

Adrijana Vidić

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.161.1-2.09

Izvorni znanstveni rad
Primljen: 13. 4. 2016.
Prihvaćen za tisak: 25. 8. 2016.

Marta Džaja

Odsjek za ruski jezik i književnost
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Sveučilište u Zadru

„I koliko ljubavi... o, začarano jezero!": jezersko i riječno u dramama A. P. Čehova

Dramski tetrapthi A. P. Čehova, koji ga je pored prozaika učinio velikim dramatičarom, izrazito je prostoran. Nerijetko je istican utjecaj provincijske pustoši, izoliranosti, eksterijernosti i interijernosti pojedinih činova na dramsko zbivanje, a u dramama se u obliku neuspjelog ili uspjelog pokušaja pojavljuje i otimanje posjeda na kojem se odvijaju, što kulminira središnjom temom *Višnjika*. Također, svaka je drama smještena u neposrednu blizinu ili u okrug u kojem postoji neka vodena površina, rijeka ili jezero. Jezero iz *Galeba* je vidljivo na pozornici, o njemu se nerijetko govori, obitavalište je motiva naslova i glavnog simbola drame, a jedan od junaka ga proglašava začaranim i uzrokom pretjerano sentimentalnog ponašanja junaka. Takvo je ponašanje zbog pojave „rusalke” karakteristično i za imanje na kojem se odvija druga „jezerska” drama, *Ujak Vanja*. U preostalim dramama, smještenim pored rijeka, izraženije su različite dislokacije junaka, što se čak može dovesti u vezu sa simboličkim potencijalom tekućica. Ovaj rad će ukazati na činjenicu da postoji sustavnost u pojavljivanju jezerskih i riječnih površina i da je vezana uz samo dramsko zbivanje. Nadalje, ukazat će se na opću povezanost vode sa stvarnim i uvjetnim imenovanjem likova, leksičkim atribuiranjem prostora i intertekstualnošću.

KLJUČNE RIJEČI: *drame A. P. Čehova, jezera, rijeke, intertekstualnost*

1. Uvod

Proučavatelji dramskog stvaralaštva A. P. Čehova nerijetko ističu važnost prostora za dramsko zbivanje u autorove četiri najpoznatije četveročinke, u *Galebu* (*Čajka*, 1896), *Ujaku Vanji* (*Djadjja Vanja*, 1897), *Tri sestre* (*Tri sestry*, 1901) i u *Višnjiku* (*Višnevij sad*, 1904). Harvey Pitcher, na

primjer, tvrdi da je lokacija važan ključ čehovljevske formule te da autor – kako u drami tako i u prozi – kuću, krajolik ili grad gdje likovi obitavaju očito smatra važnim dijelom njihove karakterizacije (Pitcher 1985: 12-13). Jovan Hristić razlikuje tri razine prostora u Čehovljevim dramama (u svoju studiju uključuje i dramu *Ivanov* [1889] kojom se ovdje nećemo baviti). Prva se odnosi na prostor dramskog zbivanja koji se predočava na pozornici. U pravilu je precizno određen didaskalijama, pridodane su mu i meteorološke osobine, a kretanje njime najprirodnije prati dramsko zbivanje. Jedna te ista prostorija može se ponavljati u više činova s u međuvremenu izmijenjenim prvobitnim prilikama, likovi se mogu kretati iz zajedničkih prema sve intimnijim prostorijama ili iz utrobe kuće naprema van, ovisno o onom što se u drami zbiva (Hristić 1981: 155-164). Drugi nivo prostora odnosi se na zemljopisni položaj. Ta dimenzija na pozornici nije vidljiva nego je otkriva scenski govor te je presudna za odnose među likovima koje Pitcher naziva rezidentima i pridošlicama (*outsiders*) imajući na umu upravo važnost prostorne dimenzije (Pitcher 1985: 14-15). (Richard Gilman pak „događajem ili okolnošću“ koja pokreće ove drame proglašava „dolazak“ pridošlica na teritorij i u ustaljene živote rezidenata [Gilman 1995: 113]). Budući da u tri od četiri drame starosjedioci žive na prometno izoliranim imanjima ili u prometno izoliranom gradiću, može se govoriti o obrascu izoliranosti. Izuzetak u tom pogledu čini drama *Višnjik* u kojoj je tema sukoba starog i novog ponešto drugačija. U njoj, naime, atraktivnost imanja pored kojeg prolazi željeznica i koje se nalazi na ladanjskoj udaljenosti od grada pokreće dramsko zbivanje (Hristić 1981: 164-169).¹ Treću razinu prostora u dramama Hristić povezuje sa zvukovima koji upozoravaju na postojanje života izvan onog što je vidljivo na pozornici (Hristić 1981: 170-174). Tu, na primjer, spadaju hukanje sove ili zvuk sjekira koje udaraju po stablima višanja, a sličnu ulogu igraju i stanke koje imaju sposobnost učiniti da „odjednom postajemo svesni ne samo psiholoških provalija u nama nego i ogromnog, praznog prostora oko nas“ (Hristić 1981: 174). Na važnost

¹ Sve su drame osim *Tri sestre* smještene na imanjima u prirodi izvan grada i na različitoj udaljenosti od njega. *Tri sestre* su jedina drama koja se odvija u gradu, ali riječ je o provincijskom gradiću koji je zaobišla željeznica (od njega je udaljena nekih dvadesetak kilometara), pa je prostorna zabačenost i tu bolika junaka. U *Galebu* je naselje koncentrirano oko jezera koje okružuje šest imanja, a jedno od njih je i Sorinovo gdje se odvija drama. Najbliže selo u kojemu je Medvedenko učitelj nalazi se nešto više od šest kilometara dalje od imanja, a negdje još dalje postoji i grad u kojemu je željeznička stanica. Međutim, do grada je teško otputovati jer upravitelj imanja konje za kočiju ustupa samo u iznimnim prilikama. Dok su ovdje imanja koncentrirana oko jezera, Astrov treba prijeći preko trideset kilometara da bi došao do imanja na

eksterijera u didaskalijama upozorava i Arnold Aronson, koji tvrdi da se uvažavanjem eksterijera može stvoriti kontinuitet između, primjerice, dječje sobe u *Višnjiku* i svijeta izvan nje, a same eksterijerne scene imaju „fluidnost koja ih vodi van granica pozornice“ (Aronson 2000: 137).

Pustoš oko neposrednog prostora u kojem obitavaju likovi zapravo je nepregledna ruska priroda čiji se elementi u prijetecem ili u ugroženom obliku pojavljuju na pozornici ili se o njima na njoj govori. Riječ je, dakle, o dvosmjernoj prijetnji jer, usporede li se četiri drame kao uvjetna cjelina, što je zbog izražene repetitivnosti različitih motiva već intuitivno teško izbjeći, otkriva se da je uz prirodu postojano vezan element uništenja, bilo da ljudi prijetu prirodi i uništavaju je (poput Trepleva koji ubija galeba) ili se prijetnja i uništenje vezuju uz prirodu i usmjereni su prema ljudima (kao u slučaju dječaka Griše koji se utapa u *Višnjiku*). Između dvije vrste uništenja nalaze se eksplicitni ekolozi kakav je doktor Astrov, no i uvjetni ekolozi kakvi su Ranevskaja ili Gaev, koji u očuvanju onoga što na zemlji jeste ili iz nje raste imaju osobne koristi ili se jednostavno ne mire s promjenama koje donosi vrijeme. Njima su suprotstavljeni novovjekci osvajači tuđe očevine koji svoju dominaciju nad prirodom i društvom najavljuju sjekirama, poput Nataše iz *Tri sestre* ili Lopahina iz *Višnjika*. J. Douglas Clayton spomenutu repetitivnost motiva diže na razinu obrasca pa strukturu zapleta ili ono što naziva čehovljevim mitom opisuje ovako:

„Čovjek je zaljubljen u mladu ženu otprilike osamnaest godina staru. Zavedena je njegovim riječima i pada pod njihov utjecaj. Ovo se općenito događa u prisutnosti neke prirodne vodene površine: jezera ili rijeke. Pojavljuje se mjesečina. Doživljava intenzivan trenutak sreće i izjavljuje da je sretna. Uspoređuje ju se s pticom. Tom trenutku dolazi kraj i započinje životna jednoličnost. Postaje

kojem se odvija radnja *Ujaka Vanje*. U blizini je neko selo do kojega Telegin može doći pješice, ali nije poznato gdje je željeznica koja je na imanje dovela Serebrjakova i Elenu Andreevnu. *Višnjik* je jedina drama u kojoj pored imanja prolazi željeznica pa junacima odlazak do grada, čiji se obzor čak i vidi u daljini za lijepa vremena, ne predstavlja problem. Ovdje ta prometna povezanost nije nikakva prednost jer je ujedno riječ o jedinoj drami čiji junaci ne žele napustiti nego zadržati svoje imanje (Hrستیć 1981: 164-167). Naposljetku, Hrستیć u pustoši koja okružuje junake vidi uzrok njihova odveć sentimentalnog ponašanja: „Okruženi pustoši, Čehovljevi junaci zbijaju se jedan uz drugoga, mogli bismo čak reći: žive suviše blizu jedan drugoga. (...) U svojoj izgubljenosti i usamljenosti oni se grčevito hvataju jedni za druge, nemilice se zasipaju rečima – ispovestima, prekorima, izjavama ljubavi – kao da njima žele da nekako ispune ogromnu prazninu u koju su bačeni, zagorčavaju život jedni drugima i muče sebe osećanjem krivice zbog toga – jednom reći, ponašaju se kao zveri u kavezu“ (Hrستیć 1981: 168).

obična šljakerica (*a drudge*) i radnica (konj). Čovjek je doveden do očaja jer mu objekt njegove žudnje ne uzvraća ljubav te počini ili pokušava počiniti samoubojstvo.“ (Clayton 2013: 21)

U ovom radu razmotrit će se dio obrasca koji Clayton ističe u prethodnom citatu, odnosno onaj vezan uz vodene površine koje se pojavljuju na sve tri razine prostora koje izdvaja Hristić. Ukazat će se na činjenicu da postoji sustavnost u pojavljivanju jezerskih i riječnih površina i da je vezana uz samo dramsko zbivanje. Nadalje, ukazat će se na opću povezanost vode sa stvarnim i uvjetnim imenovanjem likova, leksičkim atribuiranjem prostora i intertekstualnošću. Težište analize bit će na jezerskoj drami *Galeb*, dok će ostale tri drame – jedna jezerska (*Ujak Vanja*) i dvije riječne (*Tri sestre*, *Višnjik*) – poslužiti za dodatnu analizu teme vodenih površina.

2. Jezera i rijeke

Premda su pretežito skrivene, vodene površine u Čehovljevim dramama su itekako prisutne i uglavnom funkcionalne. Jezero iz drame *Galeb* svakako je najupadljivije.² Spominje se već u didaskalijama na početku prvog čina, ali neko vrijeme ostaje izvan dometa gledateljeva pogleda jer ga zaklanja amaterska pozornica načinjena za izvedbu Treplevljeve drame.³ Kada se na toj pozornici podigne zastor, jezero se konačno i vidi. Pojavljuje se i u

² Prema Čehovljevu biografu, Donaldu Rayfieldu, prvobitnu „inkubaciju“ *Galeba* prekinuo je pokušaj samoubojstva slikara I. I. Levitana koji će zatim Čehov utkati u svoju dramu. Levitan je u to vrijeme živio na zabačenom imanju Gorka, na pola puta između Moskve i Sankt-Peterburga. Vlasnica imanja bila je Anna Turčaninova, udana poput prethodne umjetnikove ljubavnice, Sof’je Kuvšinnikove. Nakon svađe s Annom 21. lipnja 1895. ustrijelio se u glavu, ali rana nije bila fatalna. Međutim, njegovo psihičko stanje bilo je teško pa su i Levitan i njegova ljubavnica pisali Čehovu da dođe u posjetu, što je ovaj i učinio 5. srpnja (Rayfield 1997: 350-351). Iz Gorke je istog dana napisao pismo Lejkinu: „Došao je telegram i našao sam se na obali jednog od jezera 70–90 vrsta od stanice Bologoe. Proboravit ću ovdje tjedan ili tjedan i pol i otputovati natrag u Lopasnju. Tu na jezeru vrijeme je otužno, oblačno“ (Čehov 1978a: 64-65). Tek su nakon autorova posjeta Gorki u njegovu originalnu hamletovsku zamisao o novoj drami ušli Nina Zarečnaja, jezero, ustrijeljena ptica i tema samoubojstva (Kataev 2002: 174). Drama *Galeb* ne predstavlja jedini tekst u kojemu je Čehov posudio motive iz Levitanovog života već se u literaturi navode i naslovi „Skakavac“ („Poprygunj’a”, 1892) te „Kuća s mezaninom“ („Dom s mezoninom“, 1896).

³ „Jedan dio parka na Sorinovom imanju. Široka aleja, koja vodi ravno od gledališta u dubinu parka prema jezeru; ona je pregrađena pozornicom, na brzu ruku napravljenom za amatersku predstavu, tako da se jezero uopće ne vidi. Lijevo i desno od pozornice žbunje. Nekoliko stolica, stolić“ (Čehov 1988: 69).

prologu drame u kojem se zazivaju „(...) dostojanstvene stare sjene, koje lebdite u noći nad ovim jezerom (...)“ (Čehov 1988: 77), a zaziva se i vodeni živalj, „(...) nijeme ribe, koje su obitavale u vodi, morske zvijezde (...)“ (Čehov 1988: 77). Jezero i obzor tako postaju dio scenografije u scenografiji, odnosno dio Čehovljeve, ali i Treplevljeve drame. Također, s jezerom vrlo vjerojatno imaju veze i vlaga i studen kao atmosferske prilike prvog čina koje će se kroz dramu mijenjati. U drugom činu jezero se prema didaskalijama vidi s lijeve strane. Podne je i, za razliku od prvog čina, vruće, i na površini jezera reflektira se treptaj sunčeve svjetlosti. Na početku četvrtog čina Maša informira publiku da su „[n]a jezeru valovi. Ogromni.“ (Čehov 1988: 107), a Medvedenko dodaje da je već dva dana i noći vrijeme grozno. Ogromni valovi umjesto odraza mjeseca ili sunca na površini jezera potencijalno su najava psihološki napetih stanja i događaja s kraja drame.

U prvom se činu čuje pjevanje s druge strane obale, a Arkadina komentira: „(...) Prije jedno deset, petnaest godina, ovdje, na jezeru, glazba i pjesma čula se neprekidno skoro cijelu noć. Ovdje na obali ima šest plemićkih imanja. Sjećam se – smijeh, graja, pucnjava, i ljubavi, ljubavi... (...)“ (Čehov 1988: 80). Zbog ovakvog opisa veselog života oko jezera stječe se dojam da je postalo napušteno i lišeno života kao što u Treplevljevoj drami više nema života na zemlji. Međutim, kako se Čehovljeva drama bude odvijala, ali kako je već u prvom činu postavljeno, sentimentalnih proklamacija ljubavi i pucnjave neće nedostajati, pa je moguće da samo Arkadini, koja komentira prošlost i koja je posve usredotočena na sebe, sve to vidno promiče do trećeg čina kada osvještava da se nalazi u ljubavnom trokutu. Da je život oko jezera ipak sličan onom u prošlosti i da to ima veze s jezerom, naglasit će doktor Dorn na samom kraju prvog čina izjavom: „Kako su svi nervozni! Kako su svi nervozni! I koliko ljubavi... O, začarano jezero! (...)“ (Čehov 1988: 84).⁴

Čim se pojavi na Sorinovom imanju i u drami, Nina će pomalo zagonetno navesti da je poput galeba privlači jezero. Slika galeba s kojim se uspoređuje u prvom i u četvrtom činu nije ista jer će se u međuvremenu odviti niz uništenja. Najprije će Treplev u drugom činu pred Ninine noge baciti mrtvog galeba, najaviti da će „(...) na isti način ubiti samog sebe“ (Čehov 1988: 91), a Nina će mrtvu životinju eksplicitno podići na razinu simbola: „U posljednje vrijeme postali ste razdražljivi, govorite nekako

⁴ U pismu Suvorinu 21. listopada 1895. Čehov piše: „Pišem s određenim zadovoljstvom premda strašno lažem u pogledu uvjeta pozornice. Komedija, tri ženske uloge, šest muških, četiri čina, pejzaž (pogled na jezero), puno razgovora o književnosti, malo radnje, pet pudi ljubavi“ (Čehov 1978b: 85).

nerazumljivo, nekakvim simbolima. I ovaj galeb je također sigurno neki simbol, ali, oprostite, ja ga ne razumijem. (*Spušta galeba na klupu.*) Ja sam suviše prosta da bih vas mogla razumjeti“ (Čehov 1988: 92). Nina će simbol galeba ipak pokušati razumjeti kada ga Trigorin u istom činu obogati značenjima koji iznova upućuju na nju, a ne na Trepleva: „(...) Tema za malu priču: na obali jezera od djetinjstva živi mlada djevojka, ovakva kao vi; voli jezero kao galeb, i sretna je i slobodna kao galeb. Ali slučajno je naišao jedan čovjek, vidio ju je i prosto iz dosade upropastio – kao ovog galeba” (Čehov 1988: 96). U trećem činu, prije nego odluče da će se vidati i da će Nina pobjeći od kuće, raznježen od medaljona s uputom koji mu poklanja, Trigorin izjavljuje: „Sjećat ću se. Sjećat ću se vas onakve kakvi ste bili onog vedrog jutra – sjećate li se? – prije nedjelju dana, kad ste imali svijetlu haljinu... Mi smo razgovarali... onda je na klupi ležao bijeli galeb...” (Čehov 1988: 98). U četvrtom činu Nina priznaje da od dolaska kući luta svaki dan oko jezera. Tri puta na nekoliko stranica ponavlja: „Ja sam – galeb... Ne, to nije ono.” (Čehov 1988: 120, 122), drugi put dodaje i: „Ja sam glumica!” (Čehov 1988: 122), a dvaput se referira i na: „Tema za malu priču...” (Čehov 1988: 122, 123). Trigorin, koji se u trećem činu odlučio sjećati prizora Nine s mrtvim galebom, u četvrtom činu uopće ne prepoznaje životinju koju je sam dao preparirati („Ne sjećam se! [*Promislivši.*] Ne, ne sjećam se!” [Čehov 1988: 123]). Treplev se pak sjeća što je najavio u drugom činu (i u trećem pokušao) – ustrjeljuje se upravo onda kada se preparirani galeb pojavljuje na pozornici.⁵

Jezero je iz *Galeba*, dakle, vidljivo na pozornici te zrcali dramska zbivanja u Čehovljevoj, ali i Treplevljevoj drami. Magnetski privlači objekte uništenja, bilo da je riječ o ljudima ili životinjama: Ninu koju uništava Trigorin, Trepleva kojeg uništava Nina, galebove kakve ubija Treplev, ribe koje lovi Trigorin. Jezero se pojavljuje i u *Ujaku Vanji*,

⁵ Viktor Gul’čenko tvrdi sljedeće o povezanosti sedam junaka drame (Treplev, Nina, Trigorin, Arkadina, Sorin, Dorn, Maša) sa simbolom galeba: „Svatko od njih sedmero otkriva Galeba u drugom, ali zatim ga isto tako u drugom postupno ubijaju. Onako kako se siže razvija, odvija se i oslobodenje odabranog simbola od tereta prvobitnih poetskih dužnosti. Na mjesto osmog Galeba mogao bi pretendirati preparirani Galeb, kojeg pri kraju predstave Šamraev najavljuje Trigorinu, no s druge strane ipak i ne bi: u prepariranoj ptici koju je ubio Treplev najmanje je Galeba (dakako, u simboličkom značenju riječi). Truplo ptice slabo je usporedivo sa samom pticom koja prvenstveno utjelovljuje pokret, let, ustremljenost prema nekim dalekim visinama. Poznato je i da se u tijelo ptice koja leti naseljavaju duše preminulih ljudi, a to je znak nadjačavanja, udaljavanja od smrti, prelaska iz zemaljskog postojanja u drugo, vječno, onostrano – u carstvo Svjetske duše. Stoga se preparirani galeb ne smatra simbolom već eksponatom kućnog zoološkog muzeja“ (Gul’čenko 2009).

no mnogo suptilnije i na većoj udaljenosti od neposrednog dramskog zbivanja. Ono po čemu se jezerske drame *Galeb* i *Ujak Vanja* poklapaju jest pojačana sentimentalnost i veći broj ljubavnih trokuta u odnosu na preostale dvije riječne drame. Izvor svega navedenog u *Ujaku Vanji* dolazak je „rusalke“ Elene Andreevne. Rusalkom je naziva ujak Vanja u trećem činu, a zatim sama ponavlja njegove riječi da bi zaglušila savjest u trećem i četvrtom. Vojnickij joj poručuje:

„No, draga moja, čarobnice moja, budite zaboga razboriti! U vašim žilama teče rusalkina krv, krv vodene vile, pa budite i vi vilom rusalkom! Dajte svome srcu oduška, makar jedamput u životu, zaljubite se što prije i preko ušiju u kakvog vodenjaka – pa sobom strmoglavce pljusnite u vodu, da se veleučeni gospodin profesor i svi mi od čuda zabezeknemo!“ (Čehov 1988: 151)

Nešto kasnije u istom činu, prije nego što se susretne s Astrovom da bi saznala ima li izgleda za brak između njega i njezine pokćerke Sonje, razmišlja:

„Podati se čarima takva čovjeka, zaboraviti se... Čini se, da sam se i ja malo njime zaniжела... Da, bez njega mi je nesnosno, i evo, čim pomislim na nj, zatitra mi slatki smiješak na ustima... Taj ujak Vanja veli, da u mojim žilama teče vilinska krv (*rusaloč'ja krov'* [Čehov 1963: 511])... Oh, da mi je poput slobodne ptice odletjeti od svih vas, od vaših pospanih lica, od vaših razgovora, i zaboraviti, da svi vi postojite na svijetu. Ali ja sam kukavica, plašljiva...“ (Čehov 1988: 153)

U četvrtom činu, pred sam odlazak s imanja i pred strastveni oproštajni zagrljaj s Astrovom, ponavlja dio onog što joj je rekao Vojnickij („Bilo što bilo: makar jedamput u životu!“ [Čehov 1988: 169]).

O postojanju jezera u *Ujaku Vanji* čitatelja obavještava ekolog Astrov u trećem činu. Eleni pokazuje karte njihova okruga u zadnjih pedeset godina i ukazuje na iskrčivanje šume zbog kojeg nestaju životinje, ali i mlinice.

„Slika našeg kraja, kakav je bio prije pedeset godina. Tamnozeleni i svijetlozeleni boja označuje šumu; polovica je cijele površine zaraštena šumom. Gdje je zelenilo pokriveno crvenom mrežicom, tamo je bilo sobova i srna... Ja tu prikazujem i floru i faunu. Na tom su jezeru živjeli labudi, guske, patke i – kako pripovijedaju stari ljudi – bilo je tu sijaset ptica, koje su se nadvijale u jatima poput oblaka. Osim sela i zaselaka vidite tu i tamo porazbacana

naselja, majure, naseobine starovjeraca, pa onda vodene mlinove... Rogatoga je blaga i konja bilo vrlo mnogo. (...) A sad pogledajte niže. Ovako je bilo prije dvadeset i pet godina. Tu je pošumljena tek trećina čitave površine. Srna više nema, ali imade još sobova. Zelena i modra boja već su bljeđe. I tako dalje i tako dalje. Prelazimo sada k trećem dijelu! To je savremena slika našeg kraja. Zelene boje još imade tu i tamo, ali ona više ne čini cjelovitu, neprekidnu površinu, nego skup mrlja: nestalo je i sobova, i labudova, i tetrijeba. Prijašnjim zaseocima, naseobinama, majurima i mlinovima nema više ni traga. Općenito uzevši, pruža nam se slika postepenoga i nesumnjivoga izrođivanja, koje će, čini se, za kojih 10 – 15 godina postati potpuno.“ (Čehov 1988: 154-155)

Tu dramu smatramo jezerskom upravo stoga što tekućice koje su pokretale mlinove presušuju ili fatalno opadaju u trenutku dramskog zbivanja, dok se nigdje ne govori o propasti jezera koje dominira kartom koja ukazuje na stanje prije pedeset godina.⁶ Uništenje prirode zbog ljudskog faktora je evidentno, ali u toj drami priroda ne prijeti čovjeku. Međutim, čini se da tu ulogu kakvo je imalo jezero u *Galebu* – koje sve privlači, oko kojeg sve staje i u čijoj se blizini događaju destruktivne stvari poput pokušaja ubojstva ili samoubojstva – preuzima sama Elena Andreevna. Tu tvrdnju pojačava činjenica da će o njenom pogubnom utjecaju, kako na prirodu (nedopuštena ispaša) tako i na ljude (besposlica, pokušaj ubojstva i samoubojstva), progovoriti isti onaj koji je kroničar uništenje prirode u njihovu kraju. U četvrtom činu Astrov joj kaže:

„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 odbaciti svoj posao i čitavo se ljeto baviti samo kostoboljom vašeg 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,

⁶ Zanimljivo je u pogledu uništenja prirode usporediti *Ujaka Vanju* s dramom *Šumski duh* (Lešij, 1890) na temelju koje je nastala. Premda je njezin autor nerado spominjao, iz nje je preuzeo niz junaka, situacija i dijaloga (Gilman 1995: 102). U *Šumskom duhu* je već utemeljen cijeli monolog o uništenju prirode, koji izgovara Hruščov, budući Astrov, no u toj drami još uvijek eksplicitno postoji jezero, ali i rijeka na kojoj je mlinica kod koje se odvija četvrti čin. S promjenama pri pisanju *Ujaka Vanje* nestale su rijeke, kao i sretni završetci ljubavnih priča.

gdjegd bi vaš 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.“ (Čehov 1988: 168)

Kuriozitet u Astrovljevoj kronici kraja predstavlja činjenica da su vrste ptica koje se navode kao ugrožene, odnosno labudovi, guske i patke, upravo one ptice u koje su se prema Joanni Hubbs pretvarale vile, rusalke Južnih Slavena (Hubbs 1993: 29). Hubbs će još spomenuti i povezanost različitih varijanti vodenih vila sa srnama i konjima, a njih pak doktor Astrov također navodi među ugroženim životinjama (Hubbs 1993: 32). Prehrabro bi i izlišno bilo izjednačiti Elenin dolazak na imanje s obnavljanjem prirode u obličju životinja u koje se rusalke mogu pretvoriti. Međutim, kao što su rusalke u folkloru ambivalentna bića povezana sa zavođenjem i nanošenjem štete ljudima, ali i s obnavljanjem prirode, tako je i Elena Andreevna ambivalentna junakinja čija jaka etička načela, posebice njezina mučenička vjernost starom mužu, kod publike često prolaze nezapažena pored Vanjinih i Astrovljevih izjava o beskorisnosti takve vjernosti i beskorisnosti samog Eleninog postojanja koje nije podložno nekoj praktičnijoj svrsi.

Kuća obitelji Prozorov iz drame *Tri sestre* toliko je blizu rijeci da se prema didaskaliji s početka eksterijernog četvrtog čina vide i rijeka i šuma s njezine druge strane, a s rijeke dopiru i zvukovi. Prvi se put spominje kada je pridošli Veršinin hvali („A kako je ovdje široka, kako je golema rijeka! Predivna rijeka. (...) Ovdje je tako zdrava, lijepa, slavenska klima. Šuma, rijeka... i ovdje također ima breza. (...) Samo je čudno – željeznička je stanica dvadesetak vrsta daleko... I nitko ne zna zašto je tako.“ [Čehov 1988: 183]). Vatrogasci u trećem činu traže dopuštenje da do rijeke dođu preko vrta Prozorova, a na njezinoj će drugoj obali u skoro atavističkom dvoboju u šumi poginuti zaručnik najmlađe sestre Irine. Osim ove besmislene pogibije koja je posljedica ljudskog djelovanja, najavljuje se i uništenje jelovog drvoreda i javora pored kuće jer pridošlica obitelji – malograđanka Nataša – planira tu posaditi cvijeće. Najava sječe doima se osvetničkom jer odmah nakon nje slijedi i Natašina ponižavajuća opaska o Irininom pojasu, slična onoj kakvu je njoj samoj uputila Olga u prvom činu dok još nije bila dio obitelji. Na kraju će drame velik dio likova napustiti gradić, ali i obiteljsku kuću.

Motivi odlaska likova, razbaštinjenja, kao i donekle osvetničke sječe prisutni su i u drugoj riječnoj drami – *Višnjiku*. Za razliku od svih prethodnih drama, tu imanje nije prometno izolirano, a ta je činjenica, također za razliku od prethodnih drama, izvor nesreće za njegove

osiromašene stanare, jer ga to čini potencijalno dobrom investicijom za onog tko ima novca da ga kupi. U neposrednoj blizini prolazi željeznica, ali i rijeka u kojoj se šest godina prije početka drame utopio dječak Griša, nakon čega njegova majka napušta Rusiju i na početku drame se prvi put vraća. Rijeka oduzima život dječaku, a poduzetni Lopahin život starim višnjama. Priroda i čovjek se tu međusobno uništavaju.

3. Intertekstualnost

Osim doslovne prisutnosti pored poprišta drama, vodene površine dominiraju i njihovom intertekstualnom razinom. U *Galebu* je najočitija veza sa Shakespearovim *Hamletom*. U ruskoj se drami izričito citira engleska, ali njezini odrazi postoje i u atmosferi, likovima i zapletu. Kao što su nesumnjivo jake, veze između dvije drame su i ambivalentne, a za ovu ćemo se priliku zadržati samo na onima koje imaju veze s vodom.⁷ Kod Čehova bi Hamlet prvenstveno mogao biti melankolični mladi pisac Treplev. Poput danskog kraljevića ima složen odnos s majkom, s čovjekom koji zauzima mjesto njegova oca – spisateljsko umjesto kraljevskog prijestolja, te poput Hamleta postavlja vlastitu dramu unutar drame. Međutim, Hamlet može biti i Trigorin kojega sam Treplev s njime uspoređuje („Eno ga – dolazi pravi talent, korača kao Hamlet, također s knjigom. [*Imitira ga.*] ‘Riječi, riječi, riječi...’“ [Čehov 1988: 92]) i koji napušta najočitiju Ofeliju – Ninu. Ofelija bi mogla biti i Maša za čiju ljubav Treplev nije zainteresiran. U svakom slučaju, niti jedna od dvije moguće Ofelije neće se utopiti nego će se ustrijeliti najizgledniji Hamlet – Treplev.

U drugom činu *Galeba* okupljeni likovi čitaju Maupassantov tekst *Na vodi* (*Sur l'eau*, 1888).⁸ (U Maupassantovu opusu neobično je dug niz

⁷ Podrobnije o suodnosu dviju drama kod Smirenskij (2004), Curtis (1985), Stroud (1958), Adler (1970-1971) i Winner (1956).

⁸ Ovo nije jedina „posudba“ iz Maupassanta. Na primjer, dio razgovora između Maše i Medvedenka o njezinoj crnini s početka drame iz Maupassantova su romana *Bel-Ami* (1885) (Rayfield 1997: 353). Nadalje, Treplev izričekom spominje prezime francuskog pisca u prvom činu *Galeba*: „Kad se diže zastor i pri večernjoj svjetlosti, u sobi s 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 1988: 72). Maupassantovo prezime ovdje je signal citata iz Maupassantovog teksta pa je Treplevljev monolog zapravo obogaćen glasom već afirmiranog pisca koji također zastupa inovativnost (Iščuk-Fadeeva 2011).

naslova u kojima se spominje voda i varijacija su navedenog.) Pripovjedač tih putopisnih zabilješki s posadom uplovljava u pomodni Cannes, grad aristokratskih titula, gdje je onaj tko želi imati uspješan salon primoran u njega privući neke slavne ličnosti. Među domaćicama salona najtraženiji su glazbenici, nešto manje su na cijeni slikari, a pojavila se potražnja i za književnicima. Potonji imaju neke prednosti: mnogo govore, prigodni su za sve vrste društva i, kako su nužno inteligentni, olakšavaju zadaću domaćicama salona. One pak trebaju izabrati između pjesnika i romanopisaca. Prvi su obično šarmantniji, a drugi duhovitiji, međutim, problem s romanopiscima je taj što sve oko sebe koriste kao književni materijal. Upravo se ta karakteristika realizira u *Galebu*. Osim što je sam Čehov bio ozloglašen zbog navike da u književnosti koristi svoj i živote bližnjih, takav je i Trigorin, koji neumorno u notes zapisuje motive iz okruženja da bi ih kasnije iskoristio u tekstovima. Nadalje, u *Galebu* će se citirati dio iz Maupassantova teksta u kojem se navodi da

„(...) za ljude iz visokog društva isto tako je opasno da maze književnike i privlače ih u svoje društvo kao što je opasno za brašnara da gaji štakore u svojim ambarima. A međutim ih vole. Dakle, kad žena izabere pisca kojeg želi da zarobi, ona ga opsjeda pomoću komplimenata, ljubaznosti i ugađanja...” (Čehov 1988: 86)

Premda Arkadina tvrdi da je to možda kod Francuza slučaj, a „(...) kod nas nema ništa od toga, nikakvih programa” (Čehov 1988: 86), čitatelj se u trećem činu može osvjedočiti da je upravo to njezin program kada nakon neskromnih salvi laskanja („[...] Ti si tako darovit, pametan, najbolji suvremeni pisac, ti si jedina nada Rusije... [...] Misliš da je to laskanje? Da ti ja lažem? Dobro, pogledaj me u oči... pogledaj... Ličim li ja na lažljivicu? Eto vidiš, samo ja umijem da te cijenim, samo ti ja govorim istinu, dragi moj, divni...” u sebi zaključuje „[s]ada je moj” (Čehov 1988: 105). Kod Maupassanta se dalje navodi da žena, kada uvidi da je pisca osvojila stalnim laskanjem, treba poraditi na njegovoj izolaciji i pomalo prekidati veze koje bi ovaj mogao drugdje imati te ga tako neprimjetno naviknuti da dolazi isključivo u njezinu kuću. Pisac tako postaje idol kojeg pažnjom okružuju i ostale žene, ali ako je pametan, odbit će ih i tako se učiniti još traženijim. Dopusti li da se „odazove na zov tih sirena pariških salona” (*zov ètih siren* [Maupassant 1977]), postaje javno vlasništvo, čime gubi dvije trećine vlastite vrijednosti. Ponovno se pojavljuje vilinska metaforika – zov sirena – koja se ovdje izjednačuje s laskanjem.

Maupassantov tekst *Na vodi*, dakle, podvlači nesumnjive Trigorinove osobine – stalno bilježenje i pretvaranje motiva iz okoline u književni materijal, ali i slabost pred laskanjem dviju žena koje se bore za izuzetnost

i njegovu naklonost. Trigorinov književni kolega, Treplev, drugačijeg je životnog i književnog stila. Kada se Nina i Trigorin upoznaju u prvom činu, iz dijaloga odmah bivaju jasne njihove suprotstavljene naravi – banalno romantična i banalno pragmatična. Umjetnicu u nastanku jezero neshvatljivo vuče, a afirmiranom umjetniku, kojemu je njegovo književno stvaralaštvo naporna svakodnevna praksa dok istinski uživa tek u ribolovu, jezero je prvenstveno obitavalište ribe i tek onda usputni motiv koji namjerava upotrijebiti u pisanju. Ne zavodi ga „zov sirene“ nego isključivo motivacija da Ninu iskoristi u književne svrhe. Nina bi u pogledu afiniteta u umjetnosti bila sklona sentimentalizmu ili romantizmu, Trigorin mimetičkom realizmu, a Treplev modernizmu. Ne čudi onda da, dok je većina likova u drugom činu okupljena oko čitanja Maupassanta u parku, Trigorin pokraj jezerskog kupališta lovi ribu. Odsutan je i Treplev. Ispostavlja se da je i on zabavljen ubijanjem životinja pored jezera, ali posve simboličkim i nepragmatičnim u skladu s vlastitim afinitetima u umjetnosti. Međutim, dok se Nina tek čudi jednostavnosti slavnog Trigorina, postupak neafirmiranog Trepleva, kako je već navedeno, smatra posve nerazumljivim. S njezine joj umjetničke pozicije niti ne može biti razumljiv, a činjenicu da joj je postao nezanimljiv sam Treplev objašnjava neuspjehom vlastite drame te njezino zahlađenje opisuje slikama uništenja prirode, „(...) kao da sam se probudio i odjednom vidio da je jezero presušilo, da je propalo u zemlju“ (Čehov 1988: 92). Trigorin smatra da mu samo pejzaž dobro ispada u tekstovima i Nini priznaje da ga priroda nadahnjuje, u što se čitatelj može uvjeriti na licu mjesta. Kada mu Nina pokaže svoju kuću i vrt te pojasni da je cijeli život provela kraj jezera, a posebice kada vidi dio te prirode – mrtvog galeba, Trigorin isti čas u notes zapisuje poznatu temu za malu priču. Nije poznato je li na osnovu Trigorinove skice nastala neka njegova pripovijest, ali naznačeni siže se realizira kao dio Čehovljeve drame: onaj koji se odnosi na Nininu i Trigorinovu budućnost.

Intertekstualnost u *Galebu* vezana uz vodu ovim se ne iscrpljuje. Fraza koja je navodno iz Trigorinove pripovijesti „Dani i noći“ („Ako ti kadgod zatreba moj život, dođi i uzmi ga“ [Čehov 1988: 103]) zapravo je preuzeta iz Čehovljeve pripovijesti „Susjedi“ („Sosed“, 1892). Imanja susjeda iz naslova, Ivašina i Vlasića, dijeli ribnjak. U dobrim su odnosima sve dok Ivašinova mlada sestra Zina ne pobjegne od kuće živjeti s dvostruko starijim i oženjenim Vlasićem, zbog čega je cijela obitelj osramoćena. Ivašin odlazi Zini i Vlasiću, prolazi pored ribnjaka na odlasku i povratku, a kod Vlasića saznaje i za legendu o sjemeništarcu kojega su mrtvoga svirepo bacili u taj isti ribnjak. Ribnjak osvijetljen mjesečinom dominira i krajem pripovijetke. To nije jedini primjer u kojemu se Trigorin predstavlja

kao autor teksta koji je zapravo Čehovljevi. Tako u četvrtom činu Treplev kaže: „(...) Trigorin ima vještine, lako je njemu... Kod njega na brani bliješti grlić razbijene boce i crni se sjenka vodeničnog točka – i mjesečna noć je gotova (...)“ (Čehov 1988: 119). Ovaj posredni opis mjesečine na rijeci preuzet je iz Čehovljeve pripovijetke „Vuk“ („Volk“, 1886). Nilov i Kuprijanov posjećuju mlinara Maksima koji ih obavještava da se u okolici pojavio vuk. Vuka će potom Nilov ubiti golim rukama, a poslije strepiti od bjesnoće za koju se u izvorniku koristi stari naziv „vodobojažn“.⁹

Voda i mlinari pojavljuju se u *Galebu* u još jednom primjeru iz četvrtog čina. Treplev u razgovoru s Dornom, u kojem doktora i publiku izvještava o Nininoj sudbini u protekle dvije godine, navodi: „(...) U ‘Rusalci’ vodeničar kaže za sebe da je gavran, a ona je u pismima stalno ponavljala da je galeb (...)“ (Čehov 1988: 114). Riječ je o Puškinovoj nedovršenoj drami *Rusalka* (1829-1832) koja se bavi napuštanjem djevojke, njezinim samoubojstvom, utapanjem u Dnjepru i osvetom.¹⁰ Mlinar je djevojčin otac koji nakon kćerine smrti luta šumom polunag i susreće kneza zbog kojeg se utopila. U razgovoru mu kaže da je, kad je vidio kćer kako se baca sa stijene, želio skočiti za njom i oduzeti si život, ali su mu tada narasla dva krila i zadržala ga u zraku. Kao što se mlinar koji sebe naziva gavranom ne uspijeva ubiti utapanjem, to jest skočiti u rijeku za kćeri koja izvršava samoubojstvo, tako ni Nina koja sebe naziva galebom, a koja bi u Čehovljevoj verziji *Hamleta* bila Ofelija, ne izvršava suicid utapanjem nego nastavlja živjeti. Motivi *Hamleta* i vila iznova se pojavljuju u *Višnjiku* u dijalogu između Varje i Lopahina.¹¹ Naime, Lopahin Varju naziva nimfom („Ohmelijo, o nimfo, sjeti me se u svojim molitvama! [Čehov 1988: 263]), što podsjeća na motiv rusalka koji se, kako je već navedeno, pojavljuje u *Ujaku Vanji*.¹²

⁹ Hidrofobija je zastarjeli naziv za bjesnoću zbog njezina simptoma straha od pijenja („Hidrofobija“).

¹⁰ Još jedan Puškinov vodeni motiv pojavljuje se u prvom i četvrtom činu *Tri sestre* u Mašinom napjevu iz *Ruslana i Ljudmile*: „Na igalu (*lukomor’e*) zelen hrast, / a na hrastu zlatan lanac...“ (Čehov 1988: 179, 191, 233).

¹¹ Prema Hristiću, Lopahin ime Ofelija izgovara krivo zbog vlastite neobrazovanosti (Hristić 1981: 200), ali smo mišljenja da je prije u pitanju igra riječima potencijalnog ženika koji nastoji izbjeći prošnju djevojke. Ime Ohmelija tada bi bilo izvedeno iz glagola *ohmelet’*, koji znači „opiti se“, „nakresati se“ ili figurativno „zanijeti se“ (Poljanec 1973: 701). Kada ga masovno podsjećaju da bi trebao isprositi Varju, Lopahin koristi upravo riječi kojima Hamlet odbija Ofeliju: „Ohmelijo, idi u samostan...“ (Čehov 1988: 263). Lopahin Varju do kraja drame ne isprosi, a sama Varja poslije prodaje višnjika mašta otići na hodočašće ili u samostan. Međutim, ni ova se Ofelija ne utapa nego poslije prodaje višnjika odlazi raditi kao ekonomka na drugom imanju.

¹² Ponegdje u svijetu Istočnih Slavena postoji vjerovanje da su rusalka žene šumskih duhova te se nazivaju i *lešihi* ili *lešačibi* (Zelenin 1995: 146, 187) što podsjeća

4. K zaključku

Pored svih dosad navedenih, dodajmo za kraj još jednu sustavnost. U obje se jezerske drame izravno ili neizravno uvlače rusalka, ali u obje je prisutan i motiv mističke magije. Doktor Dorn jezero u *Galebu* naziva začaranim, *koldovskoe ozero* (Čehov 1963: 442), zbog čega prema tom liku nastaje toliko ljubavne pometnje i trokuta. I Harvey Pitcher ističe atribut *koldovskoe*: „Mirno i prelijepo u normalnim uvjetima, ali prekriveno ogromnim valovima kada je vrijeme olujno, jezero je nalik na jezero iz narodne predaje s čarobnim moćima za dobro i za zlo. Začarava one koji oko njega žive. I za Kostju i za Ninu jezero kao da simbolizira izvor sve sreće i pobuđuje u njima živopisne snove o sretnoj i uspješnoj budućnosti“ (Pitcher 1985: 49).

Međutim, jezero je varljivo i opasno, a zavodljiva poetičnost jezera čini da se likovi teško mire s prozaičnošću života, te tako jezero utječe i na ishod drame (Pitcher 1985: 49). Nina se pomirila s prozaičnošću i okrenula leđa čaroliji jezera dok Treplev to nije u stanju i ostaje trajno pod njegovim utjecajem. Također, činjenicu da je Treplev toliko fizički vezan uz jezero, a onda i njegov utjecaj, Pitcher povezuje s njegovom škrtom i egocentričnom majkom: „Doslovno i metaforički Kostja je zaglavio na istom mjestu u životu i nikad nije postao sposoban da se primjereno pomakne naprijed dok na kraju nije došao do potpunog zastoja te nije vidio drugog rješenja osim vlastitog uništenja, postajući tako žrtvom čarolije galeba od prije dvije godine“ (Pitcher 1985: 63-64).

Zanimljivo je primijetiti i da pokćerka Sonja Eleni Andreevnu naziva čarobnicom (*koldun'ja*), jer svojom nazočnošću čini da staje uobičajena radna svakodnevica u kući, da se svi okupljaju oko nje i izjavljuju joj ljubav. Na već spomenutu pretpostavku da *koldun'ja* Elena Andreevna preuzima funkciju kakvu *koldovskoe ozero* ima u *Galebu* može uputiti i muževljevo prezime Serebrjakova – koje se u drami za nju ne koristi, ali kojem ostaje vjerna – jer za jezero nije neobično reći da se srebri (inf. *serebrit'sja*). Ninino je pak prezime Zarečnaja: ona koja je s druge strane rijeke, a do bijega od kuće živjela je s druge strane jezera od imanja na kojemu se drama odvija. Nadalje, s druge strane rijeke pogiba Tuzenbah u *Tri sestre*, a uz tu se rijeku vezuje – čarobnost: Veršinin u prvom činu izjavljuje da je rijeka *čudesnaja* (Čehov 1963: 542). Također, u *Višnjiku*

na prototip doktora Astrova, Hruščova iz drame *Šumski duh*. Također, „[s]vako utjelovljenje vodene nimfe podsjeća na arhaičnu sliku preobrazbi sklone boginje s ptičjom glavom koja prati čovječanstvo od razdoblja lova do onog poljoprivrede, stočarstva i – ratovanja“ (Hubbs 1993: 29).

Lopahin pojašnjava da je čaroban položaj na kojem se nalaze imanje i rijeka („Mestopoloženie *čudesnoe*, reka glubokaja“ [Čehov 1963: 616]).¹³ I tu je, kao i u prethodnom slučaju, rijeka vezana uz preuranjenu smrt, onu već navedenog dječaka Griše koji se u njoj utapa. U obje riječne drame značajniji broj likova napušta mjesto gdje se drama odvija, dok su za jezerske drame karakteristični neuspjeli ili uspjeti suicidi (i neuspjeli dvoboj).

Izlišno bi bilo tražiti čvrste dokaze simboličke uporabe vodenih površina iz onoga što je ovdje izneseno o obrascima i naravi funkcioniranja rijeka i jezera u četiri analizirane drame. Neupitna je pak važnost prostorne dimenzije analiziranih Čehovljevih drama, a time i važnost koju kao elementi prostora imaju jezera i rijeke.

Literatura

- ADLER, Jacob H., „Two ‘Hamlet’ Plays: ‘The Wild Duck’ and ‘The Sea Gull’“, u: *Journal of Modern Literature*, 1970-1971, 1, br. 2. URL: <http://www.jstor.org/stable/3830871> (13. 12. 2015.)
- ARONSON, Arnold, „The Scenography of Chekhov“, u: *The Cambridge Companion to Chekhov* (ur. Vera Gottlieb i Paul Allain). Cambridge University Press, Cambridge, 2000, str. 134-148.
- CLAYTON, J. Douglas, „Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov’s Drama“, u: *Adapting Chekhov: The Text and Its Mutations* (ur. J. Douglas Clayton i Yana Meerzon). Routledge, New York, 2013, str. 17-31.
- CURTIS, James M., „Ephebes and Precursors in Chekhov’s *The Seagull*“, u: *Slavic Review*, 1985, 44, br. 3, str. 423-437. URL: <http://www.jstor.org/stable/2498013> (23. 12. 2015.)
- ČEHOV, Anton, *Četiri drame* (prev. Čedo Prica). Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- ČEHOV, Anton P., *Drame* (prev. Kiril Taranovski, Josip Badalić, Milan Bogdanović, Radovan Ivšić i Borislav Mrkšić). August Cesarec, Zagreb, 1988.
- ČEHOV, A. P., *Sobranie sočinenij. T. 9. P’esy 1880-1904*. Gosudarstvennoe izdatel’stvo hudožestvennoj literatury, Moskva, 1963.
- ČEHOV, A. P., „Pis’mo Lejkinu N. A., 5. jula 1895 g. Gorki“, u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Pis’m: v 12 t. T. 6. Pis’m, Janvar’ 1895 – maj 1897*. Nauka, Moskva, 1978a, str. 64-65. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi6/pi6-064.htm> (12. 3. 2016.)
- ČEHOV, A. P., „Pis’mo Suvorinu A. S., 21 oktjabrja 1895 g. Melihovo“, u:

¹³ Prema Poljančevu rječniku, *čudesnyj* ima sljedeća značenja: „*zast*, *rel* čudesan, natprirodan; čudotvoran, magičan, fantastičan; *fig* čaroban, bajan, divan, prekrasan, izvrstan“ (Poljanec 1973: 1296). U hrvatskim prijevodima drama pojavljuju se varijante „(pre)divan“ („[p]redivna rijeka“ [Čehov 1988: 183], „[p]oložaj je divan“ [Čehov 1988: 245]) u prijevodu koji je korišten u radu, zatim „čudesan“ i „divan“ („[č]udesna rijeka“ [Čehov 2010: 17], „[p]oložaj je divan“ [Čehov 2010: 166]) kod Vladimira Gerića i „čaroban“ („[č]arobna rijeka“ [Čehov 1997: 190], „[m]jesto je čarobno“ [Čehov 1997: 287]) u prijevodu Čede Price.

- Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 6. Pis'ma, Janvar' 1895 – maj 1897.* Nauka, Moskva, 1978b, str. 85-86. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/pi6/pi6-085-.htm> (11. 3. 2016.)
- ČEHOV, A. P., „Sosedi“, u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Sočinenija: v 18 t. T. 8. (Rasskazy. Povesti), 1892 – 1894.* Nauka, Moskva, 1977, str. 54-71. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp8/sp8-054-.htm> (12. 1. 2016.)
- ČEHOV, Anton Pavlovič, *Tri sestre. Ujak Vanja. Višnjik* (prev. Vladimir Gerić). Europapress Holding d.o.o., Zagreb, 2010.
- ČEHOV, A. P., „Volk“, u: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t. Sočinenija: v 18 t. T. 5. (Rasskazy, jumoreski), 1886 – 1886.* Nauka, Moskva, 1976, str. 39-45. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/texts/sp0/sp5/sp5-039-.htm> (13. 1. 2016.)
- GILMAN, Richard, *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity.* Yale University Press, New Haven, 1995.
- GUL'ČENKO, Viktor, „Skol'ko čaek v čehovskoj 'Čajke'?“, u: *Neva*, 2008, br. 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gu11-pr.html> (24. 1. 2016.)
- „Hirofobija“, *Proleksis enciklopedija online.* URL: <http://proleksis.lzmk.hr/26370/> (3. 2. 2016.)
- HRISTIĆ, Jovan, *Čehov: dramski pisac.* Nolit, Beograd, 1981.
- HUBBS, Joanna, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture.* Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- IŠČUK-FADEEVA, Nina, „Pejzaž s vodoj u Mopassana i Čehova (Na vode i Čajka)“, u: *Folia Litteraria Rossica*, 2011, br. 3. URL: <http://www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl/3/%D0%98%D1%89%D1%83%D0%BA-%D0%A4%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf> (13. 2. 2016.)
- KATAEV, Vladimir, *If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov* (prev. i ur. Harvey Pitcher). Ivan R. Dee, Chicago, 2002.
- MOPASSAN, Gi de, *Na vode.* Pravda, Moskva, 1977. URL: http://royallib.com/read/mopassan_gi/na_vode.html#0 (24. 11. 2015.)
- PITCHER, Harvey, *The Chekhov Play: A New Interpretation.* University of California Press, Berkley i Los Angeles, 1985.
- POLJANEC, R. F., Madatova – Poljanec, S. M., *Rusko-hrvatski rječnik.* Školska knjiga, Zagreb, 1973.
- PUŠKIN, A. S., „Rusalka“, u: *Polnoe sobranie sočinenij: v 16 t. T. 7. Dramatičeskie proizvedenija.* Izd-vo ANSSSR Moskva – Leningrad, 1948., str. 185-212. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol07/y072185-.htm> (12. 2. 2016.)
- PUŠKIN, A. S., „Ruslan i Ljudmila: Poëma, 1817-1820“, u: *Polnoe sobranie sočinenij: v 16 t. T. 4. Poëmy, 1817 – 1824.* Izd-vo ANSSSR Moskva – Leningrad, 1937., str. 1-88. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol04/y042001-.htm> (11. 2. 2016.)
- RAYFIELD, Donald, *Anton Chekhov: A Life.* Northwestern University Press, Illinois, 1997.
- SMIRENSKIJ, Vadim, „Polet 'Čajki' nad morem 'Gamleta'“, *Toronto Slavic Quarterly*, 2004, br. 10. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml> (23. 11. 2015.)
- STROUD, T. A., „Hamlet and The Seagull“, *Shakespeare Quarterly*, 1958, 9, br. 3, str. 367-372. URL: <http://www.jstor.org/stable/2867341> (12. 12. 2015.)
- WINNER, Thomas G., „Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: A Study of Dramatic Device“, *The American Slavic and East European Review*, 1956, 15, br. 1, str. 103-111. URL: <http://www.jstor.org/stable/3004280> (15. 12. 2015.)
- ZELENIN, D. K., *Očerki ruskoj mifologii: Umeršie neestestvennoj smert'ju i rusalki.* Izdatel'stvo „Indrik“, Moskva, 1995.

„AND HOW MUCH LOVE THERE IS ABOUT THIS LAKE OF SPELLS!": LAKES AND RIVERS IN A. P. CHEKHOV'S PLAYS

The role that the space plays in A. P. Chekhov's theatrical tetraptych, the four plays that made an already established prosaist a great playwright, is extremely pronounced. The impact of the void surrounding provinces the characters inhabit, the influence of their isolation or of the use of exterior and interior acts on the dramatic structure has frequently been discussed besides the dispossession of the estates which is the central theme of *The Cherry Orchard*. Furthermore, each play is situated in a region or nearby a certain stretch of water, a lake or a river. The lake in *The Seagull* is visible on stage and is frequently mentioned or discussed, it is a habitat of the main motif of the play and also the play's title. One of the characters proclaims that "this lake of spells" is the cause of the characters' oversentimental behavior. Such behavior is also typical for *Uncle Vanya*, another lake play in which a water nymph – rusalka – appears. The remaining two plays are situated around rivers and, unlike the lake plays, they feature different dislocations of the characters which are possibly connected to the symbolic potentials of the river. This aim of this paper is to point out the regularity of the appearance of lakes and rivers in Chekhov's plays and their relation to the action of the play. Furthermore, it will address the general interrelatedness between the water and lexical attributes of the space, intertextuality and actual and provisional naming of the characters.

KEY WORDS: *A. P. Chekhov's plays, lakes, rivers, intertextuality*