

Kudělka, Viktor

Čechovův přínos světovému dramatu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1982, vol. 31, iss. D29, pp. 105-112

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108387>

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.

VIKTOR KUDEĽKA

ČECHOVŮV PŘÍNOS SVĚTOVÉMU DRAMATU

Význam dramatického díla A. P. Čechova pro rozvoj moderního divadla a dramatu netřeba dnes objevovat ani dokazovat; je podložen i doložen přesvědčivými fakty: plynulou řadou divadelních inscenací Čechovových her, od Platonova až po Višňový sad, z nichž některé jsou právem označovány za umělecké vrcholy divadelně dramatické kultury 20. století, a zároveň nepřetržitým vlivem Čechovovy dramatické poetiky na nově vznikající dramatickou produkci v celém kulturním světě. Tento epochální, vpravdě světodějný přínos Čechovova dramatického díla vystihl nejlépe jeden z nejvýznamnějších světových dramatiků, když napsal: „Vliv Čechova na světové drama je nezměrný. Položil základ celé škole spisovatelů menšího významu, ale to hlavní je v tom, že teprve on umožnil postihovat skutečnost spíše z pozic života než z pozic divadla.“¹

Čechovovým dílem vstoupilo evropské drama do 20. století. Skončila tím další etapa jeho vývoje a začala etapa nová, kvalitativně odlišná. Středem pozornosti Čechova dramatika se stal každodenní, všední, tzv. obyčejný život obyčejných lidí, dramatikových současníků. Pod banalitou životních stereotypů se však v Čechovových hrách skrývala, cudně a nevtíravě, úzkostná a naléhavá otázka po smyslu lidského života: otázka po možnosti i schopnosti člověka prožít svůj vyměřený čas tak, aby se mohl naplnit smysluplným obsahem.

Ve svých hrách objevoval Čechov postupně novou dramatickост života i novou dramatickou metodu jeho uměleckého ztvárnění. Podstata této metody spočívala v popření nebo spíše překonání dramatickosti staršího typu, vyžadující výstavbu dramatické fabule, která se vztahuje toliko k vlastnímu dramatickému ději. Čechov byl naproti tomu novátorsky přesvědčen, že každá replika, každá situace, každý jednotlivý výstup hry by měl svým významem a dopadem sahat za hranice dramatického děje a nabývat své vlastní dramatické platnosti.

Abý dosáhl této permanentní dramatickosti, vypracoval Čechov svou

¹ Srov. Arthur Miller, *The Shadow of the Gods*. Harper's Magazine 1958; český překlad Arthur Miller, *Stíny bohů*. Světová literatura 5, 1960, 120n.

dramatickou metodu jako významotvornou montáž motivů, které se splétají ze zdlánlivě bezvýznamných detailů v kompaktní, dovršenou a emotivně působivou strukturu, schopnou zachytit onu každodenní banalitu a proměnit ji v umělecké, trvale platné podobenství nejenom individuálních lidských životů a osudů, ale i syntetizujícího obrazu celé jedné společenské epochy.

Čechovova dramatická poetika tedy znamenala nejen uvolnění dramatického tvaru, zpomalení dějového toku, umný poetický dialog, hru podtextů atd.; znamenala také a především jedinečnou schopnost postihnout závazné životní a společenské konflikty v přibězích napohled všedních, bezvýznamných, a postihnout je nikoli jednorázovou dramatickou situací nebo akcí (která mívá za následek nejednou deformaci přirozeného vývoje dramatických charakterů, zjednodušení jejich vnitřního života, nebo bývá přinejmenším na újmu hlubší psychologické analýzy), ale jako sám životní proces, probíhající pozvolna v myšlení a citění lidí. Znamená dále umění neúprosné dramatické argumentace, umění „dokazovat“ dramatem, tak jako právě Čechov „dokazoval“, proč nemohl uspět Platonov; proč se zastřelil Ivanov; proč spáchal sebevraždu Treplov v Rackovi; proč musely tři sestry podlehnout nebo rezignovat v boji s umrtvujícím prostředím v carském Rusku na sklonku minulého století; proč musel být vykácen a prodán v dražbě višňový sad...

Tradiční charakteristiky Čechovových her se spokojovaly konstatováním, že Ivanov, Racek, Strýček Váňa, Tři sestry a Višňový sad se vyznačují nedostatkem dějovosti, rozrušením souvislého dramatického syžetu, zpomalením scénického toku, epizodičností dramatické výstavby, prioritou dramatického charakteru nad dramatickým příběhem atd. Taková a podobná tvrzení nejsou jistě nesprávná; nečiní však zadost skutečné podstatě Čechovovy dramatiky, neboť setrvávají namože v oblasti tvárných postupů a prostředků. Teprve v novějších výkladech se podařilo výsledovat onen základní organizující princip, který vedl k takovýmto skladebným důsledkům, a pochopit stavební zvláštnosti Čechovových dramát jako výraz jistého životního dramatismu, který Čechov objevil a traktoval jako součást své epochy.

Konflikt Čechovových her nelze hledat v hranicích jednotlivých her samotných, ve střetávání vzájemně protikladných zájmů a snah dramatických postav, ale „v objektivně vzniklých protikladech, proti nimž je individuální vůle bezmocná“.² Tento svět mimo hru, společenská skutečnost Čechovovy doby, je vlastním dramatickým protihráčem, s nímž vstupují jednotlivé postavy do dramatického vztahu. A ve srovnání s tímto generálním konfliktem — postavy kontra společenská skutečnost — mají vzájemné vztahy dramatických protagonistů, popřípadě jejich vzájemné dílčí konflikty význam až druhořadý. A právě tímto rozšířením hranic základního konfliktu liší se Čechovovy hry od dramatiky předčechovovské a nečechovovské. Liší se však od ní i řešením vlastního dramatického problému.

Chápeme-li se Skaftymovem, Berkovským a dalšími čechovovskými

² Srov. Alexandr Skaftymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*. Praha 1961, 17n. Srov. též Ilja Svatoňová, *Čechov a nová dramatičnost*, ibid., 5n.

interpretu podstatu čechovovského konfliktu jako „stálý, chronický rozpor mezi skrytou individuální touhou jedince a silou mocných, objektivně působících okolností“, má to pak svůj dosah i pro výklad Čechovových postav.³ Namísto schematického rozvržení na postavy kladné a záporné setkáváme se v Čechovových hrách nepochybně s lidmi, kteří v umrtvujícím prostředí carského Ruska hledají naplnění svých životů, smysl své existence. Většinou ho nenalézají; a jestliže jej alespoň zahlédnou, nemají obvykle dostatek vůle ani energie přejít od poznání a slov k činům. Podmínky, v nichž žijí, spíše však živoří, strhávají je neustále do starých kolejí vžitých a zaběhaných stereotypů. Ale míra oprávněnosti, s jakou se všemu navzdory pouštějí do nového hledání, je též měřítkem jejich lidských hodnot.

Záměr zachytit ve hře obvyklý chod života v jeho zdoluhavé, únavné a otupující každodennosti souvisel s podstatou konfliktu, chápaného Čechovem jako „trvalá náležitost života, jako dramatický prvek, v těchto podmínkách vlastní obyčejnému stavu člověka“.⁴ Jsou-li tedy rozpory trvale přítomny v „poklidné“ životní každodennosti, mohou se pak stát přímým objektem umělecky fixovaného životního dramatismu. Odtud i ona čechovovsky příznačná pluralita nebo spíše polytematická dramatických linií, včetně vlastní linie autorské, na linii dramatických postav jakoby nezávislé, která podává umělecké hodnocení zobrazované skutečnosti.

Na rozdíl od ruského společenského dramatu předčechovovského typu, kde významné dramatické události pohlcovaly a zastíňovaly mechanismus každodenních životních procesů, v Čechovových hrách byly odsunuty na periferii a vlastní sférou dramatu se stalo to, co je v životě běžné a všední. A na rozdíl od her Maeterlinckových, v nichž do každodenního koloběhu prosakuje krok za krokem tragika a v jejím průběhu se postavy, zpočátku nevinné a šťastné, hroutí pod úderu osudu, znázorňují dramata Čechovova, jak tato každodennost přežívá, jsouc bohatší, mnohostrannější, zajímavější i „dramatičtější“ než tradičně traktované dramatické události v hrách staršího typu.

„Kolumbem v dějinách moderního dramatu“ se stal Čechov ne proto, že chtěl diváky oslňovat rafinovanou hrou intelektu, ale proto, že se s trpělivostí i jasnovivostí jen sobě vlastní vydal na vzrušnou cestu za poznáním svých současníků, přesvědčen, že vydá-li o nich umělecky svrchované a životně pravdivé svědectví, bude toto svědectví platit i pro příští časy. Jak to říká jedna z jeho dramatických postav: „A tak se mi nakonec zdá, a pořád tomu věřím víc a víc, že nejde o staré nebo nové formy, na to se asi nemá při psaní vůbec myslet. Psát by měl člověk jenom tenkrát, když mu opravdu něco leží na srdci a když cítí, že to musí vyslovit, aby se osvobodil...“⁵

Jedním z ústředních problémů moderní dramatické tvorby je vztah fabulačních a mimofabulačních prvků v jednotlivých hrách; jinak řečeno:

³ Srov. Naum Berkovskij, *Čechov povídkář a dramatik*, in: *Analýza syžetu*. Praha 1979, 314–362. Srov. dále Naum Berkovskij, *Od povídek k hrám*. Divadlo 17, 1966, č. 10, 35n. Josif Juzovskij, *A. P. Čechov*, Divadlo 11, 1960, č. 1, 16–21.

⁴ Alexandr Skaftymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*, 41n.

⁵ Srov. A. P. Čechov, *Racek*. Praha 1965, 62n.

autorova schopnost, jak spojit individuální, konkrétní lidský příběh nebo příběhy s traktováním všeobecného obsahu, ať už etického, filozofického nebo politického. Neboli: jak spojit drama lidských osudů s dramatem obecných idejí.⁶ Tento problém vystoupil do popředí už v dramatickém díle Ibsenově. Ve hrách typu *Opory společnosti* nebo *Nora* se Ibsenovi nedařilo tento dualismus zastřít a těžisko se nebezpečně vychylovalo směrem ke schematicky koncipovanému dramatu idejí. Ve svých vrcholných hrách — *Divoká kachna*, *Hedda Gablerová*, *Rosmersholm* — dosáhl oné křehké rovnováhy mezi oběma póly: dualismus je překonán, drama idejí se diskretně skrývá pod dramatickou fabulí, neprosazuje se už přímo, průhlednými proklamacemi všeobecných tezí, nepřekračuje možnosti svého příběhu a vyjadřuje se jemnějšími, přiměřenějšími prostředky: například organicky začleňovanými světonázorovými diskusemi, hlavně však technikou tzv. leitmotivů, popřípadě dramatických symbolů. Nicméně i v tomto vývojovém stadiu se vyskytuje celá řada variant a modifikací: jestliže v *Rosmersholmovi* dominuje nad příběhem ideová stránka, v *Heddě Gablerové* naopak zřetelně převažuje jedinečný, ba výjimečný lidský osud. Così jako optimální střed tvoří pak *Divoká kachna*: obě složky jsou v ní navzájem přesně a citlivě vyvážené. V pozdějších hrách typu *Stavitel Solness*, zejména však v Ibsenově dramatickém epilogu *Když z mrtvých procítáme* se uvedený dualismus jednoduše zrušil; drama idejí se realizuje přímo dramatickou fabulí, v které pak dramatické postavy figurují spíše jako ztělesněné ideové principy.⁷

Vrátíme-li se nyní od Ibsena k světu Čechovových her, setkáme se skoro pokaždé s optimálním řešením vztahu fabulačních a mimofabulačních prvků, kdy bylo dosaženo oné rovnováhy mezi oběma póly dramatického sdělení a poselství. Právem bylo napsáno, že za příběhy *Racka*, *Tří sester* a *Višňového sadu* stojí přesná a neúchylná fakta. Určité lidské osudy, zaměstnání, léta rozličných vztahů a svazků, tlak prostředí a složitá dějiny minulosti hrdinů — to všecko zde není jen „pozadím“ děje, ale jeho rozhodujícím a ve své konkrétnosti neodmyslitelným zdrojem; do popředí vystupuje člověk ne jako předmět, ale jako podmět dění, jako jeho přímý podílník a tvůrce. On sám je děním, které Čechov dramatičuje; on je novým i starým světem, v němž se znovupořádají změněné vztahy, části vědomí a vědění.

Pár let po Čechovově smrti se zdálo, že tzv. realisticko-psychologickému dramatu je definitivně odzvoněno, protože údajně stačil jen na zpodobení individuálních osudů a příběhů. Téměř celé desetiletí ovládl pak drama i divadlo expresionismus, který chtěl působit holou myšlenkou, abstrakcí, nikoli dojmem; který chtěl vytvářet, ne líčit. Když se však časem ukázala problematičnost expresionistických výbojů, zjistili dramatické i divadelníci s údivem, že právě Čechovovi se podařilo v jeho hrách vyhnout úskalí jak faktografického realismu, tak expresionismu: totiž zachovat individuální, neopakovatelnou konkrétnost postav a při-

⁶ Srov. Zdeněk Hořínek, *Ibsenovská dramatická forma: vztah fabulačních a mimofabulačních prvků*. Slovenské divadlo 20, 1972, 192–201.

⁷ Srov. Zdeněk Hořínek, *Divadlo a drama 9: fabulační a mimofabulační prvky*. Amatérská scéna 15, 1978, č. 9, 7n.

běhů, a nespokojovat se přitom s toliko individuálně platným poselstvím; dosáhnout žádoucí míry básnického zobecnění, a neupadnout přitom do všeobecnosti. Tak představuje Čechovova dramatika jako celek i každá z jednotlivých her věčně živý a dodnes nepředstižený vzor, jak obsáhnout člověka i svět, realitu i symbol, historicky konkrétní svědeckou výpověď i nadčasovou platnost.

Jestliže ve starší dramatičce předčechovovské byl dramatický děj organizován zpravidla tak, že jednotlivé události na sebe kauzálně navazovaly, podmiňující jedna druhou, jestliže jeden dějový fakt vyplýval z druhého až k rozuzlení nebo vyústění, jímž se tato kauzální posloupnost uzavírala, podařilo se Čechovovi dokázat, že existují ještě jiné způsoby organizování dramatického dění, nežli je tradiční fabule. Zřeknuv se osvědčených tradičních postupů nahradil je svéráznou kompozicí tématů a motivů, v níž se kontrastně a v ostrých střizích střídají prvky lyrické s dramatickými, vážné, až tragické s komickými, popřípadě tragikomickými, přičemž jednotícím svorníkem nebyla už fabule, ale určitý dramatický fakt: vzhledem k němu a skrze něj vyjadřovaly pak jednotlivé dramatické postavy své postoje, záměry, touhy i charaktery; srovnaj např. višňový sad ve stejnojmenné hře, anebo touhu po Moskvě ve Třech sestrách.⁸

To, co bývalo v Čechovových hrách pokládáno za nahodilé, nezávazné, nemotivované atd., vyplývalo ve skutečnosti z dramatikova cílevědomého záměru. I ty tzv. podrobnosti každodenního života, zdánlivě zbytečné, nedramatické a retardující, dostávaly u Čechova závažnou dramatickou funkci: přestávaly být pouhým odrazovým můstkem k vlastnímu příběhu a stávaly se rovnoprávnou součástí dramatické výstavby i dramatické výpovědi: „Ne události, ne výjimečné okolnosti, ale obyčejný, všední, každodenní koloběh člověka je vnitřně konfliktní — právě tato myšlenka přinesla to, co vlastně určuje a vytváří hlavní novátorství Čechovovy dramatiky,“ napsal A. P. Skaftymov.⁹

Čechovovská linie, jakkoli zřetelná a vývojově přínosná, představuje nicméně toliko jednu ze základních tendencí ve vývoji moderního dramatu; nelze ji proto vyzvedávat ani zdůrazňovat na úkor jiných tendencí, které se v průběhu 20. století prosazovaly vedle ní, nejednou přímo v názorově estetické opozici vůči poetice tzv. čechovovského dramatu. Od přelomu 1. a 2. desetiletí našeho věku, tedy ještě před 1. světovou válkou, započal expresionistickými výboji konec divadelního iluzionismu jakožto favorizovaného slohu 19. století. Nevedl jen k zevním změnám, jako bylo např. popření kukátkového jeviště, ale i k zásadnější proměně vztahu divadelně dramatické tvorby ke skutečnosti. Expresionistické impulsy převzala do jisté míry i pozdější divadelní avantgarda, včetně těch umělců, kteří proti konkrétním programům a postulátům původního expresionismu bojovali.¹⁰

Z teorie a praxe meziválečné avantgardy se ukázala jako nejpřitažlivější a nejpodnětnější linie epického divadla, reprezentovaná dramatic-

⁸ Srov. Zdeněk Hořínek, *Divadlo bez děje?* Divadlo 17, 1966, č. 10, 21n.

⁹ Srov. Alexandr Skaftymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*, 38n.

¹⁰ Srov. Siegfried Melchinger, *Modernes Welttheater*, Hamburg 1956. Srov. též Jan Grossman, *Drama a režisérův sloh*. Divadlo 10, 1958, 98n.

kým dílem Bertolta Brechta. Brechtovo epické divadlo se orientovalo na skutečnost společenských vztahů člověka s úmyslem odhalovat především mechanismus historických procesů. Člověk jako by v něm míval nejednou funkci toliko názornou: demonstrovat sociální proces své doby a svého prostředí. Princip epizace souvisel se snahou zahrnout do dramatu co nejvíc společenské skutečnosti a zformovat ji v mnohoplánové dějové osnově, opřené o několik fabulačních pásem, kde i funkce protagonisty je oslabena ve prospěch postav epizodních; měla však — jako právě u Brechta — i hluboké předpoklady a důsledky světónázorové: zobrazit složitou revoluční skutečnost v dialektickém pohledu, zpravidla jako výsledek aktivity lidových mas, a tímto antiiluzionistickým zobrazením světa v pohybu probouzet a mobilizovat u diváků aktivitu směřující k jeho revoluční proměně.

Existencialistické drama sartróvského typu, jež se zrodilo z životního pocitu člověka jen o vlásek uniknuvšího krvavé mašinérii 2. světové války, charakterizoval sám jeho iniciátor jako drama situace, výrazné a konfliktní, do níž vstupuje hrstka protagonistů, aby ji řešila a našla z ní východisko. Oproti psychologickému dramatu, zejména čechovovské linie, které s oblibou vyhledává na pohled všední příběhy a osudy všedních postav, aby v nich objevilo skrytou vnitřní dramatickosti, bylo sartróvské drama rehabilitací napínavě rozvíjené zápletky i výjimečných dramatických postav. Oproti epickému divadlu pak, které zachycovalo společenské procesy komplexně, přímo a názorně, prostřednictvím široce rozvětvené fabule i kolize, vracela se existencialistická dramaturgie až někde k antickému základu. Vestíže v psychologickém dramatu ibsenovského i čechovovského typu připadala mimořádná úloha detailní charakteristice postav včetně jejich „prehistorií“, byly postavy Sartróvých her naopak jakoby bez minulosti. Do dramatických situací vstupovaly jen spore načrtnuty a nepředurčeny. Teprve během hry vytvářely a určovaly samy sebe, tak, jak to ostatně souviselo s celou Sartróvou filozofií, jejíž byly v podstatě demonstrací nebo projekcí. „Naše hry jsou násilné a stručné, soustředěné kolem jediné události; je v nich málo herců a příběh je zhuštěn do krátkého úseku několika hodin.“¹¹ I když v tvůrčí praxi existencialističtí dramatikové tyto principy někdy opouštěli nebo překonávali, základní charakteristika typologické struktury tím zůstala nedotčena.

V dramatické teorii a praxi Dürrenmattově se začal rozhodujícím způsobem uplatňovat ne už pouze dramatický charakter nebo dramatická situace, ale dramatický příběh, fabule, ať už byla založena na ději epickém, zápletkovém nebo na důmyslném variování základního dějového motivu. Tak jako Čechov přivedl k umělecké dokonalosti schopnost povýšit konkrétní scénickou realitu v dramatický symbol, ať už s platností individuálně psychologickou (Racek), ať širší a důsažnější společenskohistorickou (Višňový sad), tak zase dokázal Dürrenmatt, poučený kontinuitou a výboji komediálního žánru, povýšit na významotvorný symbol samotný příběh, který je v jeho hrách nejvlastnějším nositelem dramatických významů. U Dürrenmatta jsme svědky noetizace dramatické fa-

¹¹ Citováno podle českého překladu. Srov. J. P. Sartre, *Tvůrčí mýthů*. Kvart 5, 1948, 116n.

bule, která — aniž ztrácí půvab hravosti a hry — je zkonstruována tak, aby znázorňovala samotný poznávací proces díla. Z látky, kterou dramatikovi poskytovalo čím dál tím složitější uspořádání světa, z poznatků, získaných pozorováním, přemýšlením, prožitkem nebo intuicí, konstruovala dramatikova fantazie nové umělé a svébytné světy, fiktivní modely možných světů a lidských vztahů. Výsledný umělecký tvar konkrétního díla, tzv. model, byl pak jako celek k celku světa ve vztahu podobenství, jež se obvykle realizovalo prostřednictvím parabolického znaku. Ten míval funkci obraznou, funkci rámcové metafory, již byla životní realita filtrovaná do fiktivního světa hry.¹²

Jestliže dramatika modelů — přes noetickou skepsi jejích názorových východisek — znamenala do jisté míry obrodu dramatické substance (tím, že zdůrazňovala prioritu příběhu a provedla jeho zvýznamnění), absurdní drama jakožto součást širšího programu antividadla směřovalo naopak k dezintegraci všech tradičních typů a podob dramatické struktury. Podobně jako sartrovský typ situačního dramatu vycházelo i absurdní drama z vyhraněných filozofických premis a jeho formální experimenty bývaly zpravidla důsledkem této filozofické orientace. Absurdní drama nezobrazuje skutečné lidi s jejich reálnými zážitky a vzájemnými vztahy a zásadně neposkytuje žádné řešení. Stěžejní témata absurdních her bývala obvykle realizována metodou symbolické konkretizace abstraktních jevů a fenoménů: rozklad a ztráta identity, nemožnost komunikace, ztráta svobody atd. Stoupenci a obhájci absurdního dramatu vyzvedávali často nejenom přínos jednotlivých složek této poetiky pro adekvátnější vystižení životního pocitu moderního člověka, ale přícházeli dokonce s tvrzením, že absurdní interpretace má v dnešním světě širší rozměr a hlubší dosah než interpretace tragická. Jeho názorovi odpůrci oproti tomu vytrvale poukazovali k nepatrné významové i výrazové variabilitě, zejména však k neschopnosti vyvolat u publika hlubší rezonanci a souznění, které jsou existenčním předpokladem dramatu jakéhokoli žánru nebo typu. Navzdory úskalí a nebezpečí sterilního, předčasného zakademičtění byla poetika absurdního divadla pro 50. a zčásti i 60. léta jevem natolik symptomatickým a přitažlivým, že by vývoj poválečné dramatiky bez jejího patřičného vymezení zůstal nutně zkreslený a zjednodušený.

Od nástinu základních typologických struktur moderní světové dramatiky je nyní možno se vrátit ke světu Čechovových her. Kult Čechovova díla, zvláště dramatického, přinášel s sebou ve všech divadelně dramatických kulturách vedle tvořivého využití čechovovských výbojů a podnětů i projevy čechovovské módy a čechovovského epigonství. Tyto pokleslé formy recepce Čechovova geniálního díla se vyskytovaly všude tam, kde k němu jednotliví dramatikové přistupovali zvnějšku, bez vůle i schopnosti proniknout k jeho podstatě a osvojit si nejenom jeho vnější atributy, ale sám noeticko-estetický princip, onu věrnost životní pravdě, již se lze dobrat jen houževnatým, bezohledně nepředpojatým zkoumáním současného světa, současného člověka, rozborem nových a nových

¹² Srov. Zdeněk Hořínek, *Doslov* ke knize *Friedrich Dürrenmatt, Stati a projevy o divadle*. Praha 1968, 251n.

zkušeností, odhalováním neznámých vrstev skutečnosti, práci, která původní projekt často měnila a ponoukala k novým, hlubším závěrům. Nadto i pro Čechova platilo a platí, že jeho dílo má pro všechny pokračovatele smysl jedině tehdy, jestliže se ho dokáží zmocnit svými vlastními zkušenostmi.

TSCHECHOW UND DAS MODERNE DRAMA

Tschechows Dramen haben nicht nur der russischen Sprache und Dichtung neue Wege erschlossen, sondern auch auf die dramatische Literatur anderer Länder, vor allem der westeuropäischen und amerikanischen, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt. G. B. Shaw schrieb über den Dichter: „In der Plejade der großen europäischen Dramatiker, der Nachfolger Ibsens, leuchtet Tschechow als ein Stern erste Größe, sogar neben Tolstol und Turgenjew.“ Tschechows Schauspiele wurden jedoch erst zu internationalen Erfolgen, als K. S. Stanislawski in dem von ihm geleiteten Moskauer Künstlertheater den adäquaten Schauspiel- und Inszenierungsstil für sie entwickelte. Tschechow und Stanislawski verabscheuten die Verlogenheit und Lebensfremdheit auf den Bühnen ihrer Zeit. Sie fanden dramaturgische beziehungsweise schauspielerische Methoden für eine realistische Menschengestaltung, für Wahrheit und Natürlichkeit, Poesie und Volkstümlichkeit des szenischen Ausdrucks. So entstanden in der Zusammenarbeit des Dichters mit dem Moskauer Künstlertheater einige bahnbrechende Aufführungen, die die Weltgeltung des russischen Theaters begründen halfen und noch heute in die Gegenwart wirken. Tschechows Dramen leben nicht von großen Kämpfen, Konflikten und Zusammenstößen, denn seine Menschen bleiben im Grunde passiv. Sie ertragen eine leere, sinnlose, zermürbende Existenz. Sie begreifen kaum, was ihr Dasein so erdrückend macht, aber sie haben Sehnsucht nach einer glücklicheren Welt, ohne selbst zu ihrem Werden Wesentliches beitragen zu können. Doch Tscheschows Überzeugung, daß nur ein aktives, tätiges hilfsbereites Leben die barbarischen Verhältnisse verändern könne und daß eine große gesellschaftliche Umwälzung bevorstand, ist im Werke des Dichters unüberhörbar.