

Оригинални научни рад
удк: 821.161.1.09-2 Чехов А.П.
82.01
doi: 10.5937/zrffp56-65541

ГДЛЕБ КАО ХЕРАЛДИЧКИ – *LA MISE EN ABYME* – ЧЕХОВЉЕВЕ ФИЛОСОФИЈЕ МЕЛАНХОЛИЈЕ

Ивана Н. БОЖОВИЋ¹

Јелена М. ЈОВАНОВИЋ²

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за руски језик и књижевност
Косовска Митровица (Србија)

¹ ivana.bozovic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0002-3080-374X>

² jelena.jovanovic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0002-9036-8217>

Примљен: 25. 2. 2026.

Прихваћен: 25. 3. 2026.

ГАЛЕБ КАО ХЕРАЛДИЧКИ – *LA MISE EN ABYME* – ЧЕХОВЉЕВЕ ФИЛОСОФИЈЕ МЕЛАНХОЛИЈЕ³

Кључне речи:
Чехов;
философија
меланхолије;
La mise en abyme;
Галед;
меланхолични
доживљај света.

Сажетак. Истраживање о Чеховљевој филозофији меланхолије концептуализовано је као триптих: у првом раду, који је пред вама, постулираћемо основну изохимену његовог стваралаштва – *меланхолични доживљај свећа*. Чеховљеву естетику, схваћену као философију уметности, али и као уметничку философију, промотрићемо као аналитичку категорију, као формативну идеологију, као принцип ауторског певања и делања који је иманентан сваком ствараоцу. Полазећи од типологије коју је поставио Никола Милошевић у есеју „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског”, а која за референтну тачку има „степен прозирности” књижевних остварења, сматрамо да Чеховљева уметност припада оној категорији дела која су наизглед *ипрозира*на, али иза којих се уистину крију дубока и сложена значења, те тиме потражују деликатну и брижну херменеутику.

У творењу овог знаменитог руског писца меланхолични доживљај света препознајемо као „огледало које се гледа у огледалу и понавља до у бескрај” – рефлексiju која специфичан сублимни уметнички облик добија у драми *Галед* (1895), те он тако постаје својеврсни хералдички *mise en abyme* (фр. *појављивање у појору*) – безданица, која прожима и премрежава његово драмско али и прозно стваралаштво. Аналитичку визуру ограничили смо на три стадијума и згуснуту призму само основних контура протагонисте трагичног – Константина Трепљева. Галед је симбол химничке тежине, метафизичка повезница и радикални облик одрицања од сопства и света. Рад је уобличен према унутрашњој драмској структури и има четири „чина”, као и драма *Галед*.

У другом делу триптиха сагледаћемо делатно присуство симбола галеба као *нечујној вайаја* за смислом и Чеховљеве *la grande tristezza* (Данте) у специфичном прозном регистру, док ћемо у трећем делу *mise en abyme* промотрити у визуелном дискурсу филмова Никите Михалкова: *Недовршени комад за механички ђијанино* (1977), *Црне очи* (1987) и *Варљиво сунце* (1994). Тиме на изванредан начин исписујемо „биографију једног осећања” – приказујемо рефлексiju „приче у причи”, „огледала које се гледа у огледалу до у бескрај” – осећања које је витално колико и старо – меланхолије.

³ Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-34/2026-03/200184).

Први чин: Ауθενџично ѿворење

Ако естетику схватимо као философију уметности,⁴ а њу саму као феномен из реда природних појава који трага за тајнама космоса, али истодобно и као феномен историјских појава који је условљен човековом делатношћу – дакле, без обзира на то да ли је уметност космичка или често људска чињеница – са гледишта критичке естетике, наша мисаона интерпретација уметности је увек *јовор о нама самима, о нашем времену, покушај искривљеног, идеолошког интерпретирања света уметности*. Било да верујемо у вечност и стабилност уметности или пак у пролазност и историчност уметничке форме, за критичку естетику је круцијално да су оба говора о уметности „релативна, историјска, и у најбољем случају остају као записи о стању духа епохе, о напору човека датог времена да досегне до основа једног бића, феномена, до тајне света и космоса, у томе реду до уметности” (Petrović, 1983, стр. 266).

Уметничко творење у себи садржи императив интензивног метафизичког дејства – оно је нарочита врста естетичког узлета којим приповедач постаје „митски творац света” (Jerkov, 1991, стр. 35). Иако уметничко дело нема монопол над свеукупним духовним делањем аутора, оно доиста јесте облик творачке свести који се најснажније пројављује. У вечитом напору смислотворења, кроз различите естетске форме уметности, препознаје се неизмерна тежња ка непатворености – свакако не у давању коначних одговора – јер коначних одговора и нема, већ увек у постављању правих, мада *јроклейџних* питања. Јер „уколико жели да буде битна, књижевна реч мора стећи саму себе. То значи да реч књижевног текста мора у себи носити и именовати своју супстанцију, као што божанска реч носи и именује божанску супстанцију. Уколико је текст само обнова ранијег стварања и опомена на постојање света створеног из Божје речи, његово биће остаје изван њега самога. Да стекне сопствено биће књижевни текст се мора докопати нове, аутентичне перспективе” (Jerkov, 1991, стр. 189).

⁴ „Ако је естетика уопште могућна, онда ми изгледа да она може бити само ’философија уметности’” (Petrović, 1983, стр. 266).

Такву аутентичну перспективу књижевни текст Антона Павловича Чехова је недвојбено имао. Иако је Чеховљево стваралаштво било сасвим другачијег вида од својих великих, *злајних* претходника – Пушкина, Љермонтова, Гогоља, Достојевског или Толстоја, оно (по)стоји у истоветној метафизичкој равни уз високу поетичку самосвојност. Као што у делу Достојевског или Толстоја ауторска метафизика пројављује онтолошки карактер, јер је она, како сматра Хајдегер, основни догађај у човековом постојању, чак више – она јесте само људско постојање (Haideger, 2025),⁵ на самобитан начин, имплицитно полемишући с њима – указује се и ауторска метафизика Антона Павловича Чехова.

Његову естетику, схваћену као философију уметности али и као уметничку философију, промотрићемо као аналитичку категорију, као формативну идеологију, као принцип ауторског певања и делања који је иманентан сваком ствараоцу (видети Сухих, 1985, стр. 150–171). У његовом стваралаштву, сржну, премрежавајућу нит чини *меланхолични доживљај свейи*. Он није спорадичан, покадшто извирући мотив у његовом прозном и драмском регистру – напротив: он је свеprisутни, онтолошки, архитектсуални тон његовог књижевног делања, чак и када пева у дурским акордима. Отуд и *философија меланхолије* – јер Чехов целином дела збори, словом али и ћутањем (у испрва несхваћеним драмским паузама), о кључним питањима људске егзистенције. Она има свој *доследни зайис* и *код* у обимном и по свему изузетном творењу овог скромног руског великана. Меланхолија је чврсто уткана у његово стваралаштво, а највиднија је у *лирским симболима*, од којих *Галеб* најодважније узлеће до *Црној сунца*.⁶

Философија меланхолије је дужник меланхолији философије јер управо она, силазећи у подземни свет – *descensus*, постаје свесна да знање питања не решава већ их бескрајно умножава, али тај мистични *eidos њогземља* има могућност да се пројави само у једном другом – поетичком регистру, који једини одиста поседује естетичку самодовољност: јер „једино је поетски говор способан да издржи напетост мисли о Једном без потребе да је рационализује, доказује или редукује. *Све је Једно*: бити кадар мислити ту мисао [...]. Пјесничка метафора обавља те сањане трансмутације. Она је посљедње прибјежиште древног знања о Једном, и његове примјене коју зовемо алхемијом” (Шошкић, 2025, стр. 493–494).

Чеховљево стваралаштво је апсорбовало неуспех претходног, на-родњачког доба, чији су незадовољни уметнички визионари остали без одговора и толико тражене искупитељске поруке за Русију, али и оно сетно расположење које се услед неиспуњених нада и ситних дела развило под

⁵ Такође видети Исупов, 2016.

⁶ Наслов студије Јулије Кристеве, *Црно сунце: гејресција и меланхолија* (фр. *Soleil noir: dépression et mélancolie*).

Александром III (1881–1894). Дrame које је написао почетком владавине Николаја II (1894–1917) антиципирале су нешто од туробне апокалиптичности краја века – слутњу коначности којом је аристократска Русија споро али сигурно клизила у неки други и дуги *descensus*. Упркос томе, на обзорју његовог поетичког делања остала је визија и вера у неки бољи, други свет:

„Онда ћемо, ујко, мили ујко, видети други живот... светао, диван, леп, радоваћемо се и на све наше садашње патње погледаћемо гануто, с осмехом... и одморићемо се. Ја верујем, ујко, верујем ватрено, страшно [...] Одморићемо се! Чућемо анђеле, видећемо небо у драгом камењу, видећемо како се све земаљско зло, све наше патње утапају у милосрђе, које испуњава цео свет... и наш живот ће постати тих, нежан, сладак, као миловање. Ја верујем, верујем...” (Ћећов, 1981a, стр. 287)

Има неке дубоке префињености и моралне отмености код Чехова која му не допушта да човека осуђује, он га само приказује у пунини вечите потраге за смислом. То не значи да је Чехов дестилисао људску природу, екстраховао оно *чистио* из ње, напротив – *Драма у лову* је довољна да нас у то разувери, и то без трунке „дидактичности”. Он сматра да је „дужност уметности безусловна и поштена истина [...] Слажем се да је извлачење неокаљаних зрна добра ствар, али писац није посластичар, није козметичар и није забављач [...] и ма како да му је непријатно он је дужан да савлађује своју гадљивост, да своју уобразиљу укаља животном прљавштином [...]” (Ћећов, 1981b, стр. 53; писмо М. В. Киселевој, 1887). У свему томе „најважнија је сила властите некорумпираности, самосталне активности” (Меденица у Гајшек, 2014).

Према сопственом признању имао је несрећно детињство, а болест плућа је узела свој данак прерано. Кад је посреди Чеховљева меланхолија, чини се да је он био један од оних који је „умео да се врати”, а како нам казује Бела Хамваш – „онај ко уме да се врати отуда и не може бити друго до веома тих човек” и „када је преживео све што тамо постоји, више није меланхоличан” (Хамваш, 2006–2007, стр. 82) – смирен је. Можда је и он осетио како се у њему „лагано гаси једна друга мудрост, једна мудрост што цвета у тмини. Јер, ваистину, постоји мудрост што цвета у тами, мудрост ноћне сенке која вечито уздише: све је таштина” (Милић, 1995, стр. 101). На концу, сагласни смо да „свака самоспознаја суштинске немоћи може бити подстицај стваралачкој експанзији. Наравно и обрнуто” (Костадиновић, 2010, стр. 147).

*Дрући чин: Чеховљева „прозирна жуч”**Приписла ме шућа као шака дива од мајле.*

Тадић (2010)

Никола Милошевић у есеју „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског” говорећи о степену прозирности књижевних текстова издваја неколико типова: наиме има оних књига које се дешифрују без имало тешкоћа за читаоца, као што има и оних других које за разумевање својих садржаја потражују веће залихе интелектуалних моћи (Milošević, 1978, стр. 7–8). Но, вели Милошевић: „Има, међутим, и таквих књижевних остварења која изгледају сасвим прозирна, а која иза своје тобожње прозирности крију једно дубоко и сложено значење” (Milošević, 1978, стр. 7). Управо том типу припада целокупно Чеховљево књижевно стваралаштво. Премда се ставу да стихови имају „далеко већу емотивно-интелектуалну изражајну моћ од свог прозног еквивалента” (Milošević, 1978, стр. 9) нема шта оспорити, Чехов у свом творењу, поред несумњиво богатог садржаја превасходно лирски интонираног, остварује и сложено метафизичку равн која „донекле одговара једној од оних духовних ситуација у којима, са извесне критичке дистанце, сагледавамо смисао живота и света” (Milošević, 1978, стр. 9). Да ствар буде још парадоксалнија – он користи сасвим обичан језик, како примећује (и) Набоков⁷ – без закучастих фраза, не обраћајући много пажње на лепотворне језичке конструкције и стил. Међутим, из кристалне једноставности тог језика избија чиста уметност, естетичко достојанство и узорита вештина приповедача и драмског писца. У овом, дакле, наизглед прозирном стваралаштву, најснажнија кохезиона сила јесте меланхолија, превасходно схваћена као стање духа – *Befindlichkeit*.

Појам меланхолије из сфере медицине и патологије⁸ поступно је ступио у књижевност и прибавио јој нову димензију: у значењу које је дефинисано

⁷ „Руски критичари су приметили да Чеховљев стил, његов избор речи, и тако даље, не откривају ниједну од уметничких обузетости које су опседале, на пример Гогоља, Флобера или Хенрија Џејмса. Његов речник је сиромашан, спојеви речи скоро свакидашњи – пурпурна закрпа, сочан глагол, придев из топле баште, ајеркоњак епитет, на сребрном послужавнику, то је њему било страно. Он није био проналазач речи као Гогољ; његов књижевни стил одлази на забаве одевен у своју свакодневну одећу. Стога је Чехов одличан пример који се може навести кад покушате да објасните да писац може бити савршен уметник иако није посебно упечатљив у својој вербалној техници нити нарочито обузет начином на који ће његова реченица направити обрт” (Nabokov, 1984, стр. 211).

⁸ „Кад стрепња и туга опстају дуго времена, то је меланхолично стање’ (Хипократ, Афоризми)” (Старобински, 2006–2007, стр. 8). Основни услов црне жучи, густе, мрачне супстанце која нагриза – што дословно значи реч „меланхолија”, јесте трајање. Људи су је осетили много пре него што су успели да је именују – први сачуван запис

као *йесничко* препознајемо она посебна душевна стања којима су иманентни медитативно повлачење и стање појачане самосвести. Почетком XIX века се јавила нова „романтичарска” меланхолија рођена из двојности између истрошених традиција и спонтаног, личног израза персоналног бола, док је крај тог века обележен доласком „разорног” *Weltschmerza* декадентних песника (Клибански и др., 2006–2007, стр. 103–115). Осим тога, модеран начин виђења меланхолије подразумева и нарочито негован хумор: он је, сумње нема, „корелат меланхолије”. Наиме, меланхолик и хумориста хране се са истог метафизичког извора: непрестане и нерешиве противречности између „коначног и бесконачног, времена и вечности” која им омогућава да осете ону врсту насладе којој су обојица склони – осећај истовременог задовољства и бола (Клибански и др., 2006–2007, стр. 112), те стога није зачудно што у Чеховљевом поетичком изрицају хумор али и „безнађе”⁹ (по) стоје у потпуном органском сагласју.¹⁰

Начин да меланхолични доживљај света, аутентично „стање духа” постане регистарско спознајна црта, да се „савлада” ипак ограниченим језиком, изазов је по себи, јер оно сваком прецизном дефинисању „до краја” узмиче, и неминовно се појми као не-домашај. То је отуда што имамо посла са „дисциплином која се бави смислом људског постојања” која чини саму срж људске егзистенције. За Романа Гвардинија (1885–1896), немачког филозофа и теолога, меланхолија је сусрет са „тамним основама бивствовања”, али је она истодобно и „чежња за врхунском љубављу и добротој”, за пунином и смислом живота. Оно што чини есенцију те трагедије јесте уверење да је та чежња у бити узалудна (Гвардини, 2006–2007, стр. 134–140). Управо ово виђење чини окосницу наше теоријске поставке и анализе симбола Чеховљевог *Галеба* као *безданице* – као непрекидне, трајне и свеопште меланхолије човека и света.

Чехов је био меланхолик који је дубоко осећао задах људског подземља и знао је да смо сви заправо жртве „жеђи за личном бесмртношћу и настојању да се неограничено траје у свом властитом битисању [...] да је то сама наша суштина и то је осећајна основа свег сазнања и унутарња полазна тачка све

о умору од живота и осећању празнине и неспокоја који га прати, налазимо на једном египатском папирусу из 1850. године пре наше ере. Аристотел сматра да црна жуч попут вина претвара меланхолика у полиморфно и нестабилно биће и трансформише га у нешто што он није био и истовремено сугерише да извор креације управо почива у способности да се изађе изван себе (Аристотел, 2006–2007).

⁹ Видети Шестовъ, 1908.

¹⁰ Меланхолик, пре свега, пати због противречности између времена и вечности; али управо док пати, он приписује позитивну вредност свом болу, *sub specie aeternitatis*, зато што зна да је он сам једном заувек прикован за привремено. Тако схватамо лакоћу с којом је код модерног човека, свесног граница наметнутог његовом бићу, хумор постојао заједно с меланхолијом, том претераном самосвешћу (Клибански и др., 2006–2007, стр. 112).

људске философије, коју је створио човек и која је створена за људе [...] Све остало служи да бисмо заварали себе или друге... И жеља да се други варају, како бисмо сами себе варали” (Унамуно, 2017, стр. 39–40). Ова лична и осећајна полазна тачка целе философије и религије јесте оно што је Мигел де Унамуно дефинисао као *ијраично осећање живојиа*. И Чехов је знао да истина у том осећању почива. Меланхолија прожима његово стваралаштво и попут густе мреже крвних судова обилно храни сва његова дела. Али Чехов је мајстор привида и срачунато, да се не бисмо угушили од силине доживљаја, од „метафизичке студени”, да би нам наша бескрајна усамљеност била подношљивија, он је попут митског врача прецизно дозира и разблажује хумором, ситницама и свакодневицом – тако она у својој горчини постаје питкија. Чехов је „тражио елемент који све повезује, нешто што људе спаја. А то није било богатство, ни знање, већ тежина живота. Она је људе чинила солидарним. А што се смисла живота тиче – нема сваки конкретан живот увек неки препознатљив смисао. Али сваки живот има своје поноре и своје чврсто тло” (Kaminer, 2021, стр. 81).

Трећи чин: „Нове форме су иошредне”

Крајем XIX века у натурализму је створен нови драматуршки образац на чијој се техници (натуралистичка драмска техника), односно моделу, почела развијати једна нова, сасвим особена драмска традиција: модерна. Она је постојану форму и темељени образац остварила управо у начелима натуралистичке драме која је могла афирмисати или негирати. Аналогно класичној драми, у којој је као парадигматски образац и канон послужио псеудоаристотеловски драмски модел, у модерној драми тај образац је био натуралистички, јер се удаљавање или приближавање одређене драмске форме увек очитује према неком пређашњем обрасцу, неком канону (Lešić, 1990, стр. 7).

Нагли развој модерне драме је био условљен многобројним факторима у чије подробно објашњење ми овде не можемо улазити, али у свим европским књижевностима препознају се неколике константе које су сходно духовним кретањима и унутарњим променама потраживале управо драмску форму, као пројаву одвећ сложеног садржаја: искуство рата, „свијест о присуству уништавајућих сила у савременом друштву, па унутарња несигурност у свијету од којег се више не може очекивати да ће врлина бити награђена а гријех кажњен и у којем људска јединка није више творац властите судбине” (Lešić, 1990, стр. 11) – дакле, један свеобухватан осећај пролазности, суштинске непостојаности и обесмишљеног живљења.

У натуралистичкој драми корелат тих осећања испојио се кроз драмски конфликт који је схваћен као окосница и упориште читаве драмске радње.

Међутим, ово инаугурисано правило убрзо су свргли сами драматичари осећајући да суштина спора заправо обитава у унутрашњости бића, и како је тврдио Брентијер – у „представљању хтијења које стреми неком циљу, свјесно себе и поступака којима се служи” (Lešić, 1990, стр. 12–13). Ово померање драмске радње ка унутрашњим просторима – *с ону сцену добра и зла*: радње и дијалога, покренуло је извесне процесе који су снажно утицали на даљи развој драме, „која се према Метерлинковим ријечима, након натурализма – ’замислила над самом собом’” (Lešić, 1990, стр. 13).

Чехов је своја драмска дела творио у тачки сусрета натурализма и симболизма. Године 1897. он пише Суворину: „Читам Метерлинка. Прочитао сам *Les aveugles, L'intruse*, читам *Aglavaine et Selysette*. Све су то необичне, чудне ствари, али остављају снажан утисак, и да имам своје позориште, ја бих неизоставно приказао *Les aveugles*” (Čehov, 1981c, стр. 31; писмо Суворину од 12. јула 1897). Сличност њихових уметничких сензибилитета као виновника великих преврата¹¹ огледа се и у намени Метерлинкове драме из 1894. године. *L'intérieur* – „да се иза свакодневних дијалога разума и осећања ослушне свечан и бескрајан дијалог душе са њеном судбином” (Meterlink, 1975, стр. 89). Чеховљев *Галеб* јесте управо то. Он је и „биографија једног осећања” – болести која се посматра као „месо које се осамостаљује, буни и неће више да служи”, болести која је „*ајосџазија, ојџагнишџиво орјана*” (Сиоран, 2008, стр. 83) која је душу у дијалогу са њеном судбином довела до *(ис)џада у време* – до самоубиства.

Пишући драме у којима се „ништа не догађа” Чехов је заправо *расџакао* њен реализам и поунутарњивао је кроз категорије времена, простора, дијалога, монолога али и тишине. За сложена душевна стања која је приказивао, натуралистичка техника је била одвећ претесна и груба, али је послужила као чврста органска основа, као поље вероватног и могућег, као мимезис *избора сџварносџи* коју је суштински суптилно преиначио силаском у дубину људске природе и свести. Према конфликтном налогу – да се према императиву сценског и драмског *радња џрикаже*, али радња унутарња и сложена, која се дешава *између јунака* али и у њима *самима*, модерна драма је неуротично и неуморно трагала за подобним и прикладним уметничким изразима. У том трагању Чеховљева драматургија заузима сасвим особено место.

Вишезначност књижевног текста се поима као „затечена” у слоју значења која је у феноменолошкој анализи Романа Ингардена уочена као елеменат суштинске структуре дела. Наиме, разликујући слојеве књижевног уметничког дела, Ингарден је јасно издвојио „слој значења” у којем се, по природи ствари, вишезначност може и јавити. Без претходног одређивања

¹¹ „Драма должна или вырождаться совсем, или принять совсем новые, невиданные формы, – говорил он. – Мы себе и представить не можем, чем будет театр через сто лет” (Куприн, n.d., стр. 11).

интенционалне природе дела, односно начина његовог бивствовања, рећи ћемо да хетерономност бића књижевног дела, тј. његова интенционална природа омогућава многозначно интенционално одређивање, а то значи да поједини сегменти текста, али и он у целини, могу бити вишезначни, а „када је реченица вишезначна, њен корелат опализира” (видети Стојановић, 1977, стр. 82–84).¹²

Дакле, опализацију посматрамо и као својеврстан *mise en abyme* – наставак, преливање, неухватљивост појмова који су управљени вишезначном реченицом, дубоко усложњени и изложени дејству сазнајних моћи. Међутим, управо „та компликованост, сложеност, може имати врло повољне ефекте у естетском погледу” (Стојановић, 1977, стр. 84).

Чеховљев *Галеб* је универзална естетичка есенција, уметнички супстрат, опализирани симбол његове свеколике философије меланхолије – или како би Французи рекли за Мопасана „*la désenchantement de la vie*” – разочараности животом (видети Цар, 1921). На извештајан начин, пројава метафизичке димензије *цејла* свакодневицу и као темељна повезница са аутентичним делом бића поима се као нешто особито и фасцинантно. Чеховљева драматуршка управљеност на свакодневно и банално као нечега што „застире” аутентичност бића јесте уистину најудаљенија тачка, контрапункт, унутрашњи драматуршки контраст и иронија „дубине бића”. Стога се та „драма са својим унутрашњим конфликтима, са својом унутрашњом напетости, са својом унутрашњом ’ријеком времена’, са својим конкретним, али и симболички вјечитим ситуацијама” дешава управо док „људи сједе за столом и пију чај, а у исто вријеме се руши сав њихов живот” (Lešić, 1990, стр. 11–12).

Суптилно једињење опречних садржаја у дисциплиновану, без сувишка конструисану органску форму, чини срж Чеховљеве драматургије чији се конфликт, упркос реалистичком оквиру, суштински увек одвија на метафизичком плану. Овај концепт Чехов је доследно спровео у својим драмама: на крају *Галеба* док Трепљев, након сусрета с Нином, цепа своје рукописе и баца их под сто, откључава врата на десној страни и излази, остали се након вечере враћају за сто да играју томболу¹³; Шамрајев показује Тригорину препарираних галеба којег је раније наручио, за то време, иза сцене, Трепљев се – убија.

Налазимо да физиологију Чеховљевих драма теоријски може подржати управо *вишезначност* и *опализација* књижевног текста (видети Гуљченко,

¹² Ингарденова четворослојна концепција структуре подразумева два слоја која се односе на језичку организацију (ниво језика): слој гласова и гласовних склопова вишег реда и слој значењских јединица, смисла појединих реченица и реченичних склопова, док се друга два слоја односе на оно што називамо унутарњи свет књижевног дела (ниво света): слој произведених предмета и слој схематизованих аспеката (према Lešić, 1990, стр. 115–116).

¹³ „АРКАДИНА: ’Црно вино и пиво за Бориса Алексејевича ставите овамо, на сто. Ми ћемо играти и пити. Хајде да седнемо господо’” (Čehov, 1981a, стр. 232).

2009), јер упркос привидној једноставности његових драма, њени подводни токови, међуреченични простори у којима се мисли сустичу и смисао стиче, недореченост и тишина, смештање туге у духовни крајолик, метафизичка провокативност, текстуална трансценденција, огроман симболички капитал, чине његово стваралаштво слојевитим, сложеним, естетички узоритим, парадигматичним, и стога – класичним.

То препознајемо и у *Галебу* – симболу и истоименој драми, коју у Чеховљевом стваралаштву видимо као светлост луне која „уноси у наша срца жеље и наде, које се не могу остварити” (де Мопасан, 1921, стр. 61). Он је светлуцање које опализира човекову трајну метафизичку огољеност и крхкост пред пролазношћу због које „сви утисци постају болови” (де Мопасан, 1921, стр. 66) – меланхолију.

Четврти чин: *Галеб* или „Биографија једног осећања”¹⁴

ИСПАСТИ ИЗ ВРЕМЕНА... Узалуд традим иренуике, иренуци измичу: нема ниједној који ми није нејријайшељ, који ми не иријовара и не йоказује своје оддијање да се са мнош обрука. Сви нејрисйуиачни, они један за друим објављују моје издање и йораз.
(Сиоран, 2008, стр. 125)

Галеб је комедија у четири чина. Не случајно, Чехов је своје драме управо тако звао – комедијама. Он је поседовао ону толико важну дистанцу самоироничног одношења према животном искуству у коме се трагично и комично непрестано саплићу и суживљавају. Иронија поседује „истинску моћ деструкције” (Pilirović, 2005, стр. 161) она је „један орган, чуло за негативно” (Kjerkegor, 2020, стр. 317) али и један од најважнијих услова уметничког творења. Чеховљева уметничка егзистенција је била велика и аутентична управо зато што је умео да своје постојање као уметник „доведе до подударана са збиљом свог живота”. И томе припада иронија, али како Кјеркегор нарочито наглашава – *савладана иронија*. Код Чехова је она била „савладан моменат, она је била дух којим је могао да се послужи”. Он је стајао „изнад ње” и допустио да она буде „вођа пута” (Kjerkegor, 2020, стр. 332). Отуда је могао онај *избор стварности* у својим драмама, упркос пуној трагичкој озбиљности, да назове – комедијама.¹⁵

¹⁴ Ломпар, 2018.

¹⁵ Ово жанровско одређење вероватно је и омаж Пушкину који је своју трагедију *Борис Годунов* назвао „Борис Годунов, драматическая повесть, комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве”.

Драму *Галеб* Чехов је писао у јесен 1895. „Пишем са задовољством, мада се огрешујем о сценске услове. Комедија, три женске улоге, шест мушких, четири чина, пејзаж (поглед на језеро); много разговора о књижевности, мало радње, пет пудова љубави.” Месец дана касније додаје: „Почео сам forte а завршио pianissimo, супротно свим правилима драмске уметности. Испала је повест. Више сам незадовољан него задовољан” (Ћећов, 1981с, стр. 15; писмо Суворину од 21. новембра 1895, Мелихово).¹⁶

Симбол мртвог галеба Чехову је даровао његов пријатељ, сликар Исак Левитан можда највећи руски пејзажист. На сликама из последње двадесет једне године његовог живота не појављује се ниједна људска фигура (Bilington, 1988, стр. 509; видети такође Паустовский, 1961).¹⁷

Зарад економије простора испрва ћемо сажето представити два стваралачка концепта која су спрам Чеховљевог сагледана принципом аналогije, те ће при самој анализи они имати и оперативан карактер – Еурипидову трагичку уметност и Мопасаново дело *На води* (1888). Чеховљева драма има важне особине Еурипидове трагичке уметности, по којима се ова разликује од пређашње: антроподикеју, психологију и реализам; код Есхила и Софокла протагонист је Бог, код Еурипида протагонист је човек. Такође, у његовим ликовима „поље сукоба се преноси у унутрашњост, на борбу нагона између себе, тачније, код њега је митологија прешла у психологију” (Ђурић, 2003, стр. 327).¹⁸ Наиме – „Еурипид је први психолог који је ушао у лавиринт људске душе и у свима њеним демонским страстима и опседнутостима видео нужност и законе људске ’природе’” (Ђурић, 2003, стр. 327). Први пут управо код Еурипида махнитост подстиче идеју не о божјој сили већ о *људској слабости*. Много касније ће Фројд у једном од кључних есеја о меланхолији закључити да једно од најупечатљивијих својстава меланхолије

¹⁶ *Галеб* је објављен први пут 1896. године у часопису *Руска мисао*. С мањим изменама дело је објављено у зборнику Чеховљевих драма 1897, а потом и у 7. књизи сабраних дела 1901. У српској књижевности први пут је објављен 1939. у *Сабраним делима*. На српској сцени *Галеб* је први пут приказан 12. априла 1923. у Академском позоришту у Београду, а режирао је руски емигрант Ј. Ракићин (Ћећов, 1981а, стр. 432).

¹⁷ Постоји паралела између Трепљевљевог и Левитановог покушаја самоубиства али и меланхолије: у писму Н. А. Лејкину од 9. маја 1885. Чехов пише: „Код мене је сликар Левитан (не Ваш него други – пејзажиста), страстан ловац. Он је и убио зеца. С њим се, јадним, нешто рђаво дешава. Почетни стадиј некакве психозе [...] Хтео је да се обеси... Довео сам га у свој летњиковица и сада га шетам... Као да му је боље” (Ћећов, 1981b, стр. 27). Такође, у писму Суворину од 9. маја 1892. помиње се сцена из лова у коме Левитан рањава шљуку, а потом је Чехов убија: „Морао сам да га послушам и да је убијем. Свет је постао сиромашнији за једно дивно, заљубљено биће, а два глупака вратила су се својој кући и села да вечерају” (Ћећов, 1981b, стр. 236). Ова сцена је инспирација за убиство галеба у драми.

¹⁸ „Н. Weil нашао је одличан израз: La mythologie est transformée en psychologie” (Ђурић, 2003, стр. 327).

које потражује разјашњење јесте њена способност да се конвертује „у симптоматски потпуно супротно стање, у манију” (Фројд, 2006–2007, стр. 171). Још једна значајна сличност са Еурипидовим трагичким песништвом јесте „слика трагичне љубави и оних страшних бура које у људској души изазива љубавна страст, и о којима његови претходници нису ништа наслућивали” (Ђурић, 2003, стр. 327).¹⁹ Како (из)ванредно добро закључује Милош Ђурић: „*Баи љаквим љонирањем он се љоказао не само као ољкривач душе у новом смислу ље речи и као љворац љене љаљолољје нељо и као васљљљаник оне философске школе која је љрољоведала да је мнољо важније љознавати самоља себе нељо знаљи како је љосљљао свељи, и да је мнољо веље јунашљљво љобедљљи самоља себе нељо освољљљи љолемо царсљљво љерсљљско*” (Ђурић, 2003, стр. 328). Осим тога – Еурипидов реализам је грађански, он „приказује људе какви јесу” и својом трагедијом се приближава комедији.

Чехов је један од творца нове драмске форме коју столећа деле од Еурипида и класичне грчке драме, али попут многих стваралаца он тврдо сведочи да литература има особену, веома виталну текстуалну и феноменолошку дијалектику, те да је *сљљарина* на извешан начин и у извесном степену увек делатно присутна у потоњем књижевном времену. Кроз круцијалне категорије и „дијалектику живота” коју представља, Чеховљев *Галеб* се тумачи и поменути античким концептом у коме појам трагичког јунака и самоубиства заузимају важно место. Из античке драме Чехов преузима и формат у коме се важни догађаји не збивају пред очима гледалаца, већ су пострадали, дешавају се – као и у животу – иза кулиса, у самоћи (покушај Трепљевљевог самоубиства и самоубиство).

Године 1880. у француској књижевности се појавио писац кога је Жил Леметр назвао „класиком старог кова и времена, који је чудом неким залутао међу писце једног маторог и извештаченог књижевног доба”, који је „бректао здрављем чак и онда кад је обрађивао најнездравије предмете” (Цар, 1921) – Ги де Мопасан (1850–1893). Александар Куприн и Иван Буњин су нам у својим успоменама на Чехова, између осталог, оставили и важна сведочења о томе како је он гледао на стваралаштво Мопасана.

„Все нынче стали чудесно писать, плохих писателей вовсе нет, – говорил он решительным тоном. – И оттого-то теперь все труднее становится выбиться из неизвестности. И знаете, кто сделал такой переворот? – Мопассан. Он, как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным.” (Куприн, n.d., стр. 12)

¹⁹ И Федра ће болно казати: „Ми знамо шта је добро, разумемо то, ал’ не маримо” (Ђурић, 2003, стр. 327).

„Он горячо любил литературу, и говорить о писателях, восхищаться Мопассаном, Флобером или Толстым²⁰, – было для него наслаждением. Особенно часто он с восторгом говорил именно о них да еще о 'Тамани' Лермонтова. [...] После тех высоких требований, которые поставил своим мастерством Мопассан, трудно работать, но работать все же надо, особенно нам, русским, и в работе надо быть смелым.” (Бунин, 1955, стр. 55)

Године 1888. појавиле су се „белешке у којима нит има какве историје, нит каквог особито занимљивог догађаја” (де Мопасан, 1921, стр. 134) које у први мах и нису биле намењене публици, као што ни њихов садржај није лако жанровски одредити – *На води*. Како је врло добро приметио Марко Цар, можда је најприкладније назвати их *Ауђиојсихолоијом једној њисца*, јер су оне на изврстан начин „роман његове душе”, и као такав, интересантнији но сви остали.²¹

На који начин је ово Мопасаново дело постало интегрални део *Галеба* и како је утицало на формирање унутрашње димензије његових кључних ликова? Чеховљев стваралачки манир чине два основна тока: један је спољашњи, јасан и податан, те се без тешкоћа перципира кроз приповедачку или драмску радњу и дијалоге. Међутим, та привидна јасноћа крије други комплексан „подводни”, кодиран ток који потражује сасвим другачију врсту разумевања и тумачења текста. Мопасаново дело *На води*²² се кроз два вида и оба тока обзнањује у драми *Галеб*: Чехов на њега деликатно имплицира тиме што се део из бележака у драми чита наглас, али не случајно, тај сегмент чита, а потом и опаском да је „даље незанимљиво” прекида (веле) мајсторица манипулације – Ирина Аркадина. Она не прекида *било који гео романа* већ управо онај у коме Мопасан излаже „теорију манипулације”. То је једно префињено интертекстуално ткање и најфинија подводна сугестија која пружа кључ за разумевање основног кода личности Ирине Аркадине. У Мопасановом књижевном опусу ово дело је јединствено, понајвише лично, „уводи нас у његову интимну психологију и, на неки начин, посвећује у тајну његове уметничке природе и његове прометејске душе” (Цар, 1921) – ове белешке Мопасан пише када је „почињао да осећа у свом духу прве клице разорне болести која ће га, још жива, сурвати у вечити мрак”. Та болест је

²⁰ „Лев Николаевич сказал, что при чтении Чехова порою испытывает нечто вроде 'профессиональной зависти'. Кажется, он ни об одном другом писателе такого никогда не говорил” (Бунин, 1955, стр. 17).

²¹ „Ја сам ове белешке набацао био само за своју употребу, или боље, ја сам се овом шетњом по води окористио био да побележим неке скитнице-мисли, које су ми духом кружиле, као што птице круже по зраку. Сад се од мене тражи да ове несрећене странице предам јавности [...] Ја се тој жељи ево приволах. Можда би било боље да то нисам учинио” (де Мопасан, 1921, стр. 134).

²² Али и његово стваралаштво у целини, што је, разуме се, предмет и тема по себи.

била (и) меланхолија.²³ С обзиром на јак исповедни, дневнички тон ових бележака, на многим местима уметнички изузетно обликованим, Мопасан раскрива унутарњи механизам меланхолије:

„О како нас понекад немило дирне један шум, један звук, један гласак! [...] Но какав, чији је то глас био? Не потраја дуго, и ја му уђох у траг. То је био онај глас што без престанка, тајанствено и долећиво, јечи у нашој души, глас нејасан, нештољив и свиреп, који нас кори за све што смо учинили и за све оно што нисмо учинили; глас неодређене гриже савести, глас узалудног кајања, глас жена с којима смо се у животу сретали и које би нас можда љубиле, глас дана минулих, ствари ишчезлих, нада упокојених, – глас свега онога што вара и пролази, свега онога што нисмо доживели и што нећемо никад доживети, нејаки глас што нам довикује да је живот недоношче да је напрезање узалудно, да је дух немоћан и да је тело слабостиња [...] Али зашто је мени живот бремене, кад је он већем броју људи задовољство? Зашто ове незнане муке што ме једу жива? Зашто да ја не познам истинску радост уживања у животу?” (де Мопасан, 1921, стр. 63)

Мопасанова уметничка философија је у белешкама *На води* изузетно сугестивно и упечатљиво изражена, и управо је она окосница личности галеба – Константина Трепљева у чијој потиштености препознајемо истоветан – за разумевање меланхолије нужан императив „моралног гнушања”, коме су заправо сви други недостаци подређени (Фројд, 2006–2007, стр. 168).

Поред манипулације и меланхолије, још три мопасановске димензије су формативно уткане у драму *Галеб*, а то су иронија (љубави), нихилизам и смрт. Ови философски погледи су Чехову органски били блиски и пријемчиви, о чему сведочи и укупан тон његовог стваралаштва. Али, како смо видели, Чехов је обзнанио да је Мопасан учинио преврат, поставио нову лествицу, те се након њега напосто мора писати смелије: он је то и учинио. Мопасан пише о двема заљубљеним душама којима се искрено диви, чак их кришом посматра с највећим усхићењем. „Дивно беше видети како су се привили једно уз друго, па иду куда их ноге носе, по светломрцању стрмог и шумовитог прибережја. [...] Кад их неста испред мојих очију, мене обузе нека неизрецива туга. Осетих како се о ме очешала срећа коју не познајем, али која ми се сама наговешћује као права једина на свету” (де Мопасан, 1921, стр. 56; подвукле ауторке). Љубав се посматра као једино прибежиште од свеопштег бесмисла. Међутим, размера тог осећања развиће су у апсолутну баналност када на крају бележака ово двоје заточеника љубави затекнемо у коцкарници како губе у игри – у рулету ироније која увек добија, јер на концу, њихов „Амор се нешто насуморио!” (де Мопасан, 1921, стр. 134). Дакле, и

²³ Мопасан је након врло активног и садржајног живота, 6. јула 1893. године у Паризу преминуо у једном од завода за менталне болести.

оно што се наизглед чини као *чистио*, као вид људског искупљења, као могућност спаса, заправо се показује као банални симулакрум. Трепљев из дубине меланхолије „чезне за љубављу и добротом”, а тиме што се оне потражују из стања нестабилности добијају тежину идеализације (Нина). У *Галебу* је ова љубав потхрањивана илузијом Трепљева, али је по дубини пораза и неостваривости она истог карактера. Али Чехов се ту не зауставља – иронија љубави се развија у нихилизам, одрицање, јер Трепљев није само одбачен од објекта који он идеализује (Нина), већ је одбачен од најважнијег субјекта због којег идеализацију и врши – мајке. Непостојање њене аутентичне, исконске, саморазумевајуће, неупитне љубави, имплицира да је у основи људског рода нешто дубоко и фундаментално погрешно. Ако се *џа* љубав подређује било ком осећању, као у случају Аркадине – радикалној себичности, онда се тиме љубав у начелу негира и доживљава као особита девијација.

Осећање које у белешкама *На води* обитава у сржи наративног тока јесте доживљај, сусрет и мисао о смрти. Мопасан то чини на низ уметнички веома дојмљивих начина, те се она поима као иронијски пролог људског битисања али и једини епилог. Чеховљев стил меког привида ову горчину ублажава, али се у најдубљим слојевима значења испољава управо овај смисао.

Уз претходно наведене методолошке оквире сагледаћемо доминантно и премрежавајуће осећање меланхоличног доживљаја света главног јунака Константина Трепљева, које чини најдубљи седиментни слој драме и може се дефинисати као *ајсолуџна самост* из које проистиче и обзорје наше анализе, а омеђена је његовим *унуџарњим духовним ликом*.

У *еурипидовском* реализму и антроподикеји *Галеба* до краја се развила она патологија која је спутала јунака да „упозна самог себе”. Тегобна атмосфера мопасановске ироније и нихилизма освајала је његов унутарњи простор који је постао главно поприште збивања постепеног развоја потиштености која живи „усред *џешке* стварности” (Сиоран, 2008, стр. 113) – недостатка фундаменталног осећања љубави и прихватања. Архитектонику односа две јунакиње које су том процесу имале кључну ролу Чехов је изградио на маркантној црти хеленског етоса, која јесте и „уобличавалачка енергија првог реда” (Нице, 1998, стр. 13) – агонистичност.

Галеб је сржни композициони, стожерно-семантички лингволошки маркер драме, али и моћно, сугестивно уточиште његове философије меланхолије, он је *меџафизичка џовезница* и *сублимни облик одрицања од сојстџива и светџа*, он је „*L'homme qui a voulu – човек који је хџиео*” – Константин Трепљев. Разумејући је и као „одсутност услед ишчежавања жеља” (Сиоран, 2008, стр. 113), Трепљевљеву меланхолију ћемо представити кроз неколико стадијума клизења душе у тихи крешендо. У том процесу две су жене неизоставне: мајка Ирина Аркадина и изабраница – Нина Заречна; текст који у овом процесу има оперативни карактер јесте „Жалост и меланхолија” Сигмунда Фројда (1915).

Први стадијум: назирај апокалиптичног (први чин и други чин)

Већ на самом почетку драме Трепљева затичемо као личност *начетју* и *окрњену*, пре свега, проблематичним односом с мајком који имплицира снажан осећај маргиналне, ободне егзистенције. Пред извођење свог комада на ујаково питање зашто је Аркадина нерасположена он одговара:

„Зашто? Досађује се. Љубоморна је. Она је и против мене, и против моје представе и против мог комада, зато што не игра она, него Заречна. Она и не зна мој комад, а већ га мрзи. [...] Криво јој је што ће на овој малој позорници имати успеха Заречна, а не она. Моја мати је психолошки уникум. Она је, неоспорно, даровита и паметна жена, у стању је да плаче над књигама, може да ти изрецитује напамет целог Њекарасова, негује болеснике као анђео; али само покушај да похвалиш пред њом Елеонору Дузе! Охо-хо! Треба хвалити само њу, треба писати само о њој, драти се, одушевљавати се њеном необичном игром и *La dame aux camélias* или у *Пијансџиву живоји*, али пошто овде, на селу нема тог наркотика, она се досађује и љути се, сви смо ми њени непријатељи, сви смо криви. Осим тога, она је сујеверна [...] она је шкрта. Она има у Одеси, у банци, седамдесет хиљада... ја то поуздано знам. А ако затражиш од ње нешто на зајам, почеће да плаче.” (Ћехов, 1981а, стр. 177)

На ујакову констатацију да се умири јер га мати обожава, Трепљев каже:

„Воли, не воли, воли, не воли, воли, не воли (*Смеје се*). Видиш, моја мати ме не воли. Па наравно. Она је жељна живота, хоће да воли, да носи светле блузе, а мени је већ двадесет и пет година и ја је стално подсећам да није више млада. Кад мене нема, њој је само тридесет и две године; кад сам ја поред ње, њој је четрдесет и три... и зато ме мрзи.” (Ћехов, 1981а, стр. 178)

Уз површност и нарцисоидност Трепљев износи још неколико особина „уникалне” мајчине личности. Притом је врло знаковито постојање контрастног понашања као основног услова за манипулацију, која ће се код ње, видећемо нешто доцније, испољити као добро савладана вештина. У маниру Трепљевљевог пластичног говора, критичи, надраженом стању духа – у овом према налогу природе најблискијем односу, уочавамо дубоку несигурност, разочараност и латентно постављену – жудњу за љубављу и прихватањем (Гвардини, 2006–2007). Већ запитаност да ли га мајка воли указује на унутарњу несолидност, мањак самопоуздања и то је оно што препознајемо као фундаментално *семе раздора*. Трепљев, такође, гаји презрење према савременом позоришном животу у коме је Аркадина – прва дама. У њему је све „шаблон, предрасуда”, од којег он бежи „као што је бежао Мопасан од

Ајфелове куле која му притискивала мозак својом тривијалношћу”. Трепљев жели *нове форме* – „нове форме су потребне, а ако их нема... онда ништа не треба” (Ћећов, 1981а, стр. 178). Он заправо казује да је не позоришту – већ животу потребна дубока конверзија, преумљење, метаноја – како би он *иосишао* онакав какав је одувек и требало да буде – испуњен и достојанствен. Њихово разилажење по питању позоришта је разилажење по питању суштине живота. Она која ужива у „тривијалностима” изазива његово згражавање јер, на концу, њега у том баналном „позоришном животу” заправо и нема – и то је друга тачка њиховог раздора: он жели промену јер осећа да је све потпуни симулакрум, жели „нову форму” живота, његову пунину, а ако се он такав не оствари – „онда ништа не треба” (Ћећов, 1981а, стр. 178).

Он мајку воли, али, како каже: „да је обична жена, ја бих био срећнији”. Њену друштвену елиту „све саме величине, глумце и писце” посматра као претњу јер у њиховом односу према њему он препознаје само сажаљење и „пати од понижења”: „Ко сам ја? Шта сам ја? Напустио сам универзитет у трећој години студија из разлога који, као што се каже, не зависе од редакције, ни по чему се не истичем, што се новца тиче, немам ни пребијене паре, а у исправама стоји да сам грађанин из Кијева. Мој отац није био племић, био је обичан грађанин, мада је и он био познати глумац [...]” (Ћећов, 1981а, стр. 179). То је трећа тачка њиховог раздора. Трепљев је самокритичан али дубоко свестан своје социјалне и финансијске позиције (коју ни мајка не мења јер је шкрта). Међутим, услед појачане самосвести и рањивости његова интроспекција иде ка *радикалном ситиду* и *недостойносци*, те је отуда доживљај тог личног пораза дубљи и разорнији. Четврта тачка раздора коју Трепљев у овом важном дијалогу са ујаком помиње јесте проблематична веза Аркадине и познатог новелисте Тригорина: „Нема још ни четрдесет година, а већ је славан и сит до гуще...” (оно што би Трепљев желео). „Што се тиче његових приповедака... не знам шта да ти кажем... Симпатично, даровито... али после Толстоја или Золе неће ти пасти на памет да читаш Тригорина” (Ћећов, 1981а, стр. 179).

У основи односа који изискује безусловну мајчинску љубав препознајемо њен трансакциони карактер, нарцисоидност, театралност, мимикрију. Из фундаменталне неприхваћености, Трепљеву је ускраћен пупчани, родни, „статус” сина и, услед тога, на место љубави ступила је *жудња* и *чежња* за њом, која је *сразмерна њеној суштинској нереализованости*. Тачке раздора су унутрашњи кодови меланхолије, која у овом односу има своје *месито зачећа*, које су код Трепљева препознате као *уштински доживљај живошта* и *сејино ситање духа*. Када се у односима који нужде љубав она не оствари, отвара се простор за низ њених несрећних компензација, а последично и контраиндикација: инфериорност, љубомору, манипулацију, амбиваленцију, (ауто)агресију и низ других.

Нинину појаву у драми карактеришу две врло симптоматичне сцене. Једна је изнимно театрална и драматична изјава Трепљева: „Ја без ње не могу да живим... Чак је и звук њених корака диван... Ја сам неизмерно срећан (*Брзо њолази у сусрет Нини Заречној која улази.*). Чаробнице, чежњо моја...” (Ћехов, 1981a, стр. 179) док је друга, сцена њиховог сусрета: „ТРЕПЉЕВ: Сами смо. НИНА: Чини ми се да има неког тамо... ТРЕПЉЕВ: Нема никог. (*Пољубац.*) НИНА: Које је ово дрво? ТРЕПЉЕВ: Брест. НИНА: Зашто је тако црно? (Ћехов, 1981a, стр. 180).

Ћехов је мајстор оштрих прелаза, детаља и фрагментарности који увек имају моћно семантичко али и симболичко ангажовање. У сцени која разумева романтичност, нежност, усредсређеност (и на другог), видимо оштар прелаз на детаљ и боју који указују на *процес*. Овај љубавни однос представљен је само кроз његов вид, кроз његова осећања и жудњу. Зашто је то толико важно? Напросто, код Ћехова случајности и вишка у тексту – нема. Сваки детаљ, свака реч, гест и покрет у сложено оркестрираном дијалогу имају своје јасно место и значење. Његова лекарска пракса је додатно изоштрила вид писца, те је он и у стваралаштву деликатно демонстрирао смисао за постављање дијагнозе и њено тумачење, при чему је најмања ситница врло индикативна. У овом романтизираном двојству, доминантно али латентно постављено је заправо само њено *одсуство*. Није од мале важности што се говор о мајци и сусрет с Нином у драми дешавају готово истовремено, и још је важније: оба односа су видљива кроз *ошћућеност* и *усамљеност*.

Следећа важна сцена је извођење његовог комада у коме нема живих лица осим Нине. Дијалог с мајком отпочиње интертекстом, сегментима из *Хамлета*: „АРКАДИНА: 'О, сине мој! / Ти моје очи мојој души свраћаш, / Где видим тако мрке, црне мрље / Што никад боју изгубити неће.' ТРЕПЉЕВ: 'О, зашто си утонула у разврат / И љубав тражила у постељи злочинца'” (Ћехов, 1981a, стр. 183).

Цитатност на овом месту има троструку функцију: с обзиром на то да је ово њихов први сусрет у драми, он указује на немогућност *право* дијалога између њих, симболично – они говоре као нека друга лица јер су, уистину, странци; то би била прва функција. Дијалог је симулиран позориштем које *она воли*: он је свестан својих стваралачких ограничења, али покушава да с њом комуницира кроз оно што јој је блиско али „новом формом” јер она у бити значи померање, другачије *хтење* њиховог односа; у томе се састоји друга функција. Трећа јесте указивање на његову хамлетовску позицију, како по спољним сличностима тако по нутрењу и доживљају издаје.

Нина изговара важан монолог које знаковито – Аркадина, прекида упадицама: „То је нешто декадентно”, потом: „Мирише на сумпор. Да ли то тако мора да буде? ТРЕПЉЕВ: Да. АРКАДИНА (*смеје се*): Признајем, то је ефекат. ТРЕПЉЕВ: „Мама”! (Ћехов, 1981a, стр. 185).

Убрзо након ове ироније, свој авангардни комад Трепљев, озловољен и револтиран, прекида.²⁴ Након прекора од стране присутних, Аркадина каже: „Нека он пише како хоће и како може, само нека мене остави на миру” (Ћећов, 1981а, стр. 186). Нина у журби одлази, док Трепљева тражи једина која за њим пати: Маша.

На почетку другог чина Аркадина чита део из Мопасановог дела *На води* „Дакле, кад жена изабере писца кога жели да зароби, она га опседа комплиментима, љубазношћу и угађањем...” (Ћећов, 1981а, стр. 193). Нина се распитује шта Аркадина чита, али она након неколико редова, прочитаних у себи, читање прекида.

Трепљев се убрзо појављује са убијеним галебом којег ставља пред Нинине ноге. „НИНА: Шта вам је? (*Дуже галеба и гледа ја.*) ТРЕПЉЕВ (*иосле љаузе*): Ускоро ћу тако убити и себе.” (Ћећов, 1981а, стр. 198). Убијање галеба означава симболички почетак растанка Нине и Трепљева као и његовог самоубиства. Јер, како запажа Александар Јерков: „У тексту увек постоји сила неког одсуства, која покреће све што се после текста догађа, као што можемо да претпоставимо и да му претходи. Раскол текста и онога што га окружује, то је мера нужности пораза у којем се не губи унапред одређени смисао, него се стиче значај који може да буде одлучујући” (Јерков, 2010, стр. 29). Уистину, ми њихову праву сједињеност и љубав у драми не видимо, она се само рефлектује кроз поменућу *силу одсуства* која се „претпоставља” у времену које је тексту претходило. Трепљев врло добро примећује да се *иовод* за њихов коначан раздор збио оне вечери кад је пропао његов комад: „Жене не праштају неуспех. Ја сам све спалио, све до последњег табака. Кад бисте знали како сам несрећан! Ваша хладноћа је страшна, невероватна, као да се упило у земљу [...]” (Ћећов, 1981а, стр. 199). Повод стога што прави узрок почива у чињеници, а то Чехов ванредно поторескно *сићиницама* демонстрира – да њих двоје суштински, дакле, *духовно* – *нису љар*, да у таквој „сједињености” истинског заједништва нема, нити га може бити: љубав се у том (над)умном размимоилажењу никада не остварује.

Након „позоришног краха” Аркадина Нини представља Тригорина. На Нинино запажање да „за оног ко је искусио уживање које пружа стваралаштво... никаква друга уживања не постоје”, Аркадина, смејући се, каже: „Не говорите тако. Кад му направите комплимент, он се одмах

²⁴ Овде постоји паралела: наиме, поводом премијере Галеба у петроградском Александријском позоришту, која је била једна од највећих катастрофа у историји модерне драме, а за Чехова лично једна од највећих трагедија у животу (Hristić, 1994, стр. 24), Чехов је писао Суворину 14. децембра 1896: „Моји комади су и раније пропадали, а мене се то није много тицало. Али 17. октобра није пропала моја драма, него моја личност” (Ћећов, 1981b, стр. 24). Осим тога, *Галеб* је била потпуна новина, публици је било потребно да адаптира око, ухо и дух на једну сасвим другачију форму, јер је он једноставно „разбио” класичан театар.

збуни.” Ова реченица је пролегомена за интертекст Мопасана у којем се излаже механизам манипулације. У трећем чину, када Аркадина схвати да се Нина свиђа Тригорину, она демонстрира управо такав маневар: „Нека, ја се не стидим моје љубави према теби. (*Људи му руке.*) [...] Ти си сав мој. Ти си тако даровит, паметан, најбољи савремени писац, ти си једина нада Русије... [...] Хоћеш ли са мном? Је ли? Нећеш ме оставити? ТРИГОРИН: Ја немам своје воље [...] Узми ме, води, али само ме не пуштај од себе ни за тренутак... АРКАДИНА (*у себи*): Сад је мој. (*Лежерно, као да се нишпила није десило.*) Уосталом, ако хоћеш, можеш да останеш [...] Збиља, зашто да се журиш” (Ћећов, 1981а, стр. 213). Готово у исто време Нина придобија Тригорина ласкањем, заљубљујући се у њега: „Ако ти кадгод затреба мој живот, дођи и узми га” (Ћећов, 1981а, стр. 211).

Аркадина и Нина су јунакиње два „годишња доба”: Нина је млада пројекција Аркадине и заједничке су им спољашња лепота, нарцисоидност, површност, способност за врхунску манипулацију и неутажива воља за успехом и славом: „За такву срећу као што је бити књижевница или глумица... ја бих поднела и презир својих блиских, немаштину, разочарање, живела бих на мансарди и јела само суви хлеб, патила бих од незадовољства самом собом, од свести о својим недостацима, али зато бих тражила славу... праву, бучну славу (*покрива лице рукама*). У глави ми се врти... Ах!” (Ћећов, 1981а, стр. 202). Овај монолог је њена лична потоња антиципација уз једно кључно одсуство: одсуство успеха који је највише желела.

У првом стадијуму, обе исказују неразумевање и отуђеност која се у тексту испољава као извештаченост: мајка га не признаје као уметника, не препознаје његову тежњу да јој се преко позоришта које је „њено” он, коначно, приближи; готово на истоветан начин га *не љуби* ни Нина. Унутрашњи раскорак њихових природа је највиднији у њеном потпуном неразумевању монолога у првом чину. Као једина глумица његовог апстрактног „декадентног” театра она га бескрвно и стерилно изговара, јер га одиста *не разуме*, као што не разуме ни „нову форму” коју Трепљев неспретно прокламује у очајном настојању да се афирмише као књижевник и као личност. *Leitmotivi* овог монолога су *радикална љубав* и *метафизичка усамљеност*, али он у еидетичком смислу представља метареференцијалну стварност, пејзаж – духовни крајолик „доњег света” којим је Трепљев у бити интериоризован. Његов комад је симболистички метерлинковски простор, импровизована сценографија његове душе у којој је: „Хладно, хладно, хладно. Празно, празно, празно. Језиво, језиво, језиво” (Ћећов, 1981а, стр. 183).

Трепљев бира Нину управо због мајке. Његова идеализована и не-реализована љубав има дубину апсолутизма јер је супституција за ону коју све време покушава да истински задобије: љубав мајчину. Однос Аркадина–Нина постављен је као *лајтенина ајоничност*; Нина силно жели све оно што Аркадина јесте (славна и богата глумица) и оно што она има

(Тригорин) и истовремено осуђује и одбацује оног којег је претходно осудила и одбацила и Аркадина – Трепљева. То је „уобличавалачка енергија” ове две жене, испољена као жудња за похвалом, славом и првенством (Ниће, 1998, стр. 13) али и победом (манипулација). Али како нас Ниче подсећа „такав етичко-агонистички принцип има и своје границе: човек не треба да се мери с боговима” јер изазива *hibris* (дрскост) коју човек мора тешко да испашта (Ниће, 1998, стр. 13).

Ако његово позориште схватимо као покушај професионалне афирмације и доказ врлине, као покушај персоналног померања из области неважења (јер је код Трепљева осећај инфериорности и маргиналности једна од доминантних црта) – у (само)битност, као драмски простор који би му обезбедио интелектуално и креативно осведочење вредности (мама) у чијем центру се налази Нина – као једино *живо биће*, субјект орфејевског типа коме он, као каквом митском бићу, нуди могућност (и несвесно наду), да га из подземља меланхолије „врати” – онда је *уућања њага* већ на самом почетку драме јасно учитана и прецизна: Нина га не враћа, она следи Аркадину.

Други стадијум: „Свет је препун месарских кука”²⁵
(трећи чин и већи део четвртог)

У трећем чину Трепљевљев меланхолични доживљај се продубљује двома чињеницама: Нининим драматичним одласком у Москву где намерава да се окуша као глумица (уз наговештај везе са Тригорином), док је друга продубљење процепа односа са мајком. Ми наслућујемо да се покушај самоубиства као и позив на двобој Тригорина десио *услед* Нининог одласка, о чему, као и о другим важним догађајима у драми – сазнајемо посредно, јер су драматичне сцене код Чехова изнимно ретке (самоубиство Иванова); Трепљевљеву патњу након одласка Нине ми такође не видимо, нама је приказана само њена последица (увијена глава услед површног рањавања).

Упечатљива је чињеница да се разговор о новцу и помоћи за коју његов ујак моли мајку дешава поводом покушаја самоубиства: у тренутку када се очекује повишен степен саосећања, код ње се испољава његово потпуно одсуство:

„СОРИН (*звизди, зајим неодлучно*): Мени се чини да би било најбоље решење кад би му ти... дала мало новаца. Пре свега, он треба пристojно да се обуче. Погледај, једно те исто одело носи већ три године, иде без мантила... (*Смеје се*). А и мало да се младић разоноди... не би било рђаво... Да оде, рецимо, у иностранство... То не би много коштало. АРКАДИНА: Али ипак... Уосталом, одело бих још и могла да му купим, али за иностранство... Не, сада му ни одело не могу купити. (*Олушно*)

²⁵ Тадић, 2010.

Немам новаца! (*Сорин се смеје*) АРКАДИНА: Немам! СОРИН (*звизди*): Добро. Опрости, драга моја, не љути се. Ја ти верујем... Ти си великодушна, племенита жена [...] АРКАДИНА: Да, ја имам новаца, али сам глумица. Само, тоалете су ме потпуно упропастиле..." (Ћехов, 1981a, стр. 207–208).

Аркадинина екстремна шкртост (али и истовремено расипништво кад је она посреди), није само површније изражена „спољашња” себичност. Наиме, ову њену особину Чехов врло доследно провлачи не само у односу на сина, већ и спрам свих других ликова (рубља дата кувару за „сво троје” које служе). Међутим, у односу на сина, ово својство личности добија димензију озбиљног дефекта, радикализацију од себичности ка потпуном одсуству осећаја, крајњој неосетљивости која стоји у потпуној супротности према изворном императиву мајчинског инстинкта да обезбеди, осигура, заштити, чак и када је дете за то старосно способно. Шкртост је овде *манифестација одрођености*, коју кроз поменуто „одсуство текста” учитавамо као одвајкада присутно.

У овом стадијуму долази и до физичке реализације губитка. Како нас учи Фројд „поводи за јављање меланхолије већином превазилазе јасне случајеве губитка објекта изазваног смрћу и обухватају све ситуације повреде, понижења или разочарања, ситуације које могу да у однос уведу супротстављеност љубави и мржње или пак јачају већ постојећу амбиваленцију” (Фројд, 2006–2007, стр. 170). Дакле, без обзира што субјект није стварно преминуо (Нина) изгубљен је као „објект љубави”. Постоји могућност да је човек „свестан губитка који је узрок његове меланхолије и да при том зна само кога је изгубио али не и шта је у њему изгубио” (Фројд, 2006–2007, стр. 167).

Сцена дијалога између Трепљева и мајке има облик циклотимичне „кривуље”: од инфантилне потребе за нежношћу, преко сукоба и увреда, до „помирења”: ТРЕПЉЕВ: Мама, промени ми завој. Ти то тако лепо радиш. [...] (*Људи јој руку.*) Ти имаш златне руке. Сећам се, врло давно, кад си још радила на државној позорници... ја сам још био дете... код нас у дворишту се десила туча, испребијали су једну станарку, праљу. Сећаш ли се? Дигли су је са земље онесвешћену... Ти си је стално обилазила, носила јој лекове, купала у кориту њену децу. Зар се не сећаш? АРКАДИНА: Не. ТРЕПЉЕВ: Две балерине су још становале у истој кући... Долазиле су ти на кафу... АРКАДИНА: Тога се сећам. ТРЕПЉЕВ: [...] У последње време, ових дана, ја те волим исто тако нежно и одано као у детињству. Осим тебе никог више немам” (Ћехов, 1981a, стр. 209).

Иако бригу за Трепљева испољава ујак с којим и живи, иако га мајка након покушаја самоубиства оставља („Ето одлазим, а нећу знати зашто је Константин хтео да се убије. Мислим да је главни разлог била људомора” (Ћехов, 1981a, стр. 207)) чија се емпатија препознаје само као инцидент којег се она „не сећа” кад је у питању праља, али се „сећа” друштвено

прихватљивих балерина – у тренутку његове екстремне рањивости, он ипак чежњиво иде *њој* и изјављује да осим ње „нема никог”. Иде *њој* јер, уистину, *њу* никад није ни имао.

У вербалном сукобу поводом Тригорина, Аркадина оптужује сина: „То је завист. Људима који нису даровити, а имају велике претензије, ништа друго не остаје него да поричу праве таленте. И то ми је нека утеха!” (Ћехов, 1981а, стр. 210; подвукле ауторке). Ово је њено мишљење о сину које Чехов мопасановском иронијом поткрепљује и у четвртном чину када Дорн пита Аркадину: „Ирина Николајевна, радујете ли се што вам је син књижевник? АРКАДИНА: Замислите, још нисам читала његове ствари. Немам времена” (Ћехов, 1981а, стр. 207).

У побуни и бесу се испољава Трепљевљево мишљење о „њима”, „правим уметницима” (Аркадина и Тригорин су духовни пар и еквивалент једно другом) – „ТРЕПЉЕВ (*иронично*): Прави таленти (*Љуђињо*). Ја сам даровитији од свих вас, ако хоћете да знате! Ви, шмиранти, приграбили сте првенство у уметности и сматрате да је законито и истинито само оно што радите ви сами, а све остало тлачите и гушите! Не признајем ја вас! Не признајем ни тебе ни њега! АРКАДИНА: Декадент”! ТРЕПЉЕВ: Иди у своје драго позориште и играј у бедним, глупим комадима!” (Ћехов, 1981а, стр. 210).

Након још обострано изречених увреда, Трепљев плаче. „АРКАДИНА: Ништаријо! Не плачи. Немој плакати... (*Плаче.*) Немој... (*Људи ја у чело, у образе, у косу.*). Драго дете моје, опрости ми... Опрости својој грешној мајци. Опрости мени несрећној” (Ћехов, 1981а, стр. 210).

Потом он грли мајку и каже: „Кад би ти знала! Ја сам све изгубио. Она ме не воли, ја не могу више да пишем... Пропали су сви моји снови... АРКАДИНА: Не очајавај... Све ће се лепо свршити. Он ће отпутовати, она ће те опет заволети. (*Брише му сузе.*). Доста. Ми смо се већ помирили. ТРЕПЉЕВ (*људи јој руке*): Да, мама” (Ћехов, 1981а, стр. 211).

Она испољава снажан таленат за глуму, она заправо све време, само то и јесте – глумица. Она је то и у тренутку тобожње нежности и љубави према сину – читаво њено биће јесте само аутентични перформанс.

Његов бес се испољава инфантилно – као истовремена негација других и демонстрација сопствене вредности. Он о себи говори оно у шта би желео да верује, али му то не дозвољава „изузетно смањење осећања самопоштовања, као и ванредно осиромашење Ја” (Фројд, 2006–2007, стр. 174). И то је важна црта која раздваја жалост од меланхолије: у жалости осиромашује свет (стварни недостатак објекта), док у меланхолији сиромашно и празно постаје Ја. У том сложенем процесу дешава се унутарња побуна Ја – један њен део се отцепљује и критички посматра други, „такорећи узима га за објект”. Та надређена инстанца се обично назива савешћу.²⁶ Код Трепљева

²⁶ „Једна од функција над-ја, суперега која се егу суди за рђава и добра дела, кажњава га и награђује” (Батос у Фројд, 2006–2007, стр. 175).

је оно повезано са суштинским неприхватањем од мајке, потом Нине, али и професионалном неафирмацијом коју је такође везивао за субјект љубави – Нину. Између трећег и четвртог чина пролазе две године; Трепљев се након губитка Нине донекле ревитализује, мисаоно сазрева и испољава потребу за „само-обнављањем” кроз поновну реконструкцију субјекта: његово „ја” покушава да поново нађе „себе” онако како у жалости неко „ја” поново проналази „другог”.²⁷ Ниче је тај процес назвао самостварањем (креацијом или генезом себе самога увек изнова) и придавао му врхунски значај будући да се он тиче устројства субјекта. Међутим, непресушна потреба да се спаси уз помоћ љубави се не остварује.

У сцени сусрета са Нином, на крају четвртог чина он каже: „Ја сам потпуно сам, не греје ме ничија љубав, и хладно ми је као у пећини; све што напишем све је то суво и мрачно. Останите овде, Нина, преклињем вас, или ми дозволите да пођем с вама. [...] Ви сте нашли свој пут, ви знате куда идете, а ја се још једнако вртим у хаосу снова и слика, а не знам зашто и коме то треба. Ја не верујем ни у шта и не знам у чему је мој позив” (Ћехов, 1981а, стр. 230–231).

Ово је поновљена атмосфера „декадентног” комада с почетка. Хладно, мрачно, језиво и пусто је слика његове душе која је испрва крочила у *Палаиу њиху*, а потом се све дубље у њу спуштала. Две његове кључне животне везе – мајка и Нина имају статус напуштања и отуђења. Трепљева заокупља „меланхолична спутаност”, његово „ја себе потцењује и бесни против себе самог” (Фројд, 2006–2007, стр. 174).

Трећи стадијум: најстарији страх (крај четвртог чина)

У последњем стадијуму Трепљевљев осећај (само)мучења који је присутан у његовом односу с Нином се радикализује. Оно се поспешује њеним поновним одбацивањем када је он, приликом њене посете на крају четвртог чина, последњи пут моли да пође за њом. Према анатомији меланхолије, Трепљев у том осећању „несумњиво налази уживање” као и „задовољење тенденција садизма и мржње, које су се, све циљајући објект, окренуле против властите личности” (Фројд, 2006–2007, стр. 170). Анализа меланхолије нас учи да је Ја морало бити конвертовано на начин да себе третира као објект и усмерава непријатељство ка сопству. Трепљев заправо доживљава две супротне ситуације у којима је његово Ја потпуно уништено од стране објекта – највећу заљубљеност и самоубиство, мада се тај процес дешава на потпуно различите начине (Фројд, 2006–2007, стр. 171).

²⁷ „Жалост меланхолији нуди своје изразе и представе, настоји да је обујми и сведе на свој афективни еквивалент бола, да је замени сликама у којима би се меланхолија игубила или поништила. Филозоф меланхолије то зна” (Milić, 1995, стр. 98).

Након Нининог одласка Трепљев се убија према античком формату, онако како је и живео – маргинално, скрајнуто. „Испада из времена” у собичку, да га нико не види: тим чином је исписано последње поглавље биографије меланхоличног осећања. „Чежња за врхунском љубављу и добротој”, за пунином и смислом живота није остварена. Пре самоубиства он чини две ствари: цепа све своје рукописе у тишини и брине се да ли би Нинин долазак могао *ожалостити мајку*; последња мисао пред самоубиство била је брига за њу. Живи галеб је *човек који је хтео*, препарирани галеб на крају драме, бесмислени и бизарни украс је мртав Трепљев, метафизички биланс је смрт. Драма нема класичан крај јер он почива у оној потоњој *одсућности*, у *расколу тежњи* у коме Галеб стиче *одлучујући значај*.

„Књижевност је простор необавезне истине”²⁸

Човек од пера болује од чудне болести, како је то рекао Мопасан. „Све што је око њега, постаје му јасно и провидно, као да је ограђено простим стаклом; он зна шта је коме на срцу, шта је коме у мозгу; [...] дух му пламти у два одвојена пламена, те га то чини бићем сувише осетљивим, заморним и себи и другима: због те болешљиве осетљивости, он као да је жив одеран (де Мопасан, 1921, стр. 66).

Меланхолију галеба – Константина Трепљева, Чехов је лекарски педантно спровео кроз све развојне фазе: њено семе раздора има корен у мајчином одбацивању, у неприхватању, што је развило снажан осећај маргиналности и последичне огорчености, која је потом у наредној фази напредовала у „меланхоличну спутаност”. Ова сложена духовна атмосфера је онемогућила развијање здравих односа и поспешила његову асоцијалност. Недостатак мајчине љубави је захтевао њену супституцију, отуда је заљубљеност у Нину добила димензију идеализације и првог, врло драматичног губитка Ја. Социјална и финансијска несигурност, професионална неоствареност, продубљивале су осећање недостатка самопоштовања – основног императива за настанак меланхолије. Губитак Нине, њено неверство и „издаја” уз мајчино хронично одсуство довеле су га у наредну фазу у којој се меланхолични доживљај света радикализовао уз истовремену немогућност ревитализације и самоостварења – његово Ја није изнова пронашло себе и зато је смрт била неминовна. Чехов је, дакле, знао шта је Трепљеву „на срцу” и „шта му је у мозгу”. Увек вођен аристократским осећајем за меру и прикладност, у једном писму каже: „Да! Једном приликом писао сам Вам да писац треба да буде равнодушан када пише жалостиве приче. И Ви ме нисте схватили. Писац може и да плаче и да уздише над својом причом, може да

²⁸ Jerkov, 2023, стр. 11.

пати заједно са својим јунацима, али ја сматрам да то треба да чини тако да читалац ништа не примети. Уколико је писац објективнији, утолико јачи утисак оставља. Ето, то сам хтео да кажем” (Ћећов, 1981b, стр. 238; писмо Л. А. Авилуовој 29. април 1892).

Можда је и Чехов, пишући *Галеба*, осећао „болешљиву осетљивост” али га она није омела да на особен начин афирмише нову драмску форму и покаже да истинска вредност уметности речи лежи у њеној моћи да нас духовно уобличи – он је у то дубоко веровао. Али „књижевност је простор необавезне истине: тек ако онај ко чита улаже у то што чита свој живот, она постаје битна и обавезујућа” (Јерков, 2023, стр. 11). У узмицању и недостижној жудњи онога што желимо извире меланхолија. Само су неки изван-редни духови успели да је укроте и од њене *ипрозира*не жучи створе трајно „бесцен-благо”²⁹.

Литература

- Аристотел. (2006–2007). О меланхолији. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац”, 160/161, 15–22.*
- Бунин, И. (1955). *О Чехове. Незаконченна рукопись*. Њу-Йорк: Издательство имени Чехова.
- Гајшек, А. (2014, 3. март). *Ајаје: Релиија у књижевности – Чехов* [видео-запис]. <https://youtu.be/JsRwl-LhNcw?si=Z9JBQDhg37LiRmiT>
- Гвардини, Р. (2006–2007). О смислу меланхолије. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац”, 160/161, 134–140.*
- Гуљченко, В. (2009). Сколько чаек в чеховской Чайке?. *Нева, 12, 175–185.*
- де Мопасан, Г. (1921). *На води*. Београд: Књижарница Здравка Спасојевића.
- Бурић, М. (2003). *Историја хеленске књижевности*. Београд: Дерета.
- Исупов, К. Г. (2016). *Метифизика Достоевскојо*. Москва: Центр гуманитарных инициатив.
- Клибански, Р., Пахофски, Е. и Саксл, Ф. (2006–2007). Песничка меланхолија у послесредњовековној поезији. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац”, 160/161, 103–115.*
- Кончаревић, К. (2010). Утицај руске емиграције на обнову и развој српске монашке духовности. У: Б. Шијаковић (прир.), *Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати*, књ. 7 (стр. 36–44). Београд: Православни богословски факултет.
- Костадиновић, А. (2010). *Израз и оледало*. Београд: Алтера.
- Куприн, А. (n.d). *Памяти Чехова*. <https://www.litres.ru/book/aleksandr-kuprin/pamyati-chehova-2474745/chitat-onlayn/>
- Ломпар, М. (2018). *Црњански – биографија једној осећања*. Нови Сад: Православна реч.
- Паустовский, К. Г. (1961). *Исаак Левитан*. Москва: Искусство.

²⁹ Термин преузет из Кончаревић, 2010.

- Сиоран, Е. (2008). *Пад у време*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Старобински, Ж. (2006–2007). Меланхолија у башти грчког корена. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац“*, 160/161, 7–14.
- Стојановић, Д. (1977). *Феноменологија и вишезначност књижевности дела*. Београд: „Вук Караџић“.
- Сухих, И. Н. (1985). С высшей точки зрения. *Вопросы литературы*, 1, 150–171.
- Тадић, Н. (2010). *Кад помислим на себе кришом се њрекрсиим*. Подгорица: Orpheus.
- Унамуно, М. (2017). *О њтраичном осећању живојиа*. Београд: Алгоритам.
- Фројд, С. (2006–2007). Жалост и меланхолија. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац“*, 160/161, 165–175.
- Хамваш, Б. (2006–2007). Анатомија меланхолије. *Часопис за књижевност, уметност и културу „Градац“*, 160/161, 78–80.
- Цар, М. (1921). О писцу и преводу ове књиге. У: Г. де Мопасан, *На води* (стр. III–X). Београд: Књижарница Здравка Спасојевића.
- Шестовъ, Л. (1908). Творчество изъ ничего (А. П. Чеховъ). В: Л. Шестовъ, *Начала и концы*. С.-Петербургъ: Типографія М. М. Стасюлевича.
- Шошкић, Р. (2025). И на концу остадоше њих двојица – Бог и вино: Филозофија вина Беле Хамваша као метафизичка антропологија. *Зборник Мајице српске за друштвене науке*, 196 (4/25), 485–501.
- Bilington, Dž. (1988). *Ikona i sekira*. Beograd: Rad.
- Čehov, A. (1981a). *Drame*. Beograd: Nolit.
- Čehov, A. (1981b). *Pisma. Knjiga prva 1879–1894*. Beograd: Nolit.
- Čehov, A. (1981c). *Pisma. Knjiga druga 1879–1894*. Beograd: Nolit.
- Hajdeger, M. (2025). *Bitak i vreme*. Beograd: Kontrast izdavaštvo.
- Hristić, J. (1994). *Čehov, dramski pisac*. Novi Sad: Prometej.
- Jerkov, A. (1991). *Od postmodernizma do postmoderne, pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština – Gornji Milanovac: Jedinство – Dečje novine.
- Jerkov, A. (2010). *Smisao (srpskog) stiha. Samo/osporavanje*. Požarevac: Centar za kulturu.
- Jerkov, A. (2023). *Tajna Evrope i srpska književnost: Apokriptika*. Beograd: Albatros Plus.
- Kaminer, V. (2021). *Tolstojeva brada i Čehovljeve cipele*. Beograd: Laguna.
- Kjerkegor, S. (2020). *O pojmu ironije*. Beograd: Dereta.
- Lešić, Z. (1990). *Teorija drame kroz stoljeća III (od 1880. do 1940. g.)*. Sarajevo: Svjetlost.
- Meterlink, M. (1975). Moderna drama. У: М. Miočinović (прir.), *Drama: rađanje moderne književnosti* (стр. 92–96). Beograd: Nolit.
- Milić, N. (1995). Zapis o filozofiji melanholije. *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 5, 97–101.
- Milošević, N. (1978). *Zidanica na pesku – književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve.
- Nabokov, V. (1984). *Eseji iz ruske književnosti*. Beograd: Prosveta.
- Niče, F. (1998). *Spisi o grčkoj književnosti i umetnosti*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Petrović, S. (1983). Kritika estetičkog uma (intervju; razgovor vodio Lj. Andrić). *Polja*, 292/293, 266–270.
- Pilipović, J. (2005). *Orfejev vek*. Beograd–Pančevo: Filološki fakultet – Mali Nemo.

Ivana N. BOŽOVIĆ
Jelena M. JOVANOVIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy
Department of Russian Language and Literature
Kosovska Mitrovica (Serbia)

The Seagull as Heraldic *Mise en Abyme*: Chekhov's Philosophy of Melancholy

Summary

The study of Chekhov's philosophy of melancholy is conceived as a triptych. The first part, presented here, postulates the fundamental *isochime* of his oeuvre: *the melancholic experience of the world*. Chekhov's aesthetics—understood both as a philosophy of art and as an artistic philosophy—are examined as an analytical category, a formative worldview, and a principle of authorial expression and action immanent to every creator. Drawing on Nikola Milošević's typology from *The Metaphysical Form of Miloš Crnjanski's Work*, which uses the “degree of transparency” of literary texts as its point of reference, we argue that Chekhov's art belongs to the category of works that appear *transparent* while concealing profound meanings, thus requiring a subtle hermeneutic approach.

Within the literary opus of this renowned Russian author, the melancholic experience of the world emerges as “a mirror reflected in a mirror, repeating itself endlessly,” a reflection that assumes a distinct and sublimated artistic form in *The Seagull* (1895). In this sense, the play becomes a heraldic *mise en abyme* (Fr. placement into the abyss), an internal reflection that permeating both both Chekhov's dramatic and prose writings. The analysis focuses on three developmental stages and to a condensed interpretative prism outlining the contours of the tragic protagonist Konstantin Gavrilovich Treplyov. The seagull functions simultaneously as a symbol of anthemic weight, a metaphysical bond, and a radical gesture of renunciation of both self and the world. The study itself is structured according to an internal dramatic framework of four “acts,” mirroring the composition of *The Seagull*.

The second part of the triptych will examine the active presence of the seagull symbol as an *inaudible cry for meaning* and Chekhov's *la grande tristezza* (Dante), articulated within a distinct prose register. The third part will explore the *mise en abyme* within the visual discourse of Nikita Mikhalkov's films: *Unfinished Piece for Mechanical Piano* (1977), *Black Eyes* (1987), and *Burnt by the Sun* (1994). In this way, the triptych becomes, in a certain sense, a “biography of a feeling,” an exploration of a “story within a story,” a “mirror reflected endlessly in another mirror”—a feeling both vital and ancient: melancholy.

Keywords: Chekhov; philosophy of melancholy; *La mise en abyme*; *The Seagull*; melancholic experience of the world.



Ovaj članak je objavljen i distribuira se pod licencom *Creative Commons* ауторство-некомерцијално 4.0 међународна (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).