

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

Sémantická proměna motivu racka ve stejnojmenném Čechovově dramatu

Semantic Transformation of the Seagull Motif in the Chekhov's
Drama of the Same Name

Bakalářská práce

VYPRACOVALA:
OBOR:
VEDOUcí PRÁCE:

Tereza Štifnerová
Ruská filologie – Anglická filologie
prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité
prameny.

V Olomouci,

podpis

Děkuji prof. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc. za odborné vedení, konzultace a cenné rady a připomínky, které mi jako vedoucí práce poskytl.

podpis

Obsah

Úvod	5
1 Drama Racek	6
1.1 Čechov a Racek	6
1.2 Děj dramatu	8
2 Kompozice dramatu, motiv a leitmotiv	9
2.1 Kompozice dramatu	9
2.2 Motiv, leitmotiv	13
3 Motiv racka	16
3.1 Motiv racka v souvislosti s postavami	16
3.2 Motiv racka v souvislosti s dějem	24
3.3 Motiv racka v souvislosti s prostorem	31
Závěr	35
Ruské resumé	40
Seznam použitých zdrojů	46
Anotace	5

Úvod

Cílem této bakalářské práce je nalézt funkci motivu racka ve struktuře stejnojmenného Čechovova dramatu, analyzovat kompozici dramatu a veškeré kompoziční souvislosti, a poté interpretovat, jaký sémantický prostor je prostřednictvím motivu racka otevírán.

Abychom se dostali k tomuto cíli, zaměříme se především na analýzu dramatického textu *Racka*, jejímž prostřednictvím identifikujeme, popíšeme a budeme hodnotit motivy související s interpretací sémantického prostoru. Pro tento účel se soustředíme na primární zdroj našeho hledání, tedy na text dramatu *Racek*. S pomocí sekundární literatury vymezíme obsah pojmů *drama*, *kompozice*, *kompoziční principy*, *motiv* a *leitmotiv*, se kterými budeme v průběhu analýzy pracovat.

Z tematického hlediska se v dramatu objevuje hned několik témat a motivů, například téma „бытового образа“ („životního stylu“), téma psychologické (milostné intriky, psychologie postav je vyobrazena na základě jejich dialogů), motiv divadla a umělců (dvě ženské postavy jsou herečky, dvě mužské jsou spisovatelé), dále motiv umělce, jeho talentu a kariéry (talentovaný spisovatel Trigorin, Nina a Treplev snažící se postoupit v kariérním žebříčku výše) či motiv stárnutí (spojený se všemi postavami, především však s Arkadinovou a Sorinem). Všechna tato témata a motivy zahrneme do analýzy, abychom se v ní lépe orientovali, jelikož jsou také součástí kompoziční struktury, a jelikož motiv racka se s těmito tématy a motivy přímo či nepřímo prolíná – díky tomuto prolínání se tvoří právě kompozice a celkové téma dramatu.

Pro optimální výsledky naší analýzy budeme pracovat s originálem dramatu Antona Pavloviče Čechova, nahlédneme však také do českého překladu Leoše Suchařípy. Dalšími zdroji jsou pro nás anglické a ruské knihy a články zabývající se textem dramatu *Racek*, Čechovovou dramaturgií a jejími specifiky.

1 Drama Racek

1.1 Čechov a Racek

V polovině devadesátých let 19. století začíná divadlo žít novým životem – v té době Čechov pečlivě pozoruje vznik nové estetiky. Do módy přichází Henrik Ibsen, který je považován za zakladatele realistického dramatu, a stává se pro Čechova a jeho dramata velkou inspirací.¹

Když psal Čechov drama *Racek*, podnětem pro tvorbu se pro něj stalo právě drama Ibsena *Divoká kachna*.² V tomto realisticko-symbolickém dramatu je hlavním symbolem a motivem postřelená kachna. Je divoká, ale žije jako domácí zvíře v pro ni nepřírozeném prostředí lidské rodiny. V tomto dramatu je motiv kachny propojen s několika hlavními postavami, stejně jako Čechovův *Racek*, a všechny postavy žijí spokojeně v životní iluzi.³ V *Rackovi* je tato iluze spojena s motivem „*хотения*“, které načrtne níže.

V dramatu jsou také symbolicky a hlavně ironicky nastíněny jeho vztahy s herečkou Lydií Borisovnou Javorskou, jejíž povaha, ješitná a samolibá, rozmarné nálady, které nestrpěly námitek a záliba v přijímání dárků a malých pozorností se staly materiálem pro postavu herečky Iriny Arkadinové. Po několika neshodách se Čechov a Javorská rozešli, a když se Lydie Borisovna snažila získat od Čechova oprávnění na uvedení *Racka* na scénu, Čechov tvrdě odmítl s tím, že hra nyní patří Uměleckému divadlu. Po několika letech se ale Javorská stejně v inscenaci objevila, a to paradoxně v roli Niny Zarečné.⁴

Další spojitostí mezi Čechovem a jeho dramatem je například nešťastný osud Niny, obdivované Treplevem a svedené Trigorinem, který připomíná příběh

¹ БАЛУХАТЫЙ, С. Проблемы драматургического анализа – Чехов. *Вопросы поэтики (непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств)* [online]. 1927, č. 9 [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/bal/bal-001-.htm>

² RAYFIELD, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. Evanston: Northwestern University Press, 1998. 674 s.

³ HUMPÁL, Martin - KADEČKOVÁ, Helena - PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006. 470 s.

⁴ СКИБИНА, Ольга Михайловна. “И моя безумная любовь к Вам, святой, непостижимый, дивный!” Лидия Яворская и Антон Чехов. *Литература* [online]. 2008, č. 06 [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <https://lit.1september.ru/article.php?ID=200800616>

Čechova, jeho přítele Potapěnka a Liky (Lydie Stachievny) Mizinové, nebo také Treplevovo zabití racka a jeho první pokus o sebevraždu jako připomínka osudu jeho přítele, malíře Izáka Ilijiče Levitana.⁵ Poslední zmíněný příběh Čechovova přítele je do dramatu vsazen téměř ze skutečnosti – Levitan se, stejně jako Trigorin, stýká se ženou, a jiná, mladší žena se do něj zamiluje (v případě Trigorina se jedná o Arkadinovou a Ninu Zarečnou, v případě Levitana jsou to matka s dcerou Turčaninovy). Posléze v rámci symbolického gesta zabíjí racka a klade jej k nohám ženy jako symbol oddaného a zlomeného srdce, stejně jako v dramatu činí Treplev.⁶

Premiéra *Racka* v Petrohradě roku 1896 znamenala pro Čechova neúspěch. Ještě několik týdnů poté *Петербургский листок* obsahoval básně, které si utahovaly ze hry a postav – především z Trepleva, který byl ztotožněn s Čechovem. Moskevskému Uměleckému Divadlu se ale *Racek* zalíbil a uvedl jej na své scéně v roce 1898, s důrazem na „настроение“, tedy náladu čili atmosféru, a „быт“ – každodenní život.⁷ Originální typ dramatu, se kterým Čechov na scénu přišel, se mnohým nezamlouval a to způsobilo, že Čechov zanechal své snahy divadlo oživit novými formami dramatu a na několik let se divadlu vzdálil.⁸

⁵ RAYFIELD, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. Evanston: Northwestern University Press, 1998. 674 s.

⁶ ПОДУШКОВ, Д. Л. А. П. *Чехов и И. И. Левитан в Удомле*. [online]. 2009 [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: <http://www.my-chekhov.ru/articles/udomle.shtml>

⁷ SENELICK, Laurence. Stuffed Seagulls: Parody and the Reception of Chekhov's Plays. *Poetics today* [online]. 1987, roč. 8, č. 2 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773038>

⁸ БАЛУХАТЫЙ, С. Проблемы драматургического анализа – Чехов. *Вопросы поэтики (непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств)* [online]. 1927, č. 9 [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/bal/bal-001-.htm>

1.2 Děj dramatu

Drama *Racek* je rozděleno na čtyři dějství. Všechna dějství se odehrávají na venkovském panství - scény z prvního, druhého a třetího dějství jsou momenty jednoho týdne a mezi třetím a čtvrtým dějstvím uběhnou dva roky. Toto venkovské panství patří Petru Sorinovi – bratrovi herečky Iriny Arkadinové, která zde přijíždí trávit léto se spisovatelem Borisem Trigorinem. Na panství pobývá také Konstantin Treplev, syn Arkadinové, který se také snaží být spisovatelem. Treplev napíše hru, ve které má hlavní roli hrát Nina Zarečná, venkovská dívka, do níž je Treplev zamilovaný. Hra ale skončí fiaskem, a Nina musí zpět domů – její otec nesouhlasí s tím, že se stýká s herci, takže na Sorinovo panství utíká potají. Treplev se neustále snaží zaujmout Ninu, ta ale veškerou svou pozornost obrací na Trigorina, do kterého se zamilovala. To je ranou pro Trepleva, který se nejprve pokusí zastřelit a poté se chystá vyzvat na souboj Trigorina, což si ale nakonec rozmyslí. Trigorin a Arkadinová odjíždí a Nina se rozhodne odjet také – do Moskvy, k divadlu. Po dvou letech se všichni opět setkávají na Sorinově panství – Treplev se stal spisovatelem, ale není spokojený se svým dílem, ani se svým životem; Trigorin opustil Ninu, se kterou se v Moskvě stýkal, a Ninu nechal napospas utrpení ze smrti právě narozeného dítěte, ta si však nedala sebrat naději a nadále se snaží stát se herečkou. Treplev se s Ninou setkává ještě jednou předtím, než Nina odjede do Jelce, kde získala angažmá. Při setkání ale Nina Trepleva příliš nevnímá, je příliš zasněná vyhlídkou na lepší časy, a zdrcený Treplev se posléze zastřelí.

Příběh Niny, Trepleva a Trigorina není jedinou dějovou linií dramatu, ale pro nalezení motivu se budeme zabývat pouze tímto příběhem. Další linií je například Mášina láska k Treplevovi, ale její odevzdání se osudu bez něj a provdání se za učitele Medvěděnka. Mášina láska ale není důležitá v dramatu ani pro Trepleva (neodráží se nijak v jeho chování, nemá žádný vliv na jeho osud), ani pro drama samotné – role nejsou dramaticky svázané, jsou pouze v nepřímém vztahu. Linie Arkadinové je sice svázaná s Treplevem a Trigorinem, ale opět

nemá vliv na trojúhelník Treplev – Nina – Trigorin. Ze začátku Arkadinová Trigorina mírně ovlivňuje, nicméně to, že opustil Ninu je naprosto mimo jejich vztah.⁹ Může se také zdát, že Arkadinová působí i na chování Trepleva, když jej jako svého syna obviňuje z neschopnosti, nazývá jej trhanem a nulou¹⁰, ale na dějovou linii to nemá vliv žádný.

2 Kompozice dramatu, motiv a leitmotiv

2.1 Kompozice dramatu

Než přejdeme k analýze dramatu, objasníme nejprve několik pojmů potřebných k pochopení dramatu a uskutečnění analýzy. Vysvětlíme pojem drama, poté se budeme zabývat pojmy kompozice a kompoziční principy, a nakonec vyložíme pojmy motiv a leitmotiv.

První pojem, který musíme pro pochopení práce objasnit, je **drama**. S pojmem drama (řecky „jednání, čin“) se poprvé setkáváme v antickém Řecku, kdy tento název pojmenovával tančící satyry, kteří napodobovali určitý děj. Později se tímto pojmem označovala jevištní představení, především tragédie.¹¹ Podle Jozefa Mistríka je drama syžetový literární druh, který je určený právě pro jevištní představení a má stálou kompozici.¹² Otakar Zich definuje dramatické dílo jako „umělecké dílo, předvádějící vespolek jednání osob hrou herců na scéně“.¹³ Děj dramatu se odehrává prostřednictvím dialogu, monolog má v dramatu jen epizodickou funkci, obvykle slouží pouze k vyjádření vnitřního stavu hrdiny. Drama se dělí na *akty*, *scény* a *výstupy* – v průběhu historie byla „klasická“ stavba dramatu určena podle Terentiovy teorie o trojaktovosti ze 4. století n.l. (úvod, zápletka, rozuzlení), později podle Horatiovy zásady pěti aktů,

⁹ СКАФТЫМОВ, А. П. Драмы Чехова. *Волга* [online]. 2000, č. 2-3 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html>

¹⁰ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2001. 65 s. Edice D; sv. 2.

¹¹ *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974. 717 s., 96 s. obr. příl. Členská knihovna.

¹² MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979. 221 s. s. 15.

¹³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: Melantrich a.s., 1931. 408 s. s. 68.

kteřá poté přešla do klasicismu a udržela se až do doby naturalismu. Divadelní hra může obsahovat také tzv. prolog (úvod, přednášený hercem před začátkem hry) nebo epilog (závěr, přednášený hercem po skončení hry).¹⁴

Recipient díla si při čtení (nebo sledování díla na jevišti v případě divadelního představení) uvědomuje, že dílo je uspořádáno a je jednomyslné, nejedná se tedy jen o pouhé sestavení několika nesouvisejících částí. Tento jev se nazývá **kompozice**. David Jan Novotný, autor knihy *Chcete psát scénář?* pojem kompozice vysvětluje jako „záměrné uspořádání jednotlivých složek díla do jednotného, pevně organizovaného a vnitřně skloubeného celku, vytvářejícího smysl díla“.¹⁵ Novotný také dodává, že kompozice je tvořena mnoha různými aspekty, jako je například rozvoj syžetu, změny situací, sled jednotlivých událostí a téma. Podle Josefa Hrabáka se pojmem kompozice (nebo také *tematická výstavba*, popř. *narativní syntax*) rozumí „pořadí, v jakém jsou jednotlivé informace seřazeny, a způsob, jakým jsou navzájem spojeny“.¹⁶ Timofejev se domnívá, že kompozice je „především umělecký prostředek“, díky němuž jsou tvořeny a vykreslovány postavy v rámci jejich vztahů s jinými postavami, v průběhu určitého času a na určitém místě, a také v souvislosti s životními událostmi, do kterých autor postavy uvádí. Kompozice je pro něj v tomto smyslu motivována především postavami, pro které autor musí vymyslet tzv. „pole působnosti“, které musí být zase motivováno pouze opravdovým životem, aby kompozice přesvědčila čtenáře o své realnosti.¹⁷

Kompozice dramatu bývá podle Hrabáka přehlednější a mívá rychlejší spád než kompozice epického díla. Základními částmi děje jsou pak expozice, zápleтка, rozvoj děje s retardačními momenty a rozuzlení – schéma, které se často objevuje i v epice, ale pro drama je závažnější, jelikož drama nemůže dost dobře pracovat například s časovými zvraty či autorským komentářem. V rozvoji děje se

¹⁴ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 311-312.

¹⁵ NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* [Díl] 1, *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty (DAMU). s. 13.

¹⁶ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 232.

¹⁷ TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič. *Základy teorie literatury*. Vyd. 1., (v SNP). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. 483 s. Vysokoškolské knižní učební pomůcky. s. 136-138.

pak může vyskytnout tzv. *coup de théâtre*, tedy neočekávaný dějový obrat, nebo může zasáhnout tzv. *deus ex machina*, „bůh ze stroje“ (podle antického dramatu, kde zasahoval do děje bůh spuštěný na jeviště), kdy je konflikt řešen nemotivovaným zásahem.¹⁸

Existuje klasické kompoziční uspořádání děje, pětičlenné schéma, které bylo stanoveno tak, aby odpovídalo pěti jednáním obvyklé klasicistní tragédie (jednotlivá jednání ale nebývají vždy v souladu s tímto schématem, například expozice nebo katastrofa bývají kratší než celé jednání), a které se skládá z pěti částí: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofy.¹⁹ Podle Gustava Freytaga je *expozicí* myšleno uvedení do děje, *kolize* znamená zařazení dramatického prvku – rozporu nebo konfliktu, který vyvolává určité dramatické napětí a vynucuje potřebu toto napětí vyřešit. Následuje *krize*, která znamená vyvrcholení dramatu, *peripetie*, což znamená možný obrat a možnosti řešení a nakonec *katastrofa*, v případě tragédie, nebo také rozuzlení, v případě komedie.²⁰ Hrabák *expozici* vidí jako seznámení se s prostředím a postavami, vytvoření „momentu napětí“, *kolizi* jako zauzlení, střet zájmů a jejich vyhranění, *krizi* jako moment, kdy situace nejde již více „zauzlovat“, tudíž je nutné řešení, *peripetii* chápe jako namíření děje konkrétním směrem a k vyřešení zauzlení, a konečnou *katastrofu* jako konec děje. Hrabák dále poznamenává, že peripetie je často zdánlivým koncem, ale poté přichází právě katastrofa, aby děj obrátila jiným směrem a až poté jej zakončila.²¹ Také *Slovník literární teorie* se u hesla „kompozice“ zmiňuje o stabilizované terminologii určené k pojmenování jednotlivých fází děje v dramatu, a opět se jedná o výše zmíněné pětičlenné schéma.²²

Podle Paverova a Všetického *Lexikonu literárních pojmů* je kompozice součástí tzv. kompoziční výstavby, která se definuje jako „uspořádání uměleckého literárního díla a jeho jednotlivých složek, zejména složek

¹⁸ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 312-313.

¹⁹ Tamtéž, s. 327.

²⁰ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s. Knihovna divadelního prostoru. sv. 6.

²¹ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 327.

²² Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s. s. 179-180.

obsahových a formových“. Kompoziční výstavba je charakteristická vzájemnou spojitostí všech složek a jejich uměleckým sjednocením, a její formu určuje autor svými záměry a vztahem ke skutečnosti. První částí kompoziční výstavby je tzv. architektonika, která zahrnuje vnější výstavbu díla (v dramatickém díle je představena výstupy a dějstvími) a pojímá statické složky umělecké výstavby. Sama kompozice je druhou, vnitřní částí výstavby, a zahrnuje její dynamické složky – kompoziční principy, kompoziční postupy a syžet.²³

Stejně tak *Slovník literární teorie* uvádí kompozici jako „záměrné uspořádání jednotlivých jazykových i tematických složek díla v celek, v jehož struktuře mají všechny prvky své pevné postavení“, a stejně jako Timofejev uvádí, že kompozice vyjadřuje smysl celého díla a je pro ni důležitý autorský umělecký záměr.²⁴

Důležitým pojmem je pro nás pojem **kompoziční principy**. Jak jsme zmínili výše, jedná se o součást kompoziční výstavby, která sjednocuje kompozici díla. Dílo obsahuje většinou několik kompozičních principů, pouze výjimečně je založeno jen na jednom. Existuje mnoho typů principů, nás ale bude zajímat především princip paralelní (z řeckého parallélos = rovnoběžný), který se v analyzovaném díle objevuje. Podle Pavery a Všetického je tento princip jedním z nejčastějších a nejstarších a „jeho podstatu tvoří souběžná příbuznost probíhajících dějů a scén, která je založena na podobnostech (paralelismech)“.²⁵ *Slovník literární teorie* uvádí kompoziční principy jako principy tvořené časovými, místními a příčinnými vztahy. Paralelní princip je poté založen na souběžném fungování dvou i více dějových linií, které se mohou i nemusí vyvíjet samostatně.²⁶

²³ PAVERA, Libor - VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s. s. 182-183.

²⁴ Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s. s. 179-180.

²⁵ PAVERA, Libor - VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s. s. 180-181.

²⁶ Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s. s. 180.

2.2 Motiv, leitmotiv

V této kapitole objasníme termíny *motiv* a *leitmotiv* a také pojmy s nimi spojené – rozdělení motivů, pojem *motivace*.

Podle *Slovníku literární teorie* se pod pojmem motiv (z latinského *motivus* – „uvádějící v pohyb“; z francouzského *motif* – „popud, pohnutka“) z hlediska teorie literatury rozumí „nejjednodušší část slovesného uměleckého díla, která má ještě své téma, ale je již nerozložitelná obsahově“.²⁷

Tomaševskij ve své *Teorii literatury* popisuje motiv jako dále nedělitelnou, nejdrobnější část tematického materiálu, ke které se dá dojít pomocí rozkládání díla na tematické složky. Upozorňuje ale, že termín „motiv“, který je hojně užívaný ve srovnávacím studiu tzv. „migračních syžetů“ (to jsou například pohádky), se liší od termínu, který používá ve své knize. „Motiv“ ve srovnávacím studiu je podle něj pouze tematická jednotka, která se vyskytuje v různých dílech (například motiv čísla tři – tři sudičky, tři zlaté vlasy, tři úkoly, atd.). Tyto motivy se tedy mohou objevovat v mnoha syžetových konstrukcích a není důležité, jestli jsou dále rozložitelné, naopak podstatné je to, jestli se tyto jednotky v rámci žánru vyskytují vždy v ucelené formě. Motivy (ne v rámci srovnávací, ale teoretické poetiky) se navzájem v syžetu spojují a vytvářejí tak tematické spoje díla. Z těchto motivů vzniká fabule²⁸, která je v podstatě souhrnem motivů, jenž mají logické, příčinné a časové souvislosti, a syžet²⁹, který je souhrnem stejných motivů, které však mají v díle určité souvislosti a hlavně – následnost. To znamená, že pro fabuli není důležité, jak jsou motivy v díle seřazeny, pro syžet je však významné právě to, kde, kdy a jak jsou motivy uvedeny, aby se dostaly do pozornosti čtenáře.³⁰

Podle Tomaševského se motivy dělí na motivy vázané a volné, a motivy dynamické a statické. Vázané motivy nelze ve fabuli vynechat, aniž bychom

²⁷ Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s. s. 236.

²⁸ „souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí“ (Tomaševskij:124)

²⁹ „umělecky konstruované rozmístění událostí v díle“ (Tomaševskij:127)

³⁰ TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. 157 s. Disk (Lidové nakladatelství); sv. 8. s. 127-128.

narušili souvislost vyprávění, jsou tedy pro fabuli důležité. Volné motivy jsou ty, které se vynechat dají, čímž se nenaruší žádné časové ani příčinné souvislosti děje, a hrají hlavní roli v syžetu, jelikož určují strukturu díla. Dynamické motivy jsou ty, které mění situaci, statické motivy situaci nemění. Volné motivy většinou bývají statické, ale naopak ne každý statický motiv je volný. Ve fabuli se pak užívají motivy dynamické, jelikož fabuli rozpohybují, v syžetu se v popředí objevují spíše motivy statické.³¹

S pojmem motiv souvisí také pojem **motivace**, která je podle Tomaševského systémem motivů, které tvoří tematiku díla. U motivace se jedná o „odůvodnění“ uvedení motivu do díla, aby souvislosti byly logické a čtenář neměl pocit „rozpadajícího se“ díla. Tomaševský mluví o motivaci trojího druhu: kompoziční, realistické a umělecké. Realistická motivace je schopnost díla přesvědčit čtenáře, že vnímá skutečnou realitu, umělecká motivace je zvolení realistického tématu, které je umělecky odůvodněno. Kompoziční motivace se týká účelnosti motivů – jednotlivé motivy mohou znázorňovat předměty (rekvizity) nebo chování hrdinů (epizody). Kompoziční motivaci vysvětluje Tomaševskij slovy samotného Čechova: „... *mluví-li se na začátku o hřebíku zatlučeném do zdi, musí se na konci povídky na tom hřebíku oběsit hrdina*.“³² Motivací vzniká podle Mukařovského ve čtenáři napětí a očekávání příštího děje, a toto napětí autor většinou zvyšuje tím, že děj úmyslně zdržuje.³³

Josef Hrabák označuje motivy jako „nejmenší tematické stavební celky“ a dodává, že doslova se dá přeložit termín „motiv“ jako „důvod“ nebo „pohnutka“, což je spojeno s motivací, tedy „odůvodněním“ něčeho (například použití nějakého stylistického prostředku), viz výše Tomaševského pojetí o motivaci. Pro potřebu literárního rozboru definuje Hrabák motiv jako „významovou jednotku

³¹ TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. 157 s. Disk (Lidové nakladatelství); sv. 8. s. 129-130.

³² Tamtéž, s. 137-144.

³³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 906 s. s. 28.

bezprostředně vyšší než slovo nebo syntagma, tedy jako nejmenší celek podávající věcnou informaci o situaci“.³⁴

Hrabák také uvádí, že definice motivů není jednotná u všech odborníků oboru poetiky. Ztotožňuje svou definici s definicí Tomaševského a Mukařovského, ale dodává, že motiv se někdy definuje také ve větším rozsahu, například jako opakovaná situace a motiv, který je chápán v tomto smyslu jako abstrakce.³⁵ O tomto pojednává *Divadelní slovník*, podle něhož je motiv jednoznačně interpretován jako „nerozložitelná jednotka zápletky, která představuje autonomní jednotku jednání (děje), funkční jednotku vyprávění a opakující se téma“.³⁶ Pojmy *motiv* a *téma* se v podání autorky Patrice Pavis neshodují, motiv je obecný a abstraktní pojem (např. motiv zrady), kdežto téma je konkrétní a individualizovaný motiv (téma zrady, které se dopouští jedna postava vůči druhé).³⁷ Hrabák tvrdí, že motiv, který je takto vymezen, se nedá použít pro rozbor konkrétního díla, ale na druhou stranu je tato definice vhodná pro literární komparatistiku, kde by srovnávání motivů v jím definovaném smyslu bylo neuchopitelné, jelikož by se jím špatně charakterizovaly souvislosti.³⁸

V dramatu *Racek* je přítomen tzv. **leitmotiv** (německý výraz, doslovně „vůdčí, průběžný motiv“), což je opakovaný motiv, který se objevuje na různých místech dramatu a propojuje situace a postavy. Nemusí být hlavním motivem, v rámci dramatu je dostačující, když na sebe strhává opakovaně příslušnou pozornost.³⁹ Anglický webový literární slovník *The Literary Encyclopedia* uvádí leitmotiv také jako výraz německého původu z 19. století, označující motiv, který se opakuje, aby se dosáhlo vymezení určité postavy, nálady nebo záležitosti. Jedná se tedy o opakování klíčových slov, frází nebo obrazů v literárním díle.⁴⁰

³⁴ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 107.

³⁵ Tamtéž, s. 108.

³⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. s. 401.

³⁷ Tamtéž, s. 401.

³⁸ HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s. s. 108.

³⁹ Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s. s. 198.

⁴⁰ THE LITERARY ENCYCLOPEDIA. The Literary Encyclopedia Glossary of Literary Terms, Part One: A – L. Litencyc.com [online]. [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://www.litencyc.com/glossaryAL.php>

Podle ruského webového portálu *Словарь литературных терминов* je leitmotiv základní myšlenkový a emocionální tón literárního díla. Jedná se o konkrétní obraz nebo konstrukci, v díle se opakuje jako charakteristika postavy, prožitku nebo situace. Slovník uvádí jako příklad leitmotiv prasklé struny ve hře A. P. Čechova *Вишнёвый сад*.⁴¹

3 Motiv racka

3.1 Motiv racka v souvislosti s postavami

V této kapitole se pokusíme identifikovat souvislosti postav s motivem racka a nalézt ty části dramatu, kde se tato souvislost projevuje. Primárním zdrojem informací pro nás bude analyzované drama A. P. Čechova *Racek* v ruském originálu, sekundárními zdroji pak několik ruských a anglických článků, zabývajících se dramatem *Racek* a jeho specifiky.

Podle Viktora Vladimiroviče Gulčenko, režiséra a divadelního historika, je v dramatu racků sedm. Tragičnost těchto sedmi „racků“ je podle něj v tom, že ani jeden z nich se nemůže dostat za hranice tohoto symbolu, a nemůže se s ním shodovat – postavy jsou pouze *stínem racka*. Těmito *stíny racka* jsou Nina, Treplev, Trigorin, Arkadinová, Máša, Dorn a Sorin. Gulčenko tvrdí, že všichni tito „rackové“ v určité míře opakuji životní cestu nejstaršího hrdiny celé hry, Sorina, „человека, который хотел“, tedy člověka, který má celoživotní touhu se někde dostat. Také zbylých šest postav celý život něco chce, k něčemu směřuje, ale nikdo z nich svého nedosáhne, ačkoli ne vždy svojí vinou. Téma „хотения“, tedy jakéhosi „*chtění*“, nebo spíše „*přání*“ se objevuje skrz celé drama, ať už se jedná o nenaplněnou lásku nebo například o Sorinovu myšlenku o tom, že on svůj život žil „*зря*“ – nadarmo, a přitom toho chtěl ve svém životě tolik dokázat.

Podle Gulčenko je zabítý racek symbolem „zastaveného letu“, kdy zvíře ztrácí právo na to, díky čemu žije a proto umírá. Všechny postavy, nosící v sobě

⁴¹ СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ. Лейтмотив. Litterms.ru [online]. 2009-2012 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://litterms.ru/l/130>

„racka“, odkrývají racky také v ostatních, a potom je postupně v ostatních nebo samy v sobě zabíjejí.⁴²

M. F. Murjanov se zmiňuje o pojmenování dramatu v souvislosti s jeho obsahem. Název „*Чайка*“ je výborně zvolen právě proto, že tento jedinečný pták symbolizuje vysokého ducha postav hry. V ruštině je tento název odvozen od slovesa „*чаять*“, tedy „*chovat v naději, očekávat*“.⁴³ Princip pojmu *naděje* se také odráží v postavách dramatu, stejně jako Gulčenkovo „*хотение*“.

My se pokusíme najít „racky“ pouze ve třech postavách, jelikož nepokládáme za důležité kolik racků se v dramatu nachází. Vážnější problematikou je pro nás spíše to, jakou funkci tito „racci“ vykonávají v kompozici dramatu. Nejvíce se zaměříme na postavy, které jsou v knize s motivem racka spojeny nejtěsněji – Ninu, Trigorina a Trepleva.

Spojitosť mezi Ninou a rackem je v textu nejzřejmější, jelikož sama Nina je téměř ztělesněním racka. Její příjmení, „Заречная“, znamenající „za řekou“, naznačuje, že Nina bydlí daleko od všech ostatních, na druhé straně jezera (což podle Gulčenka znamená, že by se měla jmenovat spíše „Заозерная“⁴⁴), a připojuje se zde také význam Niny jako cizího člověka na Sorinově panství (ona jediná přímo na panství nepobývá).⁴⁵ Stejně tak racek se vyskytuje v blízkosti jezera a řeky a pro lidské obydlí je cizincem.

V rozhovoru mezi Ninou a Treplevem na začátku prvního dějství se objevuje poprvé motiv racka: „А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (Оглядывается).“⁴⁶ Nina připouští svůj citový vztah k jezeru a ve scénické poznámce se ohlíží, což znázorňuje její nejistotu a obavu

⁴² ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul1.html>

⁴³ МУРЬЯНОВ, М. Ф. О символике чеховской «Чайки». *Die Welt der Slaven*. 1974/1975, č. XIX/XX.

⁴⁴ ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul1.html>

⁴⁵ SENELICK, Laurence. The Lake-Shore of Bohemia: “The Seagull’s” Theatrical Context. *Educational Theatre Journal* [online]. 1977, roč. 29, č. 2 [cit. 2014-03-22]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206220>

⁴⁶ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 10.

z toho, že ji někdo u jezera uvidí. Mohlo by se totiž stát, že její rodina přijde na to, že se zdržuje u jezera, a ona nebude mít šanci začít svou vysněnou kariéru herečky.

Ve druhém dějství Treplev zabíjí racka a přináší jej ukázat Nině:

Треплев *(входит без иляпы, с ружьем и с убитой чайкой)* Вы одни здесь?

Нина Одна.
Треплев кладет у ее ног чайку.
Что это значит?

Треплев Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Нина Что с вами? *(Поднимает чайку и глядит на нее.)*

Треплев *(после паузы)* Скоро таким же образом я убью самого себя.

Нина Я вас не узнаю.⁴⁷

V tento moment Treplev s rackem ztotožnil sám sebe. Jeho láska k Nině je tak oddaná, že k jejím nohám klade mrtvé zvíře – v podstatě sebe, symbolicky „mrtvého“ člověka, který již nemůže a nechce milovat nikdy nikoho jiného. Na to Nina reaguje nechápavě, protože sama ještě o rackovi v souvislosti se svým životem a o jeho roli v něm doposud neuvažovala, a Treplev ji nezajímá, jelikož své city v tu chvíli už směřuje k Trigorinovi. O chvíli později Treplevovi oznamuje, že jeho racek je symbol, který ona nechápe a vysvětluje mu, že je příliš jednoduchá. Tato jednoduchost naznačuje motiv racka, skrývajícím se v Nině. Racek je také jednoduchý, jeho životní náplní je pouze létat kolem jezera.

Při rozhovoru Niny a Trepleva leží mrtvý racek na lavičce, a to ovlivňuje obě postavy. Treplev zmiňuje neúspěch své hry, ve které Nina hrála, a poté pokračuje svými myšlenkami o citech Niny k němu: „ ... О, что тут понимать?! Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня

⁴⁷ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 27.

заурядным, ничтожным, каких много...“⁴⁸ Všichni racci jsou si velmi podobní a je těžké je od sebe odlišit. Treplev nevědomky odkazuje právě na jeho podobnost se všemi ostatními „tuctovými“ spisovateli, neboť nepovažuje sám sebe za talentovaného. Nina Trepleva stále nechápe, a lze říci, že v tuto chvíli již miluje Trigorina a směřuje pouze ke svým cílům, které Trepleva nezahrnují – kariéra herečky a vztah s Trigorinem.

Pro další projev motivu racka v postavě Niny se musíme posunout v ději až do čtvrtého dějství, kdy Treplev vypráví o Nině a její herecké kariéře a zmiňuje se o dopisech, které mu posílala: „... И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. ...“⁴⁹. Podpisy Niny znázorňují její ztotožnění se s životem racka, které se později v plnosti potvrzuje ještě při posledním setkání a rozhovoru Niny a Trepleva, kdy Nina neustále opakuje, že ona sama je racek:

Н и н а Я — чайка... Нет, не то. (*Трет себе лоб.*)⁵⁰

Nina je roztržitá a zmatená, především kvůli nedávné ráně v podobě smrti jejího dítěte a Trigorinova odchodu. Táhne ji to opět k jezeru, ale ví, že nemůže zůstat, pokud chce pokračovat ve své herecké kariéře. Neví, co si má myslet a jak se chovat, a stále utíká k myšlenkám o sobě, ve kterých se srovnává s rackem, což vidíme i z dalšího opakování věty „Jsem racek.“

Velmi zřetelně se motiv racka objevuje ve scéně čtvrtého dějství, kdy Šamrajev (správce Sorinova panství) upozorňuje Trigorina, že kdysi „Константин Гаврилыч застрелил чайку“⁵¹ a Trigorin Šamrajevovi nařídil vycpání zvířete. Trigorin chtěl mít pravděpodobně vzpomínku na Ninu a k tomuto účelu si nemohl vybrat lepší symbol než mrtvého racka.

Ш а м р а е в (*Достает из шкафа чучело чайки.*) Ваш заказ.

⁴⁸ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 27.

⁴⁹ Tamtéž, s. 50.

⁵⁰ Tamtéž, s. 57.

⁵¹ Tamtéž, s. 54.

Тригорин (*глядя на чайку*) Не помню! (*Подумав.*) Не помню!⁵²

V minulosti pro něj rackek měl spojitost s Ninou, ale jelikož ho Nina už nezajímá, nedovede si vzpomenout ani na racka. Ze začátku pro něj byla výjimečná, ale když mu poskytla vše, co potřeboval (především náměty na povídky), ztratil o ni zájem a stala se pro něj „tuctovou“ dívkou. Motiv racka se v této scéně projevuje přítomností mrtvého racka a symbolického stínu racka v Nině, kterou Trigorin využil jako inspiraci a poté ji opustil.

Treplev, který sám o sobě ví, že je tuctovým spisovatelem, se chce ze své tuctovosti vymanit. Když se ke konci dramatu dovídáme, že začal psát do novin povídky, zjistíme, že píše pod pseudonymem. To naznačuje, že nechce být jedním spisovatelem z mnoha, ale chce být výjimečný. Odlišovat se chce tím, že nikdo nebude vědět, o koho se jedná, a tak si pod jeho pseudonymem lidé mohou představit kohokoliv. Právě o to Treplev usiluje – aby byl pro své čtenáře zajímavý.

Motiv racka se v Treplevovi neprojevuje jen v jeho potřebě stát se zajímavým pro své čtenáře a ženy, které miluje – svou matku a Ninu. S motivem racka je spojeno také jeho citové spojení s jezerem a jeho sebevražda. Při posledním setkání s Ninou, ke které Treplev stále chová milostné city, se mu Nina mimoděk svěří s tím, že stále miluje Trigorina. Nina sice vzpomíná na krásný čas, který probíhal na Sorinově panství s Treplevem a ostatními ještě před dvěma lety, ale hned poté zanechává zhrzeného Trepleva, aby „zachránil“ sám sebe.⁵³ V tento moment již Treplev ví, že sám sebe zachraňovat nechce, protože veškerý smysl jeho života – láska Niny, které se snažil dosáhnout – již není uskutečnitelný. Dodrží tedy svého „slibu“ a zabíjí se sám, stejně jako zabil racka, kterého Nině

⁵² ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 60.

⁵³ SENELICK, Laurence. The Lake-Shore of Bohemia: “The Seagull’s” Theatrical Context. *Educational Theatre Journal* [online]. 1977, roč. 29, č. 2 [cit. 2014-03-22]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206220>

položil k nohám. Podrobněji však téma jeho emocionálního spojení s jezerem a téma sebevraždy vyjasníme v následujících kapitolách.

U postavy Trigorina se motiv racka projevuje v případě Trigorinova „útěku“ do Moskvy poté, co zjistí, že jej Treplev chce vyzvat na souboj. Stejně jako racek na nic nečeká a zmizí, i když předtím Nině tvrdí, že se mu z venkova nechce. Sám o sobě tvrdí, že stále potřebuje psát, a nevědomky se tak přirovnává k rackovi: „... И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя,...“⁵⁴ Je neklidný, a stejně jako racek přelétává z jednoho místa na druhé a nemůže klid najít.

Následující krátký rozhovor mezi Ninou a Trigorinem probíhající v rámci konverzace o jeho odjezdu si rozebereme v rámci spojitostí mezi postavami a motivem racka:

Т р и г о р и н ... А это что?

Н и н а Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Т р и г о р и н Красивая птица. Право, не хочется уезжать. ...⁵⁵

Tento rozhovor mezi Ninou a Trigorinem může obsahovat více významů. Jedním z nich je Trigorinův postoj k rackům – na zvíře se zeptá, ale bere jej jen jako věc. Posléze se neptá ani proč jej Treplev zabil, ani co tomu předcházelo. Racka pojmenuje „krásnou věcí“ a hned navazuje tím, jak se mu z venkova nechce. Trigorina totiž přímo tato záležitost nezajímá, myslí jen na sebe a na to, jak psát povídky – pouze si vtiskává do paměti slova, místa a lidi, o kterých by později mohl psát, a kteří by se mu mohli v jeho literární tvorbě hodit. Na venkově chce zůstat pouze kvůli inspiraci, ta je centrem jeho zájmu. Motiv racka po celou dobu rozhovoru není pouze naznačen, Trigorin vědomě odkazuje na mrtvého racka ležícího na lavičce v souvislosti s příběhem o mladé dívce, který

⁵⁴ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 29.

⁵⁵ Tamtéž, s. 31.

by chtěl napsat: „ ... и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.“⁵⁶
Podrobněji toto téma rozpracujeme v následující kapitole.

Motiv racka se symbolicky objevuje také v postavě Arkadinové, která je podle Gulčenska stejná, jako její syn, což ani jeden z nich neumí přiznat, jelikož nejsou schopni zkrotit svou pýchu. Arkadinová, ač moudrá a silná, svého syna určitým způsobem oslabila, jelikož před ním vždy dávala přednost Trigorinovi⁵⁷. Ten byl pro ni „výjimečný racek“, a tento oxymorón zanechal Trepleva vždy až na druhém místě, protože podobná situace a podobný vztah se poté odehrával i mezi Treplevem a Ninou. Samotný vztah Arkadinové se synem je zvláštní. Treplev má svou matku rád, Arkadinová jej také zbožňuje, ale Treplev podotýká při rozhovoru se Sorinem, že jej unavuje, jak jeho matka „žije tak nesmyslně“⁵⁸. Touto nesmyslností je myšleno její cestování s Trigorinem, její jméno neustále se objevující v novinách, zkrátka Treplev sám sebe nazývá egoistou, když Sorinovi tvrdí, jak moc by chtěl, aby jeho matka nebyla herečka, ale byla obyčejná žena.⁵⁹ Treplev, který se sám chce vymanit z tuctovosti, chce matku, která by tuctová a obyčejná byla – chce se vydat jejím směrem, být slavný, a sebestředně také chce, aby se jeho matka v podstatě stala jím – bezvýznamným „rackem“.

Motiv racka je nastíněn také v postavě Máši, která není schopná jít za svým snem – láskou k Trigorinovi – a místo toho se vdává za učitele Medvěděnka, jehož snem je právě Máša a rodinný život. V dalších postavách se motiv racka projevuje méně, a proto jsme je do naší analýzy nezahrnuli. Gulčenko však tvrdí, že existuje ještě jeden, živý/neživý racek, kterým by mohlo být ono vycpané zvíře, „чуцело“. V zabitém rackovi je ale mnohem méně „racka“, než v ostatních postavách dramatu (samozřejmě v symbolickém slova smyslu),

⁵⁶ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 32.

⁵⁷ ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чашек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul1.html>

⁵⁸ ЧЕХОВ, Anton Pavlovič. *Racek : komedie o čtyřech dějstvích*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2001. 65 s. Edice D; sv. 2.

⁵⁹ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 8.

protože mrtvola ptáka, který by měl znázorňovat především *pohyb, let a směřování k budoucnosti/dálkám*, již tento význam neobsahuje a stává se tedy pouhým exponátem domácího muzea zvířat.⁶⁰

Celou kapitolu lze uzavřít následujícími závěry. Motiv racka se v dramatu nejvíce projevuje v souvislosti se třemi postavami – Treplevem, Ninou a Trigorinem. Racek se projevuje symbolicky jako součást těchto postav, najdeme jej ale také ve fyzické podobě jako mrtvé či posléze vycpané zvíře. Fyzicky je racek přítomen ve chvílích, kdy se na něj postavy odkazují, a při zdůraznění motivu racka v souvislosti s některou postavou.

Motiv racka se objevuje především u Niny, jejíž nešťastný osud je paralelou osudu racka. Ztotožňuje se s rackem v průběhu celého dramatu a symbolicky se zabitým rackem nakonec i stane. Její sen kariéry a šťastného života s Trigorinem se nesplnil, a motiv racka, skrývajíc v sobě naději a budoucnost, byl zničen. Treplev je s motivem racka spojen svou tuctovostí, ze které se chce vymanit, a svou matku, Arkadinovou, se pak snaží přetvořit ve stejně tuctovou osobu, jako byl na začátku své kariéry on sám. V Trigorinovi se motiv objevuje v jeho prchlivé povaze, kdy uniká před domnělým nebezpečím.

S motivem racka souvisí také motiv smrti, který se týká všech postav – každá z nich „zabíjí racka“, onen symbol letu a pohybu, v druhých postavách nebo v sobě. Jeho zabitím ztrácí racek právo na to, kvůli čemu žije (svůj let), a proto umírá. Samy postavy se také setkávají s překážkami a stejně jako racek ztrácejí právo na svůj život, symbolicky, ale i konkrétně. Jedná se o paralelismus života racka a životů postav, podrobněji analyzovaný v následující kapitole.

⁶⁰ ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul11.html>

3.2 Motiv racka v souvislosti s dějem

Ve druhé kapitole zabývající se konkrétním vztahem motivu racka k dramatu se pokusíme identifikovat, v jaké souvislosti se objevuje motiv racka v ději. K pochopení významu motivu racka v ději dramatu si objasníme pojmy *paralela* a *čas jako dramaturgický prvek*. Opět budeme pracovat s originálním textem dramatu a s několika dalšími ruskými a anglickými články.

V dějové lince se objevuje mnoho paralel⁶¹, především paralela motivu racka, o které se zmíníme níže, nebo paralela dvou a více časových dimenzí. Tato paralela se podle Gulčenko projevuje jako prolínání minulosti, přítomnosti a budoucnosti – to, co bylo, ještě neskončilo, a už začíná to, co teprve bude – typický rys Čechovových dramát, aneb jak zmiňuje Gulčenko: „Это и есть чеховское “есть”, чеховское “сейчас”“.⁶² I Jovan Hristić mluví o konkrétním rámci, do něhož je zasazen děj hry, a který je v dramatu znázorněn Treplevovou symbolistickou hrou probíhající na začátku prvního dějství, v níž se podle Hristiće hovoří o „vzdálené budoucnosti, v níž se přítomnost, kterou sledujeme na jevišti, stane jen vzdálenou a nejspíš už dávno zapomenutou minulostí“.⁶³

Čas je totiž podle Hristiće pravděpodobně nejdůležitějším prvkem Čechovovy dramaturgie. Události, které se odehrávají v jeho hrách jsou „zřetelné v čase“, nestíhají jedna druhou jako se to děje v klasickém dramatu, a díky tomu si můžeme uvědomit jejich vzájemné příčinné souvislosti, ale také to, jak jsou časově odděleny. Týká se to například prodlev mezi dějstvími *Racka*, v nichž proběhne mnoho důležitých momentů na jevišti nezaznamenaných: Treplevův pokus o sebevraždu mezi prvním a druhým dějstvím, vztah Niny a Trigorina v Moskvě mezi třetím a čtvrtým dějstvím. Tímto způsobem Čechov přidává větší důležitost času, který uplynul mezi dějstvími, než tomu bývá v klasickém dramatu, kde je prodleva mezi dějstvími pouze příprava na to, co se odehraje v dějství následujícím. Dvouletá prodleva mezi posledními dějstvími je podle

⁶¹ Viz 25 → paralelní kompoziční princip.

⁶² ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чает в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul11.html>

⁶³ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 96.

Hristiće v dramatu proto, že se čas stává nedílnou součástí *Racka* a působí v něm jako aktivní, čínorodý faktor – Čechov chtěl poukázat na to, jak čas formuje lidské životy (zestárnutí Sorina, úspěch Trepleva, nešťastný osud Niny, svatba Máši a Medvěděnka). Čas se tedy v dramatech stává rozšířením prostoru hry, ve kterém přidává situacím a postavám na skutečnosti.⁶⁴

V dramatu se vyskytuje také paralela dvou dimenzí, o které se zmiňuje ve své knize L. V. Karasjev, a který tvrdí, že v Čechovově dramatech všechny postavy žijí najednou ve dvou přechodných dimenzích – nežijí pouze svůj normální lidský život, ale podřizují se také životu přírodnímu.⁶⁵ Přírodní život je ve hře znázorněn právě rackem, který se vyskytuje jak v přírodě, jako reálné zvíře, tak symbolicky i v postavách a jejich životě.

Stejně tak Hristić tvrdí, že svůj význam má i zasazení dramatu do ročních období, které znázorňují cyklus rytmického míjení, cyklus zrození, umírání a obnovy života. Děj začíná letního dne, kdy je vše v rozpuku a na vrcholu a u jezera lze vidět racky, a končí deštivého podzimního dne, kdy se ani rackové neodvážejí na rozbouřené jezero, sebevraždou Trepleva. Zasazení situací z obyčejného života hrdinů do tohoto cyklu znamená pro tyto situace nabytí jakéhosi kosmického významu – už se nejedná o obyčejný lidský život, ale o cosi důležitějšího. V klasickém dramatu mají kosmický význam v podstatě již samy hry i jejich hrdinové (například v řecké tragédii se hrdinové bouří proti bohům a vyvolávají tak jejich hněv), ale jak tvrdí Hristić, hrdinové Čechovových dramát nedělají nic, kvůli čemu by se na ně bohové mohli hněvat.⁶⁶ Jedná se pouze o přírodní elementy, které nejsou spokojeny s chováním lidí, a které se jim snaží vysvětlit jejich paradoxní nelidskost a krutost způsobem, jakým to nejlépe umí. Právě proto se Čechov ve svých dramatech nespokojuje pouze s obrazy provincie v běhu ročních období, ale naopak se snaží dát tento kosmický význam něčemu, co takového významu není schopno dosáhnout. Jeho snaha vyústí v pocit, že

⁶⁴ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 83, 86, 97-98.

⁶⁵ КАРАСЕВ, Л. В. *Вещество литературы*. Moskva: Языки славянской культуры, 2001. 400 s.

⁶⁶ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 95-96.

vše, co se na jevišti odehrálo, se přesně tak odehrát mělo – čímž se podle Hristiće Čechovovy hry odlišují od jiných realistických dramát.⁶⁷

Co se týče motivu racka, Čechov pracuje právě s paralelami. Podle Hristiće je v Čechovově dialogu stejně důležité to, co vysloveno je i není a toto rozdělení na *text* a *podtext* ukazuje na hrdiny jeho dramát, kteří nechtějí nebo nemohou říci více, na druhou stranu lze ale z jejich chování i náznaků v promluvách mnoho věcí vyčíst. Hristić uvádí, že realistické drama, které podává obraz skutečnosti, potřebuje ukázat své základní body ve změní dějů, které často vypadají, že spolu nesouvisí, a usměrnit je, aby vypovídaly o nějakém významu. Poté dodává, že téměř všechny Čechovovy hry se odvíjejí kolem určitého symbolu, jímž je v námi rozebíraném dramatu symbol racka. Zabitý racek je podle něj motiv sjednocující hru, který označuje a zosobňuje „ryzí krásu“, protože „z hlediska kuchyně je to naprosto neúčelný pták“. Tím, že byl racek zabit, se projevilo jak lidé hloupě, bezdůvodně a krutě ničí okolní přírodu a příroda jim chce tyto rány oplatit.⁶⁸ Karasjev svým příslovím „Согласно поверью, убитая чайка приносит несчастье.“ obohacuje tuto myšlenku typu „oko za oko, zub za zub“. Tím, že Treplev racka zabil, v podstatě naznačil možnost, že by mohl někdy v budoucnu zabít sám sebe, a přesně tak se stalo. Podle Karasjeva to byl právě mrtvý racek, který udělal všechno proto, aby potrestal svého vraha.⁶⁹

Motiv racka se v dramatu objevuje v mnoha paralelách, ale Hristić zmiňuje, že si nemůžeme nevšimnout toho, jak Čechov používá symbol racka občas velmi explicitně. Hristić uvádí dva příklady, kdy se s rackem setkáváme explicitně: při rozhovoru Niny a Trepleva, kdy jí klade zabité zvíře k nohám, a při zmínce Trigorina o námětu na povídku. Podle něj se v literatuře neočekává, že symboly a jejich významy budou vyjádřeny takto otevřeně, ale „Čechov, mistr implikací, ví přesně, kde musí být konečně plně explicitní“. Symbol totiž vede všechny významové souvislosti k závěru, že vše je myšleno vážně a ne komicky,

⁶⁷ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 96.

⁶⁸ Tamtéž, s. 129, 140-141.

⁶⁹ КАРАСЕВ, Л. В. *Вещество литературы*. Moskva: Языки славянской культуры, 2001. 400 s.

čehož přesně Čechov zamýšlel. Hristić se tedy na rozdíl od Karasjeva domnívá, že nejen vrah zvířete, ale všechny postavy jsou ke konci nesmyslně zničeny stejně jako symboly objevující se v Čechovových hrách.⁷⁰

S motivem racka se setkáváme v každé kompoziční části dramatu. Představen je v prvním dějství pouze náznaky, ve druhém dějství je racek přítomen jako dramatický prvek, který vyvolává dramatické napětí. Ve třetím dějství je na něj pouze odkazováno, ale kompozičně se zde dostáváme k vyvrcholení dramatu, jelikož právě před pauzou mezi čtvrtými dějstvími jsou situace velmi vyhrcoené. Čtvrté dějství umožňuje náhled na obrat v událostech a obsahuje konečnou katastrofu. Motiv racka je v posledním dějství přítomen jednak fyzicky jako vycpané zvíře, ale také se symbolicky projevuje v postavách.

V kompoziční výstavbě je motiv racka v časoprostorových souvislostech důležitý také pro posunutí děje vpřed. Motiv racka objevující se v ději za tímto účelem byl identifikován v několika konkrétních situacích:

Motiv racka se objevuje během rozhovoru Niny a Trigorina o jeho „námetu na krátkou povídku“. Racek je zde přítomen ne pouze motivicky, ale i fyzicky – mrtvé zvíře leží na lavičce, vedle níž rozhovor probíhá –, a Trigorin na něj nevědomky odkazuje.

Н и н а

Что это вы пишете?

Т р и г о р и н

Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.⁷¹

⁷⁰ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 141-142.

⁷¹ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 31.

Jelikož Trigorin při jakékoli své činnosti, i při rozhovorech s ostatními, čeká na jakoukoli zajímavost, která by se mu mohla hodit při psaní povídek, Nina mu dosavadní historii svého života poskytuje skvělé téma. Námětem, o kterém se zmiňuje, Ninu ztotožňuje s rackem a v podstatě se jedná o náčrt jejich vztahu, který probíhá v následujících dvou letech v Moskvě. Na tomto místě se prolíná minulost (život Niny) s přítomností (doba rozhovoru) a zároveň budoucností (událost, jak ji znázornil Trigorin, se opravdu stane). Mluvíme tedy o paralelních časových dimenzích, protínajících se v prostoru, o nichž jsme se zmiňovali na začátku kapitoly.

Dalším momentem, kdy motiv racka posunuje děj vpřed, je chvíle těsně před odjezdem Arkadinové a Trigorina do Moskvy. Nina se rozhodne dát Trigorinovi na památku medailonek, ve kterém je vyryt jeho monogram a název jeho knihy. V „medailonové scéně“ Trigorin Nině připomíná jejich setkání a připomíná také racka ležícího na lavičce. Nina se vzpomínkou na racka odchází a Trigorin čte z medailonku odkaz na stranu a řádky v jeho vlastní knize. Když knihu najde a otevře ji na určené straně, v podstatě cituje sám sebe:

Т р и г о р и н ... «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».⁷²

Tento moment je spojen s jeho předešlou promluvou o námětu jeho povídky, kdy vypráví historii Niny a předpovídá její budoucnost. Ve čtvrtém dějství se opravdu zpětně dovídáme, že měl s Ninou poměr, že spolu dokonce měli dítě, ale stejně jak předpověděl on i Nina, přivedl šťastnou, volnou mladou dívku do záhuby jako racka a vzal si její život. V tomto momentu se opět prolíná současnost (četba Trigorina z knihy), minulost (knihy je psána kdysi dávno, věta je z minulosti, a je adresována někomu jinému než Trigorinovi, jelikož Trigorin je jejím autorem) a budoucnost (opět předpověď toho, co se stane, Trigorin Nině zničí její sny a symbolicky v ní zabíjí racka).

⁷² ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва : Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 40.

Mezi třetím a čtvrtým dějstvím je dvouletá pauza, během které se staly události, o kterých se dovídáme zpětně z promluv postav. Rozsáhlost těchto událostí nedovoluje jejich konkrétní znázornění, a tudíž nám prodleva mezi dějstvími pomáhá posunout se v ději. Podle rozhovoru s Treplevem se Nina s rackem naprosto ztotožňuje, dokonce o sobě jako o rackovi mluví. I když se aféra Niny a Trigorina odehrála jakoby mimo scénu, v průběhu dvouleté pauzy, nacházíme důkazy toho, že to ovlivnilo jako Ninu, tak Trigorina, právě ve čtvrtém dějství. Je to moment spojený s mrtvým rackem, kterého nechal Trigorin vycpat, a který reprezentuje Ninu jako část jeho života a uměleckého vývoje, kterou už uzavřel.⁷³ Díky tomu, že tuto pro něj nepříjemnou část svého života už ukončil, je na konci dramatu Trigorin neustále veselý a nestěžuje si na to, že musí neustále psát, jako to dělával v prvních třech dějstvích.⁷⁴ Nevzpomíná si ale na racka, kterého dal vycpat, aby měl na Ninu vzpomínku – tato kapitola jeho života je podle všeho už doopravdy jen jeho minulost – a může se opět vrátit k psaní povídek, a jak sám tvrdí Treplevovi: „Одним словом — старая история.“⁷⁵, je podle něj vše při starém a on stále pasivně čeká na další myšlenky a ženy, které k němu přijdou.

Přesně ve chvíli, kdy si Trigorin nemůže vzpomenout na vycpaného racka, nastává kompozičně daná katastrofa – podle scénické poznámky se vpravo za scénou ozývá výstřel a všichni sebou trhnou⁷⁶. Dorn tvrdí, že určitě praskla jen lahvička s éterem a když se jde podívat vedle do místnosti, nachází mrtvého Trepleva, který doopravdy zabil sám sebe stejným způsobem, jako tehdy zabil racka. (viz 3.1 *Motiv racka v souvislosti s postavami*).

Gulčenko rozvíjí teorii o Treplevově sebevraždě s ohledem na atmosféru celého čtvrtého dějství – na jezeře jsou velké vlny, fouká silný vítr a stromy šumí. Medvěděnko mluví o tom, že by se mělo strhnout jeviště na břehu jezera, protože

⁷³ CURTIS, James M. Ephebes and Precursors in Chekhov's *The Seagull*. *Slavic Review* [online]. 1985, roč. 44, č. 5 [cit. 2014-03-16]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2498013>

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 52.

⁷⁶ Tamtéž, s. 60.

je děsivé a on sám dokonce slyšel, jakoby tam někdo plakal.⁷⁷ Z následujícího rozhovoru Trepleva a Niny víme, že to byla právě Nina, kdo se zdržoval u prázdného jezerního divadla. Gulčenko přirovnává Ninu v tuto chvíli už ke *stínu racka*, který se objevil a spolu s bouřicím počasím přivedl Trepleva do stavu vzrůstajícího neklidu, rozrušení, a připomněl mu události, které se staly před dvěma lety. Podle Gulčenko je rozhovor Niny a Trepleva v posledním dějství velmi podobný epizodám z filmu Alfreda Hitchcocka *Ptáci*, kdy se Nina-„racek“, kdysi náhodou zabita, objevuje ve čtvrtém dějství jako předzvěst smrti a v tuto chvíli se již blíží okamžik pomsty zabitého racka – zničený Treplev páchá sebevraždu.⁷⁸

Lze konstatovat, že dějem dramatu prochází motiv racka především v souvislosti s časoprostorem, a je důležitý pro posun dějové linie vpřed, jelikož se objevuje ve všech kompozičních částech dramatu. V dramatu se objevují časoprostorové paralely, kdy se v ději prolínají všechny tři časy, a čas je považován za nejdůležitější prvek Čechovovy dramaturgie. Jako příklad časoprostoru jsme uvedli prodlevy mezi dějstvími, které obsahují téměř nejdůležitější momenty hry, a které jsou ukázkou toho, jak jsou lidské životy časem ovlivněny (stárnutí, úspěchy, neúspěchy). Poté jsme se zabývali paralelními dimenzemi přírody a lidského života, svázaných se zvířaty a ročními obdobími. Motiv racka také napomáhá pochopení postav žijících zároveň v několika dimenzích (přírodní dimenze a reálný život) a ve spojení s motivem smrti nám usnadňuje zachytit umístění dramatu do časoprostoru čtyř ročních období.

Motiv racka jsme našli v rozhovoru Niny a Trigorina o jeho námětu na povídku, která se později stane skutečností, v tzv. medailonové scéně, kdy si připomínáme první setkání Niny, Trigorina a mrtvého racka, a zpětně se vracíme i

⁷⁷ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва : Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 45.

⁷⁸ ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gul11.html>

k Trigorinově povídce. V obou případech se jedná o prolínání časů (teorie Viktora Gulčenka), kdy se Trigorin o minulosti zmiňuje v současnosti a nevědomě předpovídá budoucí události.

Ve čtvrtém dějství se retrospektivně dovídáme o významných dějových událostech, které proběhly ve dvouleté pauze mezi dějstvími, a které souvisí s motivem racka, například aféra Niny a Trigorina či kariérní postup Trepleva.

Poslední část kapitoly jsme věnovali Treplevově sebevraždě. Zmínili jsme se o ponuré atmosféře čtvrtého dějství, a také o motivu racka, který je přítomen při posledním rozhovoru Niny a Trepleva.

3.3 Motiv racka v souvislosti s prostorem

V poslední kapitole se budeme zabývat prostorovými výsečemi, ve kterých se s motivem racka setkáváme. Opět použijeme primární literaturu a ruský originál dramatu, sekundárními zdroji pak budou opět ruské a anglické články související s tématem a také nahlédneme do knih, které se zabývají Čechovem a jeho dramaturgií.

Podle Jovana Hristiće se dramatickým prostorem v Čechovových dramatech stal *čas*, který pomáhá rozšiřovat scénu, na níž se odehrává děj dramatu (viz 3.2 *Motiv racka v souvislosti s dějem*). Nicméně to ale neznamená, že prostor jako takový přestal být částí dramatu, naopak prostor jako neoddělitelná složka dramatu je aktivním činitelem, který působí na všechny události ve hře.⁷⁹ Drama *Racek* se odehrává na venkovském panství, které se nachází nedaleko jezera, u kterého se také koná divadelní představení, které napsal Treplev pro Ninu. I když se může zdát, že pro nás nejdůležitějším prostranstvím je jezero, tato venkovská „*ycadьба*“ se také dotýká děje a má určitou souvislost s motivem racka, což si vysvětlíme dále v kapitole. Začneme ale „jezerními“ vztahy:

Otec Niny a jeho žena nechtějí, aby Nina hrála v Treplevově představení, tedy navštěvovala druhý břeh jezera, protože podle jejich slov je společnost

⁷⁹ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 99.

Trepleva a Arkadinové bohémská, a to kvůli jejich uměleckému založení – Arkadinová je herečka a Treplev spisovatel. „<Отец и его жена> боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку...“⁸⁰ Ninu však k jezeru přitahuje pravděpodobně obzvlášť tato bohéma, která tvoří nevázanou a volnou společnost (společnost, která napomíná také o volnosti racka). Mezi těmito lidmi se ale Nina chce nacházet i přesto, nebo spíše hlavně proto, že se její rodině nezamlouvají její návštěvy Sorinova panství.

Razumová označuje Ninu jako dívku emocionálně spjatou s jezerem, a prostor jezera podle ní vchází do osobního života Niny.⁸¹ Tato emocionální hodnota jezera se objevuje i při rozhovoru s Trigorinem, kdy Nina ukazuje na dům se sadem na protějším břehu, který patřil její matce a kde se narodila. Poté prohlašuje: „Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок.“⁸² Jezero je místo těsně spjaté s racky, a Nina, v tuto chvíli už přemýšlející nad sebou jako nad rackem (viz *3.1 Motiv racka v souvislosti s postavami*) vzpomíná na svůj dosavadní život, který prožila u jezera a také jako racek ví o všech jeho zákoutích. O jezeře se Nina zmiňuje také v posledním dějství, kdy Treplevovi sděluje, že po celou dobu své přítomnosti u Sorinova panství pouze chodí kolem jezera a netroufá si jít k domu. Opět se zde objevuje možné podobenství s rackem, který se zdržuje převážně u jezera a k lidským obydlím si přijít netroufá.⁸³

Prostorové souvislosti mají vliv také na Trigorina. Je odhodlán odjet z venkova do Moskvy, protože má obavu z toho, že jej Treplev vyzve na souboj. Nadcházejícímu incidentu se Trigorin chce vyhnout a odjíždí s Arkadinovou pryč. Na jednu stranu sice tvrdí, že se mu z venkova nechce, ale jednání Arkadinové, která je rozčilená kvůli Treplevovu chování, mu v podstatě vyhovuje. Co Trigorinovi nevyhovuje, je ztráta možnosti trávit čas u jezera. Miluje rybaření a u

⁸⁰ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 10.

⁸¹ РАЗУМОВА, Нина Евгеньевна. *Пространственная модель мира в творчестве А. П. Чехова*. Томск: Томский государственный университет, 2001. 521 s. s. 308.

⁸² ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 31.

⁸³ Tamtéž, s. 56.

jezera rád pobývá právě kvůli této činnosti. Skrz Trigorinovu lásku k rybaření v něm lze vidět symbolického racka, a podle Golomba také jeho styl života – pasivita a čekání. Implicitní paralela mezi rackem a Trigorinem nastává právě při rybaření, kdy Trigorin vyčkává, než k němu ryba připluje, aby ji mohl chytit. Stejně tak čeká, než k němu přijde žena (Arkadinová, Nina), aby si ji mohl podmanit, a v neposlední řadě také v literatuře vyčkává, než k němu přijdou náměty a myšlenky, které by mohl použít.⁸⁴

U jezera se velmi často zdržuje také Treplev. Jeho matku to zneklidňuje, ale on má k jezeru a přírodě obecně úzký citový vztah, jak lze vidět i v jeho hře pro Ninu, než ji předčasně ukončí. Monolog Niny je plný konexí mezi lidmi a zvířaty, společností a přírodou (viz 3.2 *Motiv racka v souvislosti s dějem* – Hristićova teorie o cyklu přírody a Karasjevova teorie dvou dimenzí). Citový vztah Trepleva k jezeru jsme našli také když přirovnával své pocity ohledně Niny k vyschnutému jezeru: „Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю.“⁸⁵

Treplevova sebevražda nese motiv racka nejen „pomstychtivostí“ racka zmíněnou výše, ale také s prostorovým řešením dramatu. Čím více se totiž v dramatu blížíme k závěrečné scéně, tím se v prostoru dostáváme do intimnějších míst. Z rozlehlého parku v prvním dějství a druhém dějství přecházíme ve třetím dějství do jídelny a nakonec do salonu, který byl proměněn v Treplevovu pracovnu v posledním dějství. Tento pohyb směrem k čím dál těsnějšímu prostoru a vyhranějším situacím naznačuje, že proměna místa v Čechovových dramatech je součástí jeho dramaturgického systému. Hristić tvrdí, že existuje ještě jeden skrytější a tajemnější prostor, a to prostor „za scénou“, kam Treplev odešel spáchat sebevraždu, a který není neurčitý jako prostory sebevražd

⁸⁴ GOLOMB, H. Referential Reflections around a Medallion: Reciprocal Art/Life Embeddings In Chekhov's The Seagull. *Poetics Today* [online]. 2000, roč. 21, č. 4 [cit. 2014-03-25]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9362297&lang=cs&site=ehost-live>

⁸⁵ ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60. s. 27.

v klasicistických tragédiích.⁸⁶ Jedná se naopak o jasný prostor, protože slyšíme výstřel, který se v něm ozve, a můžeme si tento skrytý prostor sami domyslet, protože víme, že je reálný. Na zmenšování prostoru lze nahlížet také jako na postupné bránění rackovi v letu – Treplev je čím dál více stísněný, a protože ztrácí své právo na sny (stejně jako racek ztrácí právo na to, proč žil – svůj let), nevidí jiné východisko než zabít sám sebe a tím i symbolického racka.

Závěry: Na dramatický prostor Čechovova *Racka* lze nahlížet několika hledisky. Prvním aspektem je časoprostor, který rozšiřuje prostor dramatu, a kterým jsme se zabývali v předešlé kapitole. Dalším aspektem jsou určité prostorové výseče, a to především dvě nejzákladnější místa dramatu – jezero a panství. Zjistili jsme, že motiv racka je přítomen symbolicky v postavách, které se nacházejí především u jezera, a analyzovali jsme Ninu, Trepleva a Trigorina a jejich emocionální spjatost s jezerem. V případě Niny je jezero jen dalším příkladem jejího ztotožnění se s rackem. Treplev vytváří přirovnání jezera a svých citů, Trigorin tráví čas u jezera především kvůli rybaření, v čemž je naznačen motiv racka. Jeho záliba v chytání ryb napomíná o jeho životní pasivitě, kdy čeká, až k němu připluje ryba, když rybaří, myšlenka, když chce psát a žena, když ji chce získat.

Na konci kapitoly jsme se stejně jako v kapitole předchozí věnovali Treplevově sebevraždě. Prostor dramatu se od začátku do konce zužuje, od rozlehlého parku až po skrytý prostor, ve kterém se Treplev zastřelí. Z hlediska časoprostoru lze říci, že jeho zužování vede k postupnému vyhrocování situace. Symbolicky lze nahlížet na motiv racka v prostoru opět v souvislosti s motivem smrti, kdy Treplev ztrácí právo na to, kvůli čemu žije (jeho sny), a proto umírá.

⁸⁶ HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. 157 s. s. 102.

Závěr

Cílem práce jsme si stanovili identifikaci, popis a hodnocení funkce motivu racka ve struktuře stejnojmenného Čechovova dramatu, analýzu kompozice dramatu a výklad kompozičních souvislostí, s následnou interpretací sémantického prostoru, který je prostřednictvím motivu racka otevírán.

Z hlediska uvedeného cíle jsme se v první části práce věnovali Čechovovu postoji k dramatu a následně jsme vyložili nezbytné obsahové, prostorové a časové souvislosti a poukázali na místo jednotlivých postav ve struktuře dramatického textu.

Čechov byl inspirován Henrikem Ibsenem, norským dramatikem, který je považován za zakladatele realistického dramatu a jeho divadelní hrou *Divoká kachna*, která v mnoha aspektech připomíná drama *Racek* a jeho témata a motivy. Další významnou inspirací pro Čechova byli lidé a zážitky z jeho vlastního života. V dramatu se odráží jeho vztah s herečkou Lydií Borisovnou Javorskou, milostný trojúhelník mezi Čechovem, Likou (Lydií Stachievnou) Mizinovou a jeho přítelem Potapěnkem, a také nešťastný osud Čechovova přítele, malíře Izáka Ilijiče Levitana. V neposlední řadě také Čechov osud svého dramatu „nových forem“ předpověděl, jelikož stejně jako v jeho hře zažívá neúspěch Treplev se svou symbolistickou hrou, tak také Čechov musel na uznání *Racka* dlouhou dobu čekat.

Druhá kapitola je věnována vysvětlení pojmů spojených s analýzou dramatu. Pozornost byla věnována pojmu *drama*, u něhož jsme objasnili jeho podstatu, zmínili jsme se o historii a o jeho součástech. Pojem *kompozice* byl vymezen s pomocí několika literárních slovníků a jeho význam objasněn především myšlenkami J. Hrabáka, L. I. Timofejeva a G. Freytaga. *Kompoziční principy*, tedy sjednocující součásti kompozice, byly vyloženy opět na základě literárních slovníků. Vzhledem k různým teoretickým výkladům pojmů *motiv* a *leitmotiv* byly tyto termíny vymezeny z několika hledisek. Náš výklad byl založen na pracích B. V. Tomaševského a J. Mukařovského, se kterými se ztotožňuje také

J. Hrabák, rozdílný náhled na tento pojem jsme získali díky P. Pavis, jejíž definice se v některých aspektech odlišuje od definicí předešlých.

Ve třetí kapitole, po analýze ruského originálu dramatu, několika cizojazyčných článků a knih zabývajících se Čechovem, jeho dramaturgií a specifiky jeho dramatu, jsme dospěli k následujícím závěrům:

Potvrdili jsme, že v kompozici existují různé paralelní dimenze, dějové, časové i prostorové, kterými motiv racka prostupuje. Z hlediska časových dimenzí se na dvou místech dramatu prolíná minulost, přítomnost a budoucnost – jedná se o dva rozhovory Niny a Trigorina, ve kterých se Trigorin odkazuje na minulost a předpovídá budoucnost. Motiv racka lze interpretovat také jako pojítko mezi paralelními dimenzemi lidského života a života přírodního. Zabití racka tak nabývá většího významu, když motiv racka z přírodní dimenze symbolicky přechází v lidské životy, aby příroda mohla lidem připomenout, jak funguje koloběh života, a upozornit je na jejich nesmyslné ničení svého okolí.

Události a jejich vzájemné příčinné souvislosti či rozdělení v čase si lze snáze uvědomit díky prodlevám mezi dějstvími. Tyto prodlevy vytvářejí časoprostor rozšiřující prostor dramatu, který postavám a situacím přidává na reálnosti. Poukazují také na to, jak čas aktivně působí na lidské životy, například jak v čase lidé stárnou (Arkadinová, Dorn), nebo stávají se úspěšnými (Treplev) či neúspěšnými (Nina).

Motiv racka byl identifikován z hlediska kompozičních principů a byl nalezen na několika místech dramatu. Vyjádřen je explicitně v momentech, kdy je zvíře na scéně opravdu přítomno, v mnoha případech je však motiv racka pouze naznačen v promluvách postav a objevuje se v symbolickém významu.

Životy postav jsou paralelou života racka a během dramatu se postavy stávají pouhými stíny mrtvého racka, jelikož v každé postavě se sice projevuje snaha dojít k vysněnému cíli, ale žádná z nich toho není schopna. Na konci této cesty každá z postav ztrácí právo na to, kvůli čemu žije, a kvůli tomu symbolický racek v nich umírá, v mnoha případech však pouze vnitřně. Nina miluje Trigorina a chce být herečkou, ale oba sny se jí hroutí, Treplev je neopětovně zamilován do

Niny a není schopen unést svůj nenadálý úspěch, Arkadinová ví, že stárne, ale neustále se snaží být pro divadlo přínosná. Dvě skutečné smrti se však opravdu odehrají – smrt racka a Trepleva. Tyto smrti jsou podle Karasjeva spojeny, jelikož příroda, kterou lidstvo bezdůvodně ničí, mu to oplácí jedinou možností, kterou má – přetnutím koloběhu života –, a racek se tak stává temným mstitelem, jehož smrt předpověděla smrt ostatních, ať už skutečnou, či symbolickou.

Podrobně jsme se zabývali třemi postavami dramatu, jejich vztahem k motivu racka a dalším kompozičním souvislostem.

Postava Niny se s rackem ztotožňuje v celém dramatu v největší míře. Nina je od přírody plachá a nejistá, je bojácná a sama o sobě tvrdí, že je jednoduchá. Také její jméno „Заречная“ naznačuje, že je mezi ostatními na panství v podstatě cizím člověkem, patří až „za řeku“, v tomto případě tedy za jezero. Celý prostor jezera má pro ni citový význam, protože zná jezero od dětství a je k němu silně připoutána.

Její vlastnosti, emocionální spjatost s jezerem a nešťastný osud napomínají o životě a osudu zabitého racka, a Nina se tak symbolicky rackem téměř stává. Motiv racka je s Ninou spojen od chvíle, kdy Treplev racka zastřelil a přinesl jí ho na důkaz své lásky. V tuto chvíli ona sama ještě nechápe, jaký význam pro ni racek bude mít, ale i díky tomuto gestu o sobě jako o rackovi začíná přemýšlet. Trigorin má v úmyslu použít dosavadní život Niny jako námět na povídku. V náčrtu povídky předpovídá její budoucnost a přirovnává ji k rackovi, kterého zahubí jiný člověk. Po dvouleté prodlevě mezi třetím a čtvrtým dějstvím se opravdu zpětně dovídáme o její aféře s Trigorinem, po které ji nechal napospas osudu, a o jejích hereckých fiaskách. Nina zjišťuje, že ani herečkou ani partnerkou Trigorina se již stát nemůže a všechny její sny jsou tímto roztříštěny. Symbolicky lze říci, že racek v ní umírá, protože vzhledem k předchozím událostem nemá pro co žít. V posledním dějství Ninu vidíme už jen v podobě stínu racka, který v ní kdysi žil, a který se objevuje jako předzvěst Treplevovy smrti.

Treplev, syn slavné matky, se od dětství pohybuje v kruhu významných lidí. Necítí se zde ale dobře, protože na něj všichni shlížejí spatra, a on ví, že úspěch k němu nepřijde sám, ale bude si ho muset vydobýt. Než se stane slavným, je pouze tuctovým a jedním z mnoha. Když chce Nině dokázat svou lásku, zabíjí pro ni racka – jednoho z mnoha racků na světě, stejně tuctového jako je on sám. Zabitím racka se však prohřešuje proti přírodě a ta mu chce svou ztrátu oplatit. Treplevův osud se prolíná s osudem racka a jak se prostor dramatu zužuje (od rozlehlého parku po Treplevovu pracovnu), lze vidět Trepleva jako racka, kterého stísněnější prostory ubíjejí. Symbolického racka, kterého v sobě nosí, se téměř zbaví, vybuduje si úspěch (který však neumí přijmout, protože si jej představoval jinak) a vymaní se z tuctovosti. Příroda se však chce pomstít za nesmyslné zabití zvířete a po přiznání Niny, která miluje Trigorina, končí Treplev svůj život tak, jak po zabití racka předpověděl – zabíjí se sám. Jeho život po ztrátě všech cílů a ambicí již nemá smysl a Treplev, na rozdíl od ostatních postav, ve kterých umírá pouze symbolický racek, není schopen unést tíhu svého života a páchá sebevraždu, stejně jako v případě kdy zabil racka, ve skrytém prostoru za scénou.

V Trigorinovi se motiv racka projevuje již od začátku dramatu, protože Trigorin je postavou bojácně utíkající před nebezpečím, člověk, který podle svých slov sám před sebou nemá klid. Venkov je pro něj především inspirativní místo, zalíbí se mu Nina i mrtvý racek, ale pouze jako náměty na povídky, neuvědomuje si jejich reálnost. Sám sebe s rackem neztotožňuje, nicméně jeho neklid a vášeň v rybaření lze srovnat s charakterem racka. Rybaření znázorňuje také jeho styl života – pasivitu a vyčkávání nejen na ryby, ale i ženy, myšlenky a náměty.

Trigorinovi se na rozdíl do Trepleva slávy i lásky žen dostává, aniž by pro to cokoliv udělal. Nicméně i on touží po konkrétní věci – chce od Niny získat co nejvíce detailů jejího života, života mladé dívky a jejích citů, které by poté mohl použít ve svých povídkách. Jakmile dosáhne svého, mizí jak jeho náklonnost k Nině, tak i předchozí neklid a bázlivost. Jako jediná postava v sobě symbolického racka nosí jen tak dlouho, jak potřebuje.

Motiv racka se objevuje na začátku dramatu velmi explicitně, když je jako symbol lásky položen k nohám milované dívky, provádí nás celým dramatem jako stín v postavách a uzavírá drama svou fyzickou, ale již neživou přítomností. Racek je tedy motivem počínajícím, sjednocujícím i zakončujícím kompozici dramatu. Ze sémantického hlediska však tento motiv není lehce uchopitelným obrazem, k významu nás nevede ani významy neuděluje, dramatem nás jen provází a ve své podstatě se jedná o metaforu, která pouze otevírá významový prostor celého dramatu. Jak se tato metafora objevuje v kompozičních souvislostech, všímáme si, že se motiv racka proměňuje a tím otevírá sémantický prostor dalším významům, objevujících se vždy v konkrétní souvislosti s postavami: motivu smrti, zbytečného života, nesplnitelných snů a marných nadějí. Leitmotiv racka je však vystavěn tak, aby tento významový prostor zůstal jako umělecký prostor, na rozdíl od prostoru neuměleckého, stále otevřený.

Ruské resumé

Целью данной бакалаврской работы является анализ мотива чайки в структуре драмы А. П. Чехова “*Чайка*”. Основой нашей работы является разбор композиции и композиционных связей драмы и интерпретация семантического пространства, раскрывающийся с помощью мотива чайки.

Источниками информации для нашей работы являются русский текст драмы “*Чайка*”, русские, чешские и английские статьи и книги с тематикой, касающейся драматургии Чехова и её специфик, литературные словари.

Работа делится на пять частей, включая введение и заключение. Первая глава несёт название *Драма “Чайка”*, и она посвящена отношению Чехова к драме, к тому, как драма напоминает о людях и истории его жизни, содержанию “*Чайки*”. Чехов в половине 19 века наблюдает возникновение новой эстетики и во время писания “*Чайки*” его вдохновляет Генрик Ибсен и его драма “*Дикая утка*”, которая во многом напоминает о Чеховской драме. В драме прослеживается аналогия отношения Чехова к актрисе Лидии Борисовне Яворской, которая стала источником для образа Ирины Аркадиной. Другая аналогия между драмой и жизнью писателя – любовный треугольник между Чеховом, его другом Потапенком и Ликой (Лидией Стахиевной) Мизиновой, напоминающий о треугольнике Нины, Треплева и Тригорина. Там отразилась также несчастная судьба друга Чехова, живописца Исаака Ильича Левитана, который, как и Тригорин, любил двух женщин, и, как и Треплев, он убивает чайку и кладёт её к ногам женщины символом разбитого сердца. После премьеры пьесы в Петербурге в 1896 году литературные газеты ещё долго разбирали её неудачу и высмеивали Чехова и его новые формы драмы. Это, к сожалению, заставило Чехова надолго удалиться от театральной сферы.

Вторая глава, называющаяся “*Композиция драмы, мотив и лейтмотив*”, как становится ясно из заглавия, детально рассматривает такие термины, как *драма, композиция, композиционные принципы, мотив и*

лейтмотив. Некоторые теоретические толкования расходятся, и поэтому нам пришлось работать с несколькими литературными словарями и статьями, которые занимаются теорией литературы и драматургией Чехова. Значения этих понятий были также определены в работах Й. Грабака, Л. И. Тимофеева, Г. Фрейтага, Б. В. Томашевского и Й. Мукаржовского.

Глава “*Мотив чайки*” детально рассматривает мотив уже в отношении к лицам, сюжету и пространству драмы. Мы стремились проследить развитие мотива чайки в разных частях драмы. Глава делится на три части, но они соединяются этим мотивом, и поэтому мы попытаемся найти его в лицах в пространство-временных связях.

Мы подтвердили, что в композиции драмы существуют параллели – сюжетные, временные и пространственные, которые связаны с мотивом чайки. Временные мотивы переданны соединением прошлого, настоящего и будущего в разговорах Нины и Тригорина, когда Тригорин говорит о том, что было, одновременно предсказывая то, что случится позже. Мотив чайки является также средством связи с параллелями между человеческой и природной жизнью. Убийство чайки, таким образом, приобретает большое значение, так как чайка символически переходит из одной смысловой плоскости в другую. Природа напоминает людям о круговороте жизни и предупреждает их о бессмысленном уничтожении их окрестностей.

Между актами драмы существуют паузы, которые помогают нам лучше воспринимать драму, придают сюжету реальности и показывают, как время активно воздействует на человеческую жизнь (как люди стареют, становятся успешными или наоборот).

Мы отметили также тему хотения, выражающуюся в том, что все персонажи повторяют жизненный путь старшего лица драмы, Сорина. Все они всю жизнь что-то хотят, но никто из них не может своей цели добиться, но не всегда в этом сами виноваты. Мы также занимались чайкой как символом остановленного полёта, когда каждое лицо носит в себе символическую чайку и, постепенно раскрывая её, убивает её в других

лицах или в себе. Чайка и лица теряют права на то, благодаря чему они живы, и поэтому погибают, символически или буквально. С этим связанна также тема смерти, которая настигает всех героев, которые в себе символическую чайку носят.

Чайка теряет право на полёт, герои теряют право на свои мечты, цели и надежды. Символическая чайка таким образом в них погибает – Нина любит Тригорина и хочет стать актрисой, но обе её мечты разбиваются, Треплев любит Нину и он не способен принять свой неожиданный успех, Аркадина знает, что она стареет, но постоянно стремится быть полезной для театра. Впрочем, две реальные смерти всё равно случатся – умирает чайка и Треплев.

Мотив чайки выражен эксплицитно (когда птица на сцене действительно находится) или во многих случаях только имплицитно, когда мотив прослеживается только в разговорах и высказываниях лиц, и он присутствует в символическом значении.

В драме прослеживается параллель между жизнями героев и жизнью чайки. Мы подробно рассматривали мотив чайки в связи с тремя лицами, их отношениями к мотиву и другим композиционным связям.

Нина является собой символической чайкой в значительной степени. Она застенчивая и робкая, боится, что её отец, который не хочет, чтобы она стала актрисой, узнает про её посещения усадьбы Сорины. В другом акте, во время разговора с Треплевым, она называет себя простой, потому что не понимает символическое значение драмы Треплева. Даже её фамилия, Заречная, намекает, что она чужая в усадьбе Сорины, находящейся «за рекой», в её случае «за озером». Нина связанна с озером также эмоционально – пространство озера входит в её личную жизнь, она там родилась и знает каждый островок. Её жизнь и судьба являются параллелями жизни и судьбы чайки. Мотив чайки в судьбе Нины проявляется с момента, когда Треплев чайку убил и принёс её к ногам Нины. Именно после этого жеста она начинает думать о себе, как о чайке.

Когда Тригорин задумывает использовать жизнь Нины как тему для своего рассказа, он предсказывает судьбу Нины, когда он сравнивает её с чайкой, убитой другим человеком.

После промедления между актами драмы, мы обратно узнаём о её отношениях к Тригорину, когда они были вместе в Москве, и о её актёрских неудачах. В письмах, которые пишет Треплеву, она подписывается Чайкой, при последнем разговоре с ним она постоянно повторяет, что она чайка – Нина избегает своих мыслей о неудаче и возвращается к мыслям о себе, как о чайке. Во время четвёртого акта Нина уже знает, что она плохая актриса и Тригорин ей уже не интересуется – таким образом, все её мечты рушатся, и символически можно сказать, что чайка в ней погибает. В последнем акте мы видим Нину как тень чайки, которая в неё когда-то жила и которая появляется только для предзнаменования смерти Треплева.

Треплев с детства находится среди известных людей, все смотрит на него свысока, и он знает, что успеха он должен добиться сам. До того, как он прославится, он – посредственный и одним из многих, не считающий себя особенно талантливым. Когда он хочет доказать Нине свою любовь, он убивает чайку, являющуюся одной из многих чаек в мире, заурядной как и он. Пространство драмы становится более узким с развитием сюжета (с просторного сада к кабинету Треплева), и можно видеть Треплева как чайку, которая подавлена стеснённым пространством. Он более любит озеро, с которым он сравнивает свои чувства и у которого разворачивается действие его пьесы. В конце символическая чайка в Треплеве даже исчезнёт, он становится успешным, и он освободится от посредственности. Когда он пишет рассказы в газету, он скрывается под псевдонимом, и это значит, что он хочет отличиться. Прежде всего тем, что никто не знает, кто он и как он выглядит, и под псевдонимом люди могут представить себе кого угодно. Однако природа выражает протест против его поведения и в этом судьба Треплева похожа с судьбой чайки. Нина признаётся в любви Тригорину, и отвергнутый Треплев оканчивает свою жизнь так, как он и предсказал после

убийства чайки – убивает себя. Его жизнь после потери всех его целей и амбиций уже не имеет никакого смысла, и Треплев, неспособный вынести бремя своей жизни, убивает символическую чайку в себе навсегда. Самоубийство происходит в каком-то скрытом пространстве, так же как во время убийства чайки, за сценой.

Мотив чайки в жизни Тригорина появляется с самого начала драмы. Тригорин боязливо избегает опасности, когда он узнаёт о том, что Треплев хочет вызвать его на дуэль. Он человек, который, по своим собственным словам, не имеет покоя от самого себя. Деревня является для него прежде всего воодушевляющим местом, где он может отдыхать. Ему нравится Нина и мёртвая чайка, но только как темы для рассказов, и он не осознаёт их реальность. Чайку он называет «красивой вещью», и более он мёртвой птицей не интересуется. Он думает только о себе и о темах, которые ему пригодятся в его литературном творчестве. Его беспокойство и страсть в рыболовству возможно сопоставить с характером чайки. Рыболовство отмечает также стиль его жизни, равнодушие и поджидание. Он ждёт рыбу, пока она не приплывёт, женщины, пока они не приходят, и мысли, пока они не придут ему в голову.

В отличие от Треплева, Тригорин – известный человек, хотя он ничего для того не сделал. Однако и у него есть своя мечта – узнать от Нины все детали её жизни молодой девушки и её чувства, которыми он мог бы пользоваться в своих рассказах. Как только он добьётся своих целей, его симпатия к Нине исчезает так же, как и его беспокойство и трусость. Тригорин хотел запомнить Нину, как белую и чистую чайку (поэтому он и заказал это чучело), но поскольку она уже неважна для него, он не может вспомнить ничего. Тригорин является единственным персонажем, который несёт в себе символическую чайку только так долго, как ему это необходимо.

Мотив чайки прослеживается в некоторой степени также в жизни Аркадиной, которая очень похожа на своего сына Треплева. Треплев,

который хочет освободиться от своей посредственности, желает, чтобы его мать оставалась посредственной. Также и Маша символизирует чайку, потому что её мечты были также уничтожены. Но всё-таки существует убитая птица, которая символически имеет в себе менее чайки, чем лица драмы, потому что труп птицы, который должен изображать прежде всего полёт, движение и стремление к будущему, не имеет уже такого значения.

Мотив чайки появляется в начале драмы очень эксплицитно, когда его как символ любви укладывают к ногам любимой девушки, присутствует в течение всей драмы, и закрывает её своим физическим, но уже мёртвым воплощением, то есть является мотивом начинающим, соединяющим и закрывающим драму. Однако с точки зрения семантики мотив чайки не является легко опознаваемым изображением. Мотив не предоставляет готовые значения, он их не показывает, он только сопровождает лица в пространственно-временных отношениях. В сущности мотив чайки представляет собой метафору, которая появляется в композиционных связях, и которая раскрывает семантическое пространство других значений своими изменениями. Эти другие значения появляются всегда в конкретной связи с лицами: мотив смерти, бесполезной жизни, неосуществимых мечт и напрасных надежд. Лейтмотив чайки всё-таки выстроен так, чтобы семантическое пространство осталось как художественное пространство, в отличие от нехудожественного, непрерывно открытым.

Seznam použitých zdrojů

Primární literatura

ЧЕХОВ, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978. Т. 13. С. 3—60.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2001. 65 s. Edice D; sv. 2.

Sekundární literatura

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s. Knihovna divadelního prostoru. sv. 6.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 361 s.

HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia, 2003. 157 s.

HUMPÁL, Martin - KADEČKOVÁ, Helena - PARENTE-ČAPKOVÁ, Viola. *Moderní skandinávské literatury 1870-2000*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006. 470 s.

КАРАСЕВ, Л. В. *Вещество литературы*. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 400 s.

MISTRÍK, Jozef. *Dramatický text*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979. 221 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982. 906 s.

МУРЬЯНОВ, М. Ф. О символике чеховской «Чайки». *Die Welt der Slaven*. 1974/1975, č. XIX/XX.

NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?* [Díl] 1, *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. 174 s. Studijní texty (DAMU).

PAVERA, Libor - VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.

RAYFIELD, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. Evanston: Northwestern University Press, 1998. 674 s.

РАЗУМОВА, Нина Евгеньевна. *Пространственная модель мира в творчестве А. П. Чехова*. Томск: Томский государственный университет, 2001. 521 s.

Slovník antické kultury. Praha: Svoboda, 1974. 717 s., 96 s. obr. příl. Členská knihnice.

TIMOFEJEV, Leonid Ivanovič. *Základy teorie literatury*. Vyd. 1., (v SNP). Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. 483 s. Vysokoškolské knižní učební pomůcky.

TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. 157 s. Disk (Lidové nakladatelství); sv. 8.

Ústav pro českou a světovou literaturu. *Slovník literární teorie*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich a.s., 1931. 408 s.

Internetové zdroje

БАЛУХАТЫЙ, С. Проблемы драматургического анализа – Чехов. *Вопросы поэтики (непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств)* [online]. 1927, č. 9 [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/bal/bal-001-.htm>

CURTIS, James M. Ephebes and Precursors in Chekhov's The Seagull. *Slavic Review* [online]. 1985, roč. 44, č. 5 [cit. 2014-03-16]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2498013>

GOLOMB, H. Referential Reflections around a Medallion: Reciprocal Art/Life Embeddings In Chekhov's The Seagull. *Poetics Today* [online]. 2000, roč. 21, č. 4 [cit. 2014-03-25]. Dostupné z: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9362297&lang=cs&site=ehost-live>

ГУЛЬЧЕНКО, Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? *Нева* [online]. 2009, č. 12 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/gu11.html>

ПОДУШКОВ, Д. Л. А. П. Чехов и И. И. Левитан в Удомле. [online]. 2009 [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: <http://www.my-chekhov.ru/articles/udomle.shtml>

SENELICK, Laurence. Stuffed Seagulls: Parody and the Reception of Chekhov's Plays. *Poetics today* [online]. 1987, roč. 8, č. 2 [cit. 2014-02-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1773038>

SENELICK, Laurence. The Lake-Shore of Bohemia: "The Seagull's" Theatrical Context. *Educational Theatre Journal* [online]. 1977, roč. 29, č. 2 [cit. 2014-03-22]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3206220>

СКАФТЫМОВ, А. П. Драмы Чехова. *Волга* [online]. 2000, č. 2-3 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html>

СКИБИНА, Ольга Михайловна. "И моя безумная любовь к Вам, святой, непостижимый, дивный!" Лидия Яворская и Антон Чехов. *Литература* [online]. 2008, č. 06 [cit. 2014-02-12]. Dostupné z: <https://lit.1september.ru/article.php?ID=200800616>

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕРМИНОВ. Лейтмотив. Litterms.ru [online]. 2009-2012 [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://litterms.ru/l/130>

THE LITERARY ENCYCLOPEDIA. The Literary Encyclopedia Glossary of Literary Terms, Part One: A – L. Litencyc.com [online]. [cit. 2014-03-28]. Dostupné z: <http://www.litencyc.com/glossaryAL.php>

Anotace

Jméno a příjmení autora: Tereza Štifnerová

Název katedry a fakulty: katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Název práce: Sémantická proměna motivu racka ve stejnojmenném Čechovově dramatu

Název práce v angličtině: The Semantic Transformation of the Seagull Motif in the Chekhov's Drama of the Same Name

Počet znaků: 63 200

Počet titulů použité literatury: 31

Rok obhajoby: 2014

Klíčová slova: drama, sémantika, motiv, leitmotiv, Čechov, Racek

Klíčová slova v angličtině: drama, semantics, motif, leitmotif, Chekhov, The Seagull

Bakalářská práce je zaměřena na identifikaci funkce motivu racka ve struktuře stejnojmenného Čechovova dramatu a interpretaci sémantického prostoru, který je prostřednictvím motivu otevírán. Z hlediska uvedeného cíle jsme se věnovali výkladu pojmů podstatných k provedení analýzy, následně jsme vyložili nezbytné obsahové, prostorové a časové souvislosti a poukázali jsme na místo jednotlivých postav ve struktuře dramatu. Analýzou dramatu jsme motiv racka identifikovali, popsali a závěrem zhodnotili jeho funkci ze sémantického hlediska.

The bachelor thesis is focused on the identification of the seagull motif in the structure of Chekhov's play of the same name. It is also concerned with the interpretation of the semantic space that opens through the seagull motif. With respect to the aim stated we occupied ourselves with the interpretation of the terms fundamental for the implementation of the analysis. Then we set out necessary connections between the content, space and time, and we highlighted the location of individual characters in the structure of the play. By the analysis of the play we identified the seagull motif, depicted it and finally evaluated its function with respect to the semantic point of view.