

Радован Кнежевић

„ТИХИ АНЂЕО” У ДРАМИ „ТРИ СЕСТРЕ” А. П. ЧЕХОВА

Ако је класична трагедија представљала испаштање исконског греха, сукоб трагичног јунака са неизбежношћу фатума, обрачун човека и богова без икакве могућности измене трагичног исхода, онда модерна трагедија представља сукоб између човека и судбине која је у начелу измењива.

Живот јунака модерне трагедије лишен је нужности која произлази из безусловног захтева неке више силе, „подлога целе мреже нужности случајна је и бесмислена, све што јесте могло би да буде друкчије, а заиста нужно изгледа само оно што је проишло, у шта се све више не може дирати.”¹ Јунак класичне трагедије мора неизоставно да дела, по неумољивим законима узрочно-последичне повезаности, иако га та акција неминовно води у пропаст, док јунак модерне трагедије остаје углавном пасиван, препуштен стихiji животних случајности.

То одсуство акције, непредузимање оног одлучујућег корака који је у стању да промени животни ток са далекосежним последицама, јер могућност измене и те како постоји, најчешће је узрок трагичке тензије у модерној драми.

Нико тако добро није успео да сагледа трагичност човекове немоћи пред једноличним протицањем свакодневног, обичног живота као Чехов. Ликови у његовим драмама искрено чезну за бољим животом, прижељкују га, сањају, упињу се да докуче прави смисао постојања али њихова чежња не прелази границе вербалног усхићења. Сви говоре о лепшем животу, осећају да би се време могло паметније и боље искористити, величају рад, али нико ништа не предузима да то стање учмалости и безбојне свакодневице измени. „Живот је за њих чезнуће и надање, а оно што судбина запречи лако се и јефтино претвара у унутрашње богатство душе. Човек одан животу никад не

¹ Лукач Ђерђ: *Души и облици*, Нолит, Београд 1973, стр. 234.

сазнаје где се завршавају његови токови: где се ништа не испуни могуће је све.”² Чежња у почетку живи у њима као стварна могућност, као страсна жеља за променом, али временом, услед одсуства акције, полако бледи, да би се на крају изгубила у сивилу обичног.

Ликове Чехов слика у распону трагично-комично, дајући им тако обележја потпуне животне истинитости. Споредних ликова готово да нема. Свако преживљава своју интимну драмицу, а збир тих појединачних драмица даје у свом крајњем резултату – драму живљења. Односи међу ликовима су изукрштани и веома сложени. Вишеструкост различитих утицаја одражава се на поступцима лица, њиховим гестовима, кретњама, интонацији, струји кроз подтекст, стварајући тако измаглицу добро познате чеховљевске „атмосфере.”

Слојевитост и вишезначност збивања проширује се и продубљује присуством симбола и извансценских гласова и звукова, као и личностима које се не појављују на сцени. „Симбол код Чехова треба да нам покаже једно: да је све што се догодило у основи дубоко озбиљно и неопозиво, дакле трагично. Ма колико његове личности могле бити смешне у свом samozаваравању и својим претензијама, оне су ипак бесмислено и неповратно упропашћене као галеб или шума, рушевине као куће после пожара.”³ Чврста узглобљеност људских судбина у време, које се код Чехова јавља у двострукој улози: као жрвањ који неумољиво меље и сатире сваку наду неумитношћу свог протока и као надмоћна равнодушна космичка сила у чијем се бескрају растачу и обесмишљавају појединачни људски животи, даје његовим драмама димензију трагичне универзалности.

Разарајући ритам трајања Чехов остварује уз помоћ свог најомиљенијег драматуршког инструмента – паузе. Неуобичајено често Чехов се умеша у драму својих јунака паузом. Некад је то благи подсмех, некад отворена иронија, често опомена, упозорење, потврда или негирање онога што је изговорено, а понекад, једноставно, механички прекид радње да би се ослушнуло струјање космоса или да би се пропустио ужурбани тихи анђео. Интервали јављања пауза одређују динамику кретања радње: убрзавају је или успоравају. Пауза, испуњена тишином, речитим ћутањем, није одсуство звука већ динамичка тензија, која настаје као резултанта изговореног, неизговореног и неизрецивог. „Паузе код Чехова су провале ћутања у наш захуктали, узбуђени и распричани свет, ћутање у коме одједном постајемо свесни не само психолошких провалија у нама, него и огромног, празног простора око нас који остаје нем пред нашом несрећом и не одговара

² *Истио*, стр. 230.

³ Христић Јован: *Чехов данас*, Сцена, бр. 1, Нови Сад 1969, стр. 10.

на крикове које му као узалудни изазов упућујемо. И све што кажемо претвара се у питање упућено том бескрајном ћутању, које је можда најсавршенија слика ништавила у модерној драми.”⁴

Паузе су најбројније, и готово да имају исти значај као изговорене речи, ако не и већи, у драми *Три сесџре*. Драма започиње ћутањем које изгледа да траје годину дана, од тренутка очеве смрти. Олга проговори тек кад ћутање постане неиздрживо. Њено сећање на очеву смрт је врло прецизно као да се догађај збио јуче. Почетак је крцат подацима о времену: данас је лепо, сунчано, онда је падао снег, било је хладно, прошла је година дана...

Часовник избија дванаестџ.

ОЛГА: – И онда је овако избијао сат (*пауза*). Сећам се кад су оца износили, свирала је музика, на гробљу су пуцали. Он је био генерал, командовао је бригадом, па ипак је било мало света...

Време се, муњевитом експозицијом, намеће као активни, чак доминантни чинилац драме. Избијање сата још конкретније оживљава сећање на очеву смрт. Пауза (опет временски прекид) оживљава једну непријатну успомену: на сахрани је било мало света, што значи да отац није био нарочито омиљен. Временски распон се шири. Невоље су почеле пре очеве смрти, много пре, од тренутка његовог премештања из Москве, пре једанаест година. За тих једанаест година ништа се вредно пажње, осим његове смрти није догодило. Остао је само сан о повратку у Москву. Сада је тренутак да се он оствари.

Олгину жељу да се врати у завичај Маша „коментарише” тихим звиждањем. У паузи која следи отров нетрпељивости, (чак отворене мржње), почиње да нагриза односе међу сестрама. Маша је удајом за Кулигина, осудила себе на учмали, провинцијски живот. (Вероватно због тога она и даље носи црнину.) Олга и Ирина говоре о одласку у Москву као да је то већ свршена ствар:

ИРИНА: – Да одемо у Москву. Да продамо кућу, да ликвидирамо овде све и у Москву...

ОЛГА: – Да! Што пре у Москву. (*Чебуџикин и Тузенбах смеју се*).

Њихова сигурност је за тренутак поколебана смехом двојице официра. Чехов ненаметљиво али сурово ставља до знања да је сан о Москви пуко заваривање. Конфликт међу сестрама се продубљује. Пауза у Олгином монологу открива трагичну пустош њеног уседеличког живота, али то је истовремено и израз отвореног презира према Маши.

⁴ Христић Јован: *Чехов, драмски писац*, Нолит, Београд 1981, стр. 174.

ОЛГА: – (...) Све је добро, све је од бога, али чини ми се, кад бих се удала и по цео дан седела код куће, било би још боље (*пауза*). Ја бих волела свог мужа.

Другим речима: Маша не борави у кући и не воли свог мужа. У томе је њена трагедија. Егзалтиране изјаве Ирине и Тузенбаха о новом животу, у коме ће срећа заснована на раду заменити лењост, равнодушност, болесну досаду, прекида Сољони агресивним и нетактичним упадицама. Расположење поново сплашњава, непријатна напетост расте до новог прекида у коме Сољони директно прети Тузенбаху:

СОЉОНИ: – (...) Јадник не стигне да писне, а медвед га већ притисне.

(*Пауза*)

МАША: – (*Олги љутићџо*). Немој да слиниш!

У овој паузи, за тренутак заструји језа злокобног наговештаја баронове смрти. Истовремено то је и признавање пораза пред Сољонијевом примитивном агресивношћу. Сви се, и ако са осећањем велике нелагодности и унутрашњег отпора, ипак потчињавају његовој вољи. То је трагично узмицање интелегентних људи пред насртљивим примитивизмом.

Долазак Вершињина уноси велику живост у већ замрлу именданску атмосферу. Разговор се води са нескривеним одушевљењем. Тема је, наравно, Москва. Вершињинова слика Москве не поклапа се у потпуности са представом коју о њој имају сестре.

ВЕРШИЊИН: – (...) Тамо уз пут има један мрачан мост, под мостом шушти вода. Усамљеног човека тамо увек обузима сета.

(*Пауза*)

А каква је овде широка, каква богата река! Дивна река!

ОЛГА: – Да, само је хладно. Овде је хладно и има комараца.

Он покушава да изглади неспоразум дивећи се пределу у који је приспео, али његове речи, нехотице добијају призивок ироније. Олгин одговор испуњен је зебњом и страхом пред животом који треба провести у тој „дивоти“.

Опијеност Москвом кратко је трајала. Искрсава проблем заборавља. Вершињин једва дочека прилику да разговор поведе ка висинама филозофског општавања. Он иначе воли да филозофира:

ВЕРШИЊИН: – (...) Оно што нам се чини озбиљно значајно, необично важно – временом ће бити заборављено или ће изгледати безначајно.

(Пауза)

И занимљиво је то што сада никако не можемо знати, шта ће се управо сматрати узвишеним, важним, а шта јадним и смешним.

Као да се и сам загрцнуо свежином и озбиљношћу онога о чему говори. Непријатност напрегнутог ћутања превладава се новом бујицом речи. И обично те поплаве речи најчешће служе као одбрана од неподношљивости ћутања, од суочавања са самим собом пред лицем будућег живота.

Тузенбах носи трагедију неуслишене љубави. Постао је Иринина сенка. Прати је у стопу и упорно говори о својој љубави. Одриче се и вере и нације, пристаје да напусти војну службу и да ради најобичнији посао у циглани само да би задобио Ирину љубав. Ирина га разуме, али га не воли.

ТУЗЕНБАХ: – (...) Пустите ме да останем поред вас. О чему мислите?

(Пауза)

Вама је двадесет година, ја још нисам навршио тридесет. Колико је још година пред нама, дуги, дуги низ дана испуњених мојом љубављу према вама.

ИРИНА: – Николају Лавовичу, не говорите ми о љубави.

Између њих зјапи непремостив понор. И поред тога барон не одустаје, не плаши га чак ни злокобно присуство супарника Сољнија, који је такође безнадежно заљубљен у Ирину. Са упорношћу која одговара његовом пореклу, барон настоји да проникне у тајну Ирининих мисли тражећи у њима нешто више од хладног разумевања.

Време које је протекло између првог и другог чина није донело готово никакве спољашње промене, али је зато урезало дубок траг у душама самих личности. Сви су много уморнији и забринутији него у првом чину, а прошло је само годину дана. У међувремену Андреј се оженио Наташом. Добили су и дете. Од скромне и неспретне девојке која лако поцрвени и зачас бризне у плач због најбезазленијег прекора, Наташа је за кратко време успела да се наметне као жена која држи све konce у рукама у кући Прозорових. Она осваја део по део куће.

НАТАША: – (...) На пример, Иринуна соба је таман за дете: и сува је и цео дан има сунца. Треба јој рећи, она ће засад моћи са Олгом у истој соби... и онако дању никад није код куће, само ноћу.

(Пауза)

Андрјуша зашто ћутиш?

АНДРЕЈ: – Тако, мислим нешто... А и шта има да се говори.

Андреј је потпуно сломљен и уништен човек. Дефинитивно су

поражени и погажени његова памет, његов таленат, његов морал... Од каријере универзитетског професора остао је само тежак (и болан) уздах. Постао је секретар земске управе, оне исте управе чији је председник Протопопов, љубавник његове жене. Тешко му је да гледа како Наташа сурово и безосећајно поступа са његовим сестрама, али је немоћан да било шта учини, јер је и сам у њеној власти. А нема ни воље да било шта предузима. Он је личност у распадању. Једини човек с којим може и сме да разговара је глуви служитељ Ферапонт:

АНДРЕЈ: – (...) Сутра је петак, канцеларија не ради али ја ћу ипак доћи... радићу. Код куће ми је досадно...

(Пауза)

Драги мој деда, како се чудно мења живот, како нас он vara!

(...)

ФЕРАПОНТ: – Не знам ја то... Слабо чујем...

Андреју се све смучило: и кућа, и жена, и посао, па и сестре. Некадашњи оптимизам заменила је дубока потиштеност и резигнација. Бесмислене Ферапонтове упадице о чудноватим збивањима у Москви чине Андрејеву исповест трагично смешном. Чехов је у овој сцени беспштедно суров.

Андрејевом исповешћу започиње низ хистерично-растрзаних поверавања и самопреиспитивања. Машу не брине толико то што сви у кући сматрају њену љубав према Вершињину неприличном, безнадежном, па чак и непристојном, колико сазнање да се човек лако и брзо привикава на све што га снађе у животу:

МАША: – Не знам. (Пауза) Не знам. Наравно, навика много значи.

Она се привикла на живот без оца, на живот у провинцији, привикла се на мужа, а чини јој се да и љубав према Вершињину полако прераста у навику. Вероватно би тако било и са Москвом. Жеља постоји само до тренутка њеног испуњења. Остало је навика. Среће нема и не може је бити, постоји само жудња за њом. Говорећи о свом мужу Маша себе и њега морално унижава. То исто чини и узвишени Вершињин када говори о својој жени:

ВЕРШИЊИН: (...) Каква је то ништарија! Почели смо да се свађамо од седам ујутру, а у девет сам залупио вратима и отишао од куће.

(Пауза)

Ја никад не говорим о томе и чудна ствар – жалим се само вама. (Љуби јој руке) не љутите се на мене. Осим вас, ја никога, никога немам...

(Пауза)

МАША: – Како хуји у пећи. Код нас је пред очеву смрт хујало у димњаку исто овако.

Вершињин назива своју жену ништаријом а одмах затим упућује Маши патетичне речи: Ви сте чаробна, дивна жена. Његова изјава да први пут говори о својој жени, и то само Маши чиста је лаж. Ту причу је он поновио ко зна колико пута. Ако Маша и пристаје да слуша излизане донжуановске фразе зачињене лажима, природа мора да се пробуди. Хујање у димњаку упозорава на присуство глупости, баналности и лажи, исто као што је некад упозоравало на присуство смрти. Између ових појава стављен је знак једнакости: глупост и лаж су кобни по живот исто колико и смрт.

Велике егзалтације брзо се утапају у сивило живота. Баронова раздраганост посустаје од Ирениног умора. И поново равнодушно препуштање летаргији свакодневне баналности. Тупост и обамрлост. Али само без ћутања. Нико не подноси реске шамаре тишине. Срећа је што постоји спасоносна игра – филозофирање:

ВЕРШИЊИН: – И кад бих желео да вам докажем да за нас нема среће, не треба да буде и неће бити. Ми морамо само радити и радити, а срећа – то је удео наших потомака.

(Пауза)

Ако не ја, а оно бар потомци мојих потомака.

Изгледа да није тешко доказати да за њих нема среће. И свакоме се чини да је његова сопствена несрећа највећа. Коначно је постављено право питање:

МАША: – Па ипак – смисао?

ТУЗЕНБАХ: – Смисао... Ето, пада снег... Где је ту смисао?

(Пауза)

МАША: – Мени се чини да човек мора бити религиозан или мора да тражи веру, иначе му је живот празан, празан... Живети и не знати зашто лете ждралови, зашто се рађају деца, зашто су на небу звезде... Или не знати зашто живиш – или све ништа не вреди, само трице и кучине.

(Пауза)

Одговора нема. Остало је ћутање. Сви су на окупу, уловљени у својој немоћи и ништавности. И сви су једнаки. То је врхунац колективног очајања. Замишљеност пред крупним питањем смисла чини их трагичним и смешним у исто време.

Тумор бесмисла се шири и ми у даљем току пратимо метастазе зла и очајања у појединачним несрећама. Узнемиреност и раздражљивост доводе до низа неуротичних сукоба. Најпре инцидент између Сољонија и Наташе. Нико од присутних не реагује на грубу опаску

Сољонија у вези са Наташиним дететом. („Да је то моје дете, ја бих га испржио у тигању и појео.“) Наташу нико не подноси. „Чак нај-узвишеније осећање – осећање материнства банализовано је у њој до те мере да изазива само мржњу.“⁵ Ништа бољи статус нема ни Сољони, и његови поступци изазивају крању одбојност. Али зато једини он има храбрости да се супротстави безобзирно захукталој Наташи. Он своју улогу кобног човека игра доследно и до краја. Пошто је грубо увредио Наташу, Сољони прелази на сукоб са Чебуткином, затим са Андрејем, а са бароном разговара тако као да је овај већ убијен. Његова кобност једино није у стању да пробије зид Ирининог хладног одбијања. У томе је његова трагедија. „Интересантно је да је један (Тузенбах) све учинио да би постигао успех, други је (Сољони) направио све супротно, а љубав нису досегли ни један ни други.“⁶

Незадржив продор грубости и простоте доводи до потпуног расула куће Прозорових. Маша у наступу хистерије вређа Анфису. Односи су доведени до неиздрживе напетости, али сви се потајно надају да ће долазак маски и ноћ коју треба да проведу са њима у игри и разоноди поправити расположење и учинити да све опет буде по старом. Наташина одлука да не прима маске ускраћује им и ту, последњу могућност.

Пошто је растерала све, и пошто је успела да Ирину пресели у Олгину собу, Наташа, мирна и задовољна, одлази да се проведе са својим љубавником. Звук хармонике, која се чује са улице, представља још један тријумф обесне простоте удружене са перфидношћу и примитивним егоизмом. Вулгарност јавног, разузданог покладног весеља прекрива својом лепљивом, непрозирном скрамом интимну драму Иринине чежње: „У Москву! У Москву! У Москву!“

Догађаји у трећем чину имају чудни, застрашујући ореол, јер су одсликани на пламеној позадини разбукталог пожара. Пожар је симбол уништења. Глупа и неразумна стихија уништава, за кратко време, све пред собом, исто као што и глупи и неразумни поступци људи уништавају сан о лепшем и срећнијем животу. Пожар доноси пометњу, ужурбаност, узбуђење и страх. Пред налетом слепе стихије догађаји се згушњавају, сабијају, своде на једноставна елементарна значења, да би у тако пречишћеном облику покуљали из сеновитих предела душе, снагом дуго прикриване и прећуткиване истине. Времена за претварање и учтива заобилажења истине нема. Наступа тренутак отворених међусобних обрачуна и свођења рачуна. Наташа отворено изражава своје претензије на положај главнокомандујуће у кући:

⁵ Товстоногов Григорије: *Три сесџре* – пробе, (у) *Чехов у вишињку савременог џеатџра*, (избор Огњенка Милићевић), Стеријино позорје, Нови Сад 1979, стр. 107.

⁶ *Исџо*, стр. 115.

НАТАША: – (...) (*Анфиси, хладно.*) Преда мном не смеш седети! Устани! Одлази одавде! (*Анфиса излази, ѧауза*). Не знам зашто држиш ту бабу, не разумем!

ОЛГА (*зайреѧашћено*): – Опрости, ни ја не разумем...

Сукоб између Наташе и Олге плануо је попут пожара. Олга, која је једина у тој пометној, хаотичној ситуацији успела да сачува присебност и мир, мора да устукне пред Наташином агресивном безобзирношћу. Њен пораз је дубоко трагичан у свом достојанству. Једна племенита жена, племенитог порекла, немоћна је да се супротстави примитивној (мало)грађанки, Наташи.

И Кулигина као да је опекао пламен пожара. Одједном је осетио потребу да каже неку реч у одбрану своје жене за коју зна да га вара, али се страшно боји да пијани Чебуткин не проговори о томе јавно. Кулигин је забринут да се Маша не компромитује наступом у добротворном концерту у част погорелаца:

КУЛИГИН (*уздише*): – Да... Али да ли јој приличи да суделује на концерту?

(*Пауза*)

Ја господо ништа не знам.

Колико дубоко презире Чехов тог човека. Његов беспринципијелни, љигави, бескичмењачки карактер, дат је готово карикатурално. Али и такав, у својој глупој потчињености претпостављеним и паћеничкој, псећој оданости Машини, он је, у основи, дубоко трагична личност. Његова несрећа није ништа мања од несреће других.

Вершињин покушава да разговор скрене на другу страну и да некако утеши Кулигина:

ВЕРШИЊИН: – На пожар сам се сав испрљао, на шта личим само.

(*Пауза*)

Јуче сам нешто научио да нашу бригаду тобоже хоће да преместе некуд далеко.

Новост коју објављује има снагу грома који прети да начини пустош већу од оне коју је начинио пожар. Одласком бригаде у граду ће потпуно замрети живот. На објаву ове вести

ЧЕБУТКИН (*исцустити и разбије сат*): У парампарчад!

(*Пауза, свима је криво и сви су збуњени.*)

КУЛИГИН (*куйи ѧарчад*): – Разбити тако скупоцену ствар...

Сат је последња вредност коју Чебуткин поседује, и људска и материјална. Разбијањем сата и његов живот се дефинитивно распао.

Он је лекар који је заборавио да лечи и спао је дотле да преписује бесмислене рецепте из новина. И као врхунац свега: поново је почео да пије, а недавно је нестручним лечењем усмртио једну жену. За њега је живот завршен. Зато он и може без устезања да објави свима како Наташа ашикује са Протопоповим. Уосталом, то се већ зна. Разбијен сат је још један од Чеховљевих експлицитних симбола бесмисленог уништења и не односи се само на Чебуткинов живот, већ на животе свих ликова у драми. Истовремено је сат и симбол времена. У далеком губернијском граду, негде у дубокој провинцији, време је стало тачно у толико и толико, односно у тренутку кад је објављена вест да бригада напушта град. Живот је заустављен. Остало је у ствари само још толико времена колико је потребно да се обави оно што је већ започето. Више се ништа ново не може догодити.

Вершињин приводи крају своје бесплодно филозофирање. Његове прогнозе о будућности и животу који ће доћи никога више не дотичу. Сви су, не само он, ђаволски жељни живота, и то баш сада када им он неповратно измиче. Ирени једино још преостаје да се добро исплаче и да се тако, на типично женски начин емоционално испразни пре него што пристане да се у потпуности помири са својом несрећном судбином. Њена побуна остаје у границама вербалне афектације јер, иако у једном тренутку каже: „Ја сам очајна, како сам жива, како се још нисам убила – не разумем...”, она нема моћи да предузме нешто одлучно и неопозиво што би у крајњем исходу могло да измени њен живот.

Ирина, као најмлађа сестра, можда најинтензивније осећа на својој души разорно деловање времена. На почетку драме она има двадесет година, пуна је младалачког оптимизма и енергије и одушевљено говори о будућности, а посебно о радостима и срећи које доноси рад: „Човек треба да ради, да ради у зноју лица свога, па био он не знам шта, само се у томе састоје смисао и циљ његова живота, његова срећа, његово одушевљење. (...) Боже мој, ма не само бити човек, боље је бити во, боље је бити обичан коњ, само нека се ради...”

У трећем чину, после „паузе” од четири године, Ирина о истом говори знатно другачије: „Не могу да радим, нећу да радим... (...) Ја сам већ у двадесет четвртој години, радим већ одавно, мозак ми се сасушио, смршала сам, поружнела, остарела, и ништа, ништа, никакве сатисфакције, а време пролази и све ти се чини да се удаљаваш од лепог, правог живота, удаљаваш се све више и више, идеш у некакву провалију.”

Ако се квалитет живота мери догађајима који су вредни памћења, а интензитет њиховим бројем и учесталости јављања, онда у Иренином животу, у коме се ништа не догађа, доминирају пустош и ништавило. Уосталом као и код осталих ликова у драми. Животи Чеховљевих јунака, без обзира на године старости, подједнако су

опустошени и бесмислени. Таква им је прошлост, таква им је садашњост, а ни будућност не обећава ништа боље. („Лепши” и „срећнији” живот о коме сањају живе њихови потомци у Бекетовим драмама.)

Машина љубавна исповест представља последњи, очајнички покушај да се, упркос свему, бар мало заталаса устајала вода бесмисла:

МАША: – Хоћу да се покајем, миле моје сестре. Чами ми душа. Признаћу вама и више ником, никад... Рећи ћу вам одмах. (*Тихо*) То је моја тајна, али ви све треба да знате. Не могу да ћутим.

(*Пауза*)

Ја волим, волим... Волим тог човека... Ви сте га малочас виделе... Е, шта има... Једном речју – волим Вершињина...

Превелико инсистирање на ономе што се већ зна доводи у сумњу истинитост самог осећања. Прича о љубави је замена за прави доживљај љубави, за страст које заправо нема. Машино поверавање сестрама може да изгледа и као корак ка поновном зближавању, мада, у односу на околности у којима је изговорена, њена прича би пре могла да личи на причу о ужету у кући обешеног. Ни Олга ни Ирина нису дозволиле себи један једини пут у животу да уздрхте и затрепере чисто женски, по наговору заводљивог голицања чула и зато Маша прави пакосну алузију на њихов хладни, обестрашћени живот. Јер не треба заборавити да „осим тога што су несрећне јунакиње, Чеховљеве сестре су и мала чудовишта, Хеде Габлер што разједају све око себе, уверене у своју супериорност.”⁷

Отуђеност и разједињеност међу Прозоровим продубљују се Андрејевим одлучним настојањем да себе прикаже као успешног и задовољног човека. Лажна енергија којом покушава да својим речима да снагу убедљивости све више га срозава у очима сестара и чини га још јаднијим и изгубљенијим. Паузе које се равномерно и неумољиво засецају у његовом монологу чине очигледним несклад између онога што говори и онога што мисли:

АНДРЕЈ: – (...) Прво... (...) Своју жену ја волим и поштујем, разумете, поштујем и захтевам да је и остали поштују. Понављам, она је поштен, племенит човек, а сва ваша незадовољства, опростите, то су просто ћефови.

(*Пауза*)

Друго... (...) Ја сам члан земске управе и поносим се тиме, ако хоћете да знате...

(*Пауза*)

Треће... (...) Ви сте, девојке, ви сте добијале пензију а ја нисам имао

⁷ Христић Јован: *Чехов, драмски писац*, Нолит, Београд 1981. стр. 207.

зараде, тако рећи...

У прекидима његовог узбуђеног говора одјекује непријатни рефрен: све је то лаж. То исто чује и у ћутању сестара. И сам постаје свестан да самообманом и лажима не може да измени свој бедни положај. Постиђен и беспомоћан утеху налази у плачу. (Андреј је једини мушкарац у драми који плаче.) Чехов немилосрдно и без трунке сентименталности прати до краја пропадање својих јунака, без икакве намере да нешто улепша или поправи, а све у интересу потпуне животне истинитости. Он догађај осветљава са свих страна не желећи никада да да коначан суд о њима. Зато је у његовој драми могуће да се на релативно малом простору, један до другог, или чак истовремено, појаве комични и трагични елементи. Комично произлази из природе карактера и апсурдности ситуација у које ликови доспевају по непредвидивим захтевима свакодневног живота док трагично извире из неумољивог протицања тог истог живота, који „без жаљења и без бола, клизи ка ништавилу.”⁸

Присуство ништавила, готово до физичке опипљивости најизразитије се осећа, као што је већ речено, у паузама. Последња пауза у трећем чину набијена је ништавилом до ужаса:

ИРИНА: – Каква немирна ноћ!

(Пауза)

Оља! (Провирује из њаравана) Јеси ли чула? Узимају нам бригаду, премештају некуд далеко.

ОЛГА: – То су само гласови.

ИРИНА: – Онда ћемо остати сами... Оља!

Експлозија тишине (мук) у немирној ноћи изазвана је жестоким сударом Ириновог безгласног крика и бескрајног ћутања безданог космичког простора.

Четврти чин дешава се у позну влажну јесен. Пустош привидне смрти у природи Чехов доводи у директну везу са замирањем живота својих ликова. Хладна и сипљива језа ништавила продире до сржи њиховог бића. Све илузије су распршене, ни једна жеља, ни један сан се, сада је то већ сасвим сигурно, неће остварити. Одласком бригаде све се распада.

Трагично осећање напуштености и празнине не јавља се у чистом облику, (као у класичној трагедији), већ је често нарушено баналним пословима око припреме бригаде за одлазак. Тако је и најважнији догађај у четвртном чину: двобој између Тузенбаха и Сољонија, потис-

⁸ Леонида Теодореску: *Чеховљевски дијалог и фарса, у Чехов у вишињку савременој театри*, Стеријино позорје, Нови Сад 1979, стр. 180.

нут у други план, готово затурен у гужви око испраћаја бригаде. Тузенбахова смрт није трагична сама по себи у толикој мери колико је трагично то што нико ништа не предузима да спречи двобој чији се исход унапред зна. Опседнутост сопственом несрећом чини људе тупим и неосетљивим за несрећу других. Агонију пропадања неизбежно прати процес дехуманизације. Због безбојне пасивности бесмислено и неповратно је уништен један живот. „Уништење које видимо у његовим драмама готово да иде у ред великих космичких сила које су у грчкој трагедији владале људским животима, оно је једна од елементарних сила које уобличавају наш живот: глупо, безразложно, али утолико свирепије, људи уништавају све око себе, па и једни друге, и као што кажемо да су нам грчки драматичари открили велики поредак света у коме наше патње нису само бесмислени удари слепе судбине, тако можемо и да кажемо како нам је Чехов открио страшну, слепу и бесмислену силу уништења у човековом животу.”⁹

Бројним паузама у четвртој чини (25) Чехов постепено успорава радњу. Животне драме се расплићу у све споријем и споријем темпу, полако се хладе и обезличавају, да би се на крају потпуно изгубиле у бескрају ништавила. То је метафора смрти која има исту снагу трагичког дејства као и смрт главног јунака у класичној трагедији.¹⁰

Литература

Доменак Жан-Мари: *Инфра-трагедија*, Трећи програм, бр.52, I, стр. 318-335.

Јермилов Владимир: *Чехов, књижевни ѿриреј*, Култура, Београд, Загреб 1946.

Лукач Ђерђ: *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд 1978.

Лукач Ђерђ: *Душа и облици*, Нолит, Београд 1973.

Милићевић Огњенка (приређивач): *Чехов у вишњику савременој театру*, Стеријино позорје, Нови Сад 1979.

Миочиновић Мирјана: *Модерна теорија драме, (избор)*, Нолит, Београд 1981.

Хаксли Олдос: *Есеји*, Нолит, Београд 1974.

Христић Јован: *Чехов, драмски ѿсац*, Нолит, Београд 1981.

Христић Јован: *Чехов данас*, Сцена, бр. 1, Нови Сад 1969, стр. 3-11.

⁹ Христић Јован: *Чехов, драмски ѿсац*, Нолит, Београд 1981, стр. 214.

¹⁰ Сви примери из драме наведени су према: А. П. Чехов, *Галеб, Три сестре*, Рад, Београд 1975.

Radovan Knežević

„THE SILENT ANGEL” IN THE PLAY „THREE SISTERS” BY A.P. CHEKHOV

Summary

For the linguistic analysis of a text written for the theatre the two textual components, the dialogue and the stage instructions, are of equal importance. The stage instructions locate the spoken word, define the circumstances under which the discourse of the characters is uttered so as to achieve full significance and meaning. In the play *Three Sisters* Chekhov intervenes into the action most frequently through pauses. They, in fact, convey two types of instructions: to the actors to fall silent, and to the director to determine and define the context of their silence within the scene. The pause, at the same time, indicates an arrest of the act of speech, its temporal interruption; through its frequent use in the play in question, time comes to be the factor which dominates the play. The passage of time, indicated through numerous pauses, builds up to an awareness of transience and futility in the lives of Chekhov's heroes, that is to an awareness of the tragic element in this play.