

## Kjell Helgheim\*

### “Racek”: Praha 1960 - Brusel 1966 - Stockholm 1969

\* **Kjell Helgheim (1940)**

V letech 1976 - 92 byl lektorem divadelní vědy na univerzitě v Bergenu. Od roku 1992 působí jako profesor na Institutu hudební a divadelní vědy na univerzitě v Oslo. Svůj zájem obrací k francouzskému a ruskému divadlu (jako badatel a jako překladatel). Kromě knihy *Racek. Od Stanislavského k Otomaru Krejčovi* (MČken. Fra Stanislavskij til Otomar Krejča, Oslo 1992) vydal knihu o divadelní teorii Antonina Artauda (*Grusomhetens teater*, Oslo 1977), komentovaný překlad Artaudovy práce *Le Théâtre et son Double* (Det dobbelte teater, Oslo 2000) a komentovaný překlad Čechovových “čtyř velkých her” (Tsjechov: *Fire skuespill*, Oslo 2004). Z francouzštiny a ruštiny přeložil pro norská divadla na dvacet her.

Publikovaná stať je jednou ze čtyř částí, které tvoří Helgheimovu knihu *Racek. Od Stanislavského k Otomaru Krejčovi*. První část obsahuje norský překlad Čechovova *Racka* pořízený autorem knihy, druhá je důkladnou analýzou Čechovovy hry, třetí je věnována Stanislavského inscenační praxi. Čtvrtá část byla téměř celá přeložena do češtiny. Překladatelka vypustila pouze její první kapitolu, v níž autor seznamuje čtenáře s osobou Otomara Krejči a s osudy Divadla za branou (velkou část této kapitoly tvoří peripetie uzavření divadla v roce 1972, kterým byla věnována Příloha Divadelní revue 4/2001 nazvaná *Opožděná zpráva o likvidaci divadla*).

#### Scénografické ztvárnění Praha 1960 - Brusel 1966

*Racek* v pražském Národním divadle v roce 1960 je milníkem moderního českého divadla a scénický obraz z druhého dějství z horkého letního dne v Sorinově parku, kdy sluneční svit proudí skrze zlatavé listoví, je jedním z důležitých dokumentů novější evropské scénografie. Fotografie z tohoto zářivého scénického obrazu, který je nádherný a současně prostý, či Svobodův téměř impresionistický náčrt téhož scénického obrazu byly v průběhu let otištěny v mnoha publikacích, scénografických pracích a divadelních programech v řadě zemí.<sup>1</sup> Je překvapivé, že tento náčrt spolu s popisem scénografických experimentů v pražském Národním divadle v padesátých a šedesátých letech byl už v roce 1967 uveřejněn v norské publikaci. Jednalo se o kratší článek Josefa Svobody s názvem *Nové prvky ve scénografii*, ve kterém Svoboda popisuje své experimenty v průběhu neustálého hledání nové a výrazově bohaté scénografie.<sup>2</sup> V této době byl tento scénograf nepopíratelně mezinárodně známější než režisér Otomar Krejča.

Svoboda v tomto článku konstatuje, že moderní divadlo si žádá blízkou spolupráci mezi scénografem, inscenátorem a herci, a opakovaně referuje o spolupráci s Krejčou, která byla v té době velmi dobrá. Svoboda se především snaží vytvořit nový kinetický scénický prostor. “Ve starém divadle byly dekorace postaveny na místo a obvykle zůstaly nezměněné až do konce obrazu,” konstatuje Svoboda, a ptá se: “Ale co je tak statického v proudu života, jehož obrazy se odehrávají na scéně? Je myslitelné, že pokoj, v němž vyznáváme lásku, je stejný jako ten, v němž proklínáme?”<sup>3</sup> Svoboda chce opustit staré statické obrazy a vytvořit dynamickou scénu, která více souzní s moderním životním stylem a mentalitou. Při svém hledání nové dynamické scénografie hodlá využít bohatých možností techniky: “Mezi moderní technikou a divadlem je stále ještě citelná disproporce. Moderní divadlo má však stejné právo na nové techniky, jako mají moderní domy právo na výtahy, prádelny či sušárny.”<sup>4</sup> Techniky se má využívat, ale nemá se jí dovolit, aby dominovala: “potřebujeme lépe porozumět jejím možnostem, abychom je dokonale ovládli - abychom je dokázali učinit během představení nepostřehnutelné.”<sup>5</sup> Svoboda vidí nové možnosti scénografie především v technice svícení. Domnívá se, že světlo může být novým stavebním prvkem divadla. Už v raných šedesátých letech měl Svoboda mezinárodní pověst díky práci s Laternou magikou, polyekranem a diapolyekranovým systémem a s dalšími typy projekčního umění. Svoboda upřesňuje programové směřování: “Byla by nicméně chyba pokládat diapozitivy a filmové projekce za hlavní výrazové prostředky světelného divadla. To hlavní je intenzita a hra světla odpovídající přesně psychologickým podmínkám inscenace konkrétního dramatického díla.”<sup>6</sup>

Krejčovo uvedení *Racka* v pražském Národním divadle tedy přišlo v době, kdy byli Svoboda i Krejča zvláště zaujati zkoumáním možností světla v moderním divadle. Svoboda zmiňuje zejména *Racka* a poukazuje přímo k druhému dějství hry:

“Inscenace *Racka* nás postavila před problém vytvořit park zalitý letním slunečním světlem tak, aby světlo, horko, dusná atmosféra letního dne byly podány tak pravdivě, aby skutečně působily na diváka fyziologicky. Všechny prostředky, které se nabízely k vytvoření této atmosféry, jsme omezili na černě vykrytou otevřenou scénu, jednu světelnou clonu nakloněnou po celé šíři k divákům, jež nahrazovala jindy užívané tylové opony, a deset clon o šíři 1,50 až 2 m rozmístěných do hloubky jeviště a zakrytých haluzemi. Obraz parku a jeho atmosféra byly vytvořeny pouze pronikáním “slunečních paprsků” skrze větve stromů.”<sup>7</sup>

Zde popisuje Svoboda světelný efekt, který bude často používán v Krejčovských inscenacích a později se rozšíří českými a evropskými divadly, totiž “kontrarampu” - nazývanou také “rampa Svoboda”, která byla tehdy něčím

zcela novým. Kontrarampa sestává z nízkovoltových ramp, které jsou připevněny ke stropu v nejzazší části scény a vytvářejí "světelnou clonu nakloněnou po celé šíři k divákům". Tato osvětlovací technika dává pocit velké hloubky dokonce i na mělké scéně a může navodit iluzi silného slunečního svitu zářícího proti nám ze vzdáleného horizontu.

Svoboda navíc upozorňuje, že odstranění staré statické scény dalo vzniknout dvěma hlavním směrům, a cituje Krejčů, jenž tyto směry popisuje následovně:

"Jednou krajností je holá scéna s neutrálním pozadím, s několika nezbytnými elementárními informacemi, kde je 'dekorace' ponechána fantazii diváka. Náznak dekorace je zde jedinou básnickou ozdobou. Druhý extrém byla malířská či architektonická přemíra, která chtěla sama o sobě a vlastním způsobem vyjádřit celé dramatické dílo jakýmsi uměleckým zdvojením."<sup>8</sup>

A v jiném Krejčově citátu ze stejného článku stojí: "Je nezbytné zrušit naturalistickou nápodobu života, rozrušit její nezáměrnou logiku, odhalit její nedostatečnou zákonitost, její povahu příležitostného výtvaru."<sup>9</sup> Je tedy vidět, že nejen v Norsku se ještě v padesátých a šedesátých letech objevovala potřeba zúčtovat s naturalismem. Ačkoli česká scénografie a divadlo měly postupně získat vedoucí pozici v Evropě šedesátých let, byl socialistický realismus brzdou, která v Československu zpožďovala vývoj podobně jako v ostatních zemích východní Evropy.

Když tedy Krejča mluví o zmíněných hlavních scénografických směrech jako o dvou "krajnostech", získáváme dojem, jako by hovořil o extrémních řešeních, která on sám hodnotí negativně. Nicméně není pochyb o tom, že první zmíněná "krajnost", ona holá scéna s "naznačenou dekorací", reprezentuje směr, kterým se Krejča se Svobodou v průběhu práce na *Rackovi* v roce 1960 vydali. Vidíme zde jednoduchou scénu, kde je hrací prostor vymezen minimem nábytku, dekorativních prvků a rekvizit. Taková scénografie současně naznačuje úplnou distanci od Stanislavského detailního realismu.

Panoramatické fotografie z jednotlivých dějství z pražského a bruselského uvedení ukazují zcela zřetelně, že tyto inscenace byly vytvořeny podle stejné režijní koncepce. Scénografické ztvárnění je téměř identické. Také v aranžmá nalzáme nápadné podobnosti. Listoví nasvícené kontrarampou s jednotlivými větvemi připevněnými k clonám způsobem, který popisuje Svoboda, utváří identitu scénického prostoru a dává mu - poměrně překvapivě - jednotící ráz po celá čtyři dějství, přestože první dvě dějství jsou exteriérová a poslední dvě interiérová. Listoví a světelné paprsky, které skrze něj září, dominují vizuálnímu dojmu ze všech dějství. Tyto fotografie nicméně nejsou vyčerpávající. Kromě fotografií ze čtvrtého dějství z pražské inscenace nevidíme scénu v její plné šíři. Vidíme většinu věcí, ale ne vše. Tato skutečnost nepůsobí zásadní problémy, protože to, co postrádáme na panoramatických fotografiích, nalzáme na detailních fotografiích částí scény a jednotlivých aranžmá. Co je horší, že neexistuje fotografie ze třetího dějství z bruselské inscenace. Toto dějství nebylo v době, kdy pražský fotograf<sup>10</sup> pořizoval své fotografie, ještě definitivně zformováno. Později už toto dějství nikdy fotografováno nebylo. Fotografie scény ve čtvrtém dějství nám nicméně poskytují nejdůležitější informace také o dějství třetím. Obě tato dějství jsou interiérová a proměna jídelny na jiný pokoj je docílena minimální přestavbou nábytku.

Panoramatické fotografie z prvního dějství ukazují zcela identické motivy z pražského i bruselského uvedení - Ninu na amatérském jevišti a Kost'ovo publikum usazené na lavici. Nina se halí do čehosi, co na některých fotografiích vypadá jako závoj, ale co ve skutečnosti je rybářská síť. Na lavici sedí šest postav. Zleva jsou to: Máša, Sorin, Arkadinová, Dorn (v klobouku), Polina a Kost'a. Vpravo sedí v proutěném křesle Trigorin a na několika detailních fotografiích můžeme kromě toho zahlédnout Šamrajeva, který sedí na židli za Mášou, a nesmělého Medvěděnka, který sedí na podlaze úplně vlevo, blízko Máši, zcela v duchu poznámek v režijní knize. Jak můžeme zřetelně vidět na panoramatických fotografiích, amatérské jeviště je jednoduchá stavba, malé pódium s oponou zavěšenou na drátě. Kromě lavice, která je druhým ústředním hracím prostorem prvního dějství, je scéna vybavena nábytkem minimálně. Jsou tu pouze dvě proutěná křesla - včetně zahradního křesla, v němž nalevo od lavice sedí Šamrajev.

Také panoramatické fotografie z druhého dějství ukazují paralelní motivy v pražském i bruselském uvedení. Vidíme totéž krásné listoví, ale rozptýlené světlo z prvního dějství bylo nyní nahrazeno "probleskujícím slunečním svitem", jak to stojí v Čechovových scénických poznámkách. Fotografie ukazuje Mášu (v černém) a Arkadinovou u čajového stolku s překrásným samovarem, zatímco plachá Nina sedí jakoby upozaděna napravo od stolu. Muž v pozadí, kterého na fotografii z Prahy stěží rozeznáváme, musí být Medvěděnko, který právě přivezl invalidní křeslo. Na předscéně vidíme Dorna ležícího na lavici, zatímco Sorin polosedí pololeží ve svém invalidním křesle. Konstelace postav a aranžmá ukazuje, že musí jít o sekvenci počínající replikou Arkadinové (*Ano, u těch kryš. Tak čtěte...*)<sup>11</sup>, kdy Sorin a Nina vcházejí následovně Medvěděnkem s invalidním křeslem, do Mášiny repliky (*Už by se mělo jít k obědu, ne?*), po které rozespalá Máša odchází. Podle režijní knihy bylo toto aranžmá přesněji zamýšleno pro Dornovu repliku (*Proč blbost? Víno a tabák berou člověku osobitost...*), v níž Dorn leží na zádech, zatímco "líně objasňuje svou teorii" o rozkladném vlivu tabáku a vína na lidskou osobnost.<sup>12</sup> Nábytek a rekvizity jsou v obou inscenacích totožné. Na předscéně stojí opět lavice, zatímco v centru této sekvence je pochopitelně čajový stolec, kde úraduje Arkadinová. Napočítáme tři proutěná křesla (zahradní nábytek), k tomu Sorinovo invalidní křeslo a

kromě toho zařízení, které bude mít v Krejčově režii zásadní význam - zahradní houpačku visící na dlouhých lanech. Houpačku vidíme za Sorinem pouze na fotografii z Bruselu, ale na stejném místě se nacházela i v pražském nastudování a měla stejnou klíčovou funkci, ačkoli na panoramatické fotografii není vidět. Z režijní knihy se navíc dozvídáme, že hlouběji v pozadí scény se nachází "pódium". Jedná se o amatérské jeviště, které na scéně zůstalo z prvního dějství, i když na fotografiích není vidět.

Panoramatické fotografie ze třetího dějství bruselské inscenace tedy chybí, ale fotografie ze třetího a čtvrtého dějství z pražské inscenace a ze čtvrtého dějství z bruselské dokazují paralelnost scénického ztvárnění. Fotografie ze čtvrtého dějství z pražského nastudování je navíc čistou, naaranžovanou fotografií scény bez herců, na které vidíme scénu vcelku. Interiér je naznačen nábytkem a dekoračním prvkem, který tvoří velké prosklené dveře se závěsy. Čechov předepisuje prosklené dveře v pozadí pouze ve čtvrtém dějství, ale Krejča/Svoboda využívá stejného dekoračního prvku současně v dějství třetím i čtvrtém. I zde nacházíme větvoví. Jeho smyslem je naznačit velký park venku a také zpřítomnit svět za zdmi statku. Panoramatická fotografie ze třetího dějství ukazuje sekvenci ze scény s Arkadinovou a Sorinem, která končí Sorinovou nevolností. Za Arkadinovou vidíme jídelní stůl, na kterém stojí Mášina láhev s vodkou, a zároveň servírovací stůl se samovarem. Další fotografie ukazují kromě toho okrouhlý stůl (guéridon) umístěný na pravé straně scény. V pozadí vpravo vidíme skříň s policemi, pravděpodobně s ozdobnými předměty, a napočítáme větší počet židlí, které jsou všechny zakryté přehozy. Kromě toho zahlédneme v levém rohu zcela nahoře lustr, který je také zakrytý přehozem. Mezi třetím a čtvrtým dějstvím se odehraje pouze jednoduchá přestavba nábytku: Skleněné dveře zůstávají na scéně po obě dějství, ale na čtvrté dějství odehrávající se večer jsou závěsy zataženy. Novým kusem nábytku v pokoji je Kostův psací stůl, pohovka, která Sorinovi poslouží jako postel, a hrací stůl s velkými rozsvícenými svícníky. Tento nábytek a svícníky dominují také fotografii ze čtvrtého dějství z bruselského uvedení. Ve čtvrtém dějství se navíc objevuje rekvizita velkého významu - vycpaný racek dobře viditelný na skřini, což je zřetelné z fotografie z pražské inscenace.

### Stockholm 1969

Nádherné naskrz prosvícené listoví s větvemi zavěšenými na clonách, tak jak je popisuje Svoboda a jak se objevilo v *Rackovi* v pražské a bruselské inscenaci, předpokládalo jednu zásadní věc: velký scénický prostor s vysokým stropem. Malá scéna Městského divadla ve Stockholmu poskytla Krejčovi pro jeho nastudování *Racka* intimnější rámec. Portál je široký, ale nízký a divadlo má necelých 200 míst. Kromě toho je to sál účelný, ale jeho stěny z červené cihly působí mdle. Nicméně publikum přicházející na *Racka* je hned při vstupu do sálu konfrontováno s nezvyklou a překvapivou podívanou: Celý interiér Malé scény je téměř neviditelný!

Celou scénu i divadelní sál (zdi, řady sedadel a strop) pokrývá světelná projekce černobílého lesa. Není tu žádná opona, ale všechno na scéně je pokryto projekcí a splývá tak s hledištěm vjedno. Hustě olistěné větvoví se obráží také na šatech návštěvníků. Vypadá to, jako by se publikum ztrácelo ve velkém parku na Sorinově statku. Když představení začne, projekce postupně zmizí. Opět se objeví až před krátkou pauzou mezi prvním a druhým dějstvím, kdy opět pokryje celý divadelní prostor (hlediště i jeviště), zatímco nasvícení scény pohasne. Projekce a nasvícení scény se střídají. Během přestávky po druhém dějství dojde ovšem k proměně projekce. Když se publikum vrátí na svá místa, je celý prostor stejně jako na počátku pokryt projekcí, která však tentokrát představuje klasický tapetový vzor (zámeckou tapetu), která nás připravuje na interiérové scény z posledních dvou dějství. Scéna je pozvolna nasvěcována a stejným tempem mizí projekce. Tapetový vzor se opět objeví v krátké pauze mezi třetím a čtvrtým dějstvím, ovšem na konci čtvrtého dějství, v závěru celého představení, projekce použito není.

Když jsou po začátku představení a po pauzách sugestivní a překvapivé projekce odstraněny, spatříme vlastní scénický prostor, který je holý a šedivý s téměř asketickou scénografií. Tento téměř prázdný scénický prostor má vzrušující a krásný tvar s měkkými křivkami.

Z této inscenace máme ze všech dějství dobré fotografie, které ukazují scénu v celé její šíři. Scénický prostor má celé boční stěny, ale zadní stěna je silně zakřivená s vyklenutím směrem do sálu. Několik metrů před zadní stěnou a rovnoběžně s ní se nachází křídlovitá polostěna, která se spouští k zemi šikmo od stropu u pravé boční stěny přibližně doprostřed scény, jak je vidět na všech panoramatických fotografiích. Také křídlo je obloukovitě tvarováno, jeho zakřivení je ale menší než zakřivení oblouku zadní stěny. Scéna má dvě přístupová místa - v pozadí vlevo (v oblouku zadní stěny) a v odpovídajícím místě v pozadí vpravo, za křídlem. Boční stěny jsou protaženy až k rampě. Celý scénický prostor - podlaha, strop i stěny - je pokryt pytlou a natřený jednotnou barvou - ve světle šedivém, neutrálním tónu. Tento holý a zcela abstraktní scénický prostor (vlastní podkladový dekor) zůstává, jak je vidět z fotografií, nezměněn po všechna čtyři dějství. Scénografie je jinak velmi prostá, mobilních dekoračních prvků není mnoho a sestávají především z nábytku, který vymezuje hrací prostor. Následující inventární seznam zahrnuje všechny volné dekorační prvky z každého dějství.

#### *První dějství*

amatérské jeviště (pódium s oponou zavěšenou na drátě)  
lavice  
2 proutěná křesla

#### *Druhé dějství*

vyvýšený stupínek/pódium  
lavice  
3 proutěná křesla  
kulatý stůl  
zahradní houpačka na dlouhých lanech  
Sorinovo invalidní křeslo

#### *Třetí dějství*

kachlová kamna  
6 židlí s přehozem  
kulatý stůl  
stůl/komoda s přehozem  
cestovní kufr

#### *Čtvrté dějství*

kachlová kamna  
6 židlí s přehozem  
hrací stůl se svícny  
pohovka  
2 křesla  
psací stůl se svícny

Jak je ze seznamu patrné, udá se v průběhu přestaveb mezi dějstvími jen velmi málo změn. Kromě těchto nepočtených dekoračních prvků přibývá ještě několik rekvizit, které hrají v Krejčově představení významnou roli - rákosové stěblo, kapesní hodinky, rybářská síť, cigaretové pouzdro ad. O jednotlivých rekvizitách a jejich funkcích bude podrobně řeč v souvislosti s jednotlivými dějstvími.

Všechny panoramatické fotografie jsou aranžované fotografie scény bez herců a publika. Dvě fotografie projekcí jsou zajímavým pokusem o zachycení vlastního projektovaného obrazu. Jak už bylo řečeno, projekce se střídaly s nasvícením scény. V plné míře se společně nikdy neobjevily. Ale fotografie projekce listoví dobře ukazuje, jak vypadal přechod z projekce do nasvícení v okamžiku, kdy představení mělo začít.

Panoramatická fotografie z prvního dějství je pořízena ze šikmého úhlu z levé strany a křídlovitá polostěna je na ní zřetelně vidět. Také jasně vidíme, že amatérské jeviště, jehož opona je zde zatažená, je tvořena vyvýšeným stupínkem. Poměrně prázdný scénický prostor působí dojmem nepořádku, lavice je postavená "na štorc", jedním koncem stojí na pódiu a druhým na podlaze scény. Na předscéně leží povalené proutěné křeslo, křeslo převržené stejným způsobem se nalézá také zcela vpravo v samotném křídle.

Panoramatická fotografie z druhého jednání je pořízena šikmo z pravé strany a zřetelně ukazuje zakřivenou zadní stěnu s východem umístěným vlevo. Lavice s několika polštáři stojí na předscéně uprostřed. Lavice i proutěná křesla jsou nyní na svých místech. Velké křeslo uprostřed scény je Sorinovo invalidní křeslo. Vidíme houpačku zavěšenou na dlouhých lanech. Nábytkové vybavení jinak zastupuje kulatý stůl s ubrusem a samovarem, který se nachází na zvýšeném místě v pozadí vlevo. Opona amatérského jeviště je shrnuta.

Na frontálně pořízené panoramatické fotografii ze třetího dějství vidíme, že scéna (tentokrát bez projekcí) je stejná jako předtím. Pouze židle pokryté přehozy, svícny a především kachlová kamna, která se nacházejí zcela vlevo, naznačují, že jsme se přesunuli do interiéru. Kulatý stůl s ubrusem stojí nyní na podlaze scény, téměř na tomtéž místě jako v předchozím dějství. Vpravo na předscéně vidíme kromě dvou židlí ještě velký kufr a jakýsi stůl či komodu v neurčitým stylu. Také tyto věci jsou zakryty přehozy.

Panoramatická fotografie ze čtvrtého dějství byla pořízena ze šikmého úhlu zprava a zřetelně jsou na ní vidět křivky vyklenuté zadní stěny a křídla. Toto dějství je zaplněno nábytkem trochu více. Kromě kachlových kamen a šesti židlí s přehozy se zde nalézá Sorinova pohovka (vlevo) a Konstantinův psací stůl se svícny a velkými křesly. Kulatý stůl je nyní nahrazen větším, oblým hracím stolem nachystaným na nadcházející partii lota. Stůl je osvětlen svícny.

Nakonec vidíme ještě jeden pokus vyfotografovat samotné projekce, tentokrát je to projekce čtverečkováného tapetového vzoru, který byl použit v souvislosti s dějstvími odehrávajícími se v interiéru. Na této temné fotografii vidíme závěrečný strnulý obraz poté, co se Konstantin zastřelil. Stačíme zahlédnout vyděšenou společnost u stolu, několik z přítomných povstalo. Vpravo před Konstantinovým psacím stolem vidíme Sorina v invalidním křesle, který odjíždí ze scény, aby si potvrdil svou zlou předtuchu.

Na Malé scéně nahrazovaly světelné projekce samostatné větve, nasvícené “kontralichem”, které byly použity v pražském a bruselském nastudování. Svou pokrokovou projekční technikou Svoboda dosahuje podobného efektu. Projekce listoví vytváří poetickou atmosféru a střídání mezi touto projekcí a projekcí tapetového vzoru podtrhuje současně rozdíl i souvztažnost mezi malým světem statku nebo světem jezera a mezi velkým světem tam venku.

Projekce zároveň odhaluje nebarevnou scénu a asketickou scénografii. Neměnné dekorace utvářejí šedivou jednodušnost a těch několik mobilních dekoračních prvků je také převážně šedivé barvy - kachlová kamna, lavice, přehozy, proutěná křesla, dokonce i opona amatérského jeviště. Nejbarevnějším prvkem této dekorace je Konstantinův hnědý psací stůl. Na této šedivé a téměř prázdné scéně rozvine Krejča svou dynamickou a zdivadelněnou režii a v záplavě světla začne náhle šedivost stříbrně pableskovat.

### “Racek”: Stockholm 1969

#### První dějství

Když projekce listoví pohasnou, spatříme prostor parku. Jak jsme mohli vidět na panoramatické fotografii, navozuje několik kusů zahradního nábytku (lavice a proutěná křesla) dojem nepořádku. Žádný kus nábytku nestojí tam, kde by měl, proutěná křesla jsou převrácená a lavice stojí nakřivo jedním koncem na malém pódiu, druhým na podlaze scény. Krejča nechává scénu uklidit “kulisákem” Jakovem. Jakov vchází a přitom si brouká. Uchopí velkou lavici, zdvihne ji vysoko nad hlavu a než ji postaví tam, kam patří, zatočí se s ní dokola.

V úvodním dialogu mezi Mášou a Medvěděnkem je to Medvěděnko, kdo rozhovor vede, zatímco Máša je stručná a odmítavá. V Krejčově režii je navíc Máša zaujatá zcela jinými věcmi, než jsou Medvěděnkovy strasti. Máša chodí po scéně s vysokým, tuhým rákosovým stéblem, které balancuje na dlani a “pohled má neustále upřený k vrcholu stébla”, jak píše Krejča ve svých režijních poznámkách.<sup>13</sup> Pokaždé, když se stéblo nakloní, nebo když hrozí, že spadne, musí Máša popoběhnout několik kroků, aby znovu dosáhla rovnováhy. Když Medvěděnko začne mluvit o tom, že Kost'a a Nina se milují, a zároveň začne Máše vyznávat lásku, je toho už na Mášu příliš. Máša sevře rákosové stéblo a s divokou silou a útočností s ním mrští ze scény, jako by to bylo kopí. (*Máša: Vaše láska mě dojíká, ale já k vám nic takového necítím.*) Pak následuje aranžmá, které Čechov předepisuje. Máša nabízí svému nápadníkovi šňupací tabák.

V následující sekvenci se setkáváme s Kost'ou a Sorinem. Kost'a se objevuje v pozadí a “nad hlavou nese Ninin kostým, který kolem něj vlaje: velkou, nazelenalou rybářskou síť”, přesně jak to stojí v režijní knize.<sup>14</sup>

Kost'a neustále pohlíží na hodinky, jak Čechov předepisuje. Je před začátkem představení nervózní a rozrušený. Mluví o své matce, divačce, které se nejvíce obává, zatímco se ho Sorin pokouší uklidnit. V průběhu tohoto rozhovoru sedí Kost'a se Sorinem na lavici na předscéně a kouří. (*Kost'a: Proč? Nudí se. /sedá k němu/ A žárlí... Má vztek, že přijde o úspěch, že ho bude mít Zarečná.*) Pak se ale stane něco, co dodá této scéně znásobený, symbolický význam. Náhle opouštíme realistický obraz dvou mužů, kteří sedí a kouří. Pohyb stoupajícího dýmu začne zcela dominovat a promění scénický obraz v převalující se oblak kouře, který stoupá ke stropu. První dějství se jak známo odehrává večer, slunce právě zapadlo. Tato scéna kouření je nicméně nasvícena pomocí nízkovoltových ramp, které jsou jinak užívány k vytváření iluze ostrého slunečního světla v exteriérových scénách. Svrchní světlo z ramp vytváří silně působivé osvětlení, které odkrývá každý nepatrný pohyb uvnitř převalujícího se kouřového oblaku a dělá z této scény neobyčejně nádherný živý obraz.

Zatímco se Kost'a svěruje svému strýci, sedí Sorin částečně zády k publiku a opírá si hlavu o Kost'ovo rameno. Kost'a stále drží své kapesní hodinky, ale ty mu náhle vyklouznou z ruky a za Sorinovým zády se rozhoupou na řetízku jako kyvadlo. Jak sedí v této pozici, nastane něco, co jsme nazvali kontrapunktickou scénou. V tomto případě je to ovšem záležitost Krejčovy režie, nikoli Čechovova textu. Scéna je v režijní knize výborně popsána samotným Krejčou, a tak je také realizována: “Sorina přemůže únava, opře si hlavu o Kost'ovo rameno. Kost'a to vnímá jako vyjádření účasti, obejmě strýce kolem ramen a začne se svými nejnítěnějšími vyznáními.” A dále. “Sorin usne, začne chrápat, jeho ruka sklouzne z Kost'ova ramene. Kost'a hned nepochopí, co se děje, a zakloní se trochu dozadu. Sorin se probudí, trhne rukou, okamžitě se pokouší zamaskovat epizodu přehnaně vášnivým hovorem o jiných věcech.”<sup>15</sup> Intimní scéna, která by se snadno mohla stát patetickou, je náhle rozrušena komickým výstupem.

Ale tato epizoda je okamžitě zastíněna Nininým zjevením. (*Treplev: /poslouchá/ To je ona.*) Slovo zjevení je skutečně výstižné. Nina, celá v bílém, se objeví v pozadí a rozběhne se směrem k nám, zatímco šál a její nádherné

šaty kolem ní vlají. Nina běží a běží. Podle režijní knihy běží po “tapis roulant”, po pohyblivém chodníku zabudovaném v podlaze scény, což prodlužuje snový dojem, a jakoby ho uchovává. Krejča předepisuje:

“Nina se objeví v pozadí, běží, šál vlaje ve větru. (Tapis roulant a ventilátor.) Kost' a ji spatří, vyskočí na lavici bez sebe radostí, šeptá strýci, že to je ona, což podpoří gestem, běží jí vstříc, zakopne o stupínek a upadne...”<sup>16</sup>

Také tato scéna má kontrapunktickou strukturu. Ninin příchod je poznamenán velkým očekáváním, Kost' a jí běží naproti, ale Krejča hrdinovi podrazí nohy a Kost' a se jak široký tak dlouhý natáhne na podlahu scény. Skutečnost, že zakopne o své vlastní pódium, může být pochopitelně vykládána jako varování.

Ve Stockholmu muselo být ovšem Ninino zjevení realizováno jiným způsobem - bez “tapis roulant”. Ve velkých národních divadlech v Praze a Bruselu byla hloubka scény dostatečná na to, aby si Kost' a a Nina mohli běžet vstříc. Ona z pozadí, on z předscény. Současně bylo Ninino zjevení “uměle” prodlouženo pohyblivým chodníkem. To nebylo na Malé scéně možné. Ale i zde realizoval Krejča svou představu Niny jako snové dívky. Když se Nina objeví v pozadí, vyběhne přímo na stupínek, je zadýchaná a ovívá se šálem. V tu chvíli se zvýšený stupínek promění v pódium. Ninina světlá postava a vlající šaty zcela dominují scénickému obrazu. Zatímco Nina stojí na pódium, Kost' a na ni zbožně hledí, objímá její kolena a doslova k ní vzhlíží.

Ale jakmile Nina projeví zájem o Trigorina, vznikne mezi Ninou a Kost' ou odstup, který Krejča naznačuje fyzicky. Kost' a je náhle zaneprázdněn něčím na pódium za oponou, kterou zatáhl, zatímco Nina zůstala stát před ní. (*Treplev: /chladně/ Nevím, já to nečtu. Nina: Ta vaše věc se těžko hraje. Nejsou tam živé postavy.*) Stejně aranžmá spatříme ještě jednou, když Arkadinová cituje z *Hamleta* těsně předtím, než má začít amatérské představení. V tu chvíli odejde Kost' a opět za oponu, čímž demonstruje svůj odstup od matky i od *Hamleta*. Kromě podobnosti mezi Shakespearovou intrikou a Kost' ovou situací naznačuje Kost' a ve druhém dějství také podobnost mezi Hamletem a Trigorinem. (*Treplev: Začalo to ten večer, kdy tak trapně propadla moje hra... Podívejte, támhle jde zaručený talent. Kráčí jako Hamlet, a taky s knížkou. /Kousavě/ “Slova, slova, slova”.*)

Ale konečně může představení začít. Opona se rozhrne a na scéně stojí Nina zahalená do zvláštní látky, která se ukáže být rybářskou sítí. Nina začíná váhavě, působí naivně a nevinně, ale při druhém dlouhém monologu ztratí zcela nit a Kost' a jí musí napovědět. Napovídáním spojením je sousloví “otec věčné hmoty”. **Amatérská povaha Ninina herectví je v tu chvíli odhalena.** Nina recituje rychleji a rychleji a stále hlasitěji, jako by se snažila zakrýt nezáměrné přerušení. Ninin výkon dělá podivný dojem, bezprostředně po prvních replikách jsou diváci zcela zmateni. Krejča ve své psychologizující interpretaci popisuje atmosféru následovně:

“Máša cítí, že diváci jsou zaraženi a udiveni. Je napjatá, částečně se nadzdvihne a znepokojeně pohlédne na Kost' u. Medvěděnko je velmi zneklidněn, naklání se dopředu a pozoruje Mášu a Kost' u. Arkadinová se rozhlédne, aby zhodnotila náladu, Trigorin ji pozoruje. Dorn sedí nehybně vzpřímený. Polina ho opatrně vezme za ruku, Dorn její ruku odstrčí, aniž se ni podívá. Šamrajev je netrpělivý a neustále mění polohu. Sorin se spokojeně směje, natáhne ruku dopředu a jemně Kost' u šťouchne svou holí, jako by chtěl zdůraznit, že všechno jde naprosto skvěle. Tyto akce se odehrávají víceméně současně.”<sup>17</sup>

**Představení je přerušeno s temperamentem**, který je obsažený v Čechovově textu a s několika zajímavými detaily dodanými Krejčovou režii: Nina se zaplete do rybářské sítě, do které se v průběhu představení zahalila, je polapena rekvizitou, která tak zřetelně vzbuzuje asociace se světem u jezera. Také scéna, kdy Nině úplně vypadne text a Kost' a jí musí napovědět spojení “otec věčné hmoty”, je Krejčovým aranžmá. A přesně těmito slovy Arkadinová také způsobí přerušení celého představení. (*Arkadinová: No jo, doktůrek smeká před d'áblem, otcem věčné hmoty.*) Arkadinová se nejprve pokouší celou událost bagatelizovat - byl to přece vtip. Když pochopí, že ji nikdo nepodpoří, mění taktiku a začne se zcela v souladu s Čechovovými replikami rozčilovat. Krejča zdůrazňuje její komediálnost. Samozřejmě že je uražená, ale Arkadinová je a zůstane komediální herečkou, která miluje výstupy. Vypadá to, že se Arkadinová nepřímou obrací na Trigorina, aby ji vzal pod ochranu. V průběhu celého pozdvížení sedí Máša zcela nehybně uzavřená do sebe. Nereaguje, dokud Arkadinová nezačne Kost' u volat. (*Arkadinová: ...Co je s ním? Kost' o! Kost' o!*) Krejča dobře zúročí komický antiklimax přítomný v Ninině replice, kterou Nina - ve skutečnosti hlavní postava hry - pronese poté, co se náhle vynoří před oponou na pódium: “Asi to nedohrajem, vidíte? Mně už se tam nechtělo čekat. Dobrý večer!” Všichni na ni zapomněli!

Po přerušení amatérského vystoupení a po skončení výlevu Arkadinové následují ztišenější scény, bez nápadnějších fyzických aranžmá a vnějších jednání. Vypadá to, jako by se jednání přesunulo do vnitřního, psychického plánu. Atmosféra viny a nelibosti zaměštnává každého zvlášť. Pro všechny je to nepovedený večer. Snad vyjma Niny, která se přes neúspěch na scéně raduje z Trigorinovy přítomnosti. Ale ke konci dějství dá Krejča zaznít emocionálním výbuchům. Nechává Kost' u vykřiknout následující repliku, která je původně určena Máše: “A prosím vás, dejte mi všichni pokoj! Prosím vás! Neběhejte za mnou!” A když Máša vykládá Dornovi o své nešťastné lásce, začne hlasitě vzlykat. Mášin pláč je to poslední, co slyšíme, než se začne objevovat projekce a scéna postupně přestane být viditelná.

Jaké rysy dominují Krejčově režii v prvním dějství? Jsme zasaženi krásou scénického obrazu. Ať už se jedná o samotné scénografické ztvárnění, nebo o okouzlení, které je způsobeno projekcemi listův a především zjevením Niny.

V Krejčovských aranžmá si ale povšimneme především podivuhodného pohybového modelu, zvláštních pohybových momentů, které se v Čechovových poznámkách nenacházejí, ale jsou kompletně vytvořené Krejčou: Jakov, který se točí s lavicí nad hlavou, Máša, která balancuje na dlani rákosové stéblo, scéna kouření, která se promění v převalující se kouřovou clonu a kyvadlový pohyb hodinek za Sorinovými zády. Z Čechovových poznámek vyplývá, že se Kost'a neustále dívá na hodinky. To je ale pouze realistická poznámka, která má vyjádřit jeho netrpělivost a nervozitu před začátkem představení. Kdyby ve scénických poznámkách bylo uvedeno, že Sorin a Kost'a spolu mají sedět na lavičce a kouřit, byl by to jen realistický předpoklad. Byla by to pouze výchozí pozice pro scénu kouření, tak jak ji Krejča vytvořil. Výsledkem těchto aranžmá jsou bohaté scénické obrazy, které mají rozhodující význam pro interpretaci hry.

Když Jakov demonstrativním způsobem postaví lavici na její místo, podtrhne tak zároveň obraz neuklizené scény, kde všechno stojí nakřivo, nebo je převržené. Mášino akrobatické číslo tematizuje otázku o pohybu a pádu - udrží se rákosové stéblo, nebo spadne? Pohyb kapesních hodinek za zády starého Sorina je připomínkou nemilosrdného chodu času, kyvadlo je zároveň motorickým vyjádřením mrtvého bodu - kýve se stejně daleko dozadu jako dopředu. Nejpůsobivější z těchto scén je nepochybně scéna kouření, kdy kouř vytváří vzorce skládající se z náhodných, uplývajících pohybů.

Můžeme konstatovat, že pohyby ve všech těchto scénách nejsou cílené. Není tu žádná skutečná dynamika. Jsou to pohyby, které vyjadřují spíše náhodnost a paradoxně státnost. Ve spojení s tématy replik, jimiž jsou umění, život a láska, se zdá, že tato aranžmá zvýrazňují statický, bezcílný život u jezera. Tato zdánlivě dynamická aranžmá zdůrazňují nedostatek energie a smyslu, kterým se vyznačuje život na Sorinově statku. V této souvislosti mohou být rákosové stéblo i rybářská síť chápány také jako symboly světa u jezera. Zároveň je zdůrazněna také povážlivost a snad hrozivost příznačná pro tuto životní situaci - rákosové stéblo je vratké a může se každou chvíli převrhnout, Nina se zaplete do sítě a nedaří se jí osvobodit. V tomto kontextu získává symbolický význam také Kost'ovo zakopnutí o vlastní scénu, když běží naproti Nině, která pro něj znamená život, lásku a na okamžik také umění. Krejčova režie upoutává také množstvím agresivních, téměř explozivních výbuchů vzteku, bolesti a zoufalství.

Jak jsme viděli na panoramatické fotografii, je scénický prostor ve druhém dějství stejně prázdný a holý, jako byl v dějství prvním. Není zde žádné kriketové hřiště, žádné záhony ani lípa, ani dům s terasou a výhled na jezero, jak to stojí v Čechovově úvodní poznámce ke druhému dějství, v níž popisuje krajinu. Jsou tu pouze proutěná křesla, malý kulatý stůl se samovarem a tatáž lavice, která naznačuje, že se stále nacházíme venku. Silné světlo dostatečně vyjadřuje "třpytivé slunce", které Čechov předepisuje. Ale sem Krejča zavádí jeden prvek, který bude mít zcela zásadní význam nejen pro toto dějství, ale pro celé představení - zahradní houpačku, která visí na neobyčejně dlouhých lanech od stropu scény, a která se proto může v obrovských kmitech pohybovat celým scénickým prostorem.

Panstvo tedy nehraje kriket, ale tráví čas v této líné letní scenerii pitím čaje, požíváním ovoce a zákusků, přesně jak tomu bylo u Stanislavského. Také Krejča využívá příležitosti, aby odhalil nedostatky v Mášinych způsobech. Máša srká čaj dlouhými loky.

Kromě toho si povšimneme, že Arkadinová sedí na vyvýšeném místě, na dřevěném stupínku, který funguje jako tribuna pro primadonu, a vyvyšuje Arkadinovou nad ostatní. Zdá se naprosto "přirozené", že Arkadinová zaujala tuto pozici, ale Krejčův režijní tah svědčí o něčem navíc. Jedná se totiž o tentýž stupínek, který v prvním dějství sloužil Kost'ovi jako scéna. Nachází se i na stejném místě.<sup>18</sup> Tím dostává aranžmá hlubší význam. Arkadinová zvítězila nad svým synem. Nyní obsadila Kost'ovu scénu a sama dominuje hře. Kost'a není přítomen, zdržuje se dole u jezera a společenskému životu kolem Arkadinové se vyhýbá (*Arkadinová: Maupassant, "Na vodě"... Ale tady už je to nuda a takové vymyšlené.*)

Na počátku tohoto dějství sedí v houpačce Dorn. Líně se protahuje, chvílemi listuje knihou, chroupe jablko a nechává houpačku, aby se mírně pohupovala, ale ne nijak výrazně. Když Arkadinová předvádí své vlohy coby "patnáctiletá" a poletuje kolem jako "panenka", flegmatický Dorn pasivně přihlíží. (*Arkadinová: A pak taky, drahoušku, jsem korektní jak Angličan.*) Dokonce i v průběhu střetu mezi Arkadinovou a Šamrajevem týkajícího se kočárových koní, sedí Dorn v houpačce a je zcela nad věcí. První část tohoto dějství je poznamenána rozpálenou venkovskou netečností, zvláště od repliky o Maupassantovi, kdy Arkadinová přeruší své čtení a odloží knihu stranou. Postavy strnou ve svých pozicích: Máša se odvrací od všech, Sorin dřímá a pochrupe v invalidním křesle, Dorn leží na lavici a tempo scény je neobyčejně pomalé. Celá scéna jako by byla ilustrací k replice Arkadinové: "Ach, může být snad něco nudnějšího, než tahle venkovská nuda!" Ale i tento zastavený obraz je narušován kontrastními a komickými výstupy. Krejčovi se daří krásný efekt v Mášiny replice (*Když on recituje, tak*

*zbledne a oči mu jen hoří...),* kde je Mášin nadšený popis básníka Kostí přerušen Sorinovým chrápáním. Sorin začne chrápat tak náhle a tak hlasitě s mohutným zachrochtáním, až je to komické a nálada se docela zkazí. Rozhovor pak uvolněně pokračuje dál - o valeriánských kapkách, lázeňských koupelích, než Dorn prosloví příspěvek o škodlivosti alkoholu a tabáku. Stále přitom leží na lavici, viditelně ho obtěžuje opakování něčeho, co už řekl mnohokrát, ale Sorin se vzruší a začne lékařovým radám energicky oponovat. Zde vytvoří Krejča velice komickou scénu: Arkadinová a Nina si začnou broukat. Hádku mezi Dornem a Sorinem se snaží přehlušit tím, že neustále zvyšují hlas. Sorin proto musí křičet, aby píseň přehlušil. Ale náhle - uprostřed Sorinovy repliky - přestanou Arkadinová s Ninou zpívat a rozhostí se naprosté ticho. Starý Sorin si této změny nevšimne a pokračuje hlasitým křikem "... Proto piju po obědě sherry a kouřím doutníky a - a vůbec."

Hádka mezi Arkadinovou a Šamrajevem je prudká i podle Čechovových instrukcí, ale Krejča výbuchy ještě zesiluje. Uražená Arkadinová ztropí vášnivou scénu a Šamrajev výpověď "nedá", ale zaječí a odpochoduje pryč. (*Šamrajev: Tak víte co? Já dávám výpověď...*) A právě v této nejprudší scéně z celého dějství zaranžuje Krejča humoristický kontrast. Šamrajev ve svém rozčilení zapomněl čepici, proto se okamžitě znovu vynoří těsně vedle Arkadinové, která se k smrti vyděsí a vykřikne. Šamrajevův rezolutní odchod vzal zcela zaskvě kvůli mizerné pokrývce hlavy. Reakce Arkadinové je navíc tak komická, že se Nina zcela nevhodně rozesměje. Také Sorinovu reakci Krejča zesiluje. Sorin podle Čechovových poznámek "vzplane". U Krejči se Sorin tak rozzuří, že vstane z invalidního křesla, takže režijní poznámky mohou být do důsledků realizovány. Sorin "zařve jako generál, který ztratil posledního vojáka".<sup>19</sup>

Atmosféra následující scény, v níž Polina a Dorn osamí, je ve skutečnosti, alespoň pro Polinu, zraňující. Polina dává Dornovi najevo svou citlivost. Chvěje se, jen na svého vulgárního manžela pomyslí a Dornovi směje jasnou výzvu: "miláčku, vezměte mě k sobě..." Ale Krejča vidí Polinu v komickém světle. Během této krátké scény (*Dorn: Tak si je vemte - není to nuda?... Polina: Já vím, vy mě nechcete...*) využívá Krejča účinného aranžmá, které ostatně pochází od Stanislavského. Zatímco si Polina vylévá srdce, Dorn demonstruje svou lhostejnost tím, že na lavici provádí gymnastické cviky. Nejdřív dělá shyby na rukou, takže Polina si musí sednout na zem, aby mu viděla do tváře, potom následují cviky na břišní svaly a dřepy. Dorn si počíná, jako by tu Polina vůbec nebyla, zatímco ona se shýbá společně s ním ve snaze donutit ho mluvit. Jako ironický kontrast také působí, když Nina vstoupí s kyticí, kterou počtí Dorna. Polinu, která Dornovi vytrhne květiny z ruky, rozcupuje je a začne po nich dupat, žene žárlivost a nenávisť.

Nina posbírá zbytky kytice, lehne si na lavičku, pohrává si s květinami a fantazíruje o slavných umělcích. (*Nina: Taková herečka, a pláče, a pro takovou hloupost...*) V tu chvíli se objeví Kosťa s puškou a zastřeleným rackem, kterého demonstrativně zdvihne do výšky, než se skloní a položí ho Nině k nohám. Kosťa se zdá být upřímně raněn. Ze scény je patrné, že komunikace s Ninou byla přerušena.

Tím se dostáváme k velké scéně s Ninou, Trigorinem a houpačkou. Hned jak se Trigorin objeví, vrhne se Nina na houpačku a začne se úporně houpat. Tento obraz je neobyčejně krásný. V Ninině světlé postavě je cosi éterického, co silně působí na Trigorina i na publikum. Obraz Niny, která se vznáší vzduchem, nazval Krejča "une image gracieuse", a v provedení Lenou Granhagenovou byla tato vize plně realizována.<sup>20</sup> Trigorin přichází k Nině a zdraví ji, oba zůstanou na okamžik stát u houpačky. Když se Nina ptá, jaké to je být slavným spisovatelem, znovu se vrhne na houpačku. (*Nina: Ano, abych poznala, jaké má pocity takový slavný spisovatel...*) "Přece když o sobě čtete v novinách..." ptá se Nina a divoce se houpe. Pouhá myšlenka na spisovatelův úžasný život probudí v Nině novou energii, což způsobí, že vyskočí na houpačku a houpe se vstoje přes celou scénu. (*Nina: Stejně to musí být úžasně! Jak vám závidím!...*) Když Trigorin spustí svůj dlouhý monolog, sestoupí Nina z houpačky a začne Trigorinovi pozorně naslouchat. Přibližně v polovině monologu se Trigorin posadí na lavici, Nina ho následuje a usedne mu k nohám. Po dobu replik, v nichž má hlavní slovo (*Práce vás tak pohlcuje... Vědět, že ze mě bude spisovatelka nebo herečka...*), se Nina mírně vztyčí a zůstane před Trigorinem klečet do okamžiku, než zaslechneme volání Arkadinové. (*Z domu se ozve hlas Arkadinové: "Borisi Alexejeviči!"*) V té chvíli následuje překvapivé aranžmá: Trigorin vstane a Ninu, která dosud sedí u jeho nohou, překročí. Je to nepěkně působící a neočekávaný čin. Dosud vyjadřoval Trigorin Nině náklonnost. Má snad být toto aranžmá chápáno jako zlom, který přijde? Je to přece také budoucnost a zvláště pak vztah Nina-Trigorin, který Trigorin skicuje, když vytáhne svůj poznámkový blok a píše si do něj to, čemu říká "námět na krátkou povídku".

A znovu jsou to projekce listoví, které rozmlží kontury scénického obrazu a jako opona pokryjí Sorinův park.

Není pochyb o tom, že v tomto dějství je ústředním obrazem Nina na houpačce a toto aranžmá získává rozhodující význam pro celé představení. Také zde je výchozí pozice realistická. Dorn použije houpačku jako úplně první a tehdy funguje jako obyčejná zahradní houpačka. Na počátku tak funguje i pro Ninu. Nina se houpe do taktu svých emocí. Když se opravdu vzruší nebo nadchne, houpe se energicky. Pohyby houpačky se stanou fyzickým scénickým vyjádřením jejího emočního stavu. V tu chvíli se ale pohyby houpačky "nepřirozeně" zvětší a



my opouštíme realistickou zahradní scénu. Když se houpačka rozhoupe přes celou scénu - díky dlouhým, naddimenzovaným lanům - získá scénický obraz mimořádnou estetickou dimenzi. Nyní už nevidíme pouze mladou dívku na houpačce, vidíme sen. Mocnými kyvadlovými pohyby houpačky odkazuje tato scéna k pohybovému modelu, který jsme odhalili v prvním dějství. Skutečnost, že se kyvadlové pohyby opakují, tentokrát ve zvětšené podobě, zesiluje význam těchto aranžmá. Ale Nina na houpačce, tento scénický obraz Niny, která se vznáší vzduchem, je ještě něčím jiným - je zjevením.

Když se publikum po pauze vrátí zpátky do sálu, vypadají projekce jinak. Nyní pokrývá scénu tapetový vzor a naznačuje, že jsme se přesunuli dovnitř. Když tapetový vzor pohasne, spatříme jídelnu. Svícný a kachlová kamna připomínají temnější a chladnější roční období.

Kromě samotného odjezdu sestává třetí dějství výhradně ze scén, kde se aktéři objevují v párech. Trigorin se v prvních dvou sekvencích loučí s Mášou a potom s Ninou. Poté následují velké melodramatické scény Arkadinová-Sorin, Arkadinová-Kost' a, Arkadinová-Trigorin. Dvě scény loučení, tři dramatické konfrontace a na závěr vlastní odjezd - toto dějství pojednává o lidech, kteří se rozcházejí, o vztazích, které jsou přetrhávány. Není jisté, kdo se s kým opět sejde a kdy to bude, a to i přes snahu Arkadinové všechno zmírnit: "Když dá Pámbu a budeme zdraví, tak se v létě zas uvidíme." Ale Nina se chopí iniciativy, která má zajistit její brzké shledání s Trigorinem. Vztah Nina-Trigorin se zdá být tím jediným, který má před sebou nějakou budoucnost. Tento vztah je na svém počátku, nikoli u konce.

Zavazadla, nespočetné cestovní předměty, mají v tomto dějství, a v neposlední řadě v Krejčově režii, ústřední místo. Tyto předměty konkretizují hlavní téma tohoto dějství - loučení a odjezd. V úvodním popisu ke třetímu dějství Čechov předepisuje "kufr a krabice. Je vidět přípravy na cestu". Krejča umisťuje zavazadla doprostřed předscény - velký "americký kufr", menší kufříky, krabice a balíky nejrůznějšího druhu. Postupně se zvětšující hromada zavazadel je proto dobře viditelná a Krejča tyto rekvizity využije v několika svých aranžmá. Během Trigorinova loučení s Mášou vchází Jakov s kufrem, ale na rozdíl od Čechovových poznámek nepřejde pouze scénu, nýbrž položí kufr spolu ostatními zavazadly na předscénu. Totéž se opakuje v následující sekvenci. Krejča navíc vybavuje Sorina vlastním, soukromým kufříkem, který Sorin s velkou pečlivostí položí na vrchol hromady, jako by se tím chtěl pojistit, že ho vezmou s sebou. Ale Krejča nechá Arkadinovou Sorinův kufr odstranit. Arkadinová ho postaví stranou na stůl, jako by se chtěla pojistit, že Sorin zůstane doma. Když to Sorin spatří, omdlí. Krejča motivuje aranžmá následovně: Sorin se na odjezd tak těší, že i pouhá myšlenka na to, že by měl zůstat doma, přispěje k jeho nevolnosti.<sup>21</sup> Když ztratí vědomí, zřítí se Sorin mezi zavazadla. Když pak znovu přijde k sobě, jde rovnou k hromadě a vrátí kufr na původní místo. V následující scéně obvazování zakopne při svém návalu vzteku o zavazadla Kost' a a upadne na zem. Když se Kost' a zhroutí, posadí se - v Krejčově režii - na hromadu zavazadel a hořce pláče. Když Trigorin poněkud nevhodně vstoupí, vytvoří Krejča následující aranžmá: Arkadinová hledá něco v hromadě zavazadel, až nalezne malý dámský kufřík se svými osobními věcmi. O něco později spadne kufřík na zem a jeho obsah se vysype. Je zde hedvábná stuha a různé suvenýry z jejího uměleckého života. Během scény vlastního odjezdu jsou opět všichni zaujati zavazadly a Jakov "se hmoždí s kufry", jak Čechov předepisuje.

Krejča dělá obecně z těchto cestovních předmětů víc, než Čechov předepisuje. V průběhu celého dějství vizualizují zavazadla jeho hlavní téma a zároveň je neuspořádaná hromada kufrů a balíků výrazem pro neuspořádaný a chaotický život.

Aranžmá v prvních dvou sekvencích, Máša - Trigorin, Trigorin - Nina, není nijak překvapivé, Krejča pouze zvýrazňuje Mášiny ledabylé způsoby, podobně jako to v této scéně dělal Stanislavskij. Krejča nechá Mášu sedět u stolu s nohama nataženýma na židli, když jí, skřípe přiborem o talíř, pije nejen nepokrytě, ale téměř demonstrativně. Sklenici s vodkou zdvihne vždy vysoko k přípitku, než ji do sebe vyklopí. Máša je nedbalá, mluví bez obalu a pravidla stolování jí nic neříkají. Trigorin naopak působí opatrně, korektně a téměř plaše, což je dáno jednak Mášiny způsoby, jednak jejím intimním vyznáním.

Tři velké scény Arkadinové se v Krejčově režii odehrávají ve vzrušeném tempu. Arkadinová neustále hraje a přehrává, ale zároveň je všechno smrtelně vážné. Podle režijní knihy má být Arkadinová přesvědčená, že Sorin umírá. Skutečně je vyděšená, ale všechny její činy provázejí teatrální gesta, která má tak naučená, až se stala součástí její osobnosti. Arkadinová se cítí zvláště ohrožena, když ji někdo požádá o peníze, nebo si troufne kritizovat její herecké umění. V takové chvíli křičí a zuřivě přechází v pozadí scény způsobem, který připomíná šelmu v kleci.

Ale i zde nalézáme melodramatické a fraškovité prvky. Zvláště je to patrné ve scéně Sorinova omdlení. Arkadinová volá o pomoc, Kost' a přibíhá s hlavou obvázanou (*jako by měl "turban"*) po neúspěšném sebevražedném pokusu. Arkadinová hystericky vzlyká a Kost' a namáčí kapesník do sklenice s vodou a přikládá jej

Sorinovi na hlavu. Zároveň Krejča využívá zvukové kulisy: Nějaký pes dívoce štěká. Fraškovitá scéna nyní vytvořila kontrapunktickou protiváhu scéně, o které všichni předpokládali, že je scénou smrti.

Teatrální způsoby Arkadinové začnou být také zřetelné, když se chystá vyměnit obvaz. Chodí kolem Kost'ovy ovázané hlavy a mohutně gestikuluje. Nicméně i tato skutečnost, která by jí měla připomenout synův sebevražedný pokus, se proměňuje v "une sc'zne a faire". Během brutálního zápasu škubou matka se synem každý za svůj konec metr dlouhého obvazu, který v tu chvíli získává zcela zřetelnou funkci "pupeční šňůry". Jestliže nebyla přetřena dosud, stane se tak nyní. K tomu ostatně dojde, když Kost'a začne opovržlivě mluvit o scénickém umění Arkadinové, čímž ji opravdu rozlíti. (*Treplev: Skutečně talentovaný!... Jdi se schovat do toho svého pitomého divadla.*) V následujících replikách se tyto dva netrumfují pouze nadávkami, ale také silou hlasů. Zuřivost Arkadinové působí skutečně přesvědčivě, ale její pohyby mají opět teatrální rysy. Po nejhorších nadávkách propuknou oba v pláč, ale Arkadinová si slzy hned osuší: "Nesmíš si to tak brát... A my už se nebudeme hádat, vid'?" Herečka Arkadinová ovládá přechody až příliš dobře, proměny jsou trochu moc rychlé na to, aby působily věrohodně. Když vstoupí Trigorin, začne třetí, rozhodující fáze jejího zápasu. Na počátku se zdá, že Arkadinová věří, že Trigorina ovládne pomocí své obvyklé koketerie, ale když si uvědomí, že jde do tuhého, vsadí vše, aby svého milence získala zpět - hystericky pláče, lichotí Trigorinovi jako muži i jako spisovateli, zapřísahá ho, tiskne se k němu, "padá na kolena" a "objímá mu kolena". V této poloze je něco groteskního, téměř ohavného a komického zároveň: Trigorin sedí jako mumie, bezbranný a v rozpacích, zatímco my vidíme ze zadu klečící Arkadinovou, jak ho zahrnuje lichotkami. Arkadinová má možnost plně demonstrovat své herecké schopnosti, ale i v této scéně jsou její přechody trochu příliš rychlé na to, aby působily uvěřitelně. Příliš rychle také hází problémy za hlavu, když se domnívá, že bitva je vyhrána. V tu chvíli náhle působí "nenuceně, jako by se nic nestalo". Výsledek její scény je paradoxní: Arkadinová řádí jako fúrie, ale zároveň předvádí profesionální disciplínu a železnou vůli. Je odpuzující a fascinující zároveň.

Ve scéně odjezdu je Arkadinová zpátky ve své příjemnější roli. Odjezd je především jejím odchodem, všichni jí pomáhají s oblékáním, všichni se s ní loučí a Arkadinová s velkým gestem předvádí rublovou bankovku, kterou pak předá kuchařovi a své krásné gesto smete svou lakotností, když upřesní, že rubl má být rozdělen na tři díly.

Všichni odejdou a scéna zůstane na okamžik prázdná. Nyní se odehraje malá dohra, která bude mít vliv na další běh událostí - domluvená schůzka Niny a Trigorina. V průběhu Trigorinova vyznání lásky v poslední replice dějství mu Nina položí hlavu na prsa, tak jak to stojí v poznámkách. Krejča ovšem přidá aranžmá, které je dojemné a komické zároveň: Trigorin má na sobě kabát a na hlavě klobouk. Zatímco ji objímá, natáhne Nina ruku a klobouk mu sundá.

Ve třetím dějství nenajdeme žádný kyvadlový pohyb nebo jiný z pohybových momentů, které byly tak charakteristické pro Krejčovu režii prvního a druhého dějství. Třetí dějství je přesto dějstvím nejdynamičtějším, ať už jde o vnitřní, nebo vnější jednání. Je tu loučení a odjezd a opravdové zápasy. Zdá se, že se všechno hroutí. Pouze vztah mezi Trigorinem a Ninou čeká pokračování, ale tento vztah předpokládá rozchod Trigorina a Arkadinové.

Poté se scéna opět pokryje projekcemi tapet. Jednoduchá přestavba trvá přibližně dvě minuty, než může děj pokračovat - o dva roky později.

Nic na scéně nenavědčuje delšímu časovému odstupu mezi třetím a čtvrtým dějstvím. Ocitáme se v jiné místnosti. Nejnápadnější nové prvky na scéně jsou psací stůl a pohovka. Psací stůl s knihami a papíry může být pochopitelně chápán jako znak toho, že Kost'a je nyní spisovatelem, a tím naznačovat jistý časový posun, ale tato vizuální informace je nejistá. Krejča užívá zvukové kulisy, kterou Čechov předepisuje v úvodní poznámce. Slyšíme, "jak venku šumí stromy a vítr skučí v komíně". V Krejčově dekoraci nejsou žádná okna ani dveře, které by tloukly ve větru, nebo které by se otevíraly a vpuštěly nečas přímo do pokoje, tak jak tomu bylo u Stanislavského. Ale i v Krejčově zvukové kulise vane svěží vítr. Nečas může také naznačovat, že jsme nyní opustili letní scény z prvních dějství. Avšak text (jednotlivé repliky) poskytuje okamžitě více informací o toku času. Zjistíme, že Máša a Medvěděnko jsou svoji a že mají malé dítě. Také se hned dozvídáme, že Kost'a je nyní zavedený spisovatel. (*Polina: Kdo by to byl řek, že z vás bude, Kost'o, opravdický spisovatel.*)

U Čechova najdeme velmi málo scénických poznámek týkajících se aranžmá dialogu Máši a Medvěděnka v první části. V Krejčově režii je Máša velice aktivní, stále něco kutí u Kost'ova psacího stolu, staví na něj jeden ze svícňů, listuje v papírech a s velkým zájmem si čte v rukopise ležícím na stole (pravděpodobně jde o Kost'ovu současnou práci), než se usadí na židli vedle stolu. Medvěděnko chodí celou dobu neklidně kolem. Tato aranžmá zdůrazňují, že Máša je stále stejně jako v prvním dějství naprosto zaujatá Kost'ou a k Medvěděnkovi je zcela lhostejná. Také Stanislavskij nechal Mášu pročitat si Kost'ův rukopis, zatímco Čechov pouze předepisuje že Polina (nikoli Máša) "se dívá do rukopisu".

V následující sekvenci, v níž Polina a Máša vcházejí se Sorinovými peřinami, jsou v podstatě následovány Čechovy poznámky. Kosťa odloží peřiny na pohovku a ihned se posadí ke stolu, aniž o Mášu zavadí pohledem. Podobně je Kosťa lhostejný také k Medvěděnkovi, když opětuje jeho potřesení rukou, aniž na něho pohlédne. (*Treplev mu mlčky podá ruku.*) Naproti tomu Polina podobně jako Máša se k Medvěděnkovi chová přímo agresivně. Po Kosťově odchodu dojde Mášina zraněná láska krásného vyjádření v jejím tanci na tóny Kosťova “melancholického valčíku”. Krejča tuto scénu dělá něčím více, než Čechov naznačuje - Máša drží ruce daleko od těla, jako by objímala Kosťu, a její pohyby jsou plynulé, jemné a smyslné. Tato lyrická scéna je přerušena Medvěděnkovou replikou o ceně mouky, pronesenou v okamžiku, kdy Dorn a Medvěděnko vstupují se Sorinovým invalidním křeslem.

Invalidní křeslo je umístěno vedle pohovky. Dorn se posadí na pohovku a Polina si k němu rychle přisedne. Máša se posadí na kraj, zatímco Medvěděnko zůstane osamocně stát. Čechovova poznámka (*venku klepe hlídač*) je u Krejči stejně tak jako u Stanislavského provázena zvukovou kulisou psiho štěkotu. Podobně jako Stanislavskij vybavil Krejča Sorina novinami, rekvizitou, která se Sorinovi bude velmi hodit, když bude chtít dát najevo svůj zájem, nebo naopak jeho nedostatek. Když Kosťa vstoupí, natáhne k němu Sorin ruce, jako by ho prosil, aby byl zbaven společnosti protivného doktora. Kosťa ho políbí na temeno hlavy a posadí se na pohovku vedle invalidního křesla. Máša se posadí blízko Kostí. Dorn si sedne k psacímu stolu a Polina usedá nedaleko od něj. Tyto pozice zůstanou zachovány až do repliky (*Utekla z domu a chodila s Trigorinem*), kdy Kosťa na Dornovu výzvu začíná vyprávět o Nině. Tehdy se Máša rozpláče, vstane a zůstane stát sama v pozadí. Při následující replice se Máša znovu posadí na pohovku. Udělá to ve chvíli, kdy Kosťa začne vyprávět, jak se mu Nina vyhýbala, že se nedostal do jejího hotelového pokoje a že na setkání s ní ani netrval. V tu chvíli Máša přichází, jako by se nabízela, že zaplní Ninino místo. V průběhu této repliky položí Sorin Kosťovi ruku na rameno, jako by ho chtěl utěšit. Krásné linie tohoto aranžmá zdůrazňují harmonii, důvěrnost, která panuje mezi Sorinem a Kosťou. Tyto pozice jsou zachovány, dokud Kosťa nedokončí vyprávění o Nině (*Ta nepřijde*). V tu chvíli se dá obraz opět do pohybu - Polina a Dorn vstanou, zatímco zamyšlená Máša zůstane ještě chvíli nehnutě sedět, dokud se neozve smích a hlasy zvenčí.

Všichni, kromě Sorina v invalidním křesle a Kostí, který zůstane demonstrativně sedět za psacím stolem, vstanou, aby přivítali Arkadinovou a Trigorina. Arkadinová následuje Trigorina, který jde váhavě ke Kosťovi, aby se s ním pozdravil. Arkadinová jako by chtěla dohlédnout na to, aby toto obtížné shledání proběhlo přiměřeným způsobem. Kromě toho políbí nejdřív Kosťu a až teprve potom Trigorina. Arkadinová si jako vždy procvičuje svou roli, působí energicky, šťastně a vesele, ale zároveň je z rozhovoru mezi Trigorinem a Kosťou trochu nervózní. Náhlé rozložení hracího stolku může působit také jako záměrný manévr, který má odvést pozornost. Rozhovor mezi Kosťou a Trigorinem nesmí být příliš dlouhý. S falešnou veselostí zve Arkadinová ke hře. Tleská rukama, směje se a volá: “Loto, loto, loto!”

V této jednoduché, téměř spartánské dekoraci působí scéna s hracím stolem a mohutnými hořícími svícny jako oslnivá slavnost. Arkadinová řídí hru s nabubřelou veselostí. I v okamžiku, kdy žádá doktora, aby vsadil za ni, aby ušetřila deset kopejek, mluví hlasitě a energicky. Herečka se přece musí postavit s ironií i k vlastní hrabivosti. Ale jsme také svědky nálad a situací, které ostře kontrastují se zábavou u stolku. Hra začíná ve chvíli, kdy Medvěděnko odchází, je přítomnými téměř vypuzen. Kosťa se hry nechce účastnit a odchází pryč. Máša je duchem nepřítomná, ačkoli se hry účastní. Nachází se ve vlastním světě. Zpočátku hlásí monotónním, nepřítomným hlasem, stejně jako u Stanislavského. Když se z vedlejšího pokoje ozve “melancholický valčík” - hraje opět Kosťa - odvrátí se Máša od stolku úplně. Mášina rozmrzelost je zdůrazněna romantickými, cituplnými tóny. Veselá společnost u stolu se náhle scvrkne na pozadí k Mášinu utrpení. Při Šamrajevově replice (*V novinách na ty jeho věci hrozně nadávají*) se Máša opět probere a obrátí se k hracímu stolku. Hudba utichá a Máša slyší, že ostatní kritizují Kosťovo psaní. Sama se o Kosťovi nevyjadřuje, ale přesto ostatním odporuje. Protestuje svým prázdným hlasem. Nepřestává hlásit, ale tón jejího hlasu je nyní zoufalý a agresivní. Poté v návaznosti na repliku “Nenudiš se, Petrušo?” následuje kontrapunktická scéna Krejčovy proveniencí. Arkadinová volá na Sorina a konstatuje, že spí. V tu chvíli všichni vstanou a začnou na Sorina volat. Poté následuje dlouhé, tíživé ticho. Všichni mají zjevně strach, že Sorin je mrtvý. Doktor Dorn jde k Sorinovi, sehne se nad ním a poslouchá mu srdce. Náhle Sorin otevře doširoka oči, pohlédne dolů na Dorna a scéna skončí smíchem. Scénu karetní hry ukončí Arkadinová temperamentním voláním bravo a společnost se zvedá, aby se přesunula do jídelny. Na odchodu bere Arkadinová Šamrajeva pod paži a pokračuje ve vyprávění o úspěchu v Charkově, tak jak to předepisuje Čechov. Na Sorina se ale neobrací. Zapomněla na něj (jak Krejča objasňuje ve své režijní knize) a odchází pryč se Šamrajevem, zatímco Polina se vrací, aby Sorina v křesle odvezla. Máša zůstane ještě okamžik sedět v Kosťově přítomnosti, než se také zvedne a odejde.<sup>22</sup>

Kosťa si pročítá svůj rukopis téměř nenávidným tónem (*Co jsem se navykládal o nových formách...*) Jako spisovatel kapituluje a zdá se, jako by mu opovrhování sebou samým dělalo dobře. Kosťovo trauma a jeho osamělost jsou pocíťovány ještě silněji na pozadí smíchu a veselí, které se ozývá z jídelny.

V tuto chvíli se dostáváme k obtížné scéně, která má tak rozhodující význam pro interpretaci celé hry - k setkání Kostí a Niny. Už Ninin zevnějšek napovídá, že se radikálně změnila. Oděv a účes, celé její vystupování naznačuje, že Nina je nyní dospělá žena. Nic nezbylo z té romantické, snící mladé dívky z doby před dvěma lety. Krejča nenásleduje Čechovovy poznámky, v nichž stojí, že "Nina mu položí hlavu na prsa a tlumeně vzlyká". Krejčova Nina přichází šťastná a v povznesené náladě, vypadá energicky. Tato sekvence mezi Ninou a Kost'ou sestává částečně z dlouhých replik a může se lehko stát, že na scéně bude působit konverzačně a staticky. V Krejčově aranžmá je ale mnoho pohybu. Krejča využívá celý scénický prostor, pozadí i proscénium, pravou i levou stranu, prostor u psacího stolu, pohovku. Děj se přesouvá z jednoho místa na druhé. To může být samozřejmě (zcela v souladu s textem) interpretováno jako výraz Ninina velikého neklidu, ale je tu ještě jedna zajímavá věc. Může se zdát, jako by Nina po celou dobu před Kost'ou prchala, jako by se za každou cenu snažila vyhnout blízkému a intimnímu setkání. Je to totiž Nina, kdo stále mění pozici. To ona je příčinou velikého pohybu, který nastává v této scéně. Když ji Kost'a drží za ruce o trochu déle, najde si Nina záminku, aby mohla zatleskat. Jako by chtěla fyzický kontakt přerušit. Kost'a se přiblíží, Nina se vzdálí. Když se Nina posadí na pohovku, usadí se Kost'a okamžitě k jejím nohám. V ten okamžik Nina vstane a začne zmateně citovat Turgeněva. Chce snad odvést Kost'ovu pozornost? Ninina pozornost je navíc neustále zaměřena ke "dveřím" vlevo, tzn. ke společnosti v jídelně. Zatímco Nina mluví s Kost'ou, líčí mu svůj život a vyvolává společné vzpomínky, bloudí její myšlenky úplně jinde. V některých krátkých pasážích působí Nina úplně zmateně, téměř zoufale. Týká se to zvláště replik, v nichž se srovnává s rackem, aby to vzápětí popřela. Nina nařiká "Já jsem - racek... Ne, ne!" Nicméně se zdá, že se Nina ovládá, když v těžce replice o něco později pronáší slova, která bývají považována za Ninino a Čechovovo poselství: "Kdo umí nést svůj kříž a věří. A já věřím, a už mi není tak těžko a nebojím se života, protože jsem poznala smysl toho, co dělám." Zdá se, že Kost'a to chápe, ale je odevzdaný, protože mu postupně dochází, že Ninu navždy ztratil. Ale když Nina otevřeně prohlásí, že miluje Trigorina, že ho miluje více než dříve, propukne Kost'a v zoufalý, nepříjemný smích. Když Nina na konci cituje z Kost'ovy hry, v níž tenkrát hrála, je zcela klidná. Tady se nachází jediný zásadní škrtnutí, který Krejča v textu provedl. Nina cituje pouze přibližně polovinu úryvku, který stojí v Čechovově textu, zbytek je škrtnut. Nina Kost'u neobejme, jak předepisuje Čechov, ale tiše odejde.

Stejně ztišené dojde Kost'a k psacímu stolu a začne trhat na kousky své rukopisy, které nahází do krbu a pak odejde vpravo.

Spolu se společností, která se vrací k hracímu stolu, se vrací také pohyb a rozruch do momentu, než zazní výstřel. V tu chvíli všichni vstanou od karetního stolu a zůstanou bez pohnutí stát. V dlouhé pauze, která následuje, je cítit strach, dokud Dorn společnost neuklidní. Zdá se, jako by všichni okamžitě přijali Dornovo vysvětlení. S jednou výjimkou: Sorin sedící na invalidním křesle úplně vlevo vytrhne oči a velkou rychlostí se rozjede vpravo, kde se nachází Kost'a. Starý, těžkopádný Sorin se jako jediný nenechá oklamat Dornem a okamžitě pochopí, co se s Kost'ou stalo. Arkadinová se naproti tomu ulehčeně zasměje a společnost pokračuje ve hře. Dornova replika k Trigorinovi je podmalována veselou atmosférou u stolu: "Jde totiž o to, že Konstantin se zastřelil..."

Krejčova Nina není jednostranně silná, ani slabá, takovou interpretaci text ani nenabízí. Některé Nininy repliky jsou takové, že nutně musí vyjadřovat zmatení, nebo možná také zmučenou a rozpolcenou mysl. Její neklidné pohyby, tak jak jsou vyjadřovány v průběhu neustále se proměňujícího aranžmá, dojem Ninina velikého neklidu jen podporují. Ale jak už bylo řečeno, je tu ještě jiná věc, která hraje roli a Ninin obraz komplikuje. Jestliže je záměrem zabránit blízkému fyzickému kontaktu s Kost'ou, mohou být tyto reakce interpretovány jako více či méně úmyslné jednání z Nininy strany, její neklidné pohyby mohou vyjadřovat záměr, nikoli zmatenou mysl. Hlavní dojem, který získáme z Krejčovy Niny, z jejího vstupu a zvláště pak z jejich posledních replik, je, že si i přes všechno utrpění uchovala značný vnitřní klid a morální sílu.

Co se týče Krejčovy interpretace postavy Niny, je pozoruhodné podívat se blíže na jeho úmysly, jak jsou vyjádřené v režijní knize. Krejča chápe Nininy motivy zcela jasně, ale v režijní knize jsou na úrovni režijního záměru popsány zřetelněji, než jak byly realizovány v představení ve stockholmském Městském divadle.

Krejča nemá pochyb o důvodu Ninina příchodu ve čtvrtém dějství. "Přišla výhradně kvůli Trigorinovi, myslí pouze na něj a celou dobu hledí ke dveřím."<sup>23</sup> Nina tedy musí při svém příchodu předpokládat, že Trigorin je přítomen. Že tu opravdu je, bude poprvé moci konstatovat až později. V místě, kde si Kost'a a Nina vymění první repliky, si Krejča poznamenává: "Kost'a ji přitáhne k sobě, ona se z jeho sevření vymaní a jde k pohovce; opouští ho."<sup>24</sup> "Pokouší o úsměv a hovoří nesouvisle. Je v obtížné situaci. Kost'a nesmí vědět, proč přišla."<sup>25</sup> Krejča popisuje Ninu jako vypočítavou a jednající podle jasné strategie - snaží se zamaskovat svou lásku k Trigorinovi a zároveň si chce od Kostí udržet odstup. Když začne mluvit o minulosti, zdůvodní to Krejča následovně: "Zkouší to s tématem, o němž si myslí, že ho zaujme: Vzpomínky. Ona sama je v té chvíli duchem nepřítomná, nemyslí na to, co říká."<sup>26</sup> Když Nina zatleská rukama, vysvětluje Krejča, že to dělá pouze proto, "aby se vymanila z Kost'ova sevření."<sup>27</sup> A hned poté: "Nina se rozhlédne kolem sebe a udělá několik kroků dozadu, aby si od Kostí udržela

odstup.”<sup>28</sup> K replice “Jsem úplně sám”, v níž si Kost’a vylévá srdce, má Krejča následující poznámku: “Nina ho neposlouchá, naslouchá jen jeho hlasu. Když cítí, že se na ni nedívá, hledí ke dveřím, snaží se zaslechnout Trigorina.”<sup>29</sup> Když Nina konečně může konstatovat, že Trigorin je přítomen (*On je tu taky!*), začne se Kost’ovi svěřovat. Nervózně líčí svůj život s Trigorinem. Krejča: “Všechno proklíná: Trigorina, sebe i divadlo.”<sup>30</sup> Když Nina přizná, že Trigorina stále miluje a Kost’a zareaguje zoufalým smíchem, popisuje Krejča její motivy takto: “Nina chce Kost’u utěšit, nechce ho opustit v takovém stavu. Běží k němu, vztáhne k němu ruce - co poslouží jako náplast na ránu? Nejlépe to, co jim pomůže oběma. Žalostným a procitěným hlasem vyvolává společné vzpomínky.”<sup>31</sup> Nakonec recituje na jevišti část Kost’ovy hry.

Krejčova Nina je hluboce přesvědčená, že náročné setkání s Kost’ou zvládne, ale nemá takovou sílu, kterou by jí mohla dát víra. Ninin kříž se neváže k víře nebo k náboženskému přesvědčení. Ninin kříž je její vášnivá a beznadějná láska k Trigorinovi.

### **“Racek” 1969: Soudobá hodnocení Reakce herců**

Krejčovo uvedení *Racka* v Městském divadle bylo velmi podrobně sledováno švédským tiskem. Nastudování Otomara Krejči s Josefem Svobodou jako scénografem provázela velká očekávání. Nejen že šlo o jména dvou divadelníků s mezinárodní pověstí, Krejča byl navíc už ve švédském divadle znám jako tvořivý interpret Čechova. Divadlo za branou hostovalo ve Švédsku dvakrát, nejprve v lednu a poté v listopadu roku 1968. V obou případech uvedlo Krejčovo nastudování *Tři sestry* a pokaždé hrálo toto představení v Městském divadle ve Stockholmu. Všechno nasvědčovalo tomu, že *Racek* bude událostí divadelní sezony a představení bylo důkladně diskutováno v obsažných a dobře informovaných divadelních kritikách. Kromě běžných popremiérových recenzí v září roku 1969 se o představení nově psalo ve švédském i zahraničním tisku v roce 1970, kdy Městské divadlo vyjelo s *Rackem* na turné do Kodaně, Mnichova, Prahy a Ostravy. Tehdy už mělo představení za sebou 150 repríz, pokaždé před vyprodaným hledištěm. A ještě jednou se *Racek* vynořil v září roku 1970 - přesně rok po stockholmské premiéře, kdy Městské divadlo účinkovalo na Divadelním festivalu v Benátkách.

Deník Dagens Nyheter sledoval průběh zkoušek v Městském divadle a krátce před premiérou přinesl obsáhlejší článek (*Racek - od první zkoušky k premiéře*)<sup>32</sup> o zkušebním procesu, o Krejčově metodě a představil reakce herců na tento způsob práce, který se v mnohém odlišoval od běžné švédské divadelní praxe.

Krejča má se Stanislavským přinejmenším jedno společné. Oba pracují podle neuvěřitelně detailních režijních knih. Fakt, že režisér přichází s tak detailní a napsanou koncepcí, je ve skandinávském kontextu velmi neobvyklý. Krejčova a Stanislavského režijní kniha jsou přibližně stejně podrobné a jejich redakce je stejná: Čechovův text na jedné straně a očíslované poznámky (vlastní režijní komentáře nebo poznámky) na straně protější. Ale i tady je jistý rozdíl. Stanislavskij, poznamenejme že v roce 1898, popisuje především vnější aranžmá (kudy a jak herci chodí, kde stojí a čím se zabývají) a přednes (jak herci pronášejí jednotlivé repliky). U Stanislavského nacházíme také extrémně mnoho podrobných poznámek týkajících se zvukových kulís a dalších vnějších efektů. Krejča samozřejmě také popisuje aranžmá, jedná se přece o režii, ale velký prostor (mnohem větší než Stanislavskij) věnuje psychologickým zdůvodněním. Krejča se ve větší míře dostává pod kůži jednotlivým rolím a máme k dispozici nespočetně příkladů toho, jak Krejča zaznamenává “podtext”: Krejča pracuje jako ten, kdo čte myšlenky, a popisuje jednotlivé motivy (tak jak on je vidí), které leží za replikami a jednáním jednotlivých postav, jak jsme viděli na řadě případů při rozboru představení ve stockholmském Městském divadle, zvláště pak na Ninině posledním setkání s Kost’ou.

Krejčova režijní kniha, která byla vytvořena ve francouzštině na základě pohostinské režie v Bruselu, byla přeložena do švédštiny a rozdána hercům v dostatečném předstihu před začátkem vlastních zkoušek. Kniha nebyla v Městském divadle příliš nadšeně přijata. Švédským hercům se Krejčova režijní kniha jevila jako kuriozita a podle asistenta režie ji mnoho členů souboru sotva prolistovalo. Soubor knihu také nestudoval společně na čtených zkouškách, jak bylo zvykem v Divadle za branou. V Městském divadle byla režie Krejčou formována přímo na scéně a Krejča často sám předehrával jednotlivé role, aby ukázal svou představu.

Při prvním setkání s herci představil Krejča svou pracovní metodu:

Ta vychází z neuvěřitelně promyšlené psychologické analýzy, v níž je přítomnost herce na scéně v každé minutě motivována. Poté se formuje scénický výraz, který se převádí do pohybů. V tu chvíli vzniká určitá stylizace, která poté kontrastuje s psychologickou analýzou. On pracuje v napětí, které vzniká mezi těmito póly.<sup>33</sup>

Když jsou dokončeny aranžovací zkoušky a pohybový model a plastický výraz jednotlivých herců je zafixován, začíná další fáze zkušebního procesu, kdy herec (podle Krejčových slov) pracuje samostatně a modifikuje pohybový model tak, aby odstranil všechno, co působí vnějškově a nepravdivě. Krejča ukončil orientační schůzku

upozorněním, že herci, kteří si nepřejí tímto způsobem pracovat, se mají hned ozvat, pokud se práce nechtějí účastnit!

V prvních dnech pracoval Krejča s pomocí českého tlumočníka, ale to vytvářelo mezi režisérem a souborem rozpačitý odstup. Proto začal místo toho režírovat německy, což fungovalo výborně. Zkušební proces byl neuvěřitelně efektivní. Krejča *režíroval* a neměl pokaždé čas diskutovat se souborem svou režijní koncepcí. Mnoho herců mělo dojem, že Krejča přišel s celým představením předem připraveným, že formuje herce do role místo toho, aby utvářel roli podle herce a za spolupráce s ním. Tuto pracovní metodu švédský soubor neznal a zvláště v první části zkušebního procesu panovala s „diktátorským“ režisérem z Prahy značná nespokojenost.

Zvláště nejmladší v souboru s Lenou Granhagenovou a Göstou Ekmanem v čele reagovali na Krejčovu pracovní metodu negativně. Ve výše zmiňovaném článku o zkušebním procesu říká Gösta Ekman (Kost'a): „Měli jsme také dostat možnost se hledat. Takhle nám byl vnucen určitý obraz. To není zrovna stimulační. Kdyby všechno divadlo bylo takové, asi bych ho nikdy nedělal.“ A o něco dál: „Myslím si, že je to generační otázka. Bylo by zajímavější, kdybychom mohli začít od nuly.“ Lena Granhagenová (Nina) nebyla o nic méně kritická: „Vadí mi, že Krejča vyšel z hotového představení, a nikoli z nás. Nemá smysl pracovat pro někoho, kdo je tak pevně rozhodnutý.“<sup>34</sup> Lena Granhagenová měla také výhrady ke Krejčově interpretaci hry. Postrádala jasnější zdůraznění sociálních rolí. Podle jejího názoru nebyli ti, kteří stáli na sociálním žebříčku nejnižší, dostatečně vyloženi.

Přesto mnoho herců Městského divadla vnímalo zkušební proces s Krejčou jako nádhernou dobu. Pro Gerdu Hagmanovou (Arkadinová) byl Krejča vysvobozením: „Při tomto představení jsem cítila takovou radost z práce jako už dlouho ne. Kdybych si teď měla něco přát, chtěla bych pracovat v takovém menším hereckém souboru, jaký kolem sebe Krejča soustředil v Praze.“ Annika Tretowová (Polina) je také unesena: „Skvěle jsem si to užila. Myslím, že to bylo fantastické. Úžasně se s ním pracovalo, protože mu člověk okamžitě začal důvěřovat.“ Claes Thelander (Dorn) není o nic méně nadšený: „Byla to nejpodnětější práce, jaké jsem se za 42 let u divadla účastnil. [...] Nejkrásnější ze všeho bylo, že jsme se dokázali sehrát.“ A Gösta Cederlund (Sorin), nejstarší herec v souboru: „Velmi Krejču obdivuji. [...] Jeho největší zásluha je v tom, že jsme se stali souborem: byla to kolektivní práce, dal nás dohromady.“ Také Olof Bergström (Trigorin) Krejču chválí za jeho schopnost vytvořit dobrou souhru souboru.<sup>35</sup> Ke konci sezony, v rozhovoru v souvislosti s pohostinským vystoupením v Kodani, upřesňuje Gösta Ekman: „Dříve jsem se vždy zásadně podílel na vzniku představení. Krejča pracoval jiným způsobem. Přišel s hotovou představou celku. Nemusíte souhlasit s jeho metodou, ale není pochyb o tom, že je to fantasticky nadaný divadelník.“<sup>36</sup>

Můžeme tedy konstatovat, že to byl především způsob práce, sama Krejčova metoda, na kterou někteří herci reagovali negativně. To není nic překvapivého. V letech po roce 1968 se zvláště mezi mladými našlo mnoho těch, kteří hledali alternativy k autoritativnímu režisérskému divadlu. Bodový reflektor mířil na „divadlo jako pracoviště“. Hlasitě se diskutovalo o demokratizaci, zrovnoprávnění mužů a žen, a tedy i o metodách divadelní práce. Divadelní debata se častěji týkala způsobu řízení a pracovních podmínek než uměleckých výsledků. Mnozí mladí, idealističtí herci snili o zcela jiném typu divadla, o skupinovém divadle s kolektivním vedením (schůze!) a kolektivní režii, bez uměleckých šéfů a svévolných režisérů.

Přesto se v Městském divadle našlo mnoho herců, kteří si uvědomovali, že Krejča má imponující profesionální autoritu.

Gösta Cederlund (Sorin): „Vysvětluje situace tak, že se zdají průzračně jasné. Vytýčuje spojnice a psychologicky věci zdůvodňuje.“

Olof Bergström (Trigorin): „Člověk vždy cítil, že všechno v interpretaci všech rolí je správně. Režisér přece musí svou práci umět - a Krejča ji umí. Takže pro mě to byla pozitivní zkušenost. I přestože byl 'diktátorský'“.

Lena Söderblomová (Máša): „... měl absolutní vhléd do všech postav a velikou vlastní zkušenost. Dokázal člověka přesvědčit.“<sup>37</sup>

Jak jsme viděli, více herců zdůraznilo Krejčovu schopnost sjednotit soubor. Tuto skutečnost zdůrazňují také divadelní kritici. Krejča docílil souhry a spolupráce, jakou do té doby v Městském divadle snad nezažili. „On nás spojil,“ jak to vyjádřil jeden z herců. Také Lena Granhagenová po premiéře uznává, že to byla „nesmírně pěkná kolektivní práce. A proto byl soubor tak vyrovnaný a jednotný.“<sup>38</sup>

I přesto, že se jednotlivým hercům jevila Krejčova metoda jako autoritativní, musíme konstatovat, že fungovala výborně. Sjednotila soubor a vedla k vynikajícímu představení.

### Divadelní kritika

*V Městském divadle se nikdy nehrálo lépe* zněl nápis, který Leif Zern (Dagens Nyheter) dal své recenzi *Racka*. „Je to nesmírně kvalifikované představení, pravděpodobně jedno z nejpropracovanějších, jaké kdy bylo v tomto divadle nastudováno. Krejča je vynikající herecký pedagog, režisér. Má metodu, je naprosto osobitý.“ Role Kosti a

Niny tento kritik nikdy neviděl lépe zahráné, zároveň vyzdvihuje novátorství v nastudování. “Krejča objevil v Čechovovi některé motivy, které jsem nikdy před tím na jevišti neviděl.” Nicméně přes všechny tyto superlativy je Leif Zern ve skutečnosti ze všech recenzentů nejkritičtější a přesně formuluje své námitky, k nimž se vrátíme později.<sup>39</sup>

Sixten Ahrenberg (Aftonbladet) shledává scénografii asketickou, ale sevřenou a funkční. Oceňuje herecké výkony a vyjmenovává jednotlivce. O Krejčově nasazení také nepochybuje: “S pomocí souboru vytvořil vynikající představení, které fascinuje svou jedinečností.”<sup>40</sup>

Lennart Josephson (Sydsvenska Dagbladet Snällposten) nicméně tvrdí, že nejpozoruhodnější výkon v Čechovově *Rackovi* ve stockholmském Městské divadle odvedl český scénograf Josef Svoboda. “Projekce spojují hlediště i jeviště v jeden jediný prostor. Zároveň jsou ‘rafinovaně krásné’.” Co se týče výkonů herců, zdůrazňuje poslední setkání mezi Kostou a Ninou: “to byla velice jímavá scéna.”<sup>41</sup>

Ake Janzon (Svenska Dagbladet) dává své recenzi titul *Oživený Čechov v rafinované šedé*. Domnívá se, že to byla “smělá, ale velkolepá myšlenka”, pozvat Krejču a Svobodu, aby nastudovali *Racka*. Janzon je fascinován scénografií a zajímavě píše o dojmu z vyklenutých zadních stěn a z projekcí listoví: “Je to složité a zároveň prosté, funkční a téměř nádherné, a zároveň je tím také metafyzicky vyjádřeno uvěznění lidských bytostí ‘ve svobodě’.” Popis scénografie končí takto:

“Důslednější a důvtipnější projekce a svícení si lze představit jen stěží. Ale především nikdo jiný než Svoboda by nedokázal vytvořit v Čechovově hře onu nadčasovost - jeho kostýmy jsou alespoň nenápadně věrné naší přibližné představě, jak se mohli v devadesátých letech 19. století lidé oblékat na ruském statku.”

Recenzenta také zaujaly - a trochu překvapily - výkony herců: “A soubor byl tentokrát výjimečně způsobilý. Nejméně půl tuctu nejlepších sil Městského divadla bylo vybráno pro větší role a výsledek byl - upřímně řečeno - nejen překvapivě dobrý, ale místy mimořádně pěkný.” A je zde mnoho vynikajících výkonů:

“Lena Granhagenová musela být pro Krejču objevem - ne náhodou je enfant magique švédského divadla. Podařilo se jí dát Ninině naivitě a nevinné roztomilosti rys odhodlaného optimismu, který v prvních dějstvích zcela odzbrojoval. V závěrečné nesnadné scéně, kde motiv racka získává opakovanou kadenci, našla paradoxně výraz pro ženskou sílu a zralost eliminující zoufalství a zahlazující zmatení.”

Nicméně za vrchol představení považuje recenzent úmluvu mezi Arkadinovou a Trigorinem, k čemuž dodává: “S Bergströmovou interpretací Trigorina by se stěží mohl někdo měřit.” Zmiňuje také Göstu Cederlunda jako Sorina: “To, že v tak vysokém věku dokázal s takovou pružností a neselhávající bravurou podat takový herecký výkon, je triumf, který žádná pochvala recenzenta nemůže znásobit.” Podle Janzona byl *Racek* v Městském divadle “jedním z dosud nejpozoruhodnějších představení v poněkud svízelné historii tohoto mladého divadla.”<sup>42</sup>

Björn Nilsson (Expressen) se domnívá, že Krejčovo a Svobodovo představení je “mimořádně krásné”. Popisuje scénu a projekce a tvrdí, že “jednodušší a rafinovanější to nemohlo být”. Také tento recenzent je uchvácen prací souboru. Stejně jako Ake Janzon zdůrazňuje především “ústřední trio”, které tvořili Gerda Hagmanová (Arkadinová), Olof Bergström (Trigorin) a Lena Granhagenová (Nina). “To jsou tři vynikající, v některých okamžicích ohromující, výkony. Poměřovat je navzájem nemá smysl.”<sup>43</sup>

Tord Bläckström (Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning) vnímá projekce pokrývající hlediště a jeviště jako síť, která je vržena na nás všechny, a spojuje tak publikum s herci. Zdá se, že recenzentovi činí jisté problémy smířit se s abstraktní, holou scénou, ale i on nakonec kapituluje. V otázce hereckých výkonů není naopak vůbec na pochybách: “Je to výborně vyrovnaná a působivá hra. Soubor, který funguje jako jeden organismus, jako celistvé společenství. [...] A zřetelné je to divadlo řízené, vedené silnou a uvědomělou vůlí.”<sup>44</sup>

HČkan Tollet (Hälsingbors Dagblad) považuje světelné projekce za “rafinovaný nápad” této jedinečné scénografie. Recenzent se pochvalně zmiňuje o jednotlivých hercích, ale také on vyzdvihuje Olofa Bergströma jako Trigorina.

“A Gösta Cederlund! Jaký výkon od tohoto ostříleného herce. A jak šťastný tah vybrat právě jeho pro roli poblázněného soudního rady Sorina, který do této stříbřitě šedé tragédie vnáší komické prvky a objasňuje tak Čechovovu klasifikaci hry jako ‘komedie’.”

Nicméně ať už jsou jednotlivé výkony jakékoli, pro recenzenta je nakonec rozhodující dojem ze souhry souboru. Na této scéně, na níž “Městské divadlo nabízí jedno ze svých nepodařenějších představení”,<sup>45</sup> jsou si všechny postavy určitým způsobem rovny.

Knud Stokholm (Politiken), který popisuje představení po pohostinském představení v Kodani, začíná zvoláním: “TAK DOBRÉ může tedy divadlo být!” Krejčova režie je podle recenzenta uskutečněna s přesvědčivou scénickou autoritou a Svobodova scénografie “se vyznačuje bezostyšnou jednoduchostí, která není ani nudná, ani strojeně stylizovaná, ale naopak hýří fantazií. Pomocí světelných projekcí na stěnách divadelního sálu vpouští Svoboda publikum na scénu, jejíž zákonitosti jsou podle Čechova dány především chybějící čtvrtou stěnou.” “Konstantin Gösty Ekmana je znamenitě ztvárněný,” “Nina Leny Granhagenové je také suverénní výkon.” Dánský

recenzent nicméně zdůrazňuje: “Je překvapující, že představení se primárně neopírá o výkony hvězd, ale o výkon týmu, kde jsou všichni stejně dobří jako ti nejlepší. To napovídá mnoho.”<sup>46</sup>

V té době (na jaře roku 1970) se *Racek* Městského divadla stal mýtem. Pohostinská představení se hromadila a představení bylo výborně přijato také mimo Skandinávii. Po hostování v Dánsku, Německu a Československu se Vivika Bandler, ředitelka Městského divadla, vyjádřila: “Když jsme vyjžděli, říkala jsem si, že teď se mýtus o *Rackovi* zbrodí. Ale on vydržel.”<sup>47</sup>

Po úplně posledním pohostinském představení na Bienále v Benátkách na podzim roku 1970 byl nadšen také italský tisk, jak je možné vyčíst ze zpráv tiskové agentury Associated Press, které byly přetištěny ve švédském tisku. “Překrásný let švédského *Racka*,” píše milánské noviny *Avvenire*. A benátské největší noviny, *Il Giorno*: “Jen toto jediné představení by stálo za festival.”<sup>48</sup>

Divadelní kritika je překvapivě jednohlasná. Recenzenti se shodují ve většině bodů. Všichni se vyjadřují velmi pozitivně, někteří překypují chválou - je to vzrušující představení, možná jedno z nejlepších, jaké se kdy hrálo ve stockholmském Městském divadle, jež mělo tou dobou za sebou deset let existence. Všichni jsou fascinováni Svobodovou scénografií - tři recenzenti užívají dokonce totožného označení a charakterizují scénografií jako “rafinovanou”. Všichni se pochvalně vyjadřují o hereckých výkonech, většina z nich zdůrazňuje kolektivní práci souboru. A všichni se shodují, že Krejča je suverénně schopný inscenátor a režisér. Ale co konkrétnějšího říkají recenzenti o režii, o aranžmá a co si myslí o Krejčově interpretaci této Čechovovy hry? V této souvislosti se objevují výhrady a otázky. Pozoruhodné je, že také na tomto poli panuje mezi recenzenty velká shoda. Zvláště se to týká Leifa Zerna, Ake Janzona, Björna Nilssona a částečně také Lennarta Josephsona, kteří mají všichni společně výhrady k fyzickému ztvárnění představení, ke konkrétním aranžmá. Zde je něco, co vnímají jako předimenzované a ve fyzickém výrazu přehnané, tedy co považují za jakousi formu fyzického “přehrávání”.

“Je zřejmé, že Otomar Krejča se rozhodl zrušit vnímání Čechovových dramát jako divadla ticha a nehybnosti,” domnívá se Ake Janzon, který ve svém humorném líčení divoké dynamiky představení až přehání:

“Především pohybový moment je velmi zvláště zvláště. Fakt, že se v Čechovovi latentně vyskytuje tolik prostocviků, je nepochybně velmi překvapivý, nicméně Claes Thelander dělá co může, aby nás přesvědčil o tom, že doktor Dorn je přímo expertem na otce Linga.<sup>49</sup> Lena Granhagenová se houpe jako na rokokovém obrázku. Gösta Ekman zakopává a padá s virtuositou akrobata pekingské opery. John Elfstöm háže lucernami jako by to byly míče a Gerda Hagmanová jako Arkadinová v jednom ze svých záchvatů málem rozdrtil čajový stolek. Torsten Wahlund jako ubohý učitel Medvěděnko dostane co chvíli od Sorina políček, když se snaží být nápomocný.

A sám Sorin ve snaze odjet s ostatními provádí se zavazadly úplně machinace. Jen velmi zřídka zaujme někdo nějakou konvenční pozici. Doktor Dorn leží nejraději na lavičce, pokud zrovna nesedí na houpačce, Máša klopýtá od jednoho panáka vodky ke druhému, když se zrovna na nikoho nevěší. Správce se točí jako káča ve snaze nachytat nějakého sluhu, kterého by mohl kopnout do zadku, Konstantin padá po břiše na postel svého strýce a Nina letí přes něj.

Je nutné dodat, že celý tento motorický cirkus provádějí všichni zúčastnění s velkou precizností. Člověka se zmocňuje zneklidňující pocit, že režiséra stihl horror vacui, že má strach, aby se publikum nenudilo, a proto musí vyplnit každý okamžik nějakou zábavou. V každém případě poukazuje tento přístup na nedůvěru k Čechovovu textu, což v podstatě může vyvolávat jisté pochybnosti o pozici Otomara Krejči jako předního čechovovského interpreta [...] Budiž Otomaru Krejčovi ponechána volnost ve zvyšování dynamiky v Čechovových hrách, kritikovi budiž ponechána volnost nepřeceňovat význam jeho oživující metody.”<sup>50</sup>

Leif Zern byl v době, kdy viděl *Racka*, dobře obeznámen s Krejčovým divadlem. I on je pochopitelně nadšen, ale proti Krejčově režijnímu umění má také námítky:

“Všechno, co jsem od českého režiséra Otomara Krejči viděl (osm představení včetně *Racka*), se vyznačovalo určitou mírou vykonstruovanosti. Čechovovy *Tři sestry* jsem viděl jako první a byly pro mě opojným zážitkem. Ale čím více jsem toho od Krejči viděl, tím obtížněji se s jeho režii vyrovnávám. Nastudování Čechovova *Racka* ve stockholmském Městském divadle mi tento problém řešit nepomáhá.”

Také Zerna znepokojují jednotlivá Krejčova aranžmá. Něco se mu zdá vyumělkované a vykalkulované, a proto nepřirozené. Takto popisuje Ninino zjevení v prvním dějství: “Nina se vřítí na scénu jako bytost z nějaké ságy. Konstantin ji slyší přicházet, běží jí vstříc, zakopne a upadne. Mohla to být dojemná scéna. Ale Krejča pracuje po celou dobu se scénériemi, které působí překombinovaně, herci se nalézají vně těchto scén.” A o posledním setkání Niny s Kostou ve čtvrtém dějství píše: “Poslední setkání Leny Granhagenové a Gösty Ekmana se nese v lyrické, procítěné náladě, dokud ti dva nezačnou zcela neočekávaně padat přes sebe, padají krásně - jako v nastudování Otomara Krejči. V tu chvíli je pro samou režii nevidím.” Leif Zern si těžko umí představit méně sofistikované divadlo, nicméně se domnívá, že představení “...se drobí do jednotlivostí, často chladne v příliš vykalkulovaném a sofistikovaném pojetí”. Některé scény podle Zerna balancují na hranici mezi vznešeností a komičnem.<sup>51</sup>



*Když se židle života kácí...* je nadpis recenze Björna Nilssona, která naznačuje podobné výhrady: “Přesto by Krejča měl možná být trochu zdrženlivější, co se týče pohybového modelu. Je toho trochu příliš najednou, když člověk vidí židle, iluze a lidi hroutit se téměř současně.”<sup>52</sup>

A Lennart Josephson: “Pomocí uspořádání a pauz zintenzívil režisér Otomar Krejča dojem izolovanosti všech postav. Místy byla ale hra se svými podivnými pozicemi a pohyby příliš vykalkulovaná. Mohlo to působit vyumělkovaně.”<sup>53</sup>

Tord Bäckström nemá ke Krejčově režii vlastně žádné kritické komentáře, pouze si všímá intenzity ve výrazu: “Krejča staví postavy do silného světla proti anonymnímu pozadí a nechává je mluvit a pohybovat se, kroužit kolem sebe, nechává je využít celý jejich citový rejstřík: reliéf místo malby.”<sup>54</sup>

Více recenzentů tedy reaguje negativně na přehnanou dynamiku v jednotlivých aranžmá. Vyzývají - používají každý trochu odlišnou terminologii - k větší “zdrženlivosti v pohybovém modelu”. Také verbální výraz má místy téměř výbušnou sílu, což více recenzentů shledává překvapivým a zcela netypickým pro nastudování Čechova, nicméně tuto skutečnost nekritizují. Nilsson poukazuje na “ojedinělou intenzitu hry”.<sup>55</sup> Ahrenberg popisuje představení jako “...pomalu hranou symfonií s diminuendem a dunivým crescendem”.<sup>56</sup> Také recenzent Politiken si všímá “divokých zvratů nálad, které jsou v naší tradici inscenování Čechova neznámé”.<sup>57</sup>

Leif Zern popisuje konkrétní příklad - jedná se o scénu z prvního dějství, kde Sorin říká Máše, že musí poprosit svého otce, aby dal odvázat psa. “Řekněte mu sám”, odpoví Máša. Replika je obyčejně pronášena neutrálně, jakoby mimochodem, lhostejně. Ale Lena Sönderblomová se ve svém projevu zarazí a náhle vykřikne repliku přímo do prostoru v křečovitě bolesti, načež odejde ze scény. Je to zcela teatrální epizoda, u Čechova velmi překvapivá. Tato scéna ukazuje, jak Krejča v té nejtriviálnější výměně replik vyhledává a zobrazuje potlačované utrpení, které si jinak pouze domýšlíme.”<sup>58</sup>

Jak jsme si všimli, více recenzentů poukazuje na to, že Krejčovo nastudování narušuje naše tradiční pojetí Čechovova divadla. Síla hry, dynamika aranžmá a agresivní zvraty jsou v nastudování Čechova neobvyklé a překvapivé. Je to rukavice hozená tradičnímu pojetí Čechova jako tichého divadla, kde se nic neděje. Anebo jak se praví v dánském textu: “V představení není nic z toho lyrického smutku, v němž se (nejen u nás) snažíme Čechova utopit.”<sup>59</sup>

Také abstraktní dekorace na úkor popisu prostředí a historické doby recenzenty zdá se překvapuje, ačkoli sama scénografie je uvádí v nadšení. Zajímavá jsou také epiteta, která recenzenti užívají k charakterizaci jak scénografie, tak celého představení. Představení je “neskutečně krásné”, “výtečné”, “rafinované”, “sofistikované”, ale také “vyspekulované” a “vykalkulované”, “teatrální” a “vyumělkované”.

Několik recenzentů vnímá *Racka* jako hru snů a Björn Nilsson připomíná “Molanderův<sup>60</sup> způsob inscenování Strindberga - dlouhé okamžiky vypadá toto krásné a symbolů plné představení, že se vznáší nad skutečností stejně jako Strindbergovy komorní hry. Rusko spíše funguje jako pozadí a předpoklad. To hlavní se odehrává v duši.” Ostatně Nilsson má ještě jeden zajímavý postřeh, když charakterizuje představení jako “...extrémně teatrální divadlo, přibližně čtvrt světelného roku vzdálené od sociálně analytického čechovovského stylu, který ve švédském divadle šedesátých let pěstoval například Ralf LangbČcka”.<sup>61</sup>

Přestože více recenzentů píše hutně a informativně, málokterý z nich se pokouší o celkové hodnocení představení. Většinu sloupku zabere výčet detailů v provedení a charakteristiky jednotlivých rolí. Problém žánru je v recenzi čechovovského představení zřejmě obtížné zmínit. Mnoho recenzentů zdůrazňuje humorné pasáže reprezentované zvláště Sorinem, nicméně hlavní dojem je poznamenán tragičností představení. Ahrenberg opatrně upřesňuje, že “...patrně jde nejspíše o tragikomedii s důrazem na tragiku”, zatímco Knud Stokholm si v recenzi s názvem *Na cestě ke katastrofě*...<sup>62</sup> všímá “nezkrotně komických situací”.

V souvislosti s tím poukazuje více recenzentů na důležitou vlastnost světelných projekcí - že totiž sjednocují hlediště a jeviště. Projekce pokrývají stěny hlediště i jeviště a vypadají jako síť, do níž jsme chyceni všichni. Projekce listoví zdůrazňují uvěznění lidských bytostí “v jejich svobodě”, tvrdí Ake Janzon.<sup>63</sup> Pro Björna Nilssona zprostředkovává scénografie obraz “uzavřeného pekla”. Nilsson si ostatně od režiséra žádá jasnější vysvětlení: “Krejča se po celou dobu zdráhá naznačit odpověď na otázku, proč jsou tito lidé odsouzeni k tomu, aby promrhali svůj život v nesmyslné lásce nebo sterilním egoismu. Nejsem si vůbec jistý, že je této zdrženlivosti třeba.”<sup>64</sup>

### **“Racek” - Od Stanislavského k Otomaru Krejčovi**

Srovnáváme-li scénické návrhy a další dokumenty ze Stanislavského nastudování *Racka* v Uměleckém divadle roku 1898 s fotografiemi z Krejčova nastudování v Městském divadle ve Stockholmu z roku 1969, působí to jako svědectví o dvou odlišných světech. Stanislavskij a Krejča se jeví jako protipóly.

Stanislavského scéna je zaplněna k prasknutí. Exteriérové scény jsou zaplněny stromy a keři (závěsy, soustavou dekorací a plastickými prvky) do té míry, že prostor pro hru herců, která se navíc přednostně odbývá na předscéně,

je velmi limitovaný. Interiérové scény jsou “plně vybaveny” nábytkem a zaplněné autentickými předměty nejrůznějšího druhu přesně tak, jak tomu bylo na statku tohoto typu v tehdejší Rusku. Scénický prostor je navíc naplněn zvukem - štěkotem psů, žabím skřehotáním, chrčením chřástalů, púlnočním odbíjením kostelních zvonů, klepáním hlídače. Je zde také pokus o davovou režii, což je v případě *Racka* překvapivé. Ve scéně odjezdu ve třetím dějství přivádí Stanislavskij na scénu veškeré služebnictvo. Ke všemu, co vidíme a slyšíme na scéně, zapojuje Stanislavskij “skrytou perspektivu” otevřených dveří a prořezaného prospektu, které zavádějí fantazii publika do dalších místností nacházejících se mimo vlastní scénu.

Krejčova scéna je téměř holá s abstraktní scénografií a jednoduchými dekoračními prvky, které místo děje pouze naznačují. Realistické detaily a pravdivé zobrazení prostředí ho zcela zjevně nezajímají. Stanislavskij chce všemi svými rekvizitami a zvukovými kulisami docílit vytvoření pravdivého prostředí a představit na scéně dokonalou iluzi skutečnosti, vše na scéně má být “jako v životě”. Naproti tomu Krejčova stylizovaná scéna má být “stokrát zřetelnější než život”<sup>65</sup>

Stanislavskij hraje Čechova v potměšilé atmosféře, jako by šlo o večerní náladu zanikající epochy. Projev je slitovný a soucitný, tón je elegický, váhavý a přidušený pláčem. Herci mluví tlumeně a pohybují se pomalu. Kromě toho zavádí Stanislavskij četné pauzy (navíc k těm, které předepisuje Čechov), jako by chtěl jednotlivé scény co nejvíce prodloužit a odložit loučení.

Krejča nechává děj odehrávat se v silném světle, jako by postavy měly být prosvětleny a vyjasněny. Lyrické a melodické pasáže jsou kontrapunkticky rozrušovány - často formou humorných prvků, které zabraňují sentimentalitě a rozjitření. Není zde žádná nostalgie, ale silné fyzické a verbální výbuchy vzteku, bolesti a protestu. Současně je představení výrazově podivuhodně krásné, artistní a rafinované.

Soudobé reakce na představení Uměleckého divadla z přelomu století byly velmi pozitivní. V souvislosti s tehdejší ruskou divadelní praxí je snadné toto nadšení pochopit. Tradiční bašta, carské Malé divadlo, mělo dostatek významných hereckých osobností, ale sólová hra dominovala na úkor souhry souboru a režie, a vzhledem ke krátkým zkušebním obdobím, která byla tehdy obvyklá, bylo stěží možné vytvořit propracovaná a harmonická představení. Zdá se, že většina věcí fungovala rutinně, aranžmá a postoje herců byly pevně dané a vypracované, dekorací nebylo mnoho a kostýmy byly libovolné. Malé divadlo mělo také svůj vlastní výraz, dikci, která už dávno nebyla pociťována jako pravdivá, ale jako deklamátorská. Program nového Uměleckého divadla byl definován jako určitá opozice k Malému divadlu. V Uměleckém divadle mělo být “vše” děláno jinak. Herci Uměleckého divadla byli mladí a nezkušení, ale byli nadšení a měli důvěru ve vedení divadla a v režiséry “Stanislavského” a “Němroviče-Dančenka”. Zavedení dlouhého zkušebního období bylo předpokladem pro vytvoření režijního divadla, které upřednostňovalo soubor a celek před sólovými výkony, a pro dosažení konečného vysokého cíle: Každé nastudování mělo být jedinečným a originálním scénickým uměleckým dílem. V tu chvíli musely být pochopitelně také dekorace a kostýmy vytvářeny jednotlivě pro každé představení. A především výraz musel být pravý - pryč s divadelním jazykem a deklamací! Nastudování Uměleckého divadla byla naplněna pulzujícím životem a obecenstvo se v tomto divadle cítilo jako doma.

Ale časem všechny formy ustrnou a vyprázdní se. To, co na přelomu století vypadalo na scéně jako pulzující život, je dnes vnímáno jako ustrnulá konvence. Když se mluví o vlivu Stanislavského inscenační tradice na režii Čechovových her do současnosti, nemyslí se nicméně dekorace a scénografické ztvárnění. Stanislavského přeplněná realistická scéna - někdo by ji nazval naturalistickou - patří rozhodně minulosti. Přinejmenším se to týká scénografických a technických řešení. Většina z nás by dnes souhlasila s popisem realistických dekorací z pera Ralfa Langbčeka: “...jak tyto hrozné, z látky vystříhané canoury, které představovaly stromy, mohly vytvořit iluzi skutečnosti, zůstává pro dnešního pozorovatele záhadou.”<sup>66</sup> Realismus je zřetelně mnohoznačný a relativní pojem. Je to styl herectví, atmosféra představení a také konkrétní jednotlivá aranžmá, která byla nosnou částí Stanislavského čechovovské režie.

Sám Čechov energicky reagoval na Stanislavského “názornost”. Negativně reagoval na přehnané použití zvukových kulis, na přeřehl rekvizit a na Stanislavského pokus o davovou režii ve třetím dějství. Čechov měl především výhrady ke Stanislavského “ilustrativní režii”, k jeho potřebě převést veškeré textové informace do vizuální či akustické režie. Když Čechov popisuje Stanislavského realistickou názornost, je místy ironický, téměř výsměšný. Čechov považuje za nutné upřesnit, že umění není totéž co skutečnost, a svůj názor přehledně ilustruje poukazem na portrét Kramského, žádaje herce, aby si představil, že se portrétovanému odřízne nos a poté se někdo postaví za plátno a prostrčí otvorem svůj skutečný nos: Nos je pravý, ale umělecké dílo je zničené! Čechov kategoricky žádá, aby scéna byla uměním, nikoli skutečností. Na scénu nesmí být vnášeno nic přebytečného. Víme také, že Čechovovy námitky proti Stanislavského režii s lety sílily, což byl i Mejerholdův případ. Po uvedení *Srýčka Váni* varuje Čechov ironicky, že jeho příští hra se bude odehrávat v zemi, kde se nevyskytují cvrčci, ani komáři, ani žádný jiný rušivý hmyz... Ještě horší to bylo po *Višňovém sadu*. Tehdy se ukázalo, že dramatik a

inscenátor měli fundamentálně odlišné vnímání vlastní nálady hry. Stanislavskij nad osudem majitelky statku plakal a vnímal hru jako tragédii, zatímco Čechov na Stanislavského přehánění reagoval tím, že sám přeháněl: *Višňový sad* měl podle něj být komedií, místy fraškou - opravdu veselou hrou.

Čechov měl tedy ke Stanislavského scénickému realismu a k samotné poetice, která dominovala v Uměleckém divadle, mnoho výhrad. Stanislavskij a Čechov měli také rozdílné názory na interpretaci jednotlivých her, což souviselo s jejich odlišným názorem na člověka a společnost. Samozřejmě, že Čechov se do starého Ruska uměl dobře vcítit, nicméně Stanislavského nostalgický vztah ke staré společnosti nesdílel. Ve Stanislavského pohledu na člověka je cosi statického a fatalistického, od čehož se Čechov, zvláště v pozdějším věku, jak se zdá, vzdálil. Čechovovo zobrazení starého Ruska je především demaskující.

Jestliže Stanislavského inscenační tradice byla po mnoho desetiletí považována za garanci pravosti, pokud šlo o uvádění Čechovových her, opíral se takový názor o tuto tradici, nikoli o Čechova jako autora.

Jak jsme viděli, byli švédští recenzenti Krejčova představení v Městském divadle nadšeni holým prostorem, abstraktní dekorací a rafinovaným užitím světelných projekcí. Až se zdá, jako by si po odstranění všech o prostředí vypovídajících, realistických detailů, vydechli. Zároveň jsme mohli konstatovat, že mnoho recenzentů reagovalo negativně na verbální a fyzické přehrávání, kterým se Krejčova režie vyznačovala. Některé výbuchy, pohyby a pózy sledovali recenzenti zvláštními a nepříroznými. Mohli bychom vznést otázku: Působila Krejčova režie, nebo alespoň způsob herectví, na většinu recenzentů opravdu tak málo realisticky? Narušoval Krejča skutečně vítou Stanislavského tradici do takové míry?

Mimoto je pozoruhodné, že žádný z recenzentů nepoukázal na souvislosti a význam onoho nápadného pohybového modelu, který v Krejčově režii nacházíme. V bohatě komponovaném představení budou pochopitelně vždy detaily, kterých si člověk, jenž vidí představení pouze jednou nebo dvakrát, nevšimne. Je pochopitelné, když si jeden recenzent nevšimne, že stupínek Arkadinové ve druhém dějství je identický s Kost'ovou scénou z prvního dějství, přestože jde o tak pěkný a významový režijní tah.

Také pokud člověk sedí daleko od scény, může mu uniknout důležitý detail, že to, s čím Máša balancuje na dlani, je rákosové stéblo. V Krejčově nastudování je kromě toho řada scén, které se odehrávají v souladu s daným pohybovým modelem, který je výrazný a zároveň smysluplný a který by neměl uniknout divákově pozornosti. Týká se to Jakova, který se točí dokola s lavicí nad hlavou, než ji v neuspořádaném světě Sorinova statku postaví na její místo; Mášina akrobatického čísla s rákosovým stéblem na dlani; pozoruhodné scény, v níž Sorin s Kost'ou kouří a v níž tabákový kouř stoupá proti svrchnímu světlu a vytváří převalující se kouřovou clonu; scény s Kost'ovými kapesními hodinkami na řetízku, které se za Sorinovými zády kývou sem a tam. Ústředním obrazem celého představení je nicméně Nina na velké houpačce. V této scéně svěbytný pohybový model kulminuje. I přesto že Ninin pohyb na houpačce je fyzickým vyjádřením jejího emočního stavu v průběhu rozhovoru s *Trigorinem*, a je tedy realisticky motivován, snový obraz Niny vznášející se vzduchem každou realistickou interpretaci této scény znásobuje. Tyto pohyby můžeme zredukovat na několik základních typů. Máme zde pohyb kyvadla, jako ve scénách s houpačkou a kapesními hodinkami. Kyvadlo se pohybuje rovnoměrně na obě strany, dalo by se říct, že je to pohyb vyjadřující ustrnutí. Podobně působí kruhový pohyb, když Jakov točí lavicí nad hlavou. Zde je pohyb také výrazem bezcílnosti a náhody, podobně jako zvlněné formace kouřové clony. Vedle toho akrobatické číslo s rákosovým stéblem vyjadřuje cosi nejistého a hrozivého, co je spojeno s Mášiným životem a břehy jezera. K této sérii můžeme přidat také ono přerušené jednání - Kost'ůu běžícího v prvním dějství Nině naproti v extatickém vytržení, kterého ale Krejča nechává zakopnout o pódium a upadnout.

Tyto scény napomáhají nastolit negativní obraz světa u jezera, který je spojován s nehybným životem, bezcílností a náhodností, částečně také s nejistotou a nebezpečím. Nedostatek cíleného jednání vyplývajícího z opravdové iniciativy a nasazení je z vnějšku zesilován rezonančními efekty v posledním dějství, kterých je nápadně mnoho. Tento opakující se vzorec ze čtvrtého dějství, které se koná o dva roky později, je konkrétním výrazem pro ustrnutí. V této souvislosti je zajímavé, že většina příkladů rezonančních efektů, kterých jsme si všimli, se týká osob, které pořád obývají jezerní břehy. Při návratu na Sorinův statek konstatujeme, že vše je víceméně při starém. Rezananční efekty by tedy mohly potvrzovat pojetí Roberta Louise Jacksona<sup>67</sup>, který jezerní svět vykládá jako "empty well", "dry lake". Vyschlý pramen. Svět u jezera se nezdá nabízet možnost k vývoji a každá naděje týkající se vyústění hry musí být nezbytně spojena s Nininou osobou. Jiná alternativa jednoduše neexistuje. Těžko ale souhlasit s Jacksonem, který Ninu velebí a vnímá ji jako silnou jednající bytost, která definitivně opouští jezero na svém okřídleném Pegasovi. To do Čechovova stylu tak úplně nezapadá. U Čechova nacházíme příliš mnoho kontrapunktických scén, které Jacksonovy odpoutané vize uzemňují.

Tím se dostáváme k otázce, která se v souvislosti s Čechovovou tvorbou objevuje neustále. Je vyústění *Racka* optimistické, nebo se konec hry nese v pesimistickém duchu? Krejča sám zachovává k těmto pojmům odstup a v rozhovoru pro švédský časopis se vyjadřuje následovně:

“Nevím, co je optimismus a pesimismus. Možná mi to vysvětlíte vy? Já mám dlouholetou zkušenost s předepisováním optimismu na divadle. To je jedno ze základních pravidel socialisticko-realistické estetiky, že hra musí skončit optimisticky. Už v padesátých letech, v době kdy jsem byl šéfem v Národním divadle, jsme s termínem optimismus měli velké problémy. Naše práce byla samozřejmě ceněna, ale byli jsme kritizováni za to, že jsme pesimisté. Tehdy jsem používal Leninova slova o ‘krušném’ optimismu - optimismu všemu navzdory.”<sup>68</sup>

Je pochopitelné, že umělec, který velkou část svého života pracoval v komunistické zemi, která kladla požadavky na optimistické umění, se od tohoto termínu distancuje a k jeho obsahu se staví s nepochopením. Dvojice pojmů optimismus/pesimismus může být potud nahrazena následující otázkou: Existuje možnost šťastného a smysluplného života? O nějakém “happy endu” nemůže být ovšem v *Rackovi* ani v pozdějších Čechovových hrách řeč. Připadá nám poněkud přepjaté popisovat Čechovovu hru jako “a gay affirmation of life”, jak ji vidí David Magarshack.<sup>69</sup> Na konci hry stojí prázdný člověk. Téměř vše, co zbylo ze snů a očekávání, se rozpadlo na prach, bylo odhaleno jako prázdné iluze. Co se týče *Racka*, musíme si uvědomit, že v této hře se nalézají pouze dvě postavy, které mají oboustranně kladný a blízký vzájemný vztah - Sorin a Kost’a. Ale v závěru hry je Sorin na smrt nemocný a Kost’a si bere život. Proto je Nina jedinou nadějí. Nesmíme se také nechat svést skutečností, že Čechov označil *Racka* za “komedii”. Ruské slovo “komedija” podobně jako francouzské “comédie” znamená často pouze hru nebo divadelní kus, nikoli veselohru.<sup>70</sup>

V souvislosti s interpretací Ninina osudu se mnoho lidí zaměřilo na následující repliku, která je jednou z posledních vět, jež Nina pronese ve čtvrtém dějství, než Kost’u opustí: “...psát nebo hrát divadlo může jenom ten... kdo umí nést svůj kříž a věří. A já věřím, a už mi není tak těžko a nebojím se života, protože jsem poznala smysl toho, co dělám.” Nina zde působí jako zachráněná a jako silná ve víře. Ale Krejča vidí tuto scénu úplně jinak:

“Když jsem poprvé dělal *Racka*, udělal jsem chybu. Když se Nina v posledním dějství vrací, říká, že ‘člověk musí nést svůj kříž’. To jsem chápal jako Čechovovo poselství. Když jsem ale hru dělal podruhé o pět let později, přečetl jsem si to pozorněji a pochopil jsem, že Nina nepřišla, aby předala toto poselství, ale proto, že strašně žálí a je zamilovaná do Trigorina. Pronásleduje ho, a když potká Konstantina, který ji miluje, napadne ji toto jako obhajoba jejího téměř chorobného utrpení pro Trigorina.”<sup>71</sup>

Krejčova explicitní interpretace je tedy v ostrém rozporu s tím, jak tuto závěrečnou scénu chápe Jackson. Krejčova Nina nenačerpala svou sílu z žádného náboženského zdroje. Je to něco, co ji napadne, aby objasnila své “téměř chorobné utrpení pro Trigorina”. Takto působí Nina jako oběť utrpení, které nemůže unést. V takovém případě nelze ani mluvit o nějakém reálném rozchodu s Kost’ou a jeho světem. Není to Kost’a, za kým Nina přišla. Kromě toho to bylo ve třetím dějství, kdy se Nina rozhodla opustit břehy jezera, odjet do Moskvy a stát se herečkou. Stalo se to při náhodné hře na hádanky s jedním zrnkem hrachu v jedné ruce a se dvěma v druhé. (*Sudá nebo lichá?*) Trigorin hádá, a hádá špatně, ale Nina i přesto odjede, protože už tehdy je Trigorinem posedlá. Nad Nininou “svobodnou volbou” a její “svobodnou vůlí” visí mnoho otazníků. Nina hledá útěchu v práci, stejně jako Soňa a strýček Váňa, stejně jako tři sestry. Čechov Nině otevírá dveře, ale nepřichází s žádným poselstvím, nic neslibuje.

V Krejčově scénické interpretaci *Racka* se nalézají také násilné výbuchy, jež recenzenti viděli jako překvapivé a nezvyklé pro čechovovské představení. Není zde žádná nostalgie, žádná apatie, nýbrž výbuchy bolesti a protestu. Protest dává mnohem více naděje než pasivní soucit, který je evidentně Stanislavského východiskem. Protest může přinejmenším vést k něčemu pozitivnímu. Možnost existuje. Dramaturg Karel Kraus se domnívá, že Čechov je tak nemilosrdný v odhalování lidských iluzí, že jeho dílo by působilo strašlivě, nebýt následující skutečnosti: “Velké umělecké dílo, které autor vytváří s naprostou úctou a upřímností, se samo stane smysluplnou součástí života a skutečnosti. Dílo stvoří význam. Tímto způsobem je *Racek* naléhavým vyjádřením smyslu umění.”<sup>72</sup> V této souvislosti nelze také pomíjet fakt, že Krejča ve svých nastudováních vytváří scény nebývalé krásy. Krejčovo divadlo je samo o sobě konkrétním a přesvědčivým výrazem bohatosti a krásy, kterou může život nabídnout. “Optimismus - všemu navzdory.”

*Z norštiny přeložila Karolína Stehliková*

### *Poznámky*

- 1) Viz mj. Bablet, D.: *Josef Svoboda*, La Cité, Lausanne 1970, Marešová, S.(red.): *Josef Svoboda*, Divadelní ústav, Praha 1971, *Platonov*, divadelní program, Městské divadlo ve Stockholmu, září 1979.
- 2) Svoboda, J.: *Nyere elementer i scenografi*, in: *Om teater*, red. Terje Mírlí, Universitetsforlaget, Oslo 1967, s. 27. (Francouzská verze tohoto článku nazvaná *Nouveaux éléments en scénographie* byla publikována v *Scénographie - Le Théâtre en Tchécoslovaquie*, vyd. Divadelní ústav u příležitosti třetího Bienále výtvarných umění v Sao Paulo 1961, s. 58-68, pozn. překl.)
- 3) Tamtéž, s. 28.
- 4) Tamtéž, s. 29.
- 5) Tamtéž, s. 29.
- 6) Tamtéž, s. 35.
- 7) Tamtéž, s. 37.

- 8) Tamtéž, s. 30.
- 9) Tamtéž, s. 34.
- 10) Šlo o Jaromíra Svobodu, jak autor udává v závěrečné poznámce o původu jednotlivých dokumentací. Pozn. překl.
- 11) Autor odkazuje k vlastnímu překladu *Racka* s číslovanými replikami, který je součástí jeho knihy. Při převodu citujeme český překlad pořízený Josefem Topolem, který Krejča použil při nastudování v pražském Národním divadle. Citované repliky dáváme do závorek a pro přehlednost označujeme kurzivou. Pozn. překl.
- 12) Krejčova režijní kniha k *Rackovi*, version française de Karel Kraus et Jean-Claude Huens, mise en scéne de Otomar Krejča, II, 4.
- 13) Tamtéž, I, 3.
- 14) Tamtéž, I, 4.
- 15) Tamtéž, I, 8.
- 16) Tamtéž, I, 8.
- 17) Tamtéž, I, 13.
- 18) Stupínek, který sloužil v prvním dějství jako scéna a v druhém dějství jako pódium pro Arkadinovou, měl nohy pouze vpředu. Zadní část stupínku byla připevněná k vyklenuté zadní stěně. Pozice stupínku byla tedy pouze jedna.
- 19) Krejčova režijní kniha, op. cit., II, 7.
- 20) Tamtéž, II, 11.
- 21) Tamtéž, III, 5.
- 22) Tamtéž, IV, 12.
- 23) Tamtéž, IV, 13.
- 24) Tamtéž, IV, 13.
- 25) Tamtéž, IV, 14.
- 26) Tamtéž, IV, 14.
- 27) Tamtéž, IV, 14.
- 28) Tamtéž, IV, 14.
- 29) Tamtéž, IV, 15.
- 30) Tamtéž, IV, 15.
- 31) Tamtéž, IV, 16.
- 32) HČstad, D.: *MČsen - frČn första repetitionen till premiären*, Dagens Nyheter 5. 10. 1969.
- 33) Loc. cit.
- 34) Loc. cit.
- 35) Loc. cit.
- 36) Stockholm, K.: *PČ vej mod katastrofen...*, Politiken 6. 6. 1970.
- 37) HČstad, D.: loc. cit.
- 38) Foghagen, K.: *...Lena-succé i MČsen*, Expressen 24. 9. 1969.
- 39) Zern, L.: *Det har aldrig spelats bättre pČ Stadsteatern*, Dagens Nyheter 24. 9. 1969.
- 40) Ahrenberg, S.: *Tjeckisk Tjechov*, Aftonbladet 24. 9. 1969.
- 41) Josephson, L.: *Svensk spel i tjeckisk regi*, Sydsvenska Dagbladet 24. 9. 1969.
- 42) Janzon, A.: *Vitaliserad Tjechov i raffinerat grČtt*, Svenska Dagbladet 24. 9. 1969.
- 43) Nilsson, B.: *När livets stolar brakar omkull...*, Expressen 24. 9. 1969.
- 44) Bläckström, T.: *Kammarmusik och satirisk saga*, Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 25. 9. 1969.
- 45) Tollet, H.: *MČsen i tjeckregi*, Hälsingborgs Dagblad 28. 9. 1969.
- 46) Stockholm, K.: loc. cit.
- 47) *MČsen - en myt som höll*, Svenska Dagbladet 16. 6. 1970.
- 48) Expressen 24. 9. 1970, - Dagens Nyheter 25. 9. 1970.
- 49) Per Henrik Ling (1776-1839), muž označovaný za "otce švédské gymnastiky". Pozn. překl.
- 50) Janzon, A.: loc. cit.
- 51) Zern, L.: loc. cit.
- 52) Nilsson, B.: loc. cit.
- 53) Josephson, L.: loc. cit.
- 54) Bläckström, T.: loc. cit.
- 55) Nilsson, B.: loc. cit.
- 56) Ahrenberg, S.: loc. cit.
- 57) *Tjeckhavs MČgen i Mercur*, Politiken 16. 5. 1970.
- 58) Zern, L.: loc. cit.
- 59) *Tjeckhavs MČgen i Mercur*, viz pozn. 57.
- 60) Olof Molander (1892-1966), švédský divadelní a filmový režisér. Ve třicátých letech ředitel Královského dramatického divadla ve Stockholmu. Jeho inscenace Strindbergových her se staly legendárními. Pozn. překl.
- 61) Nilsson, B.: loc. cit.
- 62) Ahrenberg, S.: loc. cit., Stockholm, K.: loc. cit.
- 63) Janzon, A.: loc. cit.
- 64) Nilsson, B.: loc. cit.
- 65) HČstad, D.: loc. cit.
- 66) *Realismens tre nivåer*, rozhovor s Ralfem LangbČckem. In: *Teaterarbete* (red.: Kurt Aspelin), Pan/Norstedts, Stockholm 1977, s. 310.

- 67) Kjell Helgheim zde odkazuje na esej Roberta Louise Jacksona *Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Cold Cave* nalézající se v antologii *Chekhov's Great Plays: A Critical Anthology*, ed. J.-P. Baricelli, New York University Press, N.Y. 1981. Helgheim věnuje analýze tohoto eseje čtvrtou kapitolu z druhé části své knihy nazvanou *Racek* - obhajoba jednající bytosti?
- 68) *Otomar Krejca*, divadelní časopis Entré, č. 6, 1983, s. 5.
- 69) Magarshack, D.: *Chekhov the Dramatist*, John Lehman, London 1952, s. 263.
- 70) Srov. s La Comédie Française, která není zasvěcena pouze komedii, ale také tragédii a "les comédiens", což je běžné označení pro herce. Také ve starší norštině je běžné, že "komédie" znamená divadlo ve své obecné podstatě. První záměrně postavený divadelní dům v Norsku byl v důsledku toho pojmenován Comoediehuset (Bergen 1800).
- 71) *Otomar Krejca*, viz pozn. 68.
- 72) *Karel Kraus parle de la mise en scène d'Otomar Krejca*, program *La Mouette*, Théâtre National de Belgique, saison 1965/66, Bruxelles.