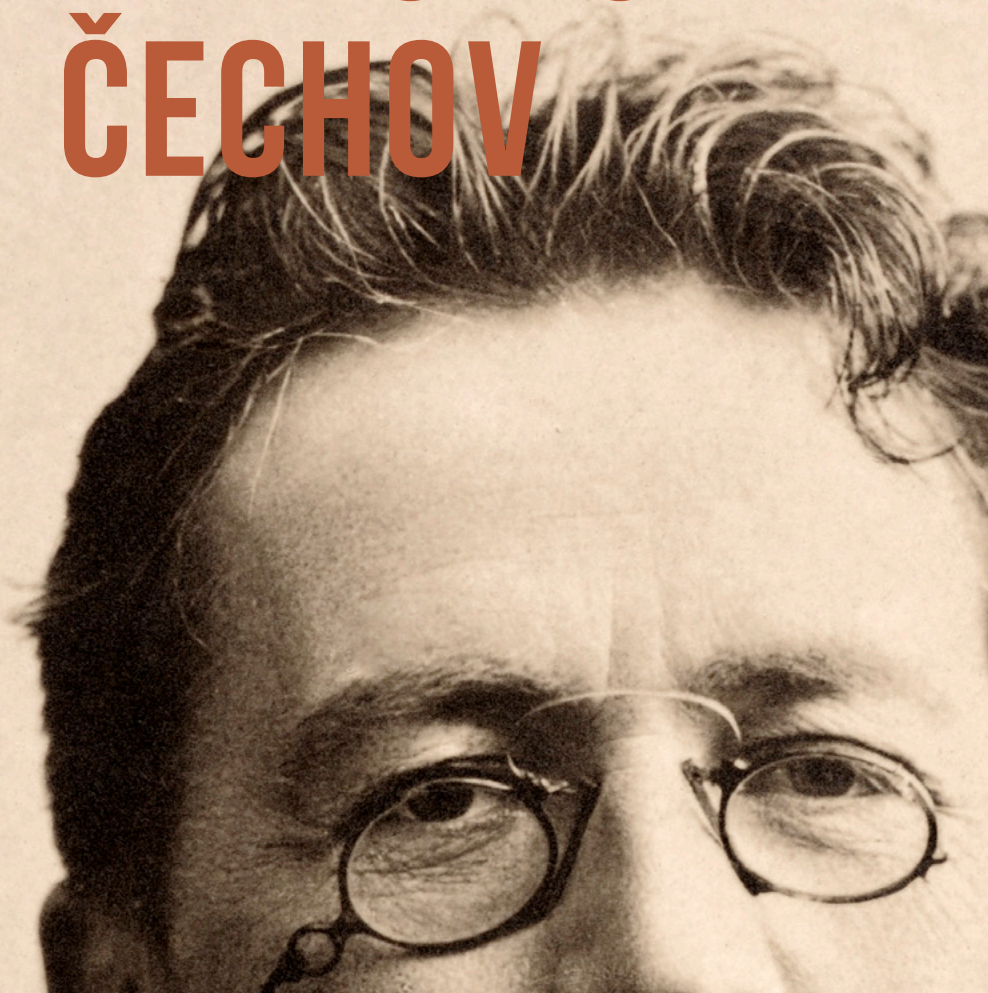


DRAMATIK VŠ 
VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

ANTON *Nadežda Lindovská*
PAVLOVIČ
ČECHOV



DRAMATIK

ANTON *Nadežda Lindovská*

PAVLOVIČ

ČECHOV



DIVADELNÁ
FAKULTA
VŠMU



DRAMATIK
ANTON *Nadežda Lindovská*
PAVLOVIČ
ČECHOV



VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

Vysoká škola múzických umení Bratislava

Divadelná fakulta

2022

Publikácia vznikla ako súčasť projektu Slovenské divadlo a Čechov podporeného Kultúrnou a edukačnou grantovou agentúrou Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky (KEGA 011VŠMU-4/2021).

Odporúča sa ako vysokoškolská učebnica k štúdiu dejín divadla a drámy.

Recenzovali:

Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc.

Prof. Oleh Liptsyn, PhD.

Nadežda Lindovská

Dramatik Anton Pavlovič Čechov

Text © Prof. PhDr. Nadežda Lindovská, PhD., 2022

© Vysoká škola múzických umení, 2022

ISBN 978-80-8195-106-0

Všetky práva vyhradené. Nijaká časť tejto knihy sa nesmie reprodukovat', uchovávat' v rešeršných systémoch alebo prenášať akýmkoľvek spôsobom, vrátane elektronického, fotografického či iného záznamu bez súhlasu autorov a vydavateľa.

*„Neverím v našu inteligenciu,
pokryteckú, falošnú, hysterickú,
nevychovanú, lenivú. Neverím ani
vtedy, keď trpí a narieka, lebo jej
utláčatelia pochádzajú z jej vlastných
hlbín. Verím v jednotlivcov, vidím
spásu v jednotlivcoch (...) – či už sú to
intelektuáli alebo mužíci – v nich je
sila, hoci ich je málo.“*

Anton Čechov (1899)

A handwritten signature in black ink, reading "Anton Čechov". The signature is written in a cursive, flowing style. The first name "Anton" is written in a large, sweeping script, and the last name "Čechov" is written in a similar but slightly more compact style. The signature is positioned below the text of the quote and above a horizontal line at the bottom of the page.

ÚVOD	7
1. ANTON PAVLOVIČ ČECHOV A ČECHOVOCI	11
Životopisy: A. P. Čechov, rodičia, súrodenci, významní príbuzní . . .	11
2. RANÁ DRAMATICKÁ TVORBA	51
RANÉ HRY: <i>Platonov</i>	54
<i>Ivanov</i>	59
<i>Lesný duch</i>	67
JEDNOAKTOVKY	70
Zdroje, konvencie, dramatické postavy, témy a motívy	70
<i>Labutia pieseň</i>	73
<i>Medveď a Pytačky</i>	74
<i>Svadba</i>	76
<i>Tragikom z donútenia</i>	77
<i>Jubileum</i>	78
<i>O škodlivosti tabaku</i>	79
<i>Tatiana Repina</i>	80
3. VRCHOLNÁ TVORBA	87
„VELKÁ ŠTVORKA“	87
<i>Čajka</i>	88
<i>Ujo Váša</i>	100
<i>Tri sestry</i>	104
<i>Višňový sad</i>	109
4. POETIKA	117
KOMPOZÍCIA A KONFLIKT	117
DRAMATICKÉ POSTAVY, PRIESTOR A ČAS	121
RITUÁL	127
JAZYK	129
INTERTEXTUALITA	130
5. VYBRANÉ POJMY, SÚVISLOSTI, FAKTY	137
6. KALENDÁRIUM ČECHOVOVEJ DOBY	145
PRAMENE A ZDROJE	151
MENNÝ REGISTER	156

ÚVOD

Anton Pavlovič Čechov (1860 – 1904) patrí ku kľúčovým osobnostiam svetovej drámy. Je priradovaný k tzv. striebornému veku ruskej literatúry, ale z hľadiska rozvoja dramatického umenia jeho prínos treba hodnotiť v superlatívoch. Hry A. P. Čechova už vyše storočia tvoria pevnú súčasť repertoáru divadiel v rôznych končinách sveta, vrátane Slovenska. Nemenej významný je ich dosah na písanie divadelných hier od začiatku dvadsiateho storočia po súčasnosť.

Život a dielo Antona Pavloviča boli v priebehu mnohých desaťročí mytologizované na viacero spôsobov. Interpretácia Čechovových dramatických textov sa neraz takmer radikálne menila. Jeho jednoaktovky boli zo začiatku vnímané v kontexte špecificky ruskej vaudevillovej tradície ako ďalší, v danom prípade kultivovaný príspevok bez nadčasovej hodnoty. Celovečerné hry, nasledujúce po *Ivanovovi*, prekvapovali súčasníkov svojou epickosťou, bezdejovosťou, zanedbávaním tzv. zákonitostí scény a zaužívanej techniky drámy. V 21. storočí sú podobné výhrady zastarané, odrážajú dávno prekonané estetické vzorce dramatického umenia. Výrazný vklad v ich prekonanie vniesol práve Čechov. Medzičasom si nielen európska dráma úspešne osvojila princípy jeho tvorby.

Svetovú slávu hry Antona Pavloviča Čechova nadobudli vďaka objavným inscenáciám Umeleckého divadla v Moskve. Spolupráca s otcami zakladateľmi MCHT-u Vladimírom Ivanovičom Nemirovičom-Dančenkom a Konstantinom Sergejevičom Stanislavským tvorí významnú súčasť príbehu tohto dramatika. Ich spoločný úspech však viedol k vzniku natolko vplyvnej inscenačnej tendencie, až sa možné interpretácie Čechovových hier zúžili na mienkotvorný mchatovský prístup, ten sa vnímal ako jediný správny a napokon sa transformoval na mchatovské kliše. Mytologizoval

sa nielen výklad dramatických textov (o čom a ako treba hrať Čechova), ale aj jeho osobnosť (aký bol v súkromí, aké boli jeho väzby k okoliu a okolia k nemu).

Po Čechovovej smrti jeho archív zhromažďovala, triedila a spravovala mladšia sestra Mária Pavlovna. Urobila obrovské množstvo záslužnej práce, súčasne však publikované materiály pravidelne upravovala, ba dá sa povedať – cenzurovala. Sledovala viaceré ciele, predovšetkým sa usilovala predstaviť rodinné vzťahy v čo najlepšom svetle. Zároveň, aby zachovala nažive Čechovove literárne dedičstvo, prispôsobovala bratovu osobnosť novodobým ideálom, ktoré ovládli ruskú spoločnosť po roku 1917.

V konečnom výsledku Mária Pavlovna Čechovová spolu s okruhom osobností vôkol Umeleckého divadla a za výdatnej podpory literárnych a divadelných vedcov idealizovali pamiatku Antona Pavloviča Čechova a kanonizovali mchatovský interpretačný kľúč.

Divadelníci sa ho najprv snažili osvojiť, ba i kopírovať, časom s ním vstúpili do dialógu, ktorý sa zmenil na polemiku. V 60. rokoch 20. storočia začali otvárať nové inšpiratívne možnosti chápania Čechovových divadelných hier. Koncom 20. storočia došlo k uvoľneniu archívov, naskytla sa konečne možnosť spoznať množstvo prameňov v pôvodnej, neupravenej podobe. Aj vďaka tomu sa mohla objaviť do značnej miery mýtoborecká monografia Donalda Rayfielda *Život Antona Čechova* a séria iných vedeckých a odborných prác. Obrovským prínosom k podrobnému poznaniu biografie Čechovovcov aj samotného Antona Pavloviča a jeho diela sa stali knihy Alevtiny Kuzičevovej, ktoré sú dostupné len v ruštine.

V tomto storočí sa predstavy o Čechovi a jeho tvorbe zmenili, viaceré mýty padli, nahradili ich iné. Predstavy o inscenovaní jeho divadelných hier viac nepodliehajú jedinému „správnemu“ výkladu. Ich interpretácie sú mnohoraké a rôznorodé. Čechov, podobne ako iní veľikáni svetovej drámy, je stále inšpiratívny, nadčasový, zrozumiteľný a napriek tomu záhadný, rafinovane prostý, udivujúco múdry a ľudský autor, ktorý stále má čo povedať a čím provokovať.

Predkladaná publikácia kladie dôraz na fakty, dôležité pre základné poznanie dramatickej tvorby Antona Pavloviča Čechova, jeho doby a jeho osobnosti. Sústreďuje sa predovšetkým na sumarizáciu informácií o Čechovových hrách, počínajúc ranou tvorbou až po vrcholné diela. Stručne charakterizuje špecifiká jeho jednoaktoviek, prvých celovečerných dramatických textov a zreých emblematických divadelných hier. Sleduje peripetie spolupráce Čechova s Umeleckým divadlom. Upozorňuje na množstvo kontextov a sériu impulzov, ktoré prináša pozorné štúdium dramatika Antona Pavloviča Čechova. Odkazuje na odbornú literatúru, objavy a poznatky, ktoré presahujú ciele a možnosti daného typu publikácie.

Svetové aj slovenské scény uviedli viacero divadelných adaptácií Čechovových poviedok. Jeho novely sú zdrojom originálnych tém a príbehov, inšpirovali vznik pozoruhodných inscenácií aj filmov. Rozsiahla prozaická tvorba ruského autora neprestáva byť objektom výskumu humanitných vied. Poznanie jeho diela v svojej úplnosti je výzvou pre každého milovníka literatúry a umenia. Môže sa pritom oprieť o početné biografické a analytické štúdie a monografie. Čechov je nekonečná téma, ktorá má svoje pomenovanie – čechoviana a predstavuje prúd literárnej, odbornej, vedeckej, javiskovej, filmovej, hudobnej a inej mnohorakej recepcie čechovovského dedičstva. Máte možnosť doň vstúpiť!

Nadežda Lindovská



Rodina Čechovovcov, Taganrog 1874. Stoja: Ivan, Anton, Nikolaj, Alexander, Mitrofan Jegerovič (strýko, brat Čechovovho otca)
Sedia: Michail, Maria, Pavel Jegerovič, Jevgenija Jakovlevna, Ludmila Pavlovna (teta), Georgij (bratranec)

1. ANTON PAVLOVIČ ČECHOV A ČECHOVOVCI

Anton Pavlovič Čechov

Detstvo a dospievanie (1860 – 1878)

Anton Čechov sa narodil 17. januára 1860 v Taganrogu, v malom provinčnom mestečku na juhu Ruska.

Prišiel na svet ako tretie dieťa v rodine kupca Pavla Jegoroviča Čechova a Jevgenije Jakovlevny Čechovovej, rodenej Morozovovej. Postupne sa narodili ďalší súrodenci, najmladšia sestrička žila len dva roky. Dospelosti sa v rodine Čechovovcov dožilo šesť detí: päť bratov a jedna sestra (Alexander, Nikolaj, Anton, Ivan, Mária, Michail).

Starý otec Antona Pavloviča bol bývalým nevoľníkom zemepána Ivana Čertkova. Prejavil sa ako natoľko šikovný a pracovitý človek, že si dokázal našetriť peniaze a kúpiť slobodu pre seba i svoju rodinu. *Rodina Čechovovcov bola veľká, družná, nesmierne patriarchálne a nábožensky založená.* Dôraz sa kládol na tradíciu, vzdelanie, pocit vlastnej dôstojnosti, snúbiaci sa s posvätnou úctou k náboženským a svetským autoritám, t. j. k vrchnosti. Mladší Čechovovci tvorili svojrázny súdržný klan, súrodenci boli talentovaní, prejavovali zmysel pre humor, svoje nadanie však naplno rozvinul iba Anton a o veľa rokov neskôr jeden zo synovcov Antona Pavloviča – geniálny ruský herec Michail Alexandrovič Čechov.

Pod dozorom autoritatívneho otca starší chlanci museli spievať v cirkevnom spevokole na všetkých bohoslužbách (Anton do 16 rokov) a zároveň vypomáhať pri práci v obchode, chodiť do školy a učiť sa. Po absolvovaní prípravných tried Anton od roku 1869 do 1879 študovali

v Taganrogu na chlapčenskom gymnáziu, pričom dvakrát prepadol, keďže cirkevný spevokol a obchod zaberali priveľa času, povinnosti šli na úkor spánku. **Neskôr Anton Pavlovič hovorieval, že v detstve nemal detstvo.** Bratia spievali každý deň niekoľkokrát: skoro ráno (už o piatej hodine), neskoro večer, navyše počas všetkých sviatkov; často museli stáť niekoľko hodín, keďže v pravoslávnom kostole sa nesedí. Nedobrovoľné otročenie v cirkevnom zbore vyvolalo u starších synov averziu k náboženstvu.

Na jeseň 1873 Anton prvýkrát navštívil divadlo a bol očarený operetou *Krásna Helena*. **Stal sa nadšeným divákom**, neskôr navštevoval predstavenia zamaskovaný za dospelého, gymnazisti totiž museli mať na návštevu divadla zvláštne povolenie školy a byť v sprievode rodičov. **Ako pätnásťročný robil rukopisný časopis *Zaika (Zajakajúci)*.** Písal humorné miniatúry a scény zo života mesta, scény hral so spolužiakmi, chlapci rukopisy po každom predstavení likvidovali.

Antonov otec **Pavel Jegorovič Čechov ako obchodník úplne zlyhal. Zadlžil sa pri výstavbe domu**, do ktorého sa rodina nastahovala v roku 1874. Dĺžoba rýchlo vzrástla natoľko, že už **na jar 1876 Čechov starší tajne utiekol pred veriteľmi do Moskvy**, kde študovali starší synovia Alexander a Nikolaj. V lete ho nasledovala manželka s mladšími deťmi Máriou a Michailom. Anton s bratom Ivanom ostali v Taganrogu. Rodina žila v krajnej núdzi, zverila sa do rúk tretej osoby vo viere, že im pomôže zachrániť vlastníctvo domu. Stal sa opak, zo záchrancu sa vykľul podvodník. Bol ním ich podnájomník Selivanov, ktorý pracoval ako súdny úradník – dom lacno získal pre seba. Syna Ivana rodičia vyzvali odcestovať do Moskvy. Strata domu sa stala rodinnou traumou, ktorá našla svoj odraz aj v tvorbe A. P. Čechova.

Anton tri roky žil v Taganrogu sám, v rodičovskom dome bol postupne vytesnený do pozície podnájomníka. Trel núdzu, živil sa doučovaním slabších žiakov a zároveň rozpredával zvyšné veci z domácnosti (riady, hrnce atď.), peniaze posielal rodine do Moskvy. Veľa čítal, navštevoval

divadlo. **Ako šestnásťročný sa stal živiťom rodiny a niesol túto ťarchu až do konca svojho života.** Ex post vyplatil dlhy a zaistil rodičom pokojnú starobu.

V roku 1877 počas veľkonočných prázdnin navštívil rodičov, po prvý raz videl Moskvu, išiel do Malého divadla, mesto si zamiloval.

Otec nechal Antona v Taganrogu najprv ako živú zálohu veriteľom. Potom mu stanovil za úlohu úspešne dokončiť štúdium a po maturite sa prihlásiť na Moskovskú univerzitu. Vysokoškoláci dostávali štipendium a rodina potrebovala aspoň nejaký stabilný príjem. Anton všetko splnil.

Literárna mladosť (1878 – 1886)

Obdobie dospievania Anton Čechov strávil sám v Taganrogu, kde v roku 1879 zmaturoval.

Ešte ako sedemnásť-osemnásťročný gymnazista napísal prvú rozsiahlu hru, jej názov sa nezachoval, text bol nájdený a uverejnený až po autorovej smrti. Hra bola uverejnená pod názvom *Bezotcovščina* (čo sa dá preložiť ako absencia otcov, resp. generácia bez otcov), zvyčajne sa uvádza podľa mena hlavného hrdinu – *Platonov*. Popri štúdiu, rozpredávaní zvyšných rodinných vecí, zarábaniu doučovaním Anton Čechov často navštevoval knižnicu a divadlo. V Taganrogu videl celý repertoár miestneho divadla, vrátane vystúpení hosťujúcich divadelníkov.

Čerstvý maturant Anton Čechov bol už tri roky živiťom rodiny. Po maturite odišiel z Taganrogu do Moskvy a zapísal sa na Lekársku fakultu Moskovskej univerzity. Zároveň sa stal hlavou rodiny, živil rodičov, podporoval mladších súrodencov Máriu a Michaila, udržiaval tesné kontakty s bratmi Alexandrom, Nikolajom a Ivanom. V rokoch 1879 – 1884 študoval medicínu. **Od roku 1880 začal publikovať poviedky, humoresky a fejtóny vo viacerých humoristických časopisoch.** Pri rozvíjaní publikačných možností mu zo začiatku pomohol starší brat Alexander, ktorý už v tom čase aktívne písal a publikoval. Anton Čechov **využíval viacero pseudonymov: Človek bez sleziny, Brat svojho brata, ale vari najznámejším sa**

stal pseudonym **Antoša Čechonte**. Podľa rodinných pamätí svoju prvú poviedku Čechov uverejnil, pretože chcel zarobiť peniaze na tortu k matkiným narodeninám. Popri štúdiu veľa písal a publikoval, jeho honoráre sa stali hlavným príjmom rodiny.

Ako študent medicíny viedol veľmi čulý spoločenský život. Prostredníctvom brata Nikolaja sa zoznámil s viacerými výtvarníkmi, spriatelil sa s maliarom židovského pôvodu Isaakom Levitanom. **V roku 1884 vydal prvú knihu poviedok *Rozprávky Melpomeny* podpísanú menom A. Čechonte.**

Na jeseň 1884 absolvoval štúdium medicíny a získal oprávnenie pracovať ako vidiecky lekár. Uvažoval o vedeckej práci a napísaní doktorskej dizertácie na tému dejiny lekárskej profesie v Rusku, dizertácia zostala nerealizovaná. **V decembri 1884 údajne prvý raz objavil príznaky tuberkulózy** – krvácal z pľúc. Choroba sa preňho stala osudovou, oslabil jeho organizmus fatálnym spôsobom, zomrel vo veku 44 rokov. Veril, že prišla do ich rodiny z materinskej línie. **Chorobu zanedbal.** Tuberkulóza bola v tých časoch pomerne rozšírenou, takmer nevyliciteľnou nemocou.

V súčasnosti sa ako bezprostredný dôvod smrti spisovateľa a dramatika uvádza náhla mozgová príhoda. K tomuto záveru sa prišlo na základe modernej analýzy stôp krvi na košeli, v ktorej údajne skončil. Je však nepochybné, že práve tuberkulóza spôsobila celkovú smrteľnú únavu organizmu.

Čechov od roku 1880 neustále aktívne publikoval, najprv popri štúdiu, potom popri výkone svojho civilného povolania. Do roku 1886 sa aktívne venoval lekárskej praxi, polovicu svojich pacientov liečil zadarmo. Po smrti jednej pacientky zvesil zo svojich dverí nápis Doktor A. P. Čechov. V neskorších rokoch liečil viac-menej charitatívne.

Vo februári 1886 začal pravidelne publikovať svoje poviedky v sobotňajších vydaniach peterburských novín s vysokým nákladom *Nový čas* (*Novoje vremja*, vydavateľ Alexej Suvorin). Dostalo sa mu uznania od mienkotvorného literárneho kritika Dmitrija Vasilieviča Grigoroviča, ktorý

mladému prozaikovi napísal osobný list. Vyzval ho, aby si vážil svoj literárny dar, zanechal humoresky a sústredil sa na seriózne témy. V tom istom roku Čechov vydal svoju druhú knihu *Pestré poviedky*. V decembri 1886 pri návšteve vtedajšieho hlavného mesta pocítil prvý závan literárnej slávy: v Peterburgu sa etabloval ako populárny a módny autor.

Nástup literárnej slávy (1887 – 1898)

Kariéra mladého spisovateľa sa vďaka usilovnej literárnej práci aj vďaka spojenectvu s časopisom *Nový čas* a podpore tlačového magnáta Alexeja Suvorina vyvíjala slubne. Čechov aktívne písal, publikoval, popri próze sa venoval dráme, každoročne veľa cestoval po Rusku, začínal poznávať Európu.

V priebehu roku 1887 vyšli dva zborníky Čechovových poviedok. V tom istom roku Čechov dokončil prvú verziu hry *Ivanov*, uvedenú vzápätí v moskovskom súkromnom Koršovom divadle. Napísal jednoaktovku *Medveď*. V roku 1888 mu Akadémia vied udelila Puškinovu cenu za zborník poviedok *Za šera*.

V roku 1889 novú verziu *Ivanova* naštudovalo Alexandrinské divadlo v Peterburgu. Spoločnosť milovníkov ruskej slovesnosti na základe hlasovania zvolila A. P. Čechova za riadneho člena. Stal sa tiež členom výboru Spoločnosti ruských dramatikov. Dokončil drámu *Lesný duch (Lešij)*, koncom roka sa konala premiéra v moskovskom Abramovovej divadle. V tom istom roku sa v jeho privátnom živote udialo niekoľko dôležitých udalostí: zomrel starší brat Nikolaj, spriatelil sa so spisovateľom Potapenkom, spoznal jednu z osudových žien svojho života Liku Mizinovovú (sestrinu spolužiačku), rozhodol sa uskutočniť cestu na ostrov Sachalin.

V súvislosti s plánom cesty na Sachalin si preštudoval pramene o Sibíri a Ďalekom východe. Vedomý si rizika cestovania (sibírska železnica ešte nebola vybudovaná), napísal poslednú vôľu a urobil opatrenia na zabezpečenie rodiny. Na vlastné trovy sa v apríli 1890 vydal na ťažkú

a pre zdravie nebezpečnú cestu na severovýchod Ruska, na Sachalin – ostrov trestancov, kde sa podujal uskutočniť zber štatistických údajov o obyvateľstve. Cestoval takmer tri mesiace, dopravné prostriedky striedal podľa okolností, použil železnicu aj lodnú prepravu (Volga, Amur, Tatársky prieliv), stovky kilometrov využíval konský záprah. Na Sachaline pobudol tri mesiace, navštívil všetky obývané miesta. **Vyplnil približne 10 000 štatistických lístkov.** Z cesty posielal črty do novín *Nový čas*. Naspäť sa vrátil lodnou dopravou cez Japonské more, Indický oceán, Cejlón, Suezský prieplyv do Čierneho mora a na Krym. Do Moskvy sa dostal v decembri. Po návrate zhromaždil a poslal tisícky kníh sachalinským školám.

V marci a apríli 1891 cestoval po Európe (Viedeň, Benátky, Florencia, Rím, Neapol, Monte Carlo, Paríž). V Rusku sa sústredil na písanie knihy *Ostrov Sachalin*, uverejnil novelu *Súboj*, ktorú zamýšľal ako román ešte pred cestou na Sachalin, na konci roka napísal jednoaktovku *Jubileum*. V súvislosti s hladomorom v centrálnom Rusku organizoval pomoc hladujúcim.

Rodinnú túžbu po dome kompenzoval v roku 1892 kúpou domu so statkom v dedine Melichovo. Na vidieku popri písaní liečil a zapájal sa do boja s epidémiami cholery. Časopis *Russkaja mysl'* (Ruská myseľ) v roku 1893 začal na pokračovanie uverejňovať prácu *Ostrov Sachalin*.

Vysoké pracovné nasadenie Čechova, namáhavá výprava na Sachalin, intenzívne písanie, liečenie vidieckeho obyvateľstva, angažovanosť do akcií proti cholere spisovateľa vyčerpali, opäť sa intenzívne prihlásila tuberkulóza, pribudli zdravotné problémy so srdcom. Čechov bol nútený v marci 1894 vycestovať na dlhší ozdravný pobyt na Jaltu, na čiernomorské pobrežie Krymu. V septembri sa opäť vybral na putovanie po európskych mestách. V decembri vydal zborník, nazvaný *Novely a poviedky* (obsahoval skvostné prózy ako *Čierny mních*, *Rotschildove husle*, *Vo vyhnanstve*, *Študent*, *Učiteľ literatúry*). Stále pokračoval v literárnej práci. V auguste 1895 prvý raz navštívil Jasnú Polanu – sídlo veľikána ruského románu Leva Tolstého. Tam sa ocitol za jedným stolom s mladým

priaznivcom autora *Vojny a mieru* – grófom Vladimírom Čertkovom. Išlo o potomka zemepána, ktorý vlastnil nevoľnícku rodinu Čechovovcov.

Čechov veľa úsilia venoval dobročinnosti, dokonca na vlastné náklady postavil jednu dedinskú školu. Pozornosť vidieckemu školstvu venoval aj v nasledujúcich rokoch. **Charitatívna činnosť v prospech vzdelania sa pre Čechova stala samozrejmosťou. Rovnakou samozrejmosťou preňho bolo poskytovanie všemožnej pomoci a podpory začínajúcim literátom.** Celý život pomáhal prakticky každému, kto ho o to požiadal. Často svoje služby sám nezištne núkal. Jeho túžba po čínorodosti a užitočnosti neoslbla ani pod vplyvom rozvíjajúcej sa choroby.

Napriek tomu, že niektorí divadelníci ho presviedčajú, aby nepísal divadelné hry, v roku 1896 dokončil nový dramatický text – „komédiu“ *Čajka*. Premiéra hry v Alexandrinskom divadle v Peterburgu vyvolala škandál a následné fiasko. Aj keď prvá repríza mala úspech, dejiny kultivovali mýtus o absolútnom nepochopení hry. Premiérové fiasko *Čajky* spôsobilo autorovi traumy, ktorá negatívne ovplyvnila jeho zdravotný stav. Začiatkom roku 1897 uverejnil novú hru *Ujo Váňa*. V marci ho museli vo vážnom stave hospitalizovať na moskovskej klinike. Po troch týždňoch sa vrátil do Melichova, aktívne písal, na jeseň vycestoval do Francúzska. **Svet diskutoval o Dreyfusovej afére, Čechov škandál pozorne sledoval a súhlasil s pozíciou Émila Zolu, jednoznačne sa postavil proti antisemitizmu.**

Divadelná sláva (1898 – 1904)

Dva roky po tom, čo prepadla premiéra *Čajky* a Čechova vyhlásili za „antidramatika“, sa prihodila udalosť, ktorá ho ako autora divadelných hier plne rehabilitovala.

V Moskve v roku 1898 vzniklo Umelecké divadlo (Moskovskij Chudožestvennyj teatr, skratka MCHT), jeden z jeho spoluzakladateľov bol známy spisovateľ, dramatik a kritik Vladimír Ivanovič Nemirovič-Dančenko. Už dávnejšie osobne poznal Čechova. **Nemirovič-Dančenko presvedčil Antona Pavloviča, aby dovolil Umeleckému divadlu inscenovať *Čajku*.**

Zároveň presvedčil kolegu Konstantina Sergejeviča Stanislavského a začínajúci súbor, že text má obrovský tvorivý potenciál. Pochybnosti o zvolenom repertoárovom titule ale pretrvávali do poslednej chvíle. **Premiéra sa konala 17. 12. 1898 a mala prekvapujúci úspech.** Zmenila legendu neúspešnej divadelnej hry na novú legendu o dovedty nepochopenom a vďaka Umeleckému divadlu znovu objavenom a správne interpretovanom novátorskom dramatickom texte. Hviezda MCHT začala stúpať počínajúc premiérou *Čajky*.

Čechov sa napokon stal uznávaným dramatikom. **Nasledovalo uvedenie *Uja Váňu* (1899).** Pre herecký súbor MCHT napísal hry *Tri sestry* (1900) a *Višňový sad* (1903, obe hry boli uvedené v roku nasledujúcom po ich napísaní: 1901, 1904). Vďaka inscenáciám Umeleckého divadla sa Čechov ako dramatik etabloval najprv v Rusku a potom vo svete. V roku 1901 uzavrel manželstvo s poprednou herečkou MCHT-u Oľgou Leonardovnou Knipperovou. **Symbol čajky sa stal logom Umeleckého divadla,** zdobí jeho oponu a stále pripomína príbeh slávnej moskovskej premiéry. **Čechovove hry spoluvytvárali ruskú divadelnú reformu a premenu divadelného jazyka, uskutočnenú Nemirovičom-Dančenkom a Stanislavským.**

Rok 1898 priniesol do života A. P. Čechova stratu otca, ktorý zomrel po operácii na moskovskej klinike. Sám Čechov v dôsledku zhoršujúceho sa zdravotného stavu musel poslúchnuť odporúčanie lekárov a trávil zimu na Kryme. V tom istom roku začala **korešpondencia Čechova s Alexejom Maximovičom Peškovom (Maximom Gorkým),** ktorý ho žiadal o rady a objasnenie otázok tvorby. Medzi spisovateľmi vzniklo priateľstvo. Čechov zoznámil Gorkého s Umeleckým divadlom, vďaka čomu sa medzi MCHT a novým svojráznym spisovateľom rozvinula plodná spolupráca.

V roku 1899 Čechov predal (dost' nevýhodne) svoje autorské práva vydavateľovi Adolfovi Marksovi, zostavil a neskôr vydal *Zobrané spisy*. Býval zväčša na Kryme. Po otcovej smrti predal statok v Melichove a **postavil si vlastný dom na Jalte,** rýchlo sa zapojil do spoločenského života na Kryme.

Zachránil pred zavretím neďalekú dedinskú školu, založil verejnú zbierku na stavbu sanatória pre chorých na tuberkulózu, opäť sa venoval charite rôzneho druhu, liečil chudobných pacientov. **Krym sa pre chorého Čechova stal azylom aj väzením, v ktorom ho držali medicínske odporúčania.** Lekári tvrdili, že moskovské počasie, najmä v zime, negatívne ovplyvňuje zdravotný stav Čechova. Dlhší pobyt na Kryme však Čechova nudil. Na Jalte ho navštevovali kolegovia spisovatelia Gorkij, Bunin, Kuprin, Andrejev. V roku 1900 Čechova na Kryme navštívil súbor Umeleckého divadla. Jeho vzťah s Oľgou Knipperovou sa prehĺbil. Hru *Tri sestry* dokončil v decembri 1900 vo Francúzsku v Nice, už na prelome januára a februára 1901 sa v Moskve konala premiéra, inscenácia mala úspech a stala sa kultovou, diváci chodili do Umeleckého divadla „na návštevu k Prozorovovcom“.

V máji 1901 sa Čechov v Moskve oženil s Oľgou Knipperovou, sobáš spisovateľa a herečky bol prekvapením pre rodinu aj pre známych. Po absolvovaní svadobnej cesty (v Ufimskej gubernii sa liečil ťavím mliekom – kumysom) a návrate s manželkou na Krym spísal závet. Jeseň strávil v Moskve, zimu na juhu, ustavične vykašľoval krv. Manželku viazali pracovné povinnosti v Umeleckom divadle v Moskve, manželstvo Čechovcov bolo čiastočne manželstvom na diaľku. V roku 1902 Čechov získal za hru *Tri sestry* Gribojedovovu cenu. Na protest proti zrušenej voľbe Maxima Gorkého za člena ruskej Akadémie vied sa Anton Pavlovič vzdal čestného členstva v nej. Leto spolu s manželkou strávil v rodine Stanislavského v Ľubimovke pri Moskve. V roku 1903 sa jeho zdravotný stav neustále zhoršoval, čo sa odrazilo na jeho zníženej literárnej výkonnosti. Viedol však naďalej čulú korešpondenciu s množstvom pisateľov a pracoval na hre *Višňový sad*, ktorú na jeseň dokončil a odoslal Umeleckému divadlu. Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko a súbor MCHT boli textom nadšení. Vyšlo druhé vydanie jeho *Zobraných spisov*.

Posledná Čechovova hra *Višňový sad* mala premiéru 17. januára 1904 – v deň 44. narodenín Antona Pavloviča – a bola spojená s oslavou dvadsaťpäťročného jubilea jeho literárnej činnosti.

Po dokončení *Višňového sadu* Čechov už nič viac nenapísal. Venoval sa korešpondencii a redigovaniu cudzích rukopisov.

Smrť a pohreb – 1904

17. januára 1904, v deň svojich narodenín, bol Čechov prítomný na premiére *Višňového sadu* v Umeleckom divadle. Zároveň sa priamo v divadle konala oslava dvadsaťpäťročného jubilea jeho literárnej činnosti. A. P. Čechov vyšiel na javisko a postojacky prijímal početné gratulácie. Bolo to preňho nesmierne namáhavé, ale odmietol sadnúť si. Choroba ho poznačila, bol vychudnutý a slabý. Všetci prítomní na oslavách videli, že Čechov zomiera. Všetci, okrem rodiny. Jeho matka, sestra a manželka si do poslednej chvíle neuvedomovali závažnosť situácie.

Koniec zimy a začiatok jari Čechov strávil v dome na Kryme, manželka a sestra zostali v Moskve. V máji sa spisovateľ vrátil do Moskvy, choroba vstupovala do záverečného štádia a Čechov ako lekár si bol toho vedomý. V júni s manželkou vycestovali na liečenie do zahraničia, zastavili sa v Berlíne, navštívili Benátky, vybrali sa spolu do Nemecka do kúpeľov. **Počas pobytu v kúpeľnom meste Badenweiler v noci z 1. na 2. júla (podľa gregoriánskeho kalendára 15. 7. 1904) Anton Pavlovič Čechov zomrel.**

V posledný deň života vymýšľal veselé historky, aby rozosmial znepokojenú Oľgu Knipperovú. Nebol hospitalizovaný, skonal v hotelovej izbe v prítomnosti manželky Oľgy, nemeckého lekára a dvoch ruských študentov, bývajúcich v tom istom hoteli.

Po smrti bol v zinkovej rakve prevezený do Ruska. Rakvu autora sugestívnej poviedky *Ustrice na ruskom území* preložili do vozňa, označeného nápisom: „**Preprava čerstvých ustríc**“. Pohreb Antona Pavloviča Čechova sa konal v Moskve 9. júla. **Na pohrebe spisovateľa sa zhromaždilo veľké množstvo ľudí. Rakvu zo železničnej stanice až na cintorín niesli na rukách rôzni ľudia. Pohrebný sprievod mal zastávku pred Umeleckým divadlom, kde sa konala samostatná rozlúčka a odzneli posledné divadelné ovácie. Cestou zo železničnej stanice ťažkú truhlu niesli študenti,**

potom spisovatelia, na cintorín ho doniesli lekári, bývalí Čechovovi kolegovia a spolužiaci zo štúdia medicíny. Pochovali ho na tzv. Novodevičom cintoríne.

Z autentického dobového svedectva Maxima Gorkého:

Tak a pochovali sme Antona Čechova, drahý môj priateľ. Som natoľko deprimovaný týmto pohrebom, že sa mi asi sotva podarí napísať o ňom zrozumiteľne – choďím, zhováram sa, ba sa aj smejem, ale srdce mi zvierajú, mám pocit, že som sa celý zašpinil akýmsi lepkavým, zapáchajúcim bahnom, ktoré mi hrubou vrstvou zalepilo mozog i srdce.

Tohto skvelého človeka, tohto vynikajúceho umelca, ktorý po celý svoj život protestoval proti trápnosti, všade ju odhaloval, všade zviditeľňoval jej plesnivejúce flaky svojím jemným, vyčítavým svetlom, pripomínajúcim mesačný svit, Antona Pavloviča, ktorý reagoval na každú trápnosť a vulgaritu, dovezli vo vagóne určenom na „prepravu čerstvých ustríc“ a pochovali vedľa mohyly kozáckej vdovy Olgy Kukaretkinovej. Ide o drobnosti, kamarát, tak veru, ibaže len čo si spomeniem na vagón a Kukaretkinovu, ide mi puknúť srdce a chce sa mi zavýjať, revať, pobiť sa od rozčúlenia, od hnevu. Jemu to bolo jedno, aj keby jeho telo viezli v koši na špinavú bielizeň, ale nám, ruskej spoločnosti, neverím odpustiť vagón „pre ustrice“. Práve v tom vagóne väzí tá trápnosť ruského života, tá nekultúrnosť, ktorá stále tak hnevala nebohého. (...)

Uprednostnil by som na pohrebe takého spisovateľa ako Anton Čechov pohľad na pár desiatok ľudí, ktorí ho úprimne milovali – ale videl som davové „publikum“, bolo ho možno 3 – 5 tisíc a celé mi to pripadalo ako jedno husté, tučné mračno víťazoslávnej trápnosti.

Od Nikolajevskej železničnej stanice po Umelecké divadlo som šiel v dave a počul, ako sa rozprávali o mne, o tom, že som schudol, že sa nepodobám na svoje podobizne, že som smiešne oblečený, že mám klobúk popŕkaný blatom, že by som nemal nosiť čižmy, hovorili o špíne a horúčave, o tom, že Šalapin sa podobá na pastora a že ošpatnel,

odkedy si ostrihal vlasy; hovorili o všetkom, chystali sa ísť do krčmy alebo na návštevu, ale nikto nevyriekol ani slovo o Čechovovi. Ani slovo, to mi ver. Deprimujúca ľahostajnosť, akási nezničiteľná kamenná trápnosť a dokonca – úsmev. Keď som stál pri divadle počas panychídy, ktosi za mnou pripomenul poviedku Rečník – pamätáš, človek reční nad hrobom o nevožtíkovi a vysvitá, že nevožtík žije, stojí hneď vedľa. To bolo jediné, na čo si spomenuli.

Nad hrobom sa očakávali prejavy. Takmer žiadne neboli. Publikum sa začalo agresívne dožadovať, aby rečníl Gorkij. Všade, kde sme sa so Šalapinom zjavili, sme sa stávali objektom dôsledného obzerania a ohmatávania. A opäť o Čechovovi ani ň. Čo za publikum to bolo? Ja neviem. Liezli na stromy a – smiali sa, lámali kríže a hádali sa kvôli miestu, nahlas sa vypytovali: „Ktorá z nich je manželka? A ktorá sestra? Pozrite sa – plačú!“ – „A viete, že nezanechal ani groš, všetko získal vydavateľ.“ – „Nešťastná Knipperová!“ – „Netreba ju ľutovať, veď zarábala v divadle 10 000.“ atď.

Násilne, zanovito, drzo mi to celé liezlo do uší. Nechcelo sa mi počúvať, túžil som po nejakom peknom, úprimnom, smutnom slove, ale nikto ho nepovedal. Bolo neznesiteľne smutno. Šalapin sa rozplakal a začal nadávať. „A pre túto svoloč on žil, pre ňu pracoval, učil, karhal.“ Zobral som ho z cintorína preč. A keď sme brali kone, obklopil nás dav a s úsmevom si nás obzeral. Ktosi – jeden z tisícky! – skríkol: „Páni, odíďte! To sa nepatrí!“ – nikto, prirodzene, neodíšiel.

(Maxim Gorkij, z listu manželke, preložila N. Lindovská)

Pseudonymy

Anton Pavlovič Čechov používal nie jeden – dva, ale desiatky pseudonymov. V druhej polovici 19. storočia išlo o bežnú literárnu prax, rozšírenú predovšetkým v početných humoristických periodikách. Používanie pseudonymov plnilo viacero funkcií, snaha skryť identitu autora nebola jediným a hlavným dôvodom. Pseudonymy sa stávali súčasťou literárnej hry, čo viedlo k vytváraniu početných variácií „krycieho mena“. Vo viacerých prípadoch bol pseudonym legitímnou súčasťou humoresky alebo fejtónu, súvisel s ich obsahom a využíval sa iba jednorazovo. Podobné príklady sa vyskytujú aj v tvorbe Antona Pavloviča.

Prvý pseudonym „Čechonte“ sa zrodil ešte počas gymnaziálnych štúdií v Taganrogu z prezývky, ktorú Antonovi dal učiteľ náboženstva. V roku 1884 vyšiel prvý zborník poviedok A. Čechova *Rozprávky Melpomeny*. Dvadsaťštyriročný autor sa podpísal ako A. Čechonte. Práve mená „Antoša Čechonte“ a „Človek bez sleziny“ patrili v ranom období Čechovovej literárnej činnosti k jeho najčastejšie používaným pseudonymom.

Vlastným menom sa A. P. Čechov začal podpisovať na naliehanie vydavateľa Suvorina. Týkalo sa to predovšetkým tzv. seriózných textov. V rámci spolupráce s humoristickými periodikami sa naďalej držal zaužívanej tradície vytvárania a využívania literárnych pseudonymov. V priebehu umeleckého dozrievania však tento typ tvorby a spolupráce ustupoval do úzadia.

Varianty niektorých známych podpisov a pseudonymov

Antona Pavloviča Čechova:

Antoša	Akademik Toto	Človek bez slieziny
Antoša Č.	Akakij Tarantulov	Č. B. S.
Antoša Čechonte	Arkadij Tarantulov	Č. bez s.
Don Antonio Čechonte	G. Baldastov	Čl. b. sliez.
Čechonte	Makar Baldastov	Ulises
Č. Chonte A.	G. B-v	Cincinnatus
A-n Č-te	Brat môjho brata	C.
An. Č.	Lekár bez pacientov	Skrutka
An. Č-e	Výbušný človek	Skrutka č. 5 $\frac{3}{4}$
Anče	Strýčko	Skrutka č. 6
Č.	Kyslajev	Skrutka č. 9
A. P.	Ktosi	Šampanský
A. P. Č-v	Laertes	Schiller Shakespearo-
A. P. Č-ch-v	Plukovník Kočkarev	vič Goethe
An. Če-v	Prozaický Básnik	Žihlava

Čechov a medicína

Anton Pavlovič Čechov bol civilným povoláním lekár. V roku 1884 absolvoval **Lekársku fakultu Moskovskej univerzity**. Krátky čas pôsobil ako vidiecky lekár, neskôr v Moskve pár rokov viedol vlastnú súkromnú prax. Postupne sa etabloval ako umelec a živil predovšetkým literatúrou a nie medicínou. **S lekárskym povolaním však zostal spätý po celý život**, dokonca bezplatne ordinoval na vidieku (Melichovo). V roku 1904 mal za sebou nielen 25 rokov literárnej činnosti, ale aj 20 rokov lekárskej praxe.

Je známy Čechovov bonmot o tom, že považuje medicínu za svoju zákonnú manželku, zatiaľ čo literatúra je jeho milenkou; spolužitie s nimi strieda – keď ho jedna z nich začne unavovať, odchádza k druhej. V skutočnosti žil paralelne s oboma povolaniami. Svoje väzby s medicínou nikdy nespretrhal. **Lekárska veda ovplyvnila jeho nazeranie na človeka**, ovplyvnila aj jeho prístup k tvorbe a zobrazeniu ľudských pováh. Už v študentských časoch na univerzite sa prejavil ako talentovaný diagnostik. Mal empatický prístup k pacientom, chorobu vnímal ako pokračovanie osobných, psychických problémov. V svojej umeleckej tvorbe pokračoval v stanovovaní diagnózy dobe a svetu.

Čechov mal v sfére medicíny rozsiahle kontakty. S viacerými lekármi sa poznal z čias univerzitných štúdií, s inými sa zoznámil bezprostredne v lekárskej praxi, s mnohými udržiaval čulú korešpondenciu. **Vlastnil rozsiahlu medicínsku knižnicu, po celý život sledoval medicínsku odbornú literatúru, periodiká, správy o lekárskom výskume. Veril vo vedecký pokrok.**

Doktor Čechov mal pestré lekárske skúsenosti: počas štúdií absolvoval povinnú prax ako vidiecky lekár, po absolutóriu niekoľko mesiacov zastupoval vedúceho nemocnice v malom mestečku Zvenigorod v moskovskej oblasti. V rámci tohto poverenia vykonával aj súdnoznaleckú prax, pitvy a terénne obhliadky na mieste činu. V rokoch 1885 – 1887 viedol oficiálnu privátnu lekársku ordináciu,

od roku 1887 medicínu odsunul stranou a sústredil sa na literárnu a dramatickú tvorbu. **V rokoch 1891 – 1892 už ako známy ruský spisovateľ sa naplno zapojil do boja s nákazou cholery.** Bez nároku na honorár niesol zodpovednosť za realizáciu protiepidemických opatrení v dvadsiatich piatich dedinách (vrátane Melichova). V neskorších rokoch sa **aktívne zapájal do činnosti lekárskejších organizácií a charitatívnych spolkov** na podporu chorých. Zasadil sa za zachovanie vedeckého časopisu *Chirurgia*, na Jalte spoluinicioval vznik Dobročinného spolku na pomoc nemajetným tuberkulóznym pacientom, spolkom pomáhal finančne a organizačne, funkcie však odmietal.

Serióznosť záujmu o medicínu ako o vedu potvrdzujú **výskumné a pedagogické ambície** doktora Čechova. Ešte ako poslucháč Moskovskej univerzity uvažoval o rozpracovaní štúdie na tému pohlavnej autority. Po získaní diplomu **prejavil záujem o doktorát a začal pracovať na téme dejín medicíny a lekárskej profesie v Rusku.** Excerpoval zmienky o liečení a lekárskejších postupoch zo starých kroník, folklóru, literárnych a historických diel. Tento prípravný materiál má kultúrno-antropologické zameranie a je dostupný v reprezentatívnom vydaní Čechovovho súborného diela. Výskum zostal nedokončený. Doktor Čechov sa **chcel uchádzať aj o pedagogickú prácu** a prednášať napríklad diagnostiku a patológiu. Podmienkou pre akademickú činnosť bol doktorát z medicínskych vied. **Svoju kandidatúru chcel Čechov podporiť prácou *Ostrov Sachalin*.** Samotnú cestu na Sachalin a výslednú knihu, obsahujúcu objektívne spracované a vyhodnotené štatistiky zdravotného stavu obyvateľstva trestaneckého ostrova, autor vnímal ako splatenie svojej podlžnosti voči medicíne ako vede. Dekan Lekárskej fakulty ale odmietol spisovateľovu prácu posudzovať ako vedecké dielo. Po tejto odpovedi Čechov definitívne rezignoval na akademickú kariéru. **Knihá *Ostrov Sachalin* však vyvolala široký spoločenský ohlas, priviedla k zmene niekoľkých zákonov a prispela k humanizácii života**

trestancov, najmä detí. Doteraz slúži ako dôležitý dokument a zdroj overených informácií o pomeroch na Sachaline a v trestaneckých kolóniách v Rusku na sklonku 19. storočia.

Téma medicíny prenikla aj do Čechovovej tvorby. Postavy lekárov sa objavujú v próze aj v divadelných hrách. Počínajúc *Platonovom* až po *Tri sestry*, v každej celovečernej hre figuruje lekár (Trileckij, Lvov, Astrov, Dorn, Čebutykin), postava absentuje až vo *Višňovom sade*. Hĺbkový záujem o psychiatriu pomohol spisovateľovi pri napísaní takých výnimočných diel, ako sú napríklad *Izba č. 6* či *Čierny mních*.

Ako **pacient** sa **Čechov** vyznačoval zatajovaním a podceňovaním svojich vlastných nemocí, čo mu nepochybne skrátilo život. Je známe, že mal tuberkulózu (prvá vystopovaná zmienka je z roku 1884), kvôli ktorej mu koncom 90. rokov 19. storočia odporučili presťahovať sa za lepšou klímou na Krym. Okrem toho trpel chronickými črevnými problémami a neduhom srdca. Také skutky občianskej odvahy ako cesta na Sachalin a zapojenie sa do boja s morovou epidémiou v jeho prípade boli smrteľne nebezpečné.

Čechov – lekár a Čechov – spisovateľ a dramatik boli tou istou osobou. V rámci umeleckej tvorby si Čechov maximálne ctí a uplatňoval vedecké princípy, v rámci medicíny prejavoval voči ľuďom veľkú empatiu a citlivosť.

Čechovova autobiografia

Čechovova stručná autobiografia bola napísaná pri príležitosti vydania výročného zborníka Lekári, absolventi Moskovskej univerzity z rokov 1884 – 1899 v roku 1900.

V roku 1899 v odpovedi na výzvu spolužiakov napísať svoj životopis do chystanej publikácie A. P. Čechov poznamenal: „*Autobiografia? Mám chorobu: autobiografofóbia. Čítať o sebe akékoľvek podrobnosti a čo viac, predkladať ich na publikovanie – mi spôsobuje skutočné utrpenie. Na samostatnom papieriku posielam niekoľko údajov, dosť strohých, na viac sa nezmôžem.*“

Potomkovia poznajú A. P. Čechova predovšetkým ako spisovateľa a dramatika. Rodina Čechovovcov však dlho považovala za hlavné povolanie Antona medicínu, jeho písanie nebrala vážne, i keď práve písanie pomáhalo početnej rodine prežiť. Čechov sa vzdal lekárskej praxe až koncom 90. rokov 19. storočia v súvislosti s výrazným zhoršením zdravotného stavu a na naliehanie kolegov doktorov. **Autobiografia A. P. Čechova pomáha pochopiť, aké miesto v živote spisovateľa a dramatika zaujímali prírodné vedy a jeho vlastná lekárska prax.**

AUTOBIOGRAFIA

Ja, A. P. Čechov, som sa narodil 17. januára r. 1860 v Taganrogu. Učil som sa najprv v gréckej škole pri kostole cára Konštantína, neskôr na Taganrogskom gymnáziu. V r. 1879 som bol prijatý na Moskovskú univerzitu na Lekársku fakultu. V podstate som sa vtedy vo fakultách nevyznal a nepamätám sa, na základe čoho som sa rozhodol pre lekársku fakultu, ale rozhodnutie som neskôr neolutoval. Už v prvom ročníku som začal prispievať do týždenníkov a novín a táto literárna činnosť už začiatkom osemdesiatych rokov nadobudla stály, profesionálny charakter. V r. 1888 som získal Puškinovu cenu. V r. 1890 som cestoval na ostrov Sachalin, aby som potom napísal knihu o našej kolónii vyhnancovej a trestancovej. Keď nepočítam súdne správy, recenzie,

fejtóny a glosy, ktoré sa písali pre noviny deň čo deň a bolo by ťažké ich vyhľadať a zozbierať, v priebehu 20 rokov literárnej činnosti som napísal a uverejnil viac ako 300 rukopisných hárkov povestí a poviedok. Písal som aj divadelné hry.

Nepochybujem, že prax v medicínskych vedách mala serióznu vplyv na moju literárnu činnosť; medicínske vedy značne rozšírili oblasť mojich pozorovaní, obohatili ma o vedomosti, ich skutočnú cenu pre mňa ako pre spisovateľa môže pochopiť iba ten, kto sám je lekárom; ich význam bol tiež v tom, že ma nasmerovali a, pravdepodobne, vďaka dotyku s medicínou sa mi podarilo vyvarovať množstvu chýb. Poznanie prírodných vied, vedeckej metodiky ma viedlo k stálej opatrnosti, snažil som sa, kde sa dalo, brať do úvahy vedecké poznatky, a kde sa to nedalo – tam som sa písaniu úplne vyhýbal. Chcem, mimochodom, poznamenať, že zásady umeleckej tvorby nie sú vždy dokonale zlučiteľné s vedeckými poznatkami; nie je možné zobraziť na javisku smrť z otravy jedom tak, ako sa deje v skutočnosti. Ale zhoda s vedeckými poznatkami sa musí cítiť aj v danej štylizácii, čiže treba, aby pre čitateľa alebo diváka bolo zrejmé, že ide iba o štylizáciu a že má do činenia so spisovateľom znalým veci.

K beletristom, ktorí majú negatívny vzťah k vede, nepatrím; ani k tým, ktorí na všetko prídu vlastným rozumom, by som patriť nechcel.

Čo sa týka praktickej medicíny – ešte ako študent som pracoval v zemskej nemocnici vo Voskresensku (neďaleko Nového Jeruzalemu) pod vedením známeho krajského lekára P. A. Archangel'ského, potom som krátky čas bol lekárom v nemocnici v Zvenigorode. V rokoch epidémie cholery (92, 93) som riadil Melichovskú zónu Serpuchovského újazdu.

r. 1899

(preložila N. Lindovská)



Anton Pavlovič Čechov, 1888.

Životopis A. P. Čechova: zhrnutie

Anton Čechov sa narodil roku 1860 v rodine kupca v provinčnom meste Taganrog na juhu Ruska. Jeho dedo patrilo k nevoľníkom, ktorí sa dokázali vykúpiť z jarma neslobody a postaviť na vlastné nohy.

Antonov otec mal obchod s tzv. koloniálnymi tovarmi, postavil dom, zdlžil sa a utiekol do Moskvy. V Taganrogu zostal ako záruka veriteľom gymnazista Anton, ktorý sa od 16 rokov živil sám a finančne podporoval rodinu v Moskve. Dom Čechovovcov podvodne získal ich bývalý podnájomník. Strata domu sa stala rodinnou traumou, ktorá našla svoj odraz aj v tvorbe A. P. Čechova.

V rokoch 1877 – 1878 v Taganrogu gymnazista Anton Čechov napísal svoju prvú rozsiahlu drámu, ktorú uverejnili až roku 1923. Jej názov sa stratil, býva uvádzaná pod názvom *Platonov*, *Hra bez názvu* alebo *Bezotcovščina*.

Čechov bol civilným povoláním lekár, v rokoch 1879 – 1884 vyštudoval medicínu na Moskovskej univerzite. Začal publikovať ako autor veselých poviedok a fejtónov v humoristických časopisoch pod rôznymi pseudonymami. Ako Antoša Čechonte vydal roku 1884 svoju prvú knihu poviedok *Rozprávky Melpomeny*.

Okolo roku 1886 sa stal populárnym prozaikom, získal väčší publikačný priestor i prvé uznania kritiky. V období 1887 – 1898 sa Anton Pavlovič Čechov etabloval ako vynikajúci a uznávaný poviedkar.

V roku 1890 realizoval namáhavú výskumnú cestu na ostrov Sachalin, svoje poznatky spracoval a vydal knižne. V roku 1891 kúpil vidiecky dom v Melichove, tzv. melichovské roky patria k najplodnejším v jeho literárnej kariére. Jestvuje názor, že Čechov pod vplyvom púte na Sachalin zväžnel a umelecky vyrástol, v skutočnosti viaceré poviedky a zámery rozpracoval ešte pred cestou. **Túžbu napísať román nezrealizoval.**

Popri literárnej práci sa systematicky venoval charite, zapájal sa do verejnoprospešných medicínskych aktivít, staval vidiecke školy,

zhromažďoval a posielal provinčným knižniciam knihy. Zdravie si nešetril, jeho choroba sa periodicky zhoršovala.

Pravidelne písal pre divadlo: jednoaktovky *Medveď*, *Jubileum*, celovečerné divadelné hry *Ivanov*, *Lesný muž*, *Ujo Váňa*. V roku 1896 zažil škandálny neúspech premiérového uvedenia hry *Čajka* na javisku Alexandrinského divadla v Peterburgu.

Vrcholné hry Antona Pavloviča Čechova sú označované ako „veľká štvorka“. Ide o hry *Ujo Váňa*, *Čajka*, *Tri sestry* a *Višňový sad*. Dramatická tvorba umožnila Čechovovi realizovať ambície, ktoré sa mu nepodarilo naplniť prostredníctvom románu, keďže román nenapísal. Jeho hry majú epický charakter, predstavujú svojrázne rodinné ságy, zachytávajúce život Ruska na prelome 19. a 20. storočia.

Čechov patril k prúdu dramatikov obdobia fin de siècle – t. j. dramatikov konca storočia. Čechovove hry popierali zaužívané pravidlá dramatickej spisby. Čechov netradičným spôsobom komponoval dej, konflikt, dramatické postavy a komunikáciu medzi nimi. Preto mu niektorí známi divadelníci radili, aby nepísal divadelné hry, pretože nerozumie divadlu a jeho pravidlám.

Slávnym dramatikom sa A. P. Čechov stal vďaka doslova kultovým inscenáciám Moskovského umeleckého divadla. MCHT na dlhé roky, ba desaťročia ovplyvnilo interpretáciu a spôsob inscenovania jeho hier.

Rodina Čechovovcov

RODIČIA

Anton Pavlovič bol tretím synom Pavla Jegoroviča Čechova (1825 – 1898) a Jevgenije Jakovlevny Čechovovej, rodenej Morozovovej (1831 – 1919), ktorí sa zosobášili v Taganrogu v roku 1854.

Taganrog je juhoruské mesto na pobreží Azovského mora. V tom čase malo vyše 20 tisíc obyvateľov, profitovalo z prístavu, v meste sa čulo obchodovalo, boli tu fabriky, mestské divadlo, začalo sa rozvíjať bankovníctvo. Aj Pavel Jegorovič sa rozhodol pre kupecký stav, otvoril si v Taganrogu obchod, v ktorom predával „čaj, cukor, kávu a iné koloniálne tovary“.

Jevgenija Jakovlevna pochádzala z kupeckej rodiny, bola vzdialenou príbuznou tých Morozovovcov, ktorí sa koncom 19. storočia preslávili ako bohatí podnikatelia a mecenáši umenia. Za slobodna absolvovala tzv. dievčenský penzión, kde sa naučila základom vedenia domácnosti a tiež iné „dámske“ zručnosti: dobre šiť a tancovať. Dôrazne dbala o čistotu. Porodila 6 detí, jedno zomrelo v útlom veku, zostali synovia Alexander, Nikolaj, Anton, Ivan, Michail a dcéra Mária. Jevgenija mala k dispozícii pestúňky, kuchárky, slúžky. V spoločnej domácnosti s Čechovovcami žila po ovdovení sestra Jevgenije Jakovlevny so synom. Matka Antona Pavloviča mala neurotickú povahu, často ju prenasledovali najrôznejšie strachy a obavy. V jej rodinnej vetve sa objavili prípady tuberkulózy, ktorá sa potom prejavila u dvoch synov Čechovovcov – u Nikolaja a Antona.

Rodina Čechovovcov bola patriarchálna, hlavou rodiny bol otec. Všetko bolo podriadené pravoslávnej patriarchálnej predstave poriadku. V tejto súvislosti sa dodržiavalo množstvo rituálov, napríklad deti rodičom bozkávali ruky. K hodnotám, ktoré rodina vyznávala, patrilo vzdelanie, vrátane vzdelania múzického. Doma boli husle a klavír. Bežne sa požívali telesné tresty, ich vykonávateľom bol otec.

Pavel Jegorovič Čechov sa narodil ako nevoľník. Jeho otec Jegor Michajlovič Čechov sa vďaka vlastnej usilovnosti naučil čítať a písať, stal sa najprv pisárom a potom správcom grófskeho statku vo voronežskej oblasti.



Anton Pavlovič Čechov (v strede) s rodinou a priateľmi pred cestou na Sachalin, 1890.

Vďaka silnej vôli a sporivosti vykúpil seba i celú rodinu (manželku a štyri deti) z nevoľníctva dvadsať rokov pred jeho zrušením – v roku 1841. Jegor Michajlovič nasmeroval svojich troch synov na obchodnú činnosť, všetci

snívali o zbohatnutí. Čechovovci verili, že oni a ich potomkovia sú iní, znamenajú viac, než ostatní. Podľa rodinnej legendy existovali dve verzie pôvodu rodu Čechovovcov. Buď ich predkom bol mýtický majster Čochov, ktorý vyrábala pušky a bol autorom slávnej Cár-pušky na nádvorí moskovského Kremľa, alebo ešte exotickjší praotec – Čech. Rodinná legenda totiž hovorila o českom šľachticovi, ktorý údajne za éry husitov utiekol do Ruska, tam sa oženil a usadil.

Pavel Jegorovič muzicíroval, hral na husliach, spieval, trochu kreslil a celý život rád písal listy a záznamy o dôležitých udalostiach. Veril v autoritu a spravodlivosť vrchnosti a cirkvi, od manželky a detí vyžadoval dokonalú poslušnosť. Bol to rodinný tyran a zároveň nesmierne veriaci človek. Dodržiaval všetky sviatky, pamätné dni, pôsty, modlitby, náboženské rituály, navštevoval všetky bohoslužby, bol znalcom Svätého písma, citoval ho pri každej príležitosti, rád poučoval a mentoroval. Za posvätnú povinnosť považoval charitu. Alexander, Nikolaj, Anton a Ivan spolu s otcom spievali dennodenne v cirkevnom zbere na všetkých bohoslužbách od skorého rána do neskorého večera. Pre deti to boli hotové galeje. Okrem bohoslužieb museli pracovať v obchode, chodiť do školy, učiť sa. Chlapci boli vyčerpaní a občas nezvládali učenie, Anton na gymnáziu dvakrát opakoval ročníky. Otec kvôli bohoslužbám zanedbával obchod, veril však v božskú spravodlivosť a v to, že jeho duchovné snaženie sa zúročí a bude odmenené. Začiatkom sedemdesiatych rokov 19. storočia sa rozhodol postaviť pre rodinu dom, roku 1874 sa Čechovovci doň nasťahovali. Dom priniesol rodine hotové nešťastie, predznamenal jej pád. Pavel Jegorovič sa neprimerane zadlžil, zle odhadol svoje možnosti, v obchodovaní sa mu nedarilo, opakovane neadekvátne riešil finančnú situáciu. Dlh narastal do obrovských rozmerov a P. J. Čechov riešil záležitosť absolútne iracionálne. V konečnom výsledku človeku, ktorý bol čestným občanom Taganrogu a opakovane hlavou mestskej rady, hrozilo väzenie, súdna exekúcia a potupa. Situáciu by vyriešil predaj domu, to sa videlo ako neprípustné. Vtedy

otec rodiny utiekol do Moskvy, kde študovali starší synovia Alexander a Nikolaj. Krátko nato za ním prišla manželka s mladšími deťmi. Anton a Ivan zostali v Taganrogu, rozpredávali domácnosť a posielali peniaze do Moskvy rodine, ktorá žila v krajnej núdzi. Rodičia uverili svojmu taganrogskému podnájomníkovi, že im ako úradník miestneho súdu pomôže veci vyriešiť a budú sa môcť vrátiť. Vyklul sa z neho podvodník, ktorý si vďaka svojim konexiám dom privlastnil. Strata domu sa pre všetkých členov rodiny stala veľkou traumou.

Pavel Jegorovič ako otec rodiny dokonale zlyhal, nikdy si nepriznal zodpovednosť za rodinnú drámu. Naďalej sa dožadoval poslušnosti členov rodiny a veril, že božia vôľa všetko vyrieši. Rozhodol sa, že je čas, aby deti odplatili rodičom ich starostlivosť a stali sa živiteľmi rodiny. Alexander a Nikolaj po tom, čo odišli do Moskvy a vymanili sa z otcovskej tyranie, nezvládli slobodu, prepadli bohémkym radovánkam, nevedeli uživiť ani sami seba. Vtedy zodpovednosť za rodinu prevzal Anton. Po maturite sa zapísal na univerzitu, jeho štípéndium zabezpečilo rodine stály príjem, ktorý ale nestačil. Anton popri riadnom štúdiu zarábala písaním. Vysilujúcou prácou postupne zarobil na splatenie astronomických rodinných dlhov. Pre otca, matku a mladších súrodencov Mášu a Mišu sa to stalo samozrejmosťou. Literárnu činnosť brata Antona dlho brali na ľahkú váhu. Otec a matka ako väčšiu prestíž vnímali úradnícke posty, ktoré po absolvovaní univerzity zastával Michail Pavlovič. Vyčerpanosť, únavu a zhoršovanie zdravotného stavu Antona Pavloviča si rodina takmer nevšimá. Tak to šlo do poslednej chvíle. Všetci horekovali o svojich problémoch, o svojom zdraví, o svojich potrebách. A Anton sa staral o ich financovanie.

Statok v Melichove Anton Pavlovič kúpil najmä kvôli rodine, po smrti otca ho predal a rozhodol sa postaviť dom na Jalte. Po smrti ho neodkázal manželke, ale sestre a matke. Matka žila na Kryme až do svojej smrti v roku 1919.

SÚRODENCI

Alexander Pavlovič Čechov (1855 – 1913) – najstarší brat, novinár a spisovateľ

Alexander ako prvý z Čechovovcov odišiel z Taganrogu do Moskvy na štúdiá na Moskovskej univerzite, ako prvý sa začal venovať literárnej činnosti. Bol považovaný za veľmi nadaného a perspektívneho mladého muža. Uviedol do literárneho prostredia Antona, o čom svedčí aj jeden z pseudonymov – „brat svojho brata“. Obaja zdieľali rodinný zmysel pre humor. Alexander uviedol Antona do víru moskovského života. Kým mladší brat si dokázal vypestovať vnútornú disciplínu a zmysel pre zodpovednosť, starší sa nechal strhnúť kolobehom márnosti a márnivosti. Alexander bol vzdelaný, sčítaný, veľmi inteligentný a originálny človek, ktorý síce uverejnil množstvo poviedok a beletristických zborníkov (pseudonym Šedivý/Sedoj), ale neetabloval sa ani ako spisovateľ, ani ako vzdelanec, vedec, publicista. Miesto autority v rodine de facto prenechal Antonovi, prirodzene, vrátane úlohy živiteľa. Materiálne bremeno života Alexander znášal ťažko. Ocenil a prijal prostredného brata ako autoritu nielen doma, ale aj vo svete literatúry. Rodičov iritoval svojím rozháraným nemanželským zväzkom, z ktorého sa narodili deti. Rodinný život bol plný hádok a alkoholu. Alexander aj jeho partnerka pili. Dôsledky alkoholizmu pravdepodobne dopadli na potomstvo. Dcérka zomrela v útlom veku, chlanci patrili k ťažko vzdeláateľným deťom, vykazovali známky mentálneho zaostávania, do rodiny nezapadli, v búrlivých revolučných rokoch sa ich stopa stratila. Absolvent univerzity robil nudnú úradnícku robotu, aby uživil rodinu, v ktorej vládol večný nedostatok peňazí a poriadku. Otec Pavel Jegorovič Čechov adresoval svojmu synovi Alexandrovi sériu mravokárnych poučení, považoval ho viac-menej za strateného syna.

Alexander sa usadil v Peterburgu a ovdovel. Pomáhal Antonovi v hlavnom meste pri vybavovaní najrôznejších záležitostí. Dlhé roky, takmer štvrtstoročie pracoval ako novinár – reportér u Suvorina v *Novom čase*. Vyhýbal sa kontaktom s umeleckým prostredím, dával prednosť komunikácii

s vysokoškolsky vzdelanou inteligenciou, vyznal sa vo filozofii a v modernej vede. Trpel depresiami a alkoholizmom, bol zarytý ateista. So svojou druhou partnerkou Natáliou Golden sa oženil, ich syn Michail Čechov sa stal slávnym hercom a tvorcom originálnej hereckej techniky. Miša opísal otca v pamätiach *Hercova púť*.

Anton si cenil inteligenciu, vzdelanosť a literárny vkus staršieho brata. Veril, že Alexander je talentovanejší než on sám, že ho pokazil alkohol. Alexander Pavlovič Čechov zomrel na rakovinu hrtana. Zanechal písomné spomienky na brata Antona a na spoločné detstvo v Taganrogu.

Nikolaj Pavlovič Čechov (1858 – 1889) – druhý brat, výtvarník

Nikolaj bol od narodenia drobný, chorľavý, netrpezlivý a nervózny. Chlapec dostal prezývku Škuľavý, svoj hendikep sa však naučil maskovať. Osud mu nadelil výtvarný talent, chlapec stále kreslil. Všetci chlapci v Čechovovej rodine sa bavili kreslením karikatúr, no pre Nikolaja kreslenie znamenalo oveľa viac než zábavu. Okrem toho mal výborný hudobný sluch a dar klavírnej improvizácie. Taganrogské gymnázium nedokončil, prihlásil sa na štúdium na Výtvarné učilište v Moskve. Rodičia pravdepodobne dúfali, že sa časom vypracuje na architekta, čo bola vážena profesia. Nikolajovi nechýbal talent, ale ukázalo sa, že mu chýba trpezlivosť. Navyše sa na neho od útleho detstva nedalo spoľahnúť, svoje sľuby bral na ľahkú váhu. Načaté nákresy a maľby často zostávali nedokončené. Spolupracoval s časopismi, do ktorých prispievali Alexander a Anton. Nikolaj vedel zachytiť búrlivý moskovský život, rôznorodé situácie a typy, divadlo sveta. Ilustroval prvú, nevydanú Čechovovu knižku (*Šalost*, 1882). Zastával názor, že výtvarník by nemal kopírovať realitu, mal by využívať predstavivosť – také bolo jeho krédo. Smeroval k tomu typu výtvarného prejavu, ktorý sa v Rusku udomácnil o niečo neskôr s nástupom výtvarného zoskupenia Mir iskusstva (Svet umenia).

Nikolaj zoznámil rodinu s mladými výtvarníkmi, medzi nimi s krajinárom Isaakom Levitanom a s Fiodorom Šechtelom, budúcim slávnym

architektom, spolutvorcom secesnej Moskvy (projektoval budovu Umeleckého divadla). Sníval, že vyštuduje univerzitu, stane sa slávnym profesorom, nič z toho však neuskutočnil. Viedol bohémsky, neusporiadaný život, chronicky nedodržiaval termíny objednávok, školu nedokončil. Holdoval alkoholu, pravidelne sa zadlžoval, klamal... Pred niektorými veriteľmi ho zachránil Anton, ktorý tvrdo pracoval, aby uživil rodičov, sestru, najmladšieho brata študenta a brata alkoholika. Zápas o Nikolaja bol márný. Brat výtvarník nebol oficiálne ženatý, mal milenku, ktorá ho držala „pod papučou“ a ktorá prispela k jeho morálnej a materiálnej biede. Zomrel na tuberkulózu vo veku 31 rokov. Posledné týždne života strávil v kruhu rodiny pod dozorom Antona, ktorého ku koncu vystriedal Alexander.

Ivan Pavlovič Čechov (1861 – 1922) – štvrtý brat, učiteľ

Ivan sa narodil rok po Antonovi. Zo všetkých súrodencov si boli Anton a Ivan vizuálne a údajne i vnútorne najviac podobní. Po úteku rodiny do Moskvy doma v Taganrogu zostali dvaja osamelí výrastkovia Anton a Ivan, istý čas spoločne bojovali o prežitie, rozpredávali veci a získané peniaze posielali rodičom. Problém nastal, keď Ivan nezvládol gymnaziálne štúdium a mal opakovať ročník. Rodičia si ho vzali k sebe, štúdium však nedokončil. Bez gymnázia nemohol pokračovať vo vysokoškolskom štúdiu, a tak sa sen o univerzite rozplynul. Navyše sa Ivan dostal do konfliktu s otcovou autoritou a ten ho dokonca vyhnal z domu. Ale časom sa vášne skludnili, mladík zložil skúšky, na základe ktorých získal oprávnenie učiť v mestských a obecných školách prvého stupňa. Ivan učiteľoval celý život a robil to s plným nasadením a s láskou, disciplinovane sa samovzdelával, veľa čítal, vynikal pracovitosťou a čestnosťou. Pracoval ako učiteľ a neskôr ako riaditeľ na viacerých štátnych ľudových školách, v rámci vtedajšieho školského systému mali názov „učilište“, výučba tam trvala 3 – 5 rokov. Jeho manželka bola takisto učiteľkou. Príjem rodiny zamestnancov školstva bol po celý život veľmi skromný. Školy, ktoré viedol

Ivan Pavlovič, spravidla dosahovali nadpriemerné výsledky. I. P. Čechov odmietal telesné tresty, považoval ústne a písomné skúšky za neobjektívny, stresujúci a skresľujúci spôsob hodnotenia vedomostí. Ako učiteľ získal od nadriadených niekoľko ocenení. Svoje sily venoval tiež charitatívnej činnosti, zameranej na rozvoj vzdelanosti a knižnice. Práci venoval všetok čas, vnímal to ako svoju povinnosť a zároveň ako ťažké väzenie, nudné galeje. Keď sa Anton presťahoval na Krym, Ivan zaňho vybavoval potrebné úradné záležitosti v Moskve. Zamiloval si Umelecké divadlo. Dožil sa novej doby, prežil vlastného syna Vladimíra, ktorý v decembri roku 1917 z nejasných dôvodov spáchal samovraždu. Vladimír Ivanovič Čechov sa zastrelil zbraňou svojho psychicky labilného bratranca herca Michaila. Ivan Pavlovič Čechov s manželkou v období búrlivých a hladných porevolučných rokov hľadali záchranu v dome na Jalte, zamestnali sa na Kryme ako učiteľia. Mária Pavlovna ich síce prichýlila, ale správala sa ústretovejšie k služobníctvu, než k príbuzným. Neustály nedostatok peňazí a potravín Ivana Pavloviča zničili, po návrate do Moskvy začiatkom roku 1922 zomrel na následky vyčerpanosti organizmu.

Mária Pavlovna Čechovová (1863 – 1957) – jediná sestra, učiteľka

Mária mala v rodine viacero prezývok, volali ju Ma-Pa, Máša, Mašeta. Ako jediná spomedzi súrodencov si nezaložila vlastnú rodinu. O ctiteľov však po celý život nemala núdzu, patrili k nim aj viacerí priatelia a známi A. P. Čechova, napríklad výtvarník Isaak Levitan či spisovateľ Ivan Bunin. Mária Pavlovna sa nevydala, starala sa o organizáciu praktických záležitostí rodiny: vedenie rodinného rozpočtu, domácnosti, služobníctva atď. Vyznačovala sa šetrnosťou. Financie na chod domácnosti tradične zabezpečoval Anton, vkladnou knižkou disponovala Ma-Pa. Domácnosť pozostávala z rodičov, Márie Pavlovny, Antona Pavloviča a najmladšieho brata Michaila, kým sa ten neosamostatnil. Pravidelnými hosťami boli bratia, bratrance, sesternice, strýkovia a tety s rodinami a množstvo priateľov. Máša vodila do domu svoje priateľky, všetkým sa páčil Anton,

jednou z nich bola Dunečka Efrosová, s ktorou sa chcel oženiť, a ďalšou Lika Mizinovová (prototyp Niny Zariečnej). Mária Pavlovna sa ako prvá zoznámila a spriatelila s herečkou Umeleckého divadla Oľgou Knipperovou, budúcou manželkou Antona Pavloviča. Čechovova sestra patrila k pokoleniu dievčat, pre ktoré už rodina nebola hlavným životným cieľom. Túžili po vzdelaní a po sebarealizácii, viacerým sa to aj podarilo, napríklad jej priateľkám: Lýdia Javorskaja sa stala slávnou herečkou a Tatiana Ščepkina-Kuperniková urobila literárnu kariéru, prekladala do ruštiny, okrem iných Shakespeara. Niektoré vycestovali na štúdiá na európske univerzity. Medzi dievčatami sa rozšírila móda na tabak, narkotiká, alkohol. Mnohé ženské osudy sa vyvinuli tragicky, mladé intelektuálky nezriedka páchali samovraždy.

Mária Pavlovna absolvovala cirkevnú ženskú školu, získala oprávnenie pôsobiť ako domáca učiteľka. Navštevovala trojročné Moskovské vyššie ženské učenie (Vyššije ženskije kursy), kde prednášali významní univerzitní profesori tej doby. Absolvovala celé štúdium, posledný ročník ako nezávislá poslucháčka, záverečné skúšky neskladala. Rozhodla sa pre povolanie gymnaziálnej učiteľky (dejepis, zemepis), vďaka bratovi nebola závislá od platu. Mala výtvarné nadanie, ktoré rozvíjala pre vlastné potešenie. Vychutnávala si život moskovskej kultúrnej elity, bola akceptovaná ako očarujúca žena a sestra celebrity. Po smrti Antona Pavloviča sa presťahovala na Krym a začala zhromažďovať bratovu pozostalosť, vrátane korešpondencie. Zvolila si „kariéru“ Čechovovej sestry. Založila archív a Múzeum A. P. Čechova na Jalte (1921), bola jeho riaditeľkou. Pripravila, zredigovala a vydala bratovo súborné dielo a korešpondenciu. Prispela k vytvoreniu mýtu o harmonickej rodine Čechovovcov. V súlade s touto tendenciou upravovala texty publikovaných listov, odstraňovala všetky svedectvá, ukazujúce rodinu v nepriaznivom svetle. Prežila druhú svetovú vojnu a nacistickú okupáciu Krymu. Dožila sa vysokého veku 94 rokov. Prezentovala sa ako oddaná sestra, ktorá najlepšie roky svojho života obetovala bratovi, a preto sa nevydala.

Michail Pavlovič Čechov (1865 – 1936) – najmladší brat, úradník, kronikár rodiny

Miša – najmladší člen rodiny prejavil výtvarné, hudobné i literárne schopnosti. Bol najobľúbenejším synom svojich rodičov, snažil sa naplniť ich predstavy o živote, kariére, spoločenskej prestíži a rodine. Bol nesmierne zhovorčivý, voči autoritám, počínajúc rodičmi až po nadriadených, sa správal servilne. Vynikal optimizmom, bol rodebný diplomat. Súrodenci ho volali „sladký Miša“. Absolvoval gymnázium a vyštudoval právo na Moskovskej univerzite. Svoje poviedky publikoval pod pseudonymom M. Bogemskij (Bohemský). Túžil po advokátskej kariére, no na odporúčanie rodičov sa rozhodol pre istotu štátnej služby. Stal sa daňovým inšpektorom, obliekol si prislúchajúcu úradnícku uniformu. Pracoval v provincii a pomaly postupoval vyššie, v roku 1898 ho vyznamenali radom Stanislava tretieho stupňa. Pravidelne publikoval, jeho poviedky mali buď romantické, alebo didaktické vyznenie. V roku 1901 opustil úrad, presťahoval sa do hlavného mesta. Zamestnal sa v novinách u Suvorina a kúpil si dom s pozemkom na vidieku. Svoju rodinu – manželku a dve deti – prezentoval ako vzor rodinného šťastia.

Po smrti Antona Michail aktívne pokúšal literárne šťastie. Začal učiť na gymnáziu, viac písal a publikoval. Založil časopis *Zlaté detstvo*, ktorý ho zruinoval, pokus o advokátsku prax sa nevydaril. Pripojil sa k práci sestry na redigovaní pozostalosti A. P. Čechova, napísal pamäti o rodine a o bratovi, stal sa tvorcom literárnej rodinnej kroniky Čechovovcov. Svedectvo Michaila Pavloviča je cenné, ale zároveň tendenčné: rodinu a vzťahy k Antonovi značne idealizoval. Žiarlil na úspech svojho brata, cenil si jeho literárny jazyk, no nemal vzťah k jeho dramatickej tvorbe. Zvyšok života prežil v jaltskom dome – múzeu spolu so sestrou Máriou.

ĎALŠÍ ČECHOVOCI

Manželka Antona Pavloviča, Oľga Leonardovna Knipperová-Čechovová (1868 – 1959)

Oľga Leonardovna Knipperová, herečka Umeleckého divadla, pochádzala z rodiny ruských Nemcov. Mala hudobné vzdelanie, po otcovej smrti živila rodinu hodinami klavíra. Jeden z jej bratov sa stal významným operným spevákom a režisérom, synovec známym hudobným skladateľom a neter herečkou. Bola žiačkou Vladimíra Nemiroviča-Dančenka, ktorý ju priviedol do novozaloženého divadla. Vynikala temperamentom, eleganciou, neodolateľným šarmom a zmyslom pre humor. Stala sa ťažiskovou herečkou MCHT, častou javiskovou partnerkou Konstantina Stanislavského a spolutvorkyňou mchatovskej divadelnej reformy. Majstrovsky stvárnila veľké roly v Čechovových hrách: Arkadinovú (*Čajka*), Jelenu (*Ujo Váňa*), Mášu (*Tri sestry*), Ranevskú (*Višňový sad*), Sáru (*Ivanov*). Pri príležitosti inscenovania *Čajky* v Umeleckom divadle (1898) sa ako čerstvá tridsiatnička zoznámila s Antonom Pavlovičom a v roku 1901 sa spisovateľ a herečka zosobášili.

V rokoch 1899 – 1904 dvojica viedla čulú korešpondenciu, ktorá odráža život spisovateľa a dramatika. Archívne je doložených vyše osemsto listov. Aj po smrti manžela Oľga Leonardovna pokračovala v písaní ďalších listov Antonovi Pavlovičovi.

Čechov sa tešil veľkému záujmu žien, jeho ctiteľky dostali humornú prezývku „Antonovky“, čo je okrem iného známa odroda jabĺk. Popri početných čitateľkách Čechovovho diela k ním patrili ženy z okruhu rodinných priateľov a priateľiek. Viaceré ctiteľky sa pohybovali v umeleckom prostredí a snažili sa (neúspešne) získať v živote Antona Pavloviča významnejšie postavenie. Niektoré vzťahy smerovali k sobášu, ktorý sa napokon nikdy nekonal. Anton dlho zostával starým mládencom a tvrdil, že potrebuje manželku, ktorá by sa objavovala na obzore jeho každodennosti čo najmenej, resp. nanajvýš tak často, ako luna. Vzťah s Knipperovou Čechov otvorene priznal v roku 1900, keď sa Oľga počas zájazdu MCHT-u na Krym



Anton Pavlovič Čechov s manželkou Oľgou Leonardovnou Knipperovou, 1901.

ubytovala v jeho dome na Jalte. Manželstvo s herečkou, ktorá v Moskve úspešne rozvíjala vlastnú kariéru, kým on sa musel zo zdravotných dôvodov zdržiavať na juhu Ruska pri Čiernom mori, paradoxne naplnilo jeho

bonmot o manželstve so ženou – lunou. Podľa Čechovovho životopisca Donalda Rayfielda manželstvo prešlo skúškou nevery (O. L. K.) a krízou. Vytrvalo však až do smrti spisovateľa a podľa svedectva jeho sestry bolo údajne šťastné.

Knipperová sprevádzala manžela v roku 1904 na ceste do zahraničia, počas ktorej Čechov v Nemecku zomrel. Krátke manželstvo zostalo bezdetné. Oľga Leonardovna Knipperová-Čechovová sa viac nevydala. Celý život udržiavala kontakt s rodinou Čechovovcov a priateľstvo so sestrou nebohého manžela Máriou Pavlovnou. Napísala spomienku na šesť rokov strávených s Čechovom a na jeho posledné dni a chvíle v Badenweileri.

Herečka dosiahla vek deväťdesiat rokov, ako jediná predstaviteľka zakladajúcej generácie sa dožila polstoročného jubilea Umeleckého divadla roku 1948. Jej najobľúbenejšou hereckou postavou bola rola Ranevskej, ktorú hrala ešte ako šesťdesiatročná. Okrem čechovovského repertoáru vystupovala v naštudovaniach hier Ibsena, Hauptmanna, Gorkého (napr. *Nasťa*, *Na dne*), Turgeneva (Natália Petrovna, *Mesiac na dedine*), Goldoniho (Mirandolina), Shakespeara (Gertrúda, *Hamlet*), Ostrovského, Gribojedova etc. Odborná kritika cenila jej schopnosť vytvárať psychologicky nejednoznačné, zložité, emocionálne precítené dramatické postavy, nadeľené ušľachtilosťou, poetizmom, jemnou iróniou, aristokratickou noblesou a eleganciou.

V rokoch 1919 – 1922 ako členka tzv. Kačalovskej skupiny hercov moskovského Umeleckého divadla vystupovala v Európe, vrátane Bratislavy (1921). Počas zahraničných vystúpení na žiadosť Vasilija Kačalova – aby zvýšila divadelnú návštevnosť – začala používať manželovo priezvisko. V neskorších rokoch v rámci súperenia medzi Stanislavským a Nemirovičom-Dančenkom sa priklonila na stranu Nemiroviča.

Jej umelecky najvýznamnejším obdobím bolo prvé dvadsaťročné existencie Umeleckého divadla. S rastúcim vekom hereckých príležitostí ubúdalo. Pribúdali však významenia, najmä za celoživotnú tvorbu, za prínos pre rozvoj MCHAT-u a ruského herectva, dokonca za rozvoj

socialistického sovietskeho divadelníctva. Bol jej udelený titul Národnej umelkyne ZSSR, stala sa držiteľkou dvoch Radov Lenina a tiež dvoch Radov Červenej zástavy. V roku 1943 získala Stalinovu cenu. Na javisku sa objavovala do roku 1950. Je pochovaná v Moskve vedľa svojho manžela.

Synovec Antona Pavloviča – herec Michail Alexandrovič Čechov (1891 – 1955)

Herec Michail Alexandrovič Čechov bol synom najstaršieho brata Antona Pavloviča – Alexandra. Narodil sa z manželstva Alexandra Pavloviča Čechova a Natálie Čechovovej, rodenej Golden. Vošiel do dejín ruskej aj svetovej divadelnej kultúry ako geniálny herec a tvorca originálnej hereckej techniky, zdôrazňujúcej fantáziu, predstavivosť, rozvoj duchovného úsilia. O jeho hereckom umení sa písalo ako o zázraku.

Herectvo začal študovať v Peterburgu, bol prijatý do Umeleckého divadla v Moskve, zapojil sa do experimentálnej štúdiovej práce rozvíjania Stanislavského systému hereckej tvorby. Pracoval pod režijným vedením Stanislavského, Vachtangova a ďalších, exceloval v úlohách Erika XIV., Chlestakova, Hamleta, Obleuchova a iných. Bol blízkym priateľom Jevgenija Vachtangova. Oženil sa (1914) so sedemnásťročnou neterou Oľgy Leonardovny Knipperovej, jeho manželka sa tiež volala Oľga a bola rodená Knipperová. Ich manželstvo trvalo krátko, mali spolu dcéru. Michail Čechov sa po rozvode oženil ešte raz, druhé manželstvo zostalo bezdetné, ale bolo harmonické a vydržalo až do jeho smrti. V období revolúcie a občianskej vojny prežil veľkú osobnú krízu, uvažoval o samovražde, balansoval na pokraji šílenstva. Svoj stav postupne prekonal, a to aj vďaka príklonu k divadelnej pedagogike a osvojeniu si antropozofie.

Špičkoví režiséri tej doby ho považovali za geniálneho herca, za ideál moderného herectva. V roku 1928 vycestoval z Ruska a zostal na Západe, žil a pracoval striedavo vo viacerých európskych krajinách. V Dartingtone v roku 1936 založil a viedol vlastnú hereckú školu, ktorej ambíciou bolo vytvoriť divadlo. Pred druhou svetovou vojnou sa škola i Michail Čechov

presťahovali do Spojených štátov amerických. Po rozpade školy (chlapci museli narukovať na vojnu) sa presťahoval do Hollywoodu. Venoval sa pedagogickej činnosti, hral vo filmoch, nadviazal na školu Stanislavského a vytvoril vlastnú metodiku hereckej prípravy, ktorú sformuloval v knihe *O hereckej technike* (1946 ruská verzia, 1953 anglická *To the actor*). Medzi jeho žiakov patrili okrem iných Marilyn Monroe, Gregory Peck, Yul Brynner. Za vedľajšiu úlohu ruského profesora – psychoanalytika v Hitchcockovom filme *Očarovaný* bol nominovaný na Oscara (jeho hereckými partnermi boli Ingrid Bergmanová a Gregory Peck). Napísal dve knihy pamätí: *Hercova púť* (1928) a *Život a stretnutia* (1944 – 1945).

Herecká technika Michaila Čechova sa stala významnou a vplyvnou zložkou hereckej teórie a praxe, vyučuje sa na početných workshopoch.

Manželka Michaila Čechova – Oľga Konstantinovna Čechovová (1896 – 1980)

Oľga Konstantinovna Čechovová, rodená Knipperová, bola dcérou Konstantina Knippera, brata Oľgy Leonardovny Knipperovej Čechovovej. Knipperovci boli solídnu rodinou nemeckého pôvodu. Sedemnásťročná Oľga sa vydala za herca Michaila Čechova, synovca slávneho dramatika. Bol z toho rodinný škandál. Oľga sa ocitla v Moskve na návšteve u slávnej tety Oľgy – herečky MCHT, vdove po A. P. Čechovi. Zoznámila sa s moskovskými Čechovovcami a ich deťmi, bratrancami a sesternicami, ktorí viedli veselý spoločenský život. Miša ju očaril, uniesol z domu, zaľúbenci sa ihneď zobrali. Manželstvo trvalo krátko. Miša a Oľga mali spolu dcéru, ktorej dali takisto meno Oľga. V memoároch bývalí manželia opisovali svoj krátky rodinný život protichodne, každý prezentoval odlišnú verziu udalostí a príčin rozchodu.

Oľga Čechovová sa presťahovala do Nemecka, kde sa etablovala ako spievajúca a tancujúca divadelná a filmová herečka. Po tom, čo jej bývalý manžel Michail Čechov opustil Rusko, pomáhala mu uplatniť sa v nemeckých filmoch. V časoch Hitlerovej vlády bola krásna Oľga Čechovová hviezdou,

jedným z jej ctiteľov sa stal dokonca samotný vodca Tretej ríše. Počas nemeckej okupácie Krymu navštívila Jaltu a pomohla Márii Pavlovne zachovať Múzeum Antona Pavloviča nedotknuté. Oľga Čechovová počas druhej svetovej vojny viedla nebezpečný dvojité život, keďže tajne pracovala pre sovietsku rozvedku a k jej ctiteľom patrilo samotný Adolf Hitler. Po vojne zostala žiť v západnom Nemecku. Napísala pamäti. V Rusku bolo jej meno a pôsobenie vo filmovom priemysle Tretej ríše dlho zatajované.

Dôležité, zapamätajte si!

Prozaik a dramatik Anton Pavlovič Čechov je zaradovaný medzi predstaviteľov ruskej literatúry „strieborného veku“. Preslávil sa ako majster krátkych poviedok a priekopník modernej drámy 20. storočia.

Tvorba Antona Pavloviča Čechova podobne ako tvorba iných umelcov **obsahuje množstvo autobiografických prvkov.**

Čechov vychádzal zo skutočností, ktoré dobre poznal, nepísal ani o minulosti, ani o budúcnosti, ale o svojej súčasnosti.

Vyhýbal sa tendenčne politickým témam, zaujímal sa o všedného človeka všedných dní, skúmal banalitu života. Veril vo vedecký pokrok, ctí si zásady prírodných vied a aj v svojej literárnej činnosti si zakladal na medicínskej hodnovernosti literárnych a dramatických postáv a situácií.

Nevenoval sa spracovávaní historických námetov ani námetov fantastických. **Takmer reportážnym spôsobom zachytával život svojich súčasníkov. Časť dobovej kritiky mu vyčítala, že prejavuje ľahostajnosť voči vážnym témam, že sa málo občiansky angažuje, čo spisovateľa hlboko urážalo.**

Viacere postavy jeho prozaických a dramatických textov majú svoje reálne prototypy. Tejto téme je venované značné množstvo literatúry, odborníci neprestávajú odhaľovať ďalšie a ďalšie súvislosti

medzi zážitkami, skúsenosťami, okruhom príbuzných, priateľov a známych doktora Čechova a jeho tvorbou.

Paralely medzi životom a tvorbou u Čechova však nie sú priamočiare. V prípade prototypov črty jednej osobnosti sa zvyčajne zrkadlia vo viacerých postavách. Čechovovi hrdinovia sú akoby mozaikovito poskladaní z poznania viacerých osôb a navyše umelecky dotvorení autorom. Zvyčajne nejde o presný portrét reálneho človeka.

Rodinné prostredie, skúsenosti, zážitky, traumy, atmosféra majú svoje paralely v tvorbe A. P. Čechova. Nejde o paralely doslovné. Čechov občas nadeľoval postavám aj svoje osobné vlastnosti, zároveň si však od svojich hrdinov udržiaval odstup. Napríklad v hre *Čajka* nájdeme „stopy Čechova“ striedavo v Treplevovi aj v Trigorinovi. Môžeme nájsť spriaznenosť doktora Čechova s postavami lekárov v jeho hrách, každý lekár je však iný a ani jeden z nich nie je autoportrétom autora. Mimochodom, vo *Višňovom sade* – poslednej Čechovovej hre – postava lekára absentuje.

Hry Antona Pavloviča Čechova odrážajú životné nálady a pocity ľudí v konkrétnych historických súvislostiach. Inú atmosféru zrkadlí *Ivanov* (1889), napísaný v období spoločenskej stagnácie Ruska, a inú *Višňový sad* (1903), ktorý obsahuje tušenie blízkych spoločenských zmien nadchádzajúcej, tzv. prvej ruskej revolúcie roku 1905. **Čechovove hry sú podnes akýmisi lakmusovými papierikmi času, v ktorom sa inscenovali, evokujú analogickú situáciu ako v dobe svojho vzniku. Aj preto je inšpiratívne zoznámiť sa s historickými okolnosťami Čechovovej doby.**

Život a tvorba A. P. Čechova obsiahli obdobie od zrušenia nevoľníctva v Rusku (1861) po prvú ruskú revolúciu, ku ktorej došlo krátko po smrti spisovateľa v roku 1905.



Anton Pavlovič Čechov, 1888.

2. RANÁ DRAMATICKÁ TVORBA

Čechov sa zamiloval do divadla v čase dospievania, údajne vo veku 13 rokov. Približne v tom istom čase ako gymnazista začal písať parodické scény a skeče, neskôr dokonca komické jednoaktovky, ktoré sa nezačovali. Sú známe názvy niektorých z nich: *Padla kosa na kameň*, *Nie nadarmo spievala spiečka*, *Oholený tajomník s pištoľou* a dokonca *Hamlet, princ dánsky*. Svoju prvú vážnu hru (*Platonov*) dramatik napísal vo veku 17 – 18 rokov, známou sa stala až po jeho smrti. V 80. rokoch 19. storočia sa ako mladý spolupracovník humoristických časopisov etabloval drobnými parodickými monológmi a dialógmi. Občas písal divadelné reportáže a recenzie, napríklad na hostovanie francúzskej tragédky Sarah Bernhardtovej v Moskve. Divadlo sledoval a divadelné kontakty a priateľstvá rozvíjal po celý život. Jeho dramatickú tvorbu je možné rozdeliť na ranú (väčšina jednoaktoviek, prvé celovečerné divadelné hry) a zrelú, pozostávajúcu zo štvorice slávnych vrcholných hier, označovaných ako tzv. „veľká štvorka“.

Raná dramatická tvorba Antona Pavloviča sa rozvíjala v priestore medzi rozmarnými, smutno-smiešnymi jednoaktovkami a celovečernými hrami.

„Predčechovovský“ Čechov

Monológ zalúbeného kocúra je príkladom Čechovovej humoresky. Na rozdiel od jednoaktoviek a celovečerných hier, v jeho humoreskách (a poviedkach) boli prítomné zvieracie a dokonca fantaskné motívy. Často mali monologickú alebo dialogickú podobu a výrazne parodický náboj.

Na jar (monologický výstup)

Skoré ráno. Z okienka na streche vylezie mladý šedý kocúr s hlbokým škrabancom na nose. Nejaký čas opovrzhivo priviera oči, neskôr prehovorí.

Pred vami stojí najšťastnejší zo smrteľníkov. Ó, láska! Ó, sladké chvíle! Ó, až sa zo mňa stane zdochlina a až ma chytia za chvost a vyhodia do jamy na smetisku, ani potom nezabudnem na naše prvé stretnutie pri prevrhnutom sude, nezabudnem na výraz jej úzkych zreničiek, na jej zamatový, huňatý chvost! Som pripravený obetovať celý svet za jediný pohyb tohto grációzneho, nadpozemského chvosta! Mimochodom... načo vám to rozprávam? Nikdy ste nedokázali pochopiť ani kocúrov, ani gymnazistov, ani staré dievky. Vy, ľudia, ste plytkí, ničotní a nedokážete nezúčastnene prijať mačacie šťastie! Závistlivo sa usmievate a vyčítate mi moje šťastie: „Tú kocúriu radosť!“ Ale nikomu z vás nenapadne spýtať sa, za akú cenu získavame to svoje šťastie. Tak mi dajte vyrozprávať, akú cenu platia kocúry za šťastie! Zistíte, že v naháňačke za ním kocúr bojuje, riskuje a stráda oveľa viac než človek! Tak počúvajte... Zvyčajne o deviatej večer naša kuchárka vynáša odpadky. Prešmyknem sa za ňou a prebehnem cez celý dvor po kalužiach. Kocúry nezvyknú nosiť galoše, preto chtiac-nechtiac musím počas noci zabudnúť na svoju averziu voči vlhkosti. Na konci dvora vyskočím na plot a opatrne kráčam po jeho okraji, zdola ma zlomyselne pozoruje seter, môj úhlavný nepriateľ, ktorý sníva, že skôr či neskôr spadnem z plota a dovoľm mu, aby mi ublížil. Potom urobím jeden poriadny skok – a už sa pohybujem po kôlni. Odtiaľ sa s námahou štvierám po odkvapovej

rúre výškovej budovy a pochodujem po úzkej, klzkej rímse. Z rímasy skáčem na susedný dom. Tam ma na streche zvyčajne vítajú moji rivali. Prepánajána, keby ste vedeli, koľké rany, jazvy a hrče skrýva moja srst, vlasy by vám dupkom vstali! Minulý rok mi ledva nevytieklo oko a pred pár dňami ma moji rivali zrhodili z výšky dvojposchodového domu. Ale k veci. Začínam spievať. Čo sa týka muziky, my kocúry patríme k teoretikom a držíme sa novej školy, ba považujeme sa za jej zakladateľov: nejde nám o hudobný motív, snažíme sa spievať čo najhlasnejšie a najdlhšie. Priemerní ľudia sú zlí teoretici, preto nečudo, že nemajú pre náš spev pochopenie a hádžu do nás kamene, metly, polievajú nás špinou a posielajú na nás psy. Som nútený spievať zo tri hodiny, niekedy aj dlhšie, dovtedy, kým vietor nepriveje k mojim ušiam nežné, mámvivé „mňau“. Ako blesk trielim za týmto volaním, vítam ju... Naše mačky, najmä tie z obchodov s čajom, sú cnostné. Nech by boli akokoľvek zamilované, nikdy sa nevzdajú bez boja. V mene úspechu je potrebné prejaviť vytrvalosť a silu vôle. Ona syčí, škriabe vás po nose, koketne priviera pohľad, keď pred jej očami na vás útočia súperci, mňaučí, pohybuje fúzickmi, uteká pred vami na strechy, na ploty. Babračka strašná, takže sladká minúta nastáva zvyčajne najskôr o štvrtej až piatej hodine ráno.

Teraz už chápete, čo ma stojí šťastie.

(Zdvihne chvost hore a dôstojne sa poberie ďalej.)

Človek bez sleziny

1887

(Preložila N. Lindovská)

Rané hry

Platonov

Okolnosti napísania a publikovania hry

Platonova napísal gymnazista Anton Čechov v rokoch 1877 – 1878 v Taganrogu. Hru dokončil ako osemnásťročný. Ide o Čechovovu prvotinu.

Počas veľkonočných prázdnin roku 1877 Anton Čechov navštívil rodičov v Moskve a pravdepodobne videl v Malom divadle populárnu mladú herečku Máriu Jermolovovú. Čechov pre ňu v *Platonovovi* napísal rolu mladej vdovy Vojnicevovej, hru jej poslal, ale neuspel.

Rozsiahly text obsahuje „v zárodku“ motívy a postupy, ktoré autor neskôr rozvinul v svojej dramatickej tvorbe. *Platonov* je vnímaný ako „pra-Čechov“, resp. „prehistorický Čechov“.

Počas života A. P. Čechova hru nepublikovali, považovali ju za stratenú. Rukopis našli v roku 1922, ale bez titulnej strany, na ktorej bol uvedený názov hry. V roku 1923 hru uverejnili pod názvom *Bezotcovščina* (dá sa to preložiť ako absencia otcov, resp. generácia bez otcov). Časom sa zaužíval názov, ktorý vychádzal z mena hlavného hrdinu: *Platonov*. Niekedy text inscenovali ako *Hra bez názvu*.

Zdroje

Hra *Platonov* vzhľadom na svoj rozsah (cca 170 strán) a epickosť býva označovaná ako „román v dialógoch“.

Je ovplyvnená tvorbou Ivana Sergejeviča Turgeneva, najmä románom *Otcovia a deti* a jeho hlavným hrdinom, mladým ruským intelektuálom Bazarovom, vyznávajúcim nihilizmus.

Text *Platonova* je svedectvom literárnych, divadelných a životných zážitkov výnimočne talentovaného gymnazistu Antona Čechova. Zrkadlí sériu rôznorodých literárno-kultúrnych zdrojov a vplyvov, ako napríklad:

- repertoár provinčného divadla v Taganrogu (melodráma, operetka, tragédia, dôraz na efektnosť a vášnivosť)

- čítanie (v mestskej knižnici): ruská klasická literatúra a dráma (najmä Gribojedov: *Útrapy z rozumu*, Puškin: *Don Juan*), zo svetovej Shakespeare (najmä *Hamlet*), Goethe, filozofi Platón, Sokrates, Schopenhauer, dobrodružná dobová literatúra
- Sacher-Masoch – súdobý rakúsky literát, autor hry *Otroci a vládcovia*, ktorá hovorila o psychofyziologickej podstate ženy a delí ženy na typy od amazonky po otrokyňu
- populárna diskusia o otázkach ženskej emancipácie.

TIP:

Prečítajte si Turgenevove diela: román *Otcovia a deti* a hru *Mesiac na dedine*. Analyzujte hru *Platonov* z turgenevovského zorného uhla. Porovnajete Bazarova a Platonova.

Témy a motívy

Hra *Platonov* obsahuje motívy, témy, situácie a typy postáv, ktoré Čechov neskôr rozvinul v svojej literárnej a dramatickej tvorbe, napríklad:

- autorova súčasnosť
- ruská provincia
- situácia spoločenskej stagnácie
- ubíjajúca nudná každodennosť
- premárnený život
- životná absurdita
- postavy: „hamletizujúci intelektuáli“
 - schudobnelá šľachta, neschopná riešiť svoje problémy
 - aktívni, podnikaví predstavitelia novej doby
 - prítomnosť lekára (Trileckij – prvý zo série lekárov v Čechovových poviedkach a drámach)
- atypickí hrdinovia – „nehrdinovia“, resp. „antihrdinovia“
- záujem o tzv. ženské otázky atď.

TIP:

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia vznikol film na motívy ranej Čechovovej hry, nakrútil ho ruský režisér Nikita Michalkov pod názvom *Nedokončená skladba pre mechanické piano*. Film získal množstvo ocenení a podnietil novú vlnu záujmu o tvorbu A. P. Čechova. Nikita Michalkov presvedčil celý svet o kvalitách hry *Platonov*, odvtedy text pravidelne inscenujú mnohí divadelní režiséri. Pozrite si *Nedokončenú skladbu pre mechanické piano* a porovnajte Michalkovovu verziu s pôvodným textom hry.

Hlavný hrdina

Na rozdiel od hier z tzv. „veľkej štvorky“, v centre hry *Platonov* stojí hlavná postava, ku ktorej smerujú všetky dejové línie. Ide však o netradičného hrdinu.

Hlavný hrdina hry – vidiecky učiteľ Michail Vasilievič Platonov je prvý Čechovov antihrdina, originálny ničomník, „znížená“ verzia známych klasických literárnych a dramatických hrdinov.

Platonov je „križencom“ Bazarova (Turgenev: *Otcovia a deti*), Hamleta aj Claudia, Dona Juana, Čackého (Gribojedov: *Útrapy z rozumu*, Čackij je vnímaný ako tzv. ruský Mizantrop). Je súčasne ničomníkom, filozofom, sukničkárom, zbabelcom i zosobením ruského hamletizmu.

Predstavuje raný prototyp budúcich typických čechovovských dramatických hrdinov, Čechovových súčasníkov, vzdelaných intelektuálov, ktorí sa umárajú pocitom premárneného života.

Platonov má 30 rokov, z perspektívy osemnásťročného Antona Čechova ide o „starca“, ktorý už začína rekapitulovať minulosť a konfrontovať nádeje mladosti so životnou realitou. Rodinný život, milujúca manželka Sašenka a malé dieťa ho nudia. Každodennosť ho ubíja, vyčerpáva ho. Okolitý svet odsudzuje a kritizuje sťa Čackij. Prežíva melancholicko-filozofické nálady sťa Hamlet. Je pre ženy príťažlivý ako Don Juan. Platonov však nie je iba obeťou, ale aj aktérom premárneného času. Svoju ničotnosť si uvedomuje.

Jeho situáciu komplikujú vzťahy so ženami, ktoré čiastočne provokuje on sám a čiastočne ho provokujú predstaviteľky nežného pohlavia: mladá vdova po generálovi Vojnicevová, manželka generálovho syna Sofia a miestna čudáčka Mária Greková. K postave Platonova sa viažu štyri „ľúbostné“ línie. Jedna z nich – „oprášená“ študentská vášeň k Sofii Vojnicevovej – končí tragicky. Odvrhnutá milenka zastrelí Platonova jediným výstrelom.

Ivanov

Dráma v štyroch dejstvách

Okolnosti napísania

Prvú verziu hry Čechov napísal na jeseň roku 1887 na základe výzvy divadelného podnikateľa a majiteľa divadla v Moskve Fiodora Korša a napísal ju za dva týždne. **V liste staršiemu bratovi Alexandrovi tvrdil, že stvoril hru ľahkú ako pierko, navyše s netradičným sujetom.** Premiéra sa konala v Ruskom činohernom Koršovom divadle 19. novembra 1887. Inscenácia a hra vyvolali spory, reakcie sa rôznili, výrazne negatívne ohlasy dopĺňali reakcie pochvalné.

Prvá textová verzia hry *Ivanov* vyšla v roku 1888 s podtitulom „**Komédia v 4 dejstvách a 5 obrazoch od Antona Čechova**“. Text obsahoval veľa vaudevillových motívov. V závere sa Ivanov ženil, svoje posledné slová hovoril v pripitom stave: „Všetko je dobré, normálne... výborné...“

Nová verzia hry vznikala postupne na rozhraní rokov 1888 – 1889 v súvislosti s pripravovanou inscenáciou v Alexandrinskom divadle v Peterburgu. Vďaka korešpondencii s Alexejom Suvorinom sa zachovali podrobnosti o Čechovovom spôsobe uvažovania a práce. **Autor výrazne prepracoval jednotlivé dejstvá a najmä záver, dopracoval postavu Saše, upravil text samotného Ivanova a pridal akt samovraždy.** Na podnet hereckého súboru (vznikla otázka, či je hlavný hrdina čestný človek alebo podliak) zdôraznil, že Ivanov je skutočne čestný muž, ktorý je predčasne unavený životom, neschopný sa rozumne rozhodnúť a konať, umárajúci sa svojimi nedostatkami a podráždený vlastnou nečinnosťou. Jeho repliky boli zámerne odpatetizované.

Dramatik systematicky redukoval vaudevillovo ladené výstupy, dramatické postavy a ich prostoreký jazyk. Postavu Sašenky Lebedevovej pretransformoval na provinčné dievča, odchované na románových príkladoch. V liste Suvorinovi z 30. 12. 1888 uviedol: „Saša je slečna najnovšieho formátu. Je vzdelaná, čestná atď. (...). Patrí k ženám, ktoré milujú mužov

v období ich pádu. Len čo Ivanov klesol na duchu, slečna je hneď pri ňom. Presne na to čakala. Uvážte, má predsa taký ušľachtilý posvätný cieľ! Ona vzkriesi padlého, postaví ho na nohy, obdarí ho šťastím... Nemiluje Ivanova, ale toto zadanie.“ Výstup, v ktorom sa Sašenka objavuje v jazdeckých nohaviciach a s bičíkom, pripomína podobný výstup Vojnicevovej v *Platonovovi* a je vzdialeným echom témy dominy z diela Sachera-Masocha. Premiéra v Alexandrinskom divadle sa konala 31. januára 1889. Roly Ivanova, Sáry a Saše hrali poprední peterburskí herci. Inscenácia znamenala veľký divácky úspech, divadelné kritiky však boli polemické. Provinčné ruské divadlá aktívne zaradovali titul do svojho repertoáru. *Ivanov* korešpondoval s náladami doby, hlavný hrdina vyznieval ako portrét typického vidieckeho intelektuála. Dramatik a kritik Vladimír Nemirovič-Dančenko v tom čase vnímal hru ako náčrt budúceho dramatického textu.

Prepracovaná textová verzia *Ivanova* vyšla v roku 1889 s podtitulom „dráma“.

TIP:

Podrobnosti o práci A. P. Čechova na texte hry, o jednotlivých textových verziách a významových posunoch nájdete v štúdií renomovaného literárneho vedca Alexandra Skaftymova Čechovova hra Ivanov a jej prvé redakcie (In: Skaftymov, A. O konflikte her A. P. Čechova. Praha: Orbis, 1961, s. 49 – 68).

Príbeh *Ivanova* je situovaný do prostredia ruskej provincie do obdobia stagnácie 80. rokov 19. storočia. Hlavný hrdina Ivanov bol v minulosti plný optimizmu, energie a plánov do budúcnosti. Autor ho ukazuje v situácii apatie, finančnej zadlženosti, záhadnej manželskej krízy. Ivanov sa pokúša uniknúť pred spoločnosťou, ale tá ho drží, ohovára, snaží sa ho zmeniť podľa vlastného obrazu. V závere hry je z Ivanova vdovec, ktorý sa má oženiť s mladou dievčinou, v deň svadby sa neúspešne pokúša sobáš zrušiť a napokon spácha samovraždu.

V čase napísania hry bol príbeh Ivanova vnímaný ako portrét pokolenia 70. rokov. V 60. – 70. rokoch 19. storočia v Rusku existovalo hnutie tzv. „narodovolcov“. Išlo o vzdelanú mládež, študentov a mladých intelektuálov, ktorí verili v myšlienku šírenia vzdelania a osvety na vidieku. Verili, že národ ich potrebuje, že učením národa pozdvihnú Rusko. Dobrovoľne puťovali na vidiek a snažili sa vzdelávať národ. Hnutie utrpelo krach.

80. roky v Rusku boli vnímané ako roky dezilúzie a stagnácie. V danom kontexte drámu *Ivanov* interpretovali ako výraz vytriezvenia z nadšenia 70. rokov, ako výraz následnej depresie a podliehania pocitu nezmyselnosti života. V tomto ponímaní *Ivanov* reprezentoval hrdinskú osobnosť v dobe zbanej ideálov. Predstavoval typ človeka, ktorý sa nechce zmieriť s konformizmom 80. rokov.

Práve reflexia spomínaných dobových súvislostí vyvolala búrlivé diskusie pri uvedení textu na javisko. Autor však nevnímal *Ivanova* ako hrdinskú postavu.

Účtovanie s *Ivanovom*

Po napísaní hry A. P. Čechov podnikol dlhú a náročnú cestu na ostrov Sachalin. Po návrate uverejnil fejtón, v ktorom podrobil výsmechu tzv. ruský hamletizmus a parodoval *Ivanovove* depresívne spovede. Fejtón mal názov *V Moske* a bol koncipovaný ako monológ hamletizmom postihnúťého, „skysnutého“ Moskovčana Kisľajeva.

Hra na rozhraní starej a novej drámy

Hra *Ivanov* stojí na rozhraní starej divadelnej tradície a nových novátor-ských postupov, ktorými Čechov obohatil svetovú drámu a ktoré naplno rozvinul v sérii hier tzv. „veľkej štvorky“.

Hra obsahuje pre starú divadelnú tradíciu typickú zrážku hlavného hrdinu a okolia. Centrálnou postavou hry je provinčný intelektuál *Ivanov*. V hrách „veľkej štvorky“ už nebude možné jednoznačne určiť jedinú hlavnú postavu, tam sa hlavným hrdinom stáva celá skupina osôb.

Konflikt hry však autor začína koncipovať netradične.

V klasickej dráme záujmy hlavného hrdinu protirečia záujmom okolia, zrážka rôznorodých záujmov vyvoláva napätie, dramatickú situáciu, konflikt.

Konflikt medzi hlavným hrdinom a okolím v *Ivanovovi* vzniká v dôsledku apatie hlavného hrdinu. Hlavný hrdina je postihnutý absenciou záujmov. Pokúša sa izolovať sa pred okolím.

Absencia záujmov, apatia Ivanova vedie okolie k snahe nájsť príčinu takéhoto správania, vzniká klebeta. Ivanov sa vďaka svojej odlišnosti ocitá v podobnej situácii ako Hamlet a Čackij.

Ivanov úpenlivo analyzuje sám seba, svoje nálady, no nevie nájsť vysvetlenie či príčinu. Svoju situáciu vníma ako typickú chorobu ruského intelektuála, zdôveruje sa tým publiku prostredníctvom monológov.

Zo starých divadelných konvencií Čechov zachoval v texte spôsob charakteristiky dramatickej postavy cez vyznania a monológy, adresované publiku.

Čechov podrobne skúma svojho hrdinu, ale neposkytuje jednoznačnú odpoveď na otázku, v čom tkvie príčina apatie Ivanova.

Podľa Čechova povinnosťou umelca nie je poskytovanie hotových odpovedí a riešení, povinnosťou umelca je vedieť správne nastoliť otázku.

Text hry evokuje viaceré literárno-kultúrne paralely:

- Hamlet (hamletizmus, resp. pseudohamletizmus Ivanova, jeho melanchólia, reflexívnosť, jeho inakosť)
- Čackij (Gribojedov: *Útrapy z rozumu*, inakosť Ivanova, klebetenie o Ivanovovi u Lebedevovcov pripomína klebetenie o Čackom na plese u Famusova, inteligentnosť Ivanova je blízka rozumárstvu Čackého, obaja svojou inteligenciou prevyšujú okolie, Čackij aj Ivanov prezentujú ruské varianty hamletovskej témy)
- Borkin, Babakinová – vaudevillové postavičky, pripomínajúce hrdinov Čechovových jednoaktoviek

- dvojica Ivanov – Borkin evokujú Podkolesina a Kočkareva z Gogoľovej hry *Ženba*
- klebeta, ktorú spoločnosť vytvára o Ivanovovi (snaží sa zničiť svoju židovskú manželku a to preto, lebo ju rodičia vydedili a nevyplatili jej veno), je vytvorená v duchu konvenčných intríg starého divadla (napr. v duchu Ostrovskeho hier)
- odpätizovanie a problematizácia tzv. zbytočného človeka, literárneho typu, známeho z diel Alexandra Puškina, Michaila Lermontova, Ivana Turgeneva, Ivana Gončarova (Onegin, Pečorin, Rudin, Kirsanov, Oblomov etc.). Prostredníctvom nehrdinskej postavy Ivanova, ktorý mal reprezentovať obyčajného hriešneho človeka, sa dramatik usiloval odheroizovať intelektuálov tohto druhu. Zbytoční ľudia sa javia ako unavení, sociálne pasívni vzdelanci, často prevyšujúci úrovňou intelektu svoje okolie, ale neschopní realizovať svoj potenciál v Rusku.
- spochybnenie idealizácie tzv. turgenevovských dievčat – t. j. mladých žien milujúcich, chápujúcich, zachraňujúcich „zbytočných ľudí“, schopných v mene lásky prejavíť prekvapujúcu vnútornú silu a obetavosť (išlo o typické hrdinky Turgenevových románov, ktoré sa stali vzorom ženského správania).

Efektné finále (samovražda hlavného hrdinu) takisto patrí k tradičným divadelným postupom.

Dramatik vysvetľuje situáciu hrdinu nepriamo, snaží sa evokovať každodennú banalitu života obklopujúcu Ivanova. Tému všednosti, jej absurdity a ubíjajúcej sily naplno rozvinie v svojich vrcholných hrách.

Hlavný hrdina

Ivanov je vari „najruskejšie“ priezvisko.

Podobne ako priezviská Petrov, Alexejev (čo bolo, mimochodom, rodné priezvisko Stanislavského) je priezvisko Ivanov odvodené od krstného mena zakladateľa rodu. V danom prípade od Ivana (analogicky od Petra,

od Alexeja), ktorého syn sa hlási k otcovi a identifikuje ako „Ivanov syn“ (analogicky Petrov syn, Alexejevov syn), ergo Ivanov. Týmto spôsobom zvyčajne nadobúdali svoje priezviská potomkovia prepustencov z nevoľníctva.

V ruštine sa dá priezvisko Ivanov vyslovovať dvojako: buď je prízvuk na druhej, alebo na tretej slabike. S prízvukom sa mení vyznenie priezviska, mení sa sociálno-kultúrna identifikácia jeho nositeľa. „Ivanóv“ (fonetický prepis) – predstaviteľ nižších vrstiev spoločenskej hierarchie, človek z ľudu. Priezvisko „Ivánov“ (vyslov „Ivanav“) – sa identifikuje s vyšším zaradením v spoločenskej hierarchii, tak sa nechávajú oslovovať intelektuáli a umelci (ako napríklad básnik Vsevolod Ivanov – kľúčová osobnosť peterburského salónu symbolistov, znalec antiky a prekladateľ Aischyla).

U Čechova je to tiež „Ivánov“.

Paralely

Ivanov, podobne ako Platonov, je nakazený hamletizmom – chorobnou melancholickou sebareflexiou. A podobne ako Platonov, i keď vari v menšej miere, zrkadlí postavu „ruského Mizantropa“ (Čackého). Maximalizmom Čackého autor nadelil hlavne pravdovravného doktora L'ova, t. j. Ivanovovo „alter ego“ (Ivanov neklame, L'ov aktívne hlása svoju pravdu).

Analógiu k monológom Ivanova môžeme nájsť v jednoaktovke *Tragikom z donútenia*.

Ivanov ako dramatická postava je predzvestou mnohých hrdinov Čechovových vrcholných hier.

Ivanov – antihrdina

V čase uvedenia a publikácie hry sa strhli spory vôkol hlavnej postavy, Ivanova nebolo možné zaradiť ani medzi kladných, ani medzi záporných hrdinov. Čechov porušil starú divadelnú konvenciu delenia postáv na kladné a záporné. Išlo o zásadnú autorskú pozíciu. Podľa Čechova život nepozná čistých anjelov ani čistých čertov. **Ivanov tiež nie je ani anjel, ani zlosyn.** Navyše, príčina jeho apatie nie je jasná.

S Ivanovom ako dramatickou postavou sa spája motív premárneného života.

Motív svadby

Motív pytačiek a pokazenej alebo nezrealizovanej svadby zaznieva v Čechovovej dramatickej tvorbe na viacero spôsobov (napr. jednoaktovky *Pytačky*, *Svadba*, *Tatiana Repina*, hry *Tri sestry* – smrť Tuzenbacha zmarí svadbu s Irinou, *Višňový sad* – Lopachin nedokáže požiadať Variu o ruku atď.).

V hre *Ivanov* autor opakovane nastoľuje a rozvíja tému svadby a vena.

Vo finále hry *Ivanov* sa zruší svadba Ivanova a Saše, rituál svadby sa nekoná, zato sa koná rituál smrti – samovražda. (Porovnaj so situáciou v závere *Troch sestier*, kde namiesto plánovaného rituálu svadby Iriny s Tuzenbachom prichádza smrť, ktorá je dôsledkom rituálu súboja.) Zrušená je aj svadba Šabelského a Babakinovej. V predhistórii hry je svadba Ivanova a Sáry.

Motív vena

Sára sa z lásky k Ivanovovi zriekla židovskej viery predkov, preto ju rodičia vydedili a nedostala vena.

Otázka vena je zásadnou otázkou pre čínorodých hrdinov jednoaktoviek. Ich duchovné požiadavky bývajú minimálne, zato požiadavky materiálne sú pre nich veľmi dôležité. Klebeta o tom, že Ivanov ničí svoju manželku, lebo mu nepriniesla vena, má vaudevillovú povahu.

Otázka majetku a reputácie (grófsky titul) sú dôvodom pre uzavretie manželstva medzi Babakinovou a Šabelským, ktorý však napokon zasnúbenie ruší.

Tému vena Čechov nastolil opäť v súvislosti s chystaným sobášom Sašenky Lebedevovej a Ivanova. Výška nevestinho vena bola skrátaná o čiastku rovnú dlhu ženícha.

Vzťah k peniazom a majetku je tou hranicou, ktorá oddeľuje dramatické

postavy typu Ivanova od vaudevilových hrdinov. Pre život Ivanova (a tých druhých) býva bytostne dôležitá realizácia duchovných potrieb, vrátane potreby pochopiť zmysel bytia.

Spochybnenie ľúbostnej témy v prospech majetkovej je súčasťou gogolovskej tradície, na ktorú úspešne nadviazal dramatik Alexander Ostrovskij a na prelome 19. a 20. storočia Čechov.

Lesný duch

Komédia v štyroch dejstvách

Okolnosti napísania

Komédiu *Lesný duch* A. P. Čechov písal v rokoch 1888 – 1889, text niekoľkokrát prepracoval.

Východiskový zámer dramatického textu vznikol ešte pre dokončením hry *Ivanov*. V roku 1888 Čechov navrhol priateľovi, známemu peterburskému vydavateľovi Suvorinovi („tlačovému magnátovi“ tej doby) napísať spoločnú komédiu. Čechov načrtol príbeh a postavy, zo spoločnej práce postupne zišlo a Anton Pavlovič pokračoval v písaní samostatne. **Prvá verzia komédie bola hotová pravdepodobne v období máj – jún 1889, text sa nezachoval.**

Na jeseň 1889 Čechov hru prerobil a poslal na schválenie cenzúry. Peterburský divadelno-literárny výbor text odmietol s odôvodnením, že je nescénický, pripomína prózu.

Čechov prepísal štvrté dejstvo a zveril hru súkromnému divadlu Abramovovej.

Premiéra hry *Lesný duch* sa konala v Moskve 27. 12. 1889. Išlo o jedinú inscenáciu textu, realizovanú za života autora.

A. P. Čechov odmietal hru publikovať a nedal súhlas na jej nové javiskové uvedenie.

Lesný duch nebol zaradený do prvého vydania *Zobraných spisov A. P. Čechova*.

Literárni vedci vnímajú hru v kontexte Čechovovho záujmu o tolstojovskú filozofiu a hlavne víziu univerzálneho riešenia zložitých problémov prostredníctvom lásky. Hra sumarizuje autorove umelecké hľadania obdobia 80. rokov 19. storočia. V roku 1890 Anton Pavlovič podnikol cestu na ostrov Sachalin. Cesta mala preňho prelomový význam.

Dramatik sa k hre *Lesný duch* vrátil v 90. rokoch 19. storočia a znovu podstatným spôsobom prepracoval text. Vznikla nová samostatná hra

Ujo Váňa, obsahujúca sériu motívov a postáv z *Lesného ducha*. V roku 1897 text zverejnil a neskôr zaradil do svojich Zobraných spisov.

Dej a postavy

V hre *Lesný duch* A. P. Čechov predstavil postavy starého profesora Serebriakova, jeho rodiny, susedov a známych. Dej sa odohráva na viacerých miestach: na statku Želtuchinovcov, vo vidieckom dome u Serebriakova, v lese pri mlyne. Postavy si riešia svoje vzťahy, najmä ľubostné. Názov hry odráža prezývku zaujatého ochrancu lesného porastu Michaila Chruščova – statkára, ktorý vyštudoval lekársku fakultu (predobraz Astrova).

Línia profesora a jeho mladej krásnej ženy Jeleny je v *Ujovi Váňovi* takmer zachovaná. Literárnym predobrazom uja Váňu je Jegor Vojnickij, ktorý po návrhu Serebriakova predať dom spácha samovraždu. Vojnickij miluje Jelenu, všetci o nich klebetia ako o milencoch, hoci Jelena zostáva verná manželovi. Až denník mŕtveho prinesie dôkaz o Jeleninej čistote. V sérii vzťahov zainteresované osoby vidia ich podstatu v pokrivenom svetle. Zamilovaní nevidia svoju zamilovanosť a umárajú sa pochybnosťami a smútkom. Chruščov a Soňa sú do seba zaľúbení, ale až v závere hry nájdu k sebe cestu (ich neschopnosť vyznať si city čiastočne pripomína líniu Lopachina a Varie vo *Višňovom sade*). Soňa z *Uja Váňu* má v *Lesnom duchovi* predobraz naraz v dvoch dievčenských postavách. Obe vo finále hry nachádzajú svoje šťastie, odohráva sa zdvojené ľubostné vyznanie.

Motív zmareného života a samovraždy susedí s komediálnymi motívmi, text je groteskný, postavy sú pupočnou šnúrou spojené s Čechovovými vaudevillmi. Hra plná zaľúbencov nadväzuje na tradíciu shakespeareovských romantických komédií a romancí. Komediálny optimizmus je však na viacero spôsobov relativizovaný, najviac príbehom Vojnického. Hra *Lesný duch* je vskutku krutá komédia s dobrým koncom, vykúpeným smrťou človeka.

Zázračný les

Podobne ako v Shakespearovom *Sne noci svätójánskej*, aj u Čechova má les zázračné vlastnosti. Práve v lese dôjde k rozuzleniu všetkých dôležitých vzťahov: zalúbené páry si nečakane vyznajú lásku. V lese sa pred ľuďmi skrýva urazená Jelena, ktorú tam v rámci pikniku náhodou nájdu a uzmieria s manželom. Téma zachovania a prežitia lesov tým naberá ďalší symbolický rozmer – les a jeho zázračná atmosféra sa stávajú zárukou zachovania lásky, ľudského šťastia a v konečnom dôsledku aj ľudského rodu. Chystané svadby dvoch mladých párov prinášajú víziu budúceho rodičovstva. Deti, vnuci a pravnuci sú pokračovateľmi života rodičov, zaisťujú nesmrteľnosť ľudstva. Bez lesov a ich zázračnej sily je jeho budúcnosť ohrozená.

Kompozícia a štruktúra

komédie pripomína *Platonova*. Hre *Lesný duch* chýba dejová a žánrová zovretosť neskorších Čechovových hier. Hra nemá hlavnú postavu, už tu môžeme hovoriť o kolektívnom ústrednom hrdinovi. Dramatik prekresľuje všednosť a nudu vidieckeho života a zároveň pomerne ostrými ťahmi buduje vzťahy. Jasne naznačuje tému nekonečného kolobehu bytia, ktoré pokračuje aj po smrti 47-ročného Jegora Vojnického.

Komédia obsahuje oblúbený motív Čechovovej dramatiky: pytačky, svadbu. Niektoré postavy, situácie a najmä záver majú vaudevillové vyznenie. Viaceré textové pasáže prešli do hry *Ujo Váňa*, vrátane motívu premárneného života a falošných idolov.

Jednoaktovky

Zdroje, konvencie, dramatické postavy, témy a motívy

Jednoaktovky Antona Pavloviča Čechova výrazným spôsobom nadväzujú na jeho humoristickú a recenzentskú tvorbu. Vytvárajú vaudevillovú predohru k vrcholným Čechovovým hrám.

Čechov počas prvých rokov svojej literárnej činnosti prispieval do časopisov nielen ako autor veselých poviedok, črt a fejtónov, ale aj ako divadelný publicista a recenzent, zachytávajúci dianie v moskovských divadlách. Čechovove humoresky často majú povahu monológov a skečov.

V jednoaktovkách Čechov svojším spôsobom rozvinul tradície tzv. ruského vaudevillu a gogoľovskej komédie. Využil prostriedky komickeho zveličenia, paradoxu (pôvodné zámery postáv situácia zvráti v ich opak), paródie, karikatúry, burlesky a frašky. Pri vytváraní dramatických postáv autor originálne varíoval staré komické typy.

Absurdné konanie absurdných postáv ústi v Čechovových jednoaktovkách do absurdných situácií. Zápletky často bývajú okorenené nedorozumeniami.

Žáner

Vo väčšine prípadov Čechov pomenúva svoje jednoaktovky slovom „žart“ (*Medved', Pytačky, Tragikom z donútenia, Jubileum*). V súkromnej korešpondencii ich autor často označuje pojmom vaudeville (pozri slovník pojmov a termínov).

V rámci inscenačnej tradície sa žánrové určenie jednoaktoviek menilo. Inscenátori sa postupne odklonili od bezstarostne komediálneho výkladu (typického najmä pre prelom 19. a 20. storočia) smerom k tragifraške a groteske. Ako jeden z prvých začal Čechovove jednoaktovky vnímať v svetle „krutej“ výpovede ruský avantgardný režisér Jevgenij Vachtangov (*Svadba*, 1920).

Pre Čechovovu tvorbu je charakteristické vnímanie jednoty komického a tragického.

K známym jednoaktovkám treba priradiť hru *Tatiana Repina* – de facto zabudnuté dielo A. P. Čechova. Nebola preložená do slovenčiny a jej priblíženie si zasluhuje samostatnú pozornosť.

Konvencie „starého divadla“

V svojich jednoaktovkách A. P. Čechov vedie autorský dialóg so zaužívanými divadelnými konvenciami starého divadla 19. storočia. Využíva inšpirácie v tom čase periférneho žánru vaudevillu. Dobre ich pozná, využíva, podrobujúc paródii. Dramatické postavy, ich charaktery a konflikty vykresluje karikatúrne. Dramatické dianie nadobúda excentrickú, burlesknú povahu.

Konfrontácia so starými zaužívanými divadelnými postupmi sa u Čechova začína už v nepublikovanej prvotine *Platonov*, pokračuje v jeho jednoaktovkách i raných drámach a vrcholí v hrách tzv. „veľkej štvorky“.

Dramatické postavy

Hrdinovia Čechovových vaudevillov sa spravidla stávajú objektmi i obeťami žartov, ktoré na nich pácha samotný život (život si z nich strieľa).

V Čechovovom ponímaní, z vôle autora sa optimistickí, tancujúci a spievajúci, tradične úspešní hrdinovia vaudevillov transformujú do podoby smoliarov.

Medzi Čechovovými jednoaktovkami a celovečernými hrami neexistuje jednoznačná deliaca čiara, o čom svedčia vaudevillovo-excentrické dramatické postavy jeho vrcholných hier (napr. Borkin a Babakinová v *Ivanovovi*, Šarlota a Jepichodov vo *Višňovom sade*, stopy „vaudevillových inšpirácií“ vykazuje celá séria čechovovských hrdinov, ako napríklad Máša, Arkadinová, Dorn, Jelena Serebriakovová, Andrej Prozorov, Natália atď.).

Boj sviatku a každodennosti, krach rituálu

Téma všednosti a banality každodenného bytia, ktorá výrazne zaznieva v Čechovových celovečerných hrách, je prítomná aj v jeho jednoaktovkách.

Podľa ruského teatrológa Borisa Zingermana rozvoj sujetu Čechovových vaudevillov vychádza z konfliktu medzi sviatočnou obradovou situáciou (pytačiek, svadby, jubilea, benefície) a agresívnou vulgárnou každodennosťou, ktorá každý sviatok zničí.

Východiskovou situáciou jednoaktoviek je spravidla situácia sviatku, t. j. nekaždodennosti. Súčasťou i podmienkou úspešného naplnenia sviatočného rituálu je nevyhnutnosť povzniesť sa nad každodennosťou s jej stereotypmi. Hrdinovia jednoaktoviek sa o to síce pokúšajú, ale neúspešne, preto vznikajú početné nedorozumenia a škandály. Čechov sa vysmieva ľuďom, neschopným odpútať sa od vulgárnej životnej banality (peniaze, majetok, veno, reputácia...), aby vykonali rituál. Dramatik podrobuje výsmechu aj rituál, strácajúci svoj pôvodný zmysel, prázdny a falošný.

Hrdinovia jednoaktoviek vnášajú do rituálov sviatkov stereotypy všedného života. Naopak, hrdinovia Čechovových hlavných hier sa snažia vniesť do rituálu každodennosti, do zvyčajného kolobehu života čosi nekaždodenné. V jednom i v druhom prípade je výsledok prakticky rovnaký: sviatok sa nekoná.

Duchovné požiadavky vaudevillových postáv bývajú minimálne, prím hrajú požiadavky materiálne. V prípade hrdinov hlavných hier je to prevažne naopak.

Labutia pieseň (Kalchas)

(Dramatická etuda v jednom dejstve)

Túto jednoaktovka napísal Čechov približne koncom roku 1886, alebo na začiatku roku 1887.

Prvýkrát sa objavila v tlači v roku 1887.

V Čechovovej korešpondencii je o nej zmienka autora ako o „najmenšej dráme na celom svete“, napísanej v krátkom čase 1 hodina a 5 minút.

Groteskný výstup starého komika Svetlovidova, citujúceho tragické monológy kráľa Leara, Hamleta a Čackého (Alexander Gribojedov: *Útrapy z rozumu*) **A. P. Čechov napísal pre známeho herca Vladimíra Davydova.** Pri písaní vychádzal zo svojej vlastnej poviedky *Kalchas* (meno postavy pochádza z Offenbachovej operety *Krásna Helena*), publikovanej v novembri 1886. Svetlovidov sa v noci ocitá v divadle, kde zaspal po predstavení, a na sebe má oblečený operetný kostým Kalchasa.

Davydov hral *Labutiu pieseň* na javisku Ruského činoherného Koršovho divadla v Moskve, premiéra sa konala vo februári 1888.

Medzi jednoaktovkou *Labutia pieseň* a drámou *Ivanov* jestvuje súvislosť jednak tematická, jednak časová. Autor hry napísal v tesnom slede po sebe.

V novembri 1887 Čechov pre Koršovo divadlo napísal hru *Ivanov*, ktorá mala premiéru v novembri toho istého roku. Hlavná postava hry – Ivanov je zosobnením ruského „hamletizmu“, v texte sú prítomné paralely s veršovanou komédiou *Útrapy z rozumu*.

V druhej verzii *Ivanova*, ktorá mala premiéru v Alexandrinskom divadle v Peterburgu (1889), hlavnú postavu úspešne hral Vladimír Davydov, prvý predstaviteľ Svetlovidova z *Labutej piesne*.

Medved' a Pytačky

Patria k najinscenovanejším Čechovovým jednoaktovkám. Sú navzájom motivicky prepojené, vzájomne sa zrkadlia a dopĺňajú.

Medved'

(Žart v jednom dejstve)

Čechov jednoaktovku *Medved'* napísal aj uverejnil v roku 1888.

Autor hovoril o svojej hre ako o „pustom francúzoidnom vaudeville“ a priznával, že ju napísal na odreagovanie od ťaživého písania povesti *Step*.

Jednoaktovka mala premiéru 28. októbra 1888 v Koršovom divadle v Moskve a 6. 2. 1889 v Alexandrinskom divadle v Peterburgu.

Medved' mal všade obrovský divácky úspech, Čechovov predpoklad, že sa „prilepí“ k repertoáru ruských provinčných a amatérskych divadiel, a jeho očakávanie sa naplnilo. Podľa tvrdenia režiséra Vsevoloda Mejerchoľda v jednoaktovke *Medved'* Čechov parodoval mizogýnstvo, ktoré sa v Rusku rozšírilo pod vplyvom popularity tvorby Augusta Strindberga.

Pytačky

(Žart v jednom dejstve)

Jednoaktovka vznikla a vyšla tlačou v roku 1888.

Chronologicky nasleduje po *Medvedovi*, ktorý vznikol vo februári, zatiaľ čo *Pytačky* na jeseň 1888.

A. P. Čechov tvrdil, že hru netreba inscenovať v Moskve a Peterburgu, keďže ide o „nudnučký a otrepanučký vaudevillček“, vhodný akurát na inscenovanie v provincii. Jednoaktovka však mala obrovský úspech, herci ju hrali s nadšením a, samozrejme, prenikla aj na scény veľkých divadiel. 12. septembra 1889 mala premiéru v Alexandrinskom divadle v Peterburgu.



Priateľská karikatúra na premiéru jednoaktovky *Medveď* v Koršovom divadle v Moskve, autor s predstaviteľom hlavnej úlohy Nikolajom Solovcovom, Týždenník Oskolki, St. Peterburg, 1. 1. 1889.

Divadelníci sa o *Pytačkách*, podobne ako o *Medveďovi*, vyjadrovali ako o talentovaných a elegantných hračkách, ktoré sa autorovi vydarili napriek tomu, že divadlu nerozumie.

Obe jednoaktovky nadväzujú na tradíciu ruského vaudevillu, na Gogolove komédie a na rané humoresky Antona Čechova.

Jednoaktovky *Medveď* a *Pytačky* vytvárajú vzájomný zrkadlový odraz. V oboch dochádza k nečakanému zvratu, ktorý má povahu paradoxu. Východisková situácia sa obracia naruby a mení na svoj opak. **V *Medveďovi* sa konflikt medzi postavami obráti na náhlu zamilovanosť a pytačky. V *Pytačkách* naopak zámer uzavrieť manželstvo je temer zmarený hádkou, nezmyselným majetkovým konfliktom, ktorý by svadba tak či tak urovnala.**

V hrách A. P. Čechova sa motív svadby a pytačiek objavuje vedno s motívom majetkových problémov. Často sú pytačky či svadba zmarené, ako napríklad v hre *Ivanov* (svadba Ivanova a Sašenky), *Tri sestry* (svadba Iriny a Tuzenbacha) alebo *Višňový sad* (nevydarené Lopachinove pytačky).

Na rozdiel od iných ruských vaudevillov, Čechovove prežili svoju dobu. Ukázalo sa, že sú nadčasové. Okrem toho ponúkajú psychologicky zdôvodnené

absurdné charaktery postáv a absurdné situácie. Prinášajú skvelé herecké príležitosti, majú spád a pointu. Potvrdzujú schopnosť autora vyznať sa v ľudoch a porozumieť zvláštnej logike hoci aj bizarného konania človeka.

Svadba

(Jednoaktovka)

Hra vznikla koncom októbra roku 1889, vychádzala z dvoch Čechovových poviedok z roku 1884: *Manželstvo z rozumu* a *Svadba s generálom*. Vyšla tlačou v Moskve roku 1890.

Čechov vnímal hru ako vaudeville a chystal ju pre moskovské Malé divadlo, ktoré v tom čase bolo divadlom „imperátorským“, teda štátnym. Malé divadlo tvorilo pýchu ruského divadelníctva, bolo nazývané Druhou moskovskou univerzitou a tiež Domom Ostrovského (dramatik Ostrovskij bol dlhoročným stálym autorom MD).

Jednoaktovku *Svadba* mali hrať po Shakespearovom *Macbethovi* (v MD existovala tradícia hrať v priebehu popoludnia a večera hneď po sebe dve žánrovo odlišné predstavenia). Čechov napokon svoj text stiahol s odôvodnením, že „malicherná svoloč“ z jeho hry sa nemôže rovnať so „shakespearovskými nádhernými zloduchmi“.

Jednoaktovky sa ujali najprv ochotníci. V roku 1902 sa konala premiéra *Svadby* v Peterburgu na javisku Alexandrinského divadla.

Jednoaktovka *Svadba* v priebehu 20. storočia doslova zľudovela, repliky jednotlivých postáv prenikli do bežnej hovorovej ruštiny, viaceré v podobe aforizmov.

S prvou grotesknou interpretáciou *Svadby* prišiel ruský avantgardný divadelný režisér Jevgenij Vachtangov, ktorý ako jeden z prvých javiskových interpretátorov zdôrazňoval, že Čechov je „krutý autor“.

Čechovova jednoaktovka *Svadba* ovplyvnila v 20. storočí takých autorov, ako boli Vladimír Majakovskij a Bertolt Brecht. Ozveny čechovských motívov sú prítomné v dobovo aktualizovanej verzii – v tzv. červenej svadbe v Majakovského satirickej komédii *Ploštica*, kde úlohu

„svadobného generála“ na „červenej svadbe“ zohráva špeciálne pozvaný komunistický úradník. Ďalšiu grotesknú verziu svadby ponúkol Brecht v *Malomeštiakovej svadbe*.

Motív zmarených pytačiek, zmarenej či nevydarenej svadby sa v Čechovovej dramatickej tvorbe opakuje a varíruje na viacero spôsobov, pričom sa prepletá s motívmi majetkových záležitostí.

Svadobný rituál pravoslávneho sobáša Čechov zahrnul do textu svojej menej známej jednoaktovky *Tatiana Repina*.

Tragikom z donútenia (z letného života)

(Žart v jednom dejstve)

Jednoaktovka vychádza z Čechovovej poviedky *Jeden z mnohých* z roku 1887. **A. P. Čechov napísal hru na začiatku mája 1889.** Vznikla na popud populárneho peterburského komika Konstantina Varlamova. Čechov mu slúbil, že preňho prepíše niektorú zo svojich poviedok do podoby úsmevnej divadelnej hry.

„Z poviedky na starú, obohranú tému vyšiel zastaraný a plošký žart,“ konštatoval autor na margo svojho vaudevillu v liste jednému známemu.

Jednoaktovka sa uvádza na javisku od roku 1889. **Text nadväzuje na ruskú vaudevillovú tradíciu, gogoľovský smiech cez slzy a zároveň obsahuje témy, rezonujúce v Čechovových poviedkach a divadelných hrách.**

Povinnosťami preťažený a unavený otec rodiny Ivan Ivanovič Tolkačov predstupuje pred publikum v stave blízkom k samovražde a prednáša monológ, ktorý vyznieva ako parodický komentár k dráme *Ivanov*, napísanej v tom istom časovom období ako jednoaktovka *Tragikom z donútenia*.

Keď priateľ Muraškin (v preklade by sa dal označiť ako Zimomriavkin) chce depresívneho Tolkačova zaťažiť ďalšími úlohami, Tolkačov ho v afekte chce zaškrtiť a naháňa ho po byte, citujúc Othella. Využitie citácie

Shakespeareovej tragédie, ako aj prirovnanie hlavnej postavy k tragikovi vzdialene parafrázuje situáciu jednoaktovky *Labutia pieseň*, v ktorej sa starý herec komik snaží prezentovať ako tragik.

Jubileum

(Žart v jednom dejstve)

Jednoaktovka vychádza z Čechovovej poviedky *Bezbranná bytosť* z roku 1887. A. P. Čechov hru napísal v roku 1891 a zverejnil v roku 1892.

V Alexandrinskom divadle v Peterburgu *Jubileum* inscenovali v roku 1903 (premiéra 1. mája 1903), predtým hru uvádzali v Moskve aj inde. Vďaka inscenáciám Umeleckého divadla bol Čechov v tom čase – na začiatku 20. storočia – už uznávaný a etablovaný dramatik.

Autor takmer v gogolovskom duchu predstavil deformovaný rituál narodeninových osláv, usporiadaných v prostredí bankových úradníkov. Oslavy v *Jubileu* končia fiaskom. Čechov v hre vytvoril bizarné panoptikum ľudí z prostredia malomesta, dej situoval do Vzájomnej kreditnej banky anonymného mestečka N, ktoré sa mohlo nachádzať kdekoľvek v rozľahlej ruskej provincii. Pokus predsedu predstavenstva banky zrežirovať jubilejnú oslavu podľa vlastných malomeštiackych predstáv v dôsledku série tzv. náhod končí fiaskom, v závere hry sa predseda Ščipučin ocitá na pokraji šílenstva.

Motívy sviatku, tradičných narodeninových či iných osláv sú prítomné nielen v Čechovových jednoaktovkách, ale aj v jeho veľkých drámach. Autor sa opakovane vracia k téme zmarených, deštruovaných osláv a sviatkov. Dá sa poukázať napríklad na motív zničeného sviatku premiéry v *Čajke*, zmarené fašiangové oslavy v *Troch sestrách* atď.

O škodlivosti tabaku

(Monológ)

Text jednoaktovky prešiel značným vývojom. Monológ prvýkrát vyšiel v novinách *Peterburgskaja gazeta (Peterburské noviny)* v roku 1886, v tom istom roku ho Čechov zaradil do zborníka *Pestré poviedky*.

Autor sa k textu opakovane vracal a upravoval ho. V roku 1902 v liste svojmu vydavateľovi Adolfovi Marksovi uviedol, že ho žiada, aby starý vaudeville *O škodlivosti tabaku* nikdy nezverejnil. Zároveň mu poslal „úplne novú hru s tým istým názvom“, zo starej ponechal len meno dramatickej postavy.

Konečná textová verzia jednoaktovky teda vznikla v roku 1902 a bola uverejnená ešte za života autora v roku 1903.

Ide o poslednú Čechovovu jednoaktovku.

Monológ – prednášku fajčiara Ivana Ivanoviča Ňuchina, manžela emancipovanej ženy, podnikateľky, na tému škodlivosti fajčenia Čechov dokončil v období medzi napísaním posledných dvoch hier „veľkej štvorky“: *Tri sestry* a *Višňový sad*.

Jednoaktovka paroduje populárne verejné osvetové prednášky, prezentované laikmi, a zároveň je tragikomickým výlevom duše nešťastného prednášajúceho Ňuchina – „podpapučového“ manžela, ktorý sa ako zarytý fajčiar nestotožňuje s prednášanou témou. Hoci tento človek kedysi študoval na univerzite – žije ničotný život, **môžeme ho vnímať ako pokračovateľa témy Andreja z *Troch sestier***. Ňuchin prezentuje životnú perspektívu Natáliinho manžela Andreja Prozorova, vzdelanca, ktorý kedysi sníval o vedecko-akademickej kariére a skončil ako muž svojej podnikavej manželky.

Za postavu príbuznú Ňuchinovi nesporne môžeme tiež považovať Lebedeva z drámy *Ivanov*.

Tatiana Repina

zabudnutá jednoaktovka A. P. Čechova

Vzhľadom na špecifickosť textu a na skutočnosť, že hra nateraz nie je preložená do slovenčiny (r. 2022), venujeme jej väčší priestor než iným jednoaktovkám.

Jednoaktovka vznikla začiatkom roku 1889 a má v Čechovovej tvorbe ojedinelé postavenie. Podobne ako hra *Platonov* patrí k tým dielam Čechova, s ktorými sa verejnosť zoznámila až po smrti autora. Dokonca aj po uverejnení bol text dlhú dobu opomínaný, divadelníci si jeho existenciu uvedomili až na sklonku 20. storočia. Hru prvýkrát inscenovali roku 1998, premiéra sa konala na Avignonskom festivale vo francúzsko-ruskej koprodukcii v réžii Valerija Fokina. Na existenciu zabudnutého diela svojho ruského kolegu upozornil významný nemecký divadelník Peter Stein. V roku 2002 vznikol v rusko-ukrajinskej koprodukcii film *Čechovovské motívy*, v ktorom režisérka Kira Muratovová využila Čechovovu jednoaktovku, preniesla ju do súčasnosti a doplnila o poviedku *Ťažkí ľudia*. Obe verzie *Tatiany Repiny* – divadelná i filmová – pôvodný text výrazne upravili.

História napísania jednoaktovky *Tatiana Repina* je úzko spätá s priateľstvom Čechova s petersburským tlačovým magnátom Alexejom Suvorinom (1834 – 1912). Zrodila sa zo spontánneho nápadu ako literárny darček k narodeninám. Suvorin dar s vďakou prijal a dal vo svojom vydavateľstve vytlačiť pár exemplárov tejto hry takpovediac pre súkromné účely, čo umožnilo legálne obísť cenzúrny dohľad. Jeden výtlačok sa zachoval v Čechovovom dome na Jalte, ďalší sa našiel po vydavateľovej smrti v jeho písomnostiach. O existencii jednoaktovky okrem Čechova a Suvorina vedel iba obmedzený okruh zasvätených. O senzačnom objave ihneď referovali noviny. K prvej publikácii však došlo až v roku 1924. Po polstoročí jednoaktovku zaradili do súborného vydania diela A. P. Čechova (1978), ale aj potom dlhodobo unikala pozornosti teatroológov a praktických divadelníkov.

Čechovova jednoaktovka *Tatiana Repina* nadväzuje na rovnomennú Suvorinovu drámu tematizujúcu reálnu dobovú udalosť – samovraždu mladej talentovanej herečky, ktorá sa z nešťastnej lásky otrávila v divadle počas predstavenia a skolabovala pred očami publika a neverného milenca. Čechov napísal svojrázne pokračovanie Suvorinovej hry, pričom prebral väčšinu dramatických postáv. Dej jednoaktovky situoval do pravoslávneho chrámu. Evokoval honosný svadobný obrad bývalého herečkinho priateľa a nečakané zjavenie záhadnej dámy v čiernom, ktorú ženích aj všetci prítomní považujú za príznak mŕtvej Tatiany. Narušenie posvätného rituálu a chvíľkové výčitky svedomia ale nezabránili uzavretiu manželstva s bohatou vdovou. Postupne vysvitá, že v meste prepukla epidémia protestných ženských samovrážd a dáma v čiernom patrí k „nakazeným“.

Alexej Suvorin sa o jednoaktovke vyjadril ako o paródii na svoju *Tatianu Repinu*. Čechov vynaliezavo pretransformoval melodramatické motívy Suvorinovej drámy do grotesknej podoby, nejde však o paródiu, ale o originálne a samostatné autorské dielo. Dramatik síce využil princíp intertextového nadväzovania, no jeho jednoaktovka výpovedne a kompozične tvorí sebestačný celok, dá sa vnímať autonómne, mimo kontextu Suvorinovej hry.

Súčasťou jednoaktovky je reprodukcia pravoslávnej liturgie v cirkevnoslovanskom jazyku. Svadobný rituál a prehovory postáv prebiehajú súčasne. Dramatik kombinuje dva paralelné texty: obradný a autorský. Princíp simultánnosti pridáva situácii v chráme na autenticite a zdôrazňuje protiklad medzi ideou sviatosti spojenia muža a ženy v láske a svornosti v zväzku manželskom a znesväcovaním náboženského ideálu v bežnom živote. Dramatický text s týmto obsahom, odohrávajúci sa v pravoslávnom chráme, bol vopred odsúdený na cenzúrny zákaz. Skutočnosť, že nebol určený na zverejnenie ani v tlači, ani na javisku, poskytla autorovi nebývalú mieru slobody.

Hra je vybudovaná na princípe ironickej série kontrastov: sakrálne kontrastuje s profánnym, vysoké s nízkym; ideálne s reálnym, duchovné a morálne s pragmatickým a frivolným, biela nevesta s dámou v čiernom, motív lásky s motívom nenávisť, fraška s tragédiou, mystická ilúzia záhrobia s „prózou života“ atď. Všetko je dvojaké, protirečivé, ambivalentné, iné, než by sa mohlo javiť na prvý pohľad. Ani dáma v čiernom nie je príznakom Tatiany Repiny. Prostredníctvom postavy, plnej nenávisť, autor dekonštruuje mýtus Repiny ako obeť a martyrký lásky (Suvorinova interpretácia postavy). Doktor Čechov vstúpil do literárneho dialógu a spochybnil motiváciu samovraždy, namiesto nešťastnej lásky zdôraznil motív pomsty, nenávisť, urazenej hrdosti.

Jednotlivé motívy jednoaktovky majú paralely v iných dramatických textoch autora: napr. motív pokazeného rituálu, motív rozvíjania dramatickej akcie v znamení tieňa smrti (smrť Sára – *Ivanov*, smrť manžela – *Medveď*, smrť otca – *Tri sestry*, smrť syna Ranevskej – *Višňový sad*), motív nevydarenej svadby (*Svadba, Ivanov, Tri sestry* – Tuzenbach a Irina, *Višňový sad* – Varia a Lopachin) atď., atď.

Jednoaktovka *Tatiana Repina* vznikla krátko po dokončení druhej redakcie hry *Ivanov* a tvorí súčasť autorského laboratória Antona Pavloviča, odráža proces jeho umeleckého hľadáčstva. Je to jeho prvá hra, v ktorej chýba centrálna individuálna postava/postavy, kde sa hlavným hrdinom stáva „skupina osôb“ (hru *Lesný duch* napísal neskôr). Čechovova **jednoaktovka** odráža jeho svetonázorové i umelecké dilemy. **Predznamenáva roztržku so starými divadelnými konvenciami.** Pre dnešné divadlo je výzvou.

Dôležité, zapamätajte si!

Svoju veľkú divadelnú prvotinu Čechov napísal ako 17- alebo 18-ročný gymnazista. Hra sa stratila, našla sa a vyšla až po smrti autora. Je známa pod názvom *Platonov*, obsahuje témy a postavy vrcholných Čechovových hier v „embryonálnom štádiu“.

V jednoaktovkách Čechov nadviazal na vlastnú humoristickú tvorbu, pričom originálnym spôsobom rozvinul tradíciu ruského vaudevillu. Využil a súčasne parodoval vaudevillové konvencie a typy postáv, odvrhol však spievané kuplety.

Hrdinovia Čechovových vaudevillov sa spravidla stávajú objektmi i obeťami žartov, ktoré na nich pácha samotný život (život si z nich strieľa). Pôvodne optimistickí, tancujúci a spievajúci hrdinovia vaudevillov sa transformujú do podoby smoliarov.

Medzi Čechovovými jednoaktovkami a celovečernými hrami neexistuje jednoznačná deliaca čiara, ozveny vaudevillových postupov, tém, motívov a postáv sú prítomné aj v jeho vrcholných hrách. Už v ranej dramatickej tvorbe u Čechova nachádzame groteskné prepojenie komického s tragickým.

Téma všednosti a banality každodenného bytia, ktorá výrazne zaznieva v Čechovových celovečerných hrách, je prítomná aj v jeho jednoaktovkách.

Hrdinovia jednoaktoviek vnášajú do rituálov sviatkov stereotypy všedného života. Naopak, hrdinovia Čechovových hlavných hier sa snažia vniesť do rituálu každodennosti, do zvyčajného kolobehu života čosi nekaždodenné. V jednom i v druhom prípade je výsledok prakticky rovnaký: sviatok sa nekoná.

Duchovné požiadavky vaudevillových postáv bývajú minimálne, prím hrajú požiadavky materiálne. V prípade hrdinov hlavných hier je to naopak.

Z hľadiska dramatickej techniky hra *Ivanov* predstavuje dielo, ktoré sa nachádza na rozhraní starých a nových divadelných postupov. Autor tu využíva konvencie starého divadla a zároveň uplatňuje novátorský prístup.

Platonov aj Ivanov sú prvými v plejáde Čechovových antihrdinov. Obaja sú poznačení ruským hamletizmom. Autor ich vykresľuje nejednoznačne. Dramatik zámerne necháva otvorenou odpoveď na otázku príčiny apatie Ivanova.

Podľa Čechova povinnosťou umelca nie je poskytovanie hotových odpovedí a riešení, povinnosťou umelca je správne nastoliť otázku. Zabudnutá jednoaktovka *Tatiana Repina* (1889), nepublikovaná za života autora, sa vyhla cenzúre a stala sa originálnym svedectvom experimentálnej slobody tvorby.

Komédia *Lesný duch* z roku 1889 tvorí predobraz neskoršej Čechovovej hry *Ujo Váša*, zaraďovanej do tzv. „veľkej štvorky“.



Anton Pavlovič Čechov, Jalta 1899/1900, portrét s venovaním Olge Leonardovne Knipperovej.

3. VRCHOLNÁ DRAMATICKÁ TVORBA

„Veľká štvorka“

Tzv. „veľkú štvorku“ tvoria štyri vrcholné hry Antona Pavloviča Čechova, vytvorené v rokoch 1896 – 1903: *Čajka*, *Ujo Váňa*, *Tri sestry*, *Višňový sad*. Ide o novátorské dramatické texty, ktoré vytvárajú základ Čechovovho divadelného dedičstva. Hry „veľkej štvorky“ spája spoločná autorská poetika. Vznikli na rozhraní 19. a 20. storočia v období fin de siècle (konca storočia) a ovplyvnili smerovanie modernej drámy konca tisícročia.

Dramatik – novátor predstihol dobu. Pre divadlo konca 19. storočia bolo ťažké prijať novú poetiku. **Prelomovú úlohu v Čechovovej dramatickej tvorbe zohrala komédia *Čajka*, opradená množstvom mýtov.** Autor tu prvýkrát naplno uplatnil svoje novátorské postupy. V hre evokoval diskusiu o otázkach podstaty a zmyslu umeleckej tvorby, stala sa jeho tvorivým manifestom. **Javiskový osud *Čajky* zásadným spôsobom ovplyvnil osud Čechova dramatika.** Priblíženie týchto peripetií je dôležité pre pochopenie vzťahu Čechov a divadlo, Čechovova dramatika a jej inscenačná tradícia. Mýty spojené s dvoma legendárnymi uvedeniami hry je dobré uviesť na pravú mieru. **Preto je hra *Čajka* vyhradený väčší priestor, ako iným hrám „veľkej štvorky“.**

Čajka

(Komédia v štyroch dejstvách)

Okolnosti napísania a uvedenia hry

Datovanie

Hra *Čajka* v osude Čechova dramatika znamenala bod obratu. Príbeh napísania a dvojitého uvedenia *Čajky* najprv v Peterburgu a neskôr v Moskve zohral v živote Čechova ako dramatika mimoriadnu úlohu. Autor zažil najprv veľké nádeje, potom fiasko a napokon veľký triumf, uznanie a satisfakciu.

Čechov pracoval na texte od októbra 1895 do marca 1896.

V osobnej korešpondencii písal, že chystaná hra obsahuje množstvo rozhovorov o umení a „päť pudov lásky“. Veľkú dôležitosť pripisoval postave Niny Zariečnej. **Premiéra *Čajky* sa konala v Alexandrinskom divadle v Peterburgu 17. októbra 1896 a skončila búrlivým fiaskom.**

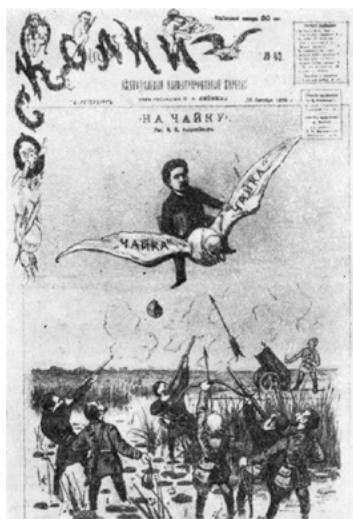
Prvá verzia hry vyšla časopisecky v roku 1896.

Po premiérovom fiasku A. P. Čechov na istý čas zanevrel na divadlo. V liste Alexejovi Suvorinovi v decembri 1896 napísal: „*Moja duša je sťa rozleptaná, necítim k svojim hráťom nič, okrem zhnusenía.*“ Tvrdil, že viac žiadnu svoju hru nedovolí inscenovať.

Približne v tom istom čase na prelome rokov 1896/97 však dokončil rozpracovaný text *Uja Váňu* a pripravil vydanie samostatného zborníka dramatických textov *Divadelné hry (Pjesy, 1897)*, do ktorého zaradil aj pozmenenú verziu *Čajky*.

O dva roky po peterburskom fiasku prehovorili divadelníci z novozniknutého Umeleckého divadla v Moskve (MCHT) Čechova, aby povolil nové uvedenie *Čajky* (Moskovskij Chudožestvennyj teatr – skrátene MCHT, neskôr Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr – MCHAT).

Moskovská premiéra v MCHT sa konala 17. decembra 1898 a dopadla úspešne. Inscenáciu režírovali spoločne Vladimír Ivanovič Nemirovič-Dančenko a Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Od premiéry *Čajky*



Karikatúra: divadelní kritici poľujú na čajku, na ktorej letí Čechov.
Oskolki, St. Peterburg, 26. 10. 1896.

v Umeleckom divadle sa začala odvíjať sláva MCHT a zároveň sláva Čechova ako dramatika.

V prvej mchatovskej inscenácii *Čajky* hralo viacero významných osobností ruského divadla: úlohu Trigorina hral Stanislavskij, Arkadinovú hrala Oľga Knipperová – neskôr Čechovova manželka, Trepleva hral mladý herec Vsevolod Mejerchoľd – neskôr významný avantgardný divadelný režisér svetového mena.

Čechovove hry spoluvytvárali divadelnú reformu presadzovanú Umeleckým divadlom.

TIP:

Prečítajte si spomienky K. S. Stanislavského na premiéru *Čajky* v Umeleckom divadle a na spoluprácu s A. P. Čechovom v knihe *Môj život v umení*.

Fiasko v Alexandrinskom divadle

Svetová divadelná sláva Antona Čechova sa začala paradoxne – fiaskom. V roku 1896 premiéra hry *Čajka* v imperátorskom Alexandrinskom

divadle v Peterburgu vyvolala neslýchaný škandál. Osamelý autor utiekol z divadla, na druhý deň ráno odcestoval do Moskvy. Jeho zdravotný stav sa dramaticky zhoršil, začal vykašľávať krv.

Peterburské fiasko sa považuje za symbol konca starej divadelnej epochy. **Traduje sa, že Čajka prepadla v dôsledku neschopnosti a nepripravenosti peterburských divadelníkov, divákov a kritikov pochopiť a zvládnuť novú poetiku.** V Alexandrinskom divadle premiéru spojili s benefíciou populárnej herečky Jelizavety Levkejevovej a benefičné publikum sa údajne chcelo predovšetkým baviť, čo veľmi negatívne poznačilo inscenáciu a herecké výkony. Diváci peterburskej Čajky sa zapísali do divadelných dejín ako zábavychtivá masa.

Po sto rokoch legendu alexandrinského fiaska preskúmali odznova. Peterburský teatrológ Alexander Čepurov preštudoval všetky zachované archívne materiály, dobové recenzie a ohlasy, **upresnil a poopravil príbeh peterburskej premiéry.** Výsledky svojho výskumu, vrátane pramenného materiálu uverejnil v roku 2002 v rozsiahlej publikácii. (Čepurov, A.: *Alexandrinskaja „Čajka“*. Biblioteka Alexandrinskogo teatra. Sankt-Peterburg 2002. 352 s.)

Neodškriepiteľným faktom zostáva, že prvé verejné predstavenie Čajky sa skončilo fiaskom. Ukazuje sa však, že legenda alexandrinského fiaska bola konštruovaná zjednodušujúcim spôsobom.

Dlhé roky sa tradovalo konštatovanie, že peterburská kritika tzv. „vtáčiu hru“ jednomyselne odstrelila. Ako dôkaz slúžila reprodukcia dobovej karikatúry Čechova, letiaceho na obrovskej čajke, ostreľovanej skupinou poľujúcich kritikov. Stratila sa skutočná polyfónia hlasov a názorov, reflektujúcich uvedenie novej hry populárneho a váženého 36-ročného beletristu Antona Čechova.

Spory vôkol alexandrinskej Čajky trvali niekoľko týždňov. Viaceré periodiká uverejnili celú sériu materiálov: od rozsiahlych štúdií, analýz, cez bežné recenzie, reportáže, noticky až po fejtóny, skeče a rýmované paródie. Mnohí autori sa k udalosti vracali viacnásobne. Svoje vyjadrenia

uverejnili priaznivci dramatika, osobní priatelia, ale aj uštipační oponenti. **Premiéra vyprovokovala ozajstný súboj, v ktorom sa bojovalo o ume-
nie, o estetické a etické hodnoty, o staré a nové formy v literatúre, di-
vadle a dráme a – v neposlednom rade o bytie či nebytie Čechova dra-
matika.** Na pozadí aristokratického apolónskeho Peterburgu konca 19.
storočia hra a jej autor vyzneli ako čosi nepatričné, antiestétske, ako vý-
raz nežiaduceho dionýzovského živlu. **Mnohí účastníci sporu sa postavili
na obranu autora. Dané zistenie je vlastne v rozpore s ustálenou legen-
dou, podľa ktorej sa Čechova zastali predovšetkým jeho osobní priatelia.**
**Navyše legenda vyslovene ignoruje reprízy Čajky, pričom tie sa konali
pred vypredaným hľadiskom.** Publikum Alexandrinského divadla počas
repríz reagovalo priateľsky, dokonca sa údajne dožadovalo, aby riaditeľ-
stvo telegraficky referovalo autorovi o úspechu.

**V hľadisku Alexandrinského divadla sa na premiére zišla umelecká
smotánka vtedajšieho hlavného mesta Ruska, Čechova žiarlivo vníma-
li ako módného provinčného autora. Na hru reagovali ako na umelecký
manifest, výzvu a provokáciu. Umelo vyvolaný škandál smeroval k vy-
rovnávaniu osobných účtov.** Novinár a kritik Viktor Golcev venoval nevy-
darenej alexandrskej premiére veľkú esej, v ktorej sa pýtal: *„Komu aké
zlo mohol pričiniť Čechov, koho mohol uraziť, komu skrížil cestu, že si vyslúžil
takú zlobu, ktorá sa naňho nevedno odkiaľ vyvalila? Vari naozaj na to stačí byť
talentovaný, obľúbený, slávny?“*

**Priaznivo naklonení kritici uznávali talent Čechova, no zároveň ho po-
važovali za divadelne neskúseného, neúspech Čajky označili za dočasnú
porážku.** Oponenti dokazovali, že Čechov žiaden talent nemá, že iba na-
podobňuje škandinávske vzory, najmä vtáčiu hru pána Ibsena, že ide o de-
kadenta, ktorý padol do bahna morálneho úpadku a pseudoumenia, ktorý
neovláda elementárnu techniku drámy a snaží sa to zamaskovať odkazom
na tzv. nové formy atď.

**Pri hľadaní zmyslu Čechovovej hry petersburskí kritici odkryli v Čaj-
ke mnohé vrstvy, významy a súvislosti, na ktoré sa potom zabudlo.**

Nanovo uverejnené dobové analýzy, recenzie, úvahy a eseje o alexandrin-
skej Čajke z roku 1896 prekvapujú tým, že v sebe v zárodku obsahujú mno-
hé novátorské interpretácie, ktoré sa realizovali v divadle v nasledujúcich
sto rokoch.

**Medzi množinou možností, ako pristupovať k Čechovovej dráme, sa
ocitol výklad, ktorý neskôr úspešne uplatnilo Moskovské umelec-
ké divadlo, t. j. stručne povedané súcitný pohľad na nešťastie milých
a sympatických ľudí, ktorým sa veľmi cnie za lepším životom, no ich
sny nivočí nelútostný kolobeh každodennosti. Veľkým medzníkom, do-
slova prielomom v interpretácii Čechova sa stali v 60. rokoch 20. storo-
čia inscenácie Otomara Krejču, zdôrazňujúce disharmóniu sveta a menej
sympatické stránky čechovovských postáv. Aj takéto čítanie Čechova,
hoci občas so znamienkom mínus sa vyskytlo v peterburskej reflexii. Išlo
najmä o výhrady typu: také vulgárne dievčatá ako Máša predsa neexistu-
jú, Čechov znevažuje materskú lásku (vzťah Arkadinová – Treplev a tiež
Máša a jej nezájum o svoje batola), autor znevažuje vzťahy medzi mu-
žom a ženou (Trigorin – Arkadinová, Máša – Medvedenko, Dorn – Polina
Andrejevna), znevažuje provinčných lekárov (Dorn), uráža dedinských
učiteľov (večne trápny Medvedenko), robí z literátov bláznov (Trigorinova
pokora voči ženskej manipulácii, večné zaznamenávanie poznámok) atď.
Kritici sa v mene publika rozhorčovali, vzdychali, smútili: „*Kupliarstvo,
zvádzanie, klamstvo, vydržiavanie, erotika, chlipnosť – tieto prvky určujú po-
stavy, vytvárajú ich vzájomné vzťahy, zápletku a vyvrcholenie hry. Chýba nie-
len svetlý, ale aspoň trochu čistý zjav!*“**

*„Po spustení opony v závere predstavenia cítite bezmocnosť pri hľadaní jasnej
odpovede na otázku: aká je myšlienka hry a čo ňou chcel povedať autor? Chýba
jednotnosť a ucelenosť dojmov: zábavné výstupy sa striedajú so samovražda-
mi, Šamrajevove reči vyvolávajúce všeobecný rehot sa miešajú s tragickými
výkrikmi Konstantina Trepleva, hlboké duševné trápenie prebieha paralelne
s komickými pasážami, veselá fraška zaznieva v tragédii a skutočná tragédia
vo veselom vaudeville. Povedzme, že život predstavuje zmes drámy s vulgárnou*

fraškou, lenže umelecké diela nesmú opakovať chaos života, ale majú ho skôr vysvetľovať, zmätočné robiť jasným, nastoľovať harmóniu a poriadok.

(...) Čo to celé vlastne znamená? Nebolo zámerom talentovaného umelca prostredníctvom celej kompozície, celej koncepcie svojej hry povedať, že všetky životné protivenstvá a záujmy, všetko naše úsilie, túžby, ctižiadosť – sú bezvýznamné, iluzórne a klamné a že v živote existuje jediná významná realita – smrť?“

Alexandrinské publikum si vlastne bránilo staré melodramatické konvencie a klišé. Videlo, že dramatik ich neakceptuje, odmieta, ironizuje, prerába, pretvára, ukazuje v novom svetle. Zvlášť zaujímavé je, že popri zlostných i súcitných ohlasoch sa medzi peterburskými interpretáciami *Čajky* vyskytli aj tragikomické a groteskné, z hľadiska dnešného divadla veľmi moderné varianty výkladu.

Úsilie peterburskej kritiky nebolo až také neproduktívne, ako hlása legenda o absolútnom nepochopení A. P. Čechova v meste na Neve. Práve naopak – hoci paradoxným spôsobom, ale predsa si tam všimli potenciál množiny možných interpretácií *Čajky*. Predstavuje príklad polyfonického myslenia a vnímania dramatického diela.

Po moskovskej premiére sa situácia zmenila. V Rusku a neskôr aj vo svete dlhé roky vznikali inscenácie v štýle Umeleckého divadla a Čechovova dramatika sa vykladala viac-menej na jeden spôsob v duchu napodobňovania MCHAT-u. Množina interpretačných prístupov k Čechovovým hrám sa na dlhý čas razantne zúžila na... mchatovskú šablónu.

Triumf *Čajky* v MCHT

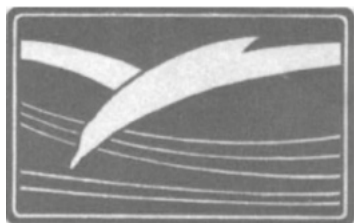
nasledoval o dva roky po premiére v Alexandrinskom divadle. Išlo o inscenáciu malého, nového, poloprofesionálneho, súkromného moskovského divadla. Až tento úspech potvrdil zrod dramatika s veľkým D. Odštartoval spojenectvo Nemiroviča-Dančenka, Čechova a Stanislavského. Predznamenal slávnú éru Moskovského umeleckého divadla a Umelecké divadlo etablovalo Čechova najprv na ruskom a neskôr

na svetovom divadelnom Olympe. V tradičnom súperení Moskvy a Peterburgu v tomto prípade vyhrala Moskva.

(Ďalej budem používať nie celkom korektnú, ale ľahšie vysloviteľnú a tradične zaužívanú skratku MCHAT, hoci pôvodne išlo o MCHT – Московский Художественный театр, samohláska „a“ – академический pribudla až po nastolení sovietskej moci.)

Čechov dramatik sa stal spolutvorcom mchatovskej divadelnej reformy. MCHAT vytvoril štýl čechovovských inscenácií. Mchatovská interpretácia Čechova sa stala vzorovou, takmer záväznou. Zrodil sa mýtus, na základe ktorého sa traduje, že umelecká kritika pochopila a ocenila Čechova dramatika až po jeho uvedení na javisku Umeleckého divadla. **Dlhé roky sa kvalita inscenácií Čechovových hier merala vernosťou mchatovskej tradícií. Postupne sa od toho upustilo, ale aj tak sa do dnešného dňa každý nový scénický výklad Čechovovej hry chtiac-nechtiac dostáva do konfrontácie s mchatovskou legendou.**

V rámci ruského kultúrneho kontextu moskovské uvedenie *Čajky* v roku 1898 znamenalo začiatok novej divadelnej epochy a nového divadelného jazyka. Tento medzník sa symbolicky zaznamenal, vpečatil, doslova a do písmena vytetoval do tela Umeleckého divadla ako prísľub večnej lásky a vernosti. **Silueta letiacej čajky tvorí logo, ktoré do dnešného dňa zdobí oponu, plagáty, bulletinu a všetky ďalšie písomnosti MCHAT-u.**



Prvotnú zásluhu na uvedení *Čajky* v Umeleckom divadle má Vladimír Nemirovič-Dančenko, **hru presadil na repertoár napriek všeobecným pochybnostiam (dôsledok peterburského fiaska)**. Inscenáciu dramaturgoval a podieľal sa na jej réžii spolu s Konstantinom Sergejevičom

Stanislavským. Stanislavskij na základe dramaturgického rozboru písal podrobnú režijnú knihu s nákresmi mizanscén, svoje návrhy posielal Nemirovičovi. Nemirovič podľa nich viedol skúšobný proces s hercami a zároveň korigoval Stanislavského nápady. Išlo doslova o kolektívnu réžiu.

V prvej inscenácii Čechovovej hry MCHT úspešne uplatnilo dôsledné poznanie dramatického textu, premyslenosť režijnej koncepcie, herectvo prežívania, ansámblovosť, schopnosť rozozvučať divadlo nálad, vytvoriť atmosféru, princíp štvrtej steny, iluzívnosť atď. **Pre divadelníkov bolo dôležité, aby sa na javisku všetko dialo ako v živote (tak, ako sa žije) a nie ako v divadle (tak, ako sa hrá).**

Umelecké divadlo ponímalo Čechova ako básnika clivoty za lepším životom. Postavy jeho hier interpretovalo ako sympatických, citlivých inteligentných ľudí. Svoje schopnosti a nádeje nedokážu realizovať, nie však z vlastnej viny, ale pod ťarchou ubíjajúcej všednosti a banality každodenného života.

Slávnymi sa stali mchatovské herecké pauzy, plné emocionálneho napätia. Divadlo upozornilo na tzv. „druhý plán textu“, na nevypovedané významy, skryté za replikami postáv.

Čechovovské inscenácie Umeleckého divadla presne zachytili ruskú dobovú atmosféru, vypovedali o dráme premárneného života. Stali sa kultovými. Skúsenosť mchatovskej inscenácie *Čajky* sa stala určujúcou pre ďalšiu interpretáciu Čechova ako dramatika.

Zdroje, motívy, kompozícia, postavy

Hra – manifest

A. P. Čechov sa vyhýbal písaniu statí o umení, svoje názory vyjadroval prostredníctvom umeleckej tvorby.

Čajka má v kontexte Čechovovej tvorby mimoriadne postavenie:

- predstavuje originálny umelecký manifest, negujúci staré klišé,
- otvára diskusný priestor o otázkach umeleckej tvorby.

Takmer všetky dramatické postavy hry diskutujú o umení, zároveň sú objektmi umenia – prostredníctvom hry autor demonštruje svoje ponímanie divadla a drámy.

Čechov v hre nastoľuje modelovú dilemu starých a nových foriem v umení spojenú s generačným konfliktom.

Medzi dramatickými postavami sú postavy umelcov:

- renomovaných = slávna herečka Arkadinová a úspešný literát, rutinér Trigorin = staré formy,
- začínajúcich = mladý literát Treplev a začínajúca herečka Nina = nové formy.

Zrkadlenie:

Dve herečky a dvaja literáti prezentujú rôzne pokolenia a estetické názory. Zároveň sa však v sebe zrkadlia: Arkadinová možno bola v mladosti ako Nina a Nina má perspektívu stať sa novou Arkadinovou.

Podobne sú na tom Treplev a Trigorin. Mená oboch literátov evokujú tárajstvo (Treplev – trepe, Trigorin – zveličuje na tri hory).

Konstantin Treplev sa na začiatku hry dožaduje nových foriem v umení a prezentuje ich prostredníctvom uvedenia svojej hry – monológu Svetovej duše v podaní Niny Zariečnej.

Na konci Čechov ukazuje Trepleva ako etablovaného umelca a Ninu ako provinčnú herečku.

Treplev sa opätovne vracia k otázke starých a nových foriem a reviduje svoje mladické názory.

TIP:

Vyhľadajte slová, ktoré Treplev hovorí vo štvrtom dejstve hry na margo dilemy starých a nových foriem v umení.

Hra obsahuje odkaz na Shakespearovho Hamleta.

Čechov v *Čajke* pokračuje v rozvíjaní motívu „ruského hamletizmu“.

Dialóg Trepleva s Arkadinovou v 1. dejstve (pred uvedením Konstantinovej hry) obsahuje citáciu dialógu Hamleta s matkou – kráľovnou



Anton Pavlovič Čechov so súborom Umeleckého divadla, 1898.

Gertrúdou. Situácia Trepleva – Arkadinovej – Trigorina sa tak prirovnáva k situácii Hamleta – Gertrúdy – Claudia, pričom Nina Zarična sa v rámci danej optiky dostáva čiastočne do pozície Ofélie. Jej posledné stretnutie s Treplevom je možné vnímať ako variáciu témy Oféliinho šialenstva.

Shakespearovské inšpirácie v Čechovovej dramatickej tvorbe sa prejavujú nielen prostredníctvom textových citácií a variácií shakespearovských motívov a postáv.

Čechov využíva pre Shakespeara typické princípy mozaikovitej výstavby hry, autorskej objektivity pri vytváraní dramatických postáv, jednoty komického a tragického, rozvíjania nosných motívov hry prostredníctvom techniky ich zrkadlenia, zdvojovania, znásobovania atď.

Hra *Čajka* priniesla **nové ponímanie princípov dramatickej tvorby**. Autor tu novátorským spôsobom riešil otázky dramatického deja, konfliktu, hlavných a vedľajších postáv, motivácií atď. Navyše text hry nastoľuje diskusiu o základných otázkach umeleckej tvorby, o starých a nových formách v umení.

A. P. Čechov sa vyhýbal písaniu programových statí o umení, jeho divadelným manifestom sa stala hra *Čajka*.

Symbolistické motívy

Pri evokovaní „nových foriem“ v umení sa Čechov inšpiroval symbolizmom. **Nové formy v umení v podobe hry Konstantina Trepleva** dramatik koncipoval ako variáciu motívov prevzatých zo symbolizmu. **Treplevova monodráma – Monológ Svetovej duše v Čajke** sa považuje za vôbec prvú ruskú symbolistickú hru.

Symbolizmus sa v Rusku ujal až koncom 19. storočia, t. j. oveľa neskôr než v Európe.

Čechov v 80. a 90. rokoch 19. storočia udržiaval kontakty s viacerými predstaviteľmi rodiaceho sa ruského symbolizmu, študoval filozofické diela autorov, ktorí v značnej miere ovplyvnili filozofické základy ruského symbolizmu.

Ako prototyp Konstantina Trepleva boli menovaní viacerí ruskí básnici-symbolisti. Monodráma *Košťu Trepleva* tak, ako ju koncipuje Anton Pavlovič Čechov, takmer parodicky interpretuje metafyzické učenie významného ruského náboženského filozofa, básnika a literárneho kritika Vladimíra Soloviova o Svetovej duši. Podľa Soloviova starý svet je na konci **kruhu svojho bytia**, blíži sa svetová katastrofa, ktorá prinesie zánik, ale aj znovuzrodenie do nového života. Zachrániť a obnoviť svet, zjednotiť jeho protiklady do „všejednoty“ života, vedomostí a tvorby môže Svetová duša.

Konstantin Treplev si tému i slovník svojej monodrámy vypožičal od Vladimíra Soloviova a od literárneho ideológa prvej vlny ruského symbolizmu Dmitrija Merežkovského.

„Nové formy“ nachádza v sfére filozofického zovšeobecnenia a abstrakcie.

Zrieka sa priamočiareho zachytenia súčasnosti, pokúša sa však evokovať vnútorné pocity svojho pokolenia „detí prelomu“.

Symptomatické je, že monológ Svetovej duše Treplev zveril žene, do ktorej sa naveky zalúbil. V Níne, vo svojej vyvolenej, vidí zosobnenie Večnej ženskosti.

Princíp „kruhu bytia“ sa premietol do kompozičného princípu Čajky a ďalších hier „veľkej štvorky“. Všetky štyri majú cyklickú kompozíciu. Životné príbehy dramatických postáv autor približuje prostredníctvom zachytenia jedného z ich životných cyklov. Pohyb od úvodu k finále hry je špirálovitý. V závere dochádza ku konfrontácii s prvotnými zámermi a túžbami dramatických postáv. Východisková a záverečná situácia hry vykazujú známky situačnej príbuznosti, naznačujú „kruh bytia“, ktorý sa môže špirálovito opakovať.

V Čajke na začiatku Treplev a Nina snívajú o svojej ceste v umení, o umeleckej sláve. V závere sa po rokoch stretávajú znovu, pričom bilancujú prežitý „kruh bytia“ na ceste životom. Z Trepleva je etablovaný spisovateľ, z Niny provinčná herečka, osobný život sa nevydaril ani jednému z nich. Treplev dokoná samovraždu, o ktorú sa pokúsil v 1. dejstve.

Symbolizmus nesporne poznamenal Čechovovu dramatickú tvorbu a nemalý bol aj kritický záujem symbolistov o Čechova. Ale napokon sa ani Treplev, tobôž Čechov, nestali symbolistickými dramatikmi.

TIP:

S filozofiou Vladimíra Soloviova sa môžete zoznámiť vďaka edícii Filozofia do vrecka bratislavského vydavateľstva Kalligram, kde v roku 2002 vyšiel výber jeho statí v preklade Jána Komorovského – Solovjov, V.: *Zmysel lásky*. Bratislava: Kalligram, 2002. (správny slovenský prepis je Soloviov, pozn. N. L.)

Ruský symbolizmus v divadle a dráme zachytáva publikácia: *Ruská symbolistická dráma*. (ed. Maliti-Fraňová, E., predslov Lindovská, N., poznámka Maliti-Fraňová, E.), Bratislava: TÁLIA-press, 1997.

Podrobnejšie o symbolizme: Maliti, E. a kolektív autorov: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: ÚSL SAV, 1999.

Ujo Váňa

(Scény z dedinského života v štyroch dejstvách)

Okolnosti napísania a uvedenia hry

Predobrazom hry *Ujo Váňa* bola komédia v 4 dejstvách *Lesný duch* z roku 1889, napísaná hneď po dráme *Ivanov*. *Ujo Váňa* však je samostatná, nová hra. Presné datovanie napísania hry abscentuje. Predpokladá sa, že autor začal pracovať na texte ešte v roku 1890 a dokončil ho približne v období prípravy zborníka *Divadelné hry (Pjesy, 1897)*, t. j. na prelome rokov 1896/97. Čechov prvýkrát hru uverejnil v zborníku *Divadelné hry (Sankt Peterburg, 1897)*.

Hneď po uverejnení hra *Ujo Váňa* zaujala profesionálnych a amatérskych divadelníkov v ruskej provincii. Premiéra v Umeleckom divadle v Moskve sa konala 26. októbra 1899. Už predtým však hra mala značný úspech u provinčného publika, ktoré ju spoznalo v predstihu pred publikom v hlavných mestách. Tieto fakty (podobne ako početné našťudovania jednoaktoviek a hry *Ivanov* na ruských javiskách) korigujú mchatovský mýtus o odmietaní Čechova ako dramatika ruskou verejnosťou dovtedy, kým sa interpretácie jeho hier nechopili Nemirovič-Dančenko a Stanislavskij.

Existujú svedectvá o inscenáciách *Uja Váňu* v rokoch 1897 – 1899 v rôznych mestách po celom Rusku, vrátane Taganrogu, ale aj Kyjeva, Charkova, Odesy či Tiflisu. Hra vyznievala ako mimoriadne aktuálna výpoveď o živote krajiny, o súčasnosti a súčasníkoch.

Ešte pred uvedením v MCHT si kritici všimli, že úspech hry závisí od dobrého obsadenia a ansámblovosti, pretože hra vlastne nemá jedného ústredného hrdinu a rezonuje vtedy, keď sa na javisku spoločným úsilím hercov vytvorí atmosféra tragédie každodennosti. Uvedomili si, že nehrdinská hra odráža prúdenie súdobého života bez hrdinov, zachytáva náladu konca storočia a že namiesto vonkajšieho pohybu a deja podmaňuje divákov vnútorným pohybom.

Premiéra v Umeleckom divadle mala podobu triumfu, úspech inscenácie po každej repríze rástol. **Kritika aj diváci boli očarení ilúziou každodenného života na javisku**, chválili hercov za **pravdivosť a prirodzenosť výrazu**. Čechov na premiére nebol. Na jar roku 1900 Umelecké divadlo navštívilo spisovateľa na Kryme a zahralo mu *Uja Váňu*. Mchatovskí divadelníci údajne sledovali zámer podnietiť A. P. Čechova k písaniu nových divadelných hier, snažili sa ho získať ako svojho kmeňového autora.

Divadelní kritici v Moskve a Peterburgu po mchatovskej premiére *Čajky* riešili otázku, či je Čechov skutočne dobrý dramatik. V tom čase si provincia už vychutnávala zážitky z *Uja Váňu*. Provinční recenzenti v období pred mchatovskou premiérou *Uja Váňu* často uvažovali nad témou, či je Čechov básnikom tmy alebo naopak, či jeho tvorba pomáha žiť.

Táto polemika nadväzovala na staré tvrdenia o tom, že v Čechovovej tvorbe absentuje morálka a jasné autorské stanovisko, čo Čechova nesmierne zraňovalo. **Priamočiare moralizovanie v umení, čierno-biele videnie postáv Čechov odmietal, ale nepopieral potrebu mať vlastný názor a zaujímať autorské stanovisko.** Jedni literárni kritici ho predstavovali ako básnika medzičasu, iní ako obeť medzičasu a ďalší ako rozbité zrkadlo, ktoré nemôže správne odrážať skutočnosť.

Z vyjadrení recenzentov mchatovskej inscenácie:

„Podľa mňa neexistuje nudnejší život ako ten, ktorý zobrazil Anton Čechov v Ujovi Váňovi a ktorý famózne tlmočí súbor moskovského Umeleckého divadla.“

(Percov, Piotr: *Ujo Váňa*. List z Moskvy.)

„Hra p. Čechova, to je intímna dráma, dráma súčasného chorého človeka. Súčasný človek je chorý, morálne chorý, pretože sa mu chce žiť, ale niet prečo žiť.“

(Rejngol'dt, Alexander: *Dráma súčasného človeka*)

V hre *Ujo Váňa* sa zachovalo viacero motívov a dramatických postáv z hry *Lesný duch*. Predovšetkým ide o profesora Serebriakova (falošnej akademickej authority) a jeho manželku Jelenu (pretrváva nadväznosť na báju krásnu Helenu a animálne zvodnú rusalku). Ďalšie postavy autor

čiasťočne alebo úplne transformoval (z Jegora Vojniceva sa stáva Ivan Vojnicev, z lesného mužíčka Michaila Chruščova príťažlivý Michail Astrov), zredukoval ich počet, dve spojil do jednej (Soňa) a pod. Zachoval ekologický motív ochrany lesov, ale eliminoval exteriérové dejstvo, odohrávajúce sa v „zázračnom lese“, v ktorom si zaľúbenci vyznávajú lásku. **V Ujovi Váňovi šťastná láska absentuje**, city postáv sa míňajú, lesy (nositelia životnej sily a harmónie) vymierajú, zložitou skúškou prechádzajú priateľské a rodinné väzby, šťastný koniec sa nemôže konať a ani sa nekoná. Oveľa ostrejšie a koncentrovanejšie zaznievajú témy egoizmu a altruizmu, čínorodosti a lenivosti, zmyslu ľudského snaženia, života premárneného otrockou službou falošným idolom a ideálom. Na rozdiel od hry *Lesný duch* tu Čechov veľkú pozornosť venuje téme banality každodennosti a jej neblahých účinkov.

Kompozícia

Hra má (pre hry „veľkej štvorky“ typickú) cyklickú kompozíciu. Príchod Serebriakovovcov naruší zabehaný poriadok života na vidieckom statku, všetko sa spomaľuje, nastupuje lenivosť. Finálny odchod profesora s manželkou znamená návrat ku každodennej práci. Medzi ich príchodom a odchodom prebehne dôležitý cyklus bytia, naplnený milostným mámením, emocionálnymi nádejami a sklamaniami, vzájomnými konfrontáciami a sebazpoznaním postáv. V závere sa doktor Astrov vracia k svojim pacientom a ochrane lesov, Serebriakovovci k bezplodnému parazitizmu, strýko Váňa a Soňa k nekonečným povinnostiam a snom, že raz k ním príde radosť, všetko zlo na zemi sa utopí v milosrdenstve, svet naplní neha a konečne si budú môcť odpočinúť.

Poeticky ladené finále, obsahujúce nádej na šťastnejší život, Čechov varíroval aj v nasledujúcich veľkých hrách: *Tri sestry* (viď posledný prehovor sestier Prozorovových), *Višňový sad* (prehovory Ane a Trofimova). Závery týchto hier majú dvojaké vyznenie: súbežne obsahujú smútok aj presvetlenie žiaľu, presvetlenie tmy.

Choroba zvaná „serebriakovčina“

Penzionovaný profesor Serebriakov dvadsaťpäť rokov písal o umení bez toho, aby mu rozumel. Večne uhundraný akademik iba „mlátil prázdnu slamu“ a ako samozrejmosť vnímal tvrdú prácu švagra aj vlastnej dcéry na materiálne zabezpečenie svojho majestátu. Sebeckto a bezohľadné príživníctvo tejto dramatickej postavy nadobudli pomenovanie „serebriakovčina“. Bola to **jedna z diagnóz, ktorú Čechov stanovil pochýbným vzdelancom svojej doby.**

Žáner

Na rozdiel od komédie *Lesný duch*, v prípade hry *Ujo Váša* sa dramatik vyhol jej žánrovému určeniu, keď uviedol, že ide o „scény z dedinského života“. Vďaka mchatovskej interpretácii sa dramaticky text vnímal ako zobrazenie tragického života vidieckej inteligencie a ako výstraha pred „serebriakovčinou“. Text však balansuje na hrane frašky, prechádza z jednej polohy do druhej. Viaceré postavy pôsobia groteskným dojmom, ako napríklad schudobnený statkár Telegin či Vojnicevova matka, hltajúca jednu „múdrú“ brožúru za druhou. Epizóda, v ktorej Ivan Vojnec s revolverom v ruke naháňa po dome starého profesora a nedokáže ho trafiť, má nepochybne vaudevillový pôvod. Aj keď ide o divadelne efektný výstup, autor znižuje jeho vyznenie. V *Ujovi Vášovi* výstrely míňajú cieľ. Výstrely v *Čajke* a v *Troch sestrách* sa nedejú pred zrakmi divákov, ich následky sú však fatálne: Treplev na druhýkrát dokoná samovraždu, Solonj v súboji zabíja Tuzenbacha. Dramatik vo „veľkej štvorke“ podobné udalosti „schováva“ v zákulisí (na rozdiel od raných hier: Platonov aj Ivanov zomierajú pred zrakmi publika).

TIP:

Skúste zrekapitulovať výstrely v Čechovových hrách počínajúc *Platonovom* až po „veľkú štvorku“. Analyzujte, akú úlohu zohrávajú v kompozícii dramatického textu a v kontexte javiskového predvedenia.

Tri sestry

(Dráma v štyroch dejstvách)

Okolnosti napísania a uvedenia hry

Ide o prvú divadelnú hru, ktorú A. P. Čechov napísal pre Umelecké divadlo.

Po úspešných mchatovských inscenáciách hier *Čajka* a *Ujo Váša* moskovskí divadelníci presvedčili dramatika, aby pre nich vytvoril ďalší dramatický text. **Viaceré roly v hre *Tri sestry* Čechov písal pre konkrétnych hercov**, napríklad Mášu pre Oľgu Knipperovú a rolu ruského Nemca Tuzenbacha pre Vsevoloda Mejercholda. Úloha Veršinina patrila k životným kreáciám Konstantina Stanislavského.

Hra vznikla v období august – december 1900, v tlači prvýkrát vyšla v roku 1901. Nedokončenú hru autor čítal súboru Umeleckého divadla už na konci októbra 1900.

Premiéra v Umeleckom divadle v Moskve sa konala 31. januára 1901. Dramatický text veľmi rýchlo prenikol na európske javiská.

Inscenácia Umeleckého divadla sa stala kultovou, do divadla sa chodilo na návštevu k Prozorovovcom – poplakať si. Hru interpretovali ako generačnú výpoveď o premárnených túžbach a zničených životoch súdobej ruskej inteligencie. (Neskôr, v 20. rokoch 20. storočia, sa do MCHAT-u chodilo na návštevu k Turbinovcom, hru Michaila Bulgarkova *Posledné dni Turbinovcov* mchatovskí divadelníci inscenovali v čechovovskom kľúči.)

Hra z mestského prostredia

Tri sestry sú jedinou hrou „veľkej štvorky“, ktorá sa neodohráva vo vidieckom sídle, ale v meste. Podľa Čechova ide o provinčné ruské mesto, podobné mestu Perm (na Urale).

Tri dcéry generála Prozороva: Oľga, Máša a Irina aj po smrti otca udržujú čulé kontakty s dôstojníkmi miestnej vojenskej posádky delostrelcov.

Delostrelci v tom čase patrili k najvzdelanejším zložkám armády. Takisto generálove dcéry svojou vzdelanosťou prevyšovali okolie: ovládali viacero cudzích jazykov, Máša sa javila ako talentovaná klaviristka. Priestor pre uplatnenie svojich schopností v provincii však nenašli. Pedagogická práca Oľgu ubíja rovnako, ako Irinu práca na pošte a Mášu jej manželský život.

Odchod vojenskej posádky (záver hry) predznamenáva ešte väčší úpadok mesta do vôd provinčnej banality a stereotypov.

Žánrovo autor charakterizuje hru ako drámu, dá sa dodať, že by pokojne mohla mať podtitul „scény zo života provinčného mesta“.

Kolektívny ženský portrét

Sestry Prozorovové spolu s manželkou ich brata Natáliou Prozorovovou tvoria **kolektívny obraz ženskosti**. V mchatovskej tradícii tzv. pozitívnu ženskosť, ženskú dušu, zosobňujú len Oľga, Máša a Irina. **V korešpondencii A. P. Čechova je však zmienka o pripravovaných úlohách štyroch inteligentných žien.**

Natália ako jediná z nich sa stáva matkou. Najčastejšie sa interpretuje ako zosobnenie meštiackeho vkusu a morálky. Navyše, existujú dôvody pre pochybnosti o skutočnom otcovi najmladších Prozorovovcov.

Pozor! Leitmotív: túžba troch sestier vrátiť sa do Moskvy v roku 1900 neindikovala túžbu po živote v hlavnom meste, keďže hlavným mestom v tom čase bol Peterburg.

Kompozícia a žáner

Hra *Tri sestry* má dôsledne prepracovanú cyklickú kompozíciu. Princíp cyklického opakovania sa v texte znásobuje prostredníctvom rozvíjania množiny motívov. Sestry Prozorovové a ich brat prechádzajú cyklom nádejí a sklamaní. Motív opakujúceho sa kolobehu navodzujú aj citácie (napr. Máša cituje Puškina, v úvode k poéme *Ruslan a Ludmila* učený kocúr je prikovaný k stromu zlatou reťazou a chodí koldokola). Irina dostáva

k narodeninám ako darček vlčica, prítomní sa okolo neho zhromažďujú, roztočia ho a túto chvíľu zvečňujú na kolektívnej fotografii (koniec 1. dejstva).

V prvom dejstve na návštevu prichádza nový miestny dôstojník – podplukovník Veršinín, v závere opúšťa mesto spolu s ostatnými členmi posádky. Natália, ktorá sa zastaví u Prozorovovcov na narodeninovej oslave, ako Andrejova manželka zostáva v dome, v závere sa ho plne zmocňuje a nadobro vytesňuje tri sestry. **Úvodné stretnutia autor dôsledne transformuje na záverečné lúčenia.**

Pôvodne dramatik hru nepísal ako drámu, ale ako komédiu. Bol absolútne presvedčený o zábavnosti textu a reakcie poslucháčov na prvých čítačkách v Umeleckom divadle ho zaskočili: mnohí totiž plakali. Čechov nadobudol dojem, že hra prepadla a že je nezrozumiteľná. Text dopracoval, úpravy vnášal až do chvíle premiéry. Naštudovanie postupne naberalo na sile, inscenácia sa napokon zapísala do dejín MCHT ako jedna z naj-suggestívnejších. Pre publikum bola ústrednou témou tragická túžba žiť. **Podľa dobových svedectiev emocionálny účinok *Troch sestier* v Umeleckom divadle bol natoľko silný, že na predstaveniach bežne zaznievali hysterické vzlyky a plač (hlavne v štvrtom dejstve) a k dispozícii bola lekárska služba.**

Zmarené sviatky, stratený domov, filozofovanie

Dôležitými sú motívy zmareného sviatku (od osláv Irininých narodenín, cez zákaz maškár v dome Prozorovovcov až po negáciu svadby Iriny a Tuzenbacha) a straty domu, z ktorého sú sestry v konečnom výsledku vytesnené Natašou. V istom zmysle autobiograficky podmienený motív straty domova Čechov varíruje v troch hrách „veľkej štvorky“. V *Ujovi Váňovi* sa tlak Serebriakova na predaj statku darí zmariť a ubrániť rodinné hniezdo. V *Troch sestrách* sa paňou domu postupne stáva švagriná. Bývalé šľachtické sídlo vo *Višňovom sade* prechádza do rúk nového majiteľa, bývalého nevoľníka, podnikateľa-zbohatlíka Lopachina.

Vo všetkých prípadoch (Serebriakov, Natália, Lopachin) to nie je iba „cudzia krv“ (nikto z trojice postáv nepatrí k pokrvným príbuzným pôvodných obyvateľov domu). V očiach pôvodných majiteľov tí noví reprezentujú celkom odlišné, neprijateľné hodnoty. Počínanie Natálie sa však javí ako najagresívnejšie, treba ale pamätať na dôležitú skutočnosť: dom, vďaka Andrejovej láske k hazardným hrám, je zadlžený. Natašin triumf má pochybnú hodnotu.

Postavy v *Troch sestrách* rady filozofujú, každá iným, svojším spôsobom. Máša uvažuje o potrebe viery v živote človeka. Veršinin a barón Tuzenbach priam pestujú rituál filozofovania a fantazírovania o pokroku a budúcnosti ľudstva. Solonij sa naopak vyžíva v negácii vznešených tém. **Schopnosť reflexie sveta a vlastnej sebareflexie patrí k dôležitým charakteristikám postáv Čechovových hier.**

Autobiografické motívy

Čechov v *Troch sestrách* zúročil dôvernú znalosť učiteľského prostredia: pedagogickej práci sa venovali jeho mladší brat Ivan aj sestra Mária. S vojenským prostredím sa bližšie zoznámil v mladosti počas lekárskej praxe vo Voskresensku, kde sa stretával s dôstojníkmi delostreleckej brigády a spriatelil sa s rodinou plukovníka, veliteľa miestnej posádky. Zhodou okolností poznal viacero rodín, v ktorých boli tri sestry, dalo by sa povedať, že bol nimi obklopený. Spomienky na rodný Taganrog (strata domu) sa premietli aj do motívu železničnej stanice, ktorá leží mimo mesta. Konflikt medzi Tuzenbachom a Soloným a hlavne následný súboj bol inšpirovaný taganrogským škandálnym súbojom medzi istým barónom vo výslužbe a temperamentným dôstojníkom kaukazského pôvodu od artilérie.

Životopisnými inšpiráciami je vo väčšej či menšej miere presiaknutá celá Čechovova tvorba. Nejde však o priamočiare prerозprávanie osobnej skúsenosti.

TIP:

Doktor Čebutykin je posledným reprezentantom lekárskej profesie v Čechovovej dramatickej tvorbe. Čebutykin cíti, že zabúda a s pamäťou stráca spojenie so životom a schopnosť reflexie. Vo *Višňovom sade* lekár absentuje.

Pre lepšie pochopenie postáv lekárov u Čechova vráťte sa k jeho autobiografii a prečítajte si poviedky, v ktorých figuruje lekár. Môžete si zrekapitulovať aj lekárov v hrách Antona Pavloviča a zamyslieť sa nad ich premenami.

Višňový sad

(Komédia v štyroch dejstvách)

Okolnosti napísania a uvedenia hry

Hra vznikla pre súbor Umeleckého divadla.

O zámere napísať novú hru pre MCHT sa Čechov vyjadril už na jar roku 1901. Predstavoval si ju ako veľmi zábavnú a smiešnu.

V liste Olge Knipperovej v apríli 1901 písal: *„Chvilami ma chytá mocné želanie napísať pre Umelecké divadlo 4-dejstvový vaudeville alebo komédiu. Aj napíšem, ak do toho nič nepríde, ale odovzdám divadlu najskôr na konci 1903. roku.“*

A. P. Čechov pri písaní už druhej hry pre Umelecké divadlo sa vedome snažil vniešť do svojej tvorby niečo nové, svieže, nečakané. Do istej miery to súviselo s nástupom Maxima Gorkého, ktorého Umeleckému divadlu sám odporučil. Gorkij svojou sociálne ladenou hrou (1902: *Na dne*) priniesol nové témy a novú poetiku. Čechov chcel reagovať na nové podnety a umelecky inovovať vlastný autorský rukopis. V septembri 1903 v liste Nemirovičovi-Dančenkovi svoju hru charakterizoval nie ako drámu, *„ale komédiu, miestami dokonca frašku“*.

Hru *Višňový sad* divadlo dostalo od autora približne v polovici októbra roku 1903. Stanislavskij poslal Čechovovi na Krym telegram, v ktorom ho nazval geniálnym autorom.

V decembri 1903 autor pricestoval do Moskvy a navštívil javiskové skúšky.

Premiéra hry *Višňový sad* sa konala 17. 1. 1904, v deň Čechovových narodenín. V ten istý večer si celý súbor MCHT a návštevníci divadla sviatočne pripomenuli dvadsiate piate výročie Čechovovej literárnej činnosti, autor na javisku divadla verejne prijímal početné gratulácie a dary. Napriek zlému zdravotnému stavu celú ceremóniu absolvoval postojacky. Boli to posledné oslavy jeho narodenín, 2. júla 1904 Anton Pavlovič Čechov zomrel.

V mchatovskej inscenácii Olga Knipperová hrala Ranevskú a Stanislavskij hral Gajeva. Čechov pôvodne pre Knipperovú chystal rolu excentrickej Šarloty, postavu Ranevskej pri formovaní zámeru ponímal ako variáciu vaudevilovej „komickej stareny“. Pre Stanislavského písal rolu Lopachina, podnikateľa s rukami umelca, muža pochádzajúceho z bývalej nevoľníckej rodiny (čo sa čiastočne zhodovalo so situáciou K. Stanislavského, ktorého starý otec z otcovej strany bol nevoľníkom a samotný K. S. popri divadle úspešne podnikal. Hercova rodina navyše vlastnila unikátny višňový sad, Čechov ho poznal z návštevy Lubimovky).

Čechov tvrdil, že ústrednou postavou hry je **Lopachin**, ktorý nie je „kupcom vo vulgárnom zmysle slova“, má nežnú umeleckú dušu. Preto, aby to bolo z inscenácie čitateľné, dožadoval sa adekvátneho hereckého obsadenia. Obával sa, že inak postava vyznie buď nevýrazne, alebo stereotypne a fraškovito.

Autor v texte posilnil časté prechody od tragického ku komickému a naopak, od pátosu k fraške, zdôraznil „vaudevillovosť“ viacerých postáv (Šarloty, Piščik, Duňaša, smoliar Jepichodov, lokaj Jaša).

Višňový sad režíroval Konstantin Stanislavskij v tom istom klúči, ako predchádzajúce mchatovské inscenácie Čechovových hier. Namiesto komédie na javisku MCHT hrali lyricko-poetickú drámu, poetické requiem za zanikajúcim svetom ruských šľachtických sídiel. Čechov tvrdil, že Stanislavskij načisto zahubil jeho hru. Dramatik bol nespokojný najmä so 4. dejstvom, ktoré podľa neho malo trvať maximálne 20 minút, zatiaľ čo v Umeleckom divadle sa hralo 40 minút.

Pri naštudovaní *Višňového sadu* v Umeleckom divadle v interpretácii hry došlo k posunu smerom k tragicko-lyrickej dráme. Hoci autor trval na tom, že napísal komédiu a hra je zle vyložená, mchatovská inscenácia sa stala pre ruských i zahraničných divadelníkov vzorovou. Umelecké divadlo zahralo *Višňový sad* v tom istom duchu a štýle, ako predchádzajúce Čechovove hry. Vznikla svojrázna mchatovská šablóna, ktorá dlhé desaťročia určovala spôsob inscenovania a interpretácie dramatickej tvorby A. P. Čechova.

Posledná Čechovova hra

Hra *Višňový sad* zavŕšila Čechovovu tvorbu (po jej dokončení autor už nič nenapísal). Stala sa vyvrcholením majstrovstva Čechova ako dramatika. Pozoruhodné sú motivické súvislosti, spájajúce prvú a poslednú hru Antona Pavloviča. Už v *Platonovovi* (1878) sa objavuje téma krachujúceho šľachtického sídla a majiteľov, neschopných zvrátiť situáciu. Ranevská má veľa spoločného s koketnou vdovou Vojnicevovou. Hoci sa autor nikdy nevrátil k rukopisu *Platonova*, akoby v sebe nosil pamäťovú stopu svojej rozsiahlej prvotiny, hry – románu. V svojej vrcholnej tvorbe, vrátane *Višňového sadu*, zúročil výpovedné obsahy a postupy načrtnuté ešte v gymnaziálnych laviciach. Nehrdinské dramatické postavy vo *Višňovom sade* však už existujú ako skupina osôb, reprezentujúca rodinu a spriaznené spoločenstvo – bez centrálnej postavy. Hra je komponovaná bez rozsiahlych odbočiek, koncentrovaná na ťažiskovú modelovú situáciu – výpoveď o zákonitosti zániku starého sveta a nástupu nových čias, výpoveď o bolestnej, až nostalgickej grotesknosti historickej nevyhnutnosti. **V súvzťažnosti i kontraste medzi *Platonovom* a *Višňovým sadom* je obsiahnuté švrťstoročie umeleckého zrenia Antošu Čechonte na Antona Pavloviča Čechova.** Jeho posledná hra je dôkazom tvorivého majstrovstva dramatika, ktorý z chlapca spievajúceho v cirkevnom zbore v provinčnom Taganrogu dorástol na veľkú osobnosť svetovej drámy.

Kompozícia hry je cyklická, súznie so zákonmi symfonizmu, každá postava má svoj leitmotív, jednotlivé motívy a dramatické postavy sa navzájom zrkadlia a znásobujú (napríklad perspektívou Ranevskej môže byť údel Šarloty, Šarlotu je možné vnímať ako Ranevskej dvojníčku), realita prerastá do poetických symbolov a metafor, jazyk má hudobné zvučanie, vízia prírody a višňového sadu hrá úlohu dramatického partnera, epický príbeh zániku šľachtického hniezda evokuje turgenevské ozveny, príbeh zániku starého sveta a nástupu novej civilizácie má povahu podobenstva, vykresľuje archetypálnu situáciu, otvára sa nadčasovosti, prerastá do novodobého mýtu.

Symbolické vyznenie v hre má nielen višňový sad, pre autora bol dôležitý tiež židovský orchester i „zvuk prasknutej struny“.

Višňový sad je hrou bez výstrelov a jedinou veľkou Čechovovou hrou bez lekára. Postavy lekárov u Čechova signalizujú prítomnosť choroby, nielen v zmysle fyziologickom, ale aj v zmysle etickom.

Absencia lekára vo *Višňovom sade* otvára priestor pre rôzne interpretácie, napríklad o nevyliciteľnosti doby, aktérov príbehu, o tom, že namiesto lekára prichádza Smrť, zosobnená v postave Firsu atď.

TIP:

- 1) Pre lepšie pochopenie postáv lekárov u Čechova vráťte sa k jeho autobiografii a prečítajte si poviedky, v ktorých figuruje lekár.
- 2) Vráťte sa k ranej hre *Platonov*. Porovnajte motívy a dramatické postavy z *Platonova* s motívmi a dramatickými postavami *Višňového sadu*. Zistené analógie si zaznamenajte.

Aký veľký bol višňový sad?

Túto otázku si položil teatroológ Alexander Minkin, pýtal sa významných inscenátorov hry *Višňový sad* a zistil, že odpoveď nepoznajú. Preto začal pátrať priamo v texte hry.

Pri komponovaní svojich dramatických textov Čechov veľmi dôsledne budoval svet tzv. daných okolností – skutočností, ktoré určujú život dramatických postáv, ich vek, rodinné zázemie, minulosť, uvádzal ročné obdobie, v ktorých sa konajú jednotlivé udalosti etc. Robil to rafinovane a nenápadne, postavy akoby mimochodom, útržkovito, stručne, ale zároveň dosť konkrétne prezrádzali niečo o sebe alebo o iných. Jeho hry treba čítať veľmi pozorne a jednotlivé informácie postupne skladať, porovnávať s konaním postáv a s často idealizovaným obrazom, ktorý o sebe vytvárajú a predkladajú vonkajšiemu svetu.

Dramatik nezabudol uviesť veľkosť višňového sadu, pravda, v starých jednotkách. Po ich prepočítaní Minkin prišiel k záveru, že išlo o obrovskú

plochu – panstvo Ranevskej malo rozlohu *viac ako tisíc sto (1 100) hektárov*. Pri pohľade z okna rodinného sídla by to bola nedohľadná diaľka. Skutočne, v korešpondencii Čechova so Stanislavským autor žiada režiséra, aby na javisku vytvoril dojem nekonečného priestoru. Prirodzene, táto informácia mení vnímanie viacerých okolností hry.

Prečo Lopachin pri kúpe višňového sadu vyjednal podstatne vyššiu cenu?

Odpoveď na túto otázku Minkin vidí v snahe kupca s nežnou dušou, pomôcť Ranevskej a jej rodine: **všetky peniaze získané nad rámec splatenia dlžôb a úradných poplatkov šli v prospech predávajúcich – teda pôvodných majiteľov panstva**. Lopachin tak Ranevskej venoval deväťdesiat tisíc rubľov. Ale vďaka sa nedočkal.

(Minkin, Alexandr. *Nežnaja duša. Kniga o teatre./Nežná duša. Kniha o divadle*. Moskva: Astrel', 2009)

Dôležité, zapamätajte si!

„Veľkú štvorku“ tvoria štyri vrcholné hry Antona Pavloviča Čechova, vytvorené v rokoch 1896 – 1903: *Čajka*, *Ujo Váňa*, *Tri sestry* a *Višňový sad*. Ide o novátorské dramatické texty, ktoré vytvárajú základ Čechovovho divadelného dedičstva. Hry „veľkej štvorky“ spája spoločná autorská poetika. Vznikli na rozhraní 19. a 20. storočia v období fin de siècle (konca storočia) a ovplyvnili smerovanie modernej drámy konca tisícročia. V čase ich vzniku dramatika kritizovali za neznalosť javiskových zákonitostí, za bezdejovosť, absenciu ústredných hrdinov/hrdiniek, prevahu epickosti na úkor dramatickosti etc.

Čechov sa vyhýbal písaniu statí o umení, svoje názory vyjadroval prostredníctvom umeleckej tvorby. Hra *Čajka* má v kontexte Čechovovej tvorby mimoriadne postavenie, ide o hru – manifest, hru – diskusiu o otázkach umeleckej tvorby. Dramatik sa dôsledne distancuje voči tzv. izmom, vníma modelovosť umeleckých procesov (cyklické opakovanie generačných konfliktov a sporov o starých a nových formách v umení), apeluje na ľudskosť a duchovnú naplnenosť výpovede tvorcu/tvorkyne.

Premiéra *Čajky* v Alexandrinskom divadle v Peterburgu (1896) skončila neúspechom. Vyvolala však rozsiahlu a podnetnú diskusiu, otvárajúcu množinu interpretácií Čechovej hry.

Druhé uvedenie Čajky v Moskve v Umeleckom divadle (1898) bolo úspešné, znamenalo začiatok mchatovskej éry inscenácií Čechova. Interpretácia dramatika a jeho diela sa ale zúžila na jeden spôsob – mchatovský.

Umelecké divadlo ponímalo Čechova ako básnika clivoty za lepším životom. Postavy jeho hier interpretovalo ako sympatických, citlivých inteligentných ľudí. Podľa MCHT svoje schopnosti a nádeje nedokážu realizovať, nie však z vlastnej viny, ale pod ťarchou ubíjajúcej všednosti a banality každodenného života.

Slávnymi sa stali mchatovské herecké pauzy, plné emocionálneho napätia. Divadlo upozornilo na tzv. „druhý plán textu“, na nevypovedané významy, skryté za replikami postáv.

Čechovovské inscenácie Umeleckého divadla presne zachytili ruskú dobovú atmosféru, vypovedali o dráme premárneného života. Stali sa kultovými.

Mchatovské inscenácie Čechovových hier sa na dlhé obdobie stali vzorovými. Úspešné hostovanie Umeleckého divadla v zahraničí napomohlo propagácii Čechova – dramatika vo svete.

Čechovovské inscenácie Umeleckého divadla pre svoju snahu čo najvernejšieho zachytenia reálneho života boli označené za naturalistické.

Mchatovský kľúč k inscenovaniu Čechova sa časom zmenil na šablónu.

Čechov rozpracovával témy, ktoré ho zaujímali, paralelne v drámach i v poviedkach z toho istého obdobia.



Anton Pavlovič Čechov s jazvečičkou Chinou na schodoch domu v Melichove, 1897.

4. POETIKA

Kompozícia a konflikt

Kompozícia

Hry „veľkej štvorky“ majú cyklickú kompozíciu, zachytávajú pohyb dramatických postáv v „kruhu bytia“.

Životné príbehy dramatických postáv autor približuje prostredníctvom predstavenia jedného z ich životných cyklov. Pohyb udalostí (vytvárajúcich životné peripetie) od úvodu k finále hry je špirálovitý. V závere dochádza ku konfrontácii s prvotnými zámermi a túžbami dramatických postáv. Východisková a záverečná situácia hry vykazujú známky situačnej príbuznosti, uzatvárajú istú etapu života dramatických postáv, naznačujú „kruh bytia“, ktorý sa môže špirálovito opakovať.

V *Čajke* na začiatku Treplev a Nina snívajú o svojej ceste v umení, o umeleckej sláve. V závere sa po rokoch stretávajú znovu, pričom bilancujú odžitý „kruh bytia“ na ceste životom. Z Trepleva je etablovaný spisovateľ, z Niny provinčná herečka, osobný život sa nevydaril ani jednému z nich. Treplev dokoná samovraždu, o ktorú sa pokúsil v 1. dejstve.

V *Ujovi Váňovi* je dej rámovaný príchodom a odchodom profesora Se-rebriakova s manželkou Jelenou. Ich pobyt na statku privodí zastavenie zabehaného pracovného i osobného kolobehu života a umožní uvedomiť si vlastnú hodnotu a cenu svojej zaslepenosti.

Tri sestry sa začínajú oslavami v rodinnom dome Prozorovovcov. Stretávajú sa tam všetky dramatické postavy, vrátane nového dôstojníka Veršinina. Hra sa končí lúčením, ktoré sa odohráva v exteriéri, pred domom, keďže sestry sú časom vytlačené z príbytku, zdedeného po otcovi

Na začiatku *Višňového sadu* Ranevská so svojou suitou prichádza z Paríža do ruského vidieckeho sídla. Na konci sú sídlo a sad predané, obyvatelia opúšťajú svoj niekdajší dom, odchádzajú navždy.

Začiatok a koniec hry sa v sebe zrkadlia ako prevrátený odraz, ako inverzia. Príchody sa menia na odchody, stretnutia na lúčenia atď.

Sujet sa pohybuje od túžob a nádejí k rozčarovaniu, ktoré je niekedy sprevádzané hľadaním novej nádeje.

„Kruhy“ sa zmnožujú a prepájajú: kolobeh narodenia človeka, jeho mladíckych/dievčenských nádejí, postupného rozčarovania a uhasínania sa prepája s kolobehom prírody, premenou ročných období od jari k jeseni a zime, od rozvíjania túžob k vysychaniu a smrti. U Čechova človek a príroda žijú jednotným rytmom.

Prvé dejstvo je spravidla ladené sviatočne, príroda kvitne: Treplev chystá premiéru, Irina oslavuje narodeniny, v sídle obklopenom višňovým sadom vítajú Ranevskú...

V druhom dejstve sa o slovo hlási ubíjajúca banalita každodennosti. Čas sa pomaluje, postavy filozofujú.

Tretie dejstvo sprevádza pocit sklamaní životom a výbuch.

Štvrté dejstvo bilancuje počiatkové nádeje a realitu. Príroda práve vyhasína.

Čechovove hry majú epický charakter, evokujú rodinné ságy, nahrádzajú autorovi nenapísaný román. Drámu premeny šťastia na nešťastie dramatik ukazuje ako drámu času, drámu, ktorá má isté trvanie v čase a prináša výzvu vyrovať sa s únavnou cyklickosťou ľudského bytia.

Čechov – dramatik sa vracia k antickým inšpiráciám. Analyzuje emocionálne a myšlienkové pochody, ktoré vedú dramatické postavy k fatálnym skutkom. Tie však divákovi neukazuje, iba o nich referuje, vytesňuje ich do zákulisia (pokusy o samovraždu, samovražda, smrť dieťaťa – *Čajka*, smrť pacientov, zanedbané hospodárstvo – *Ujo Váňa*, hazardné hry, požiar mesta, súboj a smrť – *Tri sestry*, dražba statku – *Višňový sad*).

Konflikt

Komponovanie udalostí a konfliktu v Čechovových hrách sa nápadne odlišovalo od ich komponovania a riešenia v predčechovovskej dramatiky.

Čechov „epizoval“ drámu.

Dobová kritika mu zo začiatku vyčítala, že jeho hry sú reportážou života. Čechov veľkú pozornosť venoval prúdeniu všedného života, času každodennosti. Na javisku sa akoby nič nedeje, ide však o klamlivý pocit (pripomeňte si princípy antickej tragédie, vytesňujúcej isté udalosti za hranice optického záberu publika). Čechovove hry sú nabité udalosťami, ktoré divák nevidí (ako napríklad ľúbostný román Niny a Trigorina, návrat Trigorina k Arkadinovej, Treplevova samovražda). Všetko, čo predčechovovská dramatika publiku predvádzala, Čechov „skryl“. Klasický konflikt je u Čechova akoby „rozpustený“ v každodennosti, nemanifestuje sa prvoplánovo. Dramatik odmietol moralizovanie a teda rozdelenie postáv na jednoznačne kladné a jednoznačne záporné. Sústreďuje sa na zobrazenie zložitosti života. Preto zrážku dobra a zla a kategóriu viny ukazuje bez moralistického zjednodušenia. Jeho hry sú dramatickou **variáciou „ľudskej komédie“**. **Čechov sa snaží predviesť divákovi grotesknosť každodennosti, dramatismus banality, poéziu, ale aj neznesiteľnosť všednosti. Ustálený kolobeh bytia môže doľahnúť na človeka s ubíjajúcou silou, zároveň však je prvkom, ktorý bytie stabilizuje.**

Podstatu konfliktu v Čechovových hrách je možné interpretovať rôzne. V zásade môžeme hovoriť o dvoch krajných koncepciách a ich variáciách:

1. Podľa mchatovskej koncepcie konflikt tkvie v protiklade medzi vysokými túžbami a nádejami dramatických postáv a ubíjajúcou realitou všedného dňa, ktorá im bráni v ich realizácii.
2. V druhej polovici 20. storočia divadelníci poučení absurdnou dramatikou poukázali na pasivitu Čechovových hrdinov, na svojrázne konanie-nekonanie. Zdôraznili ich tragikomickú neschopnosť konať, v nej uvideli zdroj konfliktu.

Zdroj konfliktu sa hľadá buď mimo postáv, v prostredí (na vine nie je nikto, vinné sú okolnosti, kolobeh každodennosti ako taký), alebo naopak: zdroj problémov je v ľuďoch, ktorí svojím konaním-nekonaním vytvárajú okolnosti, banalizujú život.

Čechov prízvukoval, že chce ľuďom ukázať, ako zle a nudne žijú. Dúfal, že keď to pochopia, zmenia svoj život k lepšiemu.

Dramatické postavy, priestor a čas

Dramatické postavy

V hrách tzv. „veľkej štvorky“ absentuje hlavný hrdina.

Kým v hrách *Platonov* a *Ivanov* sa všetky udalosti koncentrujú vôkol jednej centrálnej postavy, všetky línie sa zbiehajú k individuálnemu hlavnému hrdinovi, v *Lesnom duchovi* a hrách „veľkej štvorky“ sa hlavným hrdinom stáva skupina osôb.

Ide o kolektívny celok, pozostávajúci zo zreteľných individualít, z nich každá je svojráznou súčasťou konkrétneho spoločenstva osôb.

Dramatik sústreďuje pozornosť na celú skupinu ľudí, ktorí sú spojení rôznymi príbuzenskými a citovými väzbami. Ukazuje jeden zo životných cyklov danej skupiny osôb. Necháva, aby pred očami divákov defilovali v kruhu bytia.

Skupina osôb tvorí skupinu ústredných hrdinov Čechovových drám.

Vek:

V priemere ide o ľudí vo veku 30 – 35 rokov, **nachádzajú sa na polceste od mladosti (čas nádeji) k starnutiu (koniec nádeji).**

Aj mladí ľudia v Čechových hrách sa pridávajú často k dráme štyridsiatnikov, cítia sa byť zostarnutými, ako napríklad sestry Prozorovové, unavené, vyčerpané, jedna za druhou sa sťažujú, že sa ich život skončil.

Rekapituláciu života sprevádza poznanie nerealizovaných túžob, premárneného života, krátkosti bytia, niektoré dramatické postavy zhrozene vypočítavajú svoj vek. Na javisku sa spravidla ocitajú vo chvíli, keď si začínajú uvedomovať, že žiť treba inak.

Čechovovi hrdinovia vždy existujú akoby vo viacerých časových rovinách. Žijú síce každodenný život, ale bránia sa každodennosti, myslia na večnosť, rozvíjajú fantázie o budúcnosti (ktorá je buď viac, alebo menej ďaleká).

Čechov zachytáva ruskú tradíciu, v rámci ktorej sa každodennosť prepletá s rozvíjaním ideálov, s duchovným hľadaním zmyslu existencie. Ústredné dramatické postavy sú nakazené hamletizmom, reflexívnosťou.

„Nereflexívni“ hrdinovia, t. j. dramatické postavy oprostené od duchovného hľadačstva, sú spravidla nesympatickí, ako napríklad Nataša v *Troch sestrách* alebo Jaša vo *Višňovom sade*.

Paradoxom „skupiny osôb“ je kríza vzájomnej komunikácie. Ľudia vytvárajúci spoločnosť nedokážu viesť dialóg, nevedia sa navzájom počúvať, nerozumejú si. Ich **dialógy majú monologickú povahu**, postavy sú zväčša sústredené samy na seba. U Čechova každá dramatická postava rozvíja svoj vlastný leitmotív, svoju drámu. Čechovova „skupina osôb“ je polyfonická (mnohohlasná).

V niektorých výstupoch dramatik vystupňoval krízu komunikácie do krajnosti, „ad absurdum“ (napr. dialóg Andreja a Feraponta v *Troch sestrách*, Lopachinove pytačky vo *Višňovom sade*).

Tzv. absurdná dramatika 20. storočia sa hlási k čechovovským inšpiráciám.

Priestor a čas

Priestor a čas v Čechovových hrách plnia dramatickú funkciu, stávajú sa partnermi dramatických postáv.

PRIESTOR

Priestor v Čechovových hrách je spoluhráčom dramatických postáv.

Dôležitou súčasťou priestoru u Čechova je PRÍRODA. Príroda je prítomná spravidla cez víziu krajiny, alebo minimálne sadu, ktorý dramatik starostlivo vykresľuje v duchu krajinomalby.

Príroda figuruje v Čechovových hrách ako znak Večnosti, znak niečoho, čo človeka presahuje – napr. Krásy, Harmónie, Slobody atď. Všetky Čechovove hry okrem *Troch sestier* sa odohrávajú vo vidieckych sídlach, dom Prozorovcov je situovaný do provinčného mesta, má však záhradu. Dramatik zachytáva park a čarovné jazero v *Čajke*, panstvo a lesy v *Ujovi Váňovi*, višňový sad v rovnomennom diele, v *Troch sestrách* sa príroda zračí za oknami domu, v kolobehu ročných období, v reči postáv.

Pri koncipovaní dramatických postáv Čechov zachytáva ich vzťah k prírode, ten je súčasťou ich charakteristiky.

Príroda u Čechova zrkadlí drámu a nálady postáv a naopak. Príroda rôznym spôsobom vstupuje do interiéru. Interiér takisto slúži charakteristike priestoru hry.

Repliky postáv dokresľujú prírodu, ktorá nie je v bezprostrednom zornom poli.

Priestor sa roztvára smerom k vesmíru.

Atmosféra Čechovovej dramatiky súznie s ruskou krajinomalbou 90. rokov, kladúcou dôraz na lyrizmus krajiny.

Brat Antona Čechova – Nikolaj bol výtvarníkom. Blízkym priateľom A. P. Čechova sa stal známy krajinár Isaak Levitan, člen zoskupenia tzv. peredvižnikov – maliarov zachytávajúcich ruskú krajinu. Čechov v svojich prózach aj drámach venuje pozornosť starostlivému opisu krajiny. Jeho

ponímanie krajiny je blízke ruskému maliarstvu konca 19. a začiatku 20. storočia.

TIP:

Zoznámte sa s ruským maliarstvom Čechovovej doby, najmä s prácami Isaaka Levitana, Viktora Borisova-Musatova, prípadne Valentina Serova. Pomôže vám to precítiť atmosféru Čechovovho diela.

Priestor, v ktorom žijú hrdinovia Čechovových hier, býva ohrozený, odsúdený k zániku (dom uja Váňu si chce Serebriakov privlastniť a predať, Nataša vytlačí sestry z otcovského domu, Ranevská predá svoje vidiecke sídlo a sad, čím oberá príbuzných o rodové hniezdo atď.). Pravdepodobne ide o následok traumy zo straty rodičovského domu v Taganrogu.

ČAS

Anton Pavlovič Čechov kategórii času venuje mimoriadnu pozornosť. V svojich hrách dôrazne zaznamenáva plynutie času, vek dramatických postáv, zmenu ročných období.

Poskytuje informácie o tom, ako dlho sa dej hry odohráva, v ktorú ročnú dobu sa odohrávajú jednotlivé dejstvá hry, kto má koľko rokov.

Všetky časové údaje majú u Čechova vnútorný dramatický obsah.

Čas, jeho plynutie má u Čechova dramatickú funkciu.

Čas plynie paralelne s udalosťami a napriek udalostiam.

Pre dramatika a jeho hrdinov nie sú dôležité udalosti, ale počet uplynulých rokov (keď postavy hovoria o minulosti, spočítavajú roky banálne odžitého času).

V zrkadle času sa mení vnímanie udalostí a ich významu. **Výstrel, samovražda, súboj v predčechovovskej dramatike znamenali dramatickú udalosť. Čechov však osvetľuje udalosť ako príhodu v čase, príhodu, ktorá sa mohla, ale i nemusela prihodiť** (Dorn mimochodom a vecne rieši praktické aspekty situácie Treplevovej samovraždy, súboj Tuzenbacha so Solónym sa odohráva mimo javiska, predaj višňového sadu takisto atď.).



Anton Pavlovič Čechov a Maxim Gorkij, 1900.

Dráma u Čechova netkvie v udalosti, ale v čase, ktorý oddeľuje jednotlivé udalosti od seba. Dráma predstavuje čas medzi udalosťami. Hlavná skúška, ktorej sú vystavení ľudia – je skúška zvládnutia kolobehu plynúceho času, zvládnutia bežného života, bežnej každodennosti.

Kto zvládne všednosť, zvládne aj zlomové udalosti života.

Čechov dramatik skúmal dovtedy neznáme možnosti drámy, skúmal jej schopnosť zobrazovať čas ako taký, čas ako nekonečný prúd života bez jednoznačného začiatku a jednoznačného finále .

Pohyb od začiatku hry k finále je epickým pohybom prúdu života.

Čechov nemá záujem o drámu v živote, ale o drámu života, rovnomerne plynúceho, nezastaviteľného prúdenia bytia.

V mori večnosti dramatik kladie dôraz na okamih (za čo je Čechov priraďovaný k impresionistom), na pauzy, počas ktorých akoby sa nič nedialo. Podľa Borisa Zingermana: „Staré divadlo napredovalo k záveru hry prostredníctvom udalostí – a rečí, ktoré pripravovali tieto udalosti, Čechovove hry naopak – napredujú, vyvíjajú sa prostredníctvom pauzy, ticha, v ktorom sa tak významne zrkadlí nepretržitý prúd života. Udalosť je skôr brzdou, než urýchľovačom času.“ (Zingerman, B.: *Teatr Čechova i jeho mirovoje značeniye/Čechovovo divadlo a jeho význam pre svet*. Moskva 2001, s. 17)

Prúd času spomaľovaný pauzami a tichom spolu vytvárajú atmosféru Čechovových hier. Túto vlastnosť sa úspešne podarilo realizovať na javisku Umeleckého divadla.

Osobitosťou dramatickej tvorby A. P. Čechova nie je absencia udalostí (udalostí je dostatok, viaceré sa dejú „za kulisami“), ale skôr vzťahu k nim. Podľa upozornenia ruského teatrológa Borisa Zingermana, ak sa inscenátori sústredia na hranie udalostí a situácií príbehu, vracajú Čechova k starej, predčechovovskej divadelnej tradícii. Ak inscenátori ignorujú, popierajú udalosti v Čechovových hrách, opäť vzniká problém. Čechov udalosti neneguje, má k nim iný vzťah. Kruh bytia u Čechova je spojený s cyklickým kolobehom ročných období, Večnosťou.

Finálne udalosti hier (napríklad smrť Trepleva, Tuzenbacha, Firsu) evokujú kontrast medzi konečnosťou ľudského života a nekonečnosťou všeludského bytia.

Rituál

Čechov v svojich hrách približuje situácie rodinných slávností, posedení, ruskej čajovej ceremónie (s typickým samovarom) atď. **Dramatické situácie spája s rituálmi sviatočného i každodenného života.**

Podľa ruského teatrológa Borisa Zingermana **ritualizácia sa u Čechova realizuje v dvoch polohách:**

1. **rituály, obrady každodennosti, ktoré transformujú bežný život na posvätný akt** (oslavy, rituály ľúbostných vyznaní, filozofovania, iniciácie, obete atď.).
2. **rituál divadelnej hry a divadelnej akcie** (napríklad pohyb sujetu sa realizuje vedno s pohybom ročných období atď.).

Rituál v Čechovovej dramatiky je súčasťou každodennosti, súčasťou prúdu života. Vykonávateľmi každodenných obradov sú indivíduá zjednotené do tzv. skupiny osôb, zoskupenia, zboru. Smerovanie k vytvoreniu ľudského spoločenstva je ponímané ako manifestácia ruskej duchovnej tradície, smerujúcej k sklbeniu individualizmu a univerzalizmu do stavu prvopočiatkovej jednoty. Prostredníctvom rituálu sa každodenný život transformuje do podoby večného bytia. Autor synchronizuje život dramatických postáv s kolobehom prírody, uvádza ich na javisko a podriaďuje zákonitostiam divadelného umenia, ich každodennosť pretvára na obraz ľudského bytia. Postavy, ktoré neakceptujú obradnosť každodenného života, sú v konflikte s vyššími duchovnými zákonmi bytia (Nataša – vnáša do domu nové poriadky, Solonj – správa sa pre danú spoločnosť neakceptovateľne, Serebriakov – mení zabehaný poriadok vidieckeho sídla atď.). Rituál u Čechova organizuje jednotlivé situácie a životné úseky dramatických postáv.

V jeho hrách sa opakuje séria rituálov:

rituál rozvoja sujetu vedno s pohybom ročných období, rituál kolobehu dňa (od vstávania, cez raňajky až po večeru), rituál prechodu od všednosti

k sviatku, rituál stretávania sa a lúčenia, rituál iniciácie – dospievania (Treplev a Nina dospievajú cez trápenie, skúšku citov a tvorivosti), rituál zabíjania času rozhovormi, rituál nekonečných ruských rozhovorov, filozofovania, snívania o lepšej budúcnosti, rituál čakania na lepšie časy, rituál obrany voči nešťastiu (ples Ranevskej) a pod.

Rituál rozhovorov sa mení na divadelnú konvenciu.

Jednotlivé dejstvá majú svoje rituály, rovnajúce sa špecificky čechovským divadelným konvenciám: 1. dejstvo býva venované rituálom stretnutí, 2. dejstvo – rituálom ľúbostných vyznaní, 3. dejstvo – patrí rituálu rozbitých sŕdc, 4. dejstvo – rituálom lúčenia a konca. **Každá dramatická postava má svoj rituál, tento rituál má teatrálny rozmer** (Máša v *Čajke* nosí čierne šaty, Máša v *Troch sestrách písku*, Fedotik fotografuje, Veršinin sa sťažuje na manželku, Jepichodov vo *Višňovom sade* stále zažíva trapasy atď.).

Rituál snívania o lepšej budúcnosti býva vyvážený a zároveň vykúpený archetypálnym rituálom nevinnej obeť (obetovaní sú napr. Treplev, Tuzenbach, Firs, do istej miery aj Nina, Varia a Šarlota – i keď inak, než prostredníctvom smrti).

Čechov na viacero spôsobov, cez kompozíciu, konflikt, kategórie priestoru a času, cez ritualizáciu života a konania dramatických postáv, cez zdivadelňovanie každodennosti siaha po téme bytia, ktoré nás presahuje, po téme večnosti a nekonečnosti všehomíra. Zachytáva modelové situácie ľudského bytia, cez ktoré tvorí mýty novej doby.

TIP:

Porovnajzte Beckettovu hru *Čakanie na Godota* s hrami „veľkej štvorky“ a s hlavnými princípmi Čechovovej dramatickej tvorby.

Jazyk

Čechov používal jazyk, ktorý doteraz nezostarol. Postavy v jeho drámach aj po sto rokoch od ich napísania rozprávajú súčasným jazykom. Jazyk Čechova sa javí takmer ako nadčasový.

Archaizmy („vôňa naftalínu“ v jazyku) sa objavujú u Čechova v jednoaktovkách, ktoré sú vlastne štylizovanou variáciou starého divadelného žánru vaudevillu, takže aj jazyk, ktorým hovoria postavy, je do istej miery štylizovaný, zameraný na vytvorenie komického účinku. Podobným spôsobom rozprávajú tie postavy v Čechovových drámach, ktoré sú „pupočnou šnúrou“ spojené s jednoaktovkami.

Treba pamätať, že ruština, ktorú používal Čechov, v sebe harmonicky spája hovorovosť s poetickosťou, ba priam hudobnosťou.

Pri preklade sa treba pokúsiť túto kvalitu zachovať.

Čechov sa vyjadruje zdanlivo jednoducho, ale hutne, významovo zhustene.

V rámci reflexívnych pasáží (filozofovanie, snívanie) prechádza k dlhým súvetiam, reč začína plynúť ako riava.

Dramatik sa zásadne vyhýbal vulgarizmom a priamočiaremu vyjadrovaniu.

Jazyk, reč u Čechova sa nenápadne konfrontujú so skutkami a činmi postáv. Čechov relativizuje povedané, upozorňuje, že hlavný obsah slov sa skrýva za slovami, v podtexte (resp. v kontexte situácie).

Dialógy medzi postavami nadobúdajú často monologický charakter: ľudia strácajú schopnosť vzájomne komunikovať, nepočúvajú sa.

Rozhovory postáv sú naplnené kvázi „náhodnými“ replikami, v skutočnosti u Čechova žiadne slovo nie je náhodné, každé má dramatickú funkciu a výpovednú hodnotu.

Už súčasníci A. P. Čechova si všimli, že dramatik „cibrí realizmus na úroveň symbolu“ (napr. V. Nemirovič-Dančenko). Čajka, Moskva, višňový sad atď. sú reáliami dramatického textu a zároveň symbolmi.

Intertextualita

Výraznou vlastnosťou Čechovovho diela, najmä dramatického, je intertextualita. **Prehovory jednotlivých dramatických postáv** v jeho hrách, **ako aj samotné dramatické situácie často odkazujú, nadväzujú, citujú iné literárne a dramatické texty.** Tieto citácie a odkazy autor nepoužíva náhodne, ale premyslene, významotvorne, ako súčasť charakteristiky postavy, dramatickej situácie, resp. ako upozornenie na významové paralely a neprvoplánové obsahy.

Veľkú skupinu intertextových odkazov tvoria v hovorovej reči bežne zaužívané citácie textov známych popevkov a piesní (vrátane operetných či operných), **veršov** (od úryvkom klasickej poézie po jednoduché veršovačky), **replík z iných divadelných hier.**

Prostredníctvom intertextuality Čechov často charakterizuje, ba až odhaľuje dramatické postavy, naznačuje nevy povedané, niekedy až zamlčované obsahy a súvislosti. Napríklad, Solonj v *Troch sestrách* sa odvoláva na Lermontova, pritom cituje Puškina bez toho, aby si svoj omyl uvedomil – tak autor sprostredkúva poznanie o Soloného intelektu a nedostatočnej vzdelanostnej úrovni. Máša v *Troch sestrách* sa opakovane útržkovito vracia k textu z prológu Puškinovej poémy *Ruslan a Ludmila*, k motívu múdrego kocúra pripútaného k stromu zlatou reťazou, krúžiaceho vôkol neho, uväzneného životom v úlohe, z ktorej niet úniku – dramatik naznačuje paralelu – veď i Máša sa cíti byť uväznená v úlohe manželky gymnaziálneho učiteľa v provinčnom meste.

Dešifrovanie množiny intertextových prepojení, ktoré Čechov využíva, koriguje interpretačné možnosti (prezentovať Soloného ako vzdelanca by bolo v protiklade s autorským zámerom) a rozširuje interpretačný priestor jeho hier o ďalšie významové polohy.

V prvom dejstve hry *Čajka* matka herečka a syn začínajúci umelec citujú dialóg matky a syna z *Hamleta*. Znalosť Shakespearovho textu odkazuje na ich umelecké ambície, pravdepodobne aj na skutočnosť, že Arkadinová

má vo svojom hereckom repertoári úlohu Gertrúdy. Súčasne naznačuje analógiu na zložitost' vzájomného vzťahu matky a syna. Dalo by sa to označiť za príklad otvorene deklarovanej intertextuality. *Čajka* však obsahuje nielen povrchovú, ľahko dešifrovateľnú, ale aj zložitejšiu, skrytú intertextualitu. Text „hry hier“ je efektívnym spôsobom prítomný v texte Čechovovej hry, oprávnene vnímanej ako jeho umelecký manifest. Životná situácia Trepleva, Arkadinovej a Trigorina akoby zrkadlí situáciu Hamleta, Gertrúdy a Claudia (syn bez otca, matka s novým partnerom). Nina Zariečna postupne prijíma „úlohu“ Ofélie, jej blúznenie v závere hry („Som čajka!“) evokuje Oféliino šialenstvo. Napriek intertextovým prienikom by ale bolo chybou klásť znamienko rovnosti medzi skupiny postáv v *Čajke* a v *Hamletovi*. Nejde o kopírovanie, ale skôr o motivickú nadväznosť, vstup do dialógu s kanonickým dielom svetovej drámy.

Čechov myslel, tvoril a písal dialogicky. V jeho diele často stretávame prelínanie a dialóg viacerých kultúrnych kontextov. V rámci daného diskurzu je mimoriadne inšpiratívny text jednoaktovky *Tatiana Repina*. Mladý dramatik tu vstúpil do dialógu nielen s dielom Alexeja Suvorina, ale aj iných známych literátov, ktorí umelecky reflektovali východiskový podnet: samovraždu mladej ruskej herečky pred očami publika. Na rozdiel od Ivana Turgeneva, Nikolaja Leskova, Alexandra Kuprina a už spomínaného Suvorina, ktorí pokračovali v rozvíjaní mýtu obete a martyčky lásky, stavali svoje hrdinky na piedestál, doktor Čechov tento mýtus spochybnil a dekonštruoval. V svojej jednoaktovke priniesol odlišnú interpretáciu dôvodu samovraždy – namiesto nešťastnej lásky zdôraznil motív pomsty, nenávisť, urazenej hrdosti. Vniesol do literárneho dialógu netriviálny pohľad sprostredkovaný originálnym spôsobom.

Čechov vo svojich dielach prostredníctvom intertextuality často nadväzuje kontakt s autoritami, ktoré predstavujú kultúrny kánon: William Shakespeare (svetový kánon), Alexander Puškin (ruský kánon). Okrem toho, že nadväzuje na určitú literárnu tradíciu, doslova sa od týchto autorov učí, najmä v svojom ranom tvorivom období. **Zásadný, ba priam**

mimoriadny dialóg dramatik viedol so Shakespearovým dielom. Zoznámil sa s ním najprv ako mladistvý návštevník provinčného divadla v Taganrogu. V čase gymnaziálnych štúdií dokonca napísal parodický vaudeville *Hamlet, princ dánsky*. Neskôr sledoval ruskú shakespeareistiku, poznal staré a nové preklady alžbetínskeho génia do ruštiny. V jeho knižnici sa zachovali početné shakespeareovské publikácie, viaceré opatrené vlastnoručnými poznámkami majiteľa. V 80. rokoch 19. storočia Čechov dokonca nielen sledoval, ale aj podporoval činnosť ruskej Shakespearovskej spoločnosti. Shakespearovské motívy sú prítomné tak v próze, jednoaktovkách, ako aj vo veľkých hrách Antona Pavloviča, vrátane jeho osobnej korešpondencie. V jednoaktovkách sú shakespeareovské reminiscencie (najmä odkazy na *Othella* a *Kráľa Leara*) podávané v hravom, humornom až parodickom tóne. V celovečerných drámach sa stávajú dôležitou súčasťou charakteristiky dramatickej postavy. Svoje varianty tzv. ruského hamletizmu Čechov zachytil najmä v postavách Platonova a Ivanova. Tieň Ofélie poznačil okrem Niny (*Čajka*) ďalšie čechovovské hrdinky, napríklad Variu vo *Višňovom sade*. Ruskému dramatikovi bola blízka aj shakespeareovská predstava sveta ako divadla (a naopak). Možno práve tu sa nachádza kľúč pre pochopenie žánrového označenia *Čajky* či *Višňového sadu* ako komédií. Súčasťou Čechovovho diela je bohaté tkanivo znakov a citátov rôzneho pôvodu. V dôsledku ich rozmanitosti a ukotvenosti v dobových reáliách a v konečnom výsledku zložitosti kontextov sa nie vždy darí intertextové odkazy jednoznačne dešifrovať. Literárni vedci v rámci úplného tridsaťväzkového vydania súborného diela Antona Pavloviča Čechova v komentároch ku každému z publikovaných textov uviedli množstvo cenných informácií, ktoré významne pomáhajú zorientovať sa v mozaike citácií, parafráz a odkazov. **Okrem textového nadväzovania však treba pamätať aj na tvorivý dialóg dramatika s tradíciou.**

Dôležité, zapamätajte si!

Hry „veľkej štvorky“ majú cyklickú kompozíciu, zachytávajú pohyb dramatických postáv v „kruhu bytia“. Majú **epický charakter, evokujú rodinné ságy**, nahrádzajú autorovi nenapísaný román. **Drámu premeny šťastia na nešťastie dramatik ukazuje ako drámu času a zároveň drámu v čase.**

V hrách tzv. „veľkej štvorky“ absentuje hlavný hrdina.

Dramatik sústreďuje pozornosť na celú skupinu osôb. Necháva, aby pred očami divákov defilovali v kruhu bytia.

Na javisku sa spravidla ocitajú vo chvíli, keď si začínajú uvedomovať, že žiť treba inak.

Ústredné dramatické postavy sú nakazené ruským hamletizmom, reflexívnosťou.

„Nereflexívni“ hrdinovia, t. j. dramatické postavy oprostené od duchovného hľadačstva, sú spravidla nesympaticí.

Priestor a čas v Čechovových hrách plnia dramatickú funkciu, stávajú sa partnermi dramatických postáv.

Dôležitou súčasťou priestoru u Čechova je PRÍRODA.

Atmosféra Čechovovej dramatiky súznie s ruskou krajinomaľbou 90. rokov, kladúcou dôraz na lyrizmus krajiny. **Príroda u Čechova zrkadlí drámu a nálady postáv a naopak.**

Priestor, v ktorom žijú hrdinovia Čechovových hier, býva ohrozený, odsúdený k zániku.

Čechov dramatik skúmal dovtedy neznáme možnosti drámy, skúmal jej schopnosť zobrazovať čas v jeho bezprostrednosti, čas ako nekonečný prúd života bez jednoznačného začiatku a jednoznačného finále.

Dôrazne zaznamenáva plynutie času, vek dramatických postáv, zmenu ročných období. Poskytuje informácie o tom, ako dlho sa dej hry odohráva, v ktorú ročnú dobu sa odohrávajú jednotlivé dejstvá hry, kto má koľko rokov. Súvisí to s jeho ponímaním dramatismu času.

Hlavná skúška, ktorej sú vystavení ľudia, je skúška zvládnutia kolobehu plynuceho času, zvládnutia bežného života, bežnej každodennosti. Kto zvládne **všednosť**, zvládne aj zlomové udalosti života.

Kruh bytia je u Čechova spojený s cyklickým kolobehom ročných období, s Večnosťou.

Čechov dramatické situácie spája s rituálmi sviatočného i každodenného života. Prostredníctvom rituálu sa každodenný život transformuje do podoby večného bytia.

Čechov používal jazyk, ktorý doteraz nezostarol. Postavy v jeho drámach aj po sto rokoch od ich napísania rozprávajú súčasným jazykom. **Jazyk Čechova sa javí takmer ako nadčasový, sú mu vlastné poetické a hudobné kvality.**

Čechov na viacero spôsobov, cez kompozíciu, konflikt, kategórie priestoru a času, cez ritualizáciu života a konania dramatických postáv, cez zdivadelňovanie každodennosti siaha po téme bytia, ktoré nás presahuje, po téme večnosti a nekonečnosti všehomíra. Zachytáva modelové situácie ľudského bytia, cez ktoré tvorí mýty novej doby.

Dôležitou súčasťou Čechovovej tvorby je intertextualita. Najvýraznejší intertextový dialóg dramatik nadviazal s dielom Williama Shakespeara.

DODATOK na zamyslenie: transformácia klišé

Dramatik Anton Pavlovič Čechov odmietal literárne stereotypy.

Prečítajte si text jednej z prvých publikácií Antošu Čechonte v humoristickom časopise: *Čo sa najčastejšie objavuje v románoch, povestiach a tak ďalej?* Mladý autor tam vymenúva a paroduje sériu dobových literárnych klišé. Viaceré z nich však neskôr zúročil vo svojej tvorbe. Zistite ktoré, v akých dielach (najmä v akých divadelných hrách) a akým spôsobom s danými klišé pracoval.

Čo sa najčastejšie objavuje v románoch, povestiach a tak ďalej?

Gróf alebo grófká so stopami bývalej krásy, sused – barón, literát – liberál, chudobný šľachtic, hudobník zo zahraničia, sprostí lokaji, pestúnky, guvernanky, nemecký správca, anglický šľachtic a dedič z Ameriky. Osoby nevyňikajúce krásou, ale sympatické a príťažlivé. Hrdina zachraňujúci hrdinku pred splašeným koňom, silný duchom a schopný pri každej vhodnej príležitosti ukázať silu svojich pästí.

Výšiny nebeské, diaľky nedohľadné, širo-šire... nepredstaviteľné, skrátka: príroda!!!

Plavovlasí priatelia a ryšaví nepriatelia.

Bohatý strýko liberál alebo konzervatívce, podľa okolností. Mimoriadne užitočné pre hrdinu nie sú jeho rady, ale smrť.

Tetka v Tambove.

Doktor so znepokojeným výrazom tváre, ktorý vnáša nádej na krízu; často vlastní aktovku so sponou a plešinu na hlave. A tam, kde máme doktora, tam máme aj reumatizmus z poctivej práce, migrénu, zápal mozgu, starostlivosť o človeka zraneného v súboji a prepotrebnú radu ísť do kúpeľov.

Sluha – slúžiaci ešte za starých pánov, pripravený kvôli panstvu skočiť kamkoľvek, hoci aj do ohňa. Výnimočný vtipkár.

Pes, čo dokáže všetko, len nerozpráva, papagáj a slávik.

Letný dom pri Moskve a zadlžený statok na juhu.

Elektrina, o ktorej sa hovorí z ničoho nič.

Aktovka z ruskej kože, čínsky porcelán, anglické sedlo, revolver, ktorý sa

nezasekne, metál na saku, ananásy, bonbóny a ustrice.
Neúmyselné odpočúvanie ako zdroj veľkých objavov.
Nekonečné množstvo citosloviec a pokusov vhodne využiť technické slovíčka.
Jemné narážky na dosť hrubé okolnosti.
Veľmi častá absencia záveru.
Sedem smrteľných hriechov na začiatku a svadba na konci.
Koniec.

Antoša
In Strekoza (Vážka), 9. marca 1880
(Preložila N. Lindovská)

5. VYBRANÉ POJMY, FAKTY, SÚVISLOSTI

Pre pochopenie kultúrnych špecifík a reálií Ruska konca devätnásteho a začiatku dvadsiateho storočia je potrebné ozrejmiť si obsah niektorých pojmov, faktov, súvislostí.

JULIÁNSKY A GREGORIÁNSKY KALENDÁR

Významné dáta ruských dejín a Čechovovho života sa často uvádzajú dvojitým datovaním, napr. dátum narodenia a smrti A. P. Čechova: 17. (29.) 1. 1860 – 2. (15.) 7. 1904. Je to spôsobené tým, že v Rusku až do roku 1918 platil juliánsky kalendár, zatiaľ čo v Európe sa požíval a podnes požíva kalendár gregoriánsky. Podľa juliánskeho kalendára sa Čechov narodil 17. januára 1860, podľa gregoriánskeho (t. j. podľa európskeho času) sa ale narodil 29. januára 1860.

Gregoriánsky kalendár je mladší od juliánskeho. Kalendár predstavuje vlastne systém počítania času. Juliánsky kalendár, ktorý zaviedol ešte Julius Caesar, sa dostal do nesúladu s astronomickou skutočnosťou. Rozdiel medzi juliánskym kalendárom a tzv. tropickým rokom počas stáročí narastal, kalendár sa oneskoroval za takými udalosťami, ako sú rovnodennosť a slnovrat. Časový posun vytváral problémy katolíckej cirkvi, lebo narúšal stanovovanie termínov liturgických sviatkov, napr. Veľkonočnej nedele.

V 16. storočí pápež Gregor XIII. vyhlásil kalendárnu reformu.

V súčasnej dobe tvorí rozdiel medzi gregoriánskym a juliánskym kalendárom 13 dní. Pravoslávna cirkev podnes slávi Vianoce a Nový rok s 13-dňovým posunom v súlade s juliánskym kalendárom.

Rozdiel medzi juliánskym a gregoriánskym kalendárom spôsobil tiež paradoxnú skutočnosť, že výročia ruskej tzv. Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie pripadajú na 7. november.

NEVOLNÍCTVO

Ekonomická a právna závislosť neslobodných roľníkov na vlastníkoch pôdy, pričom zemepán sa stáva pánom nielen ich majetku, ale aj života. V Rusku sa nevoľníctvo v tejto podobe konštituovalo v 16. – 17. storočí a bolo zrušené až v roku 1861 v čase panovania Alexandra III. (otca posledného ruského cára Nikolaja II.). Roľníci v dôsledku reformy z roku 1861 získali osobnú slobodu a právo disponovať osobným majetkom, ale majetkové práva na pôdu boli zachované statkárom. Otázka roľníkov a vlastníctva pôdy vytvárala v agrárnom Rusku po celé desaťročia spoločenské napätie, z ktorého neskôr, okrem iných, ťažili aj bolševici.

PRAVOSLÁVIE

Vetva východného kresťanstva, ktoré sa sformovalo v Byzancii, od roku 1054 samostatný smer, vychádzajúci vo svojej vierouke z Biblie a ortodoxnej tradície učenia cirkevných otcov a prvých siedmich koncilov, významná zložka ruskej kultúry.

Odlišuje sa v chápaní Božej Trojice, neuznávaním očistca, liturgiou, bezženstvom, ktoré je v pravosláví iba u mníchov a i.

TIP:

Navštívte bohoslužby v pravoslávnom kostole, spoznáte liturgiu, ktorej sa zúčastňoval po celé detstvo malý Anton Čechov – detský spevák v cirkevnom zbore v Taganrogu.

MOSKVA – PETERBURG

Historické premeny ich postavenia a vzájomného vzťahu

Za života Čechova hlavným mestom Ruska bol Peterburg, postavený cárom Petrom I. (Veľkým), Moskva bola vnímaná ako „bývalé hlavné mesto“. V porovnaní s estétskym, západoeurópskymi architektmi postaveným Peterburgom si Moskva zachovávala ráz ruského mesta. Vďaka absencii

ústredných štátnych ustanovizní a ministerských úradníkov bola Moskva vnímaná ako demokratickejšie naladené mesto s „alternatívnou“ (v porovnaní s Peterburgom) kultúrou.

Medzi Moskvou a Peterburgom existuje tradičná rivalita.

Moskva – mesto na rieke Moskve prvýkrát zaznamenané v historických prameňoch v 12. storočí ako centrum Veľkokniežatstva moskovského. Od druhej polovice 15. storočia hlavné mesto zjednoteného Ruského štátu. Od roku 1712 po presťahovaní hlavného mesta do Sankt-Peterburgu si Moskva počas 200 rokov zachovala prestíž tzv. druhého hlavného mesta. Štatút hlavného mesta Ruska opätovne získala 12. 3. 1918 a disponuje ním doteraz.

Sankt-Peterburg (Peterburg/1914 – 1924 Petrohrad/1924 – 1991 Lenin-grad) – mesto založené v roku 1703 cárom Petrom I. v štýle moderného európskeho mesta („okna do Európy“) v delte rieky Nevy v blízkosti Baltského mora. V roku 1712 – 1728 a 1732 – 1918 hlavné mesto Ruska. V 20. storočí dochádzalo viacnásobne k zmene názvu. Od roku 1918 má poloficiálny štatút druhého hlavného mesta.

Odkedy sa sídlo štátu v roku 1918 vrátilo do Moskvy, kam sa presťahovali všetky hlavné štátne ustanovizne, nadobúda Petrohrad/Leningrad/Peterburg povahu centra alternatívnejšie ladenej kultúry.

VAUDEVILLE (čítaj „vódvil“)

Rozmarná komédia s pesničkami a tancami francúzskeho pôvodu, korene siahajú do Francúzska 15. storočia. Názov je odvodený od doliny rieky Vire (Vau de Vire), kde žil známy ľudový pesničkár. Značnú popularitu a rozvoj získava v 18. storočí v období Veľkej francúzskej buržoáznej revolúcie. Začiatkom 19. storočia bol implantovaný do Ruska, rozvíja sa tzv. „ruský vaudeville“, využívajúci tradíciu komickej opery 18. storočia a mravoučnej komédie, spracúva námety z ruského života. V prvej polovici 19. storočia vaudeville patrí k najobľúbenejším žánrom ruského divadla, má početné autorské zázemie, ovplyvňuje rozvoj ruského herectva. Nikolaj Gogol' ho

síce kritizuje za jeho povrchnosť a prázdnosť, snaží sa ho prekonať, ale zároveň pociťuje jeho vplyv.

Najpopulárnejší ruský vaudeville 19. storočia napísal Dmitrij Lenskij: *Lev Guryč Siničkin*, tvorí tradičnú súčasť repertoáru ruského divadla, populárne kuplety sa občas reprodujú samostatne. Odohráva sa v divadelnom prostredí, v rámci zápletky sa talentovaná a krásna dcéra šepkára Leva Siničkina napriek intrigám stáva vaudevillovou hviezdou.

Jednoaktovky A. P. Čechova nadväzujú na ruskú vaudevillovú tradíciu, neobsahujú kuplety.

ČECHOVIANA

Obrovský prúd písanej a hranej, literárnej, literárnovednej, teatrologickej, javiskovej, filmovej, ale aj hudobnej, baletnej a opernej recepcie čechovského dedičstva.

K dôležitým slovenským príspevkom k „čechoviane“ patria napríklad hra Viliama Klimáčka *Čechov-boxer* (2002), Michaely Zakuťanskej *Good place to die* (2015) či *Hostel Tchekhov* Lenky Garajovej (2016) a prvá slovenská knižná monografia (zborník materiálov) *Čechov medzi nami* (ed. Kovačičová, O.), Bratislava: UK, 2005.

„VELKÁ ŠTVORKA“

Pomenovanie zaužívané pre štyri posledné vrcholné Čechovove hry: *Ujo Váňa*, *Čajka*, *Tri sestry* a *Višňový sad*.

SYMBOLIZMUS

Symbolizmus podstatne ovplyvnil moderné tvorivé myslenie počas celého 20. storočia. **Hlavným poslaním tvorcu symbolistu bol prienik za hranice viditeľnej, očividnej reality a nahmatanie, poznanie a sprostredkovanie reality mystickej. Dialo sa tak prostredníctvom využívania symbolov.** Umelecké dielo bolo povýšené na akt poznania symbolicky premostujúci reálny a mystický svet. **Symbol znamenal**

narážku na nepomenovateľnú, tajomnú, mnohoznačnú, skrytú podstatu javov, podstatu sveta.

RUSKÝ SYMBOLIZMUS

Má kľúčový význam pre pochopenie ruskej moderny tak v literatúre, ako aj v divadle. Stojí na začiatku veľkolepej kapitoly dejín ruskej kultúry, ktorá získala poetické pomenovanie Strieborný vek.

Symbolizmus sa v Rusku ujal oveľa neskôr než v Európe. Časový sklz za Francúzskom predstavoval až polstoročie a zaostávanie za Anglickom, Nemeckom, Nórskom či Švédskom tri až štyri desaťročia.

Za dátum zrodu ruského symbolizmu sa považujú súbežne viaceré udalosti ruského literárneho života konca 19. storočia. Najčastejšie sa uvádzajú dva významné činy. Prvým bola slávna prednáška Dmitrija Merežkovského „O príčinách úpadku a o nových smeroch v súčasnej ruskej literatúre“, ktorú verejne predniesol v roku 1892 a ktorú v nasledujúcom roku vydal ako samostatnú brožúru. Merežkovskij tu označil symbolizmus za jednu zo súčastí „nového umeleckého idealizmu“ a vyslovil požiadavku, aby spisovateľ podriadil svoju tvorbu tzv. mystickému obsahu. Ďalším bolo vydanie prvého zväzku trojzväzkového zborníka *Ruskí symbolisti* v roku 1894 v Moskve nákladom 200 kusov.

Ruskí prívrženci symbolizmu svojho času zosobňovali novú ruskú intelektuálnu elitu. Viacerým z nich bola vlastná nebývalá univerzálna vzdelanosť. Ruskí symbolisti rozpracovali viacero divadelných konceptov, najvýznamnejšími boli koncept Divadlo – Chrám (Vjačeslav Ivanov) a Divadlo – Balagan (Alexander Blok). Najvýznamnejším ruským dramatikom symbolistom bol Alexander Blok a divadelníkom režisér Vsevolod Mejerchol'd.

VLADIMÍR SOLOVIOV (1853 – 1900)

Duchovný otec ruského symbolizmu, filozof a básnik.

Jeho názory ovplyvnila kresťanská literatúra a tiež idey budhizmu, novoplatonizmu a ďalších nábožensko-filozofických učení, čerpal i z nemeckej

filozofie (Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer atď.), blížil sa k slovianofilstvu. Ku koncu života Soloviov hlásal, že starý svet je na konci kruhu svojho bytia, blíži sa svetová katastrofa, ktorá prinesie zánik, ale aj znovuzrodenie do nového života. Zachrániť a obnoviť svet, zjednotiť jeho protiklady do „všejednoty“ života, vedomostí a tvorby môže Múdrost – božská Sofia. Táto „všejednota“ sa javí tiež ako Svetová duša, ktorá je podľa Soloviova „najvyššou a najobsažnejšou formou živej duše prírody, ktorá je stále spojená s božskosťou a všetky veci v sebe spája“, má ženskú receptívnu podstatu. Soloviov ju zároveň pomenúva ako Večnú ženskosť. Túto Ženskosť, Sofiu, Dušu sveta si predstavuje „v podobe krásnej dámy.

Je to zjavenie, a preto presahuje rozumové pojmy“. Sofia sa prostredníctvom intuície „zmocňuje pravdy ako niečoho konkrétneho a vyjadruje sa symbolom“.

Vo svojej poézii Soloviov ohlásil príchod nesmrteľnej Večnej ženskosti, prežiaranej svetelným jasom, na Zem („Večnaja ženstvennosť nyne / v tele netlennom na zemľu idot“).

MCHT/MCHAT

Skratka názvu Moskovskij Chudožestvennyj teatr, t. j. Moskovské umelecké divadlo. Založené v roku 1898 v Moskve dramatikom a kritikom Vladimírom Nemirovičom-Dančenkom a podnikateľom Konstantinom Alexejevom, známym amatérskym hercom používajúcim pseudonym Stanislavskij.

Divadlo si stanovilo za cieľ rozvoj divadelného umenia (na rozdiel od divadelnej zábavy) a uskutočnenie divadelnej reformy. Umelecké divadlo prispelo k rozvoju ruského herectva a k procesu emancipácie réžie. Súčasťou reformných snáh bola realizácia novej koncepcie divadelného povolania, namiesto skupiny teatrálnych „komediantov“ kolektív Umeleckého divadla predstavoval zoskupenie pracovníkov divadla, ktorí sa svojím výzorom a správaním nelíšili od dobovej ruskej inteligencie.

Po nastolení sovietskej moci v Rusku divadlo získalo štatút štátom dotovaného súboru a prívlastok „akademické“, vtedy sa jeho názov zmenil z MCHT na MCHAT.

Realizmus Umeleckého divadla konvenoval Stalinovi, model a estetika MCHAT-u sa na dlhé desaťročia stali záväznými pre ruské divadelníctvo. V druhej polovici 80. rokov 20. storočia sa MCHAT rozdelil na dva samostatné súbory, oba si zachovali značku MCHAT-u, sídli v rôznych budovách, jeden MCHAT nesie meno Maxima Gorkého, druhý MCHAT zas meno Antona Čechova.

6. KALENDÁRIUM ČECHOVVSKEJ DOBY

Stručné kalendárium ruských dejín s dôrazom na roky 1860 – 1904

Roky 1860 – 1870

1853 – 1856

tzv. Krymská vojna, 1856 uzavretý Parížsky mier, Rusko a Turecko majú zákaz držať vojenskú flotilu na Čiernom mori, v roku 1871 zákaz zrušený

1860

- 17. 1. sa v Taganrogu narodil Anton Čechov
- vznik Štátnej banky, intenzívnejší rozvoj bankovníctva v Rusku nastal v 80. rokoch 19. storočia
- založenie mesta Vladivostok
- uzavretie zmluvy medzi Ruskom a Čínou, niektoré časti Číny sa otvárajú ruským obchodníkom

1861

- február – dlho očakávané **zrušenie nevoľníctva**
- roľníci získali slobodu, statkári si zachovali vlastnícke práva na pôdu, na ktorej roľníci hospodárili a na ktorej museli až do odkúpenia pracovať v prospech majiteľa pôdy
- Rusko bolo agrárnym štátom, drvivá väčšina obyvateľstva bývala na vidieku
- Riešenie otázky pôdy a roľníctva sa menilo a vlieklo celé desaťročia,

išlo o jednu z najchúlostivejších ruských otázok. Reformátor Alexander II. napokon zomrel rukou atentátnika.

- s odznievaním nevoľníctva postupne odumreli tradičné vidiecke „šľachtické hniezda“
- študentské nepokoje v Peterburgu, protesty proti ohraničeniu práv študentov, Peterburská univerzita dočasne zavretá

1861 – 1864

- činnosť tajného spolku Zemľa i voľa

1863

- zrušenie telesných trestov
- znovuzavedenie autonómie a akademických slobôd na univerzitách
- snaha o riešenie pozemkovej otázky roľníctva

1864

- pozemková reforma
- reforma súdnictva

1866

- prijatie zákona o pôde pre štátnych roľníkov, premenlivá politika v riešení otázky pôdy a roľníkov (problém vznikol ako dedičstvo zrušenia nevoľníctva bez riešenia otázky vlastníctva pôdy) vyústi do série nariadení a úprav, ich počet narastá v priebehu 80. a 90. rokov 19. storočia, pokračuje začiatkom 20. storočia, kým tému nevyužijú bolševici, ktorí sa za prísľub pôdy zaručia podporou roľníkov, aby ich ex post vyvlastnili v mene zrušenia súkromného vlastníctva (kolchozy)
- pokus o atentát na cára Alexandra II.

1867

- zmluva o predaji Aljašky do vlastníctva USA

Roky 1870 –1880

1870

- reforma mestskej správy
- Rusko odmieta plnenie podmienok Parížskeho mieru, obmedzujúceho jeho práva v oblasti Čierneho mora

1870 – 1888

- expedícia cestovateľa a prírodovedca Przewalského do Strednej Ázie, Číny, Mongolska a Tibetu

1873 – 1875

- tzv. „chodenie medzi ľud“, snaha mladej ruskej inteligencie o pozdvihnutie krajiny prostredníctvom osvety širokých roľníckych vrstiev, iniciatíva mládeže zlyhala kvôli nezájmu ľudu

1875

- dohoda s Japonskom o získaní ostrova Sachalin výmenou za 18 Kurilských ostrovov

1876

- študentské nepokoje v Peterburgu
- zlúčenie krúžkov vyznávačov „chodenia medzi ľud“ – tzv. „narodnikov“ do tajného spolku, od roku 1870 nazvaného „Zemľa i voľa“, v roku 1879 sa rozpadá na dva tajné spolky Narodnaja voľa a Čornyj peredel, počiatky ruského terorizmu

1877 – 1878

- Rusko-turecká vojna

1878 – 1880

- séria atentátov na vysokých štátnych úradníkov, 2 pokusy o zavraždenie cára Alexandra II., súdy s atentátnikmi
- terorizmus v Rusku narastá, naberá na intenzite na prelome 19. a 20. storočia.

Roky 1880 – 1890

1881

- zavraždenie cára Alexandra II. zosnované príslušníkmi spolku Narodnaja voľa, atentátnikov súdili a popravili

1881 – 1894

- panovanie cára Alexandra III. (1845 – 1894) – v oficiálnej dobovej literatúre označovaný za Mierotvorcu. Posilnil moc polície, štátny centralizmus, cenzúru, ohraničil univerzitné slobody. V roľníckej otázke

zaviedol sériu rozvojových opatrení, ktoré neskôr poprel a nahradil inými, znamenajúcimi krok späť. Tendencie západoeurópskeho spoločenského procesu vnímal negatívne. Za jeho panovania bol zavŕšený proces pričlenenia Centrálnej Ázie k Rusku. Uzavrel rusko-francúzske spojenectvo (1891 – 1893).

1882

- prijatie zákona o obmedzení detskej práce

1883

vznikajú prvé ruské marxistické krúžky

1884

- zrušenie univerzitných slobôd

1885

zákaz nočnej práce žien a detí v priemyselných podnikoch

1887

- pokus o atentát na Alexandra III., zosnovaný členmi teroristickej frakcie spolku Narodnaja voľa

1889

- séria tragických vzbúr politických väzňov (Jakutsk, Karijsk)

Roky 1890 – 1904 (až 1917)

1891

- dekrét panovníka o začiatku výstavby Veľkej sibírskej magistály

1894 – 1917

- panovanie cára Mikuláša II. (Nikolaj II., 1868 – 1918). Nastúpil na trón vo veku 26 rokov. Posledný ruský cár. Je považovaný za oddaného manžela a otca, ale za slabého vladára. Počas jeho panovania Rusko zažilo búrlivý priemyselný a ekonomický rozvoj. Krajina však utrpela porážku v rusko-japonskej vojne (1904 – 1905), čo sa stalo jednou z príčin tzv. Prvej ruskej revolúcie (1905 – 1907). Pod vplyvom týchto udalostí bola ustanovená Štátna дума (prvý ruský parlament, 1905) a započaté agrárne reformy, tvorca reforiem premiéra Piotra Stolypina zavraždil atentátnik. V súvislosti

s chorobou následníka trónu sa Mikuláš II. ocitol pod vplyvom Rasputina, čo značne škandalizovalo cársku rodinu. Rasputin bol odstránený v rámci sprisahania ruskej šľachty. Do 1. svetovej vojny Rusko vstúpilo na strane štátov Dohody (spolu s Francúzskom a Spojeným kráľovstvom). V dôsledku Februárovej revolúcie roku 1917 sa cár zriekol trónu. Bol popravený bolševikmi s celou rodinou v roku 1918 v Jekaterinburgu, neskôr vysvätený pravoslávnu cirkvou ako mučeník.

1895

- ruské marxistické krúžky sa v Peterburgu spojili a vytvorili Zväz boja za oslobodenie robotníckej triedy na čele s V. I. Leninom

1896

- **fiasco premiérového predstavenia *Čajky* v Alexandrinskom divadle**

1897

- prvé komplexné sčítanie ľudu
- zavedenie 11,5-hodinového pracovného času vo fabrikách

1897 – 1901

- výstavba Čínsko-východnej železnice, ako súčasť zmluvy rusko-čínskeho obranného spojenectva voči Japonsku

1898

- založenie Ruskej sociálno-demokratickej robotníckej strany
- **Nemirovič-Dančenko a Stanislavskij zakladajú v Moskve Umelecké divadlo, v decembri 1898 slávna premiéra *Čajky*, prvý veľký triumf Čechova-dramatika**

1899

- prijatie zákona o dočasne chránených panstvách (podpora vidieckych šľachtických sídiel)
- Haagska mierová konferencia, prijatie Konvencie o mierovom riešení medzinárodných sporov

1899 – 1903

- priemyselná kríza

1901 – 1902

- založenie Strany revolučných socialistov (Partija socialistov-revolucionerov), členovia dostali prezývku „eseri“

1900 – 1902

- ruská invázia do Mandžuska v záujme ochrany výstavby železnice

1902

- vznik jedného z prvých ruských metalurgických syndikátov
- dokončenie výstavby Transsibírskej magistrály, spájajúcej európske územie Ruska s Ďalekým východom

1904

- v januári začiatok rusko-japonskej vojny
- 17. 1. premiéra hry *Višňový sad* v deň 44. narodenín A. P. Čechova, oslavy 25-ročného jubilea Čechovovej literárnej činnosti
- v júli v nemeckom kúpeľnom meste Badenweiler zomrel ruský spisovateľ a dramatik A. P. Čechov

1905

- stupňujúce sa protesty robotníkov, tzv. „krvavá nedeľa“ (9. 1. – Peterburg, strelba na účastníkov masovej demonštrácie, snažiacej sa odovzdať cárovi petíciu) spustia **Prvú ruskú revolúciu**
- ustanovenie prvého ruského parlamentu

1914 – 1918

- prvá svetová vojna

1917

- Februárová revolúcia, zvrhnutie cára, ustanovenie dočasnej vlády, práva slobodných volieb
- tzv. Veľká októbrová socialistická revolúcia

PRAMENE A ZDROJE

TIP:

Cenným zdrojom materiálov a informácií sú bulletiny k slovenským divadelným inscenáciám Čechovových hier. Bulletiny sú prístupné v rámci prezenčného štúdia v Archíve Divadelného ústavu v Bratislave.

SLOVENSKÝ A ČESKÝ JAZYK

Čechov medzi nami. ed. Kovačičová, O. Bratislava: UK, 2005.

Lesňáková, S.: *Predprevratová slovenská literatúra a A. P. Čechov*. In: Lesňáková, S.: Slovenská a ruská próza. Bratislava: Veda, 1983.

Berdnikov, G.P.: *Čechov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.

Cigánek, J.: *A. P. Čechov*. Praha: Orbis, 1964.

Čechov, A.: *Krásné slečny nejsou. (Dopisy Olze)*. ed. Zdeněk Tomáš. Praha: Akropolis, 1993.

Čechov, A.: *Čierny mních, Anna na krku, Môj život a iné*. Bratislava: Tatran, 1980. (*Čajka*. prel. Dana Lehutová, *Tri sestry*. prel. Dana Lehutová, *Ujo Váňa*. prel. Ivan Izakovič, *Višňový sad*. prel. Ivan Izakovič.)

Čechov, A.: *Lesní duch*. Praha: DILIA, 1974 (český preklad Jiří Lexa).

Čechov, A.: *Ona a ona, Oneskorené kvety, Súboj a iné*. Bratislava: Tatran, 1980. (*Ivanov*. prel. Ivan Izakovič)

Čechov, A.: *Vybrané spisy v piatich zväzkoch*. Zväzok 5., Hry. prel. Zora Jenesská. Bratislava: SVKL, 1955. (*Ivanov*, *Čajka*, *Ujo Váňa*, *Tri sestry*, *Višňový sad*, *jednoaktovky: Labutia pieseň, Medveď, Pytačky, Tragikom proti svojej vôli, Svadba, Jubileum, O škodlivosti tabaku*.)

Čechov, A.: *Platonov*. prel. Dana Lehutová. Bratislava: Tatran, 1983.

Čechov, A.: *Tri sestry*. prel. Vladimír Strnisko, Bratislava: LITA, 1984.

Efros, A. V.: *Divadlo, má láska*. Praha: Panorama, 1980.

Fischer-Lichte, E.: *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003.

Gorkij, M. – Čechov, A.: *Korespondence, články a výroky*. Praha: Orbis, 1954.

Hristić, J.: *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003.

Rayfield, D.: *Život Antona Čechova*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015.

Skaftymov, A. P.: *O konfliktu her A. P. Čechova*. Praha: Orbis, 1961.

Stanislavskij, K. S.: *Môj život v umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1954. Bratislava: Smena, 1981.

Slimák, I.: *Sám medzi ľuďmi*. In: *Čechov I*. Bratislava: Tatran, 1980, s. 7-20.

Styan, J. L.: *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967.

Szondi, P.: *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

Vajdička, L.: *Priestor, význam, interpretácia*. Bratislava: Tália-press, 1996.

Zmatlík, I.: *Čechov a Mrožek: aneb Listování v paměti*. Praha: Artur 2000.

Dejiny ruskej literatúry:

Krátký slovník ruských spisovatel'ov. Bratislava: UK, 2003.

Kovačičová, O.: *Kontexty ruskej literatúry. Aspekty tradície v ruskej literatúre 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 1999.

Kovačičová, O. (ed.). *Slovník ruskej literatúry 11. až 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2007.

Sováková, J. – Filipov, V.: *Prehľad ruskej literatúry. Od Slova o polku Igoreve k postmodernizmu*. Plzeň - Bratislava: Fraus, 1999.

RUSKÝ JAZYK

A. П. Чехов в театре. Москва, 1955.

A. П. Чехов. Энциклопедия / сост. И науч. Ред. В. Б. Катаев. Москва: Просвещение, 2011.

Балухатый, С.: *Чехов - драматург*. Ленинград, 1936.

Бердников, Г.: *Чехов - драматург*. Москва, 1981.

Бродская, Г.: *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея*. В 2-х т. Москва, 2000.

Зингерман, Б.: *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва, 2001

Кузичева, А.: *А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология*. Т.1, 2, Москва 1999.

- Кузичева, А.: *Ваш А. Чехов*. Москва, 1994.
- Кузичева, А.: *Чеховы. Биография семьи*. Москва, 2004.
- Минкин, А. *Нежная душа*. Москва: Астрель, 2009.
- Тихомиров, С.: *Творчество как исповедь бессознательного. Чехов и другие*. Москва, 2002.
- Чехов в воспоминаниях современников*. Москва, 1986.
- Чеховиана: Мелиховские труды и дни*. Москва, 1995.
- Чеховиана: Чехов и серебряный век*. Москва, 1996.
- Чеховиана: Полёт „Чайки“*. Москваю 2001.
- Чеховиана: „Три сестры“ - 100 лет*. Москва, 2002.
- Чуковский, К.: *Современники*. Москва, 1962.
- Собенников, А.: *Художественный символ в драматургии А. П. Чехова*. Иркутск, 1989.
- Скафтымов, А.: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, 1972.
- Шах - Азизова, Т.: *Чехов и западно-европейская драма его времени*. Москва, 1966.

ZÁPADNÉ JAZYKY

- A. *Chekhov rediscovered: a collection of new studies with a comprehensive bibliography*. Michigan, 1987.
- Gilman, R.: *Chekhov's plays: an opening into eternity*. London, 1995.
- Gottlieb, V.: *Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-Act Plays*. Cambridge University Press, 1982.
- ed. Gottlieb, V.: *Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre*. New-York: Routledge, 2004.
- ed. Gottlieb, V., Allain, P.: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Cambridge University Press, 2000.
- Hingley, R. *Chekhov: A Biographical and Critical Study*. Routledge Library Editions: Russian and Soviet Literature, 2021.
- Pavis, P.: *Commentaires*. In: Tchékhov, A.: *La Cerisaie*. Paris: Le livre de

- Poche, 1988.
- Pavis, P.: *Commentaires*. In: Tchékhov, A.: *La Mouette*. Paris: Le livre de Poche, 1984.
- Pavis, P.: *Commentaires*. In: Tchékhov, A.: *Oncle Vanja*. Paris: Le livre de Poche, 1986.
- Pavis, P.: *Commentaires*. In: Tchékhov, A.: *Les Trois soeurs*. Paris: Le livre de Poche, 1980.
- Pennigton, M.: *Are you There, Crocodile?: Inventing Anton Chekhov*. London: Oberon Books, 2003.
- Pritchett, V. S. *Chekhov*. Random House, 1988.
- Rayfield, D.: *Anton Chekhov. A Life*. London: Harper Collins Publishers, 1987.
- Rayfield, D.: *Anton Chekhov: A Life*. Northwestern University Press, 2000.
- Rayfield, D.: *Understanding Chekhov. A critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. University of Wisconsin Press, 1999.
- Senelick, L.: *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. Cambridge University Press. 2000.
- Slonim, M.: *From Chekhov to the Revolution: Russian Literature, 1900 – 1917*. Oxford University Press, 1962.
- Styan, J.L. *Chekhov in Performance*. Cambridge University Press, 1971.
- Troyat, H. *Tchekhov*. Paris, 1984.
- Tait, P.: *Performing Emotions. Gender, bodies, spaces, in Chekhov's drama and Stanislavski's theatre*. Ashgate, 2002.
- Zinoviev, A.: *Mon Tchékhov*. Paris: Editions Complexe, 1989.
- Zubarev, V.: *A systems Approach to Literature: Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays*. Westport: Greenwood Press, 1997.

2.5. INTERNET

<https://www.anton-chehov.info/biografiya.html>

<http://apchekhov.ru/>

<https://bibliogid.ru/archive/pisатели/o-pisatelyakh/450-chekhov-anton-pavlovich>

http://az.lib.ru/c/chehow_a_p

<https://filosoff.org/chekhovanton/>

<http://lib.ru/LITRA/CHEHOW/>

<http://lib.cerkov.ru/authors/1115>

<http://chehov-lit.ru/>

<http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc6.htm>

<http://www.my-chekhov.com>

<http://www.my-chekhov.ru>

http://www.online-literature.com/anton_chekhov/

<http://public-library.narod.ru/Chekhov.Anton/>

www.theatrehistory.com/russian/chekhov.html

http://www.theatredatabase.com/19th_century/anton_chekhov_001.html

MENNÝ REGISTER

Alexander II. 146-147

Alexander III. 138, 147-148

Andrejev, Leonid 19

Beckett, Samuel 128

Bergmanová, Ingrid 47

Bernhardtová, Sarah 51

Blok, Alexander 141

Borisov-Musatov, Viktor 124

Brecht, Bertolt 76-77

Brynner, Yul 47

Bulgakov, Michail 104

Bunin, Ivan 19, 40

Caesar, Julius 137

Čertkov, Ivan 11

Čertkov, Vladimír 17

Čechonte, A. (pseudonym A. P. Čechova) 12, 14, 23, 24 (na str. 24 sú uvedené aj ďalšie autorove pseudonymy), 31, 111, 135

Čechov, Anton 7-28, 30-35, 37-52, 54-56, 86-116, 118-135, 137-138, 140, 143, 145, 149, 150

Čechov, Alexander 10-13, 33, 35-39, 46, 59

Čechov, Ivan 10-13, 33, 35, 36, 39, 40, 107

Čechov, Michail Alexandrovič 11, 38, 40, 46, 47

Čechov, Michail Pavlovič 10-13, 33, 36, 42

Čechov, Nikolaj 10-15, 33, 35, 36, 38, 39, 123

Čechov, Pavel 10, 12, 33, 35-37

Čechovová, Jevgenija 10, 11, 33

Čechovová, Mária 8, 10, 11, 33, 40, 41, 101

Čechovová, Oľga Konstantinovna 47

Čepurov, Alexander 90
Davydov, Vladimír 73
Efrosová, Dunečka 41
Fokin, Valerij 80
Garajová, Lenka 140
Goethe, Johann Wolfgang von 55
Gogoľ, Nikolaj 63, 75, 139
Golden, Natália 38, 46
Goldoni, Carlo 45
Gol'cev, Viktor 91
Gončarov, Ivan 63
Gorkij, Maxim (vl. menom Alexej Maximovič Peškov) 18, 19, 21, 22, 45, 109, 125, 143
Gregor XIII. 137
Gribojedov, Alexander 45, 55, 56, 62, 73
Grigorovič, Dmitrij 14
Hauptmann, Gerhart 45
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 142
Hitler, Adolf 48
Ibsen, Henrik 45, 91
Ivanov, Viačeslav 141
Javorskaja, Lýdia 41
Jermolovová, Mária 54
Kačalov, Vasilij 45
Kant, Immanuel 142
Klimáček, Viliam 140
Knipperová-Čechovová, Oľga Leonardovna 18, 19, 20, 22, 41, 43-47, 86, 89, 104, 109, 110
Korš, Fiodor 59
Kovačičová, Oľga 140
Krejča, Otomar 92

Kukaretkinová, Oľga 21
Kuprin, Alexander 19, 131
Kuzičevová, Alevtina 8
Lenin, Vladimír Iljič 149
Lenskij, Dmitrij 140
Lermontov, Michail 63, 130
Leskov, Nikolaj 131
Levitan, Isaak 14, 38, 40, 123, 124
Levkejevová, Jelizaveta 90
Majakovskij, Vladimír 76
Marks, Adolf 18, 79
Mejerchoľd, Vsevolod 74, 89, 104, 141
Merežkovskij, Dmitrij 98, 141
Michalkov, Nikita 56
Minkin, Alexander 112, 113
Mizinovová, Lika 15, 41
Monroe, Marylin, 47
Muratovová, Kira 80
Nemirovič-Dančenko, Vladimír 7, 17-19, 43, 45, 60, 88, 93, 94, 100, 109,
129, 142, 149
Nikolaj II. 138, 148
Ostrovskij, Alexander 45, 63, 66, 76
Peck, Gregory 47
Percov, Piotr 101
Peter I. 139
Platón 55
Puškin, Alexander 55, 63, 105, 130, 131
Rayfield, Donald 8, 45
Rejngol'dt, Alexander 101
Sacher-Masoch, Leopold von 55, 60
Serov, Valentin 124

Shakespeare, William 41, 45, 55, 69, 76, 78, 96, 97, 130-132, 134
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 142
Schopenhauer, Arthur 55, 142
Skaftymov, Alexander 60
Sokrates 55
Soloviov, Vladimír 98, 99, 141, 142
Stanislavskij, Konstantin 7, 18, 19, 43, 45-47, 63, 88, 89, 93, 95, 100, 104,
109, 110, 113, 142, 149
Stein, Peter 80
Stolypin, Piotr 148
Strindberg, August 74
Suvorin, Alexej 14, 15, 23, 37, 42, 59, 67, 80-82, 88, 131
Ščepkina-Kuperniková, Tatiana 41
Šechtcl, Fiodor 38
Tolstoj, Lev 16
Turgenev, Ivan 45, 54-56, 63, 131
Vachtangov, Jevgenij 46, 70, 76
Varlamov, Konstantin 77
Zakuťanská, Michaela 140
Zingerman, Boris 72, 125, 126, 127
Zola, Émile 17

Nadežda Lindovská

Dramatik Anton Pavlovič Čechov

Foto: Getty Images

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2022

Centrum umenia a vedy

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

Odborná a jazyková redakcia: Zuzana Andrejco Ferusová

Návrh obálky, grafický dizajn a sadzba: Milan Machajdík

www.vsmu.sk

1. vydanie

Rozsah: 160 str.

Tlač: Orman, s. r. o., Bratislava

ISBN 978-80-8195-106-0

Prof. PhDr. Nadežda Lindovská, PhD.

Divadelná historička, publicistka, pedagogička. Od roku 1992 pôsobí na Katedre divadelných štúdií Divadelnej fakulty Vysokiej školy múzických umení v Bratislave. Vo výskumnej a v pedagogickej práci sa sústreďuje na tri základné tematické okruhy: ruské divadlo a dráma, ženy v divadle/feminizmus a divadlo, história a súčasnosť slovenského divadla. Systematicky vedecky a odborne spolupracuje s Ústavom divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV a s Divadelným ústavom v Bratislave.

Publikuje v kultúrnych a vedeckých periodikách doma i v zahraničí. Značné úsilie venovala reflexii rodových vzťahov v slovenskom divadelnom umení. Je spoluriešiteľkou množstva teatrologických vedeckých projektov (vrátane mnohoročného výskumu zameraného na storočnicu Slovenského národného divadla) a spoluautorkou viac ako štyroch desiatok prevažne umenovedných knižných publikácií, napr. *Ctibor Filčík* (1996), *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti* (1996), *Ruská symbolistická dráma* (1997), *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky* (2004), *Čechov medzi nami* (2005), *Histórie žien. Aspekty písania a čítania* (2006), *Jewgienij Wachtangow – čo zostaje po artyšcie teatru?* (2008), *Elixír smiechu. Jozef Kroner a Kronerovci* (2010), *Divadlo nielen ako umelecká aktivita* (2014), *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám?* (2015), *Tendence v súčasnom herectví a herecké pedagogice* (2017), *Zlaté 60. (roky) v Slovenskom národnom divadle* (2019), *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy* (2019), *Estetika centra a periférie – centrum a periféria estetiky* (2020), *Divadlo v meniacom sa svete a premeny divadla* (2021).

Najdôležitejšie monografické vedecké práce: *Divadlo v hľadaní staronových identít* (In *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských zmien. Pohľad na slovenské divadlo 1989 – 2015* [2017], Prémia Literárneho fondu), *Od Antona Čechova po Michaila Čechova* (2012), *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (Nadežda Lindovská a kol., 2008, Výročná cena Literárneho fondu).

Dlhoročne spolupracuje s Asociáciou Divadelná Nitra, Slovenským centrom AICT, Združením divadelných kritikov a teoretikov. Je členkou Záujmového združenia žien Aspekt a redakčných rád vedeckých periodík Slovenské divadlo (SAV), Divadelní revue (Institút umění, Praha), Studia teatralne Europy Środkowo-Wschodniej/Theatre Studies of Central and Eastern Europe (Varšava).

