

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ČECHOVSKÉ POJETÍ DRAMATU A JEHO UPLATNĚNÍ
V RANÉM DRAMATICKÉM POKUSU DAREBÁK PLATONOV –
KOMPARACE HRY A JEJÍ FILMOVÉ VERZE UPRAVENÉ A
NATOČENÉ NIKITOU MICHALKOVEM**

Marie Topolová

Vedoucí práce: Ph.D. Tereza Brdečková

Oponent práce:

Datum obhajoby: 17.9.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and new Media

Screenwriting and dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

**THE CHEKHOVIAN APPROACH TO DRAMA AND ITS
APPLICATION TO EARLY DRAMATIC WORK „PLATONOV”
–COMPARISON OF THE PLAY AND FILM ADAPTATION BY
NIKITA MIKHALKOV**

Marie Topolová

Thesis advisor: Ph.D. Tereza Brdečková

Examiner:

Date of thesis defense: 17.9.2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

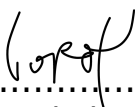
Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Čechovovské pojetí dramatu a jeho uplatnění v raném dramatickém pokusu Darebák Platonov – komparace hry a její filmové verze upravené a natočené Nikitou Michalkovem

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 15.8.2021.....


.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Tímto děkuji vedoucí práce Ph.D. Tereze Brdečkové za rady, pomoc a trpělivost v průběhu psaní této bakalářské práce. Dále také děkuji doc. PhDr. Marii Mravcové za velmi cenou pomoc, zejména při výběru potřebné literatury.

Abstrakt

Tématem práce je Michalkovův film *Nedokončená skladba pro mechanické piano*, který je adaptací Čechovovy první hry *Platonov*. V první kapitole práce se snažím s pomocí vybrané odborné literatury pojmenovat základní principy Čechovovy vrcholné dramatiky, ve druhé pak sleduji, jak a kde se projevily již v Čechovově dramatické prvotině. V závěrečné kapitole mapuji způsob, jakým tuto předlohu převádí Nikita Michalkov do filmové řeči. Sleduji filmové prostředky, které k tomu využívá (úprava příběhu, způsob snímání kamerou, celková vizualita, obsazení) a analyzuji jejich význam. Na tomto základě dospívám k závěru, že Michalkovova adaptace, vyrůstá z komplexní znalosti Čechovova díla a soustředí v sobě hlavní významy a obsahy Čechovovy dramatické výpovědi.

Abstract

The topic of this thesis is Mikhalkov's film *An Unfinished Piece for Mechanical Piano* which is an adaptation of Chekhov's first play *Platonov*.

In the first chapter, I attempt to identify the main principles attributed to Chekhov's most accomplished works, with the help of selected academic literature.

In the second chapter, I observe how and when these principles appeared in Chekhov's first play.

In the final chapter, I analyze how Nikita Mikhalkov adapted the original work into a motion picture. I pay attention to film techniques used (story adaptation, camera work, overall visual, casting) and analyze their significance.

Based on this analysis, I conclude that Mikhalkov's adaptation is rooted in a complex understanding of Chekhov's work and encompasses all the main themes and topics of Chekhov's dramatic statement.

Obsah

Úvod.....	9
Čechovova reforma.....	10
Darebák Platonov.....	16
Nedokončená skladba pro mechanické piano...23	
Závěr.....	28
Použitá literatura a zdroje.....	29

Úvod

Anton Pavlovič Čechov (1860 – 1904) je bezesporu jednou z nejvýznamnějších autorů moderního dramatu. Je to dramatik hraniční: svými hrami dovršit realistické drama – a současně je překonal a zcela přetvořil. Ve svých vrcholných dramatech formuloval komplexní a universální sdělení o člověku a jeho životě a našel pro ně i příslušný způsob vyjádření. Svou dramatickou poetikou zásadně ovlivnil drama a divadlo dvacátého století.

Čechovův nedozírný význam dosvědčuje i skutečnost, že jeho poetika je dodnes, víc než sto let po autorově smrti, nevyčerpaná – pokud se někdy vůbec vyčerpat dá. Čechovovy hry vybízely a vybízejí k dalším a dalšími interpretacím a to jak divadelníky, tak teoretiky.

Ve své bakalářské práci se pokouším nejprve shrnout základní principy čechovovské dramaturgie, poté si kladu otázku, zda a jak jsou tyto principy uplatněny v Čechovově první hře *Platonov* (cca 1878 – 1881) a nakonec odhaluji způsob, jímž s Čechovovou prvotinou pracoval ruský režisér Nikita Michalkov, který Čechovovu látku adaptoval do filmu *Nedokončená skladba pro mechanické piano* (1977).

Z obsáhlé čechovovské literatury jsem při psaní práce vycházela z monografií Alexandra Pavloviče Skaftymova *O konfliktu her A. P. Čehova* (Orbis, 1961) a Jovana Hristiće *Čechov dramatik* (Votobia, 2003) a dále pak z čechovovské stati Karla Krause *Pasivita Čechovových postav*, otištěné v autorově výboru *Divadlo ve službách dramatu* (Divadelní ústav, 2001).

1. Čechovova reforma

Jovan Hristić v závěru své monografie *Čechov dramatik* uvádí, že Čechovova dramatická poetika „amorfní výsek ze života proměňuje ve velkou dramatickou formu“.¹

Čechovova dramatika přivedla na jeviště v doposud nepoznané míře tzv. obyčejný život a každodennost – právě ta se stala esencí dramatiky velkého reformátora. Čechovovi však nešlo pouze o to, zobrazit její vnější podobu (jak o to usilovali realisté), ale nahlíží každodennost jako nevyhnutelný, tragický úděl člověka. Něčeho takového, v dramatu před-čechovovském zcela nemyslitelného, Čechov dosáhl celostní proměnou všech prvků a složek dramatické struktury.

Velmi nápadné je odlišné koncipování dramatického děje. O Čechovových hrách se často říká, že se v nich „nic neděje“, ovšem toto tvrzení je mylné. Hristić věnuje vyvrácení tohoto mýtu ve své knize dokonce celou kapitolu. Podíváme-li se jen namátkou na fabule Čechovových her, pak v *Rackovi* (1986) se odehraje milostný trojúhelník se závažnými následky, mladá dívka prchá od své rodiny do nejistého vztahu a k nejisté kariéře, která ztroskotá, Treplev se pokouší o sebevraždu a jeho druhý pokus je úspěšný, ve *Strýčku Váňovi* (1899) probíhá spor o správu majetku, jehož řešení postavy vnímají natolik fatálně, že se Vojnickij pokouší zastřelit starého profesora Serebrajkova, ve *Třech sestřích* padne v souboji Irinin nastávající, hoří tam město, Andrejovo manželství se rozpadá, ve *Višňovém sadu* (1904) dochází k dražbě rodinného panství, jejíž důsledky drtivě dopadají na všechny jeho obyvatele...

Čechovovým hrám nechybí dramatické události, avšak jejich rozmístění v příběhu je radikálně nové. Dokonce natolik, že označení příběh, přinejmenším v tom významu, v němž ho používala z Aristotela vycházející dramaturgie,² může být u Čechovových her diskutabilní. Jmenované dramatické události jsou v Čechovových dramatech obklopeny množstvím scén, v nichž se pije čaj, hraje loto, šachy, odpočívá se v zahradě, připravuje se domácí divadlo... A vedou se řeči o počasí, o politice, o hospodářství, o budoucnosti, o Rusku, o sousedech, o politice... Tyto dialogy navíc nemají charakter soustavné informace či sporu, témata se navzájem

¹ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003, s. 151.

² Klasické drama ukazuje divákovi striktně ohraničený výňatek z života protagonistů, výňatek jež začíná určitou pevně stanovenou situací, jež rozdmýchá stavidla děje, děj se pak nenávratně žene do určitého konce, pointy, kde pro nás příběh končí, vše je osvětleno, zhodnoceno a není už co si domýšlet – život postav pro nás začíná ve stejný okamžik kdy začíná hra a koncem hry pro nás jejich život končí.

prolínají, dialog není koncentrován k jednomu tématu a z hlediska rozvíjení dramatického děje jsou tyto rozhovory často irelevantní.

Výstupy, zachycující tuto každodennost, nejsou navíc v Čechovových hrách pouze nějakým okrajovým koloritem, ale naopak jednoznačně převažují nad těmi, v nichž se odehrává něco „dramatického“ (například kritická situace při požáru ve *Třech sestřích*). Nejpodstatnější a nejfatálnější události, nejdůležitější zlomové okamžiky se v Čechovových hrách dokonce často dějí mezi dějstvími (a diváci se o nich dovídají postupně z dílčích zmínek v rámci dialogů o banalitách - např. v *Rackovi* poměr Niny Zarečné s Trigorinem, jeho konec, smrt jejich dítěte i to, že Nina se nestala velkou herečkou) či někde stranou, mimo jeviště (např. sebevražda Trepleva v *Rackovi* či dražba panství ve *Višňovém sadu*). Zatímco před-čechovovské drama většinou zobrazovalo pečlivě vybrané, navzájem propojené události, zachycující nejpodstatnější a nejdramatičtější prvky příběhu, Čechov jako by postupoval opačně: u něj „poměr mezi důležitostí události a jejím místem je obrácený“.³ Obyčejné každodenní situace se také u Čechova vyskytují v těsné blízkosti těch nejfatálnějších. V *Rackovi* se Treplev zastřelí, zatímco na scéně ostatní hrají loto...

Masivního vpádu každodenního života si v Čechovových hrách s jistou nevolí povšimli už soudobí kritici: „ Jak je známo, vyčítala divadelní kritika Čechovovi nejvíce to, že vnáší do svých her zbytečné podrobnosti z každodenního života a narušuje tak všechny zákony scénického děje. Množství detailů, jež se zdálo být nefunkční, se vysvětlovalo neuměním Čechova, zvyklého psát romány a povídky, jeho neschopností nebo nedostatkem úsilí zvládnout požadavky dramatického žánru.“⁴ Nejednalo se však o nedostatek dramatického talentu, ale o záměr, o prostředek formulování nové dramatickosti, v níž detailně zobrazované banality nesou funkci významotvornou: skrze jejich přítomnost nám Čechov vyjevuje komplexnost života. V centru Čechovova dramatu stojí postižení každodennosti a obyčejnosti jako universální síly, která zásadním způsobem spolutvoří naše životy.

Obyčejného života jsou účastni všichni lidé bez výjimky, proto Čechovovy syžety nejsou uzavřené, sevřené příběhy, ale tvoří jakousi polyfonní skladbu, v níž je rozehráno několik paralelních příběhů, které se v průběhu dramatu setkávají či míjejí. Tento mnohohlas Čechov dovádí k maximálnímu vyjádření a účinku ve *Višňovém sadu*, kde vnější dramatická situace nuceného opuštění panství přináší každé z postav otázky (a to to čistě praktické i vysloveně existenciální) po jejím dalším osudu a my tak sledujeme současně celý trs různoběžných osobních dramát, které však dohromady vytvářejí významovou synergii poslední Čechovovy hry o odchodu, zániku a smrti. Čechov nedbá zásad klasické dramaturgie a všechny tyto dílčí příběhy „vždy umístí do jednoho a vytvoří tak spletitou tkáň života, v němž se různé příběhy prolínají, kde jsou postavy, které se

³ HRISTIČ, J. Op.cit, s. 73.

⁴ SKAFTYMOV, Alexandr Pavlovič. *O konfliktu her A. P. Čechova*. Praha: Orbis, 1961, s. 21.

neúčastní pouze jednoho dramatu a kde se ztrácejí jasně vyznačené hranice jednoho dramatu.“⁵

Popsaná proměna dramatického děje je nedílně provázána s proměnou dramatického času. Čechovova práce s dějem a časem se v mnoha ohledech podobná struktuře románové. Klasické drama ukazuje divákovi striktně ohraničený úsek ze života protagonistů s patrným začátkem, od něhož se konflikt odvíjí, středem, v němž se zauzlí, a koncem, s nímž přichází jeho vyřešení. Život a vnitřní konflikty Čechovových protagonistů však zdaleka nelze spoutat hranicemi zobrazovaného příběhu.

Moment, v němž Čechovovy hry začínají, je zpravidla dán nějakou spíše vnější událostí (nejednou je to příjezd některých postav na jejich panství, daný často čistě praktickými okolnostmi – ve *Strýčku Váňovi* i ve *Višňovém sadu*, do značné míry i *Rackovi*). Tak je tomu často i v před-čechovovském dramatu, u Čechova však postavy vstupují do první situace dramatu vybavené plnou minulostí, nikoliv pouze tou, která je nezbytná pro další rozvoj děje. Stejně tak je v první scéně zachycuje dramatik už v určité interpersonální konstelaci. Minulost postav, stejně jako jejich vzájemné vztahy, pak Čechov postupně poodhaluje - a také tím vytváří onu zmiňovanou polyfonii svých her.

Konce Čechovových her jako by nebyly konce v pravém slova smyslu: pokud přinášejí vůbec nějakou výraznější změnu, pak s ní nepřichází pro postavy žádné řešení – ostatně ani nemůže, protože, jak jsme viděli, konflikt v Čechovových hrách má jinou podobu, než v klasické dramatice a neštěstí postav není dáno nějakým nečekaně nastalým „problémem“, ale vyrůstá ze samotného faktu jejich existence. Strýček Váňa a Soňa budou dál opuštěně a nicotně žít na statku v zapadlé gubernii, tři sestry snít o Moskvě, ve *Višňovém sadu* se z Varji stane definitivně stará panna, Raněvskou nejspíše v Paříži čeká další milostné zklamání a Aňu hořké vystřízlivění z utopí o novém životě... Čechov představuje život jako neřešitelný, resp. jeho jediným definitivním řešením je Treplevova cesta... V divákovi zůstává silný pocit, že čas Čechovových hrdinů plyne dál i po skončení hry – a že začal daleko před její první scénou. Proto Jovan Hristić napsal, že „Čechovovo drama je ponořené do času.“⁶

Samotný čas a jeho plynutí je jedním z hlavních témat Čechovy dramatiky vůbec - čas je totiž veličinou, v níž se odehrává lidská existence a která je (i jazykově!) spojena s každodenností. V každé Čechovově hře provádějí postavy různými způsoby reflexi nenávratně ubíhajícího času, která nalézá svou krajní polohu v útržkovitém monologu umírajícího Firse v závěru *Višňového sadu*: „[...] A život uteče, člověk ani neví jak... (*Lehne si*) Natáhnu se... Není už ve mně žádná síla, všechno je pryč, všechno... [...]“⁷ Ubíhání času tematizuje Čechov také tím, že

⁵ HRISTIĆ, J. Op.cit, s. 79.

⁶ HRISTIĆ, J. Op.cit, s. 148.

⁷ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. Překlad Leoš Suchařípa. In: *Dramata*. Praha: Odeon 1988, s. 478.

jednotlivá dějství jeho her se odehrávají v různých, autorem přesně určených ročních dobách.

Všechny pokusy postav plynutí času, které je vlastně odplýváním života, zastavit (Vojnicevovo vzplanutí k Jeleně ve *Strýčku Váňovi*, Trigorinův román s Ninou v *Rackovi*, Mášina láska k Veršininovi či Irinina snaha pracovat ve *Třech sestřích*) jsou odsouzeny k nezdaru. Pokud takové pokusy tedy postavy vůbec podniknou (sestry Prozorovovy sní o Moskvě, kam se ale nikdy ani nepokusí přesídlit)... Čechovovy postavy často říkají, že chtějí začít znovu, v určité životní volbě nebo milníku spatřují jakousi možnost záchrany od svých neuspokojivých životů, od své minulosti, která se každým okamžikem neúprosně mění v přítomnost, ale tato představa se vždy ukáže jako iluze.

Mimo minulosti je další časovou vrstvou, k níž se postavy Čechovových her opakovaně vztahují, budoucnost. V ní vidí a do ní kladou jakési naděje, šanci na smíření a úlevu (činí to např. Soňa se strýčkem Váňou, sestry Prozorovovy i Aňa a Péťa ve *Višňovém sadu*). Většinou se však jedná o budoucnost dalekou, až - jak říká Olga ve *Třech sestřích* - „uplyne čas a my odejdeme na věky“.⁸ Jde tedy o dobu, jež se dramatických postav už netýká. V horizontu jim vyměřeného času naopak zůstává život jako neřešitelný úkol, jako břímě, protože „zatím se musí žít“⁹, jak konstatuje ve stejném výstupu Irina.

Dějištěm Čechových her je zpravidla venkovské panství, více či méně ztracené v jakési ruské gubernii. Tato lokace umocňuje pocit marnosti, nudy, osamění i frustrace z plynutí času. Stejně jako ve svých životech a čase i v tomto prostoru jsou postavy jako přikované: své sny a touhy upínají zpravidla mimo něj, ale nemohou, resp. nedokáží ho opustit. (Jak upozorňuje Hrstič, paradoxní výjimkou je *Višňový sad* - jediná hra, kde všechny postavy, snad s výjimkou Jaši, chtějí naopak zůstat, tam kde jsou, ale všechny jsou nuceny přesídlit se.) Důležitým prvkem čechovovského prostoru jsou koleje. Vlaková trať představuje jakési spojení se světem „tam venku“ - ne náhodou se v každé Čechovově hře se dříve či později dozvídáme, jak daleko je nejbližší nádraží.

Nejde však jen o prostor ve významu prosté lokace dějiště. Stejně jako čas netvoří v Čechovových hrách jen nějakou prostou chronologickou řadu, ani prostor není jen pasivní kulisou. Způsob jakým se postavy po prostoru pohybují, jak ho nárokují a zabydlují (viz Natašino postupné „vyvlastňování“ Prozorovovic domu ve *Třech sestřích*) či to, jak se k němu citově vztahují (od skoro nenávisti, kterou cítí strýček Váňa k hospodářství, které musí spravovat až po vypjatou citovou sebeidentifikaci s višňovým sadem, jakou prožívá Raněvská - viz její loučení: „Drahý, starý, krásný sad! ... Můj život, moje mládí, moje štěstí... Sbohem!“¹⁰) dělají z prostoru významného dramatického činitele.

⁸ ČECHOV, Anton Pavlovič. Tři sestry. Překlad Leoš Suchařípa. In: *Dramata*. Praha: Odeon 1988, s. 427.

⁹ ČECHOV, Anton Pavlovič. Tři sestry. Překlad Leoš Suchařípa. In: *Dramata*. Praha: Odeon 1988, s. 427.

¹⁰ ČECHOV, Anton Pavlovič. Višňový sad. Překlad Leoš Suchařípa. In: *Dramata*. Praha: Odeon 1988, s. 477.

Stejně, jako Čechovova polyfonní skladba, v níž sleduje autor souběžně mnoho dějů a skládá je v komplexní meta-děj, nezná hlavní a vedlejší linie příběhu, je nemožné rozlišit čechovovské postavy na hlavní a vedlejší. Snad žádná z postav není v Čechovovských dramatech pouze proto, aby splnila pro příběh nějakou potřebnou funkci a zase zmizela. Každá z postav má svojí vlastní psychologii, svá traumata, své sny a svůj příběh – je to další ze způsobů, jakými Čechov ukazuje komplexitu života. Krajně naplněn je v poslední Čechovově hře: „Ve Višnovém sadě byl definitivně smazán rozdíl mezi hlavními a vedlejšími postavami a před námi je velký obraz života s jeho nekonečně různotvarými formami, jež se navzájem doplňují, protínají a prostupují.“¹¹

A protože Čechovovy příběhy zůstávají otevřené, není možné jejich prostřednictvím ani vyvářet nad postavami jakýkoliv soud, jak to činila před-čechovovská dramatika. U Čechova nejsou žádní intrikáni, ani viníci, ani jejich oběti, naopak v marnosti svého zápasu s realitou života jsou si všechny postavy rovny. „Vinen je shluk okolností, jež existují jakoby vně sféry lidského působení. Truchlivá situace se vytváří mimovolně a utrpení přichází samo od sebe.“¹²

Postavy, které Čechov zobrazuje, jsou lidé zcela obyčejní, není na nich nic moc zvláštního, nejsou výjimeční – a pokud ano, tak ne příliš (Trigorin z *Racka* je úspěšný spisovatel, ale sám dobře ví, že ke kýžené genialitě má daleko). Jak zmiňuje Karel Kraus, Čechov se při psaní svých postav řídil heslem „hlavně neponižovat“ a této své zásadě zcela dostál.

Čechovovy postavy spojuje jeden jev, který přímo souvisí se zmiňovanou otevřeností jejich osudů. Jak ukazuje Karel Kraus ve své eseji *Pasivita Čechovových postav*, všechny jsou jakoby zaseklé v určitém místě, v určitých představách či vzpomínkách, z nichž se nedokáží vymanit, i když se, jak jsem viděli, přinejmenším některé z nich snaží (nebo si to myslí). Čin, mantra dramatických hrdinů minulých staletí, je jim odepřen. „Čechovovi lidé žijí v jakémsi šerosvitu. Na půl cestě mezi temnou a deprimující všedností a vytouženou či alespoň tušenou jasnější polohou života, k níž se – ať už ji kladou za sebe nebo před sebe – nepřestávají vztahovat. Život rozervaný do takového „mezi“ je vyčerpávající. Paralizováni neschopností pro tu či onu stranu, propadají jistému druhu rezignace, melancholie, podrážděnosti, sebelitování... Při charakteristice dramatických kvalit Čechovových her se nejčastěji a globálně hovoří o pasivitě jejich postav.“¹³

Hovor, jímž se tyto postavy vyjadřují, je na první pohled složen z nikam nevedoucích, nekoncentrovaných banálních řečí o triviálních věcech. Pod tímto všedním, každodenním dialogem se ovšem skrývá pověstný čechovovský „spodní proud“, podtext, sdělující něco podstatněji, dalekosáhlejšího než skutečně vyřčená slova. Když například ve *Višnovém sadu* Varja po té, co Lopachin nedokázal využít dost možná poslední

¹¹ HRSTIČ, J. Op. cit, s. 122.

¹² SKAFTYMOV, A. P. Op. cit., s. 39.

¹³ KRAUS, Karel. *Pasivita Čechovových postav*. In: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s.434.

možnost, aby jí konečně požádal o ruku, ukazuje Trofimovovi jeho galoše a „v slzách“ říká: „A jak je máte zašlý, starý...“,¹⁴ jsou nejspíš galoše to poslední, co jí zajímá a její komentář k nim vyjadřuje daleko spíš jak se cítí. Skutečný význam repliky je nutno u Čechova často rekonstruovat a odečítat z kontextu, v jakém je vyslovena.

Jako čechovovský příběh je polyfonní i čechovovský dialog – každá z postav v něm sleduje své vnitřní téma a dialog se často blíží paralelním monologům. Jak píše Hristić : „Z toho že Čechovovy postavy si zřídka kdy mohou dovolit přepych osamocení a vydělení ze života kolem sebe, vyplývají i některé charakteristické rysy dialogu v jeho hrách. Obvykle říkáme, že v Čechovově dialogu je *podtext* důležitější než text a Stanislavskij s Němirovičem – Dančekem hovoří o *podvodních proudech* v Čechovově dialogu. Není pochyb, že je to pravda, ale tato nepřímá dialogu, není vlastnost existující sama o sobě, bez organické souvislosti s ostatními prvky dramatu. „¹⁵

¹⁴ ČECHOV, A. P. Višňový sad. Op. cit, s. 477.

¹⁵ HRISTIĆ, J. Op. cit, s. 125.

2. Darebák Platonov

Hra *Platonov* je vůbec prvním Čechovovým dramatem. Napsal ji na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století,¹⁶ tedy někdy kolem svých dvacátých narozenin. Za autorova života nebyla publikována ani hrána a rukopis byl nalezen v pozůstalosti autorovy sestry až ve dvacátých letech minulého století. Rukopis nemá titulní list, takže není zřejmé, jak chtěl Čechov hru pojmenovat. Některé české překlady volí titul *Darebák Platonov*.¹⁷ Někteří badatelé se domnívají, že rukopis dramatu, kterému byl přidělen název podle hlavního hrdiny, je totožný s hrou *Bez otce*, kterou Čechov zničil.

Čechovova raná hra se vyznačuje až šokující vyzrálostí pohledu i uměleckého výrazu. I když se jedná o prvotinu, lze v ní nalézt výrazné prvky a motivy Čechovovy budoucí převratné dramatické tvorby.

Darebák Platonov je – stejně jako Čechovova vrcholná dramata - hrou celovečerní, má čtyři dějství. Proto může obsáhnout komplikovanější a rozvinutější příběh než aktovky, které Čechov psal v osmdesátých letech.

Příběh je koncován kolem postavy Michala Vasiljevoviče Platonova, sedmadvacetiletého muže, nadějného studenta, který však nedokončil universitu a nyní pracuje jako učitel v provinční škole. Oženil se s naivní Sašou, mají syna. Platonovova inteligence a tělesná krása přitahuje ženy v jeho okolí. Nadbíhá mu mladá vdova po generálovi Anna Vojnicevová, která po svém muži zdědila zadlužené panství a doly, ale také Sofie Jegorovna Vojnicevová, žena generálova syna z prvního manželství a Platonovova přítelkyně, která s svým manželem zrovna pobývá na Vojnicevce. Do Platonova je platonicky zamilovaná i statkářská dcera, vystudovaná chemička Marie Greková, z níž si Platonov opakovaně nevybíravě utahuje. S postupem děje se Platonov zcela nezodpovědně a neuváženě zaplete s Annou i Sofií a pohrává si i s Marií a provokuje jí. Saša, která se dozvídá o jeho nevěrách, jej opouští, Sofie pohlázněná svými představami o společném životě s Platonovem, dává všanc své manželství i pověst, přiznává se Vojnicevovi k nevěře a vyzývá Platonova ke společnému útěku. Platonov se nedokáže rozhodnout ani pro jednu z žen, potácí se v depresích, pije. V posledních scénách čtvrtého dějství přichází za Annou Burgov a oznamuje, že její statek byl prodán v dražbě a že skoupil směňky na její

¹⁶ V textech, z nichž jsem čerpala, jsou uváděna rozličná data napsání Platonova: Jovan Hristić uvádí rok 1881, Vladimír Novotný 1878.

¹⁷ Tento titul použil Ivan Wernisch, s jehož překladem jsem pracovala.

doly. Mladý Vojnicev se následně Anně přizná, že jeho manželství je v troskách a že Sofie ho chce opustit a žít s Platonovem. Anna je zdrcena, především ovšem tím, že ztratí Platonova a nabádá Sofii, aby se vrátila k jejímu nevlastnímu synovi. V tu chvíli na Vojnicevku dorazí Platonov a oznamuje Sofii, že s ní neodejde, protože jí už nemiluje. Sofie se zhroutí. Do toho přichází bratr Saši, lékař Trileckij, a oznamuje, že se Saša pokusila otrávit. Platonov má o Sašu starost a chystá se jet za ní. Přichází však Sofie, která byla odvedena do svých pokojů a Platonova zastřelí.

Je patrné, že konstrukce děje je v Platonovovi jiná než v Čechovových vrcholných dramatech. Příběh je daleko více koncentrován, odvíjí se od začátku ke konci s narůstající dramatickostí a ta vrcholí těsně před koncem, kdy graduje krize (Anna se téměř současně dozvídá, že přišla o usedlost a že Platonov má jiný poměr a ještě ke všemu se ženou z její rodiny, Platonov opouští Sofii, Saša se pokusí o sebevraždu) a přichází katastrofa (Sofie zastřelí Platonova).

Způsob výstavby děje je v Čechovově prvotině v zásadě ještě tradiční, dokonce částečně melodramatický. Konflikt není skrytý, ale zřetelně postupně narůstá. Postavy se na jevišti opakovaně otevřeně střetnou, což vyvrcholí závěrečným Sofiiným „osudným“ výstřelem, jež zasahuje všechny v příběhu angažované figury (pochopitelně Platonova, ale i Sofii samotnou, Annu, Marii, přiotrávenou Sašu).

Přesto se už v *Darebáku Platonovovi* vyskytují scény a výstupy, které narušují sevřenost dramatického příběhu, nemají valný význam pro jeho vývoj a spád děje spíše zpomalují. Jejich smysl není v rozvíjení příběhu, ale v čechovovském zachycení mnohostranné každodennosti.

Takovou scénou je například třetí výstup třetího jednání. Platonovovi přinese soudní sluha Marko předvolání k soudu, protože Marie jej zažalovala za jeho věčné urážky. Marko však není pouhý „posel“ a jeho postava neplní pouze příslovečnou funkci „paní, nesu vám psaní“. Mezi ním a Platonovem se odehraje téměř třístránkový dialog, z něhož pouze malá část je pro děj relevantní (Platonov po Markovi pošle Marii omluvný dopis s milostným podtextem), jeho valná část je naopak věnována tématům z hlediska příběhu podružným – u jakého pluku vojenský vysloužilce Marko sloužil, komu všemu nese obsílky, o lidech od soudu, o karbanu, zda dá Platonov Markovi za doručení obsílky zpropitné... Čechov zde, stejně jako v pozdějších velkých hrách, s gustem zaznamenává i zvláštnosti až bizarnosti. Když Marko naznačí, že by chtěl zpropitné za své služby, odehraje se tento dialog:

„Marko: Takhle na čajíček kdybyste, vaše blahorodí...

Platonov: Co? Na čajíček? Není třeba... Vlastně co to povídám? Dobrá můj milý! Na čaj ti nedám, dám ti čaj, to bude lepší... Pro mě je to výhodnější a ty budeš střízlivější... (*Vytáhne z kredence krabici s čajem*) Pojď sem... To je dobrý a silný čaj... Čtyřicetiprocentní není, to ne, ale je silný... Do čeho ti ho mám nasypat?

Marko (*nastaví kapsu*): Sypte...

Platonov: jen tak do kapsy? A nenačichne?

Marko: Jen sypte, sypte. Nedělejte si starosti...¹⁸

V souvislosti s koncentrací příběhu také dramatický čas je v *Darebáku Platonovovi* koncentrován. Děj se odehraje přibližně během měsíce (Sofie, vyzývající Platonova ke společnému útěku, výslovně zmiňuje, že jejich intimní poměr trvá tři týdny). Mezi jednotlivými dějstvími nejsou dlouhé časové pauzy a téma fatálního uplývání času, v němž se ztrácí život, se tak ve hře vyskytuje pouze okrajově. Když se Platonov v prvním dějství setkává po pěti letech se Sofií, s níž ho ve škole pojilo přátelství a milostný vztah, říká jí: „Za těch časů kdy jste ve mně viděla druhého Byrona a já už se viděl ministrem pro bůhvíjaké záležitosti a Kryštofem Kolumbem, za těch časů jsem se ani nenadál, že si se mnou osud takhle zahraje. Je ze mě učitel, Sofie Jegorovno, nic víc.“¹⁹

Dramatický prostor, který je pro všechny Čechovovy vrcholné hry příznačný natolik, že jej lze považovat za typicky čechovovský (výjimkou jsou pouze *Tři sestry*, které se odehrávají v okresním městě), najdeme už v *Darebáku Platonovovi*. Už první Čechovovo drama se odehrává na zapadlém oblastním panství, jehož malost a omezenost postavy vnímají a kde strádají. Expozice hry je následující:

„Anna Petrovna sedí u piána s hlavou skloněnou na klávesami. Vchází Nikolaj Ivanovič Trileckij.

Trileckij (*přistoupí k Anně Petrovně*): Copak?

Anna Petrovna (*zvedne hlavu*): Nic... Smutno k ukousání.“²⁰

A ve třetím jednání, když se Platonov snaží marně od sebe odehnat Annu a přesvědčuje jí, že udělal něco ohavného, říká Vojnicevová s poukazem na bezvýznamnost prostředí: „[...] Co jste to vlastně spáchal? Je vůbec možné dopustit se tady ve Vojnicevce nějakého zločinu?“²¹

Stejně jako v Čechovových vrcholných hrách se představy postav o novém, lepším životě upínají mimo tento prostor. To se týká především Sofie, která naléhá na Platonova s odjezdem a blouzní o společné budoucnosti: „Sofie: Mišel! To přece bude nový život... Pochop to...! [...] Věř mi, můj drahý! Postavím tě na nohy! Odvezu tě někam, kde je světlo, kde není taková špína, tolik prachu, lenosti a tak špinavá košile... Udělám z tebe člověka... Budeš se mnou šťastný! Pochop to...“²²

První a čtvrté jednání a první obraz druhého jednání jsou situovány na usedlost Vojnicevka. Druhý obraz druhého jednání se odehrává celý u školy, v níž učí a v učitelském bytě též bydlí Platonov a třetí jednání se odehrává v Platonovově bytě. Vztah těchto dvou dějišť je dramatický: ve třetím dějství do učitelského bytu přicházejí postupně v rychlém sledu tři ženy, usilující o Platonova. Nejdříve ho Sofie vyzývá k nočnímu společnému útěku, poté se objevuje Anna, vyčítá Platonovovi, že nebyl delší čas na Vojnicevce,

¹⁸ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Darebák Platonov*. Překlad Ivan Wernisch. In: *Dramata*. Praha : Orbis, 1988, s. 122.

¹⁹ ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit. s. 33.

²⁰ ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 9.

²¹ ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 128.

²² ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 118.

opíjí se s ním a též mu navrhuje společný výlet do Moskvy či Petrohradu a nakonec přichází Saša (která po prozrazení manželovy nevěry s Annou odešla bydlet k otci) s tím, že jejich syn je nemocný, v manželském rozhovoru se Platonov omylem podřekne, že má poměr nejen s Annou, ale i se Sofií a pobouřená Saša prohlašuje, že jej definitivně opouští.

K prostředí venkovského panství se váže i pro Čechova typická skupina dramatických postav – venkovská aristokracie, úřednictvo a místní intelektuální a ekonomická elita. V *Darebáku Platonovovi* najdeme postavy se stejným sociálním statusem, jako ve *Strýčku Váňovi*, *Třech sestřích* nebo *Višňovém sadu*: je zde rodina po generálovi a její služebnictvo, plukovník ve výslužbě, statkáři, lékař, studenti, učitel Platonov.

K jednotlivým postavám *Darebáka Platonova* se vážou charakteristiky a motivy, k nimž se Čechov v následující tvorbě stále znovu vracel. Anna Vojnicevová je jakýmsi předobrazem Raněvské (i její panství se dostává do dražby, i ona nenápadně udržuje skandální mimomanželský poměr a prohlašuje o sobě, že je „nemravnice“²³), Platonovova bezradnost nad životem a znechucení z něj má ozvuky v postavách strýčka Váni či Trepleva a Sašin bratr Trileckij, uvážlivý, decentní muž, který čelí poznané beznaději života bez efektních póz, je první z řady Čechovových lékařů.

Z pro Čechova typické skupiny se vymyká Osip, třicetiletý pobuda a zloděj. Slídí po okolí, sleduje, kde se co šustne a stane se nezvaným svědkem ženských nájezdů na Platonova. Panstvo s ním, patrně z nudy, navazuje určité interakce, vyskytne se dokonce na Vojnicevce, Saša, kterou Platonov nechává často samotnou, mu dává jídlo a poslouchá jeho historky (druhý obraz druhého jednání). Osip je určitým způsobem zapojen do dějové linky příběhu (pokouší se ho najmout Vergenovič k vraždě Platonova), ale hlavní funkce této pro Čechova netypické postavy je jiná: tvoří jakési Platonovovo zrcadlo či alter ego. Asociál Osip je navzdory své zločinnosti a surovosti vybaven i určitým smyslem pro krásu a čest a jistým druhem empatie. Ve druhém obraze třetího dějství vypráví Osip Saše, jak viděl v lese v potoce se brouzdat Annu a jak byl fascinován její jemností a krásou. A když přichází zavraždit Platonova, oznamuje mu, že jej chce zabít ne proto, že byl najat, ale proto, že klame Annu, Osipův zbožňovaný ideál. A na důkaz svých slov před Platonovem roztrhá pětadvacetirublovou bankovku od Vengeroviče. Také Platonov má silný destrukční potenciál, ze žalu nad ubohostí života bez jasného důvodu vědomě ničí životy lidí kolem i svůj vlastní. Před rvačkou Osipa s Platonovem, kterou přeruší přicházející Saša, je tato zrcadlová vazba přímo tematizována v dialogu:

„Platonov: Kdybys věděl, jak se mi hnusíš, bestie ničemná! [...] Nikomu nic dobrého neuděláš, jsi jako čtvrtodenní zimnice. Co ti kdo udělal? Brrr... Lumpe! (*Udeří ho do tváře*) Prašivino! Já tě... já tě... (*Odskočí od něho*) Vypadni!

Osip: Plivněte mi do očí, když jsem tak špatnej člověk!

²³ Viz replika v pátém výstupu tetího dějství, kde přiočilá Anna mj. říká: „Nemravnice... Ať chci nebo nechci, jsem nemravná ženská, Platonove... [...] A tebe možná taky miluju jen proto, že jsem nemravnice...“ (ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 129.)

Platonov: Škoda slin!

Osip (vstává): A vy se mnou můžete takhle mluvit?

Platonov: Vypadni odtud, nebo tě roztrhnu jak hada!

Osip: Nemůžete! Vy jste taky mizernej, špatnej člověk!

Platonov: Ty se mnou budeš ještě diskutovat? (*Přistoupí k němu*) Přišels mě přece zabít, ne? No tak! Zabij mě! Tady mě máš! Dělej!

Osip: Vážil jsem si vás, pane Platonove, myslel jsem, že jste slušnej člověk! No ale teď... Nejradši bych vás nechal naživu, ale nemůžu si pomoci... Vy už se nepolepšíte... Kvůli čemu za vámi dneska přišla mladá paní?

Platonov (*zkroučí Osipovi košili na prsou a cloumá s ním*): Zabij mě! Tak mě zabij!

Osip: A proč potom přišla generálová? Znamená to, že si i z generálový utahujete? A kdepak máte ženu? Která z těch třech je ta pravá, no? Vy si teda myslíte, že nejste špatnej člověk? Že nikomu neubližujete? (*Najednou podrazí Platonovovi nohy a svalí se s ním na podlahu*)²⁴

Na rozdíl od pozdějších Čechovovských dramát *Darebák Platonov* má jasně danou hlavní postavu – právě kolem ní se koncentruje dramatický děj. Platonov, provinční Don Juan s určitými hamletovskými prvky, je inteligentní a talentovaný muž. Prohlédá omezenost provinčního života a neváhá jí sarkasticky komentovat. Je proto stejně vítaným společníkem v salónu Anny Vojnicevové, jako nenáviděným provokatérem. Platonov je – nebo je přinejmenším ostatními postavami vnímán – jako výjimečná, zajímavá osobnost, avšak jeho s gustem manifestovaná ojedinelost se ukazuje jako povrchní. Přes všechnu kritiku Platonov v omezeném prostředí dál setrvává, zaplétá se do něj, utrácí svůj talent a život, ničí ženy i přátele – a ví to. Když jej mladý Verganovič nazve ironicky v prvním jednání „Čackým dneška“, má vlastně pravdu:

„Verganovič 2: [...] Snad si nemyslíte, že se na vás hněvám za to, že obtěžujete mého otce? Vůbec ne. Se zájmem vás pozoruji, tak co bych se zlobil... Zajímáte mě, jako Čacký dneška... a chápu vás! Kdybyste měl nějakou zábavu, kdybyste se tak nenudil, ani byste si mého otce nevšiml, věřte mi. Vy, pane Čacký, nehledáte pravdu, ale zábavu a povyražení... Teď, když už nemáte služebnictvo, vyléváte si vztek na jiných... Nadáváte každému, kdo vám přijde do cesty...

Platonov (*směje se*): A víte, že máte pravdu? Že vám to dokonce trochu myslí...?²⁵

Pasivita Čechovovských postav, o které se zmiňuji v předchozí kapitole, je ve hře *Darebák Platonov* určitým způsobem ztělesněna právě v Platonovovi. Nejen, že není schopen učinit jakýkoliv krok ke změně svého života, ale navíc podléhá ženám, kterých se o něj vzhledem k jeho výjimečnosti a přitažlivému zjevu uchází několik. Je závislý a od nových vztahů se ženami si místy slibuje záchranu, ale je i inteligentní a ví, že podobné představy jsou klamné. V průběhu děje se tímto přístupem zaplétá do situace, kterou nedokáže řešit a která snad ani řešení nemá.

²⁴ ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 133.

²⁵ ČECHOV, A. P. *Darebák Platonov*. Op. cit., s. 48.

Ocitá se stále více a více ve vleku událostí, jeho neschopnost se rozhodnout a cokoliv konat ho zcela paralizuje. Ve třetím jednání přísahá Sofii, že s ní navždy odjede, pak ale přichází Anna a de facto mu nabízí pohodlný tajný poměr a výlet do hlavního města a Platonov po jejím odchodu pronáší tento monolog:

„Platonov: Odešla: (*Jde ke dveřím a poslouchá*) Odešla... A co když ne? (*Otevírá dveře*) Ta je všeho schopná... (*Nahlíží za dveře*) Odešla... (*Lehne si na pohovku*) Sbohem, má milá...! (*Zavzdychá*) A už jí nikdy nevidím... Je pryč... Mohla ještě pár minut zůstat... *Pauza*. To by nebylo špatné! Poprosím Sofii, aby s odjezdem tak dva týdny počkala a sám odtud zmizím s generálovou! Ano, tak! Dva týdny – to stačí! Sofie počká... Zatím by mohla být u matky... Poprosím ji... proč ne...? [...]”²⁶

Nejpozději při tomto monologu se z romantizujícího hrdiny definitivně stává typicky čechovovský hrdina tragikomický.

Ačkoliv dramatická kolize mezi postavami vznikla hlavně Platonovovým přičiněním, jeho vina je spíše právě v pasivitě než v cíleném jednání. Přesto můžeme ve hře registrovat i určité hodnocení této postavy (viz např. výše citované dialogy Platonova s mladým Verganovičem a Osipem, ale i další, vč. sebereflektujících výlevů samotného Platonova), což je postup, kterého se ve vrcholných dramatech Čechov důsledně vyvarovává.

Způsob, jímž se postavy *Darebáka Platonova* vyjadřují je – podobně jako děj hry – ještě mnohde jakoby melodramatický: repliky stupňují napětí a útočí otevřeně na divákovy city. Typickým příkladem je lkaní Sofie v pátém dějství, kdy jí Platonov definitivně opouští a Sofie dostává hysterický záchvat, který o několik chvil později vrcholí vraždou Platonova: „Sofie Jegorovna (*Iomí rukama*): Co teď? Co mám dělat? Poradte mi! Vždyť umřu! Tuhletu ničemnost přece nepřeziju! Už ani pět minut nevydržím! Zabiju se... (*Posadí se do křesla stojícího v koutě*) Co to se mnou děláte? (*Hysterický nářek*)”²⁷ Reakce Platonova na Sofiin výlev je však naopak zcela nemelodramatická: „Platonov (*přistoupí k Sofii Jegorovně*): No tak, co je? Ále... (*Ucouvne*) Pitomina!”²⁸ V Platonově krátké replice už Čechov pracuje zcela evidentně s podtextem a Platonovovy vnitřní pochody jeho slovy jen naznačuje, ale velmi mistrně: za pouhými šesti slovy cítíme Platonovou starost o Sofii, současně snahu situaci uklidnit a bagatelizovat a současně i podezření, že Sofiina „melodramatická hysterie“ není tak docela autentická.

Už ve své dramatické prvotině Čechov zobrazil mnoho témat a motivů, příznačných pro jeho pozdní, ceněná dramata (provinční prostředí a jeho aktéři, ubíjející každodennost, zmarněný život, marná touha uniknout, neopětovaná láska, pasivita) a zcela patrně v ní už ohledával způsob, jak je nově a komplexně vyjádřit („nedějové“ scény, zachycující každodennost, rozporuplnost postav, tragikomičnost situací, podtext). Jak

²⁶ ČECHOV, A. P. Darebák Platonov. Op. cit., s. 130.

²⁷ ČECHOV, A. P. Darebák Platonov. Op. cit., s. 158 – 159.

²⁸ ČECHOV, A. P. Darebák Platonov. Op. cit., s. 159.

píše Vladimír Novotný v doslovu k českému vydání Čechovových her, stal se *Darebák Platonov* Čechovovi „celoživotní zásobárnou klasických motivů a námětů“.²⁹

²⁹ NOVOTNÝ Vladimír. Defilé nenaplněných snů. In: Anton Pavlovič Čechov. *Dramata*. Praha : Odeon 1988, s. 493.

3. Nedokončená skladba pro mechanické piano

Nikita Michalkov (1945) je významný a mezinárodně oceňovaný ruský filmový režisér a scenárista. Mezi jeho nejznámější filmy patří například *Otrokyně Lásky*, *Oblomov*, *Oči Černé* nebo *Unaveni sluncem*, film za který byl Michalkov roku 1994 oceněn Grand Prix v Cannes a rok poté i Oscarem za nejlepší cizojazyčný film. Jeho *Nedokončená skladba pro mechanické piano* na motivy Čechovova *Platonova* měla premiéru roku 1977 a Michalkov za film získal Zlatou mušli v San Sebastianu.

Michalkov pochází z velmi umělecky založené rodiny, jeho dědeček z matčiny strany Petr Končalovský byl významný avantgardní malíř, jeho dcera Natalja, Nikitova matka, byla spisovatelkou, básnířkou, libretistkou a překladatelkou. V Nikitovi se tedy formoval vztah k umění a literatuře již od dětství. Jak popisuje Kopaněva: „Vzpomínky na tuto minulost jsou živé v letním sídle rodu Končalovských v Bugrech. V dřevěném domě není zavedena elektřina, vůni sena a letních jablek v zimě střídá vůně svící. Nic tu nenarušuje atmosféru minulého století, v níž, jak přiznává Nikita, nacházel hlavní inspiraci. Tady slyšel děda zpívat Mozarta, tady si za modrých zimních podvečerů vybavoval světy v prózách Čechova, Turgeněva, Bunina, Tolstého, tady cítí svou vlast, sem se vrací se svou rodinou.“³⁰

V druhé polovině dvacátého století se v ruské kinematografii hojně setkáváme s adaptacemi klasických literárních děl: Michalkovův bratr Andrej Končalovskij vytvořil oceňovaný film podle Čechovovy hry *Strýček Váňa*, mezinárodní úspěch sklidila adaptace *Vojny a Míru* Sergeje Bondarčuka.

Michalkovův vztah k Čechovovi a jeho poetice je zřejmý i z jeho jiných filmů. Michalkov stejně jako Čechov nechává své postavy žít jejich vlastní životy, nesoudí a nemoralizuje, jak sám říká: „Ovšem úkolem umělce není nabízení odpovědí, má včas a přesně vznášet otázky.“³¹ Toto krédo se podepisuje i na Michalkovově slavné interpretaci Gončarovova *Oblomova*, filmu, kde je Oblomov interpretován nově a psychologicky celistvěji.

Sám Michalkov natočil v roce 1993 pro francouzskou televizi bezmála hodinovou dokumentární zповěď *Čechov podle Michalkova*, kde hovoří o svém vztahu k Čechovovi (tento dokument bohužel není dostupný). Čechovova poetika každopádně Michalkovova oslovuje, jak dokládá i jeho snímek *Nedokončená skladba pro mechanické piano*.

³⁰ KOPANĚVA, Galina. *Nikita Michalkov*. Praha : Československý filmový ústav, 1990, s. 4-5.

³¹ KOPANĚVA, G. Op. cit., s. 4.

Michalkov již ve scénáři poměrně výrazným způsobem proměnil samotný syžet Čechovovy hry. Zredukoval dějový čas, který se u Čechova odvíjí během několika málo týdnů, do jediného dne a noci. Výrazné zhuštění času zákonitě vede ke koncentraci děje. Některé podstatné události, které se v dramatu sice odehrají v časových cézurách mezi jednotlivými dějstvími, ale tvoří významnou součást příběhu, jsou ve filmu jen naznačeny.

Například Platonovův milostný poměr se Sofií Michalkov spíše naznačuje jako možnost: ukazuje jejich verbální a skrze ně i citové zaujetí, ke skutečnému intimnímu sblížení však nedochází. Nejdříve hovoří Platonov se Sofií o minulosti v útrokách Vojnicevky, v dialogu u řeky mluví o možné budoucnosti, jež má základy v minulosti, přičí se však současnosti. Rozhovor je však přerušen příchodem Sergeje a Sofie odchází.

Z příběhu také vypadávají některé podstatné motivy a dějové linky: dražba panství Anny Vojnicevové či Platonovův poměr a provokativní zahrávání si s Marií Grekovou.

Nejvýrazněji a nejvýznamněji ovšem Michalkov změnil konec hry. Ve filmu Platonov neumírá melodramaticky rukou oklamané Sofie, ale sám se v zoufalství nad svým marným, zpackaným životem vrhá do jezera (patrně je také pod vlivem alkoholu). Jezero však pro jeho záměr není dostatečně hluboké a Platonov zůstává uprostřed mělčiny. Věrná Saša za ním běží, stojí spolu po lýtka ve vodě a v tu chvíli přichází i ostatní osazenstvo Vojnicevky a film končí...

Zhuštění filmového času sebou nese i koncentrování prostoru. Michalkov umísťuje veškeré dění výhradně na Vojnicevku, kam postavy jeho příběhu přijíždějí na návštěvu – vychází tedy ze situace v prvním dějství Čechovova *Platonova*. Ostatní místa (blízká škola a v ní Platonovův byt), kde se u Čechova odehrává část třetího dějství, se ve filmu vůbec neobjevují. Takto koncipovaný filmový prostor, soustředěný na jedno jediné místo, je významotvorný: Vojnicevka se stává zvýrazněnou metaforou ztraceného provinčního života.

Film *Nedokončená skladba pro mechanické piano* začíná dlouhými záběry na řeku. Kamera se postupně krajinou blíží k Vojnicevce, divák tedy okamžitě vnímá její zasazení v prostoru, její opuštěnost v širé krajině. První část úvodního setkání se odehrává v zahradě, ale zanedlouho jsou postavy deštěm zahrnuty dovnitř. Glagoljev, odmítnutý Annou Vojnicevovou, se v jeden okamžik vydává s destníkem pryč - ven, po určité době se ale vrací. Tento motiv naznačuje, že není úniku, postavy jsou „zajaty“ v prostoru Vojnicevky, stejně jako ve svých vlastních životech.

Všechny významné okamžiky filmu se odehrávají buď ve Vojnicevce a nebo u přilehlé řeky. Voda symbolizuje očistění od „starého marného“. Dialog Sofie a Platonova, jeden z nejdůležitějších momentů celého příběhu, se odehrává v noci u jezera a při Sofiině monologu vidíme za ní jen pokojnou vodní hladinu. Naopak poslední rozhovor Sofie a Platonova, odehrávající se v okamžiku, kdy Platonov už nahlídnul bezvýchodnost situace, se uskuteční před domem. Platonov se snaží nad ránem naprosto

v hysterii dobýt zpět do Vojnicevky, zpět do svého mělkého života a Sofie, která ho přesvědčuje aby s ní odjel, stojí naproti vchodu. Tato poslední situace a její kompozice v prostoru symbolizuje Platonovovu volbu nepohnout se.

Naopak vnitřní prostor Vojnicevky se stává jakýmsi bludištěm, kde se každý snaží najít alespoň nějaké soukromí, postavy se však neustále navzájem míjejí, slyší, potkávají, zkrátka nemají příliš času o samotě a tím se skryté napětí mezi nimi stupňuje. I při společných aktivitách jakoby byl každý uzavřený ve svém světě, který poodhaluje ostatním postavám v náznacích, obsažených v podtextu dialogu i v mimoslovním jednání - např. při společenských hrách, kde Michalkov vedle šachů, objevujících se již u Čechova, přidává ještě hru v karty, jíž využije Anna Vojnicevová, aby mohla políbit Platonova. Společenské hry, které Michalkov ve filmu akcentuje, tak umožňují ilustrovat zdánlivou každodennost a nudu, ale současně též vyjádřit napětí, které postavy prožívají a které nemohou dát ze společenských důvodů otevřeněji najevo.

Uzavřenost a ztracenost takto koncipovaného filmového monoprostoru překoná jen doplněná postava Chlapce. Dítě, nepodléhající společenským konvencím a doposud neuvízlé v provinčních vztazích a provinčním životě, zde značí jakousi možnost volnosti, kterou dospělé postavy již nemají. Chlapec přichází na Vojnicevku spolu se Ščerbukem a jeho dvěma společníky. Je sice vyšňořen do společnosti, dospělými je stále napomínán a ukázněván, aby se choval podle společenských pravidel, přesto nakonec v nepozorovaném okamžiku z návštěvy prchá, rozcuchá si vlasy a poskočným krokem se vydá kamsi pryč. Je to jediná postava, která Vojnicevku opustí a už se nevrátí.

Naznačená časová, dějová a prostorová koncentrace ovlivnila i složení postav. Některých se Michalkov zbavil, jiné ovšem přidal. Spolu s upozaděním motivu dražby Vojnicevky mizejí z Michalkovovy adaptace oba Verganovičové, kteří ji v dramatu získají. Zcela vypuštěna je i postava Marie Grekové, kterou lze považovat za „vedlejší“, ale také postava Osipa, který tvoří jakési Platonovo duchovní dvojče či stín. Naopak Michalkov dokonponoval již zmiňovanou postavu Chlapce.

Tyto změny v konstelaci figur posouvají a proměňují obraz postav, které zůstaly, včetně postavy titulní. Absence Marie Grekové ovlivňuje koncepci Platonova, který si tak nemůže zahrávat s další ženou a jeví se tedy jako o něco menší darebák, ale o něco větší zbabělec. Důležité je vypuštění Osipa.

V *Nedokončené skladbě pro mechanické piano* je Platonov o celých deset let starší, než v Čechovově předloze, je mu sedmatřicet let, u Čechova je to sedmadvacet. Pokud Platonov již dosáhl středního věku, jeho jednání a chování generuje poněkud pozměněné významy: jeho zmítání mezi několika ženami i neschopnost volby a vůbec činu, stejně jako nespokojenost s banální existencí a pokusy se z ní vymanit a uniknout již nejsou výsledkem první, otřásající pomladické srážky s realitou, ale podle všeho setrvalým stavem, jakýmsi stálým modem jeho existence. Postava

Osipa jakoby tedy ztrácela své místo: zlodějček a šejdíř už se Platonovovi příliš nepodobá, v Michalkovově pojetí se Platonov blíží klasickému čechovovskému hrdinovi - „člověku obyčejnému“. Do role Platonova navíc obsadil Michalkov herce Alexandra Kaljagina, který nejen, že věkově odpovídá režisérovu posunu ve stáří postavy, ale nevyznačuje se ani nijak výjimečným vzhledem. Čechovova „darebáka“, o němž ženy mluví jako o velmi přitažlivém muži – a také se k němu podle toho chovají – Michalkov tak poměrně jednoznačně zbavuje přinejmenším té části jeho výjimečnosti, spočívající v mládí a kráse. Tím se ovšem posouvá i pojetí ženských postav, které po Platonovovi tolik prahnou...

Způsob, jakým Nikita Michalkov adaptuje Čechovovo ranné drama do filmové podoby, vychází z jeho fascinace čechovovskou dramaturgií a z hluboké znalosti vrcholných Čechovových dramát - v jeho filmovém přepisu *Platonova* se prosazují jejich hlavní principy a významy. Jakoby režisér spolu se svým scénaristou Alexandrem Adabašjanem nahlédl prvotinu pozdějšího „reformátora“ Čechova ex post optikou jeho nejvýznamnějších děl a posílil v ní motivy a prvky, které, jak jsem zmiňovala v kapitole věnované hře *Platonov*, nadcházející „čechovovský obrat“ předjímají.

Pokud jde o samotného Platonova, toho Michalkov výše popsány posuny zbavil náznaků romantického či melodramatického nádechu buřiče a svůdníka a přiblížil jej klasickému čechovovskému hrdinovi – „obyčejnému člověku“, ubíjenému banalitou života a nemožností jí uniknout.

Také Michalkovovo odlišné řešení konce hry opouští původní Čechovovu melodramatičnost, dokonce by se dalo tvrdit, že ji až paroduje. Platonov se po té, co odmítá Sofii a před všemi v hysterickém výlevu též Sašu, které oznamuje, že jejich život nemá smysl a že ji nenávidí, prchá z Vojnicevky k řece a vrhá se do ní. To by samo o sobě bylo melodramatické, ovšem Platonovův skok působí spíše jako žuchnutí – a jeho sebevražedný záměr, jak jsem psala výše, se nepovede. Místo toho Platonov stojí ani ne po kolena mokrý ve vodě, Saša vběhne do řeky a utíká k němu ohromnou rychlostí, skáče mu do náruče a vyznává mu lásku. Platonov mlčí, až po chvíli Saše říká: „Nevěděl jsem, že je voda tak mělká.“ Nevěděl to? Je možné, aby to nevěděl – na Vojnicevce je přece častým hostem? Zapomněl to v citovém rozrušení? Závěrečná situace filmu *Nedokončená skladba pro mechanické piano* představuje trest čechovovské tragikomičnosti: je směšná i trapná, fakt zbabrané sebevraždy (ať už zbabraná „záměrně“ či „omylem“) ale nijak neumenšuje Platonovovo zoufalství. Možná právě naopak.

Na konci Michalkovova filmu se – na rozdíl od Čechovovy hry – nic nemění: Platonov neumírá, jen se vyráchá v řece. Saša ve vodě stojí s ním a vyznává mu lásku – manželství bude nejspíše pokračovat a Saša nepřestane žít svoji iluzi o manželském štěstí. Sergej odpustí Sofii – ostatně není moc co odpouštět, k fyzickému sblížení mezi ní a Platonovem, jak jsem psala, ve filmu nedojde. Vojnicevka, jakési centrum společenského života postav, je sice zadlužena, ale s koncem filmu je stále v majetku Anny Vojnicevové... Atrofie vnějšího děje a uzavřeného příběhu, příznačná pro

čechovovskou poetiku, je výrazně posílena, závěrečná situace se náramně podobá té výchozí. Postavy končí tak jak začali, v existencích mělkých, jako voda v řece, tekoucí u Vojnicevky. Jejich snaha uniknout z jejich vlastních životů zůstane jako mlhavá vzpomínka na jednu noc - podobně jako výše zmiňovaný zmíněný Glagoljevův pokus opustit Vojnicevku (v Čechovově předloze Glagoljev plánuje odjet do Paříže).

Tento pohyb v kruhu symbolizuje též doplněný motiv mechanického pianu, který Michalkov využil pro název svého filmového přepisu Čechovova bezejmenného dramatu. Mechanické piano připravuje Anna Vojnicevová celému osazenstvu jako jakýsi hřeb dne, jako velké překvapení, které všichni se zájmem vyhlíží z terasy Vojnicevky. Anna s velkou pompou nechá odkrýt piano, které samo hraje. Osazenstvo Vojnicevky je překvapeno, někteří se domnívají, že jde o nadpřirozený úkaz, naivní Saša dokonce omdlévá, za krátko však všichni zjišťují, že jde pouze o mechanický trik. Život není zázračný, nýbrž mechanický a mechanicky se též opakuje - mechanické piano má velmi omezený repertoár.

Pro formulaci významů, vlastních Čechovově dramatice, Michalkov nalézá i adekvátní filmovou řeč. Na začátku filmu je scéna, v níž doktor Trileckij (kterého hraje samotný Nikita Michalkov) z dlouhé chvíle voyersky sleduje z terasy Vojnicevky ostatní postavy v zahradě jednookým dalekohledem a přidává k viděnému své komentáře. Připsaná, krátká scéna zprostředkovává tematizuje nudu na Vojnicevce i netrpělivé očekávání návštěv. Pro výseky reality, které Trileckého optika zachytí, používá Michalkov princip subjektivní kamery - divák vidí např. přicházejícího Platonova a Sašu zvětšené v malém kolečku, stejně, jak to vidí doktor ve svém dalekohledu.

Výše popsaný způsob, jímž dlouhá jízda kamery lokalizuje Vojnicevku do odlehlých širých plání, vizuálně akcentuje dramatický význam prostoru a prostředí přesně v duchu zjištění Jovana Hristiće: „Obklopení pustinou, shlukují se Čechovovi hrdinové jeden k druhému, dokonce bychom mohli říct, že žijí příliš blízko jeden druhého. [...] Ve své ztracenosti a osamělosti se křečovitě chytají jeden druhého, nelítostně se zasypávají slovy - zpověďmi, výčitkami, vyznáními lásky - jako by jimi chtěli nějak vyplnit to ohromné prázdno, do něhož jsou vrženi, ztrpčují život jedni druhým a sebe trápí pocitem viny za to - jedním slovem chovají se jako zvířata v kleci.“³²

³² HRISTIĆ, J. Op. cit., s. 108 – 109.

Závěr

Nikitovi Michalkovi se v jeho filmové adaptaci podařilo vystihnout Čechovovu poetiku pomocí filmových prostředků, jež jsou pro divadlo nemožné. Své hluboké porozumění Čechovovi dokázal jak prací s obrazem, kamerou a střihem, tak i obohacením *Nedokončené skladby pro mechanické piano* o prvky, které jsou pro Čechovy vrcholné hry typické a které jsou v *Platonovovi* naznačeny, avšak ne zcela dokončeny. Převodl tedy Čechovův svět z divadelního jeviště na plátno, aniž by se při tom vytratilo cokoli z původní poetiky. Ba naopak: obohatil Čechovovu prvotinu nadneseně řečeno o samotného Čechova.

Použitá literatura a zdroje

ČECHOV Anton Pavlovič. Darebák Platonov. In: *Dramata*. Praha : Odeon, 1988, s. 7 – 170.
ČECHOV Anton Pavlovič. Racek. In: *Dramata*. Praha : Odeon, 1988, s. 271 – 320.
ČECHOV Anton Pavlovič. Strýček Váňa. In: *Dramata*. Praha : Odeon, 1988, s. 321 – 366.
ČECHOV Anton Pavlovič. Tři sestry. In: *Dramata*. Praha : Odeon, 1988, s. 367 – 427.
ČECHOV Anton Pavlovič. Višňový sad. In: *Dramata*. Praha : Odeon, 1988, s. 429 – 477..
Nedokončená skladba pro mechanické piano. Scénář Nikita Michalkov a Alexandr Adabašjan dle A. P. Čechova. Režie Nikita Michalkov. Kamera Pavel Timofejevič Lebešev. Střih Ljudmila Jeljan. Výprava Alexandr Samulekin. Premiéra 1977.

HRISTIĆ Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc : Votobia, 2003.
KOPANĚVA Galina. *Nikita Michalkov*. Praha : Československý filmový ústav, 1990.
KRAUS Karel. Pasivita Čechovových postav. In: *Divadlo ve službách dramatu*. Praha : Divadelní ústav, 2001.
NOVOTNÝ Vladimír. Defilé nenaplněných snů. In: *Dramata*. Praha : odeon, 1988, s. 481 – 499.
SKAFTYMOV Alexandr Pavlovič. *O konfliktu her A. P. Čechova*. Praha : Orbis, 1961.

Gussov, Mel. Chekhov's First, Platonov [online]. [cit.7.7.2021]. URL : <https://www.nytimes.com/1977/08/27/archives/chekhovs-first-platonov-staged.html>

Billington, Michael. Young Chekhov is the greatest of theatrical marathons [online]. [cit. 7.7.2021] URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/04/young-chekhov-trilogy-platonov-ivanov-the-seagull-national-theatre>