

DEFILÉ
NENAPLNĚNÝCH
SNŮ

Čechov přichází tehdy, když se blíží změny, kdy už zápalná šňůra hoří...

Mark Zacharov

Černomořský Taganrog prožíval na začátku 19. století svá nejlepší léta. V jeho přístavu kotvilo množství zámořských lodí, právě odtud nastupovala svou cestu do Evropy ruská pšenice a ze zámoří se sem dováželo zejména víno a jižní ovoce — a nejen obchodní podnikatelé, ale i celé město rychle a pobádkově bohatlo. V letech krymské války 1854—1856 si však merkantilní prvenství na Černém moři získala Oděsa, Taganrog žil stále víc jen ze staré slávy a z kypícího námořního města se stávala typická provinční osada ruského jihu. Nicméně i nadále lákal příchozí z vnitrozemí a k nim patřil také Pavel Jegorovič Čechov (1824—1898), který si v městě otevřel menší obchod se smíšeným zbožím.

Novopečený taganrožský kupec pocházel z Voroněžské gubernie, jeho otec Jegor Michajlovič sloužil jako nevolník u statkáře Čertkova a už roku 1841, dvě desetiletí před zrušením nevolnictví v Rusku, se mu podařilo shromáždit tři a půl tisíce rublů a vykoupit z poddaného stavu sebe i rodinu. Zapsal se do měšťanského stavu a rozjel se do Rostova na Donu. Jeho syn Pavel třináct let pracoval v Taganrogu jako kupecký příručí, dokud se roku 1857 konečně neosamostatnil. To už byl tři roky ženat s Jevgenijí Jakovlevnou Morozovovou (1835—1919), řečenou Evočkou, jejíž děd se vyplatil z nevolnictví už roku 1817, krátce po Vlastenecké válce s Napoleonem Bonapartem. Manželé Čechovovi měli šest dětí, sedmé, dcerka Jevgenija, zemřela roku 1871 ve věku dvou let. Nejstarší byl Alexandr (1855—1913), budoucí petrohradský novinář a beletrista, umělecké sklony měl také malíř a bobém Nikolaj (1858—1889), po něm následovali pedagogové Ivan (1861—1922) a Marie (1863—1957), poslední byl právník a autor knih pro děti Michail (1865—1936). Od jinošských let byl však za skutečnou hlavu rodiny pokládán třetí syn Anton,

budoucí světoznámý povídkář a dramatik Anton Pavlovič Čechov (17. ledna 1860 — 2. července 1904).

Sourozenci Čechovovi rozhodně nežili blabobytně, ale také netrpěli nouzí; jejich otec se snažil zajistit jim co nejvyšší vzdělání, i když si jako obchodník nevedl příliš zdatně. Miloval slavnosti, boroval pro korunovaci Alexandra III., byl bluboce nábožný, v roce Antonova narození se mu splnil dávný sen — dostalo se mu čestné funkce civilního náčelníka taganrožských policistů. Hrou náhody také dům, ve kterém se A. P. Čechov narodil a jenž se dochoval do našich časů, stál v Taganrogu v tehdejší Policejní ulici. Všichni synové P. J. Čechova navštěvovali gymnázium i soukromé hodiny francouzštiny a hudby — otec si totiž přál, aby aspoň někdo z nich udělal pořádnou kariéru. K tomu však bylo zapotřebí peněz, jichž se samozřejmě nedostávalo, a tak Pavel Jegerovič měl v úmyslu poslat kupříkladu Antona na krejčovinu. Jeho třetí syn si ostatně v gymnáziu nevedl nijak oslnivě, ve dvou ročnících propadl, nejprve ve třetí třídě z aritmetiky a zeměpisu, pak v páté třídě z řečtiny, takže maturitu složil až roku 1879 — s dvouletým zpožděním a s velice průměrným prospěchem. Taganrožské gymnázium, v němž tehdy studoval také N. A. Tan-Bogoraz (1865—1936), budoucí slavný etnograf a vyhnanec na Kolymě, mělo ovšem v sedmdesátých letech minulého věku pověst značně rozporuplnou: patřilo k nejkonzervativnějším v zemi. Jeho ředitel Edmund Rudolfovich Rejtlinger se striktně, jako pravý člověk ve futrálu, držel všech carských liter — a proto s ním byl plně spokojen tehdejší ministr školství, vyhlášený reakcionář brabě D. A. Tolstoj, jenž na svých inspekčních cestách ústav několikrát navštívil.

Roku 1876 udělal Pavel Jegerovič Čechov bankrot, který mu již dlouho hrozil, a nemilou situaci vyřešil dobrodružným útekem na zapřenou do Moskvy. Za ním se postupně rozjeli starší synové a pak i žena s dětmi; v Taganrogu nakonec zůstal jen Anton. Vyjednával s věřiteli, dokončoval studia, zároveň však pilně navštěvoval nově otevřenou městskou knihovnu a agilní taganrožskou divadelní scénu. Dojmy z horlivé četby (mj. Cervantese a Schopenbauera) a z tísnivého životního dilematu ho nakonec přiměly k první rozsáhlé literární práci, ke generačnímu dramatu Darebák Platonov (Bezotcovščina), uveřejněnému až posmrtně v roce 1923, v němž nalezneme bezpočet motivů a témat z jeho budoucího díla.

Po maturitě se Anton Pavlovič Čechov rozjel za rodiči do Moskvy a tajně snil o curyšské univerzitě, z veskrze praktických důvodů si však zvolil dráhu lékaře a vystudoval v letech 1879—1884 moskevskou univerzitu. Zároveň naplno rozvíjí své literární ambice; už v Taganrogu spolu se sourozenci vydával satirický rodinný časopis a od roku 1877 posílal do humoristických časopisů prostřednictvím bratra Alexandra své anekdoty a drobné texty, za počátek literární činnosti však pokládá 24. prosinec 1879, kdy byla v tisku přijata k otištění jeho první humoristická miniatura, zčásti parodující otcův mentorský styl. Podepsal ji pseudonymem Antoša Čechonte a takových miniatur či žertovných povídek napsal posléze kolem šesti set. Jako student medicíny si Čechov jednak přivydělával každodenním psaním na studia, jednak musel svými čím dál úspěšnějšími humoristickými texty existenčně zachraňovat matku a mladší sourozence; otec se s rodinou rozešel a opět sloužil jako kupecký příručí. Už na univerzitě se u Čechova projevil první příznak tuberkulózy, když z finančních důvodů působil jako reportér ze soudní síně. Dvakrát v té době uvažoval o sňatku, pokaždé se spolužačkami své sestry. Po absolutoriu požádal o ruku Duňu Efrosovou, jejich svazku však zabránili rodiče z pobutek náboženských a zejména sociálních (Jevdokije Isaakovna Efrosová si pak vzala advokáta Konovicera, vydavatele časopisu Kurýr, v němž později debutoval Leonid Andrejev, zabynula jako Židovka roku 1943 v koncentračním táboře, do nějž byla transportována z pařížského starobince). Spřízněnou duši si pak nezaměstnaný medik našel v Lilje Markovové, zůstalo však jen u vzájemné ironicko-parodické milostné korespondence.

Anton Pavlovič Čechov, do roku 1886 téměř výhradně známý jako Antoša Čechonte, obnovil v ruské literatuře po Gogolovi žánr bořké humoresky (svou první povídkovou sbírku Pohádky Melpomeny, Skazki Melpomeny, otiskl roku 1884), od druhé poloviny osmdesátých let však přecházel k psychologicko-satirickým prózám hlubšího společenského dosahu. Začal postupně publikovat v nejzávažnějších petrohradských časopisech, v monarchistické Nové době (Novoje vremja), v liberálně narodnických listech Severní posel (Severnyj vestnik) a Ruské myšlení (Russkaja mysl). V roce 1888 mu byla udělena Puškinova prémie Akademie věd. Téhož roku se počíná nová, zralá etapa Čechovovy tvorby; v sugestivní tragické skice Spát a spát (Spať chočetsja, 1888) poprvé

opustil svůj „komediální“ rukopis, zaskvěl se společensky jitrivou povídkou *Záchvat* (*Pripadok*, 1888), uznání veřejnosti mu získala lyrická novela *Step* (*Stěp*, 1888) a rok nato společensky kritická novela *Nudná historie* (*Skučnaja istorija*); to už všechny prozaické texty podepisuje vlastním jménem. Po smrti bratra Nikolaje se u Čechova vystupňovává názorová, citová a zčásti i tvůrčí krize, začíná s konečnou platností přehodnocovat svou dosavadní humoristickou poetiku a od roku 1889 se dlouhá léta asketicky vyrovnává s láskou další sestřiny přítelkyně, o deset let mladší *Liky Mizinovové*, která se později provdala za režiséra Moskevského uměleckého divadla *A. A. Sanina* (1869–1925) a zemřela roku 1937 v Paříži. Východisko spisovatel nalézá v cestě na prokletý ostrov *Sachalin*. Stále se pokládá za lékaře, i když od roku 1886 medicínskou praxi vykonává jen příležitostně jako pomoc chudinským vrstvám. Ale v popisu sachalinského vězeňského systému hodlá přijít s „vědeckým“ chorobopisem doby, s „objektivní“ obžalobou společnosti, v níž v letech kruté pobědo-nosevovské reakce musel žít.

Spisovatel opouští Moskvu v dubnu 1890 a tři měsíce se za velkých útrap plahočí po Sibiři, než dorazí k cíli svého putování. Neméně než nelidské poměry v sachalinských káznicích je Čechov rozbořen mravy v tzv. Přímořském kraji, v němž prý „na jednoho poctivce připadá devědadevadesát zlodějů a podvodníků“. Po čtvrtletním pobytu na Sachalinu se vrací přes Tichý a Indický oceán do Oděsy a do moskevských literárních kruhů přijíždí s podlomeným zdravím. Rok nato poprvé navštíví západní Evropu, zavítá do Rakouska-Uberska, Itálie a Francie. Intenzivně pracuje na knize o Sachalinu, jejíž časopiseckou verzi pozastavila cenzura a úplné knižní vydání vyšlo až roku 1895 (*Ostrov Sachalin*). Na radu lékařů se rozhodne usadit se na středoruském venkově a v březnu 1892 zakoupí zanedbanou usedlost v nedalekém Melichově. Roku 1894 se opět vydá do Evropy spolu se svým přítelem, nakladatelem a vydavatelem *Nové doby* *Alexejem Suvorinem*; má v úmyslu přece jen zajet do Švýcarska za *Mizinovovou*, zpráva o jejím komplikovaném milostném poměru s druhohradým, leč ve své době nadmíru populárním beletristou *I. N. Potapenkem* (1856–1929) však jejich traumatický vztah definitivně ukončí.

V devadesátých letech 19. století vznikají kromě Ostrovu Sachalin, žalujícího cestopisu ze světa vězňů a vyhnanců, nej-

lepší Čechovova prozaická díla. Hned v prvních dnech svého pobytu v Melichově vytvořil autor znamenité podobenství chmurné ruské přítomnosti — novelu *Pavilón č. 6* (*Palata N. 6*, 1892), strhující filozofický náboj má jeho próza *Černý mnich* (*Čornyj monach*, 1894), historie zhrzených životů ožívá v povídkách *Anna na krku* (*Anna na šej*, 1895), *Profesor literatury* (*Učitel slovesnosti*, 1894) nebo *Dům s mansardou* (*Dom s mezoninom*, 1896), své umění satirického vyprávění rozebrává autor v povídkách *Rotšildovy husle* (*Skripka Rotšilda*, 1894), *Člověk ve futrálu* (*Čelovek v futljare*, 1898) či *O lásce* (*O ljubvi*, 1898), *blýskne se předbuninskou povídkou milostnou* (*Ariadna*, 1895), ale dokáže napsat i fascinující sondu z vesnického prostředí (*Vražda*, *Ubijstvo*, 1895, *Mužici*, *Mužiki*, 1897, *posléze V roklině*, *V ovrage*, 1900). V téže době se Čechov soustřeďuje na diagnózy společenské psychologie, v nichž rozbojující úlohu sebrávají „náblá prozření“, osudné okamžiky, za kterých si autorovi posmutněli a skeptičtí brdínové uvědomují prázdnotu vlastní existence a duchovní nedostatečnost doby. Spisovatel v nich vyzrál ve vrcholného představitele ruského klasického humanismu a ve své tvorbě i v občanském životě důsledně prosazoval bytostně demokratická stanoviska. Již za Čechovova života byly jeho povídky v evropských zemích bojně překládány, mj. od sklonku století i do češtiny.

Už na gymnáziu v Taganrogu psal Čechov divadelní scénky, které vyklenuly v juvenilní drama *Darebák* *Platonov*. Později psaní humoresek i psychologických povídek nejednou přerušoval a zkoušel štěstí s dramatickými pokusy. Jeho *bry Ivanov* (1887) a *Lesní duch* (*Lešij*, 1889–1890) se ve své době neprosadily, moderní vyznění jim vtiskly až divadelní inscenace naší doby. Pozoruhodná dramatická etuda *Na hlavní silnici* (*Na bolšoj doroge*, 1895) byla carskou cenzurou zakázána. Na scéně se nejvíc uplatnily Čechovovy komické jednoaktovky, například *Svatba* (*Svažba*, 1889). Teprve dramatické kvarteto *Racek* (*Čajka*, 1896), *Strýček Váňa* (*Djadja Vaňja*, 1897), *Tři sestry* (*Tri sjostry*, 1901) a *Višňový sad* (*Višňovyj sad*, 1904), vesměs v avantgardním režijním zpracování Moskevského uměleckého divadla, založeného roku 1898 *K. S. Stanislavským* a *V. I. Němirovičem-Dančenkem*, dosáhlo nejprve celoruského a pak i světového uznání. I když inscenace slavných „Moskevských“ úspěšně prosazovaly v divadelní kultuře 20. století Čechovovův realisticko-impresionistický slob, spisovatel se většinou neztotožňoval s jejich výkla-

dem dramatických textů a odmítal tebdější přelyrizovanou interpretaci, potlačující svérázné tragikomické a ironické aspekty dramatu. Půl století po autorově smrti se pozornost divadelního světa obrátila k existenciální problematice Čechovových her a po druhé světové válce díla ruského klasika hluboce ovlivnila zejména vývoj anglické a americké dramatické tvorby.

Závěrečná „divadelní léta“ jsou spjata s jaltským obdobím Čechovova života a díla. Koncem 19. století se spisovatel v souvislosti s Dreyfusovou aférou rozchází se Suvorinem a po otcově smrti se ze zdravotních důvodů (například v březnu 1897 musel být v Moskvě narychlo hospitalizován a v klinice A. Ostrovskeho ho navštívil L. N. Tolstoj) usadí v říjnu 1898 v Autce poblíž Jalty v dnes již proslulé „Bílé vile“. První dny pobytu v tomto černomořském letovisku mu přináší zprávu o triumfální premiéře Racka v Moskevském uměleckém divadle; před dvěma roky hra za Čechovovy přítomnosti v petrobradském Alexandrinském divadle zcela propadla. Spisovatel se seznámil se souborem „Moskevských“ již při jejich první inscenaci, na Caru Fjodorovi A. K. Tolstého. Zamýšlela ho především budoucí představitelka role Arkadinové v Rackovi, Jeleny Andrejevny ve Strýčkovi Váňovi, Máši ve Třech sestřích, Raněvské ve Višňovém sadu či Sáry v Ivanovovi — mladá Olga Leonardovna Knipperová (1869—1959). Mezitím Čechov prodal usedlost v Melichově, do Jalty za ním přesídlila matka a sestra, začal redigovat své první a poté i druhé Sebrané spisy pro nakladatelství A. F. Marxe. Roku 1900 byl jmenován čestným členem ruské Akademie věd v oboru krásné literatury, dva roky nato se však titulu vzdává na protest proti vyloučení policejné stíhaného Maxima Gorkého z této instituce.

Po dvouleté bezvýhodné citové nejistotě (Čechov ví, že je nevléčitelně nemocen, a nepřeje si, aby se Olga Knipperová kvůli němu vzdala své berecké dráhy v Moskvě) — už na začátku jejich známosti vtělil spisovatel své pocity a dojmy ze společné cesty po Černém moři do klasické milostné povídky Dáma s psíčkem (Dáma s sobačkou, 1899) — uzavírá dramatik s bereckou hvězdou 25. května 1901 v moskevském kostele na Vozdvizence téměř inkognito sňatek; svatební cestu začínají u Gorkého v Nižním Novgorodu a měsíc stráví v sanatoriu poblíž baškirské Ufy. Po návratu do Jalty píše Čechov v srpnu 1901 závět. Nešťastně končí přání manželů mít dítě. Čechovův zdravotní stav se v důsled-

ku častých cest do Moskvy v dalších letech čím dál víc zhoršuje. V červnu 1904 odjíždí spolu s Olgou Leonardovnou přes Berlín do jiboněmeckých lázní Badenweiler, kde v noci na 2. července umírá v hotelu Sommer. Devátého července je pohřben v Moskvě na hřbitově Novoděvičího kláštera. V listopadu 1933 jsou jeho ostatky přeneseny na nový hřbitov na teritoriu bývalého kláštera. Olga Leonardovna Knipperová-Čechovová se dožila vysokého věku a teprve několik let před svým skolem uveřejnila vzpomínky na léta strávená po Čechovově boku.

Činoherní texty někdy mívají dramatické osudy i mimo přislovná prkna, jež znamenají svět, ale dějiny světového divadla skutečně málokdy zaznamenaly případ tak unikátní, k jakému došlo kolem roku 1878 v provinčním černomořském Taganrogu. Vojáci cara Alexandra II., „osvoboditele“ rolníků, právě vymaňovali jihoslovanské Bulharsko z letitého tureckého područí. Jejich strastiplné tažení nadšeně oslavoval Dostojevskij, jemuž zbývaly tři roky života, k čtvrtým dobrovolníkům se připojil též mladý Vsevolod Garšin a netušil, že drastické dojmy u něho za tři léta vyústí v duševní onemocnění. V této společenské atmosféře vzniklo v ruské literatuře drama, které je svým významem a závažností v tehdejší produkci zcela ojedinělé, ale již ve chvíli svého zrodu se provinilo jediným, zato neodpuštělným hříchem. Trestuhodně totiž — jak se říká — „předběhlo svou dobu“, hodilo za hlavu vládnoucí dramatické manýry a vůbec nebralo ohled na fraškovitost a hříčkovitost většiny ruského divadelního repertoáru z třetí čtvrtiny 19. století. Není divu, že toto drama víceméně nespátřilo světlo světa a vzápětí opět zmizelo jako oslnivá, ale příliš neočekávaná a tudíž i nevítaná literární kometa, anebo skončilo po svém vzniku jako pomyslná „černá díra“, v níž je nahromaděno a shromážděno obdivuhodné množství tvůrčí energie. Text této bezejmenné hry Antona Pavloviče Čechova se našel teprve po předčasném úmrtí jeho autora — jenž se mezitím stal uznávaným dramatikem a jehož jméno sloužilo jako synonymum moderního ruského divadla — a poprvé byl vydán až roku 1923. Opravdového znovuzrození a divadelního zmrtvýchvstání se drama — pojmenované *Darebák Platonov* — dočkalo bezmála po sta letech, při jednom z pravidelných návratů světové kultury k Čechovovi...

Spisovatel si již jako jiných získal reputaci člověka bezúhonně mravního a hodného následování, kdežto literární a uměleckou kapacitou taganrožských Čechovů dlouho byl Antonův starší bratr Alexandr, který se zasloužil i o jeho první literární krůčky. Později ho Anton Pavlovič zahrnoval kategoriemi a maximalistickými invektivami, ukládal mu jakési novodobé desatero, jak mravně žít a jednat a především „pravdivě psát“. Pomohl mu získat solidní zaměstnání v redakci rozšířeného petrohradského monarchistického deníku Nová doba, byl mu nanejvýš povoláním rádcem i v manželských konfliktech a rodičovských patáliích, ale žádnou svou radou neovlivnil Alexandra do té míry, aby to aspoň částečně kompenzovalo ortel, jež musel vyslechnout ještě jako student gymnázia v Taganrogu.

Pravděpodobně na jaře nebo v létě 1878 totiž mladý Anton poslal bratrovi svůj literární opus č. 1, na němž přímo posedle pracoval za tísnivých sociálních podmínek a v depresivní psychické situaci. Byl tehdy ponechán v městě coby jakási živá zástava otcových dluhů, aby se snažil pro rodinu a sourozence zachránit jejich dům zatížený hypotékami. Dovršil přitom zdárně studia a získal od městských radních určitou formu vysokoškolského stipendia. Vidinou útěku či odjezdu do Moskvy budou po letech žít tři hrdinky proslulé Čechovovy hry, on sám však prozatím nevidí žádné smysluplné východisko z nekonečných životních zádrhelů. Nejúčinnějším lékem na rozmáhající se mladický světobol se mělo stát drama koncipované jako generační proklamace taganrožského gymnazisty, vyznačující se výjimečně pronikavým uměleckým viděním — ale dopadl na ně bezohledně nekompromisní verdikt staršího bratra. Tvá hra je lež, nevinná, ale neodpustitelná, autoritativně prohlašuje Alexandr Čechov v dopise ze 14. října 1878, a přitom, pokračuje, jsi jí věnoval tolik úsilí, energie, lásky a trápení, že se už určitě do žádné jiné nepustíš...

Toto juvenilní drama, které se nyní v prvním českém překladu Ivana Wernische pregnantně nazývá *Darebák Platonov*, zatímco v poválečném vydání Čechovových Sebraných spisů vůbec nebylo zařazeno, se v ruských novějších edicích uvádělo pod názvem „Bezotcovščina“, což lze — podle významových rovin textu — tlumočit přibližně jako Život bez otce, Pokolení bez otce atd. Kolem roku 1880 by mohlo znamenat pozem-

ský zázrak ruského divadelního myšlení, ale ten nebyl vyslyšen a nikomu se vlastně nezjevil. Tento zavržený ruský dramatický mirákl byl od prvopočátku provázen příliš mnoha nepříznivými okolnostmi. Nakonec se prvně inscenuje až v třicátých letech v západní Evropě, v Sovětském svazu dokonce teprve po roce 1957 a pak po stém výročí autorova narození, většinou pod názvem Platonov. Odborně se neznámým Čechovovým divadelním debutem důkladně zabýval až M. P. Gromov z Rostova na Donu v almanachu Literárního muzea A. P. Čechova, vydaném roku 1963...

Sedmnáctiletý či osmnáctiletý Anton Pavlovič Čechov totiž přišel ve své literární prvotině s obecně symptomatickým průběhem generace o deset let starší, jež se octla ve slepé uličce. Hrdinou životní negace a psychického ztroskotání těchto lidí se stal sedmadvacetiletý nedostudovaný vysokoškolák Michail Platonov, někdejší panský synek, nyní zoufalý a skeptický samozvaný mravokárce z ruského jihu, v jehož křečovitých kulísách zcela přirozeně ožívají postavy a postavičky jakoby převzaté ze zralých „volžských“ tragédií A. N. Ostrovského, zakladatele ruského realistického dramatu. Při četbě *Darebáka Platonova* jsme svědky úplné exploze Čechovova spontánního literárního talentu (dosud se projevoval jen v „domácím divadle“, v scénkách psaných a hraných pro sourozence), i když víme, že už ve třinácti letech hodlal student Anton Pavlovič napsat tragédii Taras Bulba na námět N. V. Gogola. Zároveň se v tomto díle — prozatím ve vášnivých, exaltovaných tirádách a replikách — poprvé prosadil neslitovný postoj příštího medika a jeho analytický pohled, v němž se rozháraná a komplikovaná ruská společnost poreformního údobí z konce sedmdesátých let zrcadlí doopravdy *en bloc*.

Budoucí velký dramatik neměl ani v nejmenším v úmyslu napsat polemiku s „lidmi šedesátých let“, s podnikavými přívrženci reformátorských pokusů ruského impéria po roce 1861, nikterak nechtěl přitakat dobovým útokům proti takzvaným nihilistům a znectít je v satirickém pamfletu jako kupříkladu Lev Tolstoj. Co však představuje ztracená generace Čechovových Platonovů, pokolení jedinců neúčinných a vegetujících bez životní jiskry, oněch „darebáků“, nových ruských Oblomovů, beznadějně postrádajících principiální kulturnost a šlechtetnost symbolické Gončarovovy postavy? Drama *Dare-*

bák Platonov přímo přetéká bolestí a úzkostí a jeho autor má pro svého donkichotského protagonistu, pro žaluplné ženské hrdinky i třeba pro rozervaneckého zloděje koní nesmírné porozumění. S nevšedním bystrozrakem (je k nevíře, že tento text je dílem maturujícího studenta, jenž teprve začal chodit do taganrožské čítárny) tu Čechov tlumočil příznačně bezcestí, k němuž dospěli lidé odchovaní nadějeplnými šedesátými léty a vyrůstající po zrušení nevolnictví v emocionální euforii a v předvečer vytoužených reformistických proměn. Ale v jejich zmařených ideálech a zhrzených tužbách se naplno projevila traumatická mravní krize impéria: nejskvělejší reprezentanti nastupující generace téměř s fatální zákonitostí marní život v křečovitých gestech a ochotnických pózách. Vždyť i sám Platonov si nedlouho před svou náhodnou a absurdní smrtí strhává masku idealistické bytosti, již podle logických regulí kulturního vědomí všestranně umrtvily a znemožnily takzvané ruské poměry. Ale tento „zbytečný člověk roku 1878“ přece nedostudoval především kvůli tomu, že jako movitá statkářská ratolest trávil bezstarostná univerzitní léta „u holek“ — a nakonec mu nezbylo než přijmout tuctové místo učitele kdesi v rodné gubernii. Osudová platnost studentova společenského i citového vykojení ovšemže nespočívá pouze v tragickém zabarvení vlastního Platonovova příběhu, nýbrž v radikálním odsudku tehdejšího ruského světa. I ti nejlepší synové doby se totiž jeví autorovým „chápatým očím“ v nejlepším případě jako obtížný a pobuřující „kámen na cestě“ . . .

Toto generační trauma bylo ovšem natolik „nakažlivé“, že negativně poznamenalo i tvorbu mladšího čechovovského pokolení, jehož literární výtvořní militantní oficiální kritika posléze s notnou dávkou uštěpačnosti a škodolibosti označila jako plody „éry průměrných talentů“. Po definitivní porážce hnutí šedesátých let a v ovzduší chorobného pronásledování takřečených „šedesátníků“ a lidí s nimi spřízněných zbývala pro následující generaci — vyhraňující se víceméně od sedmdesátých let 19. století — buď programová skepse, spojená se ztrátou vlastní tváře individua, anebo ostentativní deziluze jako forma pozitivního programu, odmítajícího všelijaké dobové berličky a myšlenkové žebračky. Tehdejší všeobecná nevíra v jakékoli perspektivy ruského společenského vědomí a veřejného mínění nakonec po svém paralyzovala i studentský zápal

Antona Pavloviče Čechova. Jen stěží můžeme vzít totiž zavděk tvrzením, že se tak bezvýhradně a poddajně spolehl na příkrý estetický rozsudek bratra Alexandra, jenž v alarmující totalitě šířícího se „zdarebáčtění“ jako časového fenoménu spatřoval pouze artistní „lež“, dramatické dílko ochuzené o nezbytný etický ideál — a v takovém případě ho nemohla přesvědčit ani nesmiřitelně sdělovaná pravda o zemi. Sarkastický vztah ke skutečnosti se u Čechova prohluboval zároveň se stále pesimističtější poměrem k reálným možnostem literární tvorby, a tak se vážných, ambiciózních pokusů na spisovatelské roli na dlouhá léta vlastně vzdává. Po *Darebáku Platonovi* sedm let píše skeče, anekdoty, parodie, to vše povytce pro obživu, své literární bytí spojuje třeba i s vaudevilly, které se většinou ani nedochovaly (mj. *Hamlet, princ dánský*). Jako neznámý a *de facto* nezvěstný velký talent ruské literatury uskutečňuje Čechov s úsměvem na rtech faktickou uměleckou sebevraždu — a vrací se jako literární elév do kontextu, jež jako dramatický tvůrce o tolik předstihl.

K myšlenkovým peripetiím i dílčím motivům *Darebáka Platonova* se pak spisovatel ustavičně vrací, a to zejména ve své pozdní divadelní tvorbě z přelomu století. Zároveň však neustále a urputně hledá jinou stylovou rovinu a tvrdošíjně usiluje o svébytné umělecké sdělení, jímž by ztělesnil „objektivní“ poznání velké společenské a generační deziluze. Už na samém počátku Čechovovy literární dráhy totiž byla v jeho juvenilním dramatu o „darebákově“ jako o nejnovějším „hrdinovi naší doby“ vyslovena symbolická slova, která by mohla představovat nadčasovou sumarizaci celé ruské klasiky a ruského života minulého věku. Toto geniální Čechovovo umělecké *entrée* je skutečně hypnoticky výmluvné: „Copak?“ bezradně prohodí provinční postavička bez vlastností a s ušlechtilým posláním, neschopný a apatický lékař Trileckij. A nato mladá vdova Vojnicevová — tolik spřízněná se všemi Tatánami, Belami, Annami Kareninovými či Nastasjami Filippovnými — pronese svrčovanou čechovovskou pravdu: „Nic . . . Smutno k ukousání.“

Na základě studia rukopisu dramatu *Darebák Platonov* (byl nalezen v pozůstalosti autorovy sestry Marie Pavlovny jakožto „drama bez titulního listu“ a dědicové ho odevzdali roku 1920 do Státního archívu) nicméně můžeme usuzovat, že Čechov na

textu pracoval i po příjezdu do Moskvy, když si ho vyžádal od bratra Alexandra. Přibližně v letech 1879—1881 v něm provedl rozličné úpravy, vypustil řadu scén, dialogů a replik, některé epizody přepracoval a několikrát obměňoval relace mezi jednotlivými postavami. Přece jen odmítal absolutně se podrobit ultimativnímu bratrovu odsudku a pomýšlel na vydání rukopisu nebo dokonce na nastudování dramatu. Proto odstráňoval a retušoval místa, která by bezpochyby přivolala hněv carské cenzury: kupříkladu zmírnil Platonovy výpady proti generaci „otců“ anebo zredukoval vzpomínky starého Trileckého na statečnou obranu Sevastopolu za prohrané krymské války. Původní verze kromě toho obsahovala i nemálo dobových insinuačí proti židům (spjatých s postavami otce a syna Vengerovičů) jakož i početné výrazy z černomořského židovského žargonu. Čechov si kladl za cíl detailně tlumočit všechny komponenty tehdejšího psychického rozpoložení veřejnosti, potom se však zalekl, aby toto „kopírování skutečnosti“ nemohlo být interpretováno jako vlastní autorovo stanovisko, a všechny momenty tohoto typu důsledně eliminoval.

Děj dramatu probíhá v roce 1878, mluví se v něm totiž o smrti národního básníka Někrasova, který zemřel 27. prosince 1877, anebo o knížce *Ideály naší doby*, přeložené do ruštiny v témže roce (jde o spisek rakouského spisovatele L. Sacher-Masocha). Ze vzpomínek autorova mladšího bratra Michaila z let 1907—1912 víme, že Čechov v Moskvě nabídl své studentské drama k posouzení a k případné benefici populární herečce Marii Nikolajevně Jermolovové a právě Michail musel na jeho prosbu celý text přepsat ve dvou exemplářích, aby mohl být předložen ke schválení cenzuře. Jenže Jermolovová hru neznámému dramatikovi obratem vrátila a rozlícitě Čechov oba texty roztrhal na kusy. Dochoval se pouze originál — „bez titulního listu“.

Ale na jevišti *Darebák Platonov* tenkrát tak jako tak nemohl uspět, protože máme co činit s klasickým příkladem takzvaného literárního dramatu. Každý režisér by byl nucen hru bezpodmínečně zkracovat (rukopis byl příliš rozměrný a oplýval vedlejšími liniemi) podle charakteru daného hereckého ansámblu, anebo v souladu se svým naturelem hledat vlastní pojetí sekundárního dramatického torza, musel by modelovat autorovu společenskou kresbu dobových mravů s přihlédnutím

k osobní režijní koncepci, rozpoznat, v čem je mladý dramatik pronikavější a logičtější než kupříkladu sžíravý satirik A. V. Suchovo-Kobylin ve své proslulé dramatické trilogii z let 1856 až 1869. Ale i jako drama literární mohl *Darebák Platonov* způsobit zejména na mladé čtenáře a především studenty, kdyby ovšem byl aspoň uveřejněn. Autor v něm sardonicky zachytil nejen neřešitelná milostná dilemata na pozadí bezcílného těkání tehdejšího pokolení, ale hutným šlehem tu postihl i nepochybný a nápadný vzestup v mocnářství — spočívající mimo jiné ve vědecky prokázaném faktu, že v daném koutu gubernie se plánovalo třeba chvályhodné rozšíření počtu krčm ze šedesáti tří na rozumněji stanovených sedmdesát tři. Bud' jak bud', Michail Čechov ještě v roce 1924 o prvním literárním opusu svého staršího bratra napsal, že se mu při přepisování „tajil dech a ustával tep“, natolik byl rozrušen, když začal jako nedospělý studios chápat problematiku této hry a přestával v ní spatřovat pouhý „ohlas francouzských melodramat“...

O *Darebáku Platonovovi* dnes soudí sovětská „čechovologové“, že toto drama se stalo Čechovovou celoživotní zásobárnou klasických motivů a námětů a že se v něm shledáváme s mnoha úchvatnými předobrazy, známými z autorových dramatických komedií či tragikomedií z let 1895—1904. Právě v dramatu „darebáka“ se zrcadlí se vši průbojností a naléhavostí objevného uměleckého nazírání budoucí myšlenkově celistvá a literárně univerzálně dotvořená poetika *Racka* i *Višňového sadu*. Veškeré bádání o díle A. P. Čechova přitom jednomyslně konstatuje, jak si spisovatel po celý život nepřál nic jiného, než ve stopách plejády ruských klasiků napsat velký román, a že se o to nejednou také vytrvale pokoušel, dokonce i formou fejetonního románu otiskovaného na pokračování. Je tedy možné vyslovit obecnou hypotézu, že klasické povídky a prózy Čechovovy vznikly právě jako ambiciózní tvůrčí kompenzace za neexistující románovou výpověď o době a jejích hrdinech nebo antihrdinech. Na druhé straně však můžeme oprávněně konstatovat, že Anton Pavlovič Čechov naopak vstoupil do ruské literatury (bohužel nikoli přímo do jejího bezprostředního kontextu na začátku osmdesátých let) jako romanopisec *sui generis*. Jeho literární drama *Darebák Platonov* lze pokládat za exemplum široce epicky komponovaného a esteticky novátorského „románu v dramatu“, v němž se

vskutku na románové úrovni demonstrují a interpretují základní otázky a problémy vývoje ruského individua a celé země na prahu posledního dvacetiletí 19. století. Na jeho začátku i na jeho sklonku ve společnosti panovala latentní kocovina z neuskutečněných ideálů, z nenaplněných snů pokrokové ruské inteligence. Také uštváný a usmýkaný, rozhněvaný oblomovovský snílek Platonov „byl darebákem“ nejen proto, že ve svém osudu zosobňoval symbolický konec nedávného ruského snu, nýbrž a především z toho důvodu, že ve společnosti představoval živý důkaz naprosté nezpůsobilosti a zpusťování paralelních iluzí v citových hnutích a myšlenkových vznětech ostatních postav dramatu. Kdyby totiž nebylo Platonovových verbálních herezí a jeho neméně popudlivých a nerozvážených činů, kolik fixních vznešeností, zdánlivých velkomyslností a jiných privilegovaných vlastností bychom mohli donekonečna vypočítávat v autorově galerii dobových figurek zamilovaných a zahleděných především do vlastního já — a přistupovat tak k analytickému kriticismu *Darebáka Platonova* stejně neobjektivně jako při obhajobě údajného srdceryvného lyrismu pozdních Čechovových her...

Jestliže jedinečnému autorovu vstupu do ruské literatury a na divadelní jeviště na půl století zabránili — v souzvuku s důsledky generační skepse na umělcovu psychiku — svým nepochopením specifičnosti díla Čechovův bratr Alexandr a herecká primadona M. N. Jermolovová, následující spisovatelův pokus na poli vážné dramatické tvorby — aktovku *Na blavní silnici* (Na bolšoj doroge) — sprovedil na další tři desetiletí ze světa do úřednické anonymity zakletý a zapomenutý moskevský divadelní cenzor E. I. Kaiser-von-Niekheim v září 1885 coby dílko „chmurné a nízké“, pojednávající o statkáři, tedy o příslušníkovi společenské elity, který se upil z nešťastné lásky. V této dramatické etudě, podepsané ještě pseudonymem Antoša Čechonte, využil Čechov některých motivů z vlastní povídky *Na podzim* (1883) a vylíčil melodramatickou situaci, probíhající na sociální periférii. Vystupuje tu plastická galerie mužické Rusi osmdesátých let — poutníci, tuláci, vozkové, modlilky, krčmáři, zchátralí šlechtici a jejich ženy neznající soucit ani svědomí. Čechov tu dávno před Gorkým objevil a zdařile vystihl mentalitu a morálku lidí „na dně“ a jeho postavy se mohou vykázat touž „gorkovskou“ plnokrevností a ro-

bustností. Neméně sugestivní je ovšem všudypřítomný žal a stesk, soužící hlavní aktéry tohoto naturalistického výjevu. Jak v *Darebáku Platonovovi*, tak v etudě *Na blavní silnici*, tedy v dramatech, která pronikla na veřejnost desítky let po autorově smrti, promlouvá Čechov jako svědek společenské krize, jako hořký moralista a trpký glosátor. Scénérie jeho debutu je situována mezi „lepšími lidmi“ z kruhů provinční smetánky, zatímco aktovka *Na blavní silnici* probíhá v zakouřeném zapadáku plném pijanů a pochybných individuí, ale závěrečná slova této nezaslouženě opomíjené etudy prozrazují, jak hluboké sémě zasil v analytickém myšlení moskevského studenta Čechova jeho věřící otec. Sentencí „ztratil Hospodin trpělivost a udělal tomu všemu konec“ se uzavírá autorův *Darebák Platonov* a také jeho zakázaná hra z roku 1885 končí obdobným bezúspěšným zvoláním: „Smutno je mi, zlý, hříšný smutno, politujte mě, lidi pravoslavný...“

Ve druhé polovině osmdesátých let, když se Čechov zvolna odkláněl od psaní humoresek a zábavných povídek a vrátil se k vážné literární tvorbě, zcela přirozeně se ve sféře dramatu přiklonil ke svému celoživotnímu tématu — k problematice „ztracené generace“ — a při práci na dvou variantách (nejprve komedie, potom drama) hry *Ivanov* (1887—1889) se logicky opřel o své neznámé taganrožské drama. Francouzský rusista Daniel Gillès postřehl, že Čechovova dramatická prvotina se stala „kulisami, z nichž čechovovské typy vstupují na jeviště v *Ivanovovi*, *Třech sestřích* i *Višňovém sadu*. Autor již na počátku své umělecké dráhy zavrhl dramatické konvence a vytvořil svébytné umělecké kánony. Od svých předchůdců si nebere vůbec nic, snaží se naopak revolucionizovat divadlo své doby, a proto píše hry bez syžetu a od základu proměňuje žánr komedie“. V novém autorově dramatu přichází generace Ivanovů poznenáhlu do období „psího stáří“ a čeká ji stejně černý úděl jako spřízněné pokolení „darebáků Platonovů“. O napsání dramatu požádal autora — jako úspěšného humoristu — moskevský režisér a ředitel divadelní společnosti F. A. Korš, jehož prý „herci přesvědčili, že napíšete dobrou hru, neboť výborně umíte brnkat na nervy“. Čechov se tomu sice zpočátku bránil a tvrdil, že prý ztratil veškerý zájem „jak o tyátry, tak o lidstvo“, pak se však do *Ivanova* pustil — a záhy se ukázalo, do jaké hloubky se vyhranily a vytrýbily vlastní divadelní kon-

tury základního generačního konfliktu v scénickém pojetí.

Hra si získala velkou odezvu zejména mezi studenty a v řadách inteligence, nicméně jednotlivé inscenace nedopadly uspokojivě, třebaže již byl A. P. Čechov nemálo respektován jako slibný dramatický talent. Po premiéře ztratili moskevští herci o představení zájem, a tím plně demonstrovali propast zejíci mezi rutinérstvím divadelního života a experimentátorským charakterem umělceva naturelu. Tyto krušné disproporce donutily Čechova — zejména po diváckém fiasku hry *Lesní duch* (Lešij, 1889 — 1890), již potom autor nespravedlivě zavrhl — stát se na nějaký čas opět humoristou, psát frašky a burlesky, a přesto v nich znovu prokázat znamenitou schopnost spojit humoristický obsah s pronikavou analýzou ruských reálií. Aktovky *Medvěd* (Medveď, 1889), *Náměly* (Predloženiye, 1889), *Jubileum* (Jubilej, 1892) a především *Svatba* (Svatba, 1890) těží z umělceva dokonalého smyslu pro situační komiku, již dokáže vtělit nadčasové poselství a charakter nezakrytě satirického reliéfu. Při jejich zrození zpravidla stál konkrétní spisovatelův zážitek; například jako impuls k napsání *Svatby* posloužily vzpomínky na léta, kdy Čechov žil s rodiči a sourozenci v bezprostředním sousedství s místností, která se pronajímala svatebčanům a v níž svatební veselí nezřídka nabývalo opravdu tragikomických rysů . . .

Devadesátá léta začala v Čechovově životě ve znamení dramatického putování na ostrov Sachalin a poté probíhala pod egidou usilovné práce na knize, která měla šokovat veřejné mínění. Dokumentární svědectví z autorovy cesty sice zaútočilo na galejnické poměry na Sachalinu, ale ty i nadále vládly na ostrově ještě čtvrt století; umělcovo „žaluji“ vzrušilo jen ruskou inteligenci, zatímco carská justice zůstala hluchá a slepá. Po návratu z půlroční výpravy dochází u Čechova k výraznému zlomu, svá díla začíná koncipovat jako „společenské případy“ — a takové je i proslulé dramatické kvarteto, které napsal s nezdolnou touhou po světlé perspektivě, ale také již jako vážně nemocný člověk. Tato dramata samozřejmě nejsou dílem mladého, zaníceného a neuznávaného tvůrce, nýbrž skutečnými literárními činy, jejichž autor bravurně ovládl profesionální subtilnosti divadelního světa a promlouvá k divákům jako precizní, mnohostranný a zároveň až rafinovaně kalkuluující — a přitom nenapodobitelně přirozený a civilní — jevištní

maître. Z pohledu současníků toto konstatování o Čechovově zralém dramatickém perfekcionalismu však ob stojí jen zčásti, třebaže ho sdílí nejedna generace dramatiků, herců i režisérů. Jenže spisovatel stejně nekompromisně jako ve své prvotině opět „předběhl dobu“, nepotřeboval si vypomáhat módním ibsenismem ani prvními výhonky ruské divadelní moderny. Dramatik Čechov se kolem roku 1900 stal propagátorem nového scénického kontaktu s obecností a vůbec nevšedního dramatického dění, rozvíjeného ponejvíce v žánru tragikomedie s námětem ze současnosti, a to buď v lyrické tónině, anebo s jemným komediálním příděchem. Dějová skladba čtverce her je víceméně redukována na nezbytné minimum (aspoň z hlediska tehdejší divadelní praxe), sled scén a dialogy žijí svou vlatní existencí a nepodrobují se žádným rozumářským imperativům. Ani v *Rackovi*, ani ve *Višňovém sadu* nenajdeme „hlavní role“ nebo vedlejší úločky, natolik vše splývá ve zvláštním spirálovitém skupenství osudů a charakterů, které se před nezasvěceným a pramálo chápajícím publikem spíše vlní a rezonuje, než aby účelově špelo k logicky konsekventnímu konci. Rozuzlení pozdních autorových dramát představuje většinou nezbytnou časovou tečku, ne myšlenkové či senzitivní finále díla. Umělec navíc přistupoval ke svým hrám tak, aby umožnily skutečný herecký koncert na scéně. Nikoli náhodou napsal *Tři sestry* a *Višňový sad* přímo „na objednávku“, pro kolektiv Moskevského uměleckého divadla, přičemž některé ženské role psal přímo pro O. L. Knipperovou. Pár let předtím býval ovšem k divadelnímu světu mnohem skeptičtější a prohlašoval: „V dramatické tvorbě se mi do té míry nedaří, že kdybych si vzal za ženu herečku, narodil by se nám určitě buď orangutan, nebo dikobraz . . .“

Ačkoli se premiéry Čechovových pozdních dramát na scéně avantgardního divadla K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka, jejichž režijní zásady znamenaly v ruské kultuře nevidaný tvůrčí zlom, stávaly jedinečnými událostmi veřejného života, k autorovu ideálu měla tato nastudování přece jen daleko. Budoucí slavní „Moskevští“, kteří se snažili vymýtiti přežilé kánony ruského divadlnictví, se víceméně ani jednou neshodli s autorem ve výkladu jeho her, a tak mu připravovali neustálé zklamání. Spisovatel si samozřejmě velmi dobře uvědomoval, že přesto jedině tato scéna je mu umělecky i názoro-

vě nejbližší a pouze její soubor v čele s V. Mejercholdem a O. L. Knipperovou dovede jeho postavy hrát „živým srdcem“. Ani *Višňový sad*, poslední drama, které Čechov dokončil v marném zápolení se zhoršujícím se zdravím pár měsíců před svým skonem, „Moskevští“ nepochopili v souladu s jeho záměrem. Na premiéře umělec trpce prohlásil: „Stanislavskij mi zničil hru...“

Svou roli tu zřejmě sehrály ještě jiné faktory. Klasická linie ruského divadla po staletí oscilovala mezi díly usilujícími o společenské poselství a mezi banální dramatickou produkcí, která měla veřejnost pobavit a rozptýlit. Čechovův jevištní a literární impresionismus připadal současníkům jako příliš překotné vykročení z dosavadního dvojlomného úzu, zvláště když navenek vše zůstávalo při starém a každou hru bylo možné inscenovat buď jako plačtivé drama o nešťastnících naší doby, anebo třeba jako mírně parodistickou lyrickou frašku z všedního života, v níž jednotlivé figurky — prostřednictvím tragikomických gest, komických detailů i satirickou obměnou vlastní dramatické tradice — ustavičně zesměšňují sebe sama i jedna druhou. V tomto specifickém rozpětí každé hry spatřoval A. P. Čechov historickou objektivitu své zralé tvorby — a právě tohoto ducha si nejvíce cenil a systematicky jej prosazoval na soudobém ruském „Elsinoru každodennosti“.

Z tohoto hlediska není směrodatné, zda ze známého dramatického kvarteta je nejkomornější a nejsevěnější úvodní *Racek* (1898), jenž právě při své petrohradské premiéře propadl takovým způsobem, že si nic podobného nevybavovali ani nejotřelejší divadelní pamětníci, anebo proč deklarativní společenské prognózy vtělil spisovatel až do své labutí písně — do *Višňového sadu* (1904). Nepokládáme za principiálně důležité, zda Čechov vnáší do dramatického děje publicistické pasáže (*Strýček Váňa*, 1897), nebo rozehrává v mistrovské kresbě mravů a snů provinčního městečka impulsivní drama ženských osudů a jejich stejně zranitelných mužských protějšků (*Tři sestry*, 1901). U spisovatele je všechno v neustálém významovém pohybu, logika postav a jejich stanovisek je ironická nebo skeptická. Vzhledem k této cílevědomé konfrontaci konkrétních, „donekonečna opakovaných pravd pro domácí potřebu“ přestaly být nakonec Čechovovy hry v průběhu několika desetiletí neměnným předmětem akademického rozboru literárních historiků

a divadelních vědců a vytvořily podivuhodné „dějiny čechovských inscenací“, v nichž každá režisérská nebo herecká osobnost má možnost vtisknout autorské filozofii sváru s absencí činu svou vlastní interpretaci.

A tak se brilantní literární faktura či krystalický divadelní tvar Čechovova zralého divadelního umění nepřetržitě rozplývá v záměrné neurčitosti myšlenkových postulátů a teatrologové stojí tvář v tvář neuvěřitelnému dramatickému paradoxu. Zatímco kupříkladu Ostrovskij či Gorkij — máme-li volit příměry z ruské klasiky — obecně vzato vyvolává v různých epochách a v praxi rozličných divadelních souborů tíž dojem etický a estetický, každá doba, každé divadlo, každý režisér, ale i každé obecenstvo, každý kritik má a může mít „svého“ Čechova, pokaždé naprosto autentického, „pravého“, a přitom zcela nesouměřitelného s tradičním nebo netradičním výkladem autorova dramatu kupříkladu v sousedním divadelním stánku. Z čeho vůbec pramení neslitovné polemiky a široká paleta pravd o Čechovovi dramatikovi? Které autorovy iluze a naděje minulého věku jsou jednou tak emfaticky rozdmýchány a podruhé natolik nemilosrdně ničeny a bořeny? Může se vůbec v polyfonii autorova dramatického chóru stanovit něco, co je skutečně časové a myšlenkově nadřaditelné a co nejpregnantněji tlumočí jeho neskutečnou uměleckou vitalitu? S kongeniálním „řešením“ tohoto věčného tápání po důvodech jedinečné životaschopnosti autorových dramát přišel v moderní době snad jenom Lev Tolstoj. Pouze on uměl odhalit bytostnou „příčinu“ Čechovovy fenomenální nadčasovosti, když mu jednou — podle svědectví Ivana Bunina — lapidárně vytkl: „A stejně ty vaše hry nemůžu ani cítit. Shakespeare psal mizerně, ale vy píšete ještě hůř...“

Z klasického odkazu těchto údajně prachbídných a nicotných pisálků ovšem vyplývá, jak nezničitelně působí homogenní lidský vesmír obou umělců na čtenáře i diváky ještě po staletích a desetiletích. Lékař a „objektivist“ Anton Pavlovič Čechov učinil krédem své životní filozofie a impresionistického duchovního elixíru svých dramát neutuchající generační představu „nenaplněného snu“ — a tu začlenil do všednodenních reálií tak fascinujícím způsobem, že si jednotlivé detaily, konkrétní epizody, scénky, repliky či postoje udržely i v zorném úhlu zkušenosti dalších pokolení původní, symbolický

význam, zůstaly a zůstanou živé, dokud bude mít lidstvo možnost dál věřit ve své nehynoucí ideály a schopnost vyrovnávat se se zklamáními z marnosti svých představ. Věhlasná Čechovova dramata ze světa provinční inteligence jsou vysvětlitelná z problematiky a lidské situace bezmocně nečinnorodého „darebáka Platonova“ a všechna modelově demonstrují nezmarovitou životnost ideje důstojné člověčí existence. Jeho nesmrtelné hry se proto odjakživa a odedávna vydávají napospas i našim snům a svárům jakoby se stejnými slovy, která v *Rackovi* adresuje Nina Zarečná svému milovanému, spisovateli Trigorinovi: „Budeš-li kdy potřebovat můj život, přijď a vezmi jej.“

Vladimír Novotný

OBSAH

Darebák Platonov (IW)	7
Na hlavní silnici (IW)	171
Ivanov (LS)	195
Svatba (AM)	255
Racek (LS)	271
Strýček Váňa (LS)	321
Tři sestry (LS)	367
Višňový sad (LS)	429
<i>Defilé nenaplněných snů</i> (doslov Vladimíra Novotného)	479

AM = Alena Morávková
LS = Leoš Suchařípa
IW = Ivan Wernisch

GALERIE GK LASIKŮ

Řídí Marie Zábranová

ANTON
PAVLOVIČ
ČECHOV

DRAMATA

Z ruských originálů přeložili Alena Morávková, Leoš Suchařípa a Ivan Wernisch. Vybral, uspořádal a doslov napsal Vladimír Novotný. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Aleš Krejča. Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 4734. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1988. Odpovědná redaktorka Ludmila Dušková. Výtvarný redaktor Vladimír Nárožník. Technická redaktorka Milada Hrachová. Z fotosazby zhotovené n. p. Severografia, Ústí nad Labem, vytiskl Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 3, Český Těšín. 28,66 AA, 29,15 VA. 604-22-856. Vydání v tomto uspořádání první. Náklad 3 500 výtisků. 01-073-88. 13/24
Vázané 27 Kčs.