

Žemberová, Viera

Zo strategie Antona Pavloviča Čechova, alebo, Marginália ku kompozícii prozaického textu

Opera Slavica. 2008, vol. 18, iss. 1, pp. 19-24

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116673>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZO STRATÉGIE ANTONA PAVLOVIČA ČECHOVA ALEBO MARGINÁLIA KU KOMPOZÍCII PROZAICKÉHO TEXTU

Viera Žemberová (Prešov)

Východiskom na hľadanie dotykového miesta medzi autorom a zvoleným žánrom jeho textu, medzi človekom a ním vytvoreným príbehom sa stala próza A. P. Čechova Tri roky. Pozornosť sústredila predovšetkým na to, ako zložito bol ustrojený osobnostný model A. P. Čechova (denníky, korešpondencia a iné) a ako sa filozofujúco, estetiky a poetologicky variabilne transformoval svojím nazeraním do témy, postavy, problému a štylistiky svojej prózy a drámy.

Kľúčové slová: autor, text, látka, téma, literárny priestor, postava, narátor, zápis, opis, psychika a psychológia postavy a sociálneho spoločenstva, kontext národnej kultúry, tradícia druhu a žánru, autenticita autorského záznamu.

The basis for searching for the point of intersection between the author and the selected genre of his literary text, between the man and the story he invented became Chekhov's prose work Three Years. The attention focused on the complicated model of Chekhov's creative personality (diaries, correspondence and others) and on how this model was variably transformed on the level of philosophy, aesthetics and poetology through his vision of the subject, the character, the problem and the stylistics of his prose and drama.

Key words: author, text, plot, theme, literary space, character, narrator, writing, description, psyche and psychology of the character and of the social community, context of the national culture, tradition of the style and genre, authenticity of the author's writing.

*Človek sa stane lepším vtedy,
keď mu ukážete, aký naozaj je...
Anton P. Čechov*

Približovať sa k (prozaickému) dielu Antona Pavloviča Čechova najskôr znamená, paradoxne, vstupovať do priestoru, v ktorom sú azda všetky jeho zákuťia i jasné plochy latentne (pre)skúmané nielen v druhovej norme, ale aj v synkretickom priesečníku ním využívaného genologického radu (voči druhu či žánru) i kľúču (pri ich prelínaní sa) práve v súlade so stratégiou textu. V duchu pripomenutej latentnosti a otvorenosti sa možno k próze Antona Pavloviča Čechova približovať z uhla kompozície a temporytmiky jeho narácie, hoci na horizonte doterajšieho výskumu sa „zahniezdila“ často pripomína, preto aj relativizovaná trau-

ma z nateraz (vraj) nie dôkladného, či skôr nie do epicentra podstaty prenikajúceho, preto aj presvedčivého a vyčerpávajúceho prenikania do osobitosti jeho autorského konceptu humoru, filozofie, psychológie a komiky v jeho druhovo i žánrovo nie ortodoxne rozčlenenom umeleckom (prozaickom, dramatickom) textu.

Pravdepodobne za touto opakujúcou sa literárnovednou ambíciou „hovoriť“ s autorom jeho rečou, spočíva zovšeobecnená kultúrna trauma z (ne)poznania veľkej duše (aj) ruskej kultúry, pretože: „Samolúbosť a namyslenosť máme európsku a vývoj a skutky ázijské“ (s. 19).

V skutočnosti, ak aj naďalej ostáva záujem viesť „reč“ s autorom o umeleckom diele ako o jave utvorenom jednotlivcom či ako o prejave kultúrneho spoločenstva, nemožno obísť ani strategickú poznámku samotného Čechova, ktorá si uchováva svoje podložie tak v sociológii umenia aj kultúry, ale aj vo flexibilitie funkcie umenia voči spoločenskej potrebe i praxi, pretože podľa neho: „Poézia a umelecké diela neobsahujú to, čo treba, ale to, čo sa od nich očakáva: neprekročia tieň davu a vyjadrujú len to, čo chcú tí lepší z davu“ (s. 21).

Čechova a ním samým navodená i udržiavaná vyčlenenosť z davu má svojich po generácie si odkazujúcich vykladačov a viaže sa s ňou nie jedna príhoda o tom, čo vedel, kde sa nechal aj najbližšími, prehliadajúc veľkoryso situáciu, zavádzať, podeňovať, ale i preceňovať, aký mal k tomu postoj a na čo vedel tieto nevinné i zákerné osobné skúsenosti využiť tak vo svojom súkromí, ako aj v dráme či próze. Čechov vo svojej komornosti si uchoval postoj nekompromisného pozorovateľa, pôžtíkára, filozofa, ale i gesto bezbranného zúfalca, hoci seabedome napísal na margo tejto svojej osobnostnej „rozčesnutosti“ i to, že odmieta vo svojej tvorbe učiť, vidieť iba do budúceho dňa a slúžiť svojmu súčasníkovi, lebo sám vie, že v jeho dráme i próze sú filozofické sloje, a to všetko preto, lebo: „Keď sa človek prisaje k niečomu, čo jemu cudzie, napr. k umeniu, v dôsledku neschopnosti stať sa umelcom sa z neho stáva úradník. Koľko ľudí tak parazituje na vede, divadle a výtvarnom umení“ (s. 52).

Akosi je prirodzené, že sa pri týchto úvahách o takmer vždy tenzijnom prepojení medzi autorom, umením a spoločnosťou, a to zvlášť vtedy, keď sa umelecký text dostáva do súradníc napredujúceho času a do prirodzeného ohýbania významov vďaka napredujúcemu času a premenám s ním spojeným, priblížil sa Čechov aj k ozvennosti umenia vo „vedomí“ (ne)kultúrnej spoločnosti, preto si nie raz v týchto súvislostiach spomínal práve na prijatie svojich hier (*Čajka*, *Višňový sad*) po ich premiérach. A i to, či práve toto by mohlo viesť dnes k tak častým a ponúkaným úvahám o osobitosti jeho humoru aj komiky, ale ostro reagoval aj na dobovú (veľkomestskú) kritiku a našiel aj okruh autorov. S týmto mal Čechov skúsenosti už vo svojej dobe, nie raz odmietavo dorážal na dobovú (literárnu, divadelnú) kritiku, lebo v jej radoch boli tí, ktorí poškodzovali vopred svo-

jím úsudkom čitateľa či diváka (peterburská literárna kritika versus Ostrovskij, Gogol', ale aj Leskov či Maximov, s. 52).

Čechov v stratégii autora i stratégii textu dbal na ich vertikálnosť a vertikálnosť, preto jeho text, či už dramatický alebo prozaický mu vytváral (obrysový) priestor, v ktorom sa detailom, mlčaním, gestom, neistotou, „neprebudenosťou“, vyčkávaním, útekom, premýšľavým „počtárstvom“ z detskej hry mám – nemám nakoniec presadí pre neho zaujímavá postava, usadí sa rozprávač a pohyb v kompozícii ostáva v mohúcnosti literárneho času, teda v dosahu spomínanej stratégie blokových, sínusových či reťazcových preskupovaní vytvorených z výrazných i prehliadnuteľných jednotlivostí prozaického celku zahrnutých do temporytmiky napredovania i návratov v rámci rámcovaného rozprávania.

Práca s literárnym časom patrí medzi ústredné kompozičné nástroje autorovo „pohybu“ v tematike aj v probléme, a tieto pohyby môžu rovnocenne niest' i predponu (svojej) negácie: „Bolo tma, ale v niektorých domoch sa už rozsvецovali svetlá a spoza kasárni na konci ulice začal stúpať bledý mesiac. Leptev sedel na lavičke pri bráne a čakal, kedy sa skončí sviatočná večerná bohoslužba v cirkvi Petra a Pavla. Spoliehal sa na to, že keď s Júlia Sergejevna bude vracat' z bohoslužby, pôjde okolo neho, a on ju vtedy osloví a možno s ňou stráviť aj celý večer“ (s. 55).

Ďalšie čítanie Čechovovej prózy *Tri roky* svojou kompozíciou a rozvíjaním témy spätne naznačí, že v prvej blokovej väzbe troch viet je „všetko,“ čím sa podnecuje téma, konflikt a postava v celku príbehovej prózy, hoci si na svoje verbálne „uskutočnenie“ od autora vyžiada (čas) tri roky.

Čechov súciti so svojou postavou práve tak, ako je voči nej ľahostajný, azda aj preto využíva telesný detail s ambíciou typovej identifikácie svojho nositeľa a súbežne s týmto úkonom uplatňuje detailom podnecované estetické i zmyslové spektrum (čitateľa) odvíjané z „veľkej“ či „malej“ jednotlivosti: „Lekár Sergej Borisovič bol doma; tučný, červený, oblečený v dlhom žakete až pod kolená a krátkonohý, aspoň sa tak zdalo, chodil po svojej pracovni z kúta do kúta s rukami vo vreckách a polohlasne si pospevoval: „Ru-ru-ru-ru.“ Sivé bokombrady mal rozstrapatené, vlasy neučesané, akoby práve vstal z postele. A jeho pracovňa s vankúšmi na gaučoch, s hrbami starých papierov po kútoch a s chorým špinavým pudlíkom pod stolom vzbudzovala rovnaký dojem ako on sám“ (s. 57). A pritom je takmer isté, do akého krutého kontrastu dostáva autor prostredníctvom postavy lekára (ale profesia je zastupiteľná) zdravie a chorobu, čistotu so špinou, vzdelanie so šarlatánstvom, sebavedomú odbornosť so zotrvačným úsilím robiť to, čo si ešte postava pamätá.

Príbeh Lapteva – hrubá, nepekná tvár, neohrabanosť, dobrácnosť, no veľký kupecký majetok v Moskve – a Júlie Sergejevny – krásnej, mladej, pobožnej lekárovej dcéry, čakajúcej v malom meste na veľké šťastie – patrí do „podzemia“ príbehov s jednosmerným klišé: Júlia sa stane Laptevovou ženou a ich city i man-

želský vzťah začnú pracovať proti času a sebe, kým sa Júlia usadí v Moskve a medzi jej (prevažne mužskými) figúrkami, ba zamiluje si svojho muža, on sa jej citovo vzdáva, fascinuje ho dobová sufražetka: „Takže ste ženatý, - povedala. – Ale nebojte sa, neprepadnem depresii, dokážem si vás vytrhnúť zo srdca. Len mám zlosť a som sklamaná, že aj vy ste rovnaká špina ako všetci, že vás na žene nezaujímajú jej rozum, intelekt, ale telo, krása, mladosť...“ (s. 93). A Lapteva nezastaví v tomto citovom otupievaní a vyprázdňovaní sa ani mravný imperatív, že je Júlia matkou jeho detí i matkou dieťaťa, ktoré im umrelo na chorobu: „Áno, všetko na tomto svete má svoj koniec, - ticho povedal a žmúril pritom svoje tmavé oči. – Zaľúbite sa a budete sa trápiť, prestanete ľubiť, bude vám neverná, vy sa budete trápiť, budete zúfalý a sám jej budete neverný. Ale príde čas, keď to všetko bude už len spomienka, a vy na to budete myslieť s chladnou hlavou a považovať to za úplné hlúposti...“ (s. 63).

Pred touto konečnou stanicou (veľkoruskej) zádumčivosti, prázdnoty, zaháňania a rezignácie, ktorú „akosi“ dovliekol plynúci čas vo veľkom meste a premenil mladého (vzdelaného) muža, jeho citové i erotické nádeje, romantické želania a predstavy o túžbach po osobnom šťastí stojí aj toto vyznanie: „Keby ste vedeli, aké je to dievča! Nedá sa o nej povedať, že je krásna – má širokú tvár, je veľmi chudá, ale má tak nádherne dobrý výraz tváre, a ako sa usmieva! Keď rozpráva, hlas jej spieva a zvoní. Nikdy sa so mnou nedáva do reči, nepoznám ju, ale keď som s ňou, cítim, že je to vzácna, neobyčajná bytosť, inteligentná a so vznešenými túžbami. Je pobožná a neviete si ani predstaviť, ako veľmi ma to dojíma a ako ju to v mojich očiach pozdvihuje. Som ochotný sa s Vami v tejto veci hádať donekonečna. Máte pravdu, nech bude po Vašom, ale aj tak mám rád, keď sa modlí v cerkvi. Je z provincie, ale chodila do školy v Moskve, miluje našu Moskvu, oblieka sa po moskovsky a za to ju milujem, milujem, milujem... Už vidím, ako sa mračíte a vstávate, aby ste mi dali lekciu o tom, čo je láska, koho človek môže ľubiť a koho nesmie atď. atď. Ale, milý Kost'a, aj kým som nemiloval, veľmi dobre som vedel, čo je láska“ (s. 63-64).

Clivota, zádumčivosť, impresívny povlak vytváraný zo svetla či tmy a zmyslové prijímanie seba samého ako tmavého bodu na horizonte „deja“, to akosi patrí do koloritu ruskej prózy spred dvoch storočí, čiže si Čechov počína v súlade s vonkajším príbehovým a sujetovým klišé (osvedčenej, rozpracovanej, znakovej) tematickej, estetickej, filozofujúcej konvencie v próze „svojej“ literatúry.

A predsa čosi iné zaujme na próze *Tri roky*. Najskôr živorenie a sebecko ako stavu či obrana pred (myslením o sebe) sebou samým, otupenosť voči skutočnosti, odovzdané splyvanie s plynúcim jednotvárnym časom, ale predovšetkým strohá prítomnosť smrti aj spôsob, akým sa v kompozícii s ňou „pracuje.“ Smrť nikoho nikým neotrasie, smrť nikoho nezaskočí, smrť nedostane (v príbehu) miesto, svoj (literárny) čas a ani (literárny) priestor, aby sa prejavila v sujete alebo v kompozícii. Smrť v *Troch rokoch* pritom nie je banálna a ani krutá, ona

v Čechovovej próze (*Tri roky*) len je, jednoducho je prítomná a nevenuje sa jej žiadna pozornosť, azda iba tá, že sa stane skutočnosťou v akomsi (dejovom) skoku, v zrýchlenom „listovaní“ toho, čo sa dotýka Lapteva, iba Lapteva. Aj preto sa prítomnosť smrti, lebo čakanie na ňu sa už vyrozprávalo, a to tak, že sa upozornilo, čím je osobitá tá postava, na smrť ktorej sa čaká, teda sa ten okamih iba mimochodom oznámi, tak je tomu pri údele Niny Fjodorovny, Laptevej sestry, ale väčšmi sa medituje o láske a elektrickom výboji ňou vyvolanom, pripravuje sa svadba Lapteva a Júlie: „Ak nedajbože zomriem, vezmite k sebe moje dievčatá. – Och, to vám sľubujem! – odpovedala Júlia Sergejevna (...)“ (s. 79).

Júlia to nevie, ale vydáva sa do bohatej, no mŕtvej rodiny, sestra Nina dokonáva, brata Fiodora opúšťa zdravý rozum, despotický svokor stráca zrak i súdnosť a Laptev, jej muž, sa vzpiera skutočnosti, lebo nikdy sa neodpútal od svojho utýraného detstva: „Keď si napísal, že sa ženiš, začala ma trápiť zvedavosť, ale už mi aj bolo smutno, braček. Veď len uváž, nevideli sme sa pol roka. Tak čo? Ako? Je to s Ninou zlé? Veľmi? – Veľmi zlé. – Taká je vôľa Božia, - vzdychol si Fiodor. – A čo tvoja žena. – Určite je krásna. Už teraz ju mám rád, veď je to vlastne moja sestrička. Budeme ju spolu rozmaznávať“ (s. 81).

Čechovova próza *Tri roky* sa s časom, priestorom, sujetom, láskou i smrťou vyrovnala horizontálne, ako keby sa inšpirovala kinematografickým spôsobom (montáž, strih, skok, kondenzácia, ale nie kontinuita a premena). Nositelia emotívnych a mravných daností humanizovaného ľudského rodu, aké patria v próze postave i rozprávačovi sa vytratili zo svojej typovej, rodovej či sociálnej identity, ostali len mená (onomastika Čechova podnecovala pri typovom spektre postavy), správy a odbáčania autora raz k umeniu („Umelecké dielo je významné a užitočné len vtedy, ak je v jeho ideí obsiahnutá nejaká vážna spoločenská otázka (...). Ak je v diele protest proti nevoľníctvu, takéto dielo je významné a užitočné. Ale romány a novely, kde je len ach a och a ona sa doňho zaľúbila a on ju prestal ľúbiť – tak také diela sú (...) nanič a nech ich vezme čert,“ s. 105), inokedy k predstave stať sa autorom literárneho diela („Vôbec netúžim po tom (...), aby som napísal veľdielo...“, s. 127), ku skepse zručne písať (Fiodorov článok *Ruská duša*, s. 131), potom k výtvarnému umeniu a k úvahám o čare, okúzlení a o škaredom, pretože moskovský spoločenský život Laptevovcov privedie k ruskému divadlu, do blízkosti hudby Rubinštejna i k umeniu Leva Tolstého, aby sa v nenápadných vyznaniach opakovali invectívy z odporu voči módnjej dobovej historickej beletristike. Všetko sa však stane len tak okrajovo a nevýznamne, akoby ľudia a ich činy sa uskutočňovali v okamihu záblesku svetla rútiaceho sa vlaku s tabuľkou konečná stanica a (tvoj) premárnený Život („Odkedy zomrela sestra Nina, akosi často rozmýšľam o smrti,“ s. 126), z ktorého si Laptev – ten bez rodného mena – najväčšmi uvedomoval túžbu odcestovať z Ruska a od Júlie kamsi „von,“ a potom i toto: „(...) zlostil sa na seba, že jeho city k manželke už vôbec nie tú také, ako bývali.“ (s. 128).

Čechov vo svojej próze udržiava prepojenosť človek s časom, o ich vzájomnej závislosti premýšľa väčšmi vo svojej dráme, i preto sa v čase vymedzenom obsahmi život a smrť v jeho próze obchádzajú emotívne, mravné i existenciálne dosahy jednotlivosti vo vzťahu k jednotlivcovi a ostáva ich strohá podstata: si, nie si.

Prameň:

Ukážky sú citované z vydania ČECHOV, A. P.: Zápisky a Tri roky. Doslov Valerij Kupka. Bratislava 2007, 152 s.