

# Karel Čapek a Anton Pavlovič Čechov

## Literárně biografické a genderové aspekty

– Oleg Malevič –

Genderová problematika měla klíčový význam v životě literárních jubilentů tohoto roku Antona Pavloviče Čechova a Karla Čapka. Mezi Čechovem a Čapkem je více shod, než se zdá na první pohled. Jsou to shody biografické (Čechov byl lékařem, Čapek synem lékaře, oba vážně onemocněli, když jim bylo dvacet pět let, oba se pozdě oženili s herečkami a poměrně brzy po svatbě zemřeli) i názorové (každý z nich byl především defensor vitae a pěstitel vlastní zahrady v přímém a přeneseném smyslu těchto slov).

Můžeme si položit otázku, proč se oba spisovatelé tak pozdě oženili. Čechov jako jednačtyřicetiletý, Čapek dokonce jako pětáctyřicetiletý. Bezpochyby to bylo spojeno s genderovou problematikou. Nermalou roli v tom hrála snaha zachránit svou tvůrčí svobodu. Herečce Kleopatře Karatygínové Čechov řekl: „Herci, umělci nikdy nesmějí vstupovat do manželství. Každý malíř, spisovatel, herec má rád *jen své umění, je zcela zaujat jen jím*, jaká tu může být vzájemná láska manželská?“ (Rayfield 2006: 277–278). Karel Čapek napsal Věře Hřůzové: „[...] jediná věc v životě má cenu: volnost. A kdyby se láska a volnost vylučovaly, volím volnost. [...] lepší černá křídla než růžová pouta“ (Čapek 1993: 126).

Žena oba spisovatele přitahovala i odpuzovala. Čechovův vztah k ženám byl praktičtější. Sděluje V. A. Tichonovovi: „Tajemství lásky jsem poznal jako třináctiletý“ (Čechov 1976b: 362). Jako budoucí lékař měl více příležitostí, aby ženy studoval. Vzpomíná dokonce, že v mládí byl znalcem prostředí vykřičených domů (Čechov 1976a: 68). Podle těchto dojmů později napsal povídku „Záchvat“. Poprvé požádal dívku o ruku jako šestadvacetiletý (byla to o rok mladší židovka Jevdokija Isaakovna Efros). Chtěl, aby se kvůli němu vzdala svého náboženství a přešla k pravoslaví. Na rozdíl od Sary z *Ivanova* (1889) to nejspíš neučinila. Jeho mladší bratr Michail vzpomíná na ještě jednu dávnou Čechovovu nevěstu jménem Missinka (rusky Misjus'). Asi každý čtenář Čechova pamatuje poslední větu jeho povídky „Dům s meziním“: „Missinko, kde jsi?“

Čapkův vztah k ženám byl poněkud zvláštní, spíš pozorovatelský než akční. Jeho milostné romány se vždycky začínaly korespondenční přípravou, někdy velice dlouhou, a nezřídka se jí také končily. Ve svých prvních milostných románech v dopisech (Anně Nepeřené a dokonce ještě i Olze Scheinpflugové) začínající spisovatel rád hraje úlohu literárního mistra a uměleckého vychovatele. Čechov rovněž radil ženám-spisovatelkám (Avilová, Šavrová), které do něho byly zamilovány.

Nemožnost sňatku, po kterém Olga Scheinpflugová zpočátku strašlivě toužila, byla jak Čapkovým otcem, tak nejednou i samotným Karlem Čapkem zdůvodněna jeho fyzickou nemocí (jednalo se patrně o chorobu Bechtěrevovu nebo Arendovovu). Ale u Čapka, a možná také u Čechova, existovala ještě jedna zvláštnost ve vztahu k ženám. Byla to psychologická patologie, kterou by bylo možno označit jako „nemoc“ Alexandra Bloka. Pro velkého ruského básníka jeho nevěsta a pak manželka Lubov Dmitrijevná Mendelejeva navždy zůstala živoucím symbolem, mystickou Krásnou Dámou, Sofií, ztělesněním Lásky a Smrti, nikoliv předmětem sexuální touhy. U Karla Čapka to nemělo takové extrémní polohy, jeho vztah k Olze Scheinpflugové a Věře Hřůzové nicméně byl projevem rozdvojení milostného citu na lásku nebeskou a lásku pozemskou. Něco podobného pronásledovalo také Čechova. Sexuálně ho nevzrušovaly milenky, jen krásné ženy, do nichž byl zamilován na dálku. Nejvíce se však obával rutiny manželského života. A. S. Suvorinovi psal: „[...] budu skvělým manželem, ale dejte mi takovou manželku, která by se jako luna zjevovala na mém nebi ne každý den“ (Čechov 1978: 40). Snad proto „daroval“ Liku Mizinovovu zpočátku Levitanovi a pak Potapenkovi. Nebo se spíš choval jako Karel Čapek, který v letech 1921–1927 ve svém vztahu k Olze Scheinpflu-

gové byl tak dlouho „zahradníkovým psem“, až od něho odešla. Tyto psychologické zvláštnosti (něco podobného můžeme konstatovat i ve vztahu mezi Franzem Kafkou a Milenou Jesenskou) nezůstaly bez vlivu na vztah A. P. Čechova a Karla Čapka k ženám a k tomu, co později dostalo název „genderová psychologie“.

Oba, jak Čechov, tak Čapek, ještě v první etapě své tvorby, která se u obou velmi lišila od tvorby pozdější, věnovali pozornost ženské problematice. Jak Čechov, tak bratři Čapkové často mluví nikoliv o konkrétní osobě, nýbrž o ženách nebo dívkách vůbec – viz u Čechova fejeton „O ženách“, u bratří Čapků humoresky „Jarní improvizace“, „Improvizace letní“, aforismy „O ženách 1, 2“, „Rozkoše samoty“. Zpočátku se lišily ne tolik vztahem k ženám, jako povahou přístupu (spíš přírodovědeckou u Čechova a spíš kulturně-historickou u Čapků). V humoresce „Povahy“ vychází Čechov při charakteristice žen z obecně přijaté psychologické klasifikace (cholericí, flegmaticí, melancholici, sangvinici – Čechov 1971: 12–14). Jedna z prvních povídek A. P. Čechova má název „Co nejčastěji potkáváme v románech, novelách atd.?“. Ve vlastní rané tvorbě mladý spisovatel líčil také to, „co nejčastěji potkáváme“ v životě. Někdy však tato formule vystihuje i některá jeho zralá díla, například povídky „Neklidná duše“ (Poprygunja) a „Dušinka“. V humoristických povídkách a miniaturách je vztah Čechova k ženám dost kritický. Kárá především jejich nevzdělanost a prodejnost. Ale prodávají se nejen ženy, ale také muži (velmi silná vesnická povídka „Milostpaní“). Současně mladý humorista ironizuje tradiční odmítavé mužské soudy o ženském genderu („O ženách“) nebo paradoxně převrací obvyklé představy ohledně společenského postavení žen a mužů – hrdinové jeho povídky „Ženské štěstí“ závidí ženám, jak snadno se mohou dostat na nejvyšší stupeň společenského žebříčku.

Dne 17. nebo 18. dubna roku 1883 Anton Pavlovič nabídl svému staršímu bratrovi Alexandrovi mnoholetý společný úkol – prostudovat celý vývoj zemní flóry a fauny a napsat *Dějiny pohlavní autority*, což chápal jako řešení „ženské“ otázky na přírodovědném základě. Od buňky do insecta (hmyzu) konstatoval nulovou mužskou „autoritu“ nebo dokonce převahu „autority“ ženské. Čechov ve své úvaze postupuje vzhůru po jednotlivých stupních vývoje a přichází k tezi: sama příroda netrpí nerovnoprávností. U homo sapiens je podle něj mužská „autorita“ vyšší.

Žena je všude pasivní. Rodí maso pro děla. [...] Je dobrý lékař, dobrý právník atd., ale na poli tvorby je husa. Dokonalý organismus tvoří, avšak žena

ještě nic nevytvořila. George Sandová není ani Newton, ani Shakespeare. Není myslitel. [...] Ale z toho, že je to ještě hlupačka, nevyplývá, že nebude chytrou hlavičkou: příroda směřuje k rovnoprávnosti.  
(Čechov 1983: 65)

V Čechovově rané tvorbě se stejně jako u bratří Čapků nezřídka setkáváme s exotickými náměty („Ženy herců“, „Hříšník z Toleda“) a cizími literárními vlivy – Čechov se vsadil, že napíše román v duchu maďarského spisovatele Móra Jókai a napsal dlouhou novelu *Žbytečné vítězství* (1882). Právě v této novele se u něho snad poprvé objevují kladné ženské postavy. Někdy však je to výsledek bezprostředního pozorování života. Láska ženy často bývá slepá, ale stejně často je obětavá („Květiny opožděné“, „Agafja“). Ženské postavy ve *Hře bez názvu* (*Platonov*) (1923), stejně jako v obou variantách *Ivanova*, určitě vzbuzují u diváka a autora sympatie. V *Ivanovovi* se Čechov přímo dotýká ženské otázky. Ivanovova mladá milenkka Saša touží po „aktivní lásce“ a tvrdí, že pro ženu na rozdíl od muže „je láska smyslem života“.

V posledních Čechovových povídkách, které vznikaly v době popularity knih Otto Weiningera, Maxe Nordaua a ve zřejmé polemice s *Kreutzerovou sonátou* (1887–1889) Lva Tolstého, se problém ženského genderu stává stálým předmětem diskusí mezi postavami. Protagonista povídky „Ariadna“ Samochin říká:

Zatím jenom na venkově nezůstává žena pozadu za mužem [...] Tam žena stejně myslí, cítí a stejně usilovně zápasí s přírodou ve jménu kultury jako muž. Ve městě směřuje všechno vychovávání a vzdělávání ženy v podstatě k tomu, aby byl z ženy vytvořen člověk-zvíře, totiž aby se líbila samci a aby toho samce dovedla ovládnout.  
(Čechov 1988: 291–292)

A protože Samochin není primitivní mizogyn, dodává:

Je třeba, aby se dívky chovávaly a učily spolu s chlapci, aby byli neustále pohromadě. [...] Vtloukejte děvčeti do hlavy už od peřinky, že muž není především kavalír ani ženich, nýbrž její bližní, který je jí ve všem roven. Učte ji logicky myslet, zobecňovat a nenamlouvejte jí, že její mozek váží méně než mužský a že tedy může být lhostejná k vědám, k umění a vůbec ke kulturním úkolům.

(ibid.)

Hrdina povídky „Dáma se psíkem“ Gurov rovněž říkal o ženách: „Nižší rasa!“, dokud se neseznámil s Annou Sergejevovou. V řadě zralých povídek („Neklidná duše“, „Anna na krku“, „Ariadna“) kreslí typ sobecké a často frigidní ženy, která je zcela zaujata svým úspěchem ve společnosti a obdivem mužů. Z této odrůdy žen není jen Raněvská z *Višňového sadu* (1903), ale také selka Axiňa z novely *V roklině* (1900), která vychrstla vařící vodu na nenáviděné cizí dítě. S porozuměním a soucitem kreslí ženu, majitelku závodu („Babí carstvo“), nebo do muže zamilovanou feministku (Rassudina v novele *Tři roky*, 1895).

V této době Čechov však nerad zobecňuje své poznatky. Protagonista povídky „O lásce“ Aljochin dokonce říká:

Dosud byla řečena o lásce jen jedna nesporná pravda, a to: že „tajemství to veliké jest“, kdežto všechno ostatní, co se kdy o lásce napsalo nebo řeklo, není řešení, nýbrž jen kladení otázek, které zůstanou vždy jen otázkami. Výklad, který by se hodil pro jeden případ, ukáže se v deseti jiných docela nesprávný a myslím, že by bylo nejlépe vyložit každý případ sám o sobě a nepokoušet se zevšobecnovat. Je potřeba, jak říkají lékaři, každý případ individualizovat.

(ibid.: 386)

V „Předmluvě autobiografické“ ke *Krakoňšově zahradě* (1918) se bratři Čapkové přiznali, že „v době nezkaženého svého mládí psali [...] o ženách a lásce krutě a nestydatě“ (Čapek 1982: 13). „[K]ulturní historie ženy jsou jen dějiny poměru muže k ženě“, čteme ve fejetonu „Benátský karneval“ (1910, ibid.: 58). Různé humoresky demonstrují historický posun od stylizované antiky, přes středověkou kurtoazii k době rokoka, romantismu a dokonce secese. Za epizodou ze současnosti je nastíněn antický archetyp (Penelope, Minerva). Ale vztah k ženě je všude v zásadě dekadentní a cynicky maskulinní. Jeden z aforismů hlásá: „Bůh stvořil muže jako podobství sebe a ženu jako podobství života. Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“ (ibid.: 61). V povídce „L'éventail“ ženu ztělesňuje loutka, jež mechanicky říká „sí“ a „no“. V *Lásky hře osudné* (1911) jsou ženy navíc prodejné. Nicméně právě žena je iniciátorkou všeho lidského snažení a všeho lidského v člověku. Stačilo k jednomu z „pacifikovaných“ dělníků mistra Ripratona připustit na noc hezkou ženštinu, aby začal toužit po lidském údělu a vzbouřil celý Hubertstown (povídka „Systém“, 1918).

Ve stejné době bratři Čapkové navrhují Boženě Benešové pro *Ženskou revui* články s feministickou tematikou („Žena u francouzských

dekadentů“, „Feminismus gotiky“, „Žena v bibli“, „Žena v renesanci“). Z genderového seriálu, který Čapkové zamýšleli, byla uveřejněna jen esej „Feminismus gotiky“ (1908). Její stěžejní myšlenkou je spojení genderového chování s aktuálním způsobem umělecké prezentace.

Ve svých prvních samostatných knihách *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921) se Karel Čapek už zabývá studiem ženské psychologie na konkrétních životních příbězích. A ženská slabost a pokora, které figurovaly v dekadentních a neoklasicistických povídkách bratří Čapků coby kladné rysy (viz například povídka „Ostrov“ ze *Zářivých hlubin*, 1916), jsou nyní kritizovány. Lída, protagonistka povídek „Lída“ a „Milostná píseň“ (Lída II) z *Božích muk*, se stala obětí padoucha. A přitom se podřídila fatální obyčejnosti. Podobně Raskolnikov měl zcela individuální pohnutky pro svůj zločin, ale ten dopadl tuctově, „stejně jako u sta prostých loupežných vražd“. Lída se stejně jako Raskolnikov nemůže zbavit pocitu své viny. Dokonce v sobě cítí nějakou rozkoš z ponížení. V pozadí této povídky je Dostojevského *Zločin a trest* (1866). V pozadí povídky „Helena“ z *Trapných povídek* je možná příběh Tatány a Oněgina z Puškinova veršovaného románu. Helena, „polo mužatka, polo panenská nymfa“, je zamilována do hrdiny povídky. Najednou se cítí dívkou a není v ní „vzpoury proti této samozřejmé mužské převaže“. Jeho zpověď sobce, který sám sebe obviňuje ze sobectví a životní vyprahlosti, chybně přijímá za milostné vyznání. Sama mu vyznává lásku v nepřičetném dopise s gramatickými chybami. A pak jí on čte lekci ne nepodobnou té, jakou častoval Oněgin Tatánu po obdržení jejího dopisu. Přitom na rozdíl od Oněgina si vysvětluje její chování netožností pohlaví a genderu.

Z celé tvorby Karla Čapka je právě v *Trapných povídkách* nejvýraznější přitom sociální aspekt ženské problematiky (povídky „Na zámku“, „Peníze“, „Surovec“). Guvernantka v aristokratické rodině závidí děvčatům z čeledníku a ráda by se stala dělnicí v továrně. Ale většina ženských postav v těchto povídkách se spokojuje s tradičním údělem ženy sociálně nesamostatné. V „trapné“ povídce „Tři“ Čapek názorně ukazuje manželství jako uzákoněnou prostituci. Manžel nevěrné ženy je tu vykreslen současně jako Alfons a pasák (stejně jako manžel v Čechovově povídce „Živé zboží“, 1882). Avšak protagonistka Čapkovy povídky vidí fotografii své matky: „Byla to kulatá, jasná, radostná tvář venkovské ženy, jež zrodila děti a požehnaně vrátila životu vše, co jí dal“ (Čapek 1958: 129).

Nikoliv dětinská Mimi nebo schematicky načrtnutá Helena Gloryová, nýbrž rázovitá Fanka a neméně rázovitá Nána, za nimiž lze uhodnout

postavu Čapkovy babičky Heleny Novotné, jsou vlastně vtělením jeho ženského ideálu. Obě hry – *Loupežník* (1919) a *RUR* (1920) – jsou vystavěny na kontrastu maskulinity a femininity. Loupežník je ztělesněním nejen výbojného a nezodpovědného mládí, ale také výbojného a nezodpovědného mužství. O ústředním konfliktu *RUR* Karel Čapek psal:

[...] to byl krásný obraz, který mne zvalil k napsání hry. Pravím sám „krásný“, protože nic se mi nezdá krásnějším než [...] tvořivá vůle, která je pružinou lidské výkonnosti, inspirující vůle stavět a dobývat [...] A tuto pyšnou, mužskou, aktivní velikost ducha pokorně sklonití k věčnému životu, který nese žena, to byl obraz, který mi tanul na mysli a činil mi jiné úvahy jaksi podružnými.

(Čapek 1985: 253)

Znovu: „Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“, ale se zcela jiným akcentem. Čapek „pokorně sklání“ maskulinitu před femininitou, nikoliv však před feminismem. Zvláště ne před feminismem v jeho dnešní, řekli bychom fundamentalistické podobě. Pro Čapka, který se z revolucionáře stává cílevědomým reformistou, je hlavním úkolem ženy zachraňování lidského plemene. A ve *Věci Makropulos* (1922) neplodná a sobecká, démonická a studená Emilie Marty je vlastně antifeministický pamflet.

Je zajímavé, že ve společných hrách se bratři Čapkové vracejí k dekadentnímu a mytologizujícímu názoru na ženu. Je to buď flirtující představitelka salonní společnosti (Iris a Clythie ve hře *Ze života hmyzu*, 1921), nebo žena posedlá nějakou módní ideou (Eva a Alter Egova žena v *Adamu Stvořiteli*, 1927), nebo omezená a hloupá „domácí slepice“ (Cvrčková, Chrobačka ve hře *Ze života hmyzu*, Lilit v *Adamu Stvořiteli*). V tvoření žena jen překáží. Je to mužský úděl. Někdy se žena chce stát mužem, ale je to parodie na maskulinitu: „Iris [...] Jak je to hloupé být ženou! Já bych dnes chtěla být mužem, dobývat, svádět, líbat... Felixi, já bych byla hrozně vášnivý muž“ (Čapek 1982: 237). Alter Egova žena, která co chvíli mění nejen svá jména, ale také své ideály, v rozhovoru s Lilit naopak „pohrdá muži“. V obou případech se Čapek zcela zřejmě vysmívá feministickým náladám. Alter Ego v duchu feministických názorů dokonce říká: „Pokrok světa se nezastaví u takové opičí instituce, jako je rodina“ (ibid.: 345).

Při studiu takzvané lidové četby Karel Čapek přišel k myšlence, že literatura může být buď romantickou, jako v pohádkách a románech pro služky, nebo „realistickou“, jako v lidových kalendářích. V prvním

případě vyjadřuje a ztělesňuje naše sny a touhy, včetně těch, které jsou výrazem genderových psychologických rozdílů. Tak „u všech národů a kmenů“ je pohádková postava hrdiny a pohádková postava princezny. Je to psychologicky pochopitelné. „Představa heroismu náleží mezi těch pár nevyhnutelných rekvizit mužského pohlaví; naproti tomu v ženském sexuální komplexu je skoro vždy v různých variacích uložena představa dobývané a nedostupné princezny“ (Čapek 1948: 168). Tento motiv leží nejen v základu vztahu Prokopa a princezny Ville v *Krakatitu* (1924), ale také v základu psychologie *Hordubala* (1933), různých životních projekcí „případu X“ v *Povětrní* (1934) nebo v Adamovi z *První party* (1937). Naproti tomu „předmětem realismu není člověk, nýbrž rodina. [...] Angelika nesmí z důvodů romantických zestárnout a ztloustnout; proto literárně bere konec v květu mladosti ať už v rakvi nebo v náručí pana d’Evremonta. Realistický člověk však ví, že polibek milenců není žádný konec, nýbrž začátek; ba že ani kolébka, která se po roce dostaví, není konec, nýbrž začátek, neboť je nutno děti vychovat, zaopatřit, vyženit a vyvdat“ (ibid.: 192). Takovou realistickou variantou světoznámého romantického příběhu je Čapkův apokryf „Romeo a Julie“ (1932).

Zrod epiky Čapek hledal v pravěku. Dlouhým historickým vývojem lidství vysvětluje také genderové rozdíly. Píše například:

Podnes se najdou u primitivních kmenů společné mužské domy a mužské spolky, do kterých nesmí žena vkročit pod trestem zabítí; zde se konají mužská mystéria a sdělují se veliká tajemství, jichž nesmí slyšet ucho ženy; zejména, jak se domnívám, se tu odjakživa mluvilo o politice a dělaly se tu vtipy na tchyně a ženy [...] Proto jsou anekdoty podnes mužská záležitost. [...] Mefisto zajisté překypoval vtipy jako obchodní agent; Markétka byla vážná jako sama ctnost; ale když jí Faust vypravoval některé z anekdot a úsloví, které měl od Mefista, šeptala Markétka překonána obdivem: „Vy jste hrozný!“ (Čapek 1948: 65, 67)

Podobné úvahy a pozorování, jejichž společným východiskem je přesvědčení, že ženský „vztah ke komice je spíš pasivní než aktivní“, najdeme u Čapka také jinde. V článku „Ženy a politika“ píše: „[...] ženy většinou nemají politiku rády. Považují ji přese vše za mužskou záležitost, ve kterémžto náhledu je smíšen jistý obdiv s jistým opovržením. Myslím, že krom jiných pohlavních pohnutek je tento poměr k politice určen dvěma ženskými motivy: nedostatkem smyslu pro abstrakce a nedostatkem válečného ducha“ (Čapek 1988: 561).



Na této tezi je postavena také Čapkova *Matka* (1938). V *RUR* Čapek rozestavil šest mužů kolem Heleny Gloryové. Ve *Věci Makropulos* šest mužů kolem Emilie Marty (Eliny Makropulos). Teď rozestavuje sedm mužů kolem Matky. A stále je přítomna zásada: „Muž je bůh v malém: proto tvoří. Žena je příroda v malém: proto rodí“. A také jako v *RUR* spisovatel nutí hrdou mužskou dobyvačností se sklonit před ženskou pravdou, která tkví v ochraně života. Jen pro ochranu života dětí Matka dává pušku Tonimu, ale nikdy neuzná mužskou touhu bojovat a zabíjet pro abstraktní zásady.

Čechovova povídka „Nevěsta“ (1903) a Čapkovo drama *Matka* se zdají vítězstvím mužského genderu. Ve skutečnosti oba spisovatelé byli relativisty, totiž hledali harmonický vzájemný vztah mezi mužským a ženským principem v osobním životě a životě společenském. Přitom si Čapek víc než Čechov uvědomoval nebezpečí mužské myšlenky převrácení všech základů společnosti. Kdyby bylo třeba co nej-lakoničtěji formulovat Čechovův a Čapkův vztah k „ženskému světu“, řekl bych, že byli antifeministickými feministy.

## Prameny

ČAPEK, Karel

1948 *Marsyas čili Na okraj literatury* (Praha: Fr. Borový) [1931]

1958 *Boží muka, Trapné povídky*. Dílo bratří Čapků, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1917, 1921]

1982 *Ze společné tvorby / Karel Čapek, Josef Čapek*. Spisy 2, ed. Emanuel Macek (Praha: Československý spisovatel)

1985 *O umění a kultuře* 2. Spisy 18, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel)

1988 „Ženy a politika“, in idem: *Od člověka k člověku* 1. Spisy 14, eds. Emanuel Macek, Miloš Pohorský (Praha: Československý spisovatel), s. 561–564 [1925]

1993 *Korespondence* 1. Spisy 22, ed. Marta Dandová (Praha: Československý spisovatel)

ČECHOV, Anton Pavlovič

1971 *Doktorské povídky*, ed. Zdenka Koutenská, přel. Karolina Dušková, Jaroslav Hulák, Vladimír Pravda (Praha: Mladá fronta)

1974 *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 1 (Moskva: Nauka)

1988 *Povídky*, ed. Vladimír Novotný (Praha: Odeon)

1976a *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 3 (Moskva: Nauka)

1976b *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 4 (Moskva: Nauka)

1978 *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v trinadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach* 6 (Moskva: Nauka)

## Literatura

RAYFIELD, Donald

2006 *Žizň Antona Čechova*, přel. Olga Makarova (Moskva: Izdatelstvo Nezavisimaja gazeta) [1997]

## Karel Čapek and Anton Pavlovich Chekhov (literary biographical and gender aspects)

There are some biographical similarities between A. Chekhov and K. Čapek (the first was a doctor, the second – the son of a physician, both fell seriously ill at the age of 25, both married actresses late in life and soon afterwards died) and ideological similarities (they were both relativists and defenders of life, both cultivated their own gardens in a very real and figurative sense). Both turned to gender considerations during the early period of their work, which greatly differed from their period of creative maturity. With the same critical attitude towards women, young Chekhov is characterized by a natural science approach to male and female gender, while Čapek by a cultural-historical one. Mature Chekhov sympathized with feminist views to a far greater degree than Čapek. Nevertheless, both writers were looking for a harmonious relationship between the male and female principle.

## Keywords

gender roles, social attitudes, emancipation of women, natural science approach Chekhov, cultural-historical Karel Čapek