? Je li Lopahin uistinu *sirov*?

U svom glumačkom ostvarenju i doživljaju Kaća Dorić pronalazi u Čehovljevoj „junakinji“ *punoću i obilje, sve žene i svo žensko skupljeno u tom liku*. Očigledno Čehov u tekstu drame ostavlja dovoljno prostora za dočitavanja, tako da njegova nedorečenost i podvodni tok nude dovoljno argumenata i za jedno i za drugo i za neko treće „čitanje“ i razumijevanje.

O svom „grijehu“ i grešnom životu u tekstu drame govori sama Ranjevska:



LJUBOV ANDREJEVNA. *Previše smo već grijehili...*

LOPAHIN. *Što ste vi sagrijehili...* (Čehov, 1988a: 257).

Nakon toga slijedi monolog – ispovijest Ranjevske o njenim „grijesima“ (usp.: Čehov, 1988a: 258). Osim toga, u trećem činu u Čehovljevoj remarci spominje se poema *Grešnica* A. Tolstoja, čijih prvih nekoliko redaka recitira na balu šef stanice (usp.: Čehov, 1988a: 271) – te se tako ponovno aktualiziraju motivi grijeha i grešnice, pale žene, i bar u naznakama biblijski motivi oprosta / otkupa grijeha. Ovo deklamovanje stihova prekidaju zvuci valcera iz predsoblja i „bal“ se nastavlja.<sup>135</sup>

Ljubov Andrejevna, kao i drugi likovi u drami, zapravo živi u vlastitoj predodžbi, stvarajući svojevrsni mit o vlastitom životu („aristokratski san“), kao što Lopahin živi svoj „kapitalistički“, a Trofimov „revolucionarni san“, što se i očituje u njihovim iskazima o višnjiku. Likovi u Čehovljevoj drami se u najvećoj mjeri konstituiraju u neskladu između subjektivnih doživljaja i stvarnog učinka u siže (usp.: Bašović, 2008: 86), zbog čega je, kako piše Karahasan, Čehovu potrebna dramska situacija posuđena iz vodvilja *u kojemu je osnovna žanrovska pretpostavka nadmoć situacije nad likom* (2004: 22).<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Ostaje otvoreno pitanje da li i koliko se poštuje ova autorova remarka u inostranim, neruskim predstavama, osobito ako publika nije upoznata sa kontekstom poeme. U tom slučaju gubi se smisao pa se ova epizoda u pisanim tragovima o predstavama u nas i ne spominje. Zanimljivo zapažanje daje Domanski koji navodi mišljenja ruskih kritičara o tome da se u pojedinim scenским realizacijama lakomislenost i čak poročnost Ljubov Andrejevne počinje sve više naglašavati i banalizirati počev već od tridesetih godina XX vijeka, uz dodavanje elemenata „francuske kokete“ ovom liku, čime je, kako navodi, „skoro izgubljen zauvijek genetski kod ove junakinje“ (Domanskij, 2005: 85).

<sup>136</sup> Karahasan dodaje da Čehov potom psihologizira lik „toliko da se on i siže međusobno rastoče, tako da se siže ‘prelije’ u likove, sve vrijeme ih podređujući situaciji. Zato je u Čehovljevoj drami završetak uvijek simetričan početku i

Kaća Dorić je nastojala pronaći Ranjevsku, otkriti sav potencijal ovog lika, uskladiti svoj doživljaj s rediteljskim konceptom. U ovoj interpretaciji, to je žena puna proturječja: vjeruje u ljubav i živi za ljubavna zadovoljstva, inteligentna je i u isto vrijeme naivna, ženstvena i koketna, ne zna s novcem – ali ova crta, kako pokazuje Kusturica pišući o dramama Gorkog – jeste odlika aristokracije, zapravo feudalne klase koja je uživjela „blagodati novca“ (1981: 140 – 141). Još jedna izjava prvakinja Drame potvrđuje kompleksnosti Čehovljevog lika:

Čehovljeve likove je teško definisati, i zato je bolje i za lik i za glumca da ga do kraja, odnosno do premijere, ostavi kao tajnu, da ga umota i sačuva. Lik koji ja igram je komplikovan, mijenja se iz čina u čin, iz scene u scenu. Svaki put je nov i nepredvidiv, i zato i ne želim da ga definišem.<sup>137</sup>

---

zato su likovi uvijek organizirani u parove čiji se članovi odnose jedan prema drugome kao predmet i njegov odraz u ogledalu“ (2004: 23).

<sup>137</sup> „TV ličnost: Kaća Dorić“, u: *Večernje novine* od 23. 9. 1976. godine, piše: Mubera Kapetanović. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

Na internetu se može pročitati još jedno dragocjeno svjedočenje Kaće Dorić o predstavi i o njoj ulozi Ranjevske: „O toj ulozi počela sam pričati s Jocom (Josip Lešić, reditelj – A. I. Š.) godinu dana prije prve probe. Predstava je bila čarobna. Vanja Popović je napravila očaravajuće kostime. Podjela je bila upravo sjajna: Reihan Demirdžić je igrao Firsu, Conja (Josip – A. I. Š.) Pejaković Lopahina, moćno snažno. Nada Đurevska Varju fantastično, Aco (Aleksandar – A. I. Š.) Mičić Trofimova, Branko Ličen Jakova prosto briljantno...Joco je cijelo vrijeme na sceni imao gudački kvartet koji je svirao sjetnu muziku. Sve je bilo u nekoj izmaglici, trošno i pred krajem. Osjećala sam na momente kako sam bila blizu uloge Ranjevske, a onda mi se počela udaljavati. Pa sam se znala uspaničiti. Rijetko kad mi se događalo da se uloga tako udaljava od mene, jer sam sve imala sklopljeno. Onda mi je u pomoć pritekao mladi kolega, Josipov student, Mladen Materić. Ja sam znala govoriti kritički o njegovim predstavama i on o mojim ulogama, ali smo se znali slušati i razgovarati. Poštovala sam njegovo mišljenje. Sreli smo se jednom nakon premijere *Višnjika* na Željezničkoj stanici u Sarajevu. On je negdje odlazio, a ja sam nekoga čekala. Bilo

Kusturica će u književnoj kritici ovu kompleksnost Čehovljevih likova i Čehovljeve drame općenito iskazati i na sljedeći način:

[...] ali je u Čehova kao i uvijek, prisutna ona njegova rezerva kad je u pitanju snaga principa koja čini njegov umjetnički credo, koja je i stilska oznaka i oznaka njegovog realizma veoma lična,

---

je neko maglovito jutro i tada mi je rekao: 'Ona scena kada vidite majku kroz onu maglu u *Višnjiku*, to je scena koju ću zapamtiti do kraja života.' Pamtim tu predstavu, tu scenu i tu potvrdu Mladena Materića da je to uistinu bila dobra predstava." 6. (Ranjevska, *Višnjik*, režija Josip Lešić, NP Sarajevo), dostupno na: <http://www.bhteatar.ba/Rubrika.aspx?id=351&tip=9> [8. 5. 2013.]

Ispitujući teorijski *model predstave kao znakovnog sistema*, o scenskoj interpretaciji uloge Ranjevske, Dževad Karahasan je zabilježio:

„Kaća Dorić je lik Ljubove Andrejevne igrala nervoznim, često nedovršenim pokretima, specifičnim odnosom prema partnerima koji ostavlja utisak nedovoljno pažljivog slušanja, brzim i na izgled nemotiviranim promjenama intonacije (tako da su neke replike izgovorene potpuno odsutno, bez ikakvoga emotivnog angažmana, a druge veoma afektirano i maksimalno angažirano), nemotiviranim i često dezorijentiranim kretanjem po pozornici. To je, nema sumnje, veoma efikasan način da se izgradi lik žene koja shvaća da se nalazi 'pred zidom' ali nema ni želje ni sposobnosti da ga zaobiđe, žene podvojene između ljubavi 'prema čovjeku u Parizu' i obaveza prema porodici, pomalo razmažene i egocentrične ali dovoljno suptilne da to ne učini nametljivim. Međutim, u nekoliko navrata se osjetilo da pojedini postupci Kaće Dorić (Ljubove Andrejevne) nemaju unutrašnjeg pokrića; veoma efikasna ilustracija za to je razgovor sa Trofimovom (Aleksandar Mičić) na balu: kad joj je Trofimov pružio telegram od 'čovjeka iz Pariza', ona ga je poljubila, prislonila uz obraz i to ponovila nekoliko puta; takvu eksklamaciju čuvstava Ljubov Andrejevna sebi ne bi dopustila, što znači da Kaća Dorić ili nije imala povjerenja u gledaoce (bojala se da oni neće registrirati njen postupak ako samo jednom prisloni telegram uz obraz) ili nije znala kako da riješi nastalu situaciju pa ju riješila na taj veoma upadljiv i neefikasan način, čineći vizuelni plan scene redundantnim. (Šteta što su takvi detalji 'ugrozili' jednu veoma dobru glumačku partiju.)“ Karahasan, Dževad (1976), "Glumačka igra i glumac. *Višnjik* u sarajevskom Narodnom pozorištu." Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

lako prepoznatljiva kao čehovska, koja će radije ostaviti nešto bez objašnjenja, ukoliko nije uvjerena da je ono tačno, jer se umjetnička istina može temeljiti na onom što je duboko istinito. Odatle u njega ona veličina razmaka između životne činjenice i pjesničke činjenice koji se iskazuje kao poetski prostor, kao umjetnička izmaglica od koje potiče njegova mekoća (1981: 60).

Finalne scene Čehovljevih drama također nisu nimalo jednoznačne. Finale *Višnjika* tradicionalno se interpretira kao eksplicacija motiva smrti, umiranja starog svijeta čiji je predstavnik stari sluga koji nije prihvatio „slobodu“ nakon ukidanja kmetstva, ostajući vjeran svojim „gospodarima“ do samog kraja, što potvrđuje i tekst Muhameda Dželilovića posvećen Reihanu Demirdžiću i njegovoj ulozi Firsa.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> “U Čehovljevom *Višnjiku* u izvođenju sarajevskog Narodnog pozorišta, Reihan Demirdžić je igrao slugu Firsa. Pojavio se samo nekoliko puta na sceni i u svega par rečenica potpuno osvijetlio lik tog starog sluge, koji je najsretniji od svojih gospodara (sic!) jer je živio u vremenu drugačijih navika i vrijednosti. U sumraku epohe plemstva, tačnije zajedno s njom, umire i on. Dok s bukom koja nagovještava novu epohu nestaje višnjika, Firs liježe na klupu i sa rečenicom ‘Svi su otišli!’ – umire. U toj kratkoj epizodi, u finalu ove Čehovljeve drame, Demirdžić je mirnim izrazom, bez patetike, izrazio Čehovljevo duboko egzistencijalno poniranje na tonu (sic!) povijesne napetosti, svojom kreacijom donio trenutak kad se povijesno (klasne promjene) u selekciji od pozadine, pomiče u prednji plan i drama postaje ‘klasičnom’. Bila je to potvrda poznate maksime Stanislavskog: ‘Nema malih i velikih uloga, postoje samo mali i veliki glumci’. Još jedanput je Demirdžić, kao Čehovljev lik, nagovijestio smrt jednog vremena – igrajući Ivanova. Nedostatak tog lika leži u nedovoljnoj motivisanosti prejakih emotivnih trzaja i duševnih nemira i kao da je Reihan nagovijestio da epoha realističke glume Stanislavskog nema više potpunog uporišta u modernoj drami. Kao da je ovim dvjema smrtima potvrdio da jedan glumački stil, za koji je on na sarajevskim scenama postao gotovo simbol, pokriva samo jedan segment glumačke kreacije koju nameće moderna dramaturgija. [...]“ Dželilović, Muhamed (1979), „Klasičan modernist Reihan Demirdžić“, u: *Sarajevske novine* od 20. 3. 1979. godine, str.12, citirano prema: *Portret glumca Reihan*

Klasični lik vjernog sluga bez kojeg se Gajev ne može zamisliti, koliko je životan, toliko je i literarni obrazac, jer, u paru sa svojim gospodarom, podsjeća na mnogobrojne takve junake, od Puškinovih Grinjeva i Saveljiča, preko Gončarovljevih Oblomova i Zahara do Servantesovih Don Kihota i Sančo Panse. Na početku XX vijeka, onako kako sa historijske scene nestaju i svoju životnost gube, odnosno transformiraju svoje životne uloge sluga – kmetovi i gospodari – veleposjednici, tako se, pokazuje Čehov, ovaj vječni literarni par sve više pretvara u kliše i stereotip, gubeći svoj smisao, onako kako gube smisao i vezu sa realnošću i Gajevljeve bilijarske replike (kao ostatak ili odjek koda nekadašnjeg gospodskog života) ili Firsove replike koji nešto mrmlja pa ga više niko ne razumije, a on opet jedva da koga može čuti. Ostaci prošlosti kod ova dva lika, osim u replikama, očituju se i u njihovom rutinskom ponašanju, ukorijenjenim navikama stečenim godinama (deminutivi kojima se Firs obraća Gajevu, četkanje odijela, briga u kakvom kaputu ili „hlačicama“ je izašao i sl.) koje je više nemoguće promijeniti, u gestama i pokretima (Gajevljevi bilijarski pokreti ili jedenje karamela, Firsovo posluživanje, serviranje i sl.), u malim svakodnevnim ritualima. Iako su na trenutke pojedine situacije komične, ipak, odnos drugih likova prema Firsu budi sažaljenje: slugu skoro svi tretiraju kao staru, istrošenu „stvar“ u kući, koja smeta, ali su na nju navikli, bez obzira na replike u kojima iskazuju svoju na-

---

*Demirdžić. Katalog*, urednica kataloga: Amina Abdičević, Galerija Mak, Sarajevo, str. 59. Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Ostao je zabilježen i iskaz glumca Reihana Demirdžića o ulozi Firsu: „Ovo mi je jedan o težih zadataka posljednjih godina. Igram devedesetogodišnjaka, što je plus za jednog glumca mojih godina. Bio je to laboratorijski rad, kakav i treba biti kad se radi o Čehovu, a vjerujem, to će premijera pokazati.“ „Višnjik – prvi put“, u: *Večernje novine* od 8. 10. 1976. godine, Sarajevo. Članak sadrži i kratke izjave glumaca Kaće Dorić i Reihana Demirdžića, uz isticanje igre Josipa Pejakovića koji je tumačio Lopahina. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

vodnu brigu. Pa ipak, jedino je Firs od svih likova čist pred svojom prošlošću, jedino je u njegovom svijetu sve na svom mjestu, jedino u njegovom svijetu vlada harmonija i zato on može mirno počinuti. Ovaj lik žrtva je i društvene bezosjećajnosti, vremena promjena čiji smjer još nije potpuno jasan.

Svi likovi i čitava drama *Višnjik* građeni su na takvim i sličnim proturječnostima. U tome je njegova težina, ali i njegova ljepota.

Jedna od mlađih glumica sarajevskog ansambla, angažiranih u predstavi *Višnjik*, Suada Kapić, koja je tumačila ulogu Anje, kćerke Ljubov Andrejevne, u avgustu 1976. godine za *Oslobođenje* je izjavila:

Reditelj mi je povjerio interesantnu ulogu: igram Anju, djevojku od 17 godina koja oponaša majku da bi kasnije postala ista kao ona.<sup>139</sup>

U prvom činu Anja pokazuje veliku sličnost s Ljubov Andrejevnom, tu je ona u pravom smislu kćerka svoje majke. Međutim, u ovom liku zapravo je nagoviještena mogućnost možda najveće promjene koju je Čehov dao nekom od svojih likova. Ukoliko pretpostavimo poistovjećivanje kćerke s majkom u vremenu izvan scene – naznačeno pariškim periodom i zajedničkim životom u inostran-

---

<sup>139</sup> „Suada Kapić, pozorišna glumica“, u: *Oslobođenje* od 7. 8. 1976. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. Za beogradski *Ekspres*, glumica Suada Kapić, dat će istu izjavu: „igraću Anju, devojku od 17 godina koja oponaša majku i kasnije takva i postaje.“ „Višnjik“, u: *Ekspres*, nedeljna revija, od 14. 8. 1976. godine, Beograd. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

*Glas Slavonije* iz Osijeka u „Najavi repertoara za novu sezonu“ od 4. 9. 1976. godine, kao i beogradska *Borba* od 5. 9. 1976., u članku pod nazivom „Čehovljev *Višnjik* na sarajevskoj sceni“, preko agencije Tanjug, akcenat stavljaju na dugogodišnje odsustvo *Višnjika* sa sarajevske scene i na „prvo poslijeratno izvođenje komedije poznatog ruskog pisca u Sarajevu.“ Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

stvu – Anjina simpatija koju pokazuje prema Trofimovu ukazuje da se ona „oslobađa“ ovog uticaja, odnosno ovog poistovjećivanja i nije izvjesno da koncept lika kakav je Anja predviđa da kasnije postane kao svoja majka. Osim toga, ukoliko pretpostavimo da je dominantna karakteristika sedamnaestogodišnje djevojke upravo to da je kćerka svoje majke, uzrast, u drami naveden nekoliko puta, naglašavajući njenu mladost, ukazuje i na to da je, samim tim, Anja lik kojem pripada budućnost i koji pripada budućnosti. Na kraju drame, ona je možda jedini lik kojem budućnost stoji otvorena kao mogućnost, a ne kao nesretna (ne)izvjesnost kao kod drugih likova. Nije jasno kada to kasnije u tekstu drame *Anja postaje ista kao ona* – Ljubov Andrejevna. Ovakav koncept lika odrazio se na igru i na ukupan dojam, o čemu svjedoči Karahasanova analiza.<sup>140</sup> Oponašanje Ljubov Andrejevne, unutrašnje motivirano i opravdano u

---

<sup>140</sup> „Dok je kontinuirano dobra igra Kaće Dorić padala samo na trenutke, igra Suade Kapić osjetno je varirala od scene do scene, zaviseći u velikoj mjeri od partnera. U scenama sa Nadom Đurevskom (Varja) Suada Kapić je igrala veoma dobro: lik je gradila mekim i suzdržanim pokretima, govorila je nemarno i pomalo odsutno, riječju: pravila je lik kćerke Ljubove Andrejevne; u tom smislu je posebno ilustrativna uvodna scena (dolazak) u kojoj Anja sporo svlači čarape i nemarno ih baca na pod, svjesna da će ih Varja ukloniti: čitava je scena odigrana veoma dobro jer se u svakom pokretu i svakoj riječi osjećao odnos između dva lika (na jednoj strani Varjina nježnost koja je u isti mah i majčinska i sestrinska, a na drugoj strani iskrena ljubav razmaženog djeteta koje brigu drugih o njemu smatra sasvim prirodnom) i jer je svaki pokret bio motiviran i krajnje funkcionalan. Međutim, u scenama sa drugim partnerima, osobito sa Aleksandrom Mičićem (Trofimov – A. I. Š.), Suada Kapić je počinjala sasvim nepotrebno gestikulirati, kretati se po sceni bez razloga, prestajala je reagirati na partnerovu igru, tako da se lik jednostavno raspadao na niz nagovještaja koji se uzajamno negiraju.“ Karahasan, Dževad, „Glumačka igra i glumac. *Višnjik* u sarajevskom Narodnom pozorištu“, od 1. 11. 1976. godine. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu. U istom tekstu Karahasan daje detaljnu analizu i drugih uloga u interpretaciji sarajevskih glumaca, ocjenjujući najcjelovitijima one koje su ostvarili Nada Đurevska (Varja) i Josip Pejaković (Lopahin).

odnosu prema Varji, u odnosu sa Trofimovom kod Anje jednostavno nema unutrašnje pokriće, zato se čini da ovaj koncept „imitacija majke“ u odnosu prema njemu, nije mogao donijeti željeni rezultat.

U štampi je ipak ostalo zabilježeno da je ovo izvođenje Čehovljevog *Višnjika* na sarajevskoj sceni *doživjelo nezapamćen uspjeh*.<sup>141</sup>

O premijeri *Višnjika* iz 2004. godine nema relevantnijih odziva. Najave za ovu predstavu, čiju postavku je radio gostujući reditelj Petar Veček, bilježe da je *Višnjik posljednja* drama pisca čije stvaralaštvo je *mijenjal(o) povijest ruskog i svjetskog kazališta* i da:

govori o rasulu jedne plemićke obitelji, osipanju njezina načina života i vrijednosti pod utjecajem novih ekonomskih uvjeta ali i vlastite slabosti i lakoumnosti.

Vlasnica obiteljske kurije i višnjika, Ranevskaja (sic!), vraća se u Rusiju nakon petogodišnjeg izbivanja u Francuskoj, gdje je pretvorila (sic!?) novac dobiven na hipotekarni zajam. Pokušava spasiti imanje koje se prodaje na dražbi, ali ne uspijeva pa svi članovi obitelji postaju beskućnici.<sup>142</sup>

O premijeri *Višnjika* iz 2004. godine mogu govoriti i pisati jedino iz vlastitog iskustva gledateljice. Nada Đurevska je tumačila Ranjevsku. Treći čin je djelovao kao zaustavljen, kao zamrznuta slika, nepokretan i skamenjen. Scenom je dominirao veliki stol za ko-

---

<sup>141</sup> Fišer, S., „Aplauzi *Višnjiku*“, u: *Večernje novine* od 11. 10. 1976. godine, Sarajevo. U tekstu se navodi nekoliko kratkih pohvalnih odziva gledalaca koji su prisustvovali premijeri o igri glumaca i predstavi. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.

<sup>142</sup> Dostupno na <http://www.infobar.ba/2005/html/kalendar/narodno/visnjik.htm> [29. 5. 2013.] Režija i scenografija: Petar Veček; kostimograf: Amela Vilić; kompozitor: Sejo Barjaktarević; uloge: Nada Đurevska, Emir Hadžihafizbegović, Zoran Bečić, Irena Mulamuhić, Amina Begović, Miodrag Trifunov, Vlado Jakanović, Rijad Ljutović, Mediha Musilović, Đana Pinjo/Amra Kapidžić, Ermin Sijamija.



jim je u njegovom središtu sjedila Ranjevska, odsutna, samo tijelom prisutna, skoro bez pokreta. Svaka kretnja oko nje još više je isticala ovu nepomičnost. Potpuno suprotno od onog Mejerhol' dovog – ali skoro istog efekta – izraz približavanja Užasa i slutnje nesreće.

Shvativši moć i snagu nedorečenosti i aluzija, polutonova, raspoloženja, imajući duboko povjerenje u snagu i mogućnosti teatra i scene, Čehov iznutra ruši stare, uobičajene forme. „Podvodni tok“ Čehovljevih drama, kako je govorio Nemirovič-Dančenko, gradi se kao asocijativni niz dubinskih tokova osjećanja i nevidljivih titraja unutrašnjih svjetova svih likova, preko kojeg i pomoću kojih Čehov otkriva suštinu *dubokih i složenih ljudskih odnosa*. Čehovljevi likovi ne razotkrivaju se više, kao Ivanov, u monolozima, ne razotkrivaju se čak ni u replikama, već u „iskliznućima“, nelogičnim replikama koje „tonu“ u podtekst i na koje nas kasnije podsjećaju neke druge forme i oblici: zvuci, boje, pogledi, geste. To s vanjske strane stvara određeni rascjep između primarnih značenja replika, dijaloga, remarki i smisla koji se u svoj punini ostvaruje tek u kontekstu, dok dramsku dinamičnu napetost stvara iščekivanja koje se ne rješava, očekivanje koje biva iznevjereno.

Sarajevska predstava iz 2004. godine korespondira sa vlastitim, vizuelnim XXI stoljećem, te pored muzičke, melodijske i zvučne strane Čehovljevog djela, kao da posebno naglašava ovu vizuelnu, štaviše likovnu njegovu stranu. Lav Tolstoj je, kako je već spomenuto, među prvima nazvao Čehova impresionistom, dok se u novije vrijeme predmetni niz *Višnjika*, odnosno niz svakodnevnčkih predmeta koji se u drami spominju, povezuje i sa estetikom *vanitasa* – alegorijske mrtve prirode na čijim platnima se varira tema „taština taštine“, odnosno problematika svrhe i krhkosti života.<sup>143</sup> Dosada, lakomislenost i taština. *Sve je ispraznost! Maska i grčeviti smijeh vremena što nam zuri u lice.*

---

<sup>143</sup> O esteticu *vanitas* u Čehovljevoj drami *Višnjik*, usp.: Loščilov, Igor', „O zvuke 'lopnuvšej struny' v svete estetiki Vanitas“, dostupno na: <http://ccx-club.narod.ru//business.html> [4. 4. 2013.]

Slutnja Užasa i smrti – od zastrašujuće ruske *skuke* XIX vijeka, preko grozničavog kretanja što se odražavalo i u novim muzičkim oblicima što nam ih je ponudilo XX stoljeće, u XXI stoljeću dobija nove forme i oblike – u konkretnom slučaju u skamenjenosti i nijemosti – zaleđenom kadru u kontekstu općeg kretanja: rušenje jednog svijeta dok ljudi sjede za stolom – ili ispred televizora.

---

Na *vanitas* platnima prikazani novčanici s novcem (Ranjevska) ili kutijice s dragocjenostima (prisjetimo se izgubljenih Anjinih šnalica iz prvog čina), pudrijere i kozmetika (Dunjaša), općenito predmeti koji služe uljepšavanju i označavaju žensku ljepotu i privlačnost, istovremeno se tumače i povezuju sa ispraznošću i taštinom, narcizmom i smrtnim grijehom – ohološću; višnje i općenito voće (koje trune ili propada) – tumače se kao simboli bogatstva, plodnosti, ali i prvog grijeha i erotskog podteksta; oružje (Šarlota) – kao simbol vlasti i moći, ali i općenito svega što se u grob ponijeti ne može; pisma (telegrami koje Ranjevska dobija iz Pariza) su simboli ljudskih odnosa; ključevi (Varja) – simboliziraju vlast domaćice koja upravlja rezervama i zalihama, ali je Varja te moći lišena, jer nikakvih zaliha zapravo nema; knjige (Lopahin čita knjigu na početku drame uz koju zaspi, Epihodov govori u drugom činu da čita razne knjige, ujedno se žali da ne može da shvati šta želi, da li želi živjeti ili se ubiti) – su simboli nauke i znanja, kod Čehova podliježu parodiranju; muzički instrumenti (gitara koju Epihodov naziva mandolinom, jevrejski orkestar) – osim što su simbol umjetnosti – u Čehovljevoj drami dati u sniženom registru i trivijalizirani – predstavljaju i kratkoću i efemernu prirodu života; sat, satni mehanizam – brz protok vremena; razbijeno posuđe (Dunjaša razbija zdjelicu u prvom činu) prazne čaše, obično staklene (ispijeni šampanjac koji je popio Jaša u četvrtom činu) – simboliziraju smrt, itd.

## UMJESTO ZAKLJUČKA

Čehov neupitno najavljuje XX vijek, ali i XX i XXI vijek obogaćuju naslijeđe ovog pisca novim interpretacijama, šireći spoznaju o njegovom stvaralaštvu, bogateći varijativne mogućnosti u prvom redu njegovog dramskog opusa. U bosankohercegovačkom kontekstu književnoteorijsko i književnokritičko čitanje Čehova, premda oskudno, svedeno praktično na jednu monografiju (Bašović, *Čehov i prostor*: 2008) i nekoliko članaka i eseja (Karahasan, Kusturica) posjeduje zavidan kvalitet, nudi nove i vrijedne spoznaje o Čehovljevom djelu i, bez izuzetka, opus ruskog klasika ocjenjuje vrlo visoko i sa estetskih, književnoumjetničkih i sa pozicija razvoja evropske pripovijedne, evropske dramske književnosti i evropskog teatra. S obzirom na tako visoku ocjenu, odzivi na sarajevske predstave jednostavno nisu ni mogli proći bez razočarenja, kao ni bez zahtjeva za kreativnijim odnosom u scenskom iščitavanju Čehova u našim pozorištima.

Predstavljanje recepcije Čehovljevog djela na sarajevskoj sceni i u postavljenom okviru nije imalo za cilj ocjenu i vrednovanje niti glumačkih niti rediteljskih rješenja i koncepata, jer su kao takvi u ovoj knjizi oni predstavljeni preko onog što je ostalo zabilježeno u pisanim tragovima, u teatarskoj kritici i odzivima na konkretne predstave. Primarni zadatak bio je što potpunije predstaviti poglede i mišljenja o stvaralaštvu ruskog klasika u bosanskohercegovačkom kontekstu u samjeravanju s izvornim tekstovima i ruskom

kritikom, primarni je zadatak dakle bio pronaći, izdvojiti, odabrati i selektirati tekstove i arhivsku građu, potom analizirati, sistematizirati i detektirati sličnosti, razlike, odstupanja...

*Na putovanju,  
Pod sjenom trešnjina cvijeta  
Kao lik sam u drami No.*

Matsuo Basho

Još jednom na marginama i izvan okvira koji je postavljen u ovoj knjizi, haiku poezija kao moto Čehovljevom *Višnjiku*, asocijacija je potekla iz lirskog naslova posljednje drame – *Višnjev sad* (kako je ranije u nas preveden), što otvara još jednu moguću dimenziju teksta, dimenziju koja je, ne samo na našim prostorima, označavana pojmovima „lirske drame“, „teatra raspoloženja“ i „podvodnog toka“. Međutim, ova srodnost sa haiku poetikom, kako ustvrđuju japanski istraživači, proizlazi iz temelja Čehovljeve dramske poetike, iz njegovog djela koje ostvaruje iluziju prirodnog toka običnog svakodnevnog života, dok se zbivanje premješta u lik i drama „događa“ u samoj duši – osobenost, kako je već rečeno, koju su istakli i na koju su pažnju obratili i naši kritičari. Haiku, kao tradicionalna japanska lirska forma, upravo poziva da se u svakodnevnici otkriva i vidi poezija, pa se čini se da su MHATovske inscenacije i imale toliko uspjeha jer su svoje postavke temeljile na ovoj „poeziji svakodnevice“. *Osobenost Čehovljevih drama je nedorečenost, što je blisko tradiciji haiku: povezuje ih poštovanje prema lakonizmu.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Usp. Sato Seitiro, „P’esy Čehova v Japonii (1910 – 1980)“, str. 99 – 136. Dostupno na internet stranici Fundamentalne elektronske biblioteke *Russkaja literatura i fol’klor*: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml3/ML3-099-.htm> [6. 6. 2013.] Zahvaljujem kćerkama, svojim trima muzama, zaljubljenicama japanske kulture, bez kojih bi ovo istraživanje vjerovatno ostalo uskraćeno za još jednu

Pored raspoloženja koje se u Čehovljevim dramama iskazuje posredno, pored muzikalnosti, značenjskih zvukova i pauza, koji govore više od riječi, u kojima se ostvaruje susret trenutka i vječnosti, velika pažnja koju Čehov posvećuje godišnjim dobima<sup>2</sup> – još je jedna karakteristika što Čehovljevu dramu približava haiku poeziji koja je *nezamisliva bez riječi koje bi odražavale vrijeme godišnjih doba*.<sup>3</sup>

Iskazi bosanskohercegovačkih teoretičara i kritičara o Čehovljevoj drami – Bašovićovo određivanje Čehovljeve drame kao *apsolutne* te njeno poređenje sa starom antičkom komedijom, Karahasanovo izdvajanje hronotopa Čehovljevih drama kao posebnog, čiji kontinuitet pronalazi i pojašnjava preko povijesti književnosti manirizma, utemeljeno i u Bahtinovoј tezi o „pamćenju žanra“, Kusturicina ocjena Čehovljeve drame kao one koja ima vrijednost teorijske dekanonizacije žanra i mnogi drugi iskazi – ponukali su me, zahvaljujući ovom kratkom zaključnom „izletu ustranu“, da se zapitam: ne bi li Čehovljeva drama, bar u nekoj mjeri, mogla predstavljati, odnosno, ne bi li se mogla tumačiti i preko „pamćenja žanra“ No-drame / teatra u smislu totalnog pozorišta, odnosno apsolutnog teatra,<sup>4</sup> po onom prirodnom, organskom jedinstvu dra-

---

paralelu, značajnu za širenje spoznaje o recepciji Čehova u okvirima bosanskohercegovačke kritičke misli.

<sup>2</sup> *Tri sestre* i *Višnjik* počinju u proljeće, vrijeme cvjetanja, završavaju u jesen – čemu je na našim prostorima posebnu pažnju posvetio Jovan Hristić pa se mlađi istraživači uglavnom pozivaju na njegovu uticajnu studiju; u novijoj bosanskohercegovačkoj kritici Bašović neće zanemariti ove bitne odlike Čehovljeve drame.

<sup>3</sup> Sato, *ibidem*.

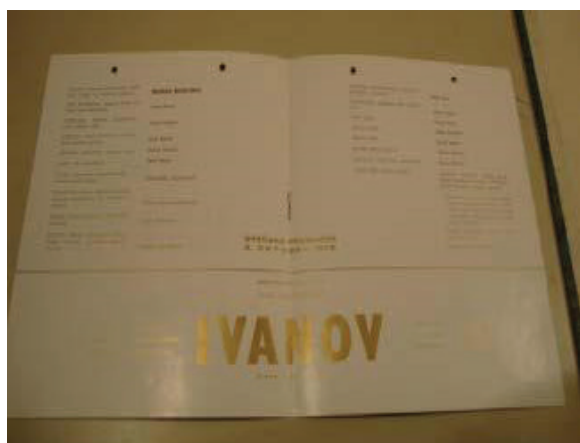
<sup>4</sup> „*Nō* predstava je u osnovi izraz *Jūgen* (misteriozna i duboko skrivena lepota), koja prožima svaki elemenat celokupne *Nō* umetnosti. Zato se u *Nō* uvek teži ka lapidarnosti izraza i jednostavnosti bez obzira da li je u pitanju igra ili pesma [...] dramska situacija se svodi na 'unutarnju dramu' [...] Principi na kojima počiva *Nō* predstava su: *Hana* (cvet): vrhunac glumčevog nadahnuća i savršene izvedbe. *Jūgen* (mistični izvor): duboko skrivena lepota religioznog

me i scene, po onom razumijevanju drame i pozorišta kao estetske cjeline kojem teži Čehovljevi tekst kao takav? Invarijativnost Čehovljeve drame o kojoj govori Domanski u ruskoj kritici, kao i netom izneseni navodi bosanskohercegovačkih kritičara i teoretičara, podsjetili su me i na činjenicu da je No-drama zapravo nacrt za predstavu, što je blisko savremenim tumačenjima Čehovljeve drame koja se danas, u XXI vijeku, doživljava kao „matrica“ ili partitura na osnovu koje nastaju različite izvedbene i interpretativne „varijacije na temu“ ...

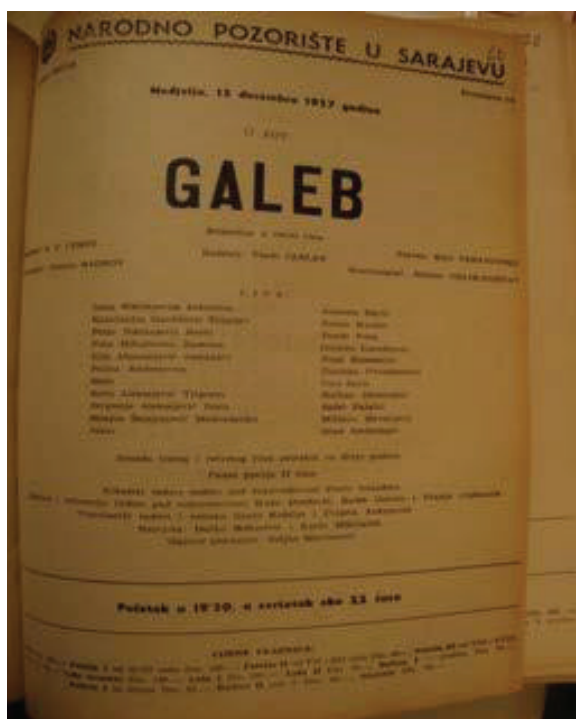
---

nadahnuća. *Cujoi* (snaga): izraz koji se postiže ovladavanjem tehnike i krajnjom koncentracijom svih psihičkih i fizičkih energija“ (*Rečnik književnih termina*, 1985: 485). Estetika, energija i prirodnost koje njeguje japanska kultura, osobenosti su i ruskog „aristokrate duha“, Antona Pavloviča Čehova.

## DODACI



Sl. 1. A.P. Čehov: **Ivanov**. Narodno pozorište u Sarajevu, premijera 4. 10. 1973. Režija: Josip Lešić; naslovna uloga Reihan Demirdžić. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



Sl. 2. A. P. Čehov: **Galeb**. Reprizno izvođenje. Narodno pozorište u Sarajevu, premijera 10. 2. 1957. Režija: Vlado Jablan. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



Sl. 3. A. P. Čehov: **Galeb**. Narodno pozorište u Sarajevu, premijera 30. 5. 1999. Režija: Admir Glamočak. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



Sl. 4. i 5. A. P. Čehov: **Galeb**. Narodno pozorište u Sarajevu, premijera 30. 5. 1999. Režija: Admir Glamočak. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



Sl. 6. A. P. Čehov: **Tri sestre**. Narodno pozorište u Sarajevu, premijera 22. 5. 1971. Režija: Aleksandar Glovacki. Arhiva Narodnog pozorišta u Sarajevu.



## REZIME

Knjiga pod naslovom *Čehov u Sarajevu. Djela Antona Pavloviča Čehova na sarajevskoj sceni u svjetlu bh. književne i pozorišne kritike* nudi sistematizaciju i analizu bosanskohercegovačke kritičke misli o ruskom klasiku čija djela su u toku skoro čitavog jednog stoljeća izvođena na sceni sarajevskih profesionalnih pozorišta. U tom smislu knjiga predstavlja svojevrsnu sintezu i analizu recepcije Čehovljevog stvaralaštva u bosanskohercegovačkoj, prije svega književnoj, a zatim, jednim dijelom, u pozorišnoj kritici koja svjedoči o kvantiteti i kvaliteti prisutnosti Čehova u sarajevskim teatrima.

U knjizi je pokazana skala razvoja bosanskohercegovačke kritike, kao i promjene u recepciji na historijskoj horizontali izvođenja predstava te je stoga posebna pažnja posvećena Čehovljevim glavnim dramama za koje je postojala šira, snažnija i duža kritička recepcija. Pored najreprezentativnijih imena bosanskohercegovačke književne i pozorišne kritičke misli (Nazif Kusturica, Josip Lešić, Zdenko Lešić, Luka Pavlović, Tvrtko Kulenović, Dževad Karahasan, Čedo Kisić, Gradimir Gojer, Ljubica Ostojić, Almir Bašović i drugi) i relevantnih tekstova posvećenih predmetu istraživanja, u obzir su uzeti i dostupni anonimni kritički članci koji su se doticali teme.

Jedno od poglavlja u knjizi posvećeno je dramatisaciji Čehovljevih priča *Vještica* i *Paviljon br. 6* koje se pojavljuju samo i jedino u prvoj umjetničkoj sezoni Narodnog pozorišta 1921. godine tako da scenski potencijal Čehovljevih priča (koje je u našoj kritici

Nazif Kusturica ocijenio kao sažete dramske scene) ostaje skoro potpuno neiskorišten. Ovo poglavlje dotiče se jednim dijelom problematike inscenacije klasične ruske proze uopće u svjetlu savremene spoznaje da je strategija čitanja, a posebno scenskog čitanja – stvaralački proces, čija logika zavisi od mnogih komponenti u kojima se odigrava „događaj susreta“ teksta i čitatelja.

Slijedi poglavlje o Čehovljevim vodviljima, onom dijelu opusa ruskog pisca koji također ostaje na marginama pozorišnog i književnog kritičkog i teorijskog promišljanja u bosanskohercegovačkim okvirima. Ovaj dio opusa predstavlja značajno mjesto u evoluciji stvaralaštva ruskog klasika, jer način na koji je Čehov otkrivao potencijale žanra vodvilja podsjeća na njegovu inovaciju male forme u kojoj otkriva neslućene mogućnosti priče, novele i humoreske. Izuzetak predstavlja knjiga Almira Bašovića *Čehov i prostor* (2008), u kojoj autor, između ostalog, propituje i funkciju vodviljskih elemenata u Čehovljevim dramama.

Naredna poglavlja govore o recepciji pet glavnih dramskih tekstova Antona Pavloviča unutar postavljenog okvira. Predstavljene su temeljne ocjene sarajevskih predstava i ovog dijela Čehovljevog stvaralaštva uopće koje u književnoj kritici vrijednosno stoji vrlo visoko, ali u odzivima na sarajevske predstave protiče uglavnom u znaku razočarenja.

Recepcija Čehova na sarajevskoj pozorišnoj sceni dugo je proticala u znaku tradicije koju su odnjegovali poklonici i baštinici Stanislavskog i MHATA, koju u sarajevsko pozorište donosi ruska emigracija. Ova tradicija jeste tradicija psihološkog realizma, uz tragalačku radoznalost našeg teatra, odnosno pojedinih reditelja, koji od samog početka prate i druge evropske tokove i trendove, usvajaju ih i razvijaju paralelno sa „ruskim naslijeđem“.

Dijapazon doživljaja i recepcije Čehovljevih drama u kontekstu sarajevskih profesionalnih pozorišta ukazuje također i na historijske promjene u recepciji, na povećanje uloge režije, orijen-

taciju pozorišta ka tzv. rediteljskom teatru, kao i na činjenicu da bosanskohercegovačka kritika nastoji propitivati uobičajene skale književnih i teatarskih vrijednosti.

Analiza koncepata pojedinih predstava i odziva kritike predstavljena u ovoj knjizi pokazuje da je Čehovljeva drama tokom vremena postala svojevrsna „matrica“ ili partitura, odnosno potvrđuje da je riječ o onoj vrsti umjetničkog teksta koji dopušta, čak poziva čitatelja na ko-autorstvo, jer ovakav tekst postaje izvor asocijacija različitog nivoa, od političkih i kulturnih paralela do filozofskog, metafizičkog, iracionalnog smisaonog plana.

U kontekstu zaključaka kritike o ruskoj drami, koji su već prerasli u mit, da je ruska drama u odnosu na zapadnoevropski kanon nescenična, još jednom potvrđeno je Tolstojevo mišljenje da se ruska književnost u svojim najboljim ostvarenjima ne uklapa u zapadnoevropski kanon te predstavlja svojevrsno njegovo prevrednovanje – od Gogoljevih komedija i njegovog romana – poeme *Mrtve duše*, polifonijskog romana Dostojevskog, Tolstojevog romana – epopeje sve do tzv. čehovske lirske drame. Iz perspektive evropske tradicije i evropskog žanrovskog kanona ruska drama „nije scenična“. U biti, istraživanje je potvrdilo da nevolje pozorišta sa ruskom dramom potiču od temeljnog prevrednovanja aristotelovskog principa: umjesto na radnju, ruska drama svu pažnju usmjerava na karakter. Premještajući radnju iz svijeta u lik, ona pokazuje da suština dramskog nije u vanjskim zbivanjima.

Na koncu, iskazi bosanskohercegovačkih teoretičara i kritičara o Čehovljevoj drami: Bašovićevo određivanje Čehovljeve drame kao apsolutne, Karahasanovo izdvajanje hronotopa Čehovljevih drama kao osobitog, čiji kontinuitet pojašnjava preko povijesti književnosti manirizma, Kustiricina ocjena Čehovljeve drame koja ima vrijednost teorijske dekanonizacije žanra kao i invarijativnost ove drame o čemu progovara ruska kritika – ukazuju na to da ovaj tekst i dalje ostaje nedohvatljiv pojmovnom definiranju, o čemu iz-

među ostalog svjedoči i niz teorijskih naziva: lirska drama, drama u kojoj se ništa ne događa, drama raspoloženja, podvodnog toka, romanizirana, maniristička, apsolutna, otvorena, drama – invarijanta, čehovska...

## РЕЗЮМЕ

Книга под названием *Чехов в Сараеве. Произведения Антона Павловича Чехова на сценах сараевских театров в свете боснийско-герцеговинской литературной и театральной критики* дает систематизацию и анализ критических отзывов боснийско-герцеговинских авторов о произведениях русского классика, чьи пьесы исполняются на сцене профессиональных театров в Сараеве уже почти целое столетие. В этом смысле книга представляет собой своего рода синтез и анализ рецепции творчества Чехова в боснийскогерцеговинской, прежде всего литературной, а затем и театральной критике, свидетельствующей о количестве и качестве драматизаций и инсценировок произведений Чехова в сараевских театрах.

В книге показаны масштабы и развитие боснийскогерцеговинской критики, а также изменения в рецепции на исторической горизонтали исполнения пьес, и поэтому особое внимание было уделено основным пьесам Чехова, с более широкой и продолжительной критической рецепцией. В дополнение к высказываниям наиболее представительных имен боснийскогерцеговинских литературных и театральных критиков и теоретиков (Назиф Кустурица, Йосип Лешич, Зденко Лешич, Лука Павлович, Твртко Куленович, Джевад Карахасан, Чедо Кисич, Градимир Гойер, Любица Остойич, Алмир Башович и другие) и к релевантным текстам, относящимся к

предмету данного исследования, также были приняты во внимание и анонимные критические статьи, касающиеся темы.

Одна из глав книги посвящена инсценировке чеховских рассказов *Ведьма* и *Палата № 6*, состоявшейся только в первом художественном сезоне сараевского Национального театра в 1921 году, так что сценический потенциал чеховских рассказов (которых в нашей критике Назиф Кустурица назвал драматическими сценками) остается почти нереализованным. В этой главе рассматривается частично и проблема инсценировки классической русской прозы вообще, в свете современного понимания того, что стратегия чтения, и особенно сценического прочтения, является творческим процессом, логика которого зависит от многих компонентов, в которых разыгрывается «событие встречи» между текстом и читателем.

В следующей главе говорится о чеховских водевилях, той части опуса русского писателя, которая также остается на обочине теоретических размышлений боснийскогерцеговинской театральной и литературной критики. Эта часть чеховского опуса занимает важное место в эволюции творчества русского классика, потому что то, как Чехов раскрывал возможности жанра водевиля, напоминает о его новаторстве в так называемой малой форме, в которой он раскрывает художественные возможности рассказа, новеллы и юморески. Исключением является книга Алмира Башовича *Чехов и пространство* (2008), в которой в предлагаемом анализе и интерпретации пяти пьес Чехова, в частности, исследуется и функция водевильных элементов в этих произведениях.

В следующих главах рассказывается о рецепции пяти основных чеховских драматических текстов в заданных рамках исследования. Представлены основные оценки сараевских спектаклей. В итоге можно сказать, что в боснийскогерцеговинской литературной критике творчество Чехова достойно

очень высокой оценки, в то время как отклики на сараевские спектакли в основном проходят под знаком разочарования.

Рецепция Чехова на сценах сараевских театров длительное время проходила под влиянием той традиции, которую передавали поклонники и наследники Станиславского и МХАТ-а, с которой деятелей сараевского Национального театра знакомит русская эмиграция. Это традиция психологического реализма, которая развивается параллельно со современными, модернистскими и авангардными течениями, благодаря любопытству некоторых режиссеров, которые с самого начала пристально следили за европейскими тенденциями, перенимая их и развивая, наряду с «русским наследием».

Диапазон опыта и восприятия драматических произведений Чехова в контексте сараевских профессиональных театров также указывает на исторические изменения в рецепции, на возрастающую роль режиссуры, ориентацию театра на так называемый «режиссерский театр», а также на тот факт, что боснийскогерцеговинская критика стремится ставить под сомнение общепринятые шкалы литературных и театральных ценностей.

Анализ концепций отдельных спектаклей и отзывов критики, представленных в этой книге, показывает, что драма Чехова со временем стала «матрицей» или своего рода партитурой, иными словами, данное исследование подтвердило, что чеховский текст – это тот тип художественного текста, который позволяет читателю, даже приглашает читателя стать соавтором, поскольку такой текст становится источником ассоциаций разных уровней, от политических и культурных параллелей до философского, метафизического, иррационального смыслового плана.

В контексте критических выводов о русской драме – в которых говорится, что русские пьесы «несценичны» по

сравнению с западноевропейским каноном, – очередной раз подтверждается мнение Льва Толстого о том, что русская литература в своих лучших произведениях не соответствует западноевропейскому канону и представляет своего рода его переоценку. Примерами таких «неканонических» произведений являются комедии Гоголя, его поэма-роман *Мертвые души*, полифонический роман Достоевского, роман-эпопея Толстого и, естественно, «чеховская лирическая драма». С точки зрения европейской традиции и европейского жанрового канона русские пьесы «несценичны». По сути, исследование подтвердило, что проблемы с русскими пьесами, с которыми сталкиваются театры, коренятся в переоценке фундаментального принципа Аристотеля: вместо на действие, русские пьесы фокусируются на характере персонажа. Смещая действие из мира в персонаж, русская пьеса демонстрирует, что суть драмы не лежит обязательно во внешних событиях.

Напоследок, заявления боснийскогерцеговинских теоретиков и критиков о пьесах Чехова: определение Башовичем драмы Чехова как абсолютной, назначение Карахасаном хромотопа пьес Чехова как особого (непрерывность которого он объясняет через литературную историю маньеризма), оценка Кустурицы чеховской пьесы, как имеющей значение теоретической деканонизации жанра, а также инвариантность чеховской драмы, о чем пишут русские критики - все это показывает, что этот художественный текст остается недоступным для концептуального определения, что проявляется и в количестве приписываемых ему теоретических названий и терминов, таких как например: лирическая драма, драма, в которой ничего не происходит, драма / театр настроения, драма жизни погруженной в текст, драма подводного потока / течения, романизированная драма, маньеристская драма, абсолютная драма, открытая драма, инвариантная драма, чеховская, и т. д.



## SUMMARY

The book under the title *Chekhov in Sarajevo: The Works of Anton Pavlovich Chekhov in Sarajevo Theatre in Light of Bosnian-Herzegovinian Literary and Theatre Critique* offers a systematization and analysis of BH critical thought concerning this classical Russian author, whose works were performed at professional Sarajevo theatres over the course of almost a century. In that sense, the book in question represents, to a degree, a synthesis and analysis of the reception of Chekhov's opus in predominantly Bosnian-Herzegovinian literary critique, and moderately within BH theatre critique, which together point to the quantity and quality of Chekhov's presence on Sarajevo stages.

The book features a scale of development of BH critique, as well as changes in reception within the historical timeline of staging theatre plays; this is why a special emphasis is made on Chekhov's main dramas, which enjoyed a broader, stronger, and longer critical reception. Other than the most prominent names of BH literary and theatre thought (Nazif Kusturica, Josip Lešić, Zdenko Lešić, Luka Pavlović, Tvrtko Kulenović, Dževad Karahasan, Čedo Kisić, Gradimir Gojer, Ljubica Ostojić, Almir Bašović, and others) and relevant texts dedicated to the researched subject, the book also references anonymous articles concerning the topic, which were available at the time of writing.

One of the chapters is dedicated to the dramatization of Chekhov's short stories *The Witch* and *Ward No. 6*, which appeared only within the first artistic season at the Sarajevo National Theatre in 1921; this means that the potential which Chekhov's short stories had for theatre (and which were described as "short dramatic scenes" by BH critic Nazif Kusturica) remained mostly unrealised. This chapter covers the general issue of theatre adaptation process for classic Russian prose in light of contemporary cognition, which identifies how the strategy of reading, especially theatre reading, is in fact a creative process in and of itself, the logic of which depends on various components which accommodate "the event of meeting" between the text and the reader.

The next chapter covers Chekhov's vaudevilles, likewise the part of his opus which unjustly stayed on the margins of Bosnian-Herzegovinian literary and theatre critique and theoreticdeliberation. Chekhov's vaudevilles occupy a significant position within the evolution of creative writing of this Russian classic, because of the way he discovered the potentials of the genre, which might remind one of his innovation in expanding the then unforeseen possibilities of the short form - the short story, novella, and humoresque. An exception might be found in Almir Bašović's book *Chekhov and Space* (2008), in which the author examines the functions of vaudeville elements within his analysis and interpretation of five of Chekhov's dramas.

The following chapters study the reception of five of Chekhov's pivotal texts for theatre, within the given framework. Research was focused on basic reviews of Sarajevo plays, coupled with the general analysis of this part of Chekhov's opus, which enjoyed favorable criticism, while its Sarajevo theatre adaptations suffered generally poor feedback.

The reception of Chekhov in Sarajevo theatre for a long time proceeded within the framework of tradition introduced by

admirers and heirs of Stanislavski and the Moscow Art Theatre, which had been introduced to Sarajevo's theatre scene by Russian emigrants. This tradition is in fact that of psychological realism, merged with inquiring curiosity of local theatre, a.k.a. specific local directors; these directors kept a keen eye on European trends and fashions along with the Russian, adopting them and developing them parallel to the "Russian legacy".

The range of the experience and reception of Chekhov's dramatic works within the context of Sarajevo professional theatres also points to the historical changes in reception, the more prominent presence of direction, the inclination of Sarajevo theatre towards the so-called "direction-oriented theatre", as well as the fact that the BH critique seeks to question the usual scale of literary and theatre values.

The analysis of the concepts behind individual plays and critical response represented in this book shows that Chekhov's drama overtime became a "matrix", or partitature, of its own kind; in other words, they demonstrate that the text in question is the kind which allows, even invites, the reader to coauthorship, since this text becomes a source of associations of various levels, spanning from political and cultural parallels, to philosophical, metaphysical, irrational layers of meaning.

Within the context of critical conclusions about Russian dramatic text - which state that the Russian plays are "non-scenic" in comparison to Western-European canon - Tolstoy's thinking, which states how the best works of Russian literature simply do not align with Western-European canon, becoming a form to reevaluate the latter, is once more confirmed. Examples of these works include Gogol's comedies, his poem-novel *Dead Souls*, Dostoevsky's polyphonic novel, Tolstoy's novel-epopee, and even so-called "Chekhovian lyrical drama". From the Western-European perspective, Russian plays are "not scenic". In essence, the research confirmed

that troubles which theatre had with Russian plays stemmed from the basic reevaluation of the Aristotelian Principle: instead of the plot, Russian plays focus on characters. By shifting the plot from the world into the character, the Russian play demonstrates how the essence of drama does not necessarily lie in outer events.

In the end, statements of BH theorists and critics on Chekhov's plays: Bašović's designation of Chekhov's drama as absolute, Karahasan's appointment of Chekhovian play chronotope as particular (the continuity of which he explains through literary history of mannerism), Kusturica's assessment of Chekhovian play as having the value of theoretic de-canonisation of genre, as well as the invariance of it, also touched upon in Russian critique - all show that this text remains inaccessible to conceptual definition, which is evident in the number of theoretic names ascribed to it, among other indices: lyrical drama, drama in which nothing happens, theatre of mood, submerged life in the text, romanized drama, manieristic drama, absolute drama, open drama, invariant drama, Chekhovian drama, etc.

## IZVORI I LITERATURA

### IZVORI

1. Bulgakov, Mihail (1985), *Dela u osam knjiga*. Priredili: Milivoje Jovanović i Milan Čolić, urednici: Milorad Đurić i Tanja Kragujević. Narodna knjiga, Beograd.
2. Čehov, Anton Pavlovič (1975), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomah. Pis'ma v dvenadcati tomah*. Nauka, Moskva.
3. Čehov, Anton Pavlovič (1988a), *Drame*. Preveli: Kiril Taranovski, Josip Badalić, Milan Bogdanović, Radovan Ivšić, Borislav Mrkšić. August Cesarec, Zagreb.
4. Čehov, Anton Pavlovič (1988b), *Paviljon br. 6 i druge novele*. Preveli: Tomislav Prpić, Iso Velikanović, Božidar Škritek, Dobrica Cesarić, Martin Lovrenčević, Maja Mulić, D. Marić. August Cesarec, Zagreb.
5. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1983a), *Zli dusi. Roman u tri dela. Knjiga I*, ur. Branislav Milošević, Dušan Papadopolos, prevela Veljka Marković, reprint jubilarnog izdanja povodom stogodišnjice smrti Dostojevskog u redakciji Milosava Babovića i Petra Mitropana. Rad, Beograd.

6. Dostojevski, F. M. (1983b) *Književno-kritički članci. Dnevnik I*, ur. Branislav Milošević, Dušan Papadopolos, prevela Veljka Marković. Rad, Beograd.

## LITERATURA

1. Anikst, Aleksandr Abramovič (1972), *Teorija dramy v Rossii ot Puškina do Čehova*, Nauka, Moskva.
2. Aristotel (2002), *O pesničkoj umetnosti*, prev. s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd.
3. Auerbah, Erih (1968), *Mimezis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, prev. i pogovor Milan Tabaković, Nolit, Beograd.
4. Bahtin, Mihail Mihajlovič (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop (Uvod, poglavlja I i II) i Tihomir Vučković (Poglavljja III, IV, V, VI i VII), Nolit, Beograd.
5. Bahtin, Mihail Mihajlovič (1991), *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. s ruskog Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad.
6. Baluhatyj, Sergej Dmitrijevič (1969) [1927, Akademija, Leningrad], *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čehov*, Fink Verlag, München.
7. Baluhati, Sergej Dmitrijevič (1981), „Prema poetici melodrame“, u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 428 – 450, Nolit, Beograd.
8. Bašović, Almir (2015), *Maske dramskog subjekta. Govoreći subject i autorska pozicija na primjeru drame s kraja XIX i početka XX stoljeća*, Buybook, Sarajevo / Zagreb.

9. Bašović, Almir (2008), *Čehov i prostor. Struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske strukture*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
10. Bergson, Henri [Bergson, Anri] (1958), *O smijehu. Esej o značenju smiješnoga*, prev. sa francuskog Srećko Džamonja, Veselin Masleša, Sarajevo.
11. Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
12. Bjalyj, Grigorij Abramovič (1987), "Dramaturgija A. P. Čehova", u: *Istorija ruskoj dramaturgiji. Vtoraja polovina XIX – načalo XX veka, do 1917. goda*, 441 – 481, Nauka, Leningrad.
13. Camus, Albert [Kami, Alber] (2008), *Mit o Sizifu. Ogljed o apsurdu*, Paideia, Beograd.
14. Čudakov, Aleksandr Pavlovič (2016), *Poetika Čehova. Mir Čehova: Vozniknovenie i utverždenie*, Azbuka, Sankt-Peterburg.
15. Čudakov, Aleksandr Pavlovič ur. (1999), *Čehovskij sbornik*, Literaturnyj institut im. A. M. Gor'kogo, Moskva.
16. Dolženkov, Pjotr Nikolajevič (2014), *Evoljucija dramaturgii Čehova*, Maks Press, Moskva.
17. Drozda, Miroslav (1994), *Narrativnye maski ruskoj hudožestvennoj prozy (ot Puškina do Belogo)*, Russian Literature XXXV, North-Holland, str. 287-548.
18. Eagleton, Terry [Iglton, Teri] (2002), *Ideja kulture*, prev. Gordana V. Popović, Jesenski i Turk, Zagreb.
19. Eko, Umberto (2001), *Granice tumačenja*, prev. sa italijanskog Milana Piletić, Paideia, Beograd.
20. Flaker, Aleksandar (1965), *Ruski klasici XIX stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb.

21. Fridlender, Georgij Mihajlovič (1971), *Poetika ruskog realizma. Očerki o ruskoj literaturi XIX veka*, Nauka, Leningrad.
22. Fergusson, Francis (1979), *Pojam pozorišta*, prevela Marta Frajnd, Nolit, Beograd.
23. Frye, Northrop (2000), *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prev. s engleskog Giga Gračan, Golden marketing, Zagreb.
24. Ginestier, Paul [Žinestje, Pol] (1981), „Dramska geometrija“, u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 118 – 152, Nolit, Beograd.
25. Hristić, Jovan (1981), *Čehov, dramski pisac*, Nolit, Beograd.
26. Ionesco, Eugene (2000) *Čelava pjevačica. Stolice*, prev. Vlado Habunek, Ivan Kušan, ur. Višnja Machiedo, SysPrint, Zagreb.
27. Jakobson, Roman (1966), *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
28. Izer, Wolfgang (1978), „Apelativna struktura tekstova“, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, ur. Dušanka Maricki, 94 – 116, Nolit, Beograd.
29. Jaus, Hans Robert (1978), „Književna istorija kao izazov nauci o književnosti“, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, ur. Dušanka Maricki, 36 – 83, Nolit, Beograd.
30. Jaus, Hans Robert (1978), „Parcijalnost recepcionoestetičke metode“, u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, ur. Dušanka Maricki, 179 – 199, Nolit, Beograd.
31. Jekels, Ludwig (1981), „Prilog psihologiji komedije“, u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 402-408, Nolit, Beograd.
32. Kami, Alber (2008), „Nada i apsurd u delu Franca Kafke“, u: *Mit o Sizifu. Ogled o apsurdu*, Paideia, Beograd.
33. Karahasan, Dževad (2004), *Dnevnik melankolije, Vrijeme*, Zenica.



34. Karahasan, Dževad (2004), „Manirizam u dramskoj književnosti“, u: *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica.
35. Karahasan Dževad (2007), *O jeziku i strahu. Eseji*, Connectum, Sarajevo.
36. Karahasan, Dževad (2010) „Pojam i tipovi dramskog kronotopa“, u: *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, Zbornik radova sa IV simpozija *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Srbiji* održanog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu 15. i 16. XII 2006. godine, ur. Almir Bašović i Sava Anđelković, Dobra knjiga, Sarajevo.
37. Katnić-Bakaršić, Marina (2003), *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica.
38. Katyševa, Dženni Nikolaevna (2001), *Voprosy teorii dramy: dejstvie, kompozicija, žanr*, Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsojuzov, Sankt-Peterburg.
39. Kisić, Čedo (2002), *Rijekom vremena. Reminiscencije*, Kamerni teatar 55, Sarajevo.
40. Kosteljanec, Boris Osipovič (2007), *Drama i dejstvie*, Sovpadenie, Moskva.
41. Kulenović, Tvrтко (1995), *Rezime. Autorefleksija. Umjetnost i komunikacija. Prozne magije*, Međunarodni centar za mir, Biblioteka Slovo, Sarajevo.
42. *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima* (2006), ur. Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó, FF press, Zagreb.
43. Kusturica, Nazif (1976), *Doticaji i suočenja*, Svjetlost, Sarajevo.
44. Kusturica, Nazif (2002), *Doticaji i suočenja II*, Filozofski fakultet, Sarajevo.

45. Kusturica, Nazif (2011), *Doticaji i suočenja III*, Slavistički komitet, Sarajevo.
46. Kusturica, Nazif (2011), "Stota godišnjica Čehovljeve smrti", u: *Doticaji i suočenja III*, 54 – 60, Slavistički komitet, Sarajevo.
47. Langer, Susanne (1981), "Velike dramske forme: komički ritam", u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 379-401, Nolit, Beograd.
48. Lešić, Josip (1969), *Grad opsjednut pozorištem. Pozorišni život Mostara za vrijeme austrougarske uprave*, Svjetlost, Sarajevo.
49. Lešić, Josip (1973), *Pozorišni život Sarajeva (1878. – 1918.)*, Svjetlost, Sarajevo.
50. Lešić Josip (1976), *Sarajevsko pozorište između dva rata*, Svjetlost, Sarajevo.
51. Lešić Josip (1981), *Nušićev smijeh*, Nolit, Beograd.
52. Lešić, Josip (1986), *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*, Sterijino pozorje, Dnevnik, Novi Sad.
53. Lešić, Josip (1990), *Savremena bh. drama. Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini (1944 – 1985)*, Pozorište 1-2, Tuzla.
54. Lešić, Josip (1991a), *Dramska književnost I i II*, Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo.
55. Lešić, Josip (1991b), *Drama i njene sjenke*, Sterijino pozorje, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Novi Sad – Sarajevo.
56. Lešić, Zdenko (1977), *Teorija drame kroz stoljeća I*, Svjetlost, Sarajevo.
57. Lešić, Zdenko (1979), *Teorija drame kroz stoljeća II*, Svjetlost, Sarajevo.

58. Lešić, Zdenko (1990), *Teorija drame kroz stoljeća III*, Svjetlost, Sarajevo.
59. Lišae, Sergej Aleksandrovič (1998), „A. P. Čehov: vyrazitel'nost' nevirazhenija (O metafizičeskom smysle 'sderžannosti' i 'pauzy' v 'mire Čehova'“, u: *Filosofija kul'tury. Sbornik naučnyh statej. Samarskij universitet, Samara*, str. 29 – 48.
60. Lotman, Jurij (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd.
61. Maeterlinck, Maurice (1975), „Svakodnevno tragično“, u: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, ur. Miočinović, Mirjana, 89-96, Nolit, Beograd.
62. Maeterlinck, Maurice (1975), „Problemi pozorišta“, u: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, ur. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd.
63. Mandel'stam, O. (1981), „O p'ese A. Čehova *Djadja Vanja*. Nabrosok“, u: *Sobranie sočinenij. IV – dopolnitel'nyj tom*, ur. G. Struve, N. Struve i B. Filipov, YMCA-PRESS, Pariz.
64. Mann, Jurij (1966), *O groteske v literature*, Sovetskij pisatel', Moskva.
65. Mauron, Charles [Moron, Šarl] (1981), „Pobednička mašta“, u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 409-427, Nolit, Beograd.
66. Medenica, Ivan (2010), *Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
67. Metesi Deronjić, Željka (2008), „Odnos umjetnosti i života u Pirandella“, u: *Filozofska istraživanja* 112, god. 28, svezak 4, str. 945-961, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb.
68. Miočinović, Mirjana, ur. (1975), *Rađanje moderne književnosti. Drama*, Nolit, Beograd.

69. Miočinović, Mirjana, ur. (1981), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd.
70. Močuljski, Konstantin (1981), "Jedinstvo vremena i jednstvo mesta", u: *Delo*. Mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju, godina XXVII, broj 11 – 12, prev. s ruskog Lidija Subotin, ur. Jovica Aćin, priređivač priloga o Dostojevskom Srđan Đurđov Rašković, 282 – 295, Nolit, Beograd.
71. Moranjak-Bamburać, Nirman (1991), *Metatekst*, Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo.
72. Moranjak-Bamburać, Nirman (2003), *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo.
73. Murry, Gilbert [Mari, Džilbert] (1981), "Prilog raspravi o ritualnim oblicima sačuvanim u grčkoj tragediji", u: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 319-346, Nolit, Beograd.
74. Nauman, Manfred (1978), "Književnost i problem njene recepcije", u: *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, ur. Dušanka Maricki, 129 – 161, Nolit, Beograd.
75. Odesskaja, Margarita Moiseevna (2008), „Rol’ zvuka i cveta v arhitektonike sjužeta proizvedenij Čehova“, u: *Mir Čehova: zvuk, zapah, cvet. Čehovskie čtenija v Jalte*, kniga 12, Simferopol’.
76. Papernyj, Zinovij Samojlovič (1980), *Čajka A. P. Čehova, Hudožestvennaja literatura*, Moskva.
77. Pavlović, Luka (1966), *Pozorišne hronike. Knjiga prva*, Svjetlost, Sarajevo.
78. Pavlović Luka (1978), „Kad glumac slavi ... A. P. Čehov: *Ivanov*. Narodno pozorište, Sarajevo“, u: *Pozorišne hronike. Knjiga treća*, Svjetlost, Sarajevo.
79. Petrović, Svetozar (1972), *Priroda kritike*, Liber, Zagreb.

80. Polockaja, Emma Artem'evna (2000), *O poetike Čehova*, Rossijskaja akademija nauk, Moskva.
81. *Rečnik književnih termina* (1985), ur. Živković, Dragiša, Nolit, Beograd.
82. *Rječnik simbola* (2007), Jesenski i Turk, Zagreb.
83. Santayana, George (1990), "Komička maska", u: *Teorija drame kroz stoljeća, knj. III*, ur. Zdenko Lešić, 402-405, Svjetlost, Sarajevo.
84. Selimović, Meša (1988), *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
85. Selenić, Slobodan (2002), *Dramski pravci XX veka*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd.
86. Sobennikov, Anatolij Samuilovič, ur. (1993), *O poetike A. P. Čehova*, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, Irkutsk.
87. Solar, Milivoj (1985), *Mit o avangardi i mit o dekadenciji. Aspekti tumačenja proze dvadesetog stoljeća*, Nolit, Beograd.
88. Souriau, Etienne [Surio, Etje] (1982), *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prev. Mira Vuković, Nolit, Beograd.
89. Staiger, Emil (1996), *Temeljni pojmovi poetike*, CERES, Zagreb.
90. Stanislavski, Konstanstin Sergejevič (1945), *Sistem*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd.
91. Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1955), *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo.
92. Stojnić, Mila (1974), *Ruski pisci XIX i XX veka. Knjiga II*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo.
93. Stroeva M. N. (1977), *Režiserskie iskanija Stanislavskogo 1917-*

1938. Nauka, Moskva.
94. Szondi, Peter (1995), *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd.
  95. Tamarli, G. I. (2012), *Poetika dramaturgii A. P. Čehova (ot sklada duši k tipu tvorčestva)*, TGPI imeni Čehova, Taganrog.
  96. Tarhova, N. (sost., vstup. st. i komment.) (1984), *Ot Nekrasova do Čehova*. Pravda, Moskva.
  97. Todorov, Tzvetan (1986), *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd.
  98. Vagapova, Natal'ja Mihajlovna (2007), *Russkaja teatral'naja emigracija v Central'noj Evrope i na Balkanah: očerki*, Aletejja, Sankt-Peterburg.
  99. Vislova, Anna Vladimirovna (2009), *Russkij teatr na slome epoh. Rubež XX-XXI vekov*, Rossijskij institute kul'turologii, Universitetskaja kniga, Moskva.
  100. Zingerman, Boris (1979), *Očerki istorii dramy 20 veka. Čehov, Strindberg, Ibsen, Meterlink, Pirandello, Breht, Gaupman, Lorka, Anuj*. Nauka, Moskva.

### **INTERNET IZVORI, ONLINE IZDANJA**

1. A. G. (2007), „Savremeni Čehov i duhoviti Muholovac na repertoaru. Zlatko Topčić o novoj sezoni u Kamernom teatru“, u: *Dnevni avaz* od 16. 9. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=373761> [4. 3. 2013.]
2. A. G. (2007), „Održana prva proba u Kamernom teatru. Čehovljevi komični i tragični *Ujak Vanja* u režiji Prohića“, u: *Dnevni avaz*, od 9. 10. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/>

- public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=380327 [3. 3. 2013.]
3. Anonim (2007) „Nova sezona u Kamernom teatru 55. Početak sa premijerom *Ujka Vanje* 10. novembra”, u: *Oslobođenje* od 30. 8. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=368477> [4. 3. 2013.]
  4. Anonim (2007) „U srijedu premijera *Ujaka Vanje*”, Federalna novinska agencija FENA. Dostupno na: <http://5.9.141.106/vijesti/kultura/u-srijedu-premijera-ujaka-vanje/081215064> [10. 1. 2013.]
  5. Anonim (2007), “Kamerni teatar 55: Sutra premijerna izvedba Čehovljevog *Ujaka Vanje*”. Dostupno na: <http://www.klix.ba/vijesti/kultura/kamerni-teatar-55-sutra-premijerna-izvedba-cehovljevog-ujaka-vanje/071121085>. Objavljeno 21.11. [4. 1. 2013.]
  6. Anonim (2011), „U ponedjeljak, 14. novembra 2011. godine, u Centru za kulturu u Sarajevu bit će izveden *Medvjed*”. Dostupno na: <http://sarajevo.co.ba/medvjed-u-centru-za-kulturu/> [4. 1. 2013.]
  7. Anonim, Gostovanje Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada u Narodnom pozorištu u Sarajevu. Dostupno na: <http://www.nezavisne.com/umjetnost-zabava/pozornica/Trijumfalni-uzlet-Galeba-212857.html> [3. 12. 2013.]
  8. Aver'jankov, Leonid Jakovlevič, „Kontent – analiz”, dostupno na: [http://sbiblio.com/biblio/archive/averjanov\\_kontent/03](http://sbiblio.com/biblio/archive/averjanov_kontent/03) [21. 2. 2019.]
  9. Bašović, Almir (2012), „*Smijeh kroz suze* (Na primjerima iz ruske

- i bosanskohercegovačke drame)“, u: *Bosanskohercegovački slavistički kongres I. Zbornik radova. Knjiga 2. Književnost*, gl. ur. Senahid Halilović, ur. Sanjin Kodrić, Slavistički komitet, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.slavistickikomitet.ba/Zbornik2-Web-F.pdf> [11. 1. 2014.]
10. Bošković, Aleksandar (2011), „Teorije humora“, u: *ETNA - Elektronski časopis za satire*, maj - jun, letnji dodatak, ur. Vesna Denčić. Dostupno na: [www.aforizmi.org/etna](http://www.aforizmi.org/etna) [2. 8. 2011.]
  11. Čehov, A. P., *Lebedinaja pesnja (Kalhas). Dramatičeskij etjud v odnom dejstvii*. Dostupno na: <http://www.bookmate.com/books/OJvWkbjs> [12. 1. 2013.]
  12. Čehov, A. P., *Višnevij sad*. Dostupno na: [http://az.lib.ru/c/chehov\\_a\\_p/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/c/chehov_a_p/text_0150.shtml) [18. 3. 2013.]
  13. Čehov, A. P. *O Čehove. Biblioteka*. Dostupno na: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library> [18. 3. 2013.]
  14. Čehov, A. P. *Ujak Vanja*, prijevod na bosanski jezik. Dostupno na: <http://www.knjiga.ba/ujak-vanja-i-izabrane-price-k7259.html> [28. 11. 2012.]
  15. Čehov, A. P. *Galeb*. Predstava Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada. Dostupno na: <http://www.snp.org.rs/latinica/predstave/galeb---> [5.12.2012.]
  16. Čehov, A. P., Informacija o domaćim filmovima *Ujka Vanja* dostupna na: [http://www.imdb.com/title/tt0193585/fullcredits?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm#cast](http://www.imdb.com/title/tt0193585/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm#cast) i na: <http://www.imdb.com/title/tt0415335/> [10. 2. 2013.]
  17. Čehov, A. P., *Višnjik 2004*. Dostupno na <http://www.infobar.ba/2005/html/kalendar/narodno/visnjik.htm> [29. 5. 2013.]
  18. Čehov, A. P., “Tarararumbija”. TV kanal *Kul'tura*.



- Dostupno na: <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=dMCHgthdJTg> [27. 4. 2013.]
19. Čehov, A. P., *Višnevyj sad*, tekst drame na ruskom jeziku. Dostupno na: [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0150.shtml) [5. 3. 2013.]
  20. Domanskij, Jurij Viktorovič (2005), *Variationost dramaturgii A. P. Čehova*, monografija, Lilija Print, Tver. Dostupno na: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/chekbov-books/78-domanskyivariativnost> [11. 2. 2013.]
  21. Dorić, Kaća (2009), "Podrška Ofeliji samog Boga Teatra", u: *Oslobođenje* od 26. 2. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=543824> [4. 3. 2013.]
  22. Dorić, Kaća, Ranjevska, *Višnjik*, režija Josip Lešić, NP Sarajevo. Dostupno na: <http://www.bhteatar.ba/Rubrika.aspx?id=351&tip=9> [8. 5. 2013.]
  23. Dorić, Kaća, BhTeatar, Album. Dostupno na: <http://www.bhteatar.ba/Rubrika.aspx?id=351&tip=9> [17. 4. 2013.]
  24. Gelasimov, Andrej (2003), *God obmana*. Dostupno na: [http://www.modernlib.ru/books/gelasimov\\_andrey/god\\_obmana/read/](http://www.modernlib.ru/books/gelasimov_andrey/god_obmana/read/) [1. 3. 2013.]
  25. Gornfel'd, Arkadij Georgijevič (2009), "Čehovskie finaly", u: *Neva* br. 12, pripremila A. S. Stepanova prema tekstu prve publikacije u *Krasnaja nov'* br. 8 - 9, 1939, str. 286 – 300. Dostupno na: <http://www.zh-zal.ru/neva/2009/12/go18.html> [3. 3. 2018.]

26. Govedić, Nataša, „Abeceda kazališne kritike“, Teatarski osvrti. Dostupno na: <http://teatarskiosvrti.net/natasa-govedic-abeceda-kazalisne-kritike/> [29.8.2013.]
27. *Inscenizacija prozy – Škola akterskogo masterstva*. 2013-01-13 GMT. Dostupno na: <http://www.teatrobraz.ru>, također na: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=730&pg=&print=1> 12. i 13. 1. 2013.]
28. Komadina, Dragan (2007), „Pozorišna kritika: *Ujak Vanja*. Aura Zvijezde s naslovne strane“, u: *Oslobođenje* br. 21.865 od 27. 11., str. 40. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=394037> [4. 3. 2013.]
29. K. R. (2007), „*Ujak Vanja* u Kamernom teatru 55“, u: *Oslobođenje* od 9. 10. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=380551> [4. 4. 2013.]
30. Krinicyan, Aleksandar Borisovič, „Poetika i semantika pauz v dramaturgii Čehova“, dostupno na: <http://mirznanii.com/a/356961/poetika-i-semantika-pauz-v-dramaturgii-čekhova> i na: <http://portal-slovo.ru/philology/44205.php> [21. 2. 2019.]
31. Kron, Aleksandr Aleksandrovič (2011), „Smena objektivna“. Dostupno na: [http://www.modernlib.ru/books/kron\\_aleksandr\\_aleksandrovich/smena\\_obektivna/read\\_1/](http://www.modernlib.ru/books/kron_aleksandr_aleksandrovich/smena_obektivna/read_1/) [10. 1. 2013.]
32. Loščilov, Igor', „O zvuke 'lopnuvšej struny' v svete estetiki Vanitas“. Dostupno na: <http://ccx-club.narod.ru//business.html> [4. 4. 2013.]

33. Mejerhol'd, Vs., Pismo A. P. Čehovu kao i drugi tekstovi na ruskom jeziku dostupni na: [http://az.lib.ru/m/mejerholxd\\_w\\_e/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml) [25. 3. 2013.]
34. Metesi-Deronjić, Željka (2008), "Odnos umjetnosti i života u Pirandella", u: *Filozofska istraživanja*, 112, god. 28, sv. 4, 945–961. Dostupno na: [hrcak.srce.hr/file/58224](http://hrcak.srce.hr/file/58224) [4. 12. 2011.]
35. Me. Z. (2008), „Šestog dana Pozorišnih igara u Jajcu. Kamerni teatar izveo *Ujaka Vanju*“, *Dnevni avaz* br. 4576 od 14. 6., str. 31. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=466527> [4. 3. 2013.]
36. M. L. (2007), "Kamerni teatar 55. Pripremaju *Ujaka Vanju*", u: *Nezavisne novine* od 13. 10. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=381444> [4. 3. 2013.]
37. Munjin, Bojan (2008), "Kazalište: Premijera *Ujaka Vanje* u HKD teatru u Rijeci. Čehov za slatnju", u: *Feral Tribune* od 16. 1. Dostupno na: [http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article\\_tisak.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=1163&NrSection=1&NrArticle=17294](http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article_tisak.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=1163&NrSection=1&NrArticle=17294) [4. 3. 2013.]
38. Nabokov, V. (1996), *Lekcii po ruskoj literature: Čehov, Dostoevskij, Gogol', Gor'kij, Tolstoj, Turgenjev*, prevod s englijskoga i francuzskoga, predislavie I. Tolstoga, Nezavisimaja gazeta, Moskva. Dostupno na: <http://www.rvb.ru/philologica/03/03nabokov.htm> [7. 9. 2012.]
39. Ostojić, Ljubica (1995), „Klasični problem“, u: *Oslobođenje* od 10. 2. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na:

- <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=510388> [20. 9. 2013.]
40. *Propovjednik*. Dostupno na: [http://hr.wikipedia.org/wiki/Propovjednik\\_\(knjiga\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Propovjednik_(knjiga)) [20. 3. 2013.]
  41. Roskin, Aleksandr Iosifovič (1959), A. P. Čehov. *Stat'i i očerki*. Hudožestvennaja literatura, Moskva. Dostupno na: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library?view=publication&task=show&id=79> [12. 3. 2011.]
  42. Seitiro, Sato, „P'esy Čehova v Japonii (1910 – 1980)“, str. 99 – 136. Dostupno na internet stranici Fundamentalne elektronske biblioteke *Russkaja literatura i fol'klor*: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml3/ML3-099-.htm> [6. 6. 2013.]
  43. Sekulić, Mr. (2007), „Večeras premijera *Ujaka Vanje* u Kamernom teatru 55. Vi ste upropastili moj život“, u: *Oslobođenje* od 22. 11. Izvor: Infobiro, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno na: <http://www.idoconline.info:80/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&elementid=392932> [4. 3. 2013.]
  44. Senelik, Lorens: *Rediteljski Čehov*. Dostupno na zvaničnoj internet stranici [snp.org.rs](http://www.vremeplov.rs/forum/showthread.php?mode=linear&tid=1286&pid=2256&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&language=arabic): [http://www.vremeplov.rs/forum/showthread.php?mode=linear&tid=1286&pid=2256&my\\_post\\_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&my\\_post\\_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&language=arabic](http://www.vremeplov.rs/forum/showthread.php?mode=linear&tid=1286&pid=2256&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&my_post_key=3ca8a802c3a4fddb2ea1b322fa1a21e2&language=arabic) [3. 3. 2013.]
  45. Skaftymov, A. P. (1972), „P'esa Čehova *Ivanov* v rannih redakcijah“, u: *Nravstvennyje iskanija russkih pisatelej. Stat'i i issledovanija o russkih klassikah*, 436 – 456, Moskva, prvi put objavljeno u: *Učenyje zapiski Saratovskogo pedagogičeskogo instituta*, svezak XII, 53 – 71, 1948. godine. Na internet stranici

- objavljeno prema tekstu knjige: Skaftymov, A. P. (bez podatka o godini izdanja) *Stat'i o ruskoj literature*, 339 – 355. Dostupno na: <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/articles/168-skaftumov1> [22. 1. 2013.]
46. Skorohod, Natal'ja Stepanovna (2008), *Problemy teatral'nogo pročtenija prozy*, doktorska teza, Moskva. Obrazloženje, odnosno autoreferat doktorske radnje sa navedenom literaturom. Dostupno na: [http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/skorokhod\\_auto.shtml](http://gitis.net/rus/postgraduate/notices/skorokhod_auto.shtml) [7. 9. 2013.]
47. Skorohod, Natal'ja Stepanovna (2010), *Kak inscenirovat' prozu. Proza na ruskoj scene. Istorija, teorija, praktika*. Dostupno na: <http://biblioteka.portal-etud.ru/book/n-skorokhod-kak-instsenirovat-prozu-proza-na-russkoi-stsene-istoriya-teoriya-praktika> [4. 9. 2013.]
48. Stanislavskij, K. S. (1954), *Moja žizn' v iskusstve*, u: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomah. Tom I*, red.: Kedrov, M. N. (glav. red.), Knipper-Čehova, O. L., Popov, A. D., Severin, J. J., Gorčakov, N. M., Markov, P. A., Prokof'ev, V. N., Abalkin, N. A., Čuškin, N. N., Iskusstvo, Moskva. Dostupno na: [http://az.lib.ru/s/stanislavskij\\_k\\_s/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislavskij_k_s/text_0010.shtml) [8. 9. 2013.]
49. Stanislavskij, Konstantin Sergeevič, *Rabota aktera nad soboj*. Dostupno na: <http://www.bibliotekar.ru/stanislavskiy/> [8. 10. 2013.]

**ARHIVA MUZEJA KNJIŽEVNOSTI  
I POZORIŠNE UMJETNOSTI**

1. Abdičević, Amina ur. (1998), *Portret glumca Reihan Demirdžić. Katalog*, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i

- Hercegovine, izložba od 30. 12. 1997. do 7. 2. 1998., Galerija Mak, Sarajevo.
2. Anonim (1920), „Gostovanje Narodnog pozorišta. Tuzla, 25. decembra 1920.“, u: *Prosvjeta* od 30. 12.
  3. Anonim (1923), „A. Strindberg: *Gospođica Julija*. A. Čehov: *Jubilej*“, u: *Jugoslovenski sl. list* br. 57 od 10. 3., rubrika: „Umjetnost. Narodno pozorište“.
  4. Anonim (1923), „Dve premijere: *Gospođica Julija*, naturalistička tragedija u jednom činu od A. Strindberga, reditelj g. B. Jevtić i *Jubilej* od A. Čehova, reditelj g. N. Hajdušković“, u: *Pozorišni pregled* br. 21 za 1923. godinu.
  5. Anonim (1925), „Repertoar narodnog pozorišta od 3. do 8. februara“, u: *Narod*.
  6. Čh (1921), „U ludnici (Dramatizacija Čehovljeve *Sobe* br. 6 u Narodnom Pozorištu)“. Feljton, u: *Večernja pošta* od 4. 11.
  7. Dželilović, Muhamed (1979), „Klasičan modernist Reihan Demirdžić“, u: *Sarajevske novine* od 20. 3., str. 12. Prema: Abdičević: 1998, Sarajevo.
  8. i – r – (1921), „Narodno pozorište. Repriza Čehovljeve *Sobe* br. 6 i *Vještice*“, u: *Jutarnji list* br. 287 od 10. 11., rubrika: Književnost i umjetnost.
  9. R. O. (1921), „9. Nov. A. Čehov: *Soba broj 6* i *Veštica*. Repriza s g. Vereščaginom u ulogama Gromova i Gikina“, u: *Pozorišna kronika* br. 61 od 10. 11.
  10. Stojanović, Velimir: „Čehov i Pinter. 30 godina glumačke umjetnosti Reihana Demirdžića“, u: *Odjek*, Sarajevo, 15 – 31. oktobra 1973., br. 20, str. 12. Prema: Abdičević: 1998, Sarajevo.

## ARHIVA NARODNOG POZORIŠTA U SARAJEVU

1. Anonim (1976), „Infekcija“, u: *Večernje novine* od 22. 6., rubrika „Klub Večernjih novina“, Sarajevo.
2. Anonim (1976), „Višnjik“, u: *Večernje novine* od 23. 6., rubrika „Klub Večernjih novina“, Sarajevo.
3. Anonim (1976), „Suada Kapić, pozorišna glumica“, u: *Oslobođenje* od 7. 8., Sarajevo.
4. Anonim (1976), „Višnjik“, u: *Ekspres*, nedeljna revija od 14. 8., Beograd.
5. Anonim (1976), „Najava repertoara za novu sezonu“, u *Glas Slavonije* od 4. 9., Osijek.
6. Anonim (1976), „Čehovljev *Višnjik* na sarajevskoj sceni“, u: *Borba* od 5. 9., Beograd.
7. Anonim (1976), „Ponovni susret s Čehovom“, u: *Oslobođenje* od 8. 10., Sarajevo.
8. Anonim (1976), „*Višnjik* – prvi put“, u: *Večernje novine* od 8. 10., Sarajevo.
9. Anonim (1976), „A. P. Čehov: *Višnjev sad*, drama, režiser Josip Lešić, Narodno pozorište“ (iz arhiviranog isječka ne vidi se koje su novine u pitanju), 9. 10., Zagreb.
10. Anonim (1988), „Premijera *Tri sestre*“, u: *Oslobođenje* od 28. 4., Sarajevo.
11. Anonim (1988), „Savremeni Čehov“, u: *Večernje novine* od 28. 4., Sarajevo.
12. Anonim (1988), „Narodno Pozorište Sarajevo, najava premijere *Tri sestre* A. P. Čehova za 7. 5. 1988. Režija: Vlado Jablan, scenografija: Vladimir Poznanović“, u: *OKO*, rubrika „Kazališni kalendar od 5. 5. do 19. 5. 1988.“, Zagreb.

13. Fišer, S. (1976), „Aplauzi *Višnjiku*“, u: *Večernje novine* od 11. 10., Sarajevo.
14. Hadžić, Seka (1976), „Imam sreće“, intervju sa Kaćom Dorić (Ranjevska), u: *Večernje novine* od 10. 9., rubrika „Kultura“, Sarajevo.
15. Kapetanović, Mubera (1976), „TV ličnost: Kaća Dorić“, u: *Večernje novine* od 23. 9., Sarajevo.
16. Karahasan, Dževad (1976), „Glumačka igra i glumac. *Višnjik* u sarajevskom Narodnom pozorištu“ (iz arhiviranog novinskog isječka ne vidi se koje su dnevne novine u pitanju), Sarajevo.
17. Korenić, Bojan (1988), „Odstup od režije“, u: *Oslobođenje* od 3. 5., rubrika „Teatar i kritika“, Sarajevo.
18. M. O. (1999), „Čehov, nakon jedanaest godina“, u: *Oslobođenje* od 29. 4., Sarajevo.
19. Ostojić, Ljubica (1988), „Pripovijest o bezizlazu i stravičnoj žudnji“, u: *Odjek* od 15. 5., Sarajevo.
20. S. Klj. (1976), „Premijere. *Višnjik* treći put na sarajevskoj sceni“, u: *Vjesnik* od 9. 10., Zagreb.
21. Se. A. (1999), „Admir Glamočak režira *Galeba*“, u: *Dnevni avaz* od 28. 4., Sarajevo.
22. Tošić, N. (1988), „Čehov šeta Obalom. Nova režija Vlade Jablana *Tri sestre* u sjenci sukoba u Drami Narodnog pozorišta čiji bi novi direktor trebalo da bude Sulejman Kupusović“, u: *AS* od 5. 5., Sarajevo.
23. Zuko S[alko] (1999), „Najteže mjesto svjetske literature“, rubrika „Kultura“ od 29. 4. (iz arhiviranog novinskog isječka ne vidi se koje su dnevne novine u pitanju), Sarajevo.



## *AFIŠE PREMIJERA*

1. Afiša (programska knjižica) u povodu premijernog izvođenja predstave *Ujka Vanja* Antona Pavloviča Čehova u Narodnom pozorištu u Sarajevu 17. 12. 1965. godine.
2. Afiša (programska knjižica) u povodu premijernog izvođenja predstave *Ivanov* Antona Pavloviča Čehova u Narodnom pozorištu u Sarajevu 4. 10. 1973. godine.
3. Afiša (programska knjižica) u povodu premijernog izvođenja predstave *Višnjik* Antona Pavloviča Čehova u Narodnom pozorištu u Sarajevu 9. 10. 1976. godine.
4. Afiša (programska knjižica) u povodu premijernog izvođenja predstave *Galeb* Antona Pavloviča Čehova u Narodnom pozorištu u Sarajevu 30. 5. 1999. godine.

## INDEKS VAŽNIJIH POJMOVA

- A**  
aktualizacija 33, 61, 70, 108, 200, 221  
apsurd 97, 195, 202, 207, 264  
avangarda 167, 171
- C**  
citat 15, 130, 136, 209
- D**  
dekonstrukcija 34, 197  
dijalog 16, 18, 43, 45, 61, 106, 107, 131, 164, 212  
dominanta 76, 77, 135  
drama, dramski komad 5, 6, 10, 11, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 70, 71, 72, 74, 77, 82, 85, 87, 90, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 121, 122, 123, 125, 133, 134, 135, 136, 150, 152, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 173, 174, 177, 179, 182, 184, 185, 191, 192, 194, 195, 197, 199, 202, 203, 205, 208, 209, 211, 215, 217, 218, 220, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 236, 238, 240, 241, 244, 245, 246, 250, 251, 252, 259, 260, 266, 279
- drama  
apsurda 16, 167, 190, 191, 194, 216, 218, 222  
lirska 39, 209, 244, 252  
raspoloženja 16, 23, 24, 26, 121, 156, 158, 182, 191, 209, 221, 226, 229, 241, 244, 245, 252  
svakodnevice 20, 21, 162
- dramatizacija 12, 34, 37, 40, 45, 48, 52, 135  
dramaturgija 29, 236
- E**  
egzistencijalizam 167, 207  
ekspresionizam 167

- F**
- farsa 70
- forma 25, 45, 52, 166, 174, 199, 244
- fragmentarnost 22
- G**
- gluma 137, 160, 179
- glumac, glumica 12, 45, 47, 49, 50, 51, 59, 61, 62, 81, 89, 91, 95, 96, 104, 105, 106, 108, 113, 145, 147, 151, 171, 235, 239, 268, 280
- groteska 11, 12, 33, 53, 54, 153, 159, 208, 218
- H**
- hiperbola 68
- hronotop 98, 162, 195, 211
- humor 45, 72, 167, 191, 195
- humoreska 57, 99, 205
- I**
- inscenacija 12, 13, 17, 34, 36, 38, 40, 41, 48, 52, 169
- interpretacija
- apsurdna 119, 146
  - autorska 42, 81, 262
  - dramska interpretacija 43, 93, 96, 97, 210, 233, 245, 265, 266
  - glumačka 6, 44, 51, 212
  - komična 119
  - scenska 12, 13, 20, 37, 53, 119, 181, 202, 210, 221
  - tragična 119, 175
- ironija 72, 103, 116, 157, 167, 187, 188
- J**
- jednočinka 13, 14, 44, 56, 58, 60, 65, 70, 87, 99, 157
- K**
- Kamerni teatar 55 11, 154, 157, 160, 265, 271, 275
- klasici
- ruski 16, 68, 181, 263
- književnost
- dramska 43, 93, 96, 97, 210, 233, 245, 265, 266
  - evropska 283
  - klasična 27, 35, 208
  - moderna 135, 167, 236
  - realistična 83, 141
  - ruska 13, 14, 29, 36, 83, 146, 170, 185, 204, 214, 250, 251
  - svjetska 169
  - umjetnička 62, 236
- komedija 10, 11, 57, 59, 133, 177, 222, 224, 251
- komika 68, 132
- kritika
- autorska 42, 81, 262
  - bosanskohercegovačka 12, 57, 98, 119, 152, 186, 229, 251

- književna 13, 38, 83, 152, 229  
književnoteorijska 93, 210  
pozorišna, teatrološka 6, 48,  
58, 87, 152, 168, 206,  
238, 279  
ruska 13, 14, 29, 36, 83, 146,  
170, 185, 204, 214, 250,  
251  
sarajevska 42, 50, 57, 58, 87,  
92, 124, 125, 131, 135,  
152, 156, 161, 176, 209,  
213, 217, 218, 222
- M**
- manirizam 14, 127, 155, 158,  
245, 251  
MHAT (Moskovski hudožestve-  
ni akademski teatar)  
12, 14, 16, 38, 92, 128,  
176, 191, 200, 215, 217,  
244, 250  
modernizam 83  
monolog 10, 59, 61, 132, 148,  
175, 186, 233  
motiv 121, 124, 134, 188, 194,  
208, 209  
mozaik 144  
Muzej književnosti i pozorišne  
umjetnosti Bosne i Hercegovine  
86, 89, 105, 109, 237,  
277  
muzika  
instrumentalna 24, 25, 227  
vokalna 24, 227
- N**
- Narodno pozorište u Sarajevu  
50, 65, 142, 224, 226,  
247, 248, 268, 278, 279  
novela 12, 40, 56, 57, 83, 104, 250
- P**
- pauza 107, 117  
poema 37, 225, 226, 233, 251  
polifonija 38  
predstava  
pozorišna 8, 16, 17, 28, 33, 35,  
37, 38, 44, 45, 52, 76, 78,  
79, 81, 86, 88, 90, 92,  
101, 109, 111, 132, 133,  
137, 156, 158, 160, 161,  
176, 180, 181, 182, 183,  
184, 186, 197, 202, 208,  
209, 218, 224, 235, 241,  
245, 249, 250, 251  
premijera 10, 11, 59, 101, 126,  
127, 131, 133, 152, 156,  
158, 170, 176, 212, 213,  
216, 217, 218, 222, 237,  
247, 248, 271, 276  
priča 11, 12, 33, 42, 44, 45, 53,  
69, 71, 78, 92, 100, 159,  
219, 226, 249, 250  
prostor 6, 14, 39, 42, 54, 61, 74,  
84, 97, 103, 135, 137,  
143, 147, 148, 161, 174,  
184, 188, 194, 195, 200,  
206, 214, 221, 236, 243,  
250, 263  
proza 38, 277

## R

- realizam (psihološki, kritički)  
49, 82, 159, 207
- repcija 5, 17, 77, 98, 191, 249
- reditelj 12, 34, 35, 36, 44, 45, 47,  
49, 53, 65, 87, 89, 98,  
105, 128, 133, 137, 142,  
160, 181, 183, 191, 212,  
224, 225, 226, 234, 240,  
278
- remarka 106, 173, 227, 233
- replika 107, 111, 116, 122, 132,  
173, 176, 186, 188, 227,  
229, 230, 241
- režija 10, 11, 91, 128, 170, 183,  
193, 224, 227, 235, 273,  
280

## S

- scena
- dramska 43, 93, 96, 97, 210,  
233, 245, 265, 266, 283
  - pozorišna 6, 48, 58, 87, 152,  
168, 206, 238, 279
  - sarajevska 42, 50, 57, 58, 87,  
92, 124, 125, 131, 135,  
152, 156, 161, 176, 209,  
213, 217, 218, 222
  - teatarska 57, 62, 63, 169, 183
- simbol 85, 112, 121, 125, 134,  
153, 180, 187, 230, 231,  
236, 242
- siže 22, 28, 48, 81, 93, 104, 124,  
134, 143, 146, 223, 229,  
233
- smijeh kroz suze 70

sonata 24

suvišni čovjek 78, 79, 84

## T

- teatar
- apsurda 16, 167, 190, 191, 194,  
216, 218, 222, 282
  - dorediteljski 34
  - evropski 30, 214, 215
  - moderni 54
  - sarajevski 7, 62, 102, 104, 133,  
152, 214, 224
  - savremeni 158, 159
- tragedija, tragično 15, 65, 130,  
136, 154, 155, 278

## V

- vanitas 241, 242
- vodvilj 57, 63, 64, 65, 68, 70, 71,  
72, 133, 154
- vrijeme 6, 15, 26, 29, 34, 36, 39,  
63, 92, 97, 99, 107, 112,  
115, 121, 127, 128, 136,  
140, 147, 148, 150, 169,  
173, 179, 189, 193, 194,  
195, 205, 207, 208, 211,  
212, 213, 219, 220, 221,  
222, 224, 225, 228, 233,  
234, 241, 245, 265, 266

## Ž

- žanr
- dramski 9, 24, 26, 27, 30, 34,  
39, 57, 58, 74, 84, 85, 87,  
95, 108, 109, 117, 128,

132, 143, 144, 147, 156,  
161, 171, 177, 184, 185,  
190, 218, 229, 264

epski 34, 39, 91

lirski 121, 173, 232

narativni 34

prozni 36, 48

## INDEKS VAŽNIJIH IMENA I KNJIŽEVNIH NASLOVA

### A

Andrejev, Leonid Nikolajevič [Леонид Николаевич Андреев]  
Anikst, Aleksandr Abramovič [Александр Абрамович Аникст]  
Aristofan  
Aristotel

### B

Bahtin, Mihail Mihajlovič [Михаил Михайлович Бахтин]  
Baluhati, Sergej Dmitrijevič [Сергей Дмитриевич Балухатый]  
Bašović, Almir  
*Bijedni ljudi* (Fjodor Mihajlovič Dostojevski) [Бедные  
люди (Фёдор Михайлович Достоевский)]  
Bjaluj, Grigorij Abramovič [Григорий Абрамович Бялый]  
Bjeli, Andrej [Андрей Белый] / Boris Nikolaje-  
vič Bugajev [Борис Николаевич Бугаев]  
*Bjelkinove priče* (Aleksandar Sergejevič Puškin) [Повести покойного  
Ивана Петровича Белкина (Александр Сергеевич Пушкин)]  
Božović, Zoran  
*Braća Karamazovi* (Fjodor Mihajlovič Dostojevski)  
[Братья Карамазовы (Фёдор Михайлович Достоевский)]  
Bulgakov, Mihail Afanasjevič [Михаил Афанасьевич Булгаков]

## C

Camus, Albert

## Č

Čehov, Anton Pavlovič [Антон Пáвлович Чéхов]

*Čovjek u futrolji* (Anton Pavlovič Čehov)

[Человéк в футляре (Антон Пáвлович Чéхов)]

Čudakov, Aleksandr Pavlovič [Алекса́ндр Пáвлович Чудако́в]

## D

*Dama s psetancem* (Anton Pavlovič Čehov)

[Да́ма с соба́чкой (Антон Пáвлович Чéхов)]

Demirdžić, Reihan

Dolženkov, Pjotr Nikolajevič [ Пётр Никола́евич Долже́нков]

Domanskij, Jurij Viktorovič [Юрий Ви́кторович Домáнский]

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič [Фёдор Миха́йлович Достоéвский]

Drozda, Miroslav

## E

Eco, Umberto [Umberto Eco]

Erštejn, Mihail Naumovič [Миха́йл Нау́мович Эпште́йн]

Euripid

*Evgenije Onjegin* (Aleksandar Sergejevič Puškin)

[Евге́ний Оне́гин (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин)]

## G

*Galeb* (Anton Pavlovič Čehov) [Ча́йка (Антон Пáвлович Чéхов)]

Gelasimov, Andrej Valer'jevič [Андре́й Вале́рьевич Гелáсимов]

Gerić, Vladimir



Glamočak, Admir  
Glovacki, Aleksandar  
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič [Никола́й Васи́льевич Го́голь]  
Gojer, Gradimir  
Gorki, Maksim [Макси́м Го́рький — Алексе́й Макси́мович Пешко́в]  
Gornfel'd, Arkadij Georgijevič [Арка́дий Гео́ргиевич Го́рнфельд]  
Govedić, Nataša  
Greč, Vera [Ве́ра Мильтиа́довна Греч]

## Н

Hajdušković, Nikola  
Hocke, Gustav Rene [Gustav René Hocke]  
Hristić, Jovan

## И

*Ivanov* (Anton Pavlovič Čehov) [Ива́нов (Анто́н Па́влович Че́хов)]

## Ј

Jablan, Vlado  
*Jubilej* (Anton Pavlovič Čehov) [Юбиле́й (Анто́н Па́влович Че́хов)]

## К

Karahasan, Dževad  
Kisić, Čedo  
Kosić, Vaso  
Kosteljanec, Boris Osipovič [Костеля́нец Бори́с Осипович]  
Kreho, Zehra  
Krejča, Otomar  
Krinicyn, Aleksandar Borisovič [Алекса́ндр Бори́сович Кри́ницын]

Kron, Aleksandar Aleksandrovič [Алекса́ндр Алекса́ндрович Крон]  
Kulenović, Skender  
Kulenović, Tvrtko  
Kusturica, Nazif

## L

*Labudova pjesma (Kalhas)* (Anton Pavlovič Čehov) [Лебе́диная  
песня (Кáлхас) (Антóн Па́влович Че́хов)]  
Lešić, Josip  
Lešić, Zdenko

## M

Maeterlinck, Maurice  
Majakovski, Vladimir Vladimirovič [Владíмир  
Владíмирович Маякóвский]  
Maksimović, Jovan  
Mandeljštam, Osip Emil' evič [Осип Эми́льевич Манделъшта́м]  
Mansvjetova, Lidija Anatol' evna [Лидия Анатóльевна Мансвéтова]  
Maupassant [Guy de Maupassant]  
Medenica, Ivan  
*Medvjed* (Anton Pavlovič Čehov) [Медвѣ́дь (Антóн Па́влович Че́хов)]  
Mejerhol'd, Vsjevolod Emiljevič [Всѣволо́д Эми́льевич Мейерхóльд]  
Milićević, Nika  
Moranjak-Bamburać, Nirman  
*Mrtve duše* (Nikolaj Vasiljevič Gogolj) [Мѣртвые  
дúши (Никола́й Васи́льевич Го́голь)]  
*Mrtve duše* (Mihail Afanasjevič Bulgakov) [Мѣртвые  
дúши (Миха́йл Афанáсьевич Булга́ков)]

## N

Nemirovič-Dančenko, Vasilij Ivanovič [Васи́лий Ива́нович Немиро́вич-Да́нченко]

## NJ

Njekrasov, Nikolaj Aleksejevič [Никола́й Алексе́евич Некра́сов]

## O

Ostojíc, Ljubica

Ostrovski, Nikolaj Aleksejevič [Никола́й Алексе́евич Остро́вский]

*O štetnosti duvana* (Anton Pavlovič Čehov) [О вреде табака (Антон Па́влович Че́хов)]

## P

*Paviljon br. 6* (Anton Pavlovič Čehov) [Пала́та № 6 (Антон Па́влович Че́хов)]

Pavlov, Polikarp Arsen'evič [Полика́рп Арсе́ньевич Па́влов]

Pavlović, Luka

Pirandello, Luigi

Prohić, Ozren

*Prosidba* (Anton Pavlovič Čehov) [Предложе́ние (Антон Па́влович Че́хов)]

Puškin, Aleksandar Sergejevič [Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин]

## R

Racin, Žan [Jean Racine]

Roskin, Aleksandar Iosifovič [Алекса́ндр Иоси́фович Ро́скин]

## S

Selimović, Meša

Shakespeare, William

Skaftymov, Aleksandr Pavlovič [Алекса́ндр Па́влович Скафты́мов]

Skorohod, Natal'ja Stepanovna [Ната́лья Степа́новна Скорохо́д]

*Smrt činovníka* (Anton Pavlovič Čehov) [Смерть  
чино́вника (Анто́н Па́влович Че́хов)]

*Soba br. 6* (Anton Pavlovič Čehov) [Пала́та  
№ 6 (Анто́н Па́влович Че́хов)]

Sokolović, Zijah

*Stanični nadzornik* (Aleksandar Sergejevič Puškin) [Станцио́нный  
смотре́тель (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин)]

Stanislavski, Konstantin Sergejevič [Константи́н  
Серге́евич Станисла́вский]

Strindberg, August

Stojanović, Velimir

## Š

*Šinjel* (Nikolaj Vasiljevič Gogolj) [Шине́ль  
(Никола́й Васи́льевич Го́голь)]

## T

Tairov, Aleksandr Jakovljevič [Алекса́ндр Яковле́вич Таи́ров]

Tamarli, Galina P'inična [Гали́на Ильи́нична Тамарли́]

Taranovski, Kiril Fjodorovič [Кири́лл Фе́дорович Тара́новский]

Tolstoj, Lav Nikolajevič [Лев Никола́евич Толсто́й]

Tovstonogov, Georgij Aleksandrovič [Геор́гий  
Алекса́ндрович Товстоно́гов]

*Tragičar po nevolji* (Anton Pavlovič Čehov) [Тра́гик понево́ле

(Из дачной жизни) (Антон Павлович Чехов)]

Tri sestře (Anton Pavlovič Čehov) [Три  
сестры (Антон Павлович Чехов)]

Turgenjev, Ivan Sergejevič [Иван Сергеевич Тургенев]

## U

*Ujak Vanja / Ujka Vanja* (Anton Pavlovič Čehov) [Дядя Ваня (Антон Павлович Чехов)]

## V

Vagarova, Natal'ja Mihajlovna [Наталья Михайловна Вагарова]

Veček, Petar

Velimirović, Zorka

Vereščagin, Aleksandar Aleksandrovič [Александр  
Александрович Верещáгин]

*Višnjik / Višnjev sad* (Anton Pavlovič Čehov)  
[Вишнёвый сад (Антон Павлович Чехов)]

Vještica (Anton Pavlovič Čehov) [Ведьма (Антон Павлович Чехов)]

## Z

Zingerman, Boris Isaakovič (Борис Исаакович Зингерман)

## Ž

Žalica, Pjer

## ZAHVALA

Zahvala prije svega pripada mom mentoru, dr. Nazifu Kusturici, profesoru emeritusu Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu, pažljivom i strpljivom čitatelju koji mi je pružao pomoć svojim znanjem i iskustvom u svim stadijima istraživanja i pisanja.

Srdačno hvala recenzentici i recenzentu ove knjige: akademkinji, prof. dr. Marini Katnić – Bakaršić i kolegi, prof. dr. Almiru Bašoviću.

Zahvaljujem se ljubaznom osoblju i uposlenicima Muzeja književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, Narodnog pozorišta u Sarajevu, Kamernog teatra 55, elektronskog arhiva Media centra u Sarajevu, Biblioteke Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu, koji su podržali ovo istraživanje i pomogli prilikom rada u arhivama.

Zahvala također pripada mojim prijateljima, kao i kolegama i kolegicama sa Odsjeka za slavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu.

Hvala izdavaču Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu i svima koji su pomogli da ova knjiga bude objavljena.

Posebna zahvalnost mojoj porodici.

## BILJEŠKA O AUTORICI

Adijata Ibrišimović-Šabić docent je za Rusku književnost na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu i voditeljica Instituta za književnost i kulturološke studije FFUNSA. Bavi se ruskim jezikom, ruskom književnošću, historijom književnosti, književnim teorijama, teorijom kulture, slavističkim studijama/komparatistikom, prevođenjem. Objavila je više radova u domaćoj i stranoj periodici i knjigu „Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda“ (Slavistički komitet u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 2010).

Adijata Ibrišimović-Šabić

## **ČEHOV U SARAJEVU**

DJELA ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA NA SARAJEVSKOJ SCENI  
U SVJETLU BH. KNJIŽEVNE I POZORIŠNE KRITIKE

Glavni urednik Redakcije za izdavačku djelatnost  
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu  
Akademik Dževad Karahasan

### **Izdavač**

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

### **Za izdavača**

Muhamed Dželilović

### **Recenzenti**

Akademik Marina Katnić-Bakaršić  
Almir Bašović

### **Lektura**

Adijata Ibrišimović-Šabić  
Jelena Grebenar

### **Indeksi**

Adijata Ibrišimović-Šabić  
Jelena Grebenar  
Fatima Kamali

### **Prijevod rezimea**

Ajla Šabić (engleski)  
Adijata Ibrišimović-Šabić (ruski)

### **Tehničko uređenje i računarska obrada**

Fatima Kamali

### **Izdanje**

Prvo

Sarajevo, 2019.

Elektronsko izdanje



-----  
CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.161.1.09-2 Čehov A. P.  
792.2.072.3

IBRIŠIMOVIĆ-Šabić, Adijata

Čehov u Sarajevu [Elektronski izvor] : Djela Antona Pavloviča Čehova na sarajevskoj sceni u svjetlu bh. književne i pozorišne kritike / Adijata Ibrišimović-Šabić. - El. knjiga. - Sarajevo : Filozofski fakultet, 2019

Način pristupa (URL): <http://www.ff-eizdavastvo.ba/Books/Cehov-u-Sarajevu.pdf>. - Nasl. sa nasl. ekrana. - Opis izvora dana 24. 9. 2019.

ISBN 978-9958-625-80-0

COBISS.BH-ID 28067334  
-----