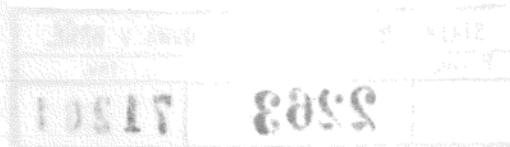


---

*V. Jermilov*  
**DRAMATIK**  
**A. P. ČECHOV**

---



PRAHA 1951

---

ČESKOSLOVENSKÝ  
SPISOVATEL

2263- 71261

MZK-PK Brno



3119655481

A. P. ČECHOVA

STÁTNÍ PEDAGOGICKÁ KNIHOVNA V BRNĚ	
Form.	Inv.
2263	71261

Název originálu: **Драматургия Чехова (Dramaturgija Čechova)**  
Přeložil Ivan Hollman podle vydání Sovětskij pisatel', Moskva 1948

## 1. CO ZNAMENÁ TALENT?

„Rackem“ se uvádí Čechov jako zralý dramatik, smělý divadelní novátor, který přinesl na jeviště nový obsah a nové formy. Všechno to, co Anton Pavlovič psal pro divadlo před „Rackem“, bylo jistě zajímavé, talentované, ale nevyšlo ještě z mezí vytvořených tradic a kánonů (s výjimkou několika vaudevillů<sup>1</sup>). Hra „Ivanov“<sup>2</sup>, nejvýznamnější z dramatických děl Čechovových před „Rackem“, byla vytvořena v obvyklých divadelních formách a nepatří ještě k *velké* Čechovově dramatice. Osobitosti slohu Čechovovy dramatiky, o nichž bude mluveno v této knize (existence dvou plánů v Čechovových hrách: bezprostředně reálného a básnický zobecněného, a ještě jiné důležité zvláštnosti), se v „Ivanovu“ ještě neprojeví. Čechovova dramatika před „Rackem“ ustupovala svým významem jeho próze. „Rackem“ zahajuje klasický cyklus dramatických děl, která vyjadřují nejzávažnější themata, všechny nejdůležitější osobitosti Čechovovy tvorby s novou — ve srovnání s Čechovovou prózou — silou neobyčejné básnické soustředěnosti.

„Rackem“ je snad *nejosobnější* ze všech Čechovových děl. Je to jeho jediná velká věc, zasvěcená bezprostředně tematice umění. Autor vypravuje v této hře o svých nejskrytějších myšlenkách, o nesnadné cestě umělcově, o podstatě uměleckého talentu, o tom, co je lidské štěstí.

Je to hra o umění a hrdinství. V umění zvítězí pouze ten, kdo je schopen hrdinství: hrdinství vůle, vytrvalosti, víry ve vítězství, hrdinství práce, smělého zkoumání životní pravdy, neustálého obohacování a odhalování vlastní duše. Je to hra o tom, že umění je dílem života a smrti, o tom, že talent sám o sobě neznamená ještě nic nebo téměř nic. „Hlupák může být obdařen talentem, ale nemůže jej usměrnit“, napsal P. I. Čajkovskij.<sup>3</sup>

Talent — je vůle. Vůle k hrdinství — taková je vůle pravého umělce. A hrdinství může vzniknout jedině tam, kde je velký cíl: štěstí vlasti, lidstva. Pouhá ctizádostivost, láska k slávě nejsou schopny přenést hory. Talent znamená světový názor, proto „hlupák“ ani nemůže usměrnit talent.

„Racek“ je jedno z těch věčných děl, vytvořených uměleckým geniem, která utvrzují lidskou vůli k svobodné tvorbě, k štěstí, k světlu, k boji se všemi překážkami, se vším temným, těžkým, chmurným. Hra je proniknuta čechovovským drsným, *krušným* optimismem — optimismem *překonání*, optimismem pravé síly, který nekryvá hlavu pod křídlo před těžkostmi života, ale rozpíná směle křídla k letu navzdor všem překážkám.

Čechov pochopil dobře už za svých mladých let, co je to talent. Pochopil, že je to ještě velmi málo — a že talent je i velmi mnoho!

Před jeho zraky hynulo mnoho talentů, a jemu samému hrozila nezřídka záhuba v době, kdy zrál jeho genius.

Když se zamyslíte nad osudem „chlapce“ v provinčním koloniálním krámku<sup>4</sup>, studenta medicíny, dodávajícího, aby obživil početnou rodinu, zábavné čtení do šosáckých humoristických plátek strašné pobědonoscevské éry<sup>5</sup>, navyklého od dětství, jak psal Čechov o sobě, líbání popských rukou, úctě k hodnosti, vychovávaného v otroctví a pobožnůstkářství, napadaného rozmanitou „prišibejevštinou“<sup>6</sup>, „belikovštinou“<sup>7</sup>, „lejkinštinou“<sup>8</sup>, „suvorinštinou“<sup>9</sup>, — vším, co směřovalo k tomu, aby talent zneuctilo, — když se zamyslíte nad Čechovovým osudem, tu přicházejí na mysl znovu a znovu moudrá slova Stalinova o tom, že jasný rozum, pevný charakter a trpělivost představují vlastnosti národní povahy ruského lidu. Tyto vlastnosti se projeví v celé spisovatelské a lidské tvářnosti Čechova, jemuž L. N. Tolstoj řekl: „Jak vy jste ruský! Velmi, velmi ruský!“

Čechova nemohlo nevzrušovat od mladých let thema záhuby talentů, zápasu o talent, také proto, že údobí přišibejevštiny nelítostně rdousilo, hubilo nadání mnohých a mnohých ruských lidí, a jelikož umělec razno-

činec<sup>10</sup> pociťoval ostře, jak obtížno bylo tomu, kdo pocházel z demokratického prostředí, prokletit si cestu k tvorbě. Čechov si vypracoval úporně vůli, sílu pro boj o ryzí tvorbu a snažil se vychovat tyto vlastnosti u všech lidí, kteří mu byli blízcí mezi literáty, s nimiž byl nucen pracovat v povrchním tisku. Vložil mnoho duševních sil do boje o nadání svých starších bratrů, z nichž jeden, Alexander, podle slov Antona Pavloviče, mohl se stát „velkým, velikánským“ spisovatelem, a druhý, Nikolaj, zahájil skvěle dráhu umělce malíře. Oba neměli *úctu k svému talentu*, neměli vůli k hrdinství, u obou chyběla úporná práce až do zapomenutí na sebe, chyběl *cíl* tvorby.

Údobí pobědonoscevsčiny, kdy se formoval Čechovův talent, bylo údobím hrubého, cynického vítězství reakce. To byla přechodná doba, kdy umřely staré ideály a v utrpení a bojích dozrávaly nové.

Lenin srovnával osmdesátá léta s vězením. Zároveň však Lenin poukazyval na to, že „... v Rusku nebylo epochy, o níž by bylo možno říci v takové míře: »nastoupilo období myšlenky a rozumu«, jako o době Alexandra III.<sup>11</sup>... Zejména v této době pracovala nejintenzivněji ruská revoluční myšlenka, která vytvořila základy sociálnědemokratického světového názoru. Ano, my revolucionáři jsme vzdáleni myšlenky popírat revoluční úlohu reakčních údobí. Víme, že forma společenského hnutí se mění, že údobí bezprostřední politické tvorby lidových mas se střídají v dějinách s údobími, kdy vládně vnější spokojenost, kdy mlčí nebo spí (jak se zdá, spí) masy, ubité a utištěné otrockou prací a nouzí, kdy se revolucionují zvláště rychle způsoby výroby, kdy myšlenka pokrokových představitelů lidského rozumu dělá bilanci minula, vytváří nové systémy a nové metody bádání... Krátce řečeno, »období myšlenky a rozumu« nastupuje někdy v historických fázích lidstva právě tak, jako pobyt politického pracovníka ve vězení napomáhá jeho vědecké práci a jeho učení.“\*

Ruská pokroková myšlenka společenská, ruská věda,

\* V. I. Lenin, Spisy. Vydání 3., sv. IX., str. 127.

umění se velmi obohatily v „hluchých“ letech, jak charakterisoval A. Blok<sup>12</sup> osmdesátá léta. V roce 1883 byla vytvořena proslulá skupina „Osvobození práce“<sup>13</sup>. Plechanov<sup>14</sup> psal svá filosofická díla. Rozvoj vědy byl značen objevy Mendělejeva<sup>15</sup>, Timirjazeva<sup>16</sup>, rozvoj umění nesmrtelnými výtvary Surikova<sup>17</sup>, Repina<sup>18</sup>, Čajkovského, Rimského-Korsakova<sup>19</sup>. Všechno to tvořilo pravou vnitřní podstatu doby, která vychovala Čechova. Ale na povrchu politického života se všechno zdálo skleslé, chmurné, beznadějně.

Mučivé hledání světového názoru, které tvořilo hlavní obsah duševního života Čechovova, úpornost tohoto hledání svědčily o hluboké nespokojenosti spisovatele s tím, co viděl na povrchu tehdejšího politického a společenského života, svědčily o jeho snaze pochopit pravou podstatu své doby.

Čechov byl přesvědčen, že právě v nesnadné době, těžké pro rozvoj umění, kdy umělec nemá jasně zformulované inspirující cíle, zejména v takové době je kladena na umělce mimořádná odpovědnost. Umělec je povinen usilovat o velké tvůrčí cíle, cesty k jasné budoucnosti vlasti, lidu, je povinen si dobývat jasnost světového názoru, jinak neodvratně zahubí, promarní, zruší svůj talent. Nikdo z umělců nevyjádřil s takovou silou touhu po *obecné ideji*, úzkost ze života, neduševněného jasným cílem, jako Čechov (stačí vzpomenout „Všední historie“<sup>20</sup>).

Čechovovo ideové hledačství se nedovršilo daleko takovým vítězstvím, jakým bylo dovršeno úsilí jeho současníka — Gorkého, který se stal vyjadřovatelem nových společenských ideálů. Nedostatek jakýchkoli přímých spojů s revolučním hnutím doby, neporozumění historické úloze dělnické třídy, vliv maloměšťáckého apolitismu, od něhož Čechov se vzdaloval pozvolna a pracně — vše to omezovalo ideový růst velikého umělce. Čechov získal však nicméně mnohá vítězství ve svých ideových snahách. Ne nadarmo v devadesátých a obzvláště v devítistých letech, která byla charakterisována na rozdíl od let osmdesátých společenským ruchem v předvečer první ruské revoluce, Čechovova tvorba za-

žala s největší silou odrážet tento ruch v zemi; ovzduší jeho děl se zbarvovalo úchvatnou předtuchou štěstí, veliké přeměny života.

Nedostatek jasného tvůrčího cíle u umělce, oné obecné ideje, po níž touží hrdina a hrdinka „Všední historie“ a jiní čechovovští hrdinové, považoval Anton Pavlovič za strašnou nemoc. Tato nemoc, psal v jednom z dopisů, je „pro umělce horší než syfilis a pohlavní vyčerpanost... Spisovatelé, které nazýváme nesmrtelnými nebo prostě dobrými... mají jeden společný a velmi důležitý znak: jdou někam a zvou Vás tamtéž. A Vy cítíte nikoli rozumem, ale celou svou bytostí, že mají jakýsi cíl, jako jej má duch Hamletova otce, který nepřišel nadarmo a zneklidnil představitost... Lepší z nich jsou reální a píší o životě tak, jaký je. Z toho pak, že každá řádka je nasycena jako šťávou vědomím cíle, cítíte kromě života, jaký je, ještě onen život, jaký má být, a to Vás okouzluje...“\*

V jiném dopisu Čechov řekl:

„Rozumný život bez určitého světového názoru není životem, ale svízeli, hrůzou.“\*\*

Čechov, spisovatel náročný, nemilosrdný k sobě, prožíval mučivě na konci let osmdesátých, kdy jeho stesk po jasném, určitém, uceleném světovém názoru nabyt obzvláštní ostrosti, pochyby o svém mravním právu na spisovatelství. Zdálo se mu, že „klame“ čtenáře, když neumí ukázat cestu k spravedlivé budoucnosti, k onomu životu, jaký má být.

Jeho soud o sobě byl zajisté příkrý. Křivdil sám sobě, když se domníval, že nemá „světový názor“: odhalil celou svou tvorbou už v osmdesátých letech svůj materialistický, demokratický světový názor. Pociťoval však hluboce veškerou neúplnost, nedostatečnost tohoto světového názoru. Čechov, vychovaný v tradicích ruské literatury, usilující vždy dát čtenáři odpověď na

\* Pisma A. P. Čechova. Redakcí M. P. Čechovové. Družstvo „Knigoizdatelstvo pisatel'ev v Moskve“, Moskva 1912—1916, svazek IV., str. 153. Čechovovy dopisy jsou citovány podle tohoto vydání. Dále jsou uváděna čísla svazků a stránek.

\*\* Dopisy. Svazek II., str. 246.

otázku: *co dělat?*, se domníval, že také literatura, jíž byl současníkem, musí odpovědět na tuto klasickou *ruskou* otázku. Není-li toho, literatura pouze „klame“ čtenáře, „zabývá se nesmysly“ (tak psal v jednom z dopisů z konce osmdesátých let o své spisovatelské práci). Pociťoval hořce společenskou neúčinnost svého světového názoru.

V jiném dopisu, jenž patří do téhož údobí, Anton Pavlovič říkal, že on sám i všichni spisovatelé jeho generace jsou „podobní maniakům, kteří píší knihy a hry pro vlastní uspokojení. Vlastní uspokojení je zajisté dobrá věc; pociťuješ je, pokud píšeš, ale potom?“\*

Byl přesvědčen, že umění musí být nezbytné pro život jako chléb, jako vzduch. Není-li spisovatel přesvědčen o životní nezbytnosti své práce, tedy i zaujetí literaturou je prostě „nesmysl“. Zdálo se mu, že všichni umělci jeho generace, včetně jeho samého, poskytují čtenáři pouze „limonádu“, v takové době, kdy je třeba poskytovat „silné nápoje“. „Což práce Korolenkovy<sup>21</sup>, Nadsonovy<sup>22</sup> i všech nynějších dramatiků — nejsou »limonády«? — tázal se hořce v jednom z dopisů, v němž kladl svou uměleckou generaci proti předchůdcům, kteří odpověděli po svém na čtenářovu otázku: *co dělat?*

Čechov psal: „Což obrazy Repinovy nebo Šiškinovy<sup>23</sup> vám zmátly hlavu? Je to milé, talentované, nadchnete se, ale zároveň nemůžete zapomenout, že se vám chce kouřit.“\*\*

Byl samozřejmě nespravedlivý k Repinovi a k jiným umělcům, jako byl nespravedlivý k sobě. Zdálo se mu upřímně, že i on sám je „milý a talentovaný“ v takové době, kdy je třeba „slovem burcovat lidská srdce“, zvat je k činu, k hrdinství. Ale jak může zvat čtenáře k činu spisovatel, který neví, co a jak je nezbytné dělat, aby bylo přiblíženo vítězství krásy a štěstí na světě!

Čechov považoval lhostejnost k otázkám světového názoru, k hledání velkých cílů za neslučitelné se samotným pojetím uměleckého talentu.

\* Dopisy, sv. II., str. 261.

\*\* Dopisy, sv. IV., str. 153.

Jeho představa o podstatě uměleckého talentu, o spisovatelově povinnosti byla strohá. Spisovatel je podle Čechovova přesvědčení člověk „zavázaný, smluvně zavázaný vědomím povinnosti a svědomím.“ Svědomí ruského umělce je náročné. Četné příznaky se dostávají do pojetí uměleckého talentu.

Jelena Andrejevna se ptá Soni ve „Strýčku Váňovi“: „A ty víš, co znamená talent?“ Na tuto otázku odpovídá ústy Jeleny Andrejevny sám autor: „Smělost, svoidnou hlavu, široký rozmach...“

„Talent má velký“, vyjádřil se Čechov o literátu Bilibinovi<sup>24</sup>, „ale znalosti života ani za groš, a kde není znalost, tam není ani smělost.“\*

Talent — to je hluboká znalost života. Talent — to je smělost.

Čechov psal v dopisu Pleščejevovi<sup>25</sup> o nadaném literátu Giljarovském<sup>26</sup>: „Cítí krásu v cizích dílech, ví, že první a hlavní půvab povídky je prostota a upřímnost, ale být upřímným a prostým ve svých povídkách nedovede: chybí mu odvaha.“\*\*

Talent — je odvaha, nemilosrdnost umělce k sobě samému.

Talent — je vysoká lidskost, umění vážit si lidí. Připomínáme významný dopis Antona Pavloviče bratru Nikolajovi o odpovědnosti talentovaného člověka; připomínáme místo z Čechovova zápisníku: „Jaká rozkoš vážit si lidí!“

Talent — to je *kultura* talentu, nepřetržitá práce. Parafrázuje Goetha, Čechov by mohl říci, že jen ten je hoden svého talentu, kdo každý den si jej podmaňuje. Aby někdo byl umělcem, psal Anton Pavlovič Nikolajovi, „nedostačuje pročíst pouze „Pickwick“<sup>27</sup> a nadřít monolog z „Fausta“. Tady je potřebí nepřetržité denní i noční práce, věčné četby, studia, vůle... Tady má cenu každá hodina.“\*\*\*

Talent — je práce.

Talent — je síla, vytrvalost.

\* Dopisy, sv. II., str. 339.

\*\* Dopisy, sv. II., str. 120.

\*\*\* Dopisy, sv. I., str. 240.

Anton Pavlovič, který miloval něžně své bratry, se doslova nutil, aby nepodléhal jejich častým žalobám na těžký život, na redakční a jiné neúspěchy, hmotnou nouzi, otřesy samolibosti, osamocenosť, stesk atd. Věděl ovšem dobře, že v žalobách Alexandra Pavloviče<sup>28</sup>, novinářského nádeníka nekonečně vykořisťovaného, bylo hodně i odůvodněného. Přece však často vytýkal Alexandrovi jeho slabost, zvláště v těch případech, kdy vyčítoval v povaze žaloby oslabení vůle k práci.

Sám si nikdy nikomu nestěžoval.

A zatím celý jeho život, od dětství až do posledních let, byl přetížen strádáním a obtížemi.

„Ty jsi silný člověk, Ty můžeš všechno unést mlčky“ — s tímto motivem se setkáváme nejrůzněji v dopisech O. L. Knipperové-Čechovové<sup>29</sup> Antonu Pavloviči.

Tato síla mu naprosto nebyla „vrozená“. Čechov ji získal úpornou sebevýchovnou prací, „nabyl“ jí prací. Všechno, všechno ve svém životě dobýval prací a obětmi.

Chtěl odevzdat třeba jen část síly, jíž nabyl, lidem, kteří mu byli blízcí, v jejichž talent chtěl věřit.

Jeho bratři však klesali stále níže. Nestarali se o světový názor, neinspirovali se ideovou vášní, takže promarňovali zbytečně své duševní síly, vzdalovali se stále více od svých tvůrčích pramenů. Nevypěstovali v sobě ani sílu, ani vůli k boji se skutečností, která znetvořovala lidi a způsobovala, že chátřali. Místo hledání pravdy, krásy, jemuž věnoval tolik sil Anton Pavlovič, dávali přednost tomu, že hledali „pravdu ve víně“.

Cyklus Čechovových povídek o *zahynulých talentech* je spjat v mnohém s jeho obavami o bratry. V povídce „Talent“ je zobrazeno prostředí umělců, „vzbuzujících naděje“. Kolik jich pozoroval Anton Pavlovič uprostřed Nikolajových přátel! Je to smutná a čechovovsky nemilosrdně střízlivá povídka.

„Kolegové, všichni tři, jako vlci v kleci chodí po pokoji z rohu do rohu. Mluví bez přestání, mluví upřímně. horoucně; všichni tři vzrušení, zaníceni. Kdo by je poslouchal, musel by se domnívat, že v jejich rukou jsou budoucnost, proslulost, peníze. Ani jeden z nich si

neuvědomí, že čas ubíhá, život se přibližuje den ze dne k západu, cizího chleba snědeno mnoho a ještě nic neuděláno; že všichni tři jsou obětmi toho neúprosného zákona, podle něhož ze stovky začínajících a vzbuzujících naděje pouze dva až tři zaujmou slušné postavení, všichni ostatní zapadnou, zahynou, jako by hráli roli potrawy pro děla.“

Čechov dával takto výstrahu Nikolajovi — a zároveň s ním mnoha a mnoha jiným — o hrozbě záhuby.

Bratři Antona Pavloviče, Alexander a Nikolaj<sup>30</sup>, zahubili své talenty. Postihl je osud mnohých lidí, vrostlých „v těch vzdálených, hluchých letech.“

„Racek“ byl napsán v polovině devadesátých let (r. 1896). Život vzbuzoval naději na změnu k lepšímu a Čechov zachycoval příznaky rozletu. Usiloval ovšem i nyní jako dříve o ucelený světový názor, který znamenal pro něho vědecky přesný, jasný *program činnosti*, znalost reálných cest k rozumné, spravedlivé budoucnosti, ale poznával smutně jako dříve, že takovou jasnost nemá. Nicméně jeho společenské, ideové pocity však byly již jiné, jasnější než v tragické době „bezčasí“ osmdesátých let<sup>31</sup>. V povídce „Tři roky“ (r. 1895) jeden z nejmilejších Čechovových hrdinů — Jarcev — říká svému příteli Laptěvovi: „Jak bohatý, rozmanitý je ruský život! Ach, jak bohatý! Víte, jsem každým dnem stále více přesvědčen, že žijeme v předvečer největšího vítězství, a chtěl bych se ho dožít, účastnit se ho.“

Čechovův stesk a jeho naděje se projeví v „Rackovi“. Hra se jevíla výsledkem mnohaletého rozjímání o umělcově povinnosti, o podstatě uměleckého talentu, o úkolech umění.

## 2. TRIGORINOVA POVÍDKA A ČECHOVOVA HRA

„Racek“ je nesmírně půvabné dílo dramatického genia Čechovova, prosté a složité jako sám život. Jeho pravé vnitřní thema se neodkrývá před námi ihned, podobně jako se nevyznáme rázem v těch složitých situacích, v tom pletivu protikladných okolností, jichž svědky nebo účastníky jsme v samotném životě. Autor jako by nám předkládal k výběru rozličné varianty, různá objasnění hry v celku a každého jejího obratu, každého jednotlivého thematicu, které se dostává do symfonie. V „Rackovi“ jsou spojeny drama a ironie, hra je plná oné potměšilosti života, díky které se hra může ukázat daleko chudší a prostší, než je sama skutečnost.

Fabule je prostá, jako vždy u Čechova.

Na břehu krásného, „kouzelného“ jezera žila půvabná dívka, Nina Zarečná. Snila o slávě, o jevišti. Byl do ní zamilován mladý muž ze sousedního statku, Konstantin Treplev, začínající spisovatel. Také Nina mu odpovídala náklonností. Snil rovněž o slávě a o „nových formách“ v umění... O čem jen nesní mládí!

Napsal hru, neobvyklou, zvláštní, v „dekadentním“ duchu. Uvedl ji pro své příbuzné a známé v originální „dekoraci“: s jeviště, stojícího v parku, otevírá se pohled na skutečné jezero.

Nina Zarečná hraje v této svérázné symbolistické hře roli „Světové duše“, jež má nepřítel: Dábla.

Matka Konstantina Trepleva, Arkadinová, panovačná, vrtošivá žena, herečka zhýčkaná slávou, žárlivá na cizí úspěchy, zesměšňuje hru svého syna. Samolibý autor prikazuje, aby byla spuštěna opona. Hra propadla. Představení nebylo ukončeno.

Toto neštěstí není však ještě daleko nejtrpčí ze všech neštěstí, jež dopadla na bedra Trepleva, který byl vyloučen z university „pro podezřelé okolnosti“, a trápí se nucenou nečinností na statku svého strýčka Sorina

v žalostném a dvojsmyslném postavení příživníka, žijícího z prostředků své matky, dosti zámožné, ale lakotné. K dovršení všeho ztrácí Ninu.

Arkadinová, která přijela si oddechnout na statek k bratrovi Sorinovi, přivezla si svého přítele, známého spisovatele Trigorina (její muž, herec, Treplevův otec, dávno umřel). Nina si zamilovala Trigorina se vši vášní první lásky. Její něžné vztahy k Treplevovi se ukázaly jen „pouhým snem“ mladosti. Láska k Trigorinovi je však její pravá a snad jediná láska.

Nina se rozchází se svou rodinou, odchází proti její vůli k divadlu a odjíždí do Moskvy, kde žije Trigorin.

Trigorin se nadchl Ninou. Ale sblížení s ním končí pro Ninu tragicky. Vzdal se jí a vrátil se k svým „dřívějším závazkům“ — k Arkadinové. Ostatně, jak říká Treplev, „nikdy se nevzdal dřívějších závazků, nýbrž při své bezcharakternosti to jaksi chytře vyklíčkoval tu i tam...“ Nina měla děcko s Trigorinem. Děcko umřelo.

Byl rozbit život Konstantina Trepleva, který se pokoušel o sebevraždu po roztržce s Ninou. A třeba píše dále a jeho povídky jsou tištěny už v časopisech hlavního města — „vzbuzují zájem“ —, jeho život je neradostný: nemůže přehlušit svou lásku k Nině.

Nina Zarečná se stala provinční herečkou. Po dlouhé odluce navštíví znovu rodná místa. Dochází k setkání s Treplevem. V něm se vzněcuje naděje na možnost obnovy jejich dřívějších vztahů. Ale Nina miluje jako dříve Trigorina, miluje ho „dokonce silněji než dříve.“

Hra se končí sebevraždou Konstantina Trepleva. Jeho život se nedokončil jako představení, které pořádal.

Anton Pavlovič psal o „Rackovi“ v době, kdy na něm pracoval: „Mnoho rozmluv o literatuře, málo děje, pět pudů lásky.“\*

Opravdu, ve hře je mnoho lásky: láska Trepleva k Nině, Niny k Trigorinovi, Arkadinové k Trigorinovi, Máši Šamrajevové, dcery správce statku, k Treplevovi, učitele Medvěděnka k Máše, Poliny Andrejevny, Šam-

\* Dopisy, sv. IV., str. 409.



rajevy ženy, k doktoru Dornovi. Vše to jsou historie nešťastné lásky.

Může se zdát, že nešťastná láska je i hlavním theme-tem hry.

Také sám autor jde jakoby vstříc takovému pojetí. Jako by předkládal variantu výkladu hry, přejatého ze zápisníku Trigorinova. Trigorin, který si skutečně zapisuje pozorování, charakteristická slovíčka, náměty, míhající se v jeho hlavě, zapisuje si „námět pro nevelkou povídku“, který ho napadl v souvislosti s tím, že Treplev zabil racka a položil jej k nohám Niny. Trigorin vypravuje Nině námět, který ho napadl:

„Na břehu jezera žije od dětství mladá dívka, taková jako vy; miluje jezero jako racek a je šťastná a svobodná jako racek. Avšak přišel tam náhodou člověk, spatřil ji a nemaje co dělat, zahubil ji jako tuhle toho racka!“

To se může také ukázat obsahem samotné hry. Vždyť člověkem, který „nemaje co dělat“ zahubil mladou dívku, se jeví jaksí v dalším sám Trigorin a zahubenou dívkou — Nina. Proto prý se také hra nazývá „Racek“.

I v tomto pojetí by byl „Racek“ v podstatě hrou pouze o nešťastné lásce, nikoli však o umění a hrdinství.

To by však byl do té míry dojemnou hrou, že by přímo připomínal svého času populární romanci o „dívce kouzelné“, která jako „racek půvabný nad jezerem tichým spokojeně žila. Ale do její duše vnikl neznámý cizinec, a ona mu dala srdce i život. Jako lovec racka, žertuje a pohrává si, rozbil cizinec navždy mladé srdce — navždy rozbít celý mladý život; není života, není víry, není štěstí, není sil...“

Takový výklad hry je, bohužel, velmi rozšířen ještě i v současné době (o čemž bylo možno se přesvědčit na příkladu inscenace „Racka“ na jevišti divadla Mossovětu, která byla v základech nesprávná).\* A. R. Kugel<sup>32</sup> (Homo Novus), divadelní kritik, proslulý ve své době,

\* Viz můj článek o „Racku“ v divadle Mossovětu (časopis „Těatr“, č. 1, 1945).

vykládal přímo „Racka“ v duchu Trigorinova „námětu pro nevelkou povídku“ a ve svém rozboru Čechovova divadelního novotářství pokládal za možné naprosto ignorovat „Racka“ vzhledem k ... chudobě jeho obsahu. „Nová forma“, psal kritik, „— pomímám hru „Racek“ s její malichernou morálkou soucitu k postřelenému rackovi — dosahuje plného rozvití ve „Třech sestřích“ a „Višňovém sadu.“\*

Kritik neslyšel nic v melodii „Racka“, kromě tklivé romance.

Kdyby ovšem obsah hry byl vsutku omezen na „malichernou morálku“, tedy „Racka“ by bylo možno pomíjet při řešení otázky o novátorském významu Čechovovy dramatiky. Podstata je však v tom, že hra celým svým průběhem rozbíjí Trigorinovo schema.

V Čechovově době se našla umělecká duše, která dokázala uslyšet melodii „Racka“, vycítit thema hry. Je známo, že první představení „Racka“ na jevišti Alexandrinského divadla propadlo. V dopisu V. F. Kommissarževské<sup>33</sup> Antonu Pavloviči, psaném v noci 21. října roku 1896 ihned po ukončení druhého představení „Racka“, nacházíme slova, plná hlubokého významu, kterými herečka, hrající roli Niny Zarečné, chtěla zřejmě utěšit a povzbudit autora (Anton Pavlovič, otrěsený propadnutím hry a škodolibostí „přátel“, odešel z divadla, aniž vyčkal konce představení, bloudil nocí sám po ulicích Petrohradu a odjel druhý den ráno naprosto neočekávaně domů do Melichova, aniž by se s někým rozloučil). V. F. Kommisarževská psala:

„Právě jsem se vrátila z divadla. Antone Pavloviči, drahý, vyhráli jsme! Úspěch úplný, jednomyslný, jaký musel být, nemohl nebýt! Jak se mi chce nyní Vás vidět a ještě více se chce, abyste tu byl Vy, slyšel to jednohlasné volání: »Autor!«

Váš, ne, náš „Racek“, protože jsem srostla s ním duší na věky, je živ, trpí a věří tak horoucně., že mnohé donutí, aby uvěřili. Přemýšlejte o svém poslání a nebojte se života. Tisknu Vám ruku.“\*\*

\* A. R. Kugel (Homo Novus): „Ruskije dramaturgi“, Očerki teatralného kritika. Moskva 1933, str. 134.

Slova, která jsme podtrhli, jsou parafrází slov Niny Zarečné v závěru „Racka“.

V. F. Kommissarževská chápala postavu hrdinky i thema hry v souhlasu s autorovým záměrem. Pro ni nebylo řeči o „postřeleném racku“, ale o mladé vítězce, která věří horoucně v život, ve své určení, bez ohledu na všechna strádání.

V tehdejších podmínkách nemohlo ovšem mít rozhodující vliv, že V. F. Kommissarževská porozuměla thematicu hry, ani na všeobecný charakter představení, ani na přijetí hry kritikou a diváky. Propadnutí „Racka“ nebylo náhodné: nelze je vysvětlit pouze měšťácky šosáckým složením obecnosti, přihlížejícího premiéře, ale daleko hlubšími příčinami. Tehdejší divadlo nedozrálo ještě pro Čechovovu dramaturgii, bylo vzdáleno tomu, aby porozumělo osobitostem Čechovových her, uvidělo jejich „spodní proud“, který podle slov V. I. Němiroviče-Dančenka<sup>34</sup> u Čechova „zaměnil přestárlý děj.“ A hlavně: „Racek“ patří mezi ta novátorská díla, která nemohla být pochopena svou dobou. Let „Racka“ je výzvou k nám, do naší doby, schopné nesrovnatelně hlouběji a plněji pochopit Čechova. Většina tehdejší inteligence, přijímající svou dobu jako dobu „bez křídel“, viděla i v obrazu Čechovova „Racka“ ptáka se zlomenými křídly. Je příznačné, že P. Nevedomskij nazval svůj článek o Čechovově tvorbě „Bez křídel“.

*Umělec bez křídel* — takovým se zdál Čechov mnohým současníkům. Tím významnější je vnímavost V. F. Kommissarževské, která uviděla „Racka“ s křídly rozepjatými k letu.

Historie „postřeleného racka“ je námět pro „nevelkou povídku“ Trigorinovu, ale nikoli pro velkou hru Čechovovu. Tento námět existuje ve hře pouze jako možnost, která je vyvrácena celým průběhem děje, jako narážka, která by se mohla uskutečnit, ale neuskutečnila se.

\* V. F. Kommissarževskaja: Pismo k A. P. Čechovu ot 21. okt. 1896. Citováno podle knihy: A. P. Čechov. Úplné sebrání spisů za redakce A. V. Lunačarského a S. D. Baluchatého, sv. IX. Hry. Moskva—Leningrad, Goslitizdat, 1932, str. 348.

Ano, půvabná dívka žila u „kouzelného“ jezera, v ti chém světě něžných citů a snění. V témže světě žil záro veň s ní Konstantin Treplev. Ale pak se setkali oba s životem, jaký je ve skutečnosti. A ve skutečnosti ži vot přece nebývá jen něžný, ale i hrubý („Život je krutý,“ říká v závěrečném aktu Nina). Ve skutečném životě bývá všechno daleko těžší, než se zdá v nezra lých snech.

Umění sejevilo Nině zářivou cestou ke slávě, pře krásným snem. A hle: vstoupila do života. Kolik těž kých překážek nashromáždil život rázem na její cestě, jaká strašná tíha padla na její bedra! Opustil ji člověk, jehož milovala tak, až zapomínala na sebe. Umřelo jí dítě. Setkala se s úplným nedostatkem pomoci při prv ních krocích svého nesmělého talentu, který potřebo val podpory jako dítě, které neumí chodit. Milovaný člověk, k tomu ještě pro ni taková autorita ve všem, co se týkalo umění, „nevěřil v divadlo, stále se vysmi val mým snům, a ponaěhlu jsem i já přestala věřit a zmalomyslněla jsem,“ — vypravuje Nina Treplevovi. — „A k tomu potíže lásky, žárlivost, neustálý strach o maličkého... Stala jsem se malichernou, nicotnou, hrála jsem nesmyslně... Nevěděla jsem, co dělat s ru kama, neuměla jsem stát na jevišti, nedovedla jsem vládnout hlasem. Nechápete ten stav, kdy člověk cítí, že hraje děsně.“

Ona, snívá dívka, se střetla s roztomilostmi „vzdě laných kupců“, se vši banálností tehdejšího provinční ho divadelního světa.

A co se stalo? Něžná, půvabná dívka dokázala vy držet, když se sen střetl se životem. Za cenu těžkých obětí vybojovala onu pravdu, že „v našem zaměstnání — je naprosto jedno, hrajeme-li na jevišti, nebo píše me-li — hlavní věcí není sláva, není lesk, není to, o čem jsem snila, nýbrž umět trpět. Uměj nést svůj kříž a věř! Já věřím, a už mě to tak nebolí, a když přemýšlím o svém poslání, nebojím se života.“

Jsou to hrdá slova, získaná za cenu mládí, za cenu všech zkoušek, za cenu těch strádání, která jsou zná má umělci, nenávidějícímu to, co dělá, přezírajícímu

svou nejistou postavu na jevišti, svou chudou řeč v povídce.

A my, čtenáři, diváci, projdeme v průběhu rozvoje hry společně s Ninou Zarečnou celou smutnou a přece jen radostnou cestu umělce, který zvítězil, a jsme hrdi na Ninu, pocíťující celou významnost jejích slov v závěrečném aktu: „Teď už je jinak... Jsem už skutečná herečka, hraju s rozkoší, s nadšením, jsem opojena na jevišti a cítím, že jsem krásná. A teď, pokud žiju tady, chodím stále pěšky, chodím a přemýšlím, přemýšlím a cítím, jak rostou každým dnem mé duševní síly...“

Nyní je v Nině víra, je síla, je vůle, je znalost života. Už umí, jak učil umělce Blok, „setřít náhodné rysy“ a uvidět, že „svět je překrásný“: ano, svět je vždy překrásný, když v něm zvítězí touha po světle! A pouze ta krása je opravdově krásná, která zná všechno — a přesto přese všechno věří. Krása prvního, nejranějšího snu — to je jediné možná krása.

Tak přes temnotu a tíhu života, překonané hrdinkou, rozeznáváme vůdčí motiv „Racka“ — thema letu, thema vítězství. V závěru hry, v rozhovoru s Treplevem, Nina houževnatě odvrhuje versi o tom, že ona je zahubeným rackem, že její strádání, hledání, výsledky, celý její život — je pouze „námět pro drobnou povídku“. Odpovídá:

„Jsem racek. Ne, to ne. Pamatujete se, jak jste postřelil racka? Náhodou přišel člověk, spatřil ho, a nemá nic na práci, zahubil ho... Námět pro drobnou povídku... To není to...“

Ano, to není to! Ne záhuba, ne porážka, ale vítězství tvůrčí vůle — takové je básnické thema hry.

„Jsem racek“, znovu a znovu jako by si Nina ověřovala celou svou cestu, kterou prošla. A odpovídá: „Ne. Jsem herečka. Nu ano!“

Proč Treplev, který se postřelil neúspěšně jednou z toho důvodu, že se ho Nina zřekla — proč, když přijal už jako nevyhnutelnou věc ztrátu Niny a když zcela promyšleně, pohleděv do vlastní hlubiny, ujistil svou matku, že již nikdy více nebude opakovat pokus sebe-

vraždy — proč přesto přese všechno po setkání s Ninou se střílí znovu — a tentokrát „úspěšně“?

Uviděl s nemilosrdnou jasností, jak ho Nina přerostla. Ta je již ve skutečném životě, ve skutečném umění, ale on pořád ještě žije ve světě nezralých krásných citů, v němž žil kdysi společně s Ninou. Ve svém umění pořád ještě „neví, co dělat s rukama, nedovede vládnout hlasem.“ Těsně před příchodem Niny ve čtvrtém jednání se tím právě mučí.

„Tolik jsem se namluvil o nových formách,“ uvažuje o samotě nad svým rukopisem, „ale teď cítím, že sám upadám poněnáhu do rutiny.“ (Čte.) „Plakát na plotě hlásal... Bledá tvář orámovaná tmavými vlasy...“ „Hlásal, orámovaná... To je otréle.“ (Přeskrtává.) „... Trigorin si vypracoval svoji šablonu, jemu je lehké... Jemu se blýská na hrázi hrdélko rozbité láhve a černá se stín mlýnského kola — a měsíčná noc je hotova, kdežto u mne chvějivé světlo a tichý třpyt hvězd a vzdálené zvuky klavíru, zmírající v tichém vonném vzduchu... To je k umučení.“

Mluveno slovy Čechovova dopisu Pleščejevu, Treplev „být upřímným a prostým ve svých povídkách... nemůže — chybí mu odvaha.“ Treplevova muka se neodlišují ničím od oněch muk, jichž cestou prošla již Nina. Ona stojí pevně na jevišti, necítí se nenadanou, nemučí se více nedůvěrou. Racek již uletěl daleko — daleko od druhá své rané mladosti!

Představa, kterou si Treplev vytvořil o osudu Niny, byla nesprávná. Treplev vypravoval o Nině, když odpovídal na dotazy doktora Dorna, který se vrátil ze zahraničí, že jí to s divadlem nevyšlo, že její talent, ač jej měla, vyšel naprázdno. Ninin život se zdál Treplevovi zlomený. Vinil ovšem ze všeho Trigorina. Nenáviděl Trigorina, ale sám, aniž by si to uvědomoval, přijímal celkem Trigorinovo schema „drobné povídky“ o dívce, jež zahynula z nešťastné lásky. Mluvila z něho žárlivá omezenost zamilovaného. Sám se cítil zlomeným neúspěšnou láskou a přirovnával podvědomě Ninin osud k svému osudu. Možná, že nacházel v tom tesknou útěchu, jež mu pomáhala žít.

Tato Treplevova představa o Ninině osudu se však rozplynula v dým, když se setkal s milovanou ženou po dlouhé rozluce. Všechno se zběhlo u Niny tak a zároveň vůbec ne tak, jak myslel.

V závěrečném aktu Nina se objevuje před námi otřesená, stále ještě hluboce trpí. Ano, ale jak je možné nebýt otřesenou, když přežila všechno to, co vytrpěla!

Ale ona nejen trpí: ona, jak napsala V. F. Kommissarževská, *trpí a horoucně věří*.

Je vzrušena, pláče, ale ne proto, že chce zůstat dále poplašeným raněným ptákem. Ne, to je už minulost. Když se objevila opět v rodných místech, vzpomíná zvláště ostře na vše minulé a na mladost, která je nyní od ní tak daleko. Její slzy jsou slzy zralosti, slzy ulehčení.

„Zaplakala jsem po prvé po dvou letech a ulevilo se mi, bylo mi najednou jasněji na duši.“ I samotný její smutek nad odešlým půvabem prvního mládí je již zralý, poněkud shovívavý stesk po ztracené naivní dětské čistotě. „Žila jsem radostně, dětsky,“ říká Treplevovi; naslouchajícímu jí žádostivě a už také zoufale — „probudíš se ráno a zazpíváš; milovala jsem vás, snila o slávě, ale teď?“

Poznala už nyní hrubost i banálnost i veškerou prózu reálného života, připadá si dokonce nečistou ve srovnání s dřívější svou nainí čistotou. „Mne je třeba zabít!“ — říká. Tato slova se mohou zdát neočekávaná, příliš příkrá, nepřiléhající k Ninině tvářnosti. Skutečně, odkud se mohla u ní vzít? Což spáchala nějaký zločin, aby se mohla tak odsoudit? Musíme jenom vzpomenout, že tato slova vznikají u Niny v souvislosti s obrazem racka, který vyvstal před ní jako obraz *zabitého* ptáka, téhož ptáka, kterého zastřelil kdysi Treplev, pak ihned se stane jasnou zákonitost těchto „krutých“ slov. Nina se srovnává v posledním rozhovoru s Treplevem po celý čas se zabíjícím rackem, zkouší na sobě Trigorinovo schema. A ovšem pouze v této souvislosti lze porozumět i jejím slovům o tom, že za utracenou dětskou čistotu, za to, že zničila Treplevův sen o lásce a štěstí — rovněž dětský sen! — je třeba ji zabít...

Hlavní, co charakterisuje Ninu ve čtvrtém jednání, jsou její slova o tom, že se *nebojí* života, že v ní zrají duševní síly, že věří ve své poslání. To je bilance jejího celého prožitého života. Zve Trepleva, aby se přijel na ni podívat, až se stane velkou herečkou. A my společně s ní nepochybujeme o tom, že se stane skutečně ryzím mistrem, že je už blízko plně zralosti svých duševních sil a talentu.

Role Niny Zarečné ve čtvrtém jednání je hrána tak, že se již vytvořila špatná „tradice“, podle níž se stává obvyklým i tragicky bludný názor i obecný tón zlomu, porušení duševní rovnováhy, beznadějnosti i nepochopení toho, že hlavní, nejdůležitější ze všeho, co říká Nina, spočívá v odmítání Trigorinovy verse: „Jsem — racek. Ne, to ne.“ Tato věta, opakovaná vytrvale Ninou, nebývá pronášena obvykle jako bilance celého jejího života, nýbrž jako poloblouznivé žvatlání zlomeného, nemocného člověka. „Zlomyslný“ autor, věrný svému obyčeji, předkládá jaksi k výběru i v tomto případě různé varianty. Opravdu, vždyť Treplev, když vypravoval Dornovi o Nině, vyličil ji téměř jako duševně nemocnou. Její obrazotvornost, vypravoval Treplev, je „poněkud porušená. Podpisovala se: Racek. V »Rusalce«<sup>35</sup> mlynář říká, že je havran, ona také v dopisech stále opakovala, že je racek.“

Uvěříme-li Treplevovi a sblížíme-li postavu Niny s postavou šileného mlynáře z „Rusalky“, opakujícího v blouznění, že je havran; zapomeneme-li pak k tomu, že Nina se „podpisovala: Racek“ *dříve*, ale nyní naopak opakuje vytrvale, že to *není to*, že ona není racek, — zapomeneme-li na to všechno, tu se ovšem celá postava Niny v posledním jednání zbarví temnými barvami beznaděje.

Představitelka role Niny Zarečné v závěru hry musí být schopna vyhrát rozhodující změnu hrdinčiny osobnosti, dramatickosti Ninina přechodu od mládí k duševní zralosti, množství odstínů, přechodů, přeměn barev, tónů. Ve všem tom, co říká Nina, musí sdělit hledišti ono *světlo vítězství*, které prosvítá z hrdinčiných muk a strádání.

Zejména toto světlo oslnilo i Trepleva, znovu ho vyvedlo z té — byť smutné, křehké, ale přece jen rovnováhy, v níž žil po svém pokusu o sebevraždu. Treplevem, chorobně samolibým, nemohl neotrástí teskně shovívavý vztah Ninin k jejich dřívějšímu přátelství, ke všem jejich snům, jako k něčemu velmi vzdálenému, naivnímu, dětskému. Poznání, že on ještě ničeho nedosáhl, proniká jím s mučivou silou. „Našla jste svou cestu,“ říká Nině, „víte, kam jdete, ale já se vznáším pořád ještě v chaosu snů a obrazů, nevěda, nač a komu je toho zapotřebí. Nevěřím a nevím, jaké je moje poslání.“

Hle: oni, druhové z mládí, jsou spolu pohromadě v jednom pokoji, ale dělí je vzdálenost milionů verst jako od planety k planetě nebo jako — od mistra k diletantovi.

Treplev nemůže udělat nic se svým talentem, protože nemá cíl, ani víru, ani znalost života, ani odvahu, ani dost sil.

Pochopil i nesprávnost svých úvah o „nových formách“.

„Ano,“ uvažuje, „dospívám stále víc a více k přesvědčení, že tu nejde o staré ani o nové formy, nýbrž o to, co člověk píše, nemysle na žádné formy, píše, protože se mu to vylévá volně z jeho duše.“

Je v tom ironie, že „novátor“, který mluví tolik o „nových formách“, končí návratem k rutině. Formalistické novátorství, novátorství jako cíl o sobě, se končí vždy návratem k rutině!

Nemůže existovat novátorství samo pro sebe, pouze jako péče o „nové formy“: je myslitelné pouze jako závěr velké myšlenky, smělého, širokého poznání života, je možné jen při bohatství duše a rozumu. A čím se obohatil Treplev? Na rozdíl od Niny především nezná reálný život; žije v pomyslném světě neurčitých snů, nejasných obrazů. Nina dokázala i svá strádání přetvořit ve vítězství. A pro něho strádání zůstalo pouze strádáním, neplodným, vysoušejícím duši.

Ano, on také, jako hrdinové povídky „Talent“, „upřímně, horoucně“ mluvil o umění. Ale podobně jako oni se ukázal obětí „toho neúprosného zákona, podle něhož ze

stovky začínajících a vzbuzujících naděje pouze dva až tři zaujmou slušné postavení“.

Přemýšlejíce o Treplevovi a jeho osudu, řekneme: „Talent! Jak je to ještě málo!“ Přemýšlejíce o Nině a jejím osudu, zvoláme: „Talent! Jak je to mnoho!“

## 3. KRUTÁ IRONIE

Jeden z tehdejších bystrých diváků, A. F. Koni<sup>36</sup>, napsal Čechovovi po prvních představeních „Racka“, že ve hře je „sám život . . . téměř nikým nepochopený v jeho vnitřní, kruté ironii“. Skrytá, nelitostná ironie hry se projevuje v celém rozvoji námětu, v samém průběhu dvou osudů, které se odehrávají před námi.

Osudy Niny Zarečné a Konstantina Trepleva se rozvíjejí v mnohém shodně. Tam i tu jsou muka nepevného, neustáleného talentu. Tam i tu je nešťastná láska, ztráta milovaného člověka. U Niny je to nezměrně zesíleno smrtí jejího dítěte. A hle: křehká mladá žena vydrží všechny zkoušky, kdežto Treplev hyne pod jejich tíhou. Tak nabývá reálného smyslu jeho „symbol“, jak to nazývá Nina: zabitý a k nohám Niny položený racek. Sám se srovnává s „postřeleným rackem“. Připomeňme si scénu, následující poté, kdy Treplev pochopil, že Nina odejde od něho k Trigorinovi.

»Nina. Co to znamená?

Treplev. Byl jsem tak špatný, že jsem zabil dnes tohoto racka. Kladu vám ho k nohám.

Nina. Co se děje s vámi? (Zdvihne racka a dívá se na něho.)

Treplev (po chvíli). Brzy zabiju taky sebe.«

Vidíme, jak složitý, bohatý, mnohostranný význam má obraz racka ve hře. *Krutou vnitřní ironii* se ukazuje, že „postřelený racek“ není křehká, něžná dívka, nýbrž mladý člověk, považující se za silného, smělého, povolaného k novátorství.

Před námi se rozvíjí vlastně historie svérázného „závodění“ dvou mladých talentů, řeší se otázka: který z nich je pravý? V prvním jednání je před námi svého druhu start. Oba — Nina Zarečná a Konstantin Treplev — dostávají propustku do života, do umění. Po pokaženém představení, pořádaném Treplevem, Arkadinová říká Nině:

„Máte asi talent . . . Musíte vystoupit na jevišti!“

Nedlouho potom Dorn říká Treplevovi:

„Jste talentovaný člověk, je třeba, abyste pokračoval.“

A hle: oba se vydají se shodnou pobídkou na cestu do života. Nina je ve finiši: na prahu mistrovství. Treplev na cestě klesl.

Počáteční shoda osudů Niny Zarečné a Konstantina Trepleva je zdůrazňována i tím, že na počátku cesty oba utrpí porážku: propadnutí Treplevovy hry, Ninin neúspěch na jevišti. Ale potom se shoda stále více stírá a do popředí vystupuje příkrá protichůdnost.

Srovnávání osudů dvou hlavních hrdinů probíhá celou hrou. Treplev i Nina prožívají ztrátu milovaného člověka. Jako by byli oba stejně otrženi svým hořem. Treplev říká matce: „Kdybys věděla! Ztratil jsem všechno. Ona mne nemiluje, nemohu už psát . . . zapadly všechny naděje . . .“ Nina vzpomíná v rozmluvě s Treplevem na dny, kdy Trigorin k ní ochladl, jak byly pro ni strašné: „Potíže lásky, žárlivost“ udělaly ji „malichernou, nicotnou“, „hrála nesmyslně“, „neuměla stát na jevišti, nedovedla vládnout hlasem.“ Jinými slovy, ona jako by se dovolávala toho, co říká Treplev: „Nina mne nemiluje, nemohu psát!“ „Trigorin mne nemiluje, nemohu hrát!“ — mohla by říci ona. Milostná katastrofa jako by vzala oběma všechny naděje na tvorbu, na štěstí, na život. V dalším se však ukáže, že nemohl-li Treplev začít správně psát, nemohl-li vládnout svým talentem, tedy Nina, nehledíc na hoře, mohla začít správně hrát.

— Ty jsi talentovaná, ty jsi talentovaný, — řekl jim oběma život, když do něho vstupovali. — Jdi a podmaň si svůj talent, dobývej mistrovství, vítězství tvůrčí vůle!

Takové je východisko hry. Tak se počínají i mnohé pohádky, jichž hrdinové se vypravují na cestu hledat štěstí. Ti z nich, kteří znají kouzelné slovo a umějí je využít, třeba by byli jakkoli skromní, chytanou ptáka ohniváka za křídlo.

A u jiných, ať by byli jakkoli hrdí a sebevědomí, ruce loví prázdnotu.

„Jsem talentovanější než vy všichni!“ — křičel Kon-

stantin Treplev, obrací se ke své matce i k Trigorinovi, i ke všem, kteří „uchvátili prvenství v umění“. „Vy jste rutiněři!“ — vmetl jim hněvivě do tváře. Svě hrdé přesvědčení, že je talentovaný, které tak vyzdvihl, nemohl však *dokázat* tím jediným způsobem, kterým se to dokazuje: dílem.

První Treplevův výstřel je spojen s thematem nešťastné, *neuskutečněné* lásky. Druhý výstřel se vztahuje již k druhému thematu — thematu nešťastného, *neuskutečněného* talentu. Přerušené, přervaný život, neukončené představení, nedodělané, chaotické povídky, přervaný život, neukončenost ve všem — hle, co zůstane po Treplevovi. A takovýmto způsobem musí ho ztělesnit představitel této role: musí být nerozhodný, nevyrovnaný, lehce zranitelný, deroucí se ke vzletu, ale nemohoucí rozpřáhnout křídla.

#### 4. „...RACEK — NOVÝ DRUH DRAMATICKÉHO UMĚNÍ“

(Z dopisu M. Gorkého Čechovovi)

Mnohostranně a složitě se proplétají v „Rackovi“ rozličné protichůdné, pružné varianty a formy událostí, jedna přechází v druhou, podobně jak tomu bývá v samotném životě. Všechno, co se odehrává ve hře, má množství různých stran, hran, odstínů, objevuje se tu v jednom, tu v jiném pohledu a významu.

Hle, úryvek z Treplevovy hry, která propadla. Co znamená tento text sám o sobě? Je to snad parodie na dekadenci, k níž se Čechov choval, jak známo, s ironií? Připomeňme slova Arkadinové o hře jejího syna: „Je to něco dekadentního.“ Připomeňme předhůzku, kterou vrhá synovi: „Dekadente!“

V tomto textu je ovšem také zlá parodie dekadence. Ale věc nespočívá pouze v ní. Ne nadarmo vzdělanec Dorn mluví o „světové duši“ vážně, jako o duši městského davu, o duši lidu...

„Ve mně je duše Alexandra Velikého, Caesara, Shakespeara i Napoleona... A pamatuji se na všechno, na všechno, všecičko, a každý život v sobě samém znovu prožívám...“ Což v těchto slovech, deklamovaných Ninou Zarečnou, není ozvuk velkých úvah o umění, o umělcově duši, v níž žije množství lidských duší? A což v tom temnu a strádání, jimiž podle Treplevovy hry je souzeno projít „světové duši“, dříve než bude dostiženo „překrásné harmonie“, — což v tom není vnitřní souvislost s cestou Niny, která zvítězila nad chladem a tmou života a dospěla k vítězství tvůrčí vůle?

Není nic prázdného, zbytečného v dokonalém uměleckém výtvaru. A tím spíše není nic zbytečného v Čechovovi, u něhož „všechny pušky střílejí“. Nemůžeme necítovat krutou ironii života v tom, že Treplev, snící o vítězství „světové vůle“, „překrásné harmonie“, sám nemohl dobýt vítězství své vůle k tvorbě, k novátorství. Sní o harmonii, ale sám zároveň skýtá obraz zlomu,

křičícího protimluvu. Tak souvisí s postavou Treplevovou také jedno z nejzákladnějších temat celé Čechovovy tvorby: protiklad mezi silou, rozmachem snu a snilkovou slabostí, jeho nezpůsobností bojovat za uskutečnění snu.

Čechov ovšem cítí s Treplevem možná tak hluboce, jako cítil se svými bratry, nejen s rodnými, nýbrž se všemi uměleckými bratry, se všemi talentovanými lidmi. Nemohl však promíjet slabost, když prošel sám nezměřitelně těžší cestu v zápase za tvorbu. Neodpouštěl ji svým bratrům, nepromíjel ji svým milovaným hrdinům, nepromíjel ji nikomu. Zdrženlivě a jemně, ale nemilosrdně a střízlivě zironisoval ve svých dílech krasoduché snilkovství, rozpor mezi slovem a skutkem, tolik charakteristickým pro převážnou část tehdejší inteligence.

Umění bylo mu posvátným dílem utvrzení pravdy, krásy a svobody na bezmezně milované, rodné ruské zemi. Potřeboval spojence ve svém mohutném boji proti banálnosti, měšťáctví, otroctví, lži, proti „prišibejevštině“, „belikovštině“. Talent znamenal pro něho zbraň, kterou nebylo možno složit. A vztyčil nad všemi slabými a ztrativšími viru něžný a hrdý obraz Racka s jeho překrásným, svobodným letem k slunci.

V Treplevových úvahách o „nových formách“ je nemálo také toho, s čím Čechov se nejen nepře, ale s čím souhlasí.

Když Treplev na začátku hry říká Sorinovi, že „soudobé divadlo — to je rutina, předsudek“, tedy nemůžeme nepochopit, že Treplev vyslovuje *Čechovovu* hořkost, pohrdání ideovým ubožáctvím, plochým naturalismem měšťáckého divadla: „Když se zdvihne opona a při večerním osvětlení, v pokoji se třemi stěnami, tito velicí talenti, žreci svatého umění, zobrazují, jak lidé jedí, pijí, milují, chodí, nosí své žakety, když z banálních obrazů a vět se snaží vyvodit morálku, morálku malinkou, snadno pochopitelnou, užitečnou pro domácí potřebu; když v tisíci variacích mně přinášejí pořád jedno a totéž, jedno a totéž — tedy prchám, prchám jako Maupassant<sup>37</sup> prchal od Eiffelovy věže, která mu ničila mozek svou banálností.“

Ano, to sám Čechov prchá před banálností buržoazního jeviště. A když Treplev říká, že je „zapotřebí nových forem“, tehdy autor s tím ovšem v zásadě souhlasí. Je zaujat sám vypracováním nových forem.

Může se ukázat podivným, že Čechov odsuzuje ústy Trepleva hry, v nichž se zobrazuje, jak obyčejní lidé „jedí, pijí, milují, chodí, nosí své žakety“. Vždyť i v Čechovových hrách se zobrazuje jaksi totéž — ne nadarmo Umělecké divadlo tak zdůrazňovalo v čechovovských inscenacích zejména všednost, každodennost. Vždyť přece sám Čechov upozorňoval, že ve hrách je nutno zobrazovat „život, jaký je, i lidi takové, jací jsou.“ Říkal, že v životě se lidé každou minutu nestřílejí, nevěší, nevyznávají si lásku. Více jedí, pijí, běhají za holkami, mluví hlouposti. Je tedy třeba, aby to bylo vidět na jevišti. Je třeba udělat takovou hru, v níž by lidé přicházeli, odcházeli, obědvali, rozprávěli o počasí, hráli karty... Třeba na jevišti všechno nebude přece tak složité a zároveň tak prosté, jako je v životě. Lidé obědvají, pouze obědvají, ale zároveň se vytváří jejich štěstí a rozbíjejí se jejich životy...

Z těchto Čechovových úvah lze soudit, že chtěl vlastně totéž, aby na jevišti byla ukázána obyčejnost každodenního života, jak lidé „jedí, pijí, milují, chodí, nosí své žakety.“ Proč se ohrazuje proti tomu ústy Trepleva?

Není tu protikladu. Čechov uznává, že divadlo je po-  
vinno zobrazovat každodenní všední život obyčejných lidí, ale zobrazovat tak, aby všechno všední a každodenní bylo osvětleno vnitřním světlem poesie, velkého *thematu*, aby pod bezprostřední realností byl ještě také *spodní proud*. Čechov směřoval k tomu, aby všechno to, co je zobrazováno na jevišti, mělo dvojí význam — bezprostředně reálný a poeticky *zobecněný*; vytvářel nový sloh v dramatice. Moudrý Čechovův přítel Gorkij pronikavě charakterisoval hlavní osobitost tohoto slohu. V dopise Antonu Pavloviči (prosinec r. 1898) Gorkij psal:

„Váš projev o tom, že nechcete psát pro divadlo, nutí mne, abych Vám řekl několik slov o tom, jak obecně-



stvo, které Vás chápe, se chová k Vaším hrám. Říkají na příklad, že „Strýček Váňa“ a „Racek“ jsou novým druhem dramatického umění, v němž realismus vyrůstá do oduševnělého a hluboce promyšleného symbolu. Shledávám, že to říkají velmi správně... Jiná dramata neodvádějí člověka od reálnosti k filosofickému zobecnění — Vaše to dělají...“\*

Tato charakteristika Čechovovy dramatiky, významná svou přesností, musí být výchozí posicí pro divadlo, jež usiluje, aby ztělesnilo na jevišti Čechovovy postavy. Divadlo musí umět vidět v životní všednosti, jakou kreslí umělec, filosofické zobecnění hlubokého a širokého významu.

Treplevovo úsilí přejít od naturalistického divadla k divadlu velkých básnických zobecnění se nemohlo nasetkat s Čechovovou sympatií.

Ale symbolismus, o němž přemýšlí Treplev, se vzdaluje reálného života, zatím co Čechovova „symbolika“ je hluboce realistická. Tímto způsobem Čechovova sympatie s novátorským úsilím Treplevovým nejde dále za hraniční čáru, za níž se začíná nejzákladnější neshoda autorova s postavou své hry.

Čechov určuje jasně ústy doktora Dorna v prvním jednání podstatu své sympatie s úsilím Treplevova hledání nového umění a zároveň tím už varuje před těmi pokřiveninami umělcovy cesty, uměleckých úkolů, které v dalším také přivedly Trepleva k záhubě.

Dorn, jemuž se něco líbilo v propadlé Treplevově hře, říká mladému autoru:

„Vybral jste si námět z oblasti abstraktních idejí. To bylo na místě, neboť umělecké dílo má rozhodně vyjadřovat nějakou velkou myšlenku. Pouze to je krásné, co je vážné.“

Ale — za tím následuje velmi důležité „ale“. „V každém díle“, říká Dorn, „má být jasná, určitá myšlenka. Jste povinen vědět, proč píšete, jinak, půjdete-li po této

\* M. Gorkij i A. Čechov. Peregiska, statji i vyskazyvanija. Pod redakcí S. D. Baluchatého. Vydání Akademie věd SSSR, Moskva—Leninograd, 1937, str. 14.

malebné dráze bez určitého cíle, zabloudíte a váš talent vás zahubí.“

Neštěstí Konstantina Trepleva spočívá také v tom, že nemá jasnou, určitou myšlenku, nemá cíle, které by ho mohly inspirovat. Jeho novátorské hledačství není spjato s hledáním *obecné ideje*, je lhostejný k otázkám světového názoru, k „prokletým otázkám“, vyvolávaným životem, žije stranou skutečnosti, ve svém uzavřeném, malém světě.

Talent bez světového názoru, bez jasného společenského cíle je jedovatý kvítek, přinášející záhubu svému nositeli.

Čechov odhalil ve svém zápisníku své pojetí postavy Trepleva, příčin jeho záhuby:

„Treplev nemá určité cíle a to ho zahubilo. Talent ho zahubil. Říká Nině v závěru: „Našla jste cestu, jste spasena, ale já jsem zahynul.“

Dornova slova o Treplevovi, vyslovená ve čtvrtém jednání souvisí s myšlenkami, vyřčenými tímž Dornem v prvním jednání o podnětech Treplevovy hry. Ale tady, v závěru, Dornova slova nezní už jako *výstraha* před možnými nebezpečnostmi, ale jako smutná bilance: Treplev zůstal týmž, jakým byl v prvním jednání, nešel kupředu.

„Myslí v obrazech“, říká Dorn o Treplevovi, „jeho povídky jsou barvitě, výrazné, cítím je silně. Škoda jenom, že nemá určité úkoly. Vyvolává dojem, a víc nic, ale na pouhém dojmu přece daleko neujedeš.“

„Vyvolává dojem, a víc nic!“ — to se už vztahuje k dekadentskému impresionismu Treplevovu, k tomu, co bychom nazvali *formalismem*.

Čechov směřoval k velkým filosofickým generalisacím realistického umění, založeného na hluboké znalosti života. Treplev hledá „nové formy“ odtržené od velkých ideových cílů tvorby, od reálného společenského života. Proto Treplev nemá tu *svobodu tvorby*, když člověk „píše, nemysle na nějaké formy, píše, protože se mu to vylévá volně z jeho duše.“ V těchto slovech jest uzavřena myšlenka o nemožnosti vytvořit novou formu bez nového obsahu. Pro Čechova bylo hledání

nových forem spjato s hledáním nových sociálních a filosofických idejí. „Novátor“, který není znepokojen *takovým* hledáním, se jeví mělkou figurou, třeba by byl i talentovaný.

Treplev *zklamal naděje* Dorna, jehož ústy mluví autor; to hledačství nového umění, jímž je zaujat Treplev, jde po nesprávné cestě. Je tedy pravda v ironických poznámkách Arkadinové o podnětech Treplevovy hry. Dornova sympatie k Treplevovi je záloha, kterou Treplev nebyl s to splatit.

Konstantin Treplev je ovšem v jisté míře obětí doby. Ale přesto přese všechno je přece jen obětí vlastní slabosti. Je poražený. Nina Zarečná je vítěz. Obraz racka vyvstává v této hře ve dvojím významu: postřelený pták, nemohoucí vzletět — v tomto významu obraz je použit pro Trepleva — a nádherný, svobodný pták, rozpínající křídla k letu — to je obraz hrdinky.

V postavě Niny autor nám nepodal realisticky plnou, podrobnou historii formování a růstu umělce. Nina Zarečná, ač zachovává pravděpodobnost živého, reálného charakteru, přece jen se jeví spíše jako symbol. Je to živá duše ryziho umění, která zvítězila nad mrakem a chladem, která směřuje vždy „vpřed! a — výše! stále — vpřed! a — výše!“ (M. Gorkij: poema „Člověk“). Je to neustálé vítězné směřování k svobodě, k světlu, je to jakoby samotná vůle k tvorbě, jež se převtělila v půvabnou mladou ženu.

Přítomnost dvou uměleckých plánů v „Rackovi“ — bezprostředně reálného a poeticky zobecněného — se projevuje i v historii nešťastné lásky Trepleva k Nině. V plánu bezprostřední reálnosti je to prostě historie odmítnuté lásky. A v druhém, „spodním“ významu je to historie nešťastné lásky k umění. Dívka odmítla lásku mladého člověka, ale zároveň s tím *sama živá duše umění* odmítla umělce, který má stále nezdar!

Tragické výstražky pro Trepleva zazněly již na počátku hry: jedna, pronesená ústy Dorna o možné záhubě Trepleva jako umělce; druhá, pronesená ústy samotné Niny. Už na počátku hry je dán základ, možnost pozdějšího rozchodu Niny s Treplevem. Je to současně

možnost milostného rozchodu i Treplevova rozchodu se samotným uměním. V parku před představením probíhá mezi Ninou a Treplevem dialog, plný hlubokého vnitřního významu — významu, hrozného pro Trepleva. Nina říká rozechvěně Treplevovi, když se dozvěděla, že představení bude přítomen spisovatel, který přijel na statek:

„Vaše maminka — to nic, té se nebojím, ale je u vás Trigorin... Mám strach a stydím se hrát před ním... Slavný spisovatel... Je mladý?“

*Treplev.* Ano.

*Nina.* Jaké má kouzelné povídky.

*Treplev (chladně).* Nevím, nečetl jsem.

*Nina.* Ve vašem kuse je těžko hrát. Není v něm živých osob.

*Treplev.* Živé osoby! Je třeba zobrazovat život ne takový, jaký je, ani takový, jaký by měl být, nýbrž takový, jak se nám jeví ve snech.

*Nina.* Ve vaší hře je málo děje, jen pouhé přednášení. A ve hře má být podle mého mínění rozhodně láska...“

S podivuhodnou čechovovskou úsečností, zdrženlivostí je sevřena již v tomto krátkém dialogu v zárodku celá dramatická kolise hry. Je to ouvertura, jež předchází otevření opony. A „otevření opony“ nastává v doslovném smyslu — na podiu, postaveném v parku pro Treplevovo představení — a v přeneseném smyslu: potom, když Treplev stáhne oponu na svém jevišti, začne se rozvíjet před námi životní drama na velkém *čechovovském* jevišti. Jako v každé ouvertuře, tak i v dialogu, který jsme citovali, zní již důležitější themata celého díla. V tomto dialogu vzniká již — dříve než se objevila na jevišti — postava Trigorina, a ihned zazní motiv *soupeřství*. Trigorin je Treplevův soupeř v lásce i v umění. A Nina, jakmile se objeví prvně na scéně, začíná ihned rozvádět hlavní thema „Racka“, thema umění, splétající se ve hře nerozlučně s thematem lásky.

Výtky, které říká Nina Treplevovi vůči jeho hře, zdají se naivní, ale jsou naplněny velkým obsahem.

V Treplevově hře *není živých osob*, není skutečného života. V této souvislosti pak je třeba chápat divčí prostodušnost, ale rovněž i Ninin požadavek, plný hlubokého smyslu, aby ve hře byla rozhodně láska. Láska je projev života a ryzí, živá láska je neslučitelná s abstraktním schematem, s dekadentskou, bledničkovou symbolikou, jako je neslučitelné s dekadencí i ryzí umění. Jak umění, tak i láska, ztělesněné v postavě krásné dívky, dávají mladému umělci výstrahu, že ho mohou opustit. Umění — vždyť to je i láska: láska k lidem, k životu, ke všemu, co je hodné života. A běda tomu umělci, který se vzdálí ze živé skutečnosti do oblasti nejasných, mlhavých, abstraktních snů!

Ve výtkách, které řekla Nina Treplevovi, je už založena skrytá, „spodní“ příčina pozdějšího odchodu Niny od Trepleva k Trigorinovi. Vždyť v dříve uvedeném dialogu Nina srovnává již Trepleva s Trigorinem a srovnává ve prospěch druhého. „Jaké má kouzelné povídky!“ — říká o Trigorinovi a hned pak přechází k Treplevově hře: v ní není živých osob, není živého děje, není lásky. A v Trigorinových povídkách patrně je toto všechno... Treplev cítí nejasně neklid, hrozbu svému štěstí, svému životu ve výtkách Niny, *chladně* se ozývá na její nadšený posudek o Trigorinových povídkách. Už se donesl k Treplevovi, už ho ovanul — posud ještě z daleka a pouze na okamžik — chladný vítr blížících se neštěstí, a žárlivost na budoucího soupeře, posud ještě sotva slyšitelně, občas už narážela na jeho duši, plnou, zdálo by se, štěstí vzájemné lásky. Ano, brzy přece v jeho životě bude „chladno, chladno, chladno. Pusto, pusto, pusto“, — mluveno slovy jeho hry, slovy, která pronese Nina...

Estetická zásada Treplevova: „Je třeba zobrazovat život ne takový, jaký je, ani takový, jaký má být, ale takový, jak se nám jeví ve snech“, to je zásada symbolicko-dekadentního umění (připomínáme na příklad verše Zinaidy Gippiusové<sup>38</sup>: „Chci to, co není na světě, co není na světě“), která je silně nepřátelská Čechovovi. Vzpomínáme jeho zásady: „Lepší z nich (spisovatelů — V. J.) jsou reální a píší o životě tak, jaký je, ale

tím, že, každá řádka je nasycena jako šťávou vědomím cíle, Vy kromě života, jaký je, cítíte ještě ten život, jaký má být, a to Vás okouzluje...“

Takový je zákon ryzího umění. A Treplev, vystupující proti tomuto zákonu, se objevuje lžinovátorem, usilujícím rozloučit umění a reálný život, odvést umění od života do uzounkého světa fantastických, vrtošivých, pomyslných snů. Pro porušení uměleckých zákonů a tudíž i zákonů samotného života a zákonů lásky k životu je postižen krutým trestem. Duše poesie, duše lásky ho opouští, Racek od něho odlétá, Nina se s ním rozchází. Život se mstí za sebe. Když se chtěl vzdálit životu „jaký je“, když si nepřál sloužit svým uměním životu „jaký má být“, Treplev se stal obětí střetnutí svého bledničkového, mlhavého snu se životem. Nina poznala dobře „život, jaký je“, zůstala věrna své víře, svému snu. Treplev pak, když se střetl se životem, ztratil také svůj sen, který se ukázal, že je příliš slabý. Pevností a silou vládne pouze takový sen, který je spojen nerozlučně s realitou a usiluje vidět v životu, *jaký je, život, jaký má být*.

Takové je Čechovovo řešení základního problému filosofie umění, problému vztahu umění ke skutečnosti. Taková jest estetika realismu, takové jsou umělecké tradice ruské literatury.

Všimněme si významné zvláštnosti slohu Čechovovy dramatiky: umělecké plnosti splnutí „dvou plánů“ — bezprostředně reálného a skrytého, básnický zobečněního. Vzpomeňme si, jak Nina kritizuje Treplevovu hru. Vše, co říká, je naprosto přirozené v ústech mladické venkovské dívky, vše se zdá jednoduché, prostoučné: je nespokojena tím, že v Treplevově hře není láska, nejsou živé osoby. Ninina slova jsou obyčejnou životní realitou, ale jsou v nich obsažena filosofická, básnická zobečnění, to, o čem psal Gorkij, charakterizuje Čechovovu dramaturgii.

Tato prostota, přirozenost splnutí životní realitou s básnickým zobečněním, svědčí o hluboké zásadní odlišnosti básnických zobečnění Čechovových od dekadentských symbolů. Životní realita a symbol jsou

u symbolistů různé oblasti; realnost je u nich pouze narážka na nadsmyslné, je u nich tajemným znakem „nepoznatelného“. Proto ani u nich nemůže být *splynutí* reálného se symbolickým. Čechovova zobecnění představují zároveň něco přímo protichůdného. Odhalují hluboký vnitřní smysl reálného, každodenního, obyčejného, donucují nás, abychom se zahleděli bedlivěji do obklopující nás skutečnosti, naslouchali vnímavěji životu, lidem, učili se chápat a vidět významnost všeho toho, co často pouštíme mimo jako příliš všední, nízké, „prosté“. Snad ani jeden umělec nás neučí chápat prostotu i složitost života v takové prosté i složitě, bezvadně vytríbené formě, jako to dělá Čechov.

Se splynutím bezprostředně reálného s básnický zobecněním se setkáváme téměř v každé postavě, v každém detailu hry. Hle, v závěrečném jednání učitel Medvěděnko říká Máše:

„V zahradě je temno. Bylo by třeba říci, aby zbourali to divadlo v zahradě. Stojí tam holé, šeredné, jako kostra, a vítr cloumá oponou. Když jsem šel včera večer kolem, zdálo se mi, jako by tam někdo plakal.“

Před námi je opět přirozená životní realnost: více než dva roky stojí v parku nikomu nepotřebné podium s oponou, kterou cloumá vítr; za podzimního večera se zdá zvláště chmurné, vzbuzuje pocit osiřelosti, zpustlosti. Medvěděnka poznámka je životně prostá. Je v ní obsažena i narážka autora hry na konec Trepleva, pro něhož bylo kdysi s tímto podiem spojeno tolik nadějí na štěstí. Je krutá, bezútěšná tato narážka. Treplevovo divadlo se stalo kostlivcem, a on sám, Treplev, brzy odejde ze života...

## 5. BŘÍMĚ TALENTU

Život bez jasného, uceleného světového názoru je strašná svízeľ pro umělce. Toto stálé thema Čechovových rozjímání je spjato v „Rackovi“ nejen s postavou Trepleva, ale i s postavou Trigorina.

Trigorinova strádání jsou významnější, hlubší, obsaženější než Treplevova strádání.

Zkušený mistr Trigorin pocituje mučivé *břímě* talentu, neoduševněného velkým cílem. Cítí svůj talent jako železné jármo, k němuž je připoután jako trestanec.

Nemálo *svého*, osobního, spojil Anton Pavlovič se spisovatelskými úvahami Trigorinovými. To se pocituje obzvláště jasně v těch tragických slovech, jimiž Trigorin odpovídá na dětské nadšení Ninino, na její úctu před jeho úspěchem, slávou.

„Jakým úspěchem?“ — podivuje se upřímně Trigorin. „Nikdy jsem se nelíbil sobě samému. Nemám rád sebe jako spisovatele... Miluji tuhle vodu, stromy, nebe, cítím přírodu, budí ve mně vášeň, neodolatelnou touhu psát. Ale vždyť nejsem pouze krajinář, vždyť jsem také ještě občan, miluji svou vlast, lid, cítím, že jsem-li spisovatel, tedy jsem povinen mluvit o lidu, o jeho strádáních, o jeho budoucnosti, mluvit o vědě, o právech člověka a tak dále a tak dále, a mluvím o tom všem, pospíchám, se všech stran mě uhánějí, zlobí se na mne, a já se zmitám se strany na stranu jako liška štvaná psy, vidím, že život i věda spějí stále kupředu a kupředu, kdežto já zůstávám pozadu a pozadu jako mužik, který zmeškal vlak, a cítím konec konců, že dovedu nakreslit pouze krajinu, ale ve všem ostatním že jsem falešný, falešný až do morku kostí.“

Čechov vyslovil velmi podobné myšlenky o sobě. Není pochyby o tom, že v hořkých přiznáních Trigorinových se odrazil duševní stav Čechovův. Obraz *náročné umělce* vyvstane před námi za těmito přiznáními,

jež jsou tak významná hloubkou a upřímností. Znovu a znovu zvučí známé čechovovské motivy — a především rozjímání o povinnosti umělce, zavázaného odpovědět čtenáři na jeho otázku: co dělat? Nestačí, aby umělec miloval svou vlast a svůj lid, je nezbytné, aby pomáhal řešit základní otázky skutečnosti, šel společně se životem, s pokrokovou vědou, s pokrokovou společenskou myšlenkou, aby uměl vystihnout podstatné ve své době, nezůstával pozadu! Umění není podle Čechovova přesvědčení tehdy falešné, když splňuje svou povinnost vůči lidu, ukazuje cesty k budoucnosti, když žije životem vlasti.

Autor vložil i nemálo jiných *svých* myšlenek do Trigorinových úst. Vzpomeňme si na Čechovův dopis, v němž říká, že cítí uspokojení jen v procesu samotného psaní; vzpomeňme si také na jeho slova o své vlastní tvorbě i o soudobém umění: „Milé, talentované — ale nic víc!“ Na Nininu otázku: což mu neposkytuje vznešené, šťastné chvíle inspirace a samotný tvůrčí proces, Trigorin odpovídá: „Ano, když píšu, je mi příjemně. I čist korektury je příjemné, ale ... sotvaže to vyšlo tiskem, už to nesnesu a už vidím, že to není to, že to byl omyl, že jsem to vůbec neměl psát, a mám zlost, v duši je mi ošklivě ... (Směje se). Ale obecenstvo to čte: »Ano, je to milé, talentované ...« A tak až do hrobu všechno bude pouze milé a talentované, milé a talentované ...“

Věc nespočívá ovšem v uražené spisovatelské samolibosti. Nikoli, to se vzpouzí v samotném Čechovovi jeho tvůrčí duch, který nechce být prostě talentem, to zní stesk po velkém umění, které by bylo schopné pomoci vlasti najít cestu k překrásné budoucnosti, je to po puškinsku krutý, nemilosrdný umělcův soud nad sebou samým.

Samozřejmě Trigorin není nikterak Čechovovo alter ego<sup>39</sup>. V jeho postavě autor oddělil od sebe, *subjektivně* to, co cítil jako možnou hrozbu svému talentu.

Trigorinovi hrozí nebezpečí ztráty tvůrčí inspirace, vášně, pathosu, nebezpečí, pramenící z nedostatku *obecné ideje*. Umělcovy těžkosti vyvstávají v postavě Tri-

gorina v daleko *vážnější* variantě, než je varianta Trep-levova. Treplev se nemučil hledáním světového názoru, vědomím povinnosti a odpovědnosti spisovatele před vlastní lidem.

Z okolnosti, že Trigorinovi hrozí nebezpečí ztráty tvůrčího ohně, bylo by ovšem nesprávné dělat závěr, že Trigorin je chladný řemeslník, lhostejný rutinér, jakým ho líčí Treplev. Což by trpěl takto lhostejný rutinér vědomím slabin a nedostatku svého umění, jako strádá Trigorin? Zatím na jevišti ještě i v naší době se setkáváme s opakováním těch chyb, jaké charakterisovaly inscenaci „Racek“ v Alexandrinském divadle. E. Karpov<sup>40</sup>, autor této inscenace, napsal, že „Sazonov“<sup>41</sup> provedl roli Trigorina s mistrnou hereckou technikou, ale nevystihl dostatečně jeho charakter. *Nebyl v něm po- cifován spisovatel*. Jeho žaloby na vlastní spisovatelskou povinnost, na úzkosti jeho života, na jeho muka, neodlučitelná od tvorby, zněly nepřesvědčivě. Nebylo v nich hloubek utrpení, podlomení sil, „melancholichnosti“, a hlavně nebylo upřímnosti.“\* V představení „Racek“ na scéně divadla Mossovětu nastudování nedopadlo, bohužel, lépe: nařikající Trigorin se prostě chlubil před Ninou svými stesky. Zatím však Trigorin má kouzlo, je skromný, upřímný. Nepovažují ho nadarmo za prostého člověka, s nímž je možno mluvit o všem. Jeho kouzlo vycitují ženy — Arkadinová, Nina, Máša.

S postavou Trigorina je spojeno ještě jedno velké thema, které mučí mnoho umělců. Umění natolik pohlcuje, požívá Trigorina, že mu nezůstává pro obyčejný lidský život ani vůle, ba ani schopnost k velkým a celistvým citům. Je to všeobecný problém umělce v buržoasní společnosti, v níž — jak ukázal Marx — vítězství umění jsou dosahována za cenu známého určitého pokřivení umělcova charakteru. Trigorin si stěžuje Nině: „... cítím, že ujídám svůj vlastní život, že pro med, který podávám komusi do prostoru, sbírám pel se svých nejlepších květů, květy samotné pak rvu a jejich kořeny udupávám. Což nejsem blázen?“

\* V. Lvov-Rogačevskij: A. P. Čechov v vospominanijach sovremennikov i jeho pismach. Moskva, 1923, str. 76.

Představitel role Trigorina musí vyhrát sloučení jisté přitažlivosti osobnosti s jejími vadami, umělcova tvůrčího ohně s mukami, zpevňujícími talent, schopnosti k chvilkovým vzplanutím okouzlení s malátností, nerozhodností v oblasti osobního života. Divadlo nesmí zapomenout v žádném případě, že Trigorin a Arkadinová jsou při všech svých velkých nedostatecích zajímaví, skvělí lidé. Protiklady povahy Arkadinové, její schopnost „vzlykat nad knihou, obsáhnout nazpaměť celého Někrasova“<sup>42</sup> — a zároveň s tím její sobectví, skoupost — vše to se vztahuje k témuž tematů zneuctívajícího vlivu buržoasní společnosti na umělce.

Román Niny s Trigorinem, právě tak jako i její román s Treplevem, zahrnuje v sobě dvojí smysl, dva umělecké rozvrhy. Je to na jedné straně prosté okouzlení mladé dívky proslulým, talentovaným člověkem. Na druhé straně je to variace stále téhož hlavního tematů „Racka“, tematů umění, jeho nároků na umělce. Vždyť i Trigorin, podobně jako Treplev, ve svých styčích s Ninou rovněž jako by „podstupoval zkoušku“, podroboval se zkoumání se strany samotné *duše umění*, ztělesněné v prosté venkovské dívce. Trigorin odpovídá s hlediska soudu umění vyšším nárokům ve srovnání s Treplevem. Když Nina, srovnávajíc jednoho s druhým, dává na srozuměnou, že v Trigorinových povídkách jsou živé osoby i živý děj i láska; když Nina, vyslechnuvši hořké Trigorinovy žaloby, vidí v nich pravá muka umělce; a nakonec, když dělá svůj výběr mezi Treplevem a Trigorinem ve prospěch posledního, vždyť to samo umění dělá výběr mezi svými dvěma adepty, kteří jsou do něho zamilováni.

Ale ani Trigorin není *ten pravý*. Nezasluhuje rovněž hluboké, „věčné“ lásky umění. vzdaluje se sám této lásky. Nemá při všech svých přednostech před Treplevem přece jen velkou, silnou duši, schopnou celistvých citů. I jeho tvůrčí možnosti jsou omezeny. Svůj talent nepocituje jako svobodu, ale spíše jako otroctví. Talent ho drží na provaze, podobně jako Arkadinová drží jeho samého na provaze.

## 6. O NESKUTEČNÉM A SKUTEČNÉM ŽIVOTĚ

Proč je v „Rackovi“ tak mnoho lásky?

Viděli jsme již hlubokou vnitřní souvislost mezi thematem umění a thematem lásky ve hře. Kromě toho se tu setkáváme s jedním ze stálých motivů Čechovovy tvorby i úvah. „Štěstí není v lásce, ale v pravdě“, nalezli bychom v jednom z Čechovových zápisníků. Na jiném místě Anton Pavlovič vyslovil myšlenku, že začne-li se ti štěstí pouze po sebe, není-li tvá duše naplněna *společným* štěstím, je-li oddána pouze osobnímu, tehdy tě život bude krutě bít a stejně ti nedá ani to úzké, zistné štěstí.

Hrdinové a hrdinky Čechovových děl hledají vášnivě, úporně smysl života. Odřikávají se takového „šťěstí“, které je ohraničeno vlastním, malinkým, osobním životem, sní o vznešeném štěstí služby lidu, vlasti.

„Není štěstí a nemusí ani být“, říká v povídce „Angeřt“ zvěrolékař Ivan Ivanyč, „a jestli je v životě smysl a cíl, tedy tento smysl a cíl nejsou vůbec v našem štěstí, ale v čemsi moudřejším a větším. Konejte dobro!“

Čechovovi hrdinové nemohli odpovědět na otázku, jaké *dobro* je třeba zejména konat, aby se štěstí stalo údělem každého; vědí však, že do té doby, pokud se nezmění život, sen o osobním štěstí, odděleném od starostí o štěstí lidu a vlasti — takový sen je nedůstojný člověka!

Hrdina povídky „Profesor literatury“, šťastný novomanžel, který se stal majitelem domu, zámožným člověkem, zamilovaný do ženy i do útulnosti své domácnosti, probouzí se jednoho krásného dne z tohoto šťastného snu a cítí jasně banalitu celého svého života.

„A je mu podivně, teskně... zachtělo se mu čehosi takového, co by ho uchvátilo tak, až by zapomněl na

sama sebe, až by byl lhostejný k osobnímu štěstí, jehož pocity jsou tak jednotvárné...“

Čechovovi hrdinové a hrdinky utíkají od malinkého osobního štěstí jako Naďa z povídky „Nevěsta“.

Ale najít cestu k „dobru“, k „moudrému a velkému“, bylo nesnadné Čechovovým hrdinům a hrdinkám. Kaťa z „Všední historie“ trpí tím, že nezná té „obecné ideje“, které by mohla zasvětit svůj život. Její poručník, starý profesor, který zakouší táž muka, rozjímá nad osudem svého miláčka:

„Nedostatek toho, co kolegové filosofové nazývají obecnou ideou, jsem si uvědomil u sebe teprve nedlouho před smrtí, na sklonku svých dnů, ale vždyť duše této chuděrky neznala a nepoznala útulku po celý život, po celý život!“ A nemá-li člověk „to, co se nazývá obecnou ideou... tedy to znamená, že nemá nic.“

V postavě Máši Šamrajevové, vrstevnice Niny, Čechov kreslí osud mnoha a mnoha obyčejných dívek té doby. Máša je poetická bytost, cítí krásu lidské duše a miluje proto Konstantina Trepleva. Ale její život, jako život Kati z „Všední historie“, není oduševněn žádnou ideou, není naplněn žádným cílem. Říká hořce o sobě Trigorinovi: „Marja, s nikým nespřízněná, která neví, proč žije na tomto světě.“ Neví, k čemu užít svůj smysl pro to, co je krásné, vznešené. A přechází převážně do oblasti lásky, kde je tak mnoho náhodného, co může snadno dovést k záhubě, není-li v duši jiné, spolehlivé a široké opory.

Marná láska jako opojení pustoší, zbavuje Mášu osobitosti, vyvětrává postupně z její duše krásu, poesii, proměňuje ji v podivínku. Jak bezcitný, hrubý je její vztah ke skromnému, oddaně ji milujícímu učiteli Medvěděnkovi, za něhož se provdala „z hoře“ a z lítosti! Jak nás odpuzuje její lhostejnost k vlastnímu dítěti!

Máša se stala právě tak ubohou ve své lásce k Treplevovi, jako její matka, Polina Andrejevna, ve své směšné, žárlivé lásce k doktoru Dornovi.

Tak láska — šťastný cit, způsobující zázračný rozmach nejlepších duševních sil; láska — poesie života,

dělající člověka oduševnělým, talentovaným, otevírající oči na krásy světa; láska — bezmezné bohatství duše — se stává žebrácky ubohou; její překrásná tvář se přeměňuje v stařecky svraskalou tvářičku, když pouze k ní, pouze k jediné lásce, je sváděn celý obsah lidského života. Odtržena od širě obecného života, láska, jako krasavice z pohádky, přeměněná silou zlého čarodějství v žábu, obrací se ve svůj pravý opak, její krása se stává ohyzdností, její mladost — starobou, její bohatství — nuzotou. Což není něco žebrácky ubohého ve vztazích Máši k Treplevovi, Poliny Andrejevny k Dornovi? Obě jsou hotovy vyprošovat si lásku jako almužnu.

Postavy Máši a Poliny Andrejevny mají kromě bezprostředně životní reálnosti ještě i jinou, zobecnělou realnost, vypravují nám smutný román o *proměnách lásky*.

Setkáváme se tu s charakteristickým prostředkem Čechovovy dramatiky, který je možno nazvat prostředkem *komického odrazu* jedné osoby v druhé: směšná, žárlivá, už stařecká láska Poliny Andrejevny k Dornovi odráží parodisticky lásku Máši k Treplevovi.

Nikoli proto hubí Mášu její láska k Treplevovi, že je tato láska beznadějná. I v beznadějně lásce může být svá krása. Láska Niny k Trigorinovi je rovněž beznadějná. Ale Nina nežije pouze svou láskou. Má široký svět tvůrčí práce, služby lidem a jejich touze po kráse. Proto dokonce cit beznadějně lásky je způsobilý obohatit Ninu, pomoci jí pochopit hlouběji lidi, jejich hořkosti, a tedy pracovat ještě lépe pro lidi. Mášu její cit k Treplevovi jen zbavuje osobitosti.

„Kdyby veškerý cíl našeho života spočíval pouze v našem osobním štěstí“, psal Bělinskij,<sup>43</sup> „a naše osobní štěstí spočívalo jedině v lásce, tehdy by život byl skutečně chmurnou pustinou, zavalenou hroby a rozbitými srdci, byl by peklem, před jehož strašnou jsoucností by zbledly básnické obrazy podsvětí, nakreslené geniem nemilosrdného Danta<sup>44</sup>... Ale, díky věčnému Rozumu, díky obezřetné Prozřetelnosti, je pro člověka ještě velký svět života kromě vnitřního světa srdce — svět

historického hloubání a společenské činnosti, onen veliký svět, kde myšlenka se stává činem a vznešený cit — hrdinstvím. Je to svět neustálé práce, nikdy nekončící činnosti a stálého vnikání, svět věčného zápasu budoucího s minulým...“\*

Žít znamená pro Čechova především *tvůřivě pracovat*. Není pravého života bez milované práce. Arkadinová říká, že je *mladší* než Máša, a objasňuje to tím, že *pracuje*, zatím co Máša *nežije*. Arkadinová se cítí mladou a Máša se zdá sama sobě stařenou.

„Ale já mám takový pocit“, říká, „jako bych se byla narodila již dávno, pradávno.“

Totéž říká o sobě také Treplev:

„Moje mládí bylo pojednou to tam, a zdá se mi, že jsem prožil na světě už devadesát let.“

Není-li víry ve své poslání, uchvacující vášně tvůrčí práce, není-li cíle, ideje, tedy není ani života, ani mladosti. Duše stárne, a jak přiznává Máša, „často nebývá vůbec chuť žít“. Takto se odhaluje vnitřní blízkost Máši k Treplevovi. Je možné, že Treplev ji neurčitě pociťuje a je proto tak podrážděn láskou Máši k sobě. Oba nemají sil postavit něco proti své marné lásce, která je hubí, oba nemají velkých, vznešených, *obecných* cílů života. Oba se ukazují nakonec žebrácky ubohými.

Není tvůrčích cílů, není milované práce — to znamená, že není ani pravého života! Toto thema je v „Racceci“ obměňováno. Autor staví proti sobě osudy vrstevnic a vrstevníků. Pustý život Máši, zbavený smyslu, nadšení — a nadšený život Niny, plný strádání i radosti z tvorby. Ubohý život Poliny Andrejevny, u níž není ničeho kromě lásky k Dornovi — a život Arkadinové, naplněný milovanou prací. Když Polina Andrejevna si stěžuje Arkadinové na to, že „naše léta ubíhají“, tedy tento stesk nenalézá ozvuku u Arkadinové. Ta je člověk s úpornou vůlí k práci, takže si nepřipouští bezplodných, oslabujících myšlenek na stáří. V dramatické studii Čechovově „Labutí píseň“ („Kalchas“) starý he-

\* V. G. Bělinskij. Polnoje sobranije sočiněnij. V redakci a s poznámkami S. A. Vengerova, sv. XI, SPB, 1900, Pgr. 1917, str. 271—272.

rec říká: „Kde je umění, kde je talent, tam není stáří, ani opuštěnosti, ani nemoci, i samotná smrt je jen poloviční...“ Totéž by mohl říci Čechov, když by toho užil o kterémkoli člověku, zaujatém oblíbenou prací, ať by pracoval v jakékoliv oblasti. Se stanoviska téhož thematicu jsou postaveny proti sobě také postavy dvou vrstevníků — Sorina a doktora Dorna. Jsou to dva obrazy stáří.

Sorin je nespokojen tím, jak prožil svůj život, a prožil jej skutečně marně. Zaměstnával se nemilovanou prací, a to je hlavní příčina jeho nespokojenosti s prožitým životem, vědomí prázdnoty, tak strašné ve stáří. Není lehké dojít na pokraji hrobu k závěru: *já jsem nežil!* A v Sorinovi je právě ten pocit, že ještě nežil, že léta zmizela, prolétla kamsi do prázdnoty. A hle: „vzpouzí se“ ve svých dvaadesáti letech, nařiká nad tím, že nezakoušel rozkoší, pije víno, kouří doutníky, sní o zábavách, usiluje si to vynahradit nakonec třeba čímkoli.

A Dorn klidně, zrale, moudře vítá stáří. Je spokojen tím, jak prožil svůj život, jeví se mu „talentovanou komposicí“, jak říká o svém životě profesor z „*Všední historie*“, který je nespokojen pouze svými posledními léty: pokazily komposici. Dorn pak i konec komposice složil talentovaně.

Dornova spokojenost je daleka spokojenosti se sebou samým, smíření s obklopující skutečností. Lidmi spokojenými se sebou samými a spokojenými s životem je obklopujícím byli u Čechova pouze vulgární lidé. Ale jednou věcí je spokojenost s tehdejší skutečností a naprosto jinou věcí je spokojenost a hrdost nad tím, jak jsi ty sám žil v té strašné skutečnosti, v níž žili Čechovovi hrdinové, jak ty jsi nesl svou lidskou důstojnost. Čím je *spokojen* Dorn? Říká o tom Polině Andrejevně: „Ženy ve mně milovaly především výborného lékaře. Před deseti až patnácti lety, pamatujete se přece, byl jsem já v celé gubernii jediný pořádný porodník. A pak, byl jsem vždycky čestný člověk.“

Nebylo lehké nésti lidskou důstojnost v tom nelidském životě. Vzpomeňme na Jonyče<sup>45</sup>, který začínal svou



kariéru lékaře jako čestný „idealista“ (užíváme tohoto slova v onom významu, v němž ho bylo užíváno nezřídka dřívější inteligencí) a stal se lačným ziskuchtivcem, hromadícím peníze, lhostejným k lidem i ke své práci. Dorn zůstal ve stáří tím, kým byl v mladosti, nenašetřil ani kopejky, jeho duše je schopna jako dříve vnímavě se ozvat kráse a poesii života.

Dorn je jedním z nejpůsobivějších portrétů oněch lidí, jimž se říká obvykle *čechovovští* lékaři. Vládne ve vysoké míře schopností, kterou Čechov nazval v povídce „Záchvat“ *lidským talentem*. Je mu vlastní pozornost k lidem, živý, přátelský zájem o jejich osudy, je přítelem mládí, touhy. Chová se s něžnou péčí k Nině, Treplevovi, Máše. Jeho ironie je vkusná, moudře shovívavá — tehdy, když nejsou před ním darebáci, hulváti — k těm je Dorn nemilosrdný: vzpomeňme na jeho charakteristiku Ninina otce, jeho poměr k Šamrajevovi. Byl vždy okouzlujícím, skvěle vzdělaným člověkem. Je *hrdý na svou práci*, je spokojen tím, že je *prvotřídním lékařem*. A pro Čechova prvotřídní lékař — to je vždy člověk milující lidi, humanista. Kritika nepsala marně tak mnoho o „doktoru Čechovovi“, který zůstal starostlivým, vnímavým doktorem i v literatuře. Není ovšem náhodné, že Čechov vkládá do Dornových úst moudrá ocenění Treplevovy tvorby: Dorn je spravedlivý soudce, představuje ve hře do značné míry samotného autora.

Není třeba se domnívat, že ironický vztah Dornův k Sorinovým prosbám o léčbu znamená lhostejnost. Nikoli, Dorn, moudrý lékař, jemný pozorovatel života a znalec lidí, chápe výborně, že „léčbou“ Sorina by mohla být jen změna jeho života. Sorin trpí a je nemocen od toho, že je nucen žít na vesnici a nikoli v městě, nesnáší vesnický život, ale „lék“ je tu možný pouze jediný: peníze, které by mu mohla dát Arkadinová pro život v městě. Ta mu však peníze nedá, což Dorn výborně chápe. A kromě toho je v poměru Dorna k Sorinovi shovívavá ironie moudrého stáří nad stářím, možná dojemným, ale přece jen ubohým ve své bezmocné vzpouře proti zákonům přírody.

Dorn prožil *skutečný život*. Tehdejší skutečnost mu

nedávala sice možnost rozmachu, ale byl čestným pracovníkem, který snil o tvůrčí práci, miloval lidi. Sorin je člověk, který *nežil*, protože jeho život nebyl naplněn milovanou prací.

Vojnickij ve „Strýčku Váňovi“ odpovídá Soně, když mu vyčítá, že ve svých letech začal pít:

„Věk tu nerozhoduje. Když není opravdového života, nutno žít vzdušnými přeludy. Je to přece jen lepší než nic.“

Dorn říká Sorinovi, který se opájí doutníky a vínem: „Vino a tabák zbavují člověka osobitosti. Po doutníku nebo číše vodky nejste už Petr Nikolajevič, nýbrž Petr Nikolajevič plus ještě kdosi jiný; vaše já se rozplývá ve vás a vy se už chováte sám k sobě jako ke třetí osobě — k nějakému on.“

*Sorin (se směje)*: Vám se hezky mudruje. Užil jste si ve svém životě, kdežto já? Prosloužil jsem v soudní službě dvacet osm let, ale ještě jsem nežil, nic jsem nepoznal, konec konců, a je to pochopitelné, žít se mi chce náramně. Vy jste sytý a lhostejný a máte proto sklon k filosofii, já však chci žít a piju proto k obědu sherry a kouřím doutníky a to je všecko.“

Jinými slovy — „když není opravdového života, nutno žít vzdušnými přeludy.“ Mášina náklonnost k tabáku a vodce je zjev téhož druhu.

Zbývá se zmínit ještě o jedné osobě — učiteli Medvěděnkovi. Čechov vyjádřil v této postavě svou ostýchavou, provinilou a vášnivou lásku k „malým“ lidem, jejichž ponížené postavení vzbuzovalo v něm pocit studu a rozhořčení.

„Víte,“ řekl Anton Pavlovič Gorkému, „když vidím učitele, je mi stydno před ním i za jeho ostýchavost, i za to, že je špatně oblečen. Zdá se mi, že jsem i sám čímsi vinen na tomto ubožáctví učitele — vážně.“\*

Připomeneme-li si obraz venkovské inteligence z Čechovovy povídky „Na voze“, pochopíme, jaký smutek cítil Anton Pavlovič, když viděl ponížené postavení lidí,

\* M. Gorkij i A. Čechov. Peregiska... Moskva — Leningrad, 1937, str. 137.

věnujících se posvátné práci, opuštěných v zapadlých vesnicích, přinucených snášet hulvátství, hrubost tupých představených, kramářů, kulaků.

Komičnost ustavičných rozhovorů Medvědňkových o jeho nuzáckém platu je zbarvena Čechovovým smutkem. To neznámá, že představitel role Medvědňka musí vytvářet postavu „malého“, „poniženého a uraženého“ člověka — nikoliv. Čechov nesnášel ani soucit, ani sentimentálnost. Není třeba se bát komičnosti ani v zobrazení maniakálního charakteru nářků Medvědňkových na těžký život, ani ve vystižení jeho řeči, představující jazyk polointeligentního člověka, který užívá chybně cizích, novinářských slov. Je třeba pouze, aby humor byl přátelský, je třeba porozumět po svém čestnému, prostému, dobrému člověku. Medvědňko není naprosto hloupý, je ubitý do té míry těžkostmi svého života, že je schopen mluvit, zdá se, pouze o nich. Zároveň je velká pravda v jeho kritice Treplevovy hry a v jeho poznámce o tom, že nelze oddělovat ducha od hmoty (čímž se zabývali, jak známo, dekadenti), a v projevu, že prý by bylo třeba „popsat ve hře a sehrát pak na jevišti, jak žije našinec-učitel. Těžko, těžko se žije!“ Tady ovšem zní i Čechovův humor: Medvědňko svede všechny rozhovory na těžký úděl učitelův. Ale je v těchto slovech také skutečná, prostá pravda: umělec nemá práva se vzdalovat reálného života, každodenních starostí a strádání obyčejných lidí. Čechov sám nikdy nezapomínal na těžký život prostých lidí.

## 7. NINA ZAREČNÁ A LIKA MIZINOVÁ

V „Rackovi“ je snad proto tolik lásky, že se v té době velká láska chystala vstoupit do života samotného Čechova.

Anton Pavlovič žil v těch letech na svém statku Melichově<sup>46</sup> nedaleko Serpuchova. Častým hostem v Melichově byla Lika Mizinová,<sup>47</sup> mladá dívka, která se připravovala pro dráhu operní zpěvačky.

T. L. Ščepkinová-Kuperniková<sup>48</sup>, která bývala rovněž hostem v Melichově, vypravuje ve svých vzpomínkách, že Lika — Lidijsa Stachijevna Mizinová — byla „dívkou mimořádné krásy, skutečná »carevna labuť« z ruské pohádky; její popelavé vlnité vlasy, kouzelné šedé oči pod velmi tmavými řasami, její neobyčejná jemnost a nevyslovitelný půvab ve spojení s naprostým nedostatkem upejpavosti a dokonce s trochu drsnou prostotou dělaly ji okouzující“.\*

Jejich vztahy byly na pomezí lásky. Anton Pavlovič neudělal však rozhodný krok. Lika si dovedla osvojit onen žertovně ironický tón, kterým Čechov zbarvoval jejich vztahy. Ve svých vzájemných dopisech oba neustále žertují. Tento tón ji nicméně nemohl uspokojit. Se svým citem se mohla vypořádávat stále obtížněji. V jednom z dopisů se rozhodla dokonce se obrátit k němu s prosbou, aby jí pomohl v boji se sebou samou:

„Vy víte velmi dobře, jak se k Vám chovám, a proto se nijak nestydím i psát o tom. Znáš také Vaše chování, buď shovívavé, anebo plně nevšímavosti. Mé nevroucnější přání je, abych se vyléčila z toho strašného stavu, v němž jsem, ale je to tak těžké pro mne samotnou. Prosím Vás snažně, pomozte mi, neztevíte mě k sobě, nesetkávejte se se mnou. Pro Vás to není tak vážné, ale

\* T. L. Ščepkinová-Kuperniková. V junyje gody (Moje vstreči s Čechovym i jeho sovremennikami). V sborníku „A. P. Čechov. Zatěrjanyje proizveděnija, nězdannnye pisma, vospominanija, bibliografija, vyd. Atěněj, Leningrad, 1925, str. 219.

mně to možná i pomůže, abych na Vás zapomněla...“\*  
 Oba to táhlo silně k sobě. Jakmile však dozrávala „hrozba“, že se jejich zpola přátelství a zpola zamilovanost obrátí v něco daleko vážnějšího, tehdy Čechov, obdobně jako hrdina jeho povídky „U známých“, »obvykle všechno přeměňoval v žert«. Pomáhal Lice, ale ne tím způsobem, o který ho prosila: nikoli přerušením schůzek, ale žertem. Pomáhal jí „vybíjet“ napětí jejího citu k němu, aby jí bylo snazší uvěřit, že její cit není příliš vážný.

Uběhl čas a Lika mohla už více nebo méně klidně vzpomínat na to, že byla „dvakrát odmítnuta“ Čechovem.

A s ním se odehrálo zřejmě něco blízkého tomu, co se odehrávalo tak často s jeho hrdiny, kteří se zříkali osobního štěstí, jež „pohlcuje všechno“. Báł se tehdy také, že velká láska, kdyby vnikla do jeho života, odvrátila by ho od hlavního, od jeho výzkumů, jeho práce...

Naprosto se nerozhodl nějak jasně, promyšleně, že se bude vzdalovat lásky. Nikoli, setkáváme se nejednou v údobí přátelství s Likou v jeho dopisech i s takovými přiznáními: „Je teskno bez velké lásky“, i s úvahami o tom, že by se měl oženit. Přemýšlel o možnosti velké lásky i ženitby. A přesto přese všechno dal přednost tomu, aby „přeměnil všechno v žert“. Je možné, že naposled, když psal „Racka“, vložil svůj smutek i z této lásky, již zavrhl, do Trigorinových slov: „Cítím, že ujídám vlastní svůj život, že pro med, který podávám komusi do širokého prostoru, sbírám pel se svých nejlepších květů, květy samotné pak rvu a jejich kořeny udupávám.“

Jak ukazuje správně jeden ze životopisců Čechovových — Jurij Sobolev, který uveřejnil po prvé dopisy L. Mizinové Antonu Pavloviči, odehrávaly se dále události tak, že daly Čechovovi námět pro „Racka“. Lika, kterou „dvakrát odmítl“, podlehla novému okouz-

\* Jur. Sobolev: Čechov. Žurnalno-gazetnoje objediněnije. Moskva, 1934, str. 208—209.

lení. Melichovo navštěvoval často spisovatel Potapenko<sup>49</sup>, výborný houslista. Byla pořádána dueta, Lika zpívala. Bylo hodně hudby, mnoho poesie v Melichově, s jeho jezerem, zahradou. Lika se zamilovala do Potapenka, možná, „z hoře...“. „A já... jsem definitivně zamilována do Potapenka“, píše Lika Antonu Pavloviči. „Co dělat, tatíčku? Vy přece jen se mne dovedete vždycky zbavit a svalit to na druhého.“\*

Potapenkova žena se podobala povahou Arkadinové. A celé chování Potapenkovo v historii s Likou se podobá Trigorinovu chování v jeho vztazích k Nině. Mladá dívka, která sní o jevišti, ženatý spisovatel, který nebyl s to ani se zřící dívčiny lásky, ani jí poskytnout pravou lásku — taková je námětová osnova „Racka“, přejatá z toho dramatu, které se začínalo v Melichově.

Lika vydržela zkoušky, které se na ni sesypaly. Jsou důvody, abychom se domnívali, že dokonce v údobí jejího vášnivého zaujetí Potapenkem zůstával v její duši živým jiný obraz, obraz člověka, jenž vyciňoval daleko hlouběji její půvab, choval se k ní daleko vážněji a netoužil proměnit svůj cit na drobnou minci prchavého románu.

Historie nešťastné lásky Liky Mizinové nám objasňuje původ námětu „Racka“ i tajemství zrodu některých hlavních postav hry, zejména postavy Trigorina. Právě tak jako se v Ličíných citech obraz Čechova a současně obraz Potapenka spojují v jeden obraz její zavržené lásky, tak i v „Rackovi“ obraz Trigorina obsahuje v sobě i Čechova i... Potapenka, pokud není podivné spojení dvou tak nesouměřitelných veličin. Pro Čechova pak toto sloučení bylo úplně přirozené, protože se dívá na události, odehrávající se v „Rackovi“, především očima Niny Zarečné, což znamená i očima Liky Mizinové. Trigorinovy myšlenky o literatuře, jeho stesk spisovatele, občana, vlastence — to vše je čechovovské. Jeho chování ve vztazích k Nině Zarečné a Arkadinové — potapenkovské. Je jistě samozřejmé, že by bylo nesprávné „dělit“ mechanicky Trigorina na

\* Jur. Sobolev: Čechov. Moskva, 1934, str. 210.

dvě části — spisovatelskou a osobní, jako by bylo ne-  
správné i svádět tuto postavu na prototypy. Trigorin  
je něco třetího, jiného ve srovnání se svými prototypy.  
Čechov si snažně přál, aby jeho Trigorin nebyl přijí-  
mán jako fotografie reálné osoby, a byl rozhořčen tím,  
že v námětu jeho hry mnozí poznali historii románu  
Potapenka a Liky Mizinovové. Psal o „Rackovi“: „Vy-  
padá-li to skutečně tak, že je ve hře zobrazen Potapen-  
ko, pak ovšem hru dávat a tisknout nelze.“\*

„Racek“, jak známo, nepropadl na scéně Alexandrin-  
ského divadla z těchto příčin.

Propadnutí „Racka“ se silně projevilo na Čechovo-  
vě zdraví, ale nemohlo podlomit jeho tvůrčí vůli.

Přehlížíme-li tedy všechny osoby hry a bereme-li  
v úvahu motivy, které jsou spojeny s každou z nich,  
přesvědčujeme se o tom, že „Racek“ je skutečně hlu-  
boce *osobní* dílo Čechova, které nabralo do sebe mnoho  
ze životní zkušenosti samotného autora. A přesvědču-  
jeme se také, že je to hra velkých filosoficko-básnic-  
kých zobecnění, moudrých úvah o smyslu lidského ži-  
vota, o talentu, o mladosti, zralosti a stáří, o lásce,  
šťěstí, o vítězství tvůrčí vůle, vůle ke světlu.

\* A. P. Čechov. Něždannyye pisma. Moskva—Leningrad, 1930, str. 151.

## II

## „STRÝČEK VÁŇA“