

**Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.**

KAREL KRAUS

## ABY RACEK NEULETĚL

### I

Krejčova inscenace *Racka* začíná Mášíným zvoláním: „Konstantine!“ Už první replika dává na srozuměnou, o koho půjde v této hře především, komu bude platit – až se kruh uzavře – i poslední věta. Kdo bude obětí.

Je „strašné počasí“ tma, vítr, vlny na jezeře. „Velké události vrhají své stíny dopředu“, napovídá sugestivně Staigerova poetika<sup>1</sup>. V závěru kratičké úvodní scény vyřkne pak Medvěděnko klíčové slovo: *divadlo*. Přeje si, aby je strhli, protože „už z něho zbyla jen holá kostra“, a včera se mu dokonce zdálo, „že za ním někdo pláče“. Příběh později naznačí, že to mohla být Nina. Zkušenost čechovovské ironie však vybízí k opatrnosti: Co se až příliš podobá pravdě, co se vemlouvá až příliš věrohodně, bývá usvědčeno ze lži.

Také u Čechova, v původním textu, začíná hra dialogem Máši s Medvěděnkem. O smutku z osamělosti, o nedostatku peněz i lásky, a o umění (o divadle). Čekají, že v noci přijde bouřka.

Z významnějších motivů, jimiž autor otevírá hru, nechybí nic ani v Krejčově první scéně. Jen zmínka o penězích. Čechov ovšem nakládá na úvodní výměnu replik několik dějově významných sdělení. Dovídáme se téměř všechno podstatné o vztahu mezi Mášou a Medvěděnkem, ale je tu také informace o lásce Trepleva a Zarečné a o jejich společném uměleckém zájmu. V jejich osudu dojde během hry k dramatickým zvrátům, mezi Mášou a Medvěděnkem se však nezmění téměř nic. První scéna se vlastně bude jen opakovat, stejně jako mnohé jiné situace, motivy a výroky.

Čechov tedy zasvěcuje diváka do nedorozumění mezi Mášou a Medvěděnkem poněkud podrobněji, a naznačuje také, že jsme svědky příběhu, který má svou dlouhou předhistorii. Krejča začíná scénou, v níž se (jakoby už známé) motivy jenom narážkově připomínají (přesadil sem totiž první výstup čtvrtého aktu). Dokonce údaje o trvání vztahu a neshodách mezi oběma postavami, u Čechova několikanásobně zmíněné, režisér nechává divákovi jen vytušit z tónu rozhovoru.

Otomar Krejča se tu nerozhoduje pro podobný postup poprvé. Nejvýrazněji ho uplatnil v *Lorenzacciovi* a *Ivanovovi*, ale jeho náznak, jak si dodatečně uvědomujeme, se projevil už ve *Třech sestřích* z r. 1966. V nich dovedl režisér vyčíst hned z první repliky – tradičně pojímané v poloze rodinné konverzace, pohody slunečného dne a domácí slavnosti – , „že tři sestry jsou tu tři různé bytosti, že to není do trojzvuku rozložený akord, že mezi nimi existuje konkrétní vztah plný pochopitelných lidských nesouzvuků“<sup>2</sup>. I tam bylo dramatické napětí zatím jen naznačeno zabarvením hlasu, pohledem, postojem. Ale protože – řečeno Krejčovými slovy – „řešení první věty předurčuje i poslední větu hry a svým způsobem je spojeno se všemi ostatními mezi začátkem a koncem“<sup>3</sup>, nacházíme v poslední scéně šíleně pobíhající bytosti, které v zoufalství vykřikují optimistická prococtví s podezřením a výčitkou,

<sup>1</sup> Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969, s. 121.

<sup>2</sup> K. Kraus, O. Krejča, J. Topol: „Rozhovor 2“, in: *Anton Pavlovič Čechov, Tři sestry*, program inscenace Divadla za branou 1966.

<sup>3</sup> Tamtéž.

a znovu a znovu se vytrhávají z Olžiny kvočnovské náruče. Napětí, zpočátku jen tušené a téměř nepojmenovatelné, v průběhu hry expanduje a dynamizuje se až k „srdcervoucí“ intenzitě, až na hranici snesitelnosti. Příběh, rozvíjející se neustálým připomínáním zprvu pouze letmo naznačených či tušených motivů, účinně provokuje divákův zájem, nepřipouští neúčast s osudy postav a ve funkci jakéhosi ostináta, jehož dynamika se stupňuje, dosahuje v závěru strhující působivosti. Zvláště u čechovovské tematiky a dramatické techniky je podobný postup nesporně objevený. „Tajemné“ napětí, z něhož příběh vyrůstá, má málo společného s obvyklým zálibným vyvoláváním atmosféry. Režisér jde téměř analyticky po skutečných příčinách zdánlivě drobných či banálních konfliktů a splétá je až k silnému, snad drtivému poukazu na smysl hry, byť byla dvojznačně nazvána komedií.

Krejča však nerealizuje svou četbu *Racka* jen v poloze klasicky chápané interpretace autorova zápisu. Už v obou zmíněných inscenacích, v *Lorenzacciovi* a *Ivanovovi*, a znovu, a snad ještě důsledněji teď v *Rackovi*, ruší běžnou vypravěčskou posloupnost a na první pohled poněkud nepřehledně (možná jen pro toho, kdo chtě nechtě podléhá pokušení, aby režisérovo podání průběžně konfrontoval s původní verzí hry) vytváří přesouváním a prolínáním časových i dějových rovin nový scénosled.

Kdo by se ve zbrojnici dramatické techniky pokoušel najít pro Krejčův postup jakousi šifru, shledal by možná, že vývoj příběhu postulovaný různými teoriemi tzv. pravidelné dramaturgie je tu nahrazen, z jiného pohledu snad i redukován, složitou výstavbou jedné, centrální, všezahrnující, exhaustivní situace. K ní se pak upínají předtuchy, náznaky (textové, intonační, pohybové, gestické, zvukové i výtvarné), z ní se zpětně osvětlují anticipované události a charakteristiky, ona také, leckdy dodatečně, distribuuje smysl předtím významově neukotveným komponentům inscenace. Jenom nepatrně posunutý výklad by asi mohl takto strukturovanou situaci chápat jako ostré a z mnoha stran dopadající nasvícení a zevrubné prohnětení tématu, které režisér rozpoznal jako ústřední, nebo je jako takové do této pozice povznesl. (Podobně se vyslovil o *Ivanovovi* Émile Copfermann, který v referátu o pařížském zájezdu Divadla za branou napsal, že to, co bylo předem exponováno jako celek, postupně vydává tajemství své jednoty.)<sup>4</sup> Teprve s postupem hry se tedy tříbí a vyjevuje, co zprvu mohlo připadat jako nezařaditelné nebo jako „podnětný dvojsmysl“, řečeno slovy Rogera Cailloise, který pokládá „přednosti sugesce, zámlky, okliky“ za „žádoucí a... povinné...“, základní pro samotné umění“. A uzavírá: „Požitek je vpravdě tím živější, odměňuje-li delší zasvěcování.“<sup>5</sup>

Dekompozici tradičního útvorného principu dramatu, pro niž se Otomar Krejča rozhodl ve vrcholné, potom násilně přerušené etapě své tvorby (patří k ní i Schnitzlerův *Zelený papoušek*, Sofoklův *Oidipus-Antigone*, a ovšem pozdější Čechovův *Platonov* v Divadle S. K. Neumanna), je patrně třeba rozumět i jako režisérovo přitakání nekompromisnímu postulátu moderního umění. Ostatně „věk podezírání“, jak nazvala Nathalie Sarrautová, inspirovaná Stendhalovým výrokem, svůj esej, ohlašoval se nepřehlédnutelně snad ve všech předchozích Krejčových inscenacích, připomeneme-li si některé z charakteristik „současné psychologické reality“, v níž se podle představitelky „nového románu“ vynořují „neznámé city“, zatímco „ty známější mění svůj aspekt a jméno“, kde postavy „dovedně skrývají“ svou situaci i své motivace. V takových podmínkách pak „letmé porozhlédnutí kolem, sebekratší kontakt odhalí čtenáři víc než všechna vnějškovost, jejímž jediným cílem je přiodět postavu pravděpodobností“.<sup>6</sup>

Demystifikace neautenticity prosazovaná Sarrautovou ponechává autorovi v podstatě jedinou možnost: aby mluvil „naprosto poctivě o sobě“. Tím je ovšem jen znovu vyřčeno, nebo spíše znovu stvrzeno slovo, k němuž evropské umění sbíralo odvahu snad už

4

Copfermann, É.: *Ivanov joué et déjoué*, in: *Travail Théâtral*, no 1, automne 1970, s. 38 – 43.

5

Caillois, R.: *Zobecněná estetika*, Praha 1968, s. 193, 214.

6

Sarrautová, N.: *Věk podezírání*, Praha 1967, s. 33, 34, 36.

od pozdního středověku. Nebo jímž také – z jiného pohledu – deklarovalo svou kapitulaci. Neboť kde se začalo vytrácet vědomí jednotného mravního světa, začalo zároveň docházet k rozkladu „tradiční epiky i dramatiky s jejich závaznými kategoriemi objektivního děje, dramatického a epického charakteru, kompozice objektivního, „živoucího“, logicky smysluplného celku...“. Tak se „mravní objektivita rozptýluje v pluralitu perspektiv..., krásná literatura si čím dále tím méně klade za úkol konstruovat jednotný děj a jednoznačné charaktery i jejich podstatný vnitřní konflikt“. Základní situace moderního umění je takto obecně definována ve známém eseji Jana Patočky.<sup>7</sup>

Už od prvních inscenací prosvěcoval režisérův skepticky tónovaný pohled, zřejmě přirozený Krejčovu vnímání, děje a zejména postavy ještě nezasažené chorobou nastupujícího věku, například hrdiny Tylovy. K upřímnému zděšení tradicionalistů, ale s porozuměním většiny publika je vyprošťoval z kadlubů interpretační a jevištní machy, a tak vracel jejich polokaširované osudy do života. Naznačená skepse jindy vystupovala třeba pod titulem antiiluzivních, ne-li demystifikačních postupů. Dobře jim přihrával sarkasmus Nestroyův, ale k zásahům do vlastního těla klasické či tradiční dramatiky podnítilo Krejču až dílo programově balancující na ostří pravdy a lži, skutečnosti a hry. Demaskující iluzi, přijímá ji nakonec za jedinou realitu, takže se vlastně loučí, jak napsal Walter Höllerer, „s hrdinsko-hysterickým stoletím“ a zároveň ohlašuje nástup věku „skepticko-schizofrenního“<sup>8</sup>. Je řeč o Schnitzlerově *Zeleném papouškovi*, v jehož režijním výkladu šel ovšem Krejča – příznačně – o významný kus dál než autor. Neuvěřil napětí vyvolávanému oscilací mezi skutečností a „pouhým“ divadlem, připadalo mu příliš iluzivně narafované, a jako by zpochybnil samu pochybnost, nechal vystupňovanou mnohovýznamovost zhroutit, aby se obnažila jediná realita, realita divadla, tj. hry. Takovou hru je pak bezesporu třeba brát smrtelně vážně. S nadsázkou by se dalo říci, že na rozdíl od Schnitzlera, u něhož nad divadlem vítězí syrová skutečnost, Krejča povyšuje pravdu divadla (ovšem takového divadla, jemuž sám uvěřil a jemuž se upsal) nad neprohlédnutou a matoucí realitu životní.

Reflexe divadla, které je pro Krejču pravou trestí umění, a v divadle samém pak herectví jako jeho určující a bezmála samonosné složky, zůstane napříště neskrývaným středem režisérovou pozornosti, a proto někdy i zahalenějším, jindy zjevným opěrným tématem jeho inscenací, především *Lorenzaccia* a *Ivanova*. Představení se tu divákovi v pravém smyslu slova představuje, tj. je mu jednak zvláštním gestem postaveno před oči, jednak mu dává najevo, čím je, resp. zač samo sebe má, a co od něho může obecnost očekávat, a také v jaké poloze by mělo dojít ke vzájemnému porozumění. V tom je pochopitelně zahrnut i nárok na aktivní podíl hlediště.

Radikální zdivadelnění – obnažení hry jako hry – neodvratně likviduje účinek naivně iluzivního mimetického postupu, který vyvolává napětí kauzálně se odvíjejícím dějem a postupným odhalováním příčin a následků událostí. Příběh takto zbavený dramatickosti nemůže pak přirozeně spoléhat na divákovu účast s jednajícími subjekty. Oslabenou zainteresovanost diváka kompenzuje však Krejčovo řešení jinak; participaci hlediště podněcuje hlouběji motivovaným zájmem. S výhradou značné nadsázky by se asi mohlo o Krejčově záměru říci, že přesunuje pozornost diváka od dramatického příběhu a jeho postav na jejich představitele, na herce, na herecké „drama“.

Takové přeložení těžiště z lidského osudu na princip jeho znázornění čerpá v zásadě z rozdílu mezi dvojným možným způsobem podílu na hře. Jinak se k ní zajisté vztahuje ten, kdo se pokládá za jejího pána a hru si volí pro ukrácení času, pro radost z důmyslného využití okolností a pravidel, které ji podmiňují, případně pro zisk či pocit vítězství, nebo také pro uspokojení z vlastní síly a dovednosti, pokud je předpokladem účasti na hře.

<sup>7</sup>

Patočka, J.: „Epičnost a dramatickosti, epos a drama“, *Divadlo* 17, 1966, č. 10, prosinec, s. 1 – 6.

<sup>8</sup>

Höllerer, W.: „Warum dieses Buch gemacht worden ist“, doslov k antologii *Spiele in einem Akt*, Frankfurt a. M. 1961, s. 533.

(Známý příklad Brechtův ukazuje, jak zprostředkovaný mentální a emoční odstup od zobrazované události pomáhá obecenstvu prohlédnout zastírané motivace či skryté mechanismy demonstrovaného příběhu, tedy reflektovat jeho „pravý“ význam či obrazný smysl, a zároveň uvádí distancovaného diváka do rozpoložení více či lépe vědoucího, a vůbec jaksi nadřazeného.)

Podstatně jinak přijímá ovšem hru ten, kdo se jí – jako Krejča v těchto svých inscenacích – podřizuje, bez výhrad akceptuje její podmínky a jedná v souladu s nimi, zkrátka je „uvnitř“ hry a svou účast na ní nese jako úděl, jemuž se nelze vyhnout.

Za podobných okolností je snad dovoleno mluvit o bytostném přijetí hry, a v případě divadla uvádějícího dramatický text o bezvýhradné důvěře v autora jako základní podmínce lidského i profesionálního přístupu k dílu. Přitom ani v režisérových představách a postupech, ani v hereckém zpřítomňování postav nejde o žádné „splývání“, nereflektované, či „přetvlování“. V náznaku to možná připomíná proces naplňování příběhu, dosahování jeho smyslu, který ovšem je u dobrého dramatika vždy smyslem celkovým. Proto nikdy nemůže být dočerpán, a proto také musí hledání jeho představitelů (jak nejpřesvědčivěji zobrazit osudy postav) i v nejlepším případě vždy skončit před cílem. Naštěstí, neboť reálné splnění stále uplatňovaného mravního i profesionálního požadavku dokonalosti by vposledku znamenalo zrušení nepřekročitelné mezery, která odděluje umění od skutečnosti, svobodu ducha od podmíněnosti dějů životních, tvořivost lidského ingenia od pravých činů stvořitelských. Legitimní nárok dokonalosti je přitom ovšem třeba brát jako trvalou výzvu k úsilí, jehož zdánlivá marnost paradoxně nepodrývá, nýbrž stimuluje a jakoby dramatizuje ambice spojené s uměleckým posláním.

Jestliže se herci podle Krejčových představ (a v duchu divadla oddaného dramatické tvorbě) příběhu, tedy hře, podrobují, zaujímají postoj zjevně a záměrně protikladný nadřazenosti, která povyšuje účastníky hry na její pány. (Připomeňme, že pro pozici vládců hry se herci mohou rozhodovat – a být v té představě publikem akceptováni – z různých podnětů, např. pro zběhlost nebo nedostatek zábran v sebevystavování či veřejném obnažování, pro přitažlivý zjev a promyšlené využití osobních návyků, a také pro leckdy požadovaný a leckomu imponující odstup od postavy.) Rozdíl mezi dvojím vztahem ke hře lze v hereckém povolání sumárně charakterizovat plným přijetím postavy, tedy ztotožněním s jejími nejvlastnějšími zájmy, nebo naopak demonstrací postavy, ukazováním na ni, při němž vlastní zájmy zpravidla převažují nad „cizími“. Platí to i tehdy, chce-li herec dát najevo třeba svůj mravní či ideový nesouhlas s postavou nebo distancuje-li se od ní, aby zviditelnil režijní koncepci apod. Někomu zde možná poněkud jízlivě vytane Chestertonův postřeh: „Herci, kteří neumějí hrát, věří v sebe.“

Ale není to jen trefný šleh; výrok napovídá víc, než první dojem stačil zaznamenat. Kdo věří jenom v sebe, spoléhá pochopitelně nejen na schopnost vlastní orientace ve hře, ale mívá také sklon hru si podrobit, nikoli sám se podrobit hře. Odpovídá tomu i stále rozšířenější, a co hůř, samozřejmější přesvědčení soudobých umělců: co dělám, dělám pro sebe, aby mně se to líbilo, mě to bavilo a hlavně uspokojovalo. Je věcí zájemců, kritiky, obecenstva, prostě ostatních, těch druhých, jak se s mým uměním vyrovnají. Sám se obracím pouze k těm, kdo jsou ustrojeni tak, aby mě dovedli vnímat a ocenit. Jak rozumějí mé tvorbě, co si z ní berou nebo co do ní vkládají, je lhostejné. Jako u mne, jde také u nich o výlučně individuální vztah, osobní porozumění, intimní pocit. Důležitá je pouze „otevřenost“.

Proto bývá nepřehlédnutelným despektem okořeněna každá zmínka o tzv. interpretačním divadle. A nikoli jen z principiální nevíry v možnost „správného“ či „věrného“ porozumění. Rozhodný vliv nepochybně má odpuzující představa služby, tedy podřízenosti tvůrčímu výkonu, jehož původcem není samotný subjekt, „provozovatel“ hry. Ve světě dalekosáhlé relativizace pojmů a hodnot by totiž přijetí cizího, nevlastního, „neautentického“, implikovalo uznání nároku na obecnější, objektivnější platnost díla, a dokonce na přítomnost

smyslu.

## II

Mášin neartikulovaný povzdech, který je pátou replikou posledního aktu *Racka*, situoval Krejča na začátek inscenace. V původním textu po něm následuje poznámka: Pauza. Pokyn, který se u Čechova vyskytuje častěji než u jiných dramatiků. Z těch nejvýznamnějších snad jen Samuel Beckett nechává zaznít „hlasu mlčení“ tak zhusta, tak příznačně. Život i literatura se uchylují k zámlce z nejrozmanitějších pohnutek. O slovo vskutku dovede člověka připravit kdeco: úžas, pohnutí či příliš silný cit, zděšení, bolest, strach, a také rozpaky, zahanbení, bezmocný vztek. Ostatně leckteré diktum dokládá, že i v lidových představách se nejhlubší zármutek či pravá vděčnost výmluvněji projeví němým pohledem než kostrbatými slovy.

Řeč ovšem selhává nebo ztrácí svou funkci i z méně nahodilých důvodů, a právě k takovým nežřídka poukazuje Čechov. Postava se pak neumí vyslovit z ostychu, z obavy, že nebude pochopena, a hlavně z nedůvěry v samu možnost dorozumění. Nesdílnost a vnitřní izolaci však nejednou a kupodivu projevuje mluvením, přívalem slov, který semele všechno – až na to nejdůležitější, až na ztajený a zpravidla neprohlédnutý důvod prázdného tlachu. Avšak i významově zanedbatelná poloha řeči může stále ještě plnit alespoň funkci, kterou jazykověda nazývá *fatickou*, tj. dávat najevo, byť jen různými zvuky a plevelnými výrazy, přítomnost účastníka hovoru.

Situaci, kdy takřka jediným smyslem řeči se stává samo mluvení, předestřel Čechov sugestivně, vskutku tragikomicky, např. v Čebutykinovi (*Tři sestry*). „Třeba se nám jenom zdá, že existujem...“, opilecky blábolí starý vojenský lékař, ale v hlavě i ve svém notesu přechovává jakési vetešnictví slov, průpovědek, popěveků, novinových zpráv – podivný, nespojitý repertoár pseudoinformací, z nichž si látá iluzi o příslušnosti k lidem, ke světu živých, který ho už víceméně odepsal, zanechal v osamění navštěvovaném jen přízraky starých vin. Ovšem tím groteskněji, a také tísnivě pak působí Čebutykinovo umanuté lpění na významu nějakého slůvka, o něž se dovede do krve přít.

Zatímco „klasická řeč se vždy redukuje na přesvědčující plynulost, žádá dialogy, nastoluje vesmír, v němž lidé nejsou sami..., kde promluva je vždy setkáním s druhými“ (Roland Barthes)<sup>9</sup>, nesouvislá, přerývaná, a hlavně významu zbavená řeč patří k podstatným příznakům moderního dramatu. Také proto se daří George Steinerovi sledovat souvislost mezi Čechovem a Beckettem<sup>10</sup>. Estragonova replika v *Čekání na Godota* jako by reflektovala Čebutykinův výrok: „Vždycky si něco najdem, vid', Didi, aby se aspoň zdálo, že vůbec existujeme.“ A Maurice Nadeau říká o novější literatuře, že v ní „poslední realitou zůstává slovo, které nechce nic povědět a jen k popukání rozesmává svou prázdnotou“.<sup>11</sup> G. Steiner však přitom varuje divadlo, aby nepřepínalo své síly a nedohánělo do krajnosti Čechovem podnícenou pochybnost o výpovědní hodnotě dialogu. Jediným možným vyústěním dramatu by pak mohlo být jen mlčení, *Akt beze slov*. O kapitulaci nezvládnuté řeči hovoří i Volker Klotz.<sup>12</sup> Řeč, která vládne člověkem, místo aby jím byla ovládána, může najít poslední útočiště leda v pantomimě. Rozmach tzv. nonverbálního divadla naznačuje, že nastraženého cíle bylo už téměř dosaženo. Napohled nezáludná pauza, mnohovýznamná odmlka, ztratila předstíranou nevinnost. Předstupněm úplné porážky řeči je její nápadná devalvace. Řeči upadlé na pouhý žvást věnoval Čechov zvláštní pozornost ve své rané hře, v *Ivanovovi*. Otomar Krejča v inscenaci z r. 1970 využil příležitosti velmi důmyslně a působivě. Např.

<sup>9</sup> Barthes, R.: *Základy sémiologie – Nulový stupeň rukopisu*, Praha 1967, s. 124 a 36.

<sup>10</sup> Steiner, G.: *Sprache und Schweigen*, Frankfurt a. M. 1969, s. 94 a 76.

<sup>11</sup> Nadeau, M.: „Le chemin de la parole au silence“, *Cahiers Renaud-Barrault*, No 44, Paříž 1963, 3. vyd., 1970, s. 63.

<sup>12</sup> Klotz, V.: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 2. vyd., 1962, s. 223.

falešnou dramatickou akcentací banalit, poukazy na duchamorné stereotypy chování, ale zejména invenčním rozvinutím (v originále jen okrajové) postavy Jegorušky, jehož mlčení a němé utrpení je do nebe volající obžalobou otupělého a jen pustě tlachajícího prostředí. Diskvalifikovanou a odvrženou řeč pokořil Krejča Jegoruškovým vypjatým pohybovým a pantomimickým projevem. Svůj „gestický komentář“ provází postava jen polozvířeckým skučením, bolestně výsměšnou denunciací jazyka, který „cos ševelí, ač mrtev“ (Ovidius).<sup>13</sup>

Zplanělá, vyprázdňená řeč se vskutku ocitá v sousedství smrti. Nemá totiž ráz zámlky, ticha, v němž něco dozrává nebo které si vynutila přemoc emotivního obsahu. Připomíná spíše trhlinu smyslu, zející jícen nicoty. I s tak hroživým tichem se Otomar Krejča nesetkává poprvé. Sám je instaloval do tajemně mrazivého závěru Nestroyova *Provazu o jednom konci*. Absurdita osudové mašinérie tam vrcholí hekticky nakupenými happyendy a štěstím postižené páry strnou v hrůze před procitnutím z milosrdné náměsíčnosti. Jen ta jim totiž může garantovat iluzi příznivého rozuzlení ve světě beze smyslu. A právě u Nestroye se přece zdá být překypující, neutuchající, vševystihující řeč, stůj co stůj vtipná, komická, ironická, sžiravá a sebepožírající, tou jedinou a poslední nití, na níž se ještě lidstvo houpe před definitivním pádem do chaotické propasti.

Balancují nad ní také mnohé z Čechovových postav a života se drží nebo chytají, jakoby z posledních sil, nejrůznějším způsobem. Obvykle vysílají světu, jiným lidem, signály své nezařazenosti, své samoty, ale také neschopnosti se dorozumět, která naráží, na straně druhých, na ještě úpornější neschopnost naslouchat. Čítankovým příkladem potřeby komunikace a jejích zábran, jejího zmarnění (příkladem často uváděným jako modelová situace budoucího divadla absurdity) jsou Andrejovy „rozhovory“ s nahluchlým Ferapontem ve *Třech sestřích*. Jeho hysterickou, a přesto jímavou zpověď však nedokáže vnímat ani žádná ze sester, ačkoli netrpí poruchou sluchu. Paravány, za nimiž se schovávají, mají metaforický význam jako mnohem později u Geneta.

Jako když se k jedné chorobě přidá druhá, ještě vážnější, bývá osamělost, jakási doživotní karanténa, obklopena, a tím i zostřena, pocitem prázdnoty. Postava nemá co říci a celý život se jí propadá do prázdna. Její izolaci způsobuje jak vyprázdňený, neoslovující jazyk, který sám je jednou z hlavních příčin nesdílnosti, tak nesdílnost toho, co u každého zakládá jeho podstatné trápení a troskotání. Destruktivní účinek pocitu prázdnoty je právě v *Rackovi* postižen několikanásobně. Postavy se před ním vynalézavě, leč marně skrývají, a mrtvý čas čekání na nepřicházející záchranu, mezeru v toužebně vyhlíženém, ale neuchopitelné souvislosti smyslu, vyplňují třeba pracovitostí až odříkavou, přímo hektickou aktivitou. Trigorin výrobou literatury, která se mu stala nenaplnujícím, tristním řemeslem, štvanicí, opakováním, blouděním v kruhu. Arkadinová se schovává před sebou a nevlastním životem rovněž do své profese a do své popularity, které se dožaduje jako narkotika, ve zvýšených dávkách. Úspěšnou lékařskou praxí se kdysi obrňoval proti realitě i proti prázdnotě Dorn, a do roztrhání je ochotna se obětovat divadlu Nina v pološílené potřebě zadupat zklamání či zradu, a tak zacelit nesnesitelně rozevřenou jizvu přítomné chvíle.

Mnozí z Čechovových lidí mívají utkvělou představu, že plný, skutečný život by mohli najít jen jinde nebo jindy. Sorin se domnívá, že pro něho by byl ve městě, Trigorin je nejspokojenější, může-li vysedávat na rybách, Nina ho hledá v hereckých úspěších a ve slávě. Do světa splněných představ, do pravého života vedou, pro většinu z nich, dvě paralelní cesty – láska a umění, dvojí souvztažné poslání. Lásky a umění je přisouzena moc zaplašit nudu, vytrhnout z prostřednosti poměrů a citů, osvobodit od podvědomé hrůzy z prázdnoty. Obojí ideál je však příběhem hry silně relativizován. Láska v něm bývá manifestována jen polochorobným průvodním jevem, ne-li negací. U Arkadinové, Poliny, Trepleva i Niny se totiž nejvýrazněji projevuje žárlivostí, „neplodnou vášní, která... naplňuje člověka jím

<sup>13</sup>

Ovidius: *Proměny, Kniha jedenáctá, Orfeova smrt*, Praha 1958, s. 320.

samým“ (La Bruyère)<sup>14</sup>. Tedy láskou k sobě, egocentrismem, který bývá sám ze sebe rozmrzelý a skeptický. Za nerealizovaný ideál jsou pak vlastně trestáni ostatní, rezignace na smysl se chová jako lhostejnost. Jejím zástupným výrazem mohou být v *Rackovi* valeriánské kapky, nic neléčící všelék, jímž Sorina odbývá Dorn, netečný k jeho stařeckým potížím i jeho frustraci. Ovšem Dorn sám také touží po životě vytrženém z prázdnoty, chtěl by „poznat vzrušení, jaké prožívá umělec, když tvoří“, a dal by za to všechno, nebo alespoň věří, že všechno. Zatím však nečinně přihlíží Sorinovu umírání a nostalgicky si při něm vybavuje dávný zážitek z Janova, jakési pseudomystické splynutí s davem. Ale právě Sorinova prázdnota působí až dojemně, snad proto, že je tak znicotněna. I jemu utekl život mezi prsty, nesplnil mu jedinou z tužeb. „Už v mládí vypadal jako starý ochlasta... ženy /ho/ nikdy nemilovaly... měl kdysi dvě největší přání: aby se oženil a byl /z něho/ spisovatel.“ Jenže nic z toho mu nevyšlo, ani snaha „krásně se vyjadřovat“, takže mluví, „že je to hrůza... Tento netento, koneckonců, a vůbec...“ Člověk na útěku, mohlo by se říci podle Maxe Picarda, na útěku před sebou samým. „Z věty už nevychází myšlenka, ale cosi žalostného, nesmělého... v nejasné mumlání se rozplynulo mlčení i slovo.“<sup>15</sup> Jean Onimus ve své beckettovské studii nazývá takový infrajazyk „bezvýznamností povýšenou k tragické síle“.<sup>16</sup>

Nové, obvykle ochablější pokusy o lásku a o umění vedou jen k opakování situací, představ i citů. Neutvrzují, ale rozměňují osobnost. V *Rackovi*, z hlediska celkové stavby hry, připomínají bezmocné kroužení kolem smrti, kterou ostatně od prvního okamžiku předznamenává jakési výtvarné motto, černý šat Mášin. Smrt se plíží hrou v rytmu Sorinova pozvolného umírání. Jeho upadání do spánku, nevolnost a mdloby působí v Krejčově inscenaci dojmem neustálého pokoušení smrti. Avšak smrt, ačkoli dvakrát sáhne po Treplovovi, nikdo nechce brát na vědomí, jako by ani ona neměla pevné místo ve světě vyvrácených hodnot, a proto se musela vydávat za „prasklou lahvičku s éterem“.

Pocit opakování, nevyhnutelného pohybu v kruhu, je v *Rackovi* vyvoláván návratností situací, postojů i motivů. Mnohonásobnou konfrontací přítomného s minulým (přítomnost je vlastně pouhým jeho opakováním) dosahuje Krejčova úprava bezprostředně vnímatelného znázornění času jako dramatického činitele. Tísňivý proces opakování stvrzuje Čechovův text také nezvykle hustou frekvencí ustálených slovních spojení (ať přejatých či ve hře vytvořených a znovu uplatňovaných) a citátů. Frazeologický obrat i citát mají společnou vlastnost: odkazují k situaci nebo jednání, které se vyskytly nebo byly označeny už dříve, a to tak nápadně nebo symptomaticky, že jejich narážkové připomenutí má zobecňující platnost. Odhaluje totiž nejen podobnost, ale také nepůvodnost stavu nebo jednání přítomného a uvádí je do vztahu, někdy překvapivého, s něčím minulým a vzdáleným. Citát, sám vytržený z jiné souvislosti (v *Rackovi* na sebe nejvíc upozorňují citáty z *Hamleta*, Maupassantovy prózy a Turgeněvova *Rudina*), přerušuje text, do něhož je vsazen a v něčem se tím podobá pauze. Jako stylistický prostředek má často za úkol oživit rukopis, rozvíjet důmyslnou, místy zjevnou, místy nenápadnou, ne-li utajovanou hru významů, narážek, nečekaných souvislostí a motivických odkazů.

Ja spletitými cestami se některý citát prodírá, dobře ilustruje příklad s nápisem vyrytým v medailonku, který Trigorinovi věnovala Nina. Je pouhým odkazem na stránku a řádek jeho knihy *Dny a noci*. Když si Trigorin uvedené místo vyhledá, čte: „Budeš-li kdy potřebovat můj život, přijď a vezmi jej.“ Je to osudné slovo, neboť Nina jím, jak příběh ukáže, zpečetila svůj nešťastný úděl. Literární anamnéza citátu je však složitější a vede až k intimní paralele vztahu spisovatel – zamilovaná čtenářka v Čechovově biografii. Citovaná věta je sice z Čechovovy povídky *Sousedé*, jenže stránka a řádek odkazují na knihu autorovy

<sup>14</sup> La Bruyère, J. de: *De l'homme, Caractères*, Paříž-Londýn, s.a., s. 372.

<sup>15</sup> Picard, M.: *Člověk na útěku*, Praha 1970, s. 66.

<sup>16</sup> Onimus, I.: *Samuel Beckett*, Paříž 1968, s.14.

ctitelky L. A. Avilovové (*Šťastlivec a jiné povídky*), která v publikovaných vzpomínkách, jejichž věrohodnost bývá ovšem zpochybňována, vysvětluje narážku svou vlastní milostnou příhodou s Čechovem.<sup>17</sup>

Nepřímými citáty (nebo citáty, jejichž původní literární funkce je značně oslabena), jsou Medvědčkovy parafráze Sfinžiny hádanky, Sorinův úryvek ze Schumannovy písně, jeho vzpomínka na prokurátorův výrok, ale i Trigorinův záznam o metaforické konotaci názvu „panenský les“.

Za citáty v pravém smyslu jistě nelze vydávat ani ozvuky, motivické prvky nebo výpůjčky z vlastních nebo cizích textů, nejsou-li využity tak, aby je čtenář nebo divák jako citáty vnímal. Staly se nicméně součástí jazykové a významové struktury textu a jsou tedy, přinejmenším z autorova pohledu, vtaženy do hry. Týká se to např. Treplovova monodramatu (přednášeného Ninou) s tematickými a stylistickými ohlasy Čechovovy nedopsané hry *Šalomoun*.

Ještě zahaleněji a s jiným posláním se uplatňují neoznačené úryvky nebo obměněné citáty z textů (vlastních i cizích), jimiž se autor nechal inspirovat nebo jichž prostě použil. Čechov se při podobných druhotných podnětech někdy pouští i do jakési hry na schovávanou s divákem a čtenářem. Na začátku druhého dějství předčítá Arkadinová krátkou pasáž z Maupassanta o vztahu žen ke spisovatelům, a to bez odkazu na název díla (jde o „cestovní deník“ *Na vodě*). V těsné blízkosti toho místa se však vyskytují myšlenky i formulace o strastech spisovatelského života, které Čechov vkládá do úst Trigorinovi (bez zmínky o prameni) na jiném místě téhož dějství. Ze stejného „utajeného“ zdroje ostatně pochází i motiv tajemné síly davu a Dornova vzpomínka z Janova na splnutí se zástupy v ulicích (ve čtvrtém dějství).

Určování původu jednotlivých citátů a motivů patří sice k zábavným stránkám literárněvědného pátrání, důležitější však je způsob, jakým autor s nimi pracuje, jak jich využívá kompozičně, ve významové stavbě díla, a také stylisticky. Jak např. stupňuje intenzitu Maupassantových fejetonistických úvah a jak jejich causeristickou uvolněnost přetváří do dramatické promluvy.

Vlastní funkci citátů nenaplnují ani doslovné zlomky jiného díla, jsou-li vytrženy z původních vazeb a odkazových souvislostí, např. už zmíněný úryvek Schumannových *Dvou granátníků* a operetní popěvky Dornovy, jimiž rád ironizuje a odmítá Polinino dotírání nebo za které schovává své rozpaky.

Ke zvláštnímu druhu citací patří Šamrajevovy trapné připomínky starých divadelních anekdot. Cituje sám sebe nebo cizí příhodu, kterou posluchačstvu vnutil už vícekrát. Nabubřelým pseudoliterárním klišé neznámého původu se podobají jeho obrazná rčení („živly do nás perou“, „zub času nás ohlodal“). Nejde o citáty, a přesto svou odvozeností záměrně a nepřehlédnutelně evokují „něco povědomého“, možná anonymního, ale rozhodně nepůvodního. Proti tomu nesmyslně spleená latinská dikta jsou sice „pravými“ citáty, avšak jejich málo významnou nebo zmatečnou výpovědní hodnotu překrývá účel: charakteristika Šamrajevovy křupanské nedovzdělanosti.

Za nerozvinuté, pouze narážkové citace, jejichž nedourčenost má protějšek v téměř nedohledně širokém konotačním poli, je třeba pokládat připomínky skutečných, především autorských postav (někdy představených jenom názvem díla). Jejich bohatý výběr je pro *Racka* příznačný a pro porozumění hře nadmíru důležitý. Je zmíněn Shakespeare, Někrasov, Tolstoj, Turgeněv, i Maupassant, Zola, ale také Spencer. Titulem díla nebo jménem postavy se navíc odkazuje ke Gogolovi, Puškinovi, Suchovo-Kobylinovi, Dumasovi, o Antierově populárním melodramatu v Šamrajevově anekdotě ani nemluvě.

Mimořádně poutavá i závažná je Treplovova konfrontace Trigorinových stylistických prostředků, zejména metafor, s vlastními. Provádí ji při zdrcující, předsmrtné bilanci svých

<sup>17</sup>

Avilovová, L. A.: „A. P. Čechov v mém životě“, in: *Setkání s Čechovem*, Praha 1962, s. 79 – 135.



nezdarů. Citáty ze svých prozaických pokusů srovnává s příklady autorské zběhlosti a dovednosti staršího soka. Poctivá interpretace *Racka* se asi bude už navždy ošívát nad otázkou, zda podobnost, někdy i shoda prostředků a výrazu v textech obou literátů je záměrná či nezamýšlená. Bezprostřední výpověď této scény však dokládá pouze Trigorinovu suverenitu v daném žánru a Treplevovu mučivou nespokojenost s vlastním projevem i zoufalý pocit, že jeho talent není dost silný, aby strojenost překonal a dovedl originálně a bez křeče vyslovit, co zakouší mladý člověk své doby.

Hra s citáty a jinými odkazy vymezuje nejen kulturní horizont *Racka*, ale přiznává zároveň „dědičné zatížení“ textu literaturou, vystupňované místy až do polohy, která se blíží hranici literatury o literatuře. Avšak literární odvozenost – hrůza z vlastního obrazu v osleplém zrcadle nepůvodního rukopisu – propadá nejvyššímu trestu. Talent, který není tak průrazný, aby zrcadlo rozbil, zahubí jako Treplev sám sebe. V přeneseném významu to platí také o Trigorinovi.

Destruktivní moc literatury je v *Rackovi* předvedena zasazením a pojednáním klíčově symbolického názvu. Jeho význam nemůže být redukován, jak se často děje, na ztotožnění Ninina příběhu s obraznou interpretací „námetu na krátkou povídku“, který si její právě se zrodil mileneček, a příští záhubce, poznamenává na místě mnohonásobně zatíženém významově i dramaticky, a nadto situovaném do samého středu hry, do její přesné poloviny.

Tak exponovaně umístěný emblém si ovšem lze představit i jako past na diváka a čtenáře. Klíč k jednoznačnému porozumění příběhu se totiž nabízí až příliš návodně. Stačí se podívat, jak je s motivem racka nakládáno, položit několik otázek, a nespornost se zachvěje.

Motiv je poprvé vysloven Ninou. Jako racek je prý přitahována k jezeru. Kontext dává tušit, že by se ráda vyprostila z tísnivého domácího prostředí, kde vládne macecha a otec je, podle Dorna, „pěkný kus dobytka“. Zřejmě ji k jezeru láká i možnost vydechnout v „bohémské“ společnosti.

Avšak silně, vrývavě vstoupí racek do hry a do povědomí obecenstva teprve jako Treplevova lovecká trofej. Přináší ji, ale sám je znechucen svévolným výstřelem, k němuž ho patrně svedla zatrpkllost či z neopětovaného milostného vzplanutí a zneuznaného talentu. Teatrálně klade racka k nohám své lásky a sebelitovně ho deklaruje za předobraz vlastního konce, k němuž ho prý dožene Ninin chlad a citový nezájem. Dívka symboliku odmítá a nechce jí rozumět.

Scéna je důležitá i proto, že uvozuje jeden z vrcholů hry, Trigorinův příchod a jeho osudový „soukromý“ rozhovor s Ninou. Treplev po napůl hysterickém výstupu vyklízí pole, aniž se setká s Trigorinem.

Trigorin si ve druhém dějství všimne zastřeleného „krásného ptáka“ až po velké scéně s Ninou. Poté, co se doví, že ho přinesl Treplev, zapisuje si do notýsku proslavený „námet na krátkou povídku“. Jako se Midasovi všechno, čeho se dotkl, měnilo ve zlato, Trigorinovi se všechno, co zahlédne a uslyší, každíčká příhoda, bezděky, chtě nechtě transformuje do literární podoby, přesněji: stává se látkou skladovanou k případnému použití.

Ve stylizovaném, improvizovaně zfabulovaném tvaru je „mladá dívka, asi jako vy“, připodobněna rackově osudu. Je „volná a šťastná“, ale „takový člověk ji jen tak, z dlouhé chvíle“ zahubí. Zformulované a lákavě vyložené téma se už často stalo návodem ke zdánlivě autentické interpretaci celkového smyslu hry i profilu jednotlivých postav. Několik indicií však naznačuje, že by mohlo jít o falešnou stopu. Nebyla by Trigorinova přímá identifikace Niny se zabitým rackem, za dívčiny přítomnosti, bezohledná, skoro surová? Nesvědčí zarážející neomalenost spíše o Trigorinově ztročenosti profesí, o jeho plném zaujetí odvozeným, literárním významem příběhu? Není natolik upoután řemeslně, že druhého, tématem dotčeného účastníka situace nevnímá jako konkrétního člověka, ale jako potenciální postavu budoucí povídky? Že si píše vlastní roli, Trigorin dosud netuší, to je pouze

dramatikova nádherná ironie a mistrovský tah. Ačkoli říci o Trigorinovi, že Nině zničil život „jen tak, z dlouhé chvíle“, je příliš vyhocená, ne-li násilná dedukce.

Komu však námět padne jako ulitý, je Nina. Alespoň ji to okamžitě napadne a chopí se nabídnuté role dychtivě, jako své veliké životní příležitosti. S obrazně vyjádřeným posláním se ihned, bez rozpaků identifikuje, zřejmě v úžase nad schopností obdivovaného spisovatele, který vystihl, co sama tušila, její „rackovství“, touhu po volnosti (viz první dějství) a po štěstí (které zakouší právě teď). A snad i skrytou touhu se obětovat – milovanému, umění... – prostě obětovat se, dát svému životu smysl.

Svou odevzdaností se ovšem zříká vlastních možností, nechává si vyvlastnit život literaturou, podléhá její destruktivní moci jako každý kdo přijímá sugerovanou determinaci a chce se z vlastní neautentické existence vyvléci sebeprojekcí do nějakého předobrazu, kdo se vzdává skutečného života ve prospěch fiktivního, kdo zaměňuje život a sen. „Sen!“ je závěrečnou, jednoslovnou replikou druhého dějství. Pronáší ji Nina.

Po týdnu, v příštím aktu, po Treplevově polodemonstrativním, trochu vyděračském pokusu o sebevraždu (jímž si nutně odehnal Ninu nadobro), má už racek pro Trigorina, jak replika naznačuje, pouze vzpomínkově orientační význam. Avšak Nina, jakmile to slovo zaslechne, je jím zřejmě vždy znovu vtažena do představ, dychtění, aspirací, a snad i úzkostí, ale současně také utvrzována ve své literární autostylizaci. V textu odpovídá na Trigorinovu neutrální připomínku (bez narážky na zfabulovaný námět) zamyšleně: „Ano, racek...“ Následuje čechovovsky významná pauza.

Motiv racka se pak znovu vynoří ve čtvrtém dějství, po dvouletém odstupu. Poté, co Nina „utekla z domu a chodila s Trigorinem... Měla s ním dítě. Ale umřelo. Trigorin ji nechal a vrátil se k dřívějším láskám...“, jak věčně a vyrovnaně, téměř s odstupem referuje Treplev. Nina mu začala zase psát, dokonce „velmi rozumné a srdečné dopisy... bylo vidět, že je nešťastná... A měla i trochu vyšinité představy. Podepisovala se „Racek“. Mlynář v Rusalce říká, že je havran – a ona si vzpomněla, že je racek. Každý její dopis tím končil.“ Je sice v logice děje, ale nemělo by se přejít bez povšimnutí, že Treplev o „námětu na krátkou povídku“ neví zhora nic. Také autor asi pokládal za důležité na to upozornit, a nejspíš proto vyvolává vzpomínku na Mlynáře z Puškinovy pohádky. (Jen velmi dobrodružná konjektura by se opovážila vyvozovat z dvojice racek-havran symbolický význam, jaký našel J. G. Frazer u jihoamerických Indiánů: den a noc, světlo a temnota.) Závažné je i druhé zjištění obsažené v Treplevově zprávě. Po všech životních peripetiích se Nina dál, neochvějně identifikuje s Trigorinovým nápadem, jako by roli racka přijala nejen definitivně, ale byla odhodlána dohrát ji v každém směru až do konce. Navíc se zdá, že je se zlou sudbou nějak smířena, že ji nese důstojně, ne-li pyšně, jako znamení jisté vyvolenosti.

V Treplevově rozmluvě s Ninou – pro oba zoufalé a katastrofu bezprostředně předcházející – se racek objeví třikrát. Poprvé se skrytým, pak už s výslovným vztahem k Trigorinově námětu. Je skoro doslovně citován a vzápětí stvrzen Trigorinovou přítomností ve vedlejší místnosti. (Treplev souvislost s literární fabulací opět netuší, a také nikterak na ni nereaguje.) Nina se při každé zmínce o rackovi pokouší svou fixní představu zaplašit. Odmítá jí prudce, ale znovu se k ní vrací. Zároveň se zříká své někdejší touhy po úspěchu a slávě a vyznává, v čem poznala smysl života i umění: je třeba trpět a věřit. Má se k odchodu, nechce přijmout Treplevovu nabídku, že ji doprovodí (předtím už se přiznal, že bez ní nemůže být, že to nikdy nedokáže, a nemá „sílu zlomit tu lásku v sobě“), a sama se teď svěruje, že Trigorina má „ráda víc než předtím. Námět na krátkou povídku... Miluju ho vášnivě, zoufale ho miluju.“

Naposledy se racek připomene v šesté replice před samým koncem hry. Samrajev ho ukazuje Trigorinovi: dal ho pro něho vycpat, jak prý si tehdy přál. Trigorin si racka prohlíží, ale: „Nepamatuju se. (Přemýšlí) Nepamatuju.“ Hned nato se za scénou ozve výstřel. Trigorinova ztráta paměti je podána věrohodně. Má patrně doložit, že vztah k Nině skutečně

chápal jako nevýznamnou epizodu, ale vůbec ji nespojuje s původním literárním podnětem, na který beztak už zapomněl. (Nelze asi docela vyloučit, že tíživou a trapnou vzpomínku vlastně vytěsnil, nebo že jeho zapomenutí je společenskou kamufláží, motivovanou snad strachem ze žárlivé scény, kterou by mohla ztropit Arkadinová.)

Námět na povídku o rackovi je ve hře exponován tak, jako by obrazně, a snad i symbolicky předjímal skutečný příběh. Jednoznačně určuje, kdo v něm je pachatelem, a kdo obětí. Děj hry však zpochybňuje původní dojem a poněkud příkrou analogii rozostřuje (naštěstí, a na důkaz dramatikova umění) ve prospěch silnější pravdy. V konečné bilanci jsou oběti přinejmenším dvě. Treplevova je sotva menší než Ninina. Pokud se umělecká smrt Trigorinova nepočítá.

Kdo se příliš upne na literární fabulaci příhody s rackem a nejvíc bude soucítit s Ninou, musí nejen přehlédnout, že za oběť se nabídla, nastylizovala, a bezmála vnutila sama, ale také, že svou poslední dvojznačnou scénou (přišla asi za Treplevem hlavně proto, že tušila Trigorinovu přítomnost) se nezanedbatelně přičinila o Treplevův konec. V dravosti a beznaději odvržené lásky strhává do záhuby i toho, kdo ji asi skutečně miluje. Ale možná se provinila jen svou hříšnou nevinností. Nebylo v její moci, aby se jejich duše a jejich milostné energie setkaly, jak si to maloval naivní Medvěděnko, natož aby „k nerozeznání splynuly v jednom uměleckém díle“. Jak po tom toužil, rovněž nedovoleně, Treplev. Oba, s pohledem vyřeštěným na iluzi šťastné lásky, nebyli schopni cele se odevzdat lásce nejnáročnější, vyžadující odevzdanost bezvýhradnou. Neměli odvahu ani sílu (a hlavně snad zralost) dát umění všechno.

Za jisté lze mít, že jejich mládí, i kdyby do puntíku věděli, co je čeká, rozhodně odmítne řešení Trigorinovo. Třebaže dobře předvedl, jak se dá vybalancovat kompromis. Nenechal se pohltnout ani životem, ani uměním. Polovičatý, ne dosti radikální průlom do svobody umění se mstí opakováním. Zůstal průměrným umělcem a kultivovaným, ale nelitostným sobcem.

Obvykle se konstatuje, s odvoláním na autorovo vyjádření, a také s trochu sentimentálním příděchem, že v *Rackovi* jde o lásku a o divadlo. Přesto není snad zcestné rozumět Čechovově „komedii“ jako vážné, až trýznivé a do krajnosti dovedené úvaze o vztahu života a umění (na příkladu literatury a divadla), a hlavně o poslání, odpovědnosti a závaznosti umělecké práce, tedy také o jejím smyslu.

Básník (umělec) má zvláštní, nadpřirozený dar, ne pouze subjektivně fundovanou schopnost, otevírat se tomu, co není jen viditelné a postižitelné slovem, obrazem nebo tóny, ale co je dál a hlouběji, co je za vši realitou jako její tajemství. Hřivna, která byla umělci svěřena, je klíčem k tomu tajemství a zároveň nabídkou či pokušením, ale nejspíše nemilosrdně zavazující výzvou, aby šel, kam je volán, bez ohledu na cokoli jiného, s vynaložením všech sil, a na nic se neohlížeje. Jen tak má naději dojít až k cíli, uzříť, co je zahalené a ponořené do tmy, a své poznání, své odhalení vynést na světlo, a najde-li řeč a výraz, nabídnout lidem.

Antický mýtus přisoudil takové poslání Orfeovi. Svou hudbou nejen krotil živly a okouzloval lidi i bohy, ale také rostliny a divou zvěř. Nesplnil však podmínku, že se nesmí ohlédnout, až bude svou milovanou vyvádět z podsvětí zpátky na denní světlo. Orfeus na půli cesty zapochyboval, podlehl lidské slabosti a otočil k Eurydice svou tvář. Ztratil ji navždy, sám bídě zašel atakdale.

*Racek* se orfeovskému mýtu v něčem podobá a všelijak ho obměňuje. Oba nadaní spisovatelé se přirozeně potkali s láskou, jeden s ještě nenaplněnou, druhému, který je ujařmen vztahem už vyžitým, padne nový, úchvatný příslib rovnou do náruče. Oba autoři tuší, dokonce zakoušejí tíhu, bezmilostnou náročnost umění. Oba rovněž podlehnou (Trigorin jenom na chvíli) velmi svůdné iluzi, že právě láska může být vzpruhou a oporou v útrapách

cesty za jeho tajemstvím. Mladicky pošetilý Treplev dokonce podmiňuje vždy osamělou výpravu za uměním účastným doprovodem milované bytosti. „Společnou duši světa“ psal pro Ninu, chtěl ji „vyměnit“ za její lásku. Proto jeho talent zabloudil. Ve chvílích otevřených k tvorbě, k nahlédnutí toho, co skutečně je, dovedl uvidět jen opakování: matčiny nelásky, Trigorinova rukopisu, Nininy „zrady“. Proto jeho dobrovolná smrt kruh (stálého opakování) jen přerušila, a nebyla vykročením z něho. Bojovník, který podlehne slabosti, neprohlédne nástrahu „šťastného života“, a nedokáže své selhání překonat, stává se zajatcem. A nejednou platí i uměleckou smrtí.

Nina má v *Rackovi* jinou úlohu než Eurydika ve starém příběhu. Je svým způsobem silnější, a snad i dravější, než oba její partneři. Umění však hledá, asi z nedostatku nadání, bez pravého daru shůry, v jeho šalivých převlecích, v úspěchu a slávě. A když jí příliš krušná zkušenost dá vytušit, kudy vede cesta k umění, je už příliš zdeptána, příliš vyčerpána neopětovanou láskou, takovou, jakou sama Trepleva zahubila. Je obětí, která platí ztroskotaným životem i uměním. Ale sama také přináší smrt.

**1972, 2000**

*Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.*