

Nejdřív, už také vzhledem k fotopříběhu z představení, který doprovází tento článek, pro čtenářovu informaci jména: Otomaru Krejčovi hrají v Čechovovu Rackovi Arkadinovou Vlasta Fabiánová, Trepleva Jan Tříška, Ninu Zarečnou Marie Tomášová, Sorina Bohuš Záhorský, Trigorina Jan Pivec, Polinu Andrejevnu Jiřina Šejbalová, Mášu Dana Medřická, Medvěděnka Radovan Lukavský, Dorna Ladislav Boháč, Šamrajeva Vítězslav Vejražka a Jakova Luděk Munzar. Scéna Josef Svoboda, kostýmy Erna Veselá a hudba Miroslav Ponc.

První, kdo se v Rackovi objeví na jevišti, je Medvěděnko a Máša. Medvěděnkovi se žije špatně, a Máša? Máša, ta chodí pořád v černém – nosí smutek; sama za sebe. Máš pocit, že repliky, které posloucháš, nevyslovují obě postavy prvně; jako by byly vysloveny už stokrát před tím, ani Medvěděnkovo vyznání se nezrodilo teď, v tomto okamžiku. Slyšíš je říkat do mikrofonu – hlas z reproduktoru je „nedivadelní“, lze říci, že intimní, odlišuje se od toho, co už bylo řečeno, postava jako by se ukazovala v intimním detailu. „Nenápadnost“ Medvěděnkova vyznání, jak byla technicky zprostředkována, má však i svou druhou stránku: způsob, jímž se odlišuje od ostatních replik, ti nedává pocítit jenom jeho mimořádnost, nýbrž také obvyklost, prakticky je to řeč „stranou“, není to třeba vypichovat, je to obehřané jako všechno, s čím se prvně na jevišti objevuje Sorin. Všecko, co jsi slyšel, budou všechny ty tři postavy v různých obměnách opakovat vlastně až do konce.

Jak předpisuje Čechov, začátek představení v Tylově divadle doprovází vytí psa. Předpokládá se, že i to je součástí nekonečných opakování, z nichž se skládá život, nad nímž před nějakou chvílí zvedli oponu. Mášina replika na Sorinovu větu, že by měla říci otci, aby odvázali toho psa, je prudká, Máša se rozčílí. Zatím co důležité, svým způsobem „velké“ repliky o životě a o lásce na mém začátku byly pronášeny skoro mimochodem, dvě krátké a zcela banální promluvy o vyjícím psu se říkají „dramaticky“, důrazy jsou rozmístěny přesně obráceně proti všem pravidlům – jako u Čechova: tento věčně stejný, opotřebovaný život stírá všechno na první pohled nápadné, Máša nosí ty černé smuteční šaty pořád, říká se stále totéž, Medvěděnkovo vyznání se opakuje do nekonečna jako řeči o penězích, tento život je pořád stejný a proto nesnesitelný jako vytí přivázaného psa.

Černé, smuteční šaty Máši Šamrajevové, splihlé a visící, určily kostým Niny Zarečné, který je jeho opakem. Nina Tomášová je protiklad Máši, jak ji hraje Dana Medřická, zestárlé na začátku života, předem rezignované a zbědované jako na konci. „Umístění“ postav v jejich vzájemném poměru a rozvrhu hry je v Krejčově inscenaci rozhodujícím prostředkem, jímž se uskutečňuje *hodnocení*; jedna se stává podtextem druhé, vytváří se spleť kontrastů jako je Medvěděnkovo vyznání a Mášina odpověď kontrastem ke shledání Trepleva s Ninou a opačně; toto shledání zas kontrastuje s prvním výstupem Dorna a Poliny Andrejevny – a tak pořád: Tři dvojice se postupně objevily na jevišti, Dorn a Polina jsou jen novou variantou první dvojice, Máša a Medvěděnko je opakuje, i když jinak. Osud matky a dcery je stejný, Máša si vezme Medvěděnka jako je Polina Andrejevna navždycky odsouzena k Šamrajevovi, Mášín osud je horším vydáním matčina osudu. Polina Andrejevna byla milenkou Dornovou, tím, čím jejich vztah končí, vztah Máši k Treplevovi začíná. Medvěděnkův kostým zůstává po celou hru stejný, zatím co Šamrajev v posledním dějství bude oblečen slavnostně – co bylo špatné v prvním vydání, v druhém se stává patrnější, opakováním se zhoršuje, v opakovaném vydání přestává být výjimečné a stává se běžnou součástí života, stále nesnesitelnější jako každý den stejné vytí psa, kterého nikdo neodváže od boudy.

Avšak co je horší, úspěchy tohoto života se rovnají nezdaru.

Všechny nezdary všech postav ztělesnil Sorin, všechny úspěchy Dorn: zatím co Sorinovi se neuskutečnilo nic z toho, co si kdy přál, Dorn prožil život úspěšně, ve hře se připomínají jeho milostné úspěchy, sám říká, že byl úspěšný lékař; Sorin chtěl celý život žít v městě a doklepává to na vesnici, Dorn strávil čas, který dělí třetí a poslední dějství, v cizině, obě postavy tvoří navzájem ve všem svůj protiklad. Zatím co hlavní soupeři ve hře – a jsou jimi nepochybně Trigorin a Treplev – se po celou hru nikde nedostávají proti sobě ani v jediném dialogu, zatím co celá hra je až na triviální hádku matky se synem v třetím dějství sestavena de facto z monologi, každý opakuje vlastně pořád jen totéž, jednotlivé monology na sebe narážejí, ale není místo, aby se vyvinuly v nějaké střetnutí, zatím co hádky ve hře a výstupy jako Arkadinové s Trigorinem jsou nakonec banální a nevyjadřují hlavní linii konfliktu, dialogy

Sorina s Dornem v Krejčově představení znamenají právě takové střetnutí: člověka, který svůj život prožil, s člověkem, který ho promeškal, nechal minout a zahodil.

Protiklad Dorna se Sorinem už ve hře je dostatečně nápadný a je například ve známé Jermilovově knize o Čechovově dramatičce předmětem poměrně rozsáhlého výkladu. Jermilov tu vykládá Dorna a Sorina jako protiklad životního naplnění a životní pustoty. Mluví o Dornových pěkných vlastnostech, o jeho hrdosti na vlastní práci, a důvod, proč jeho vzorný lékař nechce Sorina léčit, formuluje tak: Dorn nemůže mít soucit s prázdným Sorinovým životem, i opožděná Sorinova kajícínost, jeho nespokojenost s vlastním životem nám přece musí připadat neseriózní – žít je potřeba odpovědně a vážně a ne jako šašek – to je podle Jermilova Dornova pozice.

Boháčův Dorn v Krejčově představení je na rozdíl od neostříhaného Sorina elegantní, perfektně se drží, své myšlenky o Treplevově hře pronáší jako člověk, který umí mluvit a rád se poslouchá, na tom, co říká, něco je, dílo má skutečně obsahovat velkou myšlenku, je ti sympatický, ale současně je ti ten způsob, jak to říká, vlastně protivný. Boháčův Dorn je totiž přes svůj vztah k Treplevovi necitlivý, necitlivý necitlivostí člověka, který je sám spokojen se sebou. A ta necitlivost se v druhém dějství proměňuje v necitelnost a cynismus; když nestačí vztah k nemocnému Sorinovi, přijde místo, kde zoufalé, žalostné, ubožácké vyznání Poliny Andrejevny (Jiřina Šejbalová) tvoří doprovod k jeho udržovací gymnastice – kolem tváře dávno zestárlé milenky se míhají boty pětadesátiletého milence, její psovský pohled ty boty sleduje, není to dost výmluvné a nemilosrdné? Krejča dovede být krutý, musíš si tu vzpomenout na jeho parádní postavu z Porážky či na jeho a Pleskotova Juana; slabostí pohrdá, psovská podrobenost je mu odporná, zdá se, že každá rezignace je mu bytostně cizí. „Nemilosrdnost“ jeho aranžmá tu však neobyčejně dobře ukazuje svou druhou, pravou stránku: je nemilosrdný stejně k Polině Andrejevně i k Dornovi, neboť právě jméno této „nemilosrdnosti“ je vůle k činu, odhodlání ke změně, a protože skutečnost je mu příležitostí k tomu svou vůli uplatnit, je jeho pozice opakem každé lhovosti, která je pravou pozicí jeho a Boháčova Dorna.

Proto i Záhorského a jeho Sorin není z Jermilova, ale z Čechova.

Lze se dočíst, že Stanislavskij v prvním představení Racka v Uměleckém divadle dramatisoval to místo ve třetím dějství, kde Sorin omdlí, tím, že to vypadalo jako když Sorin umírá. U Krejči podobně: Záhorského Sorin je ve třetím a samozřejmě hlavně ve čtvrtém dějství na samé hranici mezi životem a smrtí, jak to také odpovídá předpokladům daným hrou. Sorinovy repliky o ztraceném, neprožitém životě dostávají pravou polohu tím, že je pronáší umírající. Reči, kterým se vysmívá Dorn, lítost nad sebou samým

u zestráleného vládního rady, jak ho Záhorský s Krejčou ostatně zarážují sociálně v poměru k Medvědčenkovi a Jakovovi velice přesně, mohou skutečně vypadat komicky, Dorn má svým způsobem pravdu, má tisíckrát pravdu – jsou však především a nejvíc ze všeho už od začátku zoufalé a „tragické“, trčí nad běžným chodem života i s tím vyjícím přivázaným psem z prvního dějství, trčí nad tímhle životem ve hře jako vykřičníky psané roztrásenou rukou zoufalce tvrdohlavostí a žebráckou umíněností otázkou po jeho smyslu.

O životě naplněném, protože naplněném prací, mluví Jermilov nejen u Dorna (i když nejvíc), ale také u Arkadinové, kterou staví proti Polině Andrejevně – jenže Čechov, Čechov je hlubší: Proti nezdarům, zbytečným životům stojí ve hře úspěšné životy, avšak výsledek je nakonec stejný. Arkadinová je úspěšná herečka, u Vlasty Fabiánové v Krejčově inscenaci jako u Čechova je to však taky la-komá, hysterická a nešťastná stárnoucí žena, a když se všecko to, čeho si na té postavě tak váží Jermilov, nakonec scvrkává v ubo-čeho si na té postavě tak váží Jermilov, jaký to má smysl? Ve Třech sestřích žácké ohlušování úspěchem, jaký to má smysl? Ve Třech sestřích Irina nejdřív sní o tom, že půjde pracovat a pak pracuje a je z toho ubitá, ubitá a unavená jako Olga, která se nechtěla stát představenou a stala se jí, jako se Sorin ze všeho nejmíň chtěl asi stát vládním radou a nakonec je to to jediné, čeho v životě dosáhl. Čechov je hlubší, protože práce mu připadá stejně k ničemu a stejně nedůstojná jako nečinnost, když nemá smysl – s novou epochou ho sblíží právě to, že sní o tom, aby každá lidská práce, každá činnost jej dostala znovu.

A tak jako ve hře je i v Krejčově představení rozhodující vztah Trigorin–Nina–Treplev.

Krejčova inscenace má svou zřetelně vyznačenou expozici, která končí v okamžiku, kdy po Treplevově monologu o umění se slova znovu ujímá Sorin a zatím co první část jeho monologu pokračujícího po celé představení končí, vzadu uprostřed na pohyblivém chodníku proti hledišti se objevuje a jde Nina Zarečná, jde, blíží se, do slov, v nichž se dělá tečka za životem co se nepovedl, jde, běží, ten nástup je slavnostní, Treplev, který už neposlouchá, přerušuje Sorina, mluví, Treplev je zamilovaný, vzrušený, jde jí na-proti, upadne, do Sorinových slov už zněla a pokračuje píseň, obvyklý, nekonečně se opakující, všední, normální život byl přeruš-šen, nástup Niny Zarečné v něm působí jako zjevení a v předsta-vení jako symbol: co přijde pak, to všechno se už musí hodnotit z hlediska, které objevil, jako po celé představení Shakespearovy tragédie zůstává v pozadí toho, co se odehrává dál na jevišti, zje-vení ducha Hamletova otce.

Před začátkem „představení“ Treplevovy hry si matka a syn ří-kaří repliky Gertrudy a Hamleta, souvislost je zdůrazněna v kostý-

mech i postojem – „v Rackovi jako v Hamletovi nejenom že se odehrává divadlo na divadle, ale po celou dobu se hovoří o umění. Soupeření má vyšší polohu, soupeřem mladého umělce, jemuž bere matčinu lásku, je schopný inteligentní prozaik. Boj za královský trůn se proměnil v boj za pravdu.“ (Viktor Šklovskij)

Nina touží stát se herečkou: stojí ve hře proti Arkadinové jako Treplev proti Trigorinovi. Závislost je všestranná – Trigorin bere Treplevovi matčinu lásku, Nina se zamiluje do Trigorina a tedy jej „bere“ Arkadinové, Trigorin potom stejně Ninu opouští a ta zůstává nakonec sama jako zůstal sám Treplev, když ona odjela do Moskvy za divadlem a za Trigorinem. Vcelku banální milostná zápletka má ve hře klíčové místo, protože vyjadřuje nejhlubší vztahy: objektivuje dramaticky základní vztahy postav k životu, konfrontuje je tím, že jim dává příležitost se střetnout a ve vzájemném střetnutí je hodnotí.

Nina říká ve druhém dějství Trigorinovi: „Já vám tak závidím! Ale to už je takový osud: někdo se nudně a zbytečně trmácí po světě, ničím se od jiných lidí neliší a taky s nimi nemá nic společného, leda své neštěstí.“ Arkadinová s Trigorinem nejsou z tohoto světa, kde je vlastně jen nuda až na to, že navečer tu vyje pes, kterého stejně nikdy neodváží od boudy, patří jinam, vymykají se tomuto věčně se opakujícímu životu, mají docela jiný osud: „zajímavý, skvělý, bohatý, významný – ale to se podaří jednomu z miliónu –“ Stanislavskij vypráví, že když se ptal Čechova na jeho mínění o Trigorinovi, kterého v představení Uměleckého divadla sám hrál, Čechov mu odpověděl, že hraje skvěle, skvěle, jenom by bylo třeba, aby Trigorin měl děravé střevice a kostkované kalhoty. Stanislavskij oblékal nejelegantnější oblek, bílé střevice, bílou vestu, bílý klobouk a pěkně se nalíčil; Trigorin je módní spisovatel, miláček žen, co tady s kostkovanými kalhotami a děravými botami – nakonec, jak píše, však Čechovovu poznámku pochopil: Právě že děravé boty a kalhoty s kostkami, a vůbec to přece nesmí být krasavec. V tom právě spočívá tragédie, že pro mladé dívky je důležité, aby člověk byl spisovatel, tiskl dojemné povídky, budou se mu věšet na krk a nepostřehnou, že jde o bezvýznamného člověka – teprv až románek skončí, začnou chápat, že jejich fantazie si tu vysnila něco, čeho ve skutečnosti nikdy nebylo. Stanislavského rozklad je zřetelně dosti mělký, oklikou je v něm však nejhlubší základ vztahu Niny k Trigorinovi dobře, hluboce vystižen: Nina miluje v Trigorinovi vlastní sen.

Právě ve druhém dějství v okamžiku rozhodujícího dialogu Niny s Trigorinem se Pivcův Trigorin v Krejčově inscenaci kostýmem od „domácích“ obyvatel nijak neliší, vypadá ošuměle, tak ošumělý je vlastně ten věčně stejný život zde, jenže jeho rozhodující odlišnost od tohoto života je hlubší – je spisovatel, je to umělec. Tomá-

šové Nina se do tohoto Trigorina nezamiluje jako mladé dívky ze Stanislavského výkladu, není naivka, není secesní, ale dnešní a velmi dobře ví, co chce; Trigorin tu není spisovatel dojemných povídek, stává se s Ninou upřímným a tady se rozhoduje o budoucím osudu Zarečné, ať jí prý třeba opustí přátelé, ať pozná bídu a zklamání a trápí se pro své chyby a nedostatky – jenom když za to všechno dostane slávu: právě tady začíná Nina v Trigorinovi milovat ne slavného spisovatele, nýbrž svůj veliký, naivní sen.

Nespokojenost s běžným, ničemným životem je Nině a Treplevovi společná, oč je u Niny naivnější, spontánnější a prudší, o to je u Trískova Trepleva vědomější, ale také hysteričtější a dotýká se víc umění než celé oblasti života. Právě v tom také je Krejčovo představení v pravém smyslu slova současné, v dosavadní cestě činohry ND logické, a co bylo začato jinde, zde u Čechova (nadě-činohry ND logické, a co bylo začato jinde, zde u Čechova (nadě- seně a jistě nepřesně řečeno: u pramene, kde vzniklo) také nabývá právě, hlubší polohy a v jistém smyslu vrcholí.

V Trigorinovi, v jeho stescích na vlastní osud, podobající se stejně jako život ostatních životu přivázaného psa, rozeznáš vlastní Čechovovy upřímně míněné výroky a stížnosti, Čechov je roz- děluje mezi Trigorina a Trepleva, vlastní autorova linie je však hlubší, Trigorinova konvenčnost a Treplevovo sympatické úsilí o nalezení nových forem je ve srovnání s ní stejně neuspokojivé a čím víc se bouří proti tomuto běžnému, vše podle svého upravujícímu životu, tím je jasnější, že jsou jeho součástí, neboť jako tento život ani ony nemají smysl a chybí jim cíl.

Ve Třech sestřích po celou hru se opakuje počáteční Irenino „do Moskvy!“, když se objeví Veršinín, ztělesňuje sestram Moskvu, „Alexander Ignatjevič a jste z Moskvy“, říká Irena při představování, „těšíme se, že už tam na podzim budeme bydlet. Je to naše rodné město, tam jsme se narodily... Ve staré Basmanské...“ Moskva představuje sestram dětství, mládí. „Kde jen je, kde je má minulost, kdy jsem byl ještě mladý, veselý, chytrý, kdy jsem ještě bezudně snil a přemýšlel, kdy všechna přítomnost i budoucnost byla ozářena nadějí,“ říká Andrej, „proč, sotvaže začneme žít, jsme hned nudní, šediví, nezajímaví, líní, lhostejní, nepotřební, nešťastní.“ Moskva ztělesňuje sestram i Andrejovi „první“, „skutečné“ mládí: mládí jako čas, v němž ještě člověk má „křídla“. Takové mládí představuje v Krejčově inscenaci Racka Tomášové Nina Zarečná, „zviditelňuje“ se to v podrobnostech, třeba v kostýmu, i ta houpačka z Němiroviče-Dančenka má tu v tom svůj veliký smysl, i ten pohyblivý pás, který nepřestává trápit kritiky, jestli je skutečně funkční. V Rackovi jako ve Višňovém sadu, v Čechovovi jako dnes třeba v Leonovovi má mladý maximalismus, navzdory názoru, který sis mohl poslechnout třeba také v diskusi o Topolově hře v klubu Divadelních novin, právo „hodnotit“



Sorin: To se rozumí, dál bych mu sám, kdybych měl, ale já nemám nic, ani pětník. Celou penzi mi sebere správce a utopí ji v hospodářství, v dobytku, ve včelách, — a peníze jako když vyhodíš oknem: včely pochcípají, krávy pojdou a koně mi jakživ nechce dát...



Treplev: V poslední době, a tyhle dni zvláště, tě mám hrozně rád, víš, tak rád a tak na tobě visím, jako když jsem byl malý. Teď už mám jenom tebe.



Treplev: Jdi se schovat do toho svého pitomého divadla a hraj si tam v těch ubohých slátaninách!
Arkadinová: Jakživa jsem žádnou slátaninu nehrála! A co si to vůbec dovoluješ! Sám bys neuměl napsat ani pitomou operetu! Ty vyžírko!



Trigorin: Ona to nechápe! Nechce to pochopit!
Arkadinová: To už jsem tak stará, to už na mně vůbec nic není, že se mi tady rozplýváš nad jinou ženskou, jako by se nechumelilo? — vid', že ani nevíš, co děláš?

zaběhaný život a je ovšem i samo „vyšetřováno“: zatím co Treplev se nakonec zastřelí, Nina má sílu vzbouřit se proti zaběhanému, „domácímu“ životu ve všem a odejít — a pak, nakonec, po prožitém zklamání na rozdíl od mladých dívek Stanislavského výkladu dál miluje Trigorina a znamená to totéž, jako že přes všechno, co se změnilo, sen se nerozbil, ale zůstal, zůstala odvaha postavit se běžnému, ničemnému „domácímu“ životu, nepodrobit se, neboť musí být nalezen smysl a cíl.

Existuje legenda, podle níž Čechov po prvním představení Racka v Alexandrijském divadle v Petrohradě, kde hra beznadějně propadla, bloudil v noci po ulicích a po nábřeží, onemocněl tuberkulózou, na niž pak také zemřel — jenže jako vždycky, pravda je větší než romantické legendy: Racek vznikl roku 1895, předtím roku 1890 navštívil Čechov ostrov Sachalin. Uznání a slávy se Čechovovi prvně dostalo v letech 1887–1889. „V Petrohradě platím za nejmódnějšího spisovatele,“ psal tehdy Čechov svým příbuzným. V ostatních dopisech právě z té doby najdeš zrovna ty věty, ze kterých lze složit Trigorinovo přiznání Nině Zarečné, vlastní pochybnosti, vlastní nespokojenost, z nichž vzniklo. Čechov na roz-

díl od Gogola nebo Lva Nikolajeviče Tolstého se nevzdává umělecké tvorby, odjíždí na Sachalin, je hrdý na to, že v jeho garderóbě beletristy bude viset tento drsný trestanecký kabát, jak píše později. Odjíždí na Sachalin a žije v jeho děsných podmínkách právě v době, kdy bylo třeba léčit začínající tuberkulózu, a nebudeme daleko od pravdy, přičteme-li tomuto činu i jeho předčasnou smrt. Maximalismus, který tvoří nejhlubší „ideovou linii“ Racka má právě tyto stejné kořeny, mluví z Krejčovy inscenace, jím je zde hodnocen Trigorin, Arkadinová, Dorn, všechny postavy. V životopisných a kritických portrétech Čechova se dříve sachalinské výprave často nepřikládal valný význam a důležitost, sám Čechov o ní v dopisech žertoval, Čechovova pozice se nevystavuje na odiv. Výhrady ke Krejčově inscenaci směřovaly zejména ke způsobu, kterým je tu vyjádřen „závěr“ Niny Zarečné. Jistě sis k tomu na premiéře mohl najít důvody, záměr té postavy, jak ji hraje Tomášová, je však nepochybně v této inscenaci logický.

Vstup Niny na začátku hry byl slavnostní, v závěru přichází Tomášová jako Zarečná na jeviště, pokud jde o stanovený směr příchodu, stejným způsobem, ne však slavnostně, nejde jako na začát-

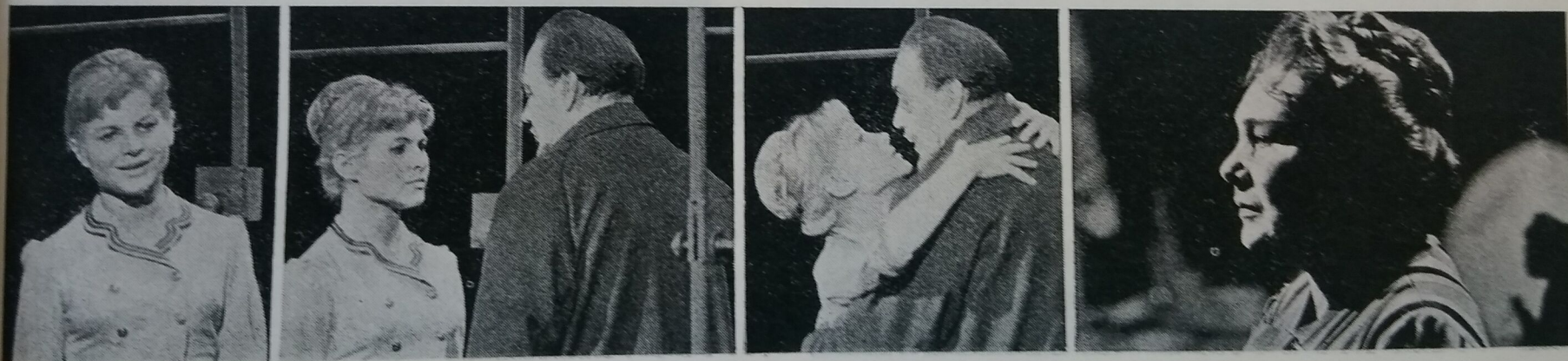
ku, neběží, pohyblivý pás nebyl uveden do chodu, Nina přichází „pěšky“. Na počátku byla tato Nina „rozběhnutá“, neklidná, „realistické“ zdůvodnění toho jejího neklidu spočívalo v tom, že se musí včas dostat domů, mělo však druhou, hlavní, pravou, řečnickou symbolickou rovinu: Zarečná se zjevovala na jevišti jako symbol začátku, symbol toho, co znamená mládí. U impresionismu, jak je znám ve své české podobě zejména ze Šrámkovy dramatiky, znamenalo takové mládí vždycky kromě jiného symbol „darů“ života, okouzlení životem, jeho poezii. Ohlasy tohoto impresionismu, jak je známe z repertoáru činohry Národního divadla, nejsou pro celkové směřování jistě určující, nicméně měly podíl na způsobu, kterým se toto směřování také formovalo ve svou konkrétní podobu. V Rackovi se základní inspirace, kterou bylo možno nakonec nejlíp opsat jako „čechovování“, konečně obrací ke svým pravým kořenům: k Čechovovi. Cesta, kterou tu reprezentovaly zejména klíčové současné inscenace Krejčovy, má pokud jde o herecké interprety do jisté míry svou nejtýpčtější představitelku právě v Marii Tomášové: jako celkově vrcholí v Rackovi, dobírá se své definitivní formulace v tomto představení právě v její Nině Zarečné. „Definitivní“ se tu píše proto, poněvadž otvírá ukončením jedné etapy nové cesty – v daném případě v Nině také pro Tomášovou. Její Nina, která byla na počátku vždycky ještě někde

„jinde“, ne „tady“, „ted“, jak je to vlastností mládí, určeného vždycky víc než sebou samým právě svými možnostmi, tato její Nina i na konci jako by nebyla tu, teď s Treplevem, ale jinde, v jakémisi jiném snu a také tam, kam zítra brzy ráno pojedou ve vlaku s muži – ne, určitě to nebude lehké, všední život má pramálo společného s impresionistickou poezií a stává se velkým ne v okamžiku, kdy byla objevena poezie jeho podrobností, jeho věčného opakování, nýbrž v okamžiku, kdy se stává plným, protože se začíná rýsovat jeho celkový smysl. V recenzích se psalo už o tom, že Tomášové Nina se sem, k Treplevovi – jako na zastávku, odkud odejel první vlak – vrací změněná; charakterizovalo se to asi tak, že se sem vrací jiná než na začátku, už poznamenaná životem. Tomášová tu prý však nestačila vyjádřit to, co je v závěru Niny kromě toho už navíc a co tu otevírá nové obzory. Závěr Marie Tomášové to však obsahuje – jenomže je cudný a nebije do očí, je neuhlažený, právě proto je však také hluboký: je z Čechova. Na začátku recitovala Nina „rolí“ z Treplevovy hry. Na konci jako na odchodnou ji říká než se Treplev zastřelí znovu. Treplev na začátku reprezentoval se svou hrou vzpouru proti „zdejšímu“ životu: právě ve hře byla jeho „vzpoura“ vyjádřena nejúplněji. Tomášová ve svém závěru (stojí za to jít se podívat na reprízu) ji říká silně, skoro podrážděně, v chůzi: ta vzpoura nepatří sem, tento život zmizí,

Nina: Ještě chvíli.

Trigorin: Jste tak krásná! A my se uvidíme — brzy se uvidíme... Zase uvidím vaše oči, váš úsměv... vaši tvář... vy jste můj anděl... Nino!

Polina Andrejevna: Nejlepší léta nám utíkají.



je odsouzen k zániku, je z něho třeba vždy znovu vyjít jinam, Tomášová jako Nina není zde, je už tam, tam, odkud je možno ho celý změřit. Na začátku hry recitovala roli z Treplevovy hry, teď říká sebe, obsah toho, co říká, je za slovy, je v Nině, nepatří do hry, patří životu, který se Niny zmocnil zle a nemilosrdně – jenže počátek, který byl v Treplevově hře, zůstal: jako Nina nepřestala milovat Trigorina, jako zůstává sen. Proto je třeba jít dál, Nina jde, otvírá dveře ven, zavírá je tiše za tímto životem, její hlas zní dál, jde, jde jinam od toho, co už bylo, co nebude, protože takhle to nemůže zůstat. Odchází „pěšky“. Je poezie, která je silnější než poezie impresí už proto, že život jenom nezachycuje (i když se všemi jeho barvami, vůněmi, zvuky), ale dobývá; začíná tam, kde začala nová společnost: odhodláním celý ho proměnit.

Čechov přes řadu inscenací více méně zajímavých neměl po roce 1945 na našich jevištích příliš velké štěstí; práce „podle systému“ Stanislavského se uskutečňovala na jiných autorech, složitou příčinnou souvislostí vedla spíše k utvrzení stylu „obrazu ze života“ než k realismu čechovovského typu, na němž se v Uměleckém divadle začínal a byl prověřován. V Krejčově inscenaci se „současnost“ díla od Topolova překladu až třeba ke kostýmům uskutečňuje přes pietní zachování podrobností textu až do scénických poznámek. Jak tu v jistém smyslu vrcholí jedna linie dramaturgie činohry, která byla předmětem první části této úvahy, tak se tu také a zejména zdařile pokud jde o herecký „styl“ dovádí do konce i úsilí, které bylo dávno vytyčeno jako důvod a heslo pro utvrzení „systému“ Stanislavského v našem divadle: přiblížit divadlo stylem k životu. Dovádí se do konce ne doslovně, ale právě proto v nejdůležitějším, základním směru, ne bez předpokladů, ale s těmi prvky stylu, který se v jedné linii začal v Národním divadle za nového vedení vytvářet, ne s halasem, ale s výsledky. Střídající se hesla a módy „stylů“, stejně rychle a bez přípravy a s minimálními předpoklady zaváděných jako opouštěných, jak si na to kdysi stěžoval Honzl jako na věčnou českou polovičatost, tu snad přestává být pravidlem: Činohra Národního divadla se nebála vzít na sebe úkol nedokončená „směrování“ dokončit. Chce se tomu věřit zvláště proto, že ne plný zdar takových detailů jako je třeba použití reproduktorů, na něž se v recenzích zehralo, nutí k závěru, že celkové usilování různými směry, také „technickým“, se povede dál, právě proto, že budí dojem ještě neukončeného a proto ne už mrtvého díla.

A tak Čechovův Racek v Krejčově inscenaci právě tím, že dovádí do konce jeden směr úsilí činohry, zároveň vynucuje pomyslení, že se tu při realizaci „celkového“ směru zjednává další předpoklad syntézy v nové, vlastní osobitosti. I když právě pro ni se může vyskytnout nutnost „čechovovský“ směr v dramaturgii překonat a právě po jeho definitivní formulaci „opustit“.



Arkadinová: Je to nuda, ale když si člověk zvykne, dá se to vydržet.

Dorn: Odveďte někam Irinu Nikolaevnu... Jde totiž o to, že Konstantin se právě zastřelil.

