

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

KAREL KRAUS

### PASIVITA ČECHOVOVÝCH POSTAV

Většina postav Čechovových her – a právě ty, které profilují jejich smysl – žije ve vzpomínkách a v očekávání. Jejich přítomnost je šedá, neutěšená, malicherná. Svůj pravý život odkládají na později, do příznivější doby. Kdysi jim připadal „okouzlující, zázračný a plný hlubokého smyslu“. Jenže s mládím pominul i pocit štěstí, pohltila je všednost, jsou unaveni, zklamáni z neuspokojených tužeb, ale doufají v možnost čistšího, skutečného života – a vzpomínají, hledají sami sebe v minulosti. Jenže roky utíkají a ke změně nedochází, dál táhnou život za sebou jako „nekonečnou vlečku“ (Máša). A tak pro toho, „kdo nemůže život žít,“ jak říká Vojnický, nezbyvá než „život snít“. Anebo se utěšovat představou, že aspoň ve vzdálené budoucnosti, „za dvě stě, za tři sta let, a kdyby za tisíc – na tom nezáleží, jak dlouho to bude trvat – nastane nový a šťastný život“ (Veršinin).

Nechtějí se smířit nejen s časem, ale ani s místem svého přítomného života. Tam, kde právě jsou, se necítí být doma. Dům v *Ivanovovi* je odpudivý, v *Rackovi* lhostejný, ve *Strýčku Váňovi* tísnivý, hrozný, ve *Třech sestřích* neosvojený, cizí. Jsou přesvědčeni, že k žádoucímu obratu v jejich osudech může dojít jen někde jinde. Proto trvale žijí jakoby v předvečer stěhování, na odchodu, na přechodu. A ti, kdo jsou v domě zakotvení celou svou minulostí – ve *Višňovém sadu* –, přicházejí o svůj dům a s ním i o „smysl života“.

Pro některé postavy není však současný život nesen ani vzpomínkou, ani očekáváním. „Minulost jsem ztratil v hloupostech, a přítomnost je strašná“ (Vojnický). Nedovedou se smířit sami se sebou, práce je pro ně únikem, budoucnosti se hrozí jako pouhého protahování úmorné přítomnosti. A ti nejnešťastnější, napohled cyničtí, ale snad nejzranitelnější, hledají úlevu v popření samé skutečnosti života. „Třeba se nám jenom zdá, že existujeme, a vlastně ani nejsme“ (Čebutykin). Tato známá zjištění se připomínají jen proto, že mi jde o pokus hledat jejich vazbu a aspoň naznačit – v kontextu současného divadla – jak na základní situaci Čechovových postav poukazuje ve svých režii Otomar Krejča.

Čechovovi lidé žijí v jakémsi šerosvitu. Na půl cestě mezi temnou a deprimující všedností a vytouženou či aspoň tušenou jasnější polohou života, k níž se – ať už ji kladou za sebe nebo před sebe – nepřestávají vztahovat. Život rozervaný do takového „mezi“ je vyčerpávající. Paralyzování neschopností rozhodnout se pro tu či onu stranu, propadají jistému druhu rezignace, melancholie, podrážděnosti, sebelitování... Při charakteristice dramatických kvalit Čechovových her se nejčastěji a globálně hovoří o pasivitě jejich postav.

Pro tuto pasivitu měl Čechov až donedávna, zejména na Západě, pověst autora poněkud folklorního, byť mimořádně citlivého znalce „ruské duše“, tvůrce teskných nálad a mlžných horizontů, na nichž se rýsují víceméně exotické postavy a obyčeje. Avšak ani takové uznání – nebo nedorozumění – by asi bylo Čechovovi nezajistilo přístup na cizí jeviště, kdyby i v prostředí, spoléhajícím především na rozumné a účelné jednání, organizaci a efektivnost, se v koutku nekrčilo vědomí, že člověk za svou plánovitou aktivitu často platí ztrátou toho, čím skutečně jest, a kdyby ve svém smutku ze sebezopření nenacházel spřízněnost s Čechovovými postavami.

V Rusku a ve slovanských krajích vůbec bylo vždy víc pochopení pro jakýsi patos zklamaných nadějí; divák, zvláště starší, si ochotně navlékal nostalgický kabát údajných obětí

ušlechtilých snů. Později docházelo k pokusům explikovat pasivitu postav z historických a sociálních souvislostí, z jejich nepochopení vývoje. Pro ideologii byl Čechov nakonec zachráněn, z naivity nebo záměrně, zdůrazněním vizí světlé budoucnosti, vydávaných – třebaže jejich konotace je jasná – za autorova osobní poselství.

Zhruba v posledních dvaceti letech se pro „rehabilitaci“ Čechova na současném a kvazi-avantgardním divadle našel jiný klíč. Nabídl ho už dávno autor sám, když některé ze svých her označil za komedie a různými výroky toto jejich žánrové zařazení podpořil. Kdo přehlédl, že směšnost je u něho jenom podšívku vážnosti, mohl se dosyta smát strastem těch podivínských lidiček a nepoznávat se v nich. Bývalo z toho někdy zábavné, ale většinou chudé divadlo. Nabízelo divákovi jen almužnu za ochotu hrát hlupáka, jemuž je třeba tři hodiny dokazovat, že Veršinin – když např. v prvním aktu vstupoval do salonu *Tří sester* a musel přitom zakopnout o práh – je skutečně životní smolař, nešika a prázdná nádoba. Ale kupodivu, přes všechny nehoráznosti cizelované krumpáčem, jemný, zdrženlivý a cudný Čechov, pro něhož „hlavní věcí je lidi neponižovat“ (v dopise z 18. ledna 1887) – a který se proti této devíze v celém svém díle neprohřešil –, přežil i takové mrzačení. A ještě se za ně stačil pomstít: poslední akt, po všech předchozích bufonériích a vulgárnostech, vždycky zalehl hlediště sentimentalitou – právě Čechovovi tak protivnou a směšnou.

Dnešní divadlo však nejen kritizuje smíchem nebo výsměchem; chce především útočit, burcovat, protestovat. V jistém smyslu je s Čechovem zajedno; i on protestoval „od začátku do konce proti lži“ (dopis z 9. října 1888). Jenže bez vykřičníku, bez spílání a stavění na pranýř. Takřka mlčky kladl vedle lži křehkou a složitou pravdu. Nevnucoval ji, dokonce ji ani zvláště nedoporučoval pozornosti diváka. Ponechal mu svobodu úsudku i námahu rozlišování. Proto se z představení, která jsou si svou pravdou příliš jistá a příliš jim záleží na tom, aby pro ni publikum získala, vytrácí ono skromné a spravedlivé svědčení, ona pravda čechovovská.

Čechovova spravedlnost by však málem sousedila s lhostejností, nebo byla až nelidská, kdyby neměla na čele napsáno právě ono kategorické: neponižovat! Chtě nechtě musíme totiž nakonec připustit, že všichni ti dojemní, malicherní, nesnesitelní, sentimentální, mnohomluvní, leniví, směšní, blouzniví, čistí, nešťastní a zklamání lidé – přes všechno, co je tak zřetelně rozděluje, někdy až k smrti – patří těžko postižitelným, jen někde v kořenech se dotýkajícím způsobem k sobě. Nespojuje je pouze obecný zákon lidského údělu, tím méně specifčnost národního charakteru nebo dobová či společenská příslušnost. A rozhodně ani autorova náruč; ze všeobjímající lásky nemůžeme Čechova podezřívát. V čem tedy je ona diferencovaná sounáležitost, co je to společné, k čemu se každý po svém vztahují?

Zkusme nejdříve odpovědět poněkud paradoxní formulací: trápení Čechovových postav pochází z jejich nedostatečné pasivity. Neboť pravá, skutečná pasivita – v původním významu *pathos a patior* – je především zakoušením toho, co člověka potkává bez jeho vůle a přičinění. Znamená však zároveň i plné přijetí nastalých situací a událostí, tedy i jistý souhlas s nimi. Svolení nést jejich tíhu trpělivě (rovněž od *patior*) a s pokorou. (Podobně se projevuje i rezignace – pravá, skutečná.) Není-li tedy přijetí daného chápáno jako pouhé zdržení se činu, nebo dokonce jako lhostejnost vůči tomu, co se děje, lze pasivitu pokládat za aktivní postoj, nebo aspoň za takové chování, které vyžaduje sílu a osobní statečnost. Jinak řečeno: i nejednání je jednáním jistého druhu.

Podmínkou pravé pasivity je ovšem porozumění sobě samému, proniknutí ke své existenci jako možnosti to dané uchopit rovněž jako darované a vyrovnat se s ním odpovědně. Čechovovi lidé, stále zklamávaní tím, co jim život nabízí, nejsou však schopni zvolit některou z možností za svou vlastní. Vztahují se převážně jen ke svým touhám a projektům, aniž kdy podniknou vážný pokus o jejich realizaci. Proč tomu tak je, zůstává pro ně tísnivou otázkou.

Žijí uzavřeni do svého „já“, jim samotným neprůhledného – a vposledku vždy egocentrického –, do subjektivity, která je od světa i od druhého izoluje. Přitom jejich „ego“

nemá samozřejmou bezohlednost prostého sobectví. Jsou zneklidňováni a pokoušeni touhou vyprostit se ze subjektivity a vstoupit do existence pravdivě se vztahující k životní realitě. Chybí jim však odvaha učinit rozhodný krok, a tak zůstávají trvale nalomeni a neuspokojeni, ztraceni ve světě, který je jim cizí. Jejich utrpení (*passio*) pochází nakonec z toho, že se nemohou odhodlat utrpení snášet (*patior*).

K průlomu do existence dochází jen v extrémních situacích, a to ještě výjimečně. Tuzenbach ve *Třech sestřích* vyznává vládu neosobní a nepoznatelné moci („život se nemění, ten zůstává, trvá podle vlastních zákonů, do kterých nemůžeme zasahovat a které určitě nikdy nepoznáte“), a teprve tváří v tvář smrti dovede prožít přítomný okamžik v jeho plné naléhavosti, zakusit setkání s tím, co je bytostně jiné než on sám, přijmout je jako dar, porozumět světu jako pravému prostředí našeho života: „...jako bych prvně v životě viděl tady ty jedle, ty javory, břízy, a všechno si mě to zvědavě prohlíží a čeká. Takové krásné stromy, tady pod nimi by se přece muselo tak krásně žít!“

Zato Irininy slzy nad smrtí toho, kdo se měl nazítří stát jejím mužem, nepatří ve skutečnosti Tuzenbachovi, nýbrž zalévají její zmařenou touhu po lásce, o níž „sní tak dlouho, ve dne v noci“. Sní o ní, ale otevřít se pro ni nedovedla. A proto i nyní, ve své skutečné bolesti, ve chvíli pravdy, před níž, zdálo by se, není kam se schovat, odmítá čelit radikálnosti situace. Uniká z ní do jiné souvislosti, natolik vzdálené, že jí znovu poskytuje iluzi možného odkladu pravého života, života, který pro ni je v dimenzi konkrétní přítomnosti vždy nepřijatelný. „Jednou na to lidi přijdou, proč tohle všechno je, proč se tak trápíme...“. A dodává-li vzápětí: „...ale zatím... musíme žít a pracovat, hlavně pracovat! ... budu učit na škole, celý život jim věnuju, snad to potřebujou“ – nemůžeme její ideu práce pro druhé, ideu služby a obecně prospěšné činnosti chápat jinak než jako recidivu euforizujícího opojení prvního aktu. Už podvakerát byla ze svého elánu vyléčena a není pochyb, že i novým učitelským povoláním bude co nevidět zdeptána a opět začne polohystericky vykřikovat: „Je to k zoufání... a já jen vidím, že jsem od toho skutečného, krásného života pořád dál a dál... a že vůbec ještě žiju, že jsem se ještě nezabila, to teda nechápu...“.

Skutečný průběh života je vzhledem k tužbám a snům vždy neadekvátní, skutečná účast na životě se nikdy nekryje s pohybem vnitřního vzepětí, jímž je neseno každé mládí. Tato zkušenost je pro Čechovovy postavy tím palčivější, že přítomnost, pocíťovaná jako nahodilou a příliš všední, nepřestávají konfrontovat s minulostí a kompenzovat očekáváním změny k lepšímu. Avšak jejich naděje, smíme-li ji tak nazvat, má v podstatě podobu vzpomínky, jejíž stín se promítá do budoucnosti. Proto se u nich cyklicky opakují stavy vzruchu a hlubokého znechucení. Žijí v jakési závratí a trvalé nevolnosti z působení odstředivé síly, která jim brání přiblížit se k pravému životu. Tomu, kdo se nemůže otevřít přítomnosti, která je prostorem rozhodování a svobody, zakládání a rozvrhování smyslu, jeví se pak i budoucnost jako uzavřená a bezperspektivní. Z očekávání budoucího se stává jen přání jeho opaku, návratu a obnovy minulého. Je to začarovaný kruh, který nejsou schopni přetnout. Iluzorní dočasné útočiště jim poskytuje falešná pasivita *laissez faire*, polonetečné, pravé rezignaci vzdálené spoléhání, že všechno nějak dopadne, byť špatně. Jejich zdánlivá nezasaženost má však příliš mnoho slabých míst; skutečné události života jí otrásají a v krajních situacích se lidé pod nimi hrouť.

Nepřestávají však pátrat po oné neznámé síle, která jako by jim zabraňovala setkat se s lidmi a věcmi tohoto světa, přijmout jejich výzvu a odpovědět na ni. Reflektují svou situaci a hledají v kontingenci promarňovaných životů nějaký smysl. Ve snaze orientovat se v přítomnosti, která se jeví jako matoucí sled nesouvislých okamžiků, nikoli jako plný čas (*kairos*), upírají pohled někam výš, do jasnějšího prostoru, odděleného od jejich zkušenosti, od banality světa, která se přes ně valí jako přízemní mlha. (Viz např. téma umění, k němuž se – jako k něčemu transcendentnímu, snad jako k náhražce náboženství – vztahují všechny postavy *Racka*.) Tam nad nimi, domnívají se, musí vládnout nějaký zákon obecně platný a

neměnný. Jako „věčný“ zakládá však pro ně především opakování, kruhový návrat téhož, „špatnou nekonečnost“. Proto je předem zmarňován každý lidský zásah do běhu věcí a čas života se podobá pouhému vyčkávání, které si člověk krátí iluzí o možnosti něčeho lepšího. Jeho představu získává však jen ze vzpomínky na čistší a radostnější svět nenávratného mládí.

V úvahách Čechovových postav se pochopitelně odrážejí filosofické koncepce devatenáctého století. Vedle Treplevovy „duše světa“ (putující dějinami filosofie od Aristotela až po německý idealismus) pronikají sem – přírodovědným názorem podmíněné – teorie determinismu, kauzality a evolucionismu (v *Rackovi* je uváděn Spencer a Buckle). Podobné představy doplňují sice požadavek „všeobecného principu“ (i když posledním a nejvyšším zůstává Nepoznatelno – *the Unknowable*), ale jejich konečnou perspektivou je rozpad, ochlazení vesmíru, smrt. Nad těmito teoriemi však převažuje vůdčí idea minulého století, idea pokroku. Nepopiratelná efektivnost postupů řízených fyzikálními a biologickými poznatky, stejně jako nevídaný rozvoj techniky i organizace společnosti vzbuzují důvěru, že „jednou na to lidi přijdou, proč tohle všechno je...“, jak říká Irina, anebo, podle Trofimova, filosofujícího „budižkničemu“: „Lidstvo jde stále vpřed... směřuje k vyšší pravdě, k vyššímu štěstí... A všechno, co je mu dnes nedosažitelné, jednou mu bude blízké a srozumitelné.“ Čechovovi lidé chápou pokrok, zcela v duchu své doby, jako samozřejmý přírůstek hodnoty. Neuvědomují si, že věda, na kterou tolik spoléhají, nemá pro morální hodnotu měřítko, a tedy ani kompetenci vyslovit se o cíli, resp. smyslu pokroku. Ale přece jen jsou už zasaženi skepsí konce století a směřují se tedy, aspoň verbálně, s tím, že nástup vyššího vývojového stupně lidstva se odkládá do stále vzdálenější budoucnosti. A tak – spolu s Veršininem – vidí ve svých zborcených osudech jakési podnoží lepšího života příštích generací.

Na otázku, co je tedy Čechovovým lidem společné, jaká je ta jejich pasivita a co zakládá jejich sounáležitost, lze nyní snad načrtnout odpověď:

„Objektivně“, tj. ze stanoviska postav (z jejich textem fixované podoby), je to – u většiny z nich – oslabený vztah k přítomnosti, převaha vzpomínky a očekávání nad aktuálním „zde a teď“, šerosvit života v neustálém „mezi“, jemuž chybí napětí mezi minulostí a budoucností. Tento stav, obvykle charakterizovaný jako pasivita nebo rezignace, je ve skutečnosti pasivitou (či rezignací) nepravou. Podobá se spíše zapletenosti do běžných životních situací, jejichž tlak se pro neschopnost radikálního přijetí nebo odmítnutí stupňuje a je pak pocíťován jako tíha všednosti. V neuchopené, prázdné přítomnosti, v čase vnímaném jako pouhé uplývání a koloběh, dochází ke kontaktním, neexistenciálním a vzhledem k významu jednotlivých situací či fází neadekvátním reakcím. Ztráta míry, důsledek imanentně pojatého subjektu, nedovoluje rozlišit důležité od bezvýznamného. Protože však i takový život v „mezi“ potřebuje být nějak vyplněna jeho banalita aspoň poněkud rozptýlena, vyvíjejí postavy aktivitu, která je ovšem stejně neautentická jako jejich pasivita, a proto se podobá spíše neusměrněné agilitě a neklidné snaživosti. Ta pak vyvolává buď konflikty a další svízelné situace, anebo její projevy zapadají do prázdna, a tím jen posilují celkový dojem marnosti všeho počínání. V obou případech se utvrzuje izolace subjektu a vrší se zábrany pro přijetí druhého jako partnera. Avšak právě to, co postavy stále víc odděluje, se nakonec ukazuje být jejich spolčeným poutem. Žijíce v izolaci subjektu, touží prolomit se do existence; žijíce pro sebe, touží vykročit ze svého já do života pro druhého. Jejich poutem je tedy společná strast: tíha osamocení a bolest neuskutečněné touhy vymanit se z něho. Vzájemné pochopení pro tuto strast Čechovovy postavy, přes všechny rozdíly a překážky, tiše a nepřiznaně spojuje. Dokonce lze snad předpokládat, že skrytě si rozumějíce ve svém bytostném ustrojení, jsou vlastně jedna druhé oporou, a že jen proto jsou schopny vydržet situaci trvalého „mezi“, na níž každá má svůj podíl a z níž také každá nese svůj díl.

„Subjektivně“, tj. ze strany autora, vytváří sounáležitost postav Čechovův základní postoj otevřenosti vůči druhému. Úcta k člověku („hlavní věc je lidi neponižovat“), zdrženlivá

nepředpojatost a péče o jeho svobodu. V širokém smyslu je otevřenost také spravedlností, nikoli ovšem v juristickém významu. Nic neubírá ani nepřidává, každému dává, co mu náleží, tj. nechává ho být, čím je. Jen taková otevřenost umožňuje setkání s člověkem (nikoli pouze s jeho společenskou funkcí či rolí) a s jeho základní situací, v níž je vždy bytostí ohroženou ve své svobodě. Otevřenost (a spravedlnost) takto chápána však předpokládá ještě víc: přijmout i člověka, který svou existenci neuchopuje, svou svobodu „nevykonává“ (resp. uplatňuje svobodu být nesvobodný), život v pravdě nepoznal nebo ho odkládá – jako většina Čechovových postav. Skutečná otevřenost (a spravedlnost) si neklade podmínky, přijímá bez souzení a dává bez zásluhy. Nikoli z lhostejnosti, ani ze shovívavosti (vždy ponižující), ani z jakési bezbřehé lásky či charity. Proto je Čechovova spravedlnost zároveň přísná, dokonce nemilosrdná: konfrontuje skutečnost a iluzi. Je to služba, která může pomáhat i drtit, která nemoralizuje ani nevnučuje rozhodnutí, ale ukazuje jeho možnost. Nezaujaté svědectví pravdě dává každému příležitost, ale nepohoršuje se nad tím, kdo se jí nechopí. Taková spravedlnost zakládá nenápadné společenství, do něhož postavy sepjal autor. Čechovova „bezvýhradná a čestná pravdivost“ (dopis ze 14. ledna 1887), pojatá jako hlavní „úkol“ spisovatele, není však odrazem životů v „objektivním“, indiferentním zrcadle, připouštějícím relativnost všech hodnot. Kdo bere na sebe „úkol“, předpokládá smysl. A tato víra přesahuje všechny skeptické či ironické výpovědi, všechny „komedie“ o člověku, dějinách, životě, světě – i o smyslu samotném.

Mnohé z toho, co zde bylo na účet Čechovových postav řečeno, mohlo právem vyvolat dojem kritiky nebo dokonce soudu nad nimi. Nic by jistě nemohlo být Čechovovu stanovisku vzdálenější. Ovšem při rozlišování mezi subjektem a existencí (životem v pravdě) nelze chtít nechtít nedávat přednost jednomu před druhým. Přitakání či odmítání, ale také pouhé zdržení se volby je usvědčující pro kteroukoli z Čechovových postav, jako pro kohokoli z nás. Jsme a stále budeme v jejich situaci, spolu s nimi selháváme a spolu s nimi cítíme nevolnost z kolísavého pobývání v prostoru „mezi“. V tom také vidím podstatnou aktuálnost Čechovova díla. Snad proto, že nikdy jsem se nedovedl přinutit k vážnému zájmu o příběh postav, jejichž úděl určovalo jen prostředí, sociální danosti nebo specifické problémy určité historické etapy. Pokud se divadlo solidarizuje přednostně s lidskou bídou, která má společného jmenovatele v některém sociologicky, historicky nebo ideologicky definovatelném jevu, a méně účasti projevuje pro její existenciální původ, mívá se, podle mého přesvědčení, se svým vlastním „úkolem“ (řečeno s Čechovem) a neklade si dosti radikálně otázku po svém smyslu – i společenském.

K tématu, které jsem si pro tento článek zvolil, mě přivedl Otomar Krejča. Nikoli svými výklady – z dobrých důvodů chová nedůvěru k teoretizujícím a vždy schematizujícím zobecněním –, ale svými režii Čechovových her, objevováním a realizací jejich aktuálnosti. Sounáležitost Čechovových postav nalezl, a snad nejenom pro mne, svou první inscenací *Tři sestry* (1966). Už v úvodních replikách vyčetl mezi těmi tak se různícími bytostmi (jak napsal do programu) „konkrétní vztah, plný pochopitelných lidských nesouzvuků“, a tento „nerozložený akord“ dovedl udržet po celé představení. Získalo tím zvláštní, vskutku čechovovskou hudebnost. Vyjádřil ji nejen zvukovou harmonií, ale také ji zviditelnil: v aranžmá, v gestice, a zejména ve vedení herců, kteří pak, v pozdějších reprízách, dovedli přesvědčit o komplementárnosti a souvztažnosti povah a osudů. Přísně dodržovaný hudební řád tak vyjevil hlubší, bytostnou strukturu díla. A závěr inscenace doložil až drtivě, že tato harmonie rozhodně neznamená eufonii, nýbrž jen předpoklad základní hluboké shody, k níž se i nejtvrdí disonance nepřestávají vztahovat. Jako by se tu připomínala společná situace podobná té, která obepíná, a v jistém smyslu tedy sjednocuje, i protivníky zápasící na život a na smrt.

Sjednocování protikladů jejich odkrytím a zvýrazněním charakterizuje celý Krejčův základní přístup k Čechovovi. Nenechává se svádět kauzalitou příběhu k jeho pouhému

předvádění a herecké ilustraci. Každou situaci jakoby zastavuje a podrobuje analýze. Sestupuje přitom až ke dnu textu a při svých opakovaných návratech k Čechovovým hrám v nich vždy nachází ještě nepostižené souvislosti a nevytěžená napětí. Z pouhých odstínů výrazu dobývá dramatické protiklady, krajně vyhrocená střetnutí; např. mezi utajovanou touhou po pravém životě a příliš zjevným lpěním na jeho stínové podobě, mezi neautentickou rezignací a potřebou žít plně. Pouhý rozdíl mezi míněným a vysloveným, mezi lexikálním významem a intonací, tedy psychologický podtext, vyzdvihuje Krejča do roviny jednání, na níž pak dochází ke konfliktům tím strmějším, čím větší rozpor chce postava zakrýt či překlenout. Tímto dramatizujícím postupem nabývají i vzpomínky ráz přítomné události a očekávání je jakoby předem splněno. Přítomnost není pak pro postavy jakýmsi vakuem mezi „už ne“ a „ještě ne“, nýbrž časem napětí a usilování, časem skutečných radostí, nadějí i utrpení. Avšak právě tím nepředstíraným, žitým zaujetím, až příliš angažovaným v prchavé chvíli, až hekticky se účastnícím oné polohy „mezi“, až příliš se rozptylujícím do malicherných nahodilostí, se vyzrazuje jeho neadekvátnost vzhledem k významu přítomné chvíle, a tedy i bytostné zakotvení postav v jiné poloze života, v jeho minulostní či vysněné dimenzi, v izolovaném subjektu, který se k existenci nedovede odhodlat a život v pravdě vždy jen odkládá.

Krejčovi bylo nejednou vytknuto, že připravuje Čechova o nostalgické tóny, o půvabnou tklivost, již se na chvíli rád poddává zejména divák tkvící svými zájmy v docela jiném světě. Nemyslím, že by melancholie byla Čechovi blízká. Ale i ten, kdo by na ní trval, nemůže přehlédnout, že Krejčova věrnost preferovanému autorovi je v něčem podstatnějším: naprosto se identifikuje s jeho otevřeností a spravedlností vůči postavám, s neponižujícím nechat je být, čím jsou, a neústupným úsilím o jejich křehkou a složitou pravdu.

Úspěch takové práce je ovšem nemyslitelný bez důvěrného, substanciálního srozumění s herci – a jen s těmi, kteří své umění staví na stejných základech otevřenosti. Pro Krejču je proto Čechov jak východiskem, tak cílem herecké pedagogiky. Vidí totiž – zvláště dnes – budoucnost divadla v herci. Ale to už by byl námět k jiné úvaze.

1984

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