

Danůše Kšicová

Secese v dramatice A. P. Čechova

Studiu ruské secese jako syntetického stylu přelomu 19. a 20. století byly prozatím věnovány jen některé dílčí studie.¹ Ještě menší pozornosti se těší zkoumání vzájemného vztahu mezi ruskou výtvarnou a literární podobou secese.² Ani dílo A. P. Čechova nebylo dosud z tohoto hlediska zkoumáno, i když je z celého komplexu vnějších i vnitřních znaků zřejmé, že secesní estetika i poetika na Čechova působila neméně silně než na celou řadu jeho současníků.

Secese, tvořící jeden z nejvýraznějších projevů výtvarného a architektonického novoromantismu, vyvíjela se v Rusku podobně jako jinde v Evropě ve třech základních fázích: 1. předehra (polovina 70. - 90. let); 2. kulminace (1895-1905, v Rusku je toto období spjato s časopisem *Mir iskusstva - Svět umění*, 1899-1904); 3. doznívání (do druhé poloviny 10. let 20. století). Vzhledem k sepětí secese s folklórem a orientální kulturou, v níž nachází inspirační zdroje k vytváření typického dekoru, je pochopitelné, že nejvíce secesních znaků nacházíme v literárních dílech takto orientovaných. Z oblasti výtvarného umění bychom si pro první fázi mohli uvést ornamentální kresby Angličana Waltera Crana, pohádkově či religiózně stylizovaná díla Vasněcovova, dokonce i Repinovo plátno *Sadko* v podmořském království (1875-1876). Literární analogii pak nacházíme např. v poslední fázi tvorby I. S. Turgeněva, především v jeho povídkách *Píseň vítězné lásky* (1881) a *Klára Miličová* (1883). Z Čechovovy prózy je nejmarkantněji secesně stylizována jeho povídka *Černý mnich* (1894), utvářená obdobně jako obě zmíněná Turgeněvova díla na pomezí světa reálného a ireálného, vyjadřovaného systémem složitých symbolů. Odtud lze vést souvislou vývojovou

linii až k Čechovově vrcholné dramatice.³ V porovnání s těmito díly je určení podílu secese v Čechovově dramatice o to složitější, oč výraznější je autorova snaha o co nejreálnější zachycení iluze skutečného života.⁴ Dobová obliha secesního dekoru je však zřejmá již z celé řady názvů jeho her: Labutí píseň (1887) a Racek (1896) souvisejí, s typicky secesní zálibou v ornitologických symbolech. Název hry, jež předcházela Strýčkovi Vánovi (1897) - Lesní muž (Lešij, 1890), čerpá z folklóru, kultivovaného secesí. Višňový sad (1904) evokuje tutéž antonymickou květomluvu jako Pucciniho opera Madame Butterfly, vzniklá téhož roku. Metaforickým archetypem, spjatým s folklórní kultivací magických čísel, je i název dramatu Tři sestry (1901), jejichž postavy jsou ve hře dominantní. Jestliže vyjdeme z Aristotelovy devízy, již přijal Čechov za vlastní, že v uměleckém díle nemá být nic náhodného, pak si musíme nutně klást otázku, nemají-li již tyto vnější znaky hlubší příčiny, související s uměleckým záměrem a jeho konkrétní realizací.

Petr Wittlich charakterizuje strukturu secesního díla jako obrazec trojúhelníku vepsaného do kruhu, jehož hrany představují tři nejdůležitější součásti secese: naturalismus, symbolismus a dekorativnost.⁵ Při studiu Čechovova díla byla prozatím věnována jistá pozornost prvním dvěma složkám: naturalismu a symbolismu, vesměs však pouze v souvislosti s díly, v nichž se tyto tvárné postupy vyskytují nejmarkantněji. Tak např. V. I. Kulešov, upozorňující na sympatie, jež Čechov choval k předním představitelům ruského naturalismu (I. Potapenko, P. Boborykin) i symbolismu (K. Belmont),⁶ upozorňuje v souvislosti s naturalismem na Čechovovy dokumentární zápisky Ostrov Sachalin. Za symbolisticky orientované dílo označuje povídku Černý mnich, upozorňuje však i na jisté shody v estetických názorech V. Brjusova a A. P. Čechova,

který s oblibou využíval Brjusovovy "poezie narážek" a sdílel i přesvědčení Vjačeslava Ivanova, že v každém literárním díle "se skrývá jeho vlastní hudba".⁷ Čechovova díla jsou plná hudebnosti, konstatuje Kůlešov i řada dalších badatelů a interpretů.⁸

S funkčním využíváním symbolu se však nasetkáváme jen v textech, v nichž hraje důležitou roli složka iracionální, jak je tomu v Černém mnichovi, v Ibsenově dramatu Když my mrtví procitneme (1899), jež s citovanou Čechovovou povídkou spojuje týž motiv šílenství, ve Strindbergově dramatu Hra snů (1902), v Hauptmannově pohádkové hře Potopený zvon (1896) či v Maeterlinckově Modrém ptákově (1909), abychom jmenovali alespoň nejznámější díla té doby. V téže symbolické rovině jako racek ve stejnojmenné hře Čechovově vystupuje ornitologický motiv v Ibsenově melitostném dramatu Divoká kachna (1884).⁹ Je-li v Čechovově dramatu racek symbolem zbytečně zmarněného mladého života, pak u Ibsena je kromě této existenciální roviny ještě linie absurdnosti, s níž se někdejší zkušený lovec vyžívá v "lovu" králíků pěstovaných potají na půdě. I v tomto případě jde o symbol zmarněných nadějí. Formou symbolu je vyjádřována i základní dramatická kolize Čechovových her - ztráta iluzí i zrození fénixe nových nadějí. V Rackovi je to proměna naivní Niny v talentovanou herečku, jež své umění vykoupila vlastním utrpením. Ve Strýčkově Váňovi a Třech sestřích, kde hlavní protagonisté ztrácejí víru i lásku, stává se jim symbolem budoucnosti práce. Vykořenění hrdinové poslední Čechovovy hry se rozprchnou z promarněného višňového sadu do labyrintu světa, v němž je jim záchranou ráj vlastního srdce. Symbol ovšem nevystupuje v Čechovových hrách ve své obnažené podobě jako např. v Andrejevově Životu člověka (1907) nebo v Chlebnikovově hře Svět od konce (Mirskanca, 1913), předznamenávajících expresionismus. Korektivem je zde právě ona tou-

ha po vytvoření dokonalé iluze skutečného života, jež tak konvenovala Stanislavskému s jeho úsilím o autentičnost kostýmů, dekorací i hereckého projevu. Budeme-li analyzovat Čechovova dramata z tohoto hlediska, zjistíme, že jsou strukturně dvojdomá - jsou budována na onom základním romantickém rozporu snu a skutečnosti, která vstupuje do hry s veškerou svou bezostyšností a bezohledností. A právě v této rovině můžeme mluvit o Čechovově naturalismu, dovedeném nedlouho poté Frenzem Kafkou do obludné podoby Procesu (posmrtně 1925), kde se líčí stětí sekerou se všemi ponižujícími detaily, stejně jako projevy lásky v jeho románu Zámek (1926). Čechov, proslulý mistr zámlk a náznaků, jenž většinu nejdramatičtějších momentů nechává odeznít za scénou, ať už se jedná o sebevraždu Konstantina Trepljova nebo souboj Tuzenbacha se Soljonym, je ovšem střídmější než Kafka či L. N. Tolstoj ve Vládě tmy (1887). Přesto však je to právě naturalistický detail, který je oním nezbytným harmonizujícím korektivem, zbavujícím Čechovovy hry jakéhokoli peptosu. Téměř každý projev naivity či romantické exaltace je vzápětí depoetizován střízlivou replikou. V Rackovi je to hned v první scéně, v níž hovoří tragicky se stylizující Máša s chudým učitelem Medvěděnkem, který nechápe, proč by ta zdravá a zámožná dívka měla být nešťastná. Jeho promluvy mají vždy charakter střízlivých konstatování faktu - vyčíslení ubohého učitelského platu a počtu vyživovaných lidí. Obě postavy jsou ostatně záměrně depoetizací lásky i romantické stylizace - Máša chodí v černém a filozofuje o nešťastné lásce, což jí však nebrání v tom, aby šňupala, pila vodku či koňak a provdala se za nemilovaného, leč milujícího ji učitele. Obdobně depatetizující je i reakce herečky Arkadinové na dekadentní hru jejího syna, kterou svým výrokem znemožní, a tím vyvolá základní konflikt hry - Trepljov propadne jako autor i milenec - v sou-

těži generací vítězí pokolení otců, zastoupené věcným Trigorinem a rozmarnou, sobeckou a lakomou matkou, jež však dosáhla úspěchu stejně jako Trigorin díky své vytrvalosti a pracovitosti. Mystické divadlo idejí, z něhož promlouvá Světová duše Vladimíra Solovjova a v němž je svět zastoupen symboly zvířat stejně jako v Nietzschevě básnické próze Tak pravil Zarathustra, je zde odsuzováno slovy soudobé konzervativní kritiky, vloženými do úst Arkadinové, nikoli samotným autorem. Trepljovův talent oceňuje jedině stárnoucí donchuan, lenivý, avšak citlivý doktor Dorn, čestný zástupce oné početné galerie lékařů, tvořících nezbytnou součást Čechovovy tvorby. Projevy naturalismu v Čechovově tvorbě můžeme spatřovat i v oné příznačné krutosti v jednání lidí, kteří by si měli být nejbližší. Takový je vztah matky a syna i mileneckých dvojic v Rackovi, v Strýčkovi Váňovi poměr lidí vydržovaných ke svým chleboďárcům, narůstající odcizení sourozenců ve Třech sestřích atd. Čechov tak již vytváří onen svět osamocených lidí, kteří marně hledají cestu k vzájemnému kontaktu. Proto je zde tolik izolovaných promluv vyznívajících do prázdna. To je již zárodek oné linie dramatu 20. století, která našla posléze své vyjádření v dílech O'Neilla, T. Williamse, A. Millera, ale i našeho Hrubína, např. v jeho Srpnové neděli. Naturalistický kontrast vznešených symbolů někdy vede ke scénám značně drastickým - raněný Trepljov si v konfliktu s matkou strhává obvaz - což to není scéna srovnatelná s Repinovým naturalistickým plátnem Ivan Hrozný a jeho syn Ivan (1881-1885)? Vojnickij střelil na profesora, kvůli němuž se zbytečně obětoval (Strýček Váňa). Doktor Astrov v téže hře líčí stylem fyziologické črty epidemii cholery u venkovské chudiny, žijící v jedné místnosti i s dobyt看em. Téma odcizení zaznívá snad nejvýrazněji v závěru Višňového sadu, kdy všichni odjeli hledat své opravdové či zdánlivé štěstí a na scéně se objeví starý sluha Firs, odsouze-

ný k smrti v opuštěném domě. Starý dobrák nemyslí ani v tomto okamžiku na sebe, ale na zdraví svého pána, jehož vychoval.

Kde je však onen třetí vrchol rovnoramenného trojúhelníku vepsaného do kruhu, jímž lze schematicky vyjádřit secesi? V čem můžeme spatřovat výraz oné na pohled nejzřetelnější složky secese - její dekorativnosti? Řadu typicky secesních motivů nalezneme již v citovaném světě symbolů a básnických metafor. K takovým metaforickým archetypům, znovu kultivovaným secesí, patří kontrast černé a bílé barvy, jenž tak dominuje na secesních grafikách, kontrast symbolizující smutek a radost. Vždy v černém chodí obě neukojené Máši - Máša Šamrajevová a Racka i Máša Kulyginová ze Tří sester. V bílých šatech vystupuje v prvním dějství Racka Nina Zarečná i nejmladší ze Tří sester Irěna. Bílý je zabítý racek i ptáci na modré obloze v představách Iriny o štěstí (v prvním dějství Tří sester). Bílé kvetoucí višňový sad vyvolává v Raněvské vzpomínku na zesnulou matku jdoucí po sadu v bílých šatech atd. Ornitologické motivy typické pro secesi se tu objevují v romantické podobě ptáků - symbolu štěstí a svobody, např. v pohledu Máši na let tažných ptáků - divokých hus či labutí ve 4. jednání Tří sester či v monologu Jeleny Andrejevny, ve 3. jednání Strýčka Váni, když si mladá žena nemocného starce uvědomuje všechnu ubíjející prostřednost svého okolí i svou neschopnost se z něho vymanit. Ví, že se o ní říká, že má rusalčí krev - opět typicky romantický symbol, kultivovaný secesí, stejně jako motiv anděla. V dekoraci typicky secesní jej v kontaminaci s motivem drahých kamenů vložil Čechov do úst Soni, pronášející závěrečný monolog hry Strýček Vána: "Uslyšíme anděly, nebe bude samý diamant, uvidíme, jak všechno zlo na zemi, všedhno naše utrpení utone v milosrdenství, které zaplní celý svět a náš život bude tichý, něžný a sladký

jako laskání."¹⁰ Funkci neoromantického dekoru plní i citace či parafráze veršů Puškinových a Lermontovových. Čechovovi hrdinové jimi vesměs symbolizují své duševní prožitky, pocity a touhy. Např. strýček Váňa zamilovaný do Jeleny Andrejevny, jež ho dráždí svou lhostejností a chladem, si uvědomuje, že promeškal svou dobu podobně jako Oněgin, jemuž Taťána při osudovém setkání připomíná, jak blízké bylo kdysi oběma štěstí. Její slova: "A šťastje bylo tak možno." (XLVII) Vojnickij parafrázuje takto: "Veď eto bylo tak možno."¹¹ Nesnesitelný duelant Soljonyj se stylizuje do pozice nepochopeného Lermontova a cituje vymyšlené verše z Puškinových Cikánů: "Ne serdiš, Aleko... Zabuď, zabuď mečtanija svoji..."¹² Pohádková idyličnost předzpěvu Puškinovy poémy Ruslan a Ludmila je v příkrém kontrastu se zoufalstvím Máši po odchodu Veršinina. A přesto se jí v této chvíli vybavují právě tyto půvabné verše o zeleném dubu na břehu mořské zátoky a učeném kocouru, co kolem něho chodí na zlatém řetěze. Podobných příkladů bychom mohli uvést více. V Čechovových dramatech se vůbec hodně cituje. Konfliktní vztah mezi Arkadinovou a Trepljovem je hned v úvodu Růčka naznačen replikou z Hamleta, vy-¹³jadřující analogickou situaci, kdy syn viní matku z neřesti. Milostný vztah Arkadinové k Trigorinovi je demonstrován na textu Maupassantovy povídky U vody. Niňa v závěrečné scéně s Trepljovem cituje Turgeněvova Rudina a přirovnává se k bezprizornému poutníkovi atd.

Oblíbené barvy secesního dekoru zlatá a stříbrná souvisejí s novoromantickým kultem nebeských těles, nacházejí u Čechova své uplatnění stejně jako u řady jeho současníků symbolistické, impresionistické a vitalistické orientace - Vjačeslava Ivanova, D. S. Balmonta, V. Brjusova, A. Bloka, A. Bělého aj.¹⁴ Irininy bílé šaty v začátku Tří sester jsou zality sluncem májového jitra, které v představách sester vyvolává vzpomínku na podobné slunečné ráno

prožité kdysi v Moskvě. Moskva symbolizující ve hře touhu sester po novém životě tak nabývá přímo kultovní podoby. Jindy slouží slunečný symbol Čechovovi jako tragický kontrast. Strýček Váňa přirovnává svůj zmarněný život k paprsku slunce, pohlcenému jamou (79). Na konvenční frázi Jeleny Andrejevny o hezkém počasí reaguje týž hrdina cynickou replikou, že za takového počasí je nejlepší se oběsit (71). Obdobnou metaforu o slunci pohlceném jamou Čechov užil v Rackovi. Ve hře mladého Trepljova se Světová duše přirovnává k zajatci uvrženému do hluboké prázdné studny. (Srov. obdobný motiv v Hauptmannově Potopeném zvonu, 1896.) Ostatně celý monolog této hry ve hře je typicky dekadentně a symbolisticky secesní. Svou eschatologickou motivací předchází pozdější drama Valerije Brjusova Země (1904). Obyvatelé tam žijí jen díky obrovské kopuli, jež zemi pokrývá. Brjusov tedy podává jakési spásné, ovšem pouze dočasné řešení záchrany života na zemi. Jeho absolutní zánik líčí hra Trepljovova, inscenovaná na břehu jezera, v jehož temných vodách se koupe odraz právě vzešlé luny. Tato romantická přírodní dekorace je provázena zjevením ďábla, jenž je v souladu s celkovou filozofickou stylizací označován za pána materiálního světa. Jeho zjevení je v duchu folklórně stylizovaných křesťanských představ provázeno světelnými a čichovými efekty, jako jsou ohnivé oči, světla bludiček a pach síry.

O filozofických zdrojích Trepljovovy hry - Vladimíru Solovjovovi a Fr. Nietzscheovi - jsme se již zmiňovali. Solovjovovo přesvědčení o existenci Sofie - moudrosti, jež je výrazem Světové duše, zde našlo svou ideální interpretku v mladistvé, světem nedotčené Nině Zarečné, jež recituje s takovým citem, že nepředpojatému posluchači doktoru Dornovi se třesou ruce vzrušením. Nietzscheova symbolická zvířata lev, orl a had, obklopující Zarathustru, jež mají svůj pravděpodobný zdroj v biblickém Zjevení sv.

Jana,¹⁵ jsou sice u Čechova patřičně rozmnožena, shoda s Nietzschem je však v začátku citace evidentní. Zvířata jako symbol života, s jejichž zánikem země pozbývá své tvárnosti, se objevují posléze i v monologu racionalistického doktora Astrova ve Strýčkovi Váňovi. Astrov v něm líčí postupný zánik fauny a flóry ruských lesů, které jsou jeho největší vášní. Astrov, jenž za své lékařské praxe poznal veškerou bídu ruského venkova, vidí příčiny těchto jevů v rovině sociální. Jeho celoživotní snaha, s níž se svěřuje milované ženě, však vyznívá stejně beznadějně jako monolog Světové duše. Je to též začarovaný kruh, jehož magickou sílu se marně snaží Čechovovi hrdinové překročit. V monologu Světové duše Čechov stylizuje i filozofické doktriny I. Kanta a A. Schopenhauera, jehož četl již jako gymnazista.¹⁶ Je to onen pasus o království Světové duše, jež nastoupí po zániku Věhomíra, kdy Duch a Hmota splynou v jedno v nádherné harmonii (14). Čechov tedy dobře znal filozofické zdroje dekadence a symbolismu a dovedl jich plně využít v hluboce promyšleném básnickém textu, tak nespravedlivě zesměšněném, že na této základní zápletce bylo možné vybudovat celé drama. O tom, jakou důležitost své "hře ve hře" Čechov přikládá, ostatně svědčí i skutečnost, že též text tvoří i finále dramatu. Při závěrečném setkání Niny s Trepljovem, té Niny, jež prošla životním martyriem, aby v něm našla samu sebe a svůj talent, zaznívá opět ona pesáž o zániku veškerého života na světě. Je to též symbol ztracených iluzí, též zvuk prasklé struny, zaznívající v závěru Višňového sadu. Čechovova dramata mají kruhovou kompozici a jsou budována na témž principu jako hudební symfonie, tj. na kontrastu a opakovaných leitmotivech,¹⁷ ústících v závěrečnou gradaci, zpochybňující vše, co bylo jako touha plná nadějí vysloveno v prvních scénách a dospívající známou negací negace ve velikou syntézu.

Všechny čtyři vrcholné Čechovovy hry mají čtyři dějství. Dvě z nich autor označuje jako komedie, ačkoli to komedie nejsou (Racke, Višňový sad), jednu jako scény z venkovského života (Strýček Váňa) a jen jednu jako drama (Tři sestry). Ve všech hrách je tolik analogií a téma téměř totožné, že nemůže jít o náhodnou shodu – je to záměrně, i když postupně a s přestávkami budovaná symfonie o čtyřech větách. Za "předsymfonie" (podle terminologie A. Bělého¹⁸) lze označit dvě první celovečerní hry: Platonova (Hra bez názvu nebo Bezotcovščina, 1878; 1923¹⁹) a Ivanova (1887), v nichž již zaznívá téma, jímž byl Čechov přímo posedlý – téma zklamaných nadějí, neuskutečněných tužeb a rozčarování, které však nekončí rezignací. Snad ani ve hrách Gorkého není tolik výroků o budoucím štěstí, jako je tomu u Čechova, jenž s touto optimistickou vizí vyprovází do světa všechny mladé lidi, které život nezlomil: Ninu Zarečnou z Racka, Irinu ze Tří sester, Soňu ze Strýčka Váni a Aňu s Trofimovem z Višňového sadu. Je to vykoupení z oné disharmonie, s níž Čechov řeší osobní vztahy svých hrdinů. Tyto momenty jsou u Čechova vždy podmalovány hudbou. Úvodem k Trepljovově hře v Rackovi, jež znamená začátek milostných kolizí, zaznívá typicky secesní nástroj – roh. Přiznání Máši Šamrajevové k beznadějně lásce zaznívá na pozadí melancholického valčíku, který hraje rovněž nešťastně zamilovaný Konstantin Trepljov. Ve Strýčkovi Váňovi provází hudba provokační nálady zahořklého Vojnického, litujícího vlastní promarněný život (srov. scénu s Těleginovou kytarou ve druhém dějství). Sestry si uvědomují tíživost a beznadějnost své izolovanosti zvláště intenzívně, když odcházejí a za scénou hraje kapela pochod. V závěru Višňového sadu zní za scénou tupé úderý sekery, symbolizující definitivní zánik sadu, o který všichni tolik stáli a který je vydáván nepospaš stejně jako starý sluha Firs, o kterém se mluví do

poslední chvíle a který přece jen zůstává opuštěný v opuštěném domě. Údery sekery jsou tak logickou gradací zvuku prasklé struny, zaznívajících poprvé ve druhém dějství a podruhé v samém závěru hry jako symbol něčeho nenávratně ztraceného. Čechov tak opět vědomě nevázuje na populární romantický metaforický archetyp, českému čtenáři tak dobře známý z Máchova Máje.²⁰

Vysoké oceňování hudby za neoromantismu není náhodné. Hlavní teoretik ruského symbolismu A. Bělyj ve své stati *Formy umění* (1903) staví hudbu v návaznosti na Baudelaire a Verlaine na nejvyšší místo mezi uměními a v praxi se vědomě pokouší o vyjádření hudby slovesnými znaky ve svých čtyřech *Symfoniích* (1899-1907). Synkretismus umění je velmi blízký i secesi, v níž spojení linie s plochou produkovalo rytmus jako důležitou stylovou kategorii, která v architektuře necházela svůj výraz v gradaci hmot a v dvourozměrné malbě v pořadí a vztahu jejich dekorativních plánů.²¹ Podrobná analýza hudebních principů Čechovových dramát bude předmětem dalšího výzkumu. Můžeme však uzavřít, že estetická norma secese se na výstavbě Čechovových dramát podílela měrou mnohem výraznější, než by se na první pohled zdálo.

Poznámky

- 1 O ruské secesi pojednávají ve stručnosti téměř všechny zahraniční publikace věnované vývoji tohoto směru. In: K š i c o v á D.: Secese v poezii přelomu století. Slavia 53, 1984, č. 1, s.16.
- 2 Tamtéž. Táž: Poéme ze romantismu a novoromantismu. Česko-ruské paralely. Brno, UJEP 1983, s. 113-144.
- 3 K u l e š o v V. I.: Realizm Čechova v sootnošenii s naturalizmom i simvolizmom v ruskoj literature konca 19-go - načala 20-go vv. In: Č e c h o v s k i j e čte-nija v Jalte, Moskva, Kniga 1973, s. 21-37.
- 4 S v a t o ň o v á I.: "Spor" o Čechove i Ibsene. (O rezonanse ich pjes v Čechii v načale 20 v.) In: Č e š s - k o - ruskije i slovecko-ruskije literaturnyje otno-šenija. (Konec 18 - načalo 20 vv.) Moskva, Nauka 1968, s. 371-386. S k e f t y m o v A. P.: O konfliktu her A. P. Čechova, Praha, Orbis 1961.
- 5 W i t t l i c h P.: Česká secese. Praha, Odeon 1982, s. 13.
- 6 Srov. darovací dedikace řady autorů na knihách v Čechovově knihovně. In: B a l u c h a t y j S.: Biblioteka Čechova. In: Č e c h o v i jeho sreda. Leningrad, Aca-demia, s. 197-418. O estetické orientaci Čechova a je-ho literárních zálibách srov.: Z a p i s n y j e kniž-ki A. P. Čechova. Iz archive A. P. Čechova. Publikacij. Moskva, Biblioteka im. Lenina 1960, s. 5-150.
- 7 K u l e š o v V. I.: Realizm Čechova, s. 32.
- 8 Tamtéž. Mejerchold srovnával Višňový sad se symfoniemi Čajkovského, A. Tairov inscenoval r. 1944 Racka téměř jako koncert. Srov.: Š a c h - A z i z o v a T. K.: Sovremennoje pročtenije čechovovskich pjes. In: V t v o r č e s k o j laboratorii Čechova. Moskva, Nau-ka 1974, s. 336-353. O hudebních kontaktech Čechova srov. B a l a b a n o v i č Je.: Čechov i Čajkovskij, Moskva, Gosizdat 1962. O symbolismu a hudebnosti v Če-chovově dramatrice píše Andrej Bělyj v eseji o Višňovém sadu. In: C, z e c h o w w oczach krytyki swiatowej. Warszawa, Państwowy instytut wydawniczy 1971, s. 151-155. Tamt. srov. stať N i l s s o n N. A.: Intonacja i rytm w sztukach Czechowa, s.395-413 aj. stati.
- 9 O vztahu Čechova k dílu Ibsenovu srov. např. Š a r y p - k i n D. M.: Ibsen v ruskoj literature (1890-je gody). In: R o s s i j a i Zapad. Iz Istorii literaturnych otnošenij. Leningrad, Nauka 1973, s. 292-303. O proni-kání Ibsena a ostatních západoevropských symbolistů na ruskou scénu srov. B e r d n i k o v G.: Čechov - dra-maturg. Moskva, Iskusstvo 1957, s. 93-100.

- 10 Vzhledem k určitým nepřesnostem dosavadních překladů cituji zde i dále ve vlastním tlumočení.
- 11 Č e c h o v A. P.: Polnoje sobranije sočinenij i pisem, t. 13. Moskva, Nauka 1978, s. 80. Dle tohoto vydání cituji i dále označením stran přímo v textu.
- 12 Srov. poznámky k dramatu Tři sestry v tomtéž vydání, s. 465.
- 13 W i n n e r T. G.: "Mewa" Czechowa a "Hamlet" Szekspira - badanie chwytów dramatycznych. In: C z e c h o w w oczach, s. 233-248.
- 14 D o l g o p o l o v L.: Na rubeže vekov. Gl. M. Gořkij i problema "Detej solnca". Leningrad, Sov. pisatel 1977, s. 60-95.
- 15 B i b l í svatá. Česká biblická práce. Kutná Hora 1949, 281.
- 16 B e r d n i k o v G.: Čechov, Molodeža gvardija, Moskva 1974, s. 21. Podle vzpomínek spolužáka z taganrožského gymnázia A. Drossi Čechov v té době četl A. Schopenhauera.
- 17 K u d ě l k a V.: Čechovův přínos světovému dramatu, SPFFBU, D 29, 1982, s. 105-112.
- 18 A. Bělyj je autorem čtyř Symfonií a jedné Předsymfonie, kterou však zničil. Srov. K š i c o v á D.: Poéma za romantismu, s. 145-152.
- 19 Datum napsání a datum otištění. Pod názvem Platonov byla hra uváděna v Československu. Rukopis objevený dodatečně v bankovním sejfu M. P. Čechovové byl poprvé otištěn r. 1923 pod názvem Bezotcovščina, známým ze vzpomínek spisovatelova bratra M. P. Čechova. Srov. cit. vydání Čechovových spisů, sv. 11, s. 393-402.
- 20 Srov. verše K. H. Máchy ze závěru 3. zpěvu Máje: "Zhortěné harfy tón, strhané strůny zvuk". Spisy, sv. I, Praha, SNKLHU 1959, s. 45. Téhož motivu užil i šestnáctiletý I. S. Turgeněv ve své poémě Stěno, kde zvuk prasklé struny provází zjevení jeho démona, zbroceného krví. Řadu zvukových efektů podobného typu obsahují i poémy Byronovy. Srov. K š i c o v á D.: Romantické poémy I. S. Turgeněva, Acta Universitatis Carolinae, v tisku.
- 21 W i t t l i c h P.: s. 14.