

KE DVĚMA ČECHOVOVÝM HRÁM

I. T Ř I S E S T R Y

Tři tituly

Racek, Tři sestry, Višňový sad, tituly spojované se symbolistní módou, mají v sobě něco dekorativního. Jsou pojmenováním vizuálního znaku. Významy, které znak sděluje, dlužno těžít z polárního napětí, jaké panuje mezi titulem a textem hry. Rozumíme jinak kusu textu, dešifrujeme-li význam titulu. Rozumíme jinak vizuálnímu znaku, dešifrujeme-li významy textu. Také Čechov míří k tomu, skrývat hloubku do povrchu.

Jistěže byl již titul první hry, Ivanov, iritující. Ivanov není hrdina v dramatickém slova smyslu. Čechov protestoval, aby se postava chápala jednoznačně kladně nebo záporně. Ve skutečnosti vrhl do středu kusu, takřka dvě desetiletí před Strindbergovými Třemi moderními povídkami, člověka, jehož jednota je zpochybňována. Svou podobu má Ivanov jen v pohledu a řečech osob, které jsou kolem něho v dramatu seskupeny: je to tedy řada podob, které nelze sladit, jinak řečeno, řada rolí, v nichž chce každý z účastníků Ivanova mít. Zatímco se podle pravidel má charakter hrdiny v dramate jedním vyjevit, u Čechova se charakter hlavní postavy během doby, co drama trvá, rozpouští. Jméno v titulu patří antipodu dramatického hrdiny, bezbrannému člověku. Všechno, co se v Ivanovi děje, je jen sled životních situací, střídání krajních poloh: výkyvů uvnitř anarchie života, unášeného časem. Problém Ivanovův, ale i půdorys hry, tj. seskupení osob kolem ústřední postavy, vydané na pospas bezradnosti a zrcadlené očima druhých pokaždé jinak, umožnil Čechovovi, aby

otevřeně zbavil drama jednotného horizontu. Se společným veřejným prostorem, místem jednoznačného činu, počítají Čechovovy kusy jen negativně: dramatický děj proto neskládají, jednání hrdinů v nich není možné. To co Čechov dosadil v Ivanovovi na místo akce do středu dramatu, je prostý čas vitální. Tohoto času jako by se dotýkalo i záhloví "dekadentního" kusu z roku 1896. I titul Racek je zavádějící. Vysvětluje se někdy jako poetické přirovnání Niny Zarečné, jež dívce v dramatu vymýšlí spisovatel Trigorin. Ale Čechov sám vede v textu hry přesnější odkaz, paralelu racka a havrana z Puškinovy Rusalky. Racek není tedy prost archaické symboliky, musíme v titulu spatřovat aluzi na agonii: zlověstnou nedostatečnost života, jemuž dominuje výtvor, ubývání života a smrt tam, kde je živé nahrazováno artificiálním. Ani ze dvou dalších titulů nelze vyloučit odkazy k archaickému, nebo alespoň k způsobu, jímž se v dobových literárních šifrách archaické aktualizuje, tím spíše, že si Čechov rafinovaně a nenápadně slouží ve svých textech archetypy.

Mezi asociacemi, které titul dramatu z roku 1900 tímto směrem rozvlňuje, nelze pominout staré pohádkové trojice sester. Je tak nevhodné připomenout si Moiry? Jedině tak nám však vystane podivnost, s jakou jsou tři sestry Prozorovovy v dramatu angažovány.

Téma sester je přece odjakživa polární, mluví o bytostech rodných, ale současně, právě proto, že nejbližších, si s sebou nese také svár, neboť souběžectví - la concurrence - vede k rivalitě. Pokrevné svazky jsou vůbec modelem napětí. V pohádkových trojicích sester jde pokaždé o odstupňování: jeho pozičním vzorcem je dvě proti jedné. Nadto jsme na konci a přelomu století nejen v dosahu rodinného dramatu, ale v dosahu studií věnovaným archetypickým rodinným schematům, objasňování moderní

psychiky z nitra rudimentárních konfliktů příbuzenských, jak je vydatně inspiruje i zkoumání l'ame primitive, analogie vedené mezi moderní masovou společností a společností archaickou, především však vůbec strhující rozmach entografie a folkloristiky v tomto období. Tím vším tedy zůstávají Tři sestry obdivuhodně nedotčeny, nic z hlubinného realismu a psychologie je nehyzdí. Obrněny proti konfliktům vystupujícím z temna věků a navědomí vykazují také dokonalou netečnost k skrytým a kdysi společensky šokujícím motivacím, které uvádějí v pohyb dramatické srážky: vzpomeňme jen sester v Johnu Gabrieli Borkmanovi nebo utajeného incestu v Rosmersholmu. A vznikají-li dohady o Čebutykinově vztahu k Irině, neboť o lékařově lásce k mrtvé matce sester se v narážkách dovídáme, nejsme ani v tomto případě na stopě utajeného konfliktu. Nezbyvá než se smířit se zvláštním, povrcho-
vým exponováním trojice v dramatu. "Tři hrdinky, každá musí být osobností a všechny tři jsou dcery generála. Děj se odehrává v provinčním městě jako Perm, ve vojenském dělostřeleckém prostředí..." Dělostřeleckým uniformám ve hře přikládal Čechov důležitost. Chtěl, aby byly přesné. Je to tato barevně, stejno-
kroji téměř operetně určená scénérie, do níž Máša, Olga, Irina od začátku vstupují: dekorativně, v předepsaných kostýmech a předepsaných barvách - černá, bílá, modrá - se objevují hned na začátku hry. Jakkoli jsou jaky postavy výrazně odlišeny - nepřehlédněme přitom, že každá z nich po svém si nese lehce dotčené, ale neklamné znaky "emancipované" - postupují přece jen celým dramatem v jedné neměnné konfiguraci! Táž konfigurace se vine jako vyražený vzorec plynoucím časem dramatu, v pokračujícím opakování, jako na secesním ornamentu. Dekorativně, v předepsaném seskupení stojí sestry na scéně na konci hry - scénic-

ká poznámka říká, že hudba slábne - a pronášejí své tři poslední promluvy do dálky času a prostoru. Co říci o tomto dramaticky nehybné trojici, jež kráčí vpřed, aniž její konstelaci naruší cokoliv zevnitř, ale aniž jí také otřesou jakékoliv nárazy, doléhající na ni zvenčí? Vášně, katastrofické děje, požár v městě, souboj, Natašino přivlastnění majetku, zničení Andreje, špatná pověst Andrejova ve městě, Tuzenbach zastřelený Solenným, nešťastná láska Máši a Veršinina - nic, pranic není s to vnést nepořádek do jednoho a téhož seskupení. Této trojice se zřejmě netýká pýtický výrok Solenného z počátku kusu, který nás chce upozornit na něco jiného než hru s čísly: dva lidé jsou silnější než jeden, tři mají větší sílu než dva.

Záporné a kladné postavy

Síla tří sester je ovšem problematická. Trojice nezmůže nic proti jedné. Tak se alespoň vždy chápe poměr sester k Nataše, v níž se spatřuje studie maloměšťácké nicotnosti, současně však také brutální element, jenž vpadne do sublimního prostředí, aby v něm vykonal dílo pustošivé: Nataša ovládne pole, připraví sestry o jejich dům, rozhoduje o novém praktickém hospodaření, má ryze účelový poměr k osmdesátileté chůvě, podvádí Andreje s Protopopovem a nadto ještě udává tón. Je pověřčivá, říká nám o ní paní Laffittová. Když jí v prvním dějství jemná a ušlechtilá Olga upozorňuje - "à mi-voix, avec effroi" - že se zelený pás nehodí k šatům rose-criard: Une ceinture verte! Ma chère, ce n'est pas bien! - odpovídá Nataša: "Serait-ce un mauvais présage?" Ale ve čtvrtém dějství se obrací Nataša k Irině s poznámkou o jejím nevkusném pсу, doporučujíc jí světlejší barvu.

Čím více se však Nataša hraje jako negativní, tím více tato postava vyniká. Jako by pak vycházelo najevo, že v sobě má jakousi zvláštní sílu. Kupodivu, a to je důsledek nekonflikt-
ní konstelace v dramatu, ustupuje ve stínu této síly do pozadí, že sestry jsou samy o sobě slabé, nevnímá se jejich jistá ster-
ilnost, spojená s kultivovaností. Natašin přerod z prvního
dějství je zachycen vstupní scénou z dějství druhého, v níž ^(nyní) už
manželka Andrejova prochází ráno domem se svíčkou v ruce: Če-
chov chtěl, aby výstup připomínal lady Macbeth. Vetřelkyně do
útočiště tradice, vzdělanosti a vyšších zájmů, zmocňuje se Na-
taša ne pouze hmotného vybavení sester, ale chce také domino-
vat jako rozhodčí o hodnotách, způsobech a věcech vkusu, ačko-
liv stupnice samy přejímá, jako při každé výměně moci a bohat-
ství, od jejich včerejších držitelů, a chápe se toho, co je u
sester dané a niterné, jako funkce ryze reprezentativní.

Soudy nad Natašou se nicméně dostávají do povážlivějšího
světla, jakmile interpret bezděky postřehne, že s nimi není
všechno v pořádku, a aby je podepřel, domáhá se rozhojnění ne-
gativních postav o Čebutykina a Solenného, to jest jakmile po-
lemizuje s tradičním pojetím dvou nesporně hlavních aktérů dra-
matu, jako milých a trpících lidí. Čebutykinovi se proto vytýká
jeho cynismus - ostatně zívá ve chvíli, kdy jde o život Tuzen-
bachův - a ničemnost - tratí čas, nepřečetl jedné knihy, koná
lékařské povolání a přiznává, že z medicíny nic nezná. Solennyj
se soudí za to, že zabíjí lidi v scubojích. Ač k otevřeným slo-
vům střetnutím nedochází, dávají prý sestry najevo svůj odpor
k těmto "nesympatickým osobám" svým přemáháním a nevšímavostí.
Tento radikální výklad nám po všech polovičatých omylech dovo-
luje konečně prozřít a dospět do středu věci: Záměrem Čechovovým
bylo vystříhat se srážek mezi postavami. Lidé nejednají ve Třebi

sestrách proti sobě, ale stojí vedle sebe, v řadě. Proto nemůže dojít na scéně k jejich konfrontacím. Nemají být proto poměřovány. Je nesmyslné vidět v Čebutykinovi a Solenném oponenty sester a tvrdit, že jsou oba přijímáni právě v tomto domě s netajenou nevolí a přemáháním. Sestry jsou upřímné, zavírají dveře před Protopopovem od začátku, nejsou společenské, v tomto ušlechtilém prostředí dýchá s nimi jeden vzduch jen ten, kdo je jim milý. Ale i Natašu, která přišla do domu zvenčí, zprošťuje autor toho, aby byla posuzována.

Chování sester si vysvětlují kritikové jako odříkání nebo jako aristokratický postoj. Meditace o tom, že se generálovy dcery nechtějí poskvřnit nízkými spory a neseoustupí proto na úroveň Natašiniých zájmů, jsou nadobro přebytečné. Čechov nebyl takto pruderní ve věci zájmů. Sestry jsou pouze lhostejné - jen Máša, která v domě nežije, přičiní občas poznámku na účet Natašin - k tomu, co vzrušuje lidi pachtící se za mocí a za majetkem. Olga je dotčena zákrokem proti chůvě. Ale i tento incident prozrazuje, že sestry se trápí něčím jiným než tím, co trápí kritiky. Pro poziční zápasy chybí těmto třem vzdělaným a jemným bytostem prostě smysl. Ani jedna netouží po metách, jichž se podle obecného mínění jako svého štěstí vzdává a odříká - bez velké námahy - v povolání nebo v lásce. Olga výslovně nestojí o jiné než řadové místo na gymnáziu, a Mášu nežene nic k tomu, aby zasahovala do Veršininova nešťastného osudu, ne proto, že je pro ni předem jakékoliv měření s jeho ženou jako nerovné vyloučeno, nýbrž že jí prostě podobná ženská aktivita vůbec nepřijde na mysl.

Jaké odříkání, když není prudkých hnutí srdce a mysli, jaké hrdinské překonávání sama sebe, když není s čím svédět zápas. Proč nadřazenost, projevovaná nevšímavost, když jsme ve světě,

kde všechno platí stejně, všechno je jedno. Jaké rozdělování a odstupňování hodnot, když k němu v dramatu chybí jednotný horizont a otevřený společný prostor. Drama nepřestoupí stěny domu Prozorových.

Obracejí-li se sestry k čemu jako k záchraně, jež je s to pořádat bezvládní kolem nich, nad nimi i v nich samých, k práci, označují nejlépe samy rozměry, které mají k životu vyměřené a z nichž se marně snaží vysvobodit. Práce vyplňuje jinou sféru než oblast umožňující svobodné jednání, *vita activa*, práce může nanejvýš artikulovat čas dnů a nocí, vitální čas. Apostrofy práce ve Třech sestrách říkají, že tyto dramatické postavy mají k dispozici už jen tento čas. V tomto čase se neskládají děje, zato se v něm všechno vymazává z paměti. Události se dějí odděleně od života lidí, ve sféře všeobecné. A žité momenty se nezapíší do zkušenosti, mohou být však snaty reprodukčním aparátem. Scéna, v níž Fedotík a Rode fotografují dvě vteřiny z oslav Irininy narozenin, má v tomto dramatu místo sotva podřadné.

Zákonem, kterým vitální čas tomuto dramatu vládne, je nejvyšší růst a uvaďání. Vteřina a její zmizení. Produktem takového dramatického času je opotřebenost a únava. Na všechny Irininy nadšenecké promluvy o plánech, jak bude pracovat, se jako mnohonásobná ozvěna ozývají ze scény refrénovitě repliky o únavě. Olga i Irina přicházejí domů z práce a stěžují si, jak jsou unaveny, jak je práce vyčerpává, jak stárnou. Frekvence replik o únavě je v dialogu Tří sester přespočetná, a je v dramatickém dialogu věcí nebyvalou. Koresponduje však dobře s tím nejvlastnějším, co se v tomto kuse odehrává. Je to prostý růst. Jednoduše narůstá biologický čas. Sestry vadnou a přibývá jim let, Nataša porodí dvě děti. Tuzenbach přišel o život.

Hrdinou tohoto dramatického času je Čebutykin. Zasahuje do chodu věcí způsobem, jenž je dramatu přiměřeným, dadaisticky vykřikuje nesouvislé útržky vět z právě čtených novin a od půle hry se stává zjevně nositelem i rezonérem hlavní myšlenky dramatu. Jeho leitmotiv, "všechno je jedno", se vine od té chvíle dialogem, aby jej organizoval. Pohlížením na hodinky a také jedinou temnou scénou, která pojí drama hlouběji s minulostí než všechny řeči o ní, rozbitím hodin po nebožce matce sester, mimuje vlastní dění dramatu, postupující čas, v němž postavy žijí, chceme-li, chodí, jí a spí. On vyslovuje v jediném a klíčovém monologu hry jako by mimochodem a ledabyly to, co je muživým středem kusu. Čebutykin pronáší svá rozhodná slova ve třetím dějství, v jakémsi zlatém řezu dramatu, kdy je na scéně sám a mluví sám se sebou. Čechov neopomine napovědět důležitost tohoto výstupu scénickou poznámkou: Čebutykin "nevrávorá, je jako střízlivý". Muž jakoby střízlivý říká: "Možná, že vůbec nejsem, že se mi to jen zdá, že chodím, jím a spím."/Pláče./ A o chvíli později, opět na významném místě hry, když rozbil hodiny: "Snad jsem je ani nerozbil, snad se n á m jen zdá, že jsem je rozbil. Snad se nám jenom zdá, že ~~jsme~~, že žijeme, ale ve skutečnosti nejsme, nežijeme." Čebutykin vyrůstá do monumentální figury tohoto života, který je "prozatímní", o němž si jedna z osob neodpustí říci, že se žije jako by jen na nečisto, jako brouillon, než dojde k druhé, definitivní verzi života. Čebutykin nás vede k tomu, abychom lépe rozeznávali, proč jsou v tomto dramatu veškeré děje a katastrofy odtrženy od toho, co lidé v dramatu žijí, proč jsou události a příběhy odloženy za scénu, proč jsou srážky postav eliminovány, proč lidé v dramatu zapomínají a nepamatují se, proč je v něm všechno plošné a tři hrdinky skrze ně procházejí beze změny, v jednom seskupení, jako ornament. Neboť tato hra mimuje ubíhající ryzí přítomnost,

proud žitého času, a dramaticky organizující poslání v ní má vedle Čebutykina už jenom Nataša a ovšem Solennyj. Solennyj přesně tak jako puška namířená v prvním dějství /podle okřídlelého výroku Čechovova, správněji podle dramatické direktivy Němiroviče Dančenka/, z níž se musí na konci hry vystřelit. Vždyť Solennyj neříká v úvodu hry své "nebo se dopálím a vpálím vám kulku do lebky" Tuzenbachovi naplano, jakož není nic v dialogu Tří sester mluveno bez ekonomie a vnitřního řádu. Solennyj nevede své řeči, aby epatoval: on jediný se celý kus krok za krokem přibližuje ke chvíli, kterou se drama uzavírá. Tento kus, který předvádí samé milé a trpící lidi, trpí naprostým immoralismem.

Bití hodin, pauzy

Jak špatně se třem sestrám rozumí, o tom svědčí toto místo z Čechovova dopisu: "Nemohu svěřit Alexejevovi /tj. Stanislavskému/ č t y ř i odpovědné ženské role, č t y ř i mladé i n t e l i g e n t n í ženy" /podtrženo námi/. Dramatik mluví o čtyřech, není pro něho velkého rozdílu mezi třemi vzdělanými a jednou praktickou, mezi sterilními a uvaďajícimi a mezi vzestupem životné. Ale dramatik nezamýšlel mnoho jiných věcí, v nichž se dnes spatřuje - poslepu - důkaz, že nezačínal. Je těžké souhlasit s tím, že Čechov nám představuje lidskou osamělost: všichni v kusu se pohybují v téže biosféře, když už ne v jediném, jednotném společném prostoru, a hlasy se na obdivuhodných místech dialogu mísí, proplétají, jeden přejímá a pokračuje v tom, co druhý nedopověděl. Cožpak není svědectvím o tom, jak je tento dialog pořádán, to, že Čechov nově distribuoval repliky, přepisoval je v rukopise z úst jedné postavy do úst postavy sousední? Neznáme proč se nám tvrdí, že osoby v tomto dramatu nežijí v přítomnosti, leč v minulosti, případně obráceně

do budoucna. Ale vždyť to, čím se ve Třech sestřích strádá, je bezčasí, stravování toho, co se žije v přítomnosti, která za sebou nezanechává žádné stopy. A tématem této hry je probíhající přítomný čas, jeho aktualizování na scéně. Je to tento čas, který se neskládá do děje, neusazuje se do paměti, v němž se nedělají zkušenosti - děje se v něm jen bezvýznamné, zatímco příběhy, katastrofy, události probíhají za scénou, mimo tento blízký život a nijak se ho netýkají. Jak mohou žít minulostí lidé, kteří přiznávají, že si nic nepamatují, a jediné, co v tomto okamžiku ještě vědí, jsou informace vyčtené z novin a zapisované do zápisníku. Zdá se nám, že právě ona místa, posuzovaná kdysi jako dramaticky nefunkční a považovaná jedině za dramatizování každodennosti, spory Čebutykina a Solenného o čechartmu a čerešmu, výkřiky-věty jako "Balzac se narodil v Berdičevu", jsou ve skutečnosti obtíženy významy a nesou vlastní téma kusu spíše než všechny promluvy o budoucnu, jež mají zesílit pocit bezčasí v přítomnosti.

Není rovněž pravda, že dialogy jsou řečmi vedenými do prázdna. Jsou pronášeny ve funkci vlastní přítomné situace, neboť slovo, jakkoliv je tu významné, se v tomto dramatu váže s viděným a slyšeným. Vizuelní se osvobozuje, jako se osvobozují zvuky, obojí intervenuje do situace, v níž se k sobě váží pohledy, křížují se a vytváří se hustá síť vztahů na scéně. Slovo dialogu, vizuelno, indikované slovem, zvuky, které konkurují slovům, si v této velkolepé skladbě odpovídají: stávají se postupně jedno po druhém nositeli významů. Stávají se jimi posléze sám prázdňý čas, pauza, nebo pouhé měření hodin.

II. R A C E K

Němiroviči-Dančenkovi vděčíme za nedocenitelná sdělení o Čechovovi a divadle. "Čechov neuměl radit hercům..., jemu se zdálo všechno srozumitelné.,Všechno jsem tam přece napsal,' odpovídal na dotazy." Ze své strany se Čechov v dopise týkajícím se Višňového sadu vyjadřuje o Němirovičovi a Stanislavském: "... jsem náchylný věřit, že ani jeden jej nečetl pozorně."

Co znamená však číst text hry pozorně? Platí tu beze změny věta, že veškeré umění filologie spočívá v pomalém čtení?

V létě 1971 hraje v Praze švédský soubor Krejčovou inscenaci Racka. Spokojit se díváním, nerozumět významům mluveného slova!? A tu zjišťujeme rázem posun, který Krejčův výklad proti dřívějším inscenacím Racka prodělal. Najednou se stávají viditelné znaky, které až dosud ve hře jakoby nic nešifrovaly. Vizualně, barevně se sugeruje dekadentní aura, Máša je démonická, zlá, Nina Zarečná není žádnou nevinnou obětí, agresivita ženských postav dává vyniknout bezmoci muže, vznikají konfrontace téměř strindbergovské /jak nepřipomenout ostatně reakci Čechovova na Sacher-Masocha v dopise bratrovi z roku 1883, v němž se mluví o ženách a autoritě druhého pohlaví/. Na scéně se ovšem předvádí drama Trepljovovo, divadlo na divadle, předčítá se z knížky. Maupassantova povídka - mluví se o umění, o nových formách. Dva-krát pronáší Arkadina v pejorativním smyslu slovo dekadent. A pozornost na sebe strhují zvláštní Trigorinovy úkony s literárním zápisníkem. Je to on, kdo souběžně s tím, co se na scéně děje, mění empirii na náměty pro své povídky, "fotografuje" všechno, co druhé trápí, do své literární "paměti", mění gesta postav na scéně, jejich živá hnutí, na materiál výtvoru, uměleckého díla.

Ovšemže se tu jedná o konkurenci stvořeného a výtvoru, daného a umělého, života a tvorby, a to v oné vyhraněnosti, jak ji na postavách umělců a estetické existence tematizuje literatura konce století. A nelze jí rozumět tak bláhově, jak to činí v Racku Zarečná, nebo bezelstní vyznavači "života jako umění", jakož i autoři, kteří závisle na estetismu vyměňují místa obou veličin a v díle spatřují sám život /úděl spisovatele odsouzeného k psaní/ a v životě vlastní umělecké dílo /Gundolfův Goethe/. Vždyť i samo heslo tvorby se z konce století, bez velkého domýšlení, o čem je vlastně řeč, rozšiřuje dále na úseky života a společenských aktivit, pro něž je zhola nepřipadné: mluví se o tvorbě společenské reality a dokonce i jen reality, bez podezření, že jde o vulgarizace estetismu, pakliže zde slovo samo neprozrazuje estetizování, rozuměj fikcionalizování, probíhající dlouho uvnitř veřejné sféry. Umění, láska, literatura, hovory o nich nefigurují v Racku přece pro kult krásy, k oslavě života v umění a tvorby. Naopak, mají poskytnout jakýsi image en creux životu: ukázat na jeho nedostatečnost, vyprázdňení, jeho nemoci a ubývání. Neboť jedno je jisté; co se žije, a právě to je předmětem Čechovova dramatu, nemůže být zjasňováno uměním a tvorbou, spíše jimi osvětleno jako pouhá časová řada, ať už ji pojmenujeme "každodennost", pouhý aktuální život bez transcendence, nebo jako stravování života. V jistém smyslu se pak v Racku váže zázemí ruské literatury devatenáctého století - život jako služba! - s obzorem po výtce dobovým. Do něho doléhají pak slova "člověka z podzemí": "Vždyť my dnes ani nevíme, kde se to živé ještě žije."

K námětu, který je majetkem literatury de l'époque sahá Čechov v Racku zcela vědomě - víme to z korespondence. Od La Faustin k Wedekindovu Komornímu pěvci má tento námět své takřka

anekdotické verze, v jiné poloze se objevuje ještě i u mladého Hofmannsthala pod etiketou "Kritika estetického člověka". Uprostřed období se mu dostává krajního vyjádření v Huysmansově "À rebours": odtud bude zparabolizováno a přeneseno do dějové konstrukce Doriana Graye. Základem pohádkového syžetu je v románě převrácený vztah přírody a výtvoru: umělecké dílo "roste", život se "dělá", člověk svou podobu tvoří podle literatury. Podobizna doznává organické procesy v čase, do tváře portrétu se vpisují neřesti a zločiny, do výrazu se stěhuje paměť. Živý model obrazu zůstává jako umělecký ertefakt nedotčen výkony přírody. Na věci nemění, že Čechov se chápe kolujícího námětu doby se střízlivostí, věcností, zdrženlivostí jemu vlastní: se subtilností, s níž už předem vylučuje jakoukoliv nápadnost. Čechov přece nic neideologizuje, hlasitě nepojmenovává, neresumuje. Ale právě proto, že téma samo zůstává nevyraženo v dialogické diskursi, dostává se mu zcela zvláštní naléhavosti. Je cele rozpuštěno v textu dramatu /tak jako život za nadvlády výtvoru je nepozorovaně celý pronikán sítí jemných prasklin, postupujících, neznatelných rozpadem/. Téma se u Čechova zachycuje jen v tříšti textových partikulí.

To, že Čechovův Racek může být vskutku přečten jen jako takováto "skladba" - tříště a trosek, z úlomků - ukázala Krejčova pražská incenace Racka z roku 1972. Jako by teprve nyní vynikla neomylnost prvního dojmu, který drama vzbudilo u svých prvních soudců: odmítali je přece pro jeho chaotičnost, nemocné a dekadentní rysy, a docela správně konstatovali, že scény jsou vrženy na papír jakooby náhodně, bez přísného sepětí s celkem a bez dramatické nutnosti. Ano, ale právě proto lze z takového textu číst "všechno", vždyť v něm autor zapsal víc než jen dialogy postav. Čitelný je v něm především souhrn představované herecké akce indi-

kovaný slovesně v dialogu, scénických poznámkách a pauzách. Čitelná je sama předmětná situace, z níž slovo vyrůstá. Často se při čtení odhaluje napětí mezi tím, co postava říká, nebo neříká, a co promluva vskutku znamená. Při takovémto pořádání dramatického textu je však tím více zřejmé, že téma teologizování umění míří v Racku dále než do jednoho historického prostředí, odkud bylo převzato. Znamená to, jak tvrdí současní vykladači, že Čechov, ale i tzv. kritika estetického člověka z devadesátých let, je přístupná pochopení jen z hlediska antropologie?

Od okamžiku, kdy Krejča rozpoznal v Racku princip uvolněné dramatické skladby a měl odvahu realizovat Čechovovu fragmentarizační metodu v tomto dramatu /tím, že aktualizoval dramatické segmenty, jinak řečeno tím, že je přeskupil, že jim dal nové pořadí/, osvětlily se také nově dosah a závažnost takřka drobnohledých textových částic Racka. Vždyť odedávna upozorňovali filologové na zvláštní ráz rčení v Čechovových dramatech, na roli maskovených literárních míst, průpovědí, zkomolených locutiones latinae. V Racku je však přítomná celá soustava přímých i šifrovaných narážek na dobovou literaturu, řadu jejích podivných citací. V Trigorinově credu z micasovského údělu spisovatele, jemuž se pod rukou mění všechno na psané slovo, se říká: "Tu vidím oblak podobný pianu. Přemýšlím, budu musit někde v povídce poznamenat, že plul oblak podobný pianu. Čichám h e l i o t r o p . Hned si vbíjím do hlavy: přesládlá vůně, vdoví květina, připomenout ji při popisu letního večera." Místo je ovšem plno ironie. Věty usvědčují Trigorina ze lži nebo sebeklamu, obsahují příznačnou záměnu vjemu a stylizace skutečnosti podle literatury. Převrácenosti estetického chování. Trigorin není schopen vidět oblak jinak než skrze dobovou básnickou metaforu, úžas z plein-airu přirovnat jinak než k objek-

tu interiéru a cítit vůni jinak než skrze výběr, diktovaný dekadentním zjemněním smyslů! Spisovatel Trigorin si na scéně sotva zaznamenává do sešitu původní senzace: výhradně to vnímá a naopak, co mu předepisuje literatura doby a k čemu ho "literární zápisník" nutí. Jediné slovo - heliotrop! - je usvědčující. Neboť slovo samo, a jen slovo, stěží ještě označuje určitou vůni, je však symptomatické, svým prostým výskytem přesně určuje příslušnost nebo přinejmenším relaci textu k dekadentní literatuře. Heliotrop - je jejím symptomem. Ale takto fungují v Čechovově Racku i jiná místa, jistě i výrazné exponování slova nervózní, a posléze i samo pojmenování "racek", odkazující dokonce k výbavě Des Esseintova interiéru z první kapitoly À rebours!

Racek je vskutku plný citátů. Vedle těch zjevných, kdy si matka se synem odpovídají větami - z Hamleta, jsou to místa, kdy postava sama se dovolává Gogola, Puškina, Turgeněva, ztotožňuje své prožívání situace s poetickými úryvky z jejich textů, neboli stylizuje sebe samu skrze literaturu, dojíká se nad sebou tím, že opakuje, napodobuje, reprodukuje city vyražené v uměleckém výtvoru. Jsou to nicméně citáty, kterými manipuluje v dramatu autor, a které dramatické postavy a ani kritika jako citáty nerozeznává. Interpret Racka je pokaždé znovu fascinovánincipitem dramatu, v němž se ostatně předpisuje Mášino kostýmování: "Proč vy chodíte stále v černém?" Replika zní: "Nosím smutek za svůj život." Snad právě proto, že se spojení této komedie s dekadencí nepovažuje za relevantní, nevzniká ihned podezření o tom, jak už první věty vstupního dialogu jsou citátem. Výrok o černém šatě, který nahradil barvy kostýmů z ancien régime, černém šatě, v němž jako by století nosilo smutek za svůj život, šedý a nudný, postupuje od Baudelaira až k Wildovi /The Decay of Lying!/, poprvé

ovšem vysloven v povídce Pétruse Borela. Ale na tato první vstupní slova, jež mají svou auru, navazuje ihned prozaická řeč Medvědkova, vyčísľující jeho měsíční rozpočet v rublech: výdaje na jídlo, pití, čaj, cukr, tabák. Takto fabrikovaný seznam je ovšem ozvěnou příznačných enumerací v literatuře osmdesátých a devadesátých let. A víme-li, že Čechov byl pozorný čtenář Huysmansův, vybaví se nám ihned přímý předchůdce Des Esseintův, hrdina z *À veau l'eau*, pan Folantin. Vždyť seznam, soupisy, výčty, ať se týkají nádobí, jídel, vybavení staromládeneckého příbytku staromládeneckého úředníka nebo vybraných předmětů Des Esseintova interiéru, ať se zabývají škálami drahokamů, latinských autorů, erotických perverzí, slouží zde jako opora proti agor-fobii, článkují prázdnotu, která pohlcuje denní život tu i tam, mezi úřadem a pařížskou ulicí na jedné straně, v estétské klauzuře na druhé.

Také Trigorinovy akce s literárním zápisníkem jsou druhem citátu. Čechov je vyjímá z komedie Oscara Wildea, která měla svou premiéru v Londýně v únoru 1895. Hrdinka kusu chodí po scéně s deníčkem a činí do něho své zápisy. Také ona - jako Trigorin! - konkuruje notesem a tím, co se v aktuálním okamžiku žije. A podobně jako Trigorin, který si v okamžiku milostného vzplanutí poznamenává na papír námět na nevelkou povídku, píše si postava z anglické komedie ve chvíli, kdy je jí adresováno milostné vyznání, slovo za slovem, ba žádá, aby jí bylo diktováno. Neboť deník je naší pamětí, říká tato dívka, která prozíravě předpovídá nářky dvacátého století nad expanzí techniky, nad ubýváním zkušeností a nad ztrátou kolektivní paměti, zatímco "paměť zaznamenává většinou věci, které se nikdy nestaly, a je odpovědná za všechny třísvazkové romány..." Cožpak nám nad tímto trigorino-čechovovským pojednáváním estetismu nenapadne, jakým nedorozuměním

jsou všechny výklady, které v něm vidí poslední slovo devatenáctého století a ztotožňují ho s čistým kultem krásy, té, která se uzavírá před technikou, alejí vlastní technickou společností a opouje funkcionalistické společnosti a jejím odrůdám v našem století? Čechov si nevypůjčuje z cizí komedie duchaplné hříčky pro svého Trigorina, neboť Wildeova Cecily je na scéně prostě paradijním ztělesněním fonografu! Vynálezy z osmdesátých let, možnost snímání časového kontinua prostřednictvím hlasového záznamu, podnítily nejen řadu filozofických úvah o lidském vitálním čase, ale staly se paradigmatem pro některé otázky, které člověka období estetismu mučí a na něž literatura reaguje. Gramofon a fonograf se rovněž staly paradigmatem pro slovesně umělecký zápis uplynulého času. A tím se dostáváme na konec Trigorinových akcí v Raku, v tomto intenzivním i extenzivním dramatu prázdného času, dramatu bezčasí. Trigorinova zповěď o hektické činnosti, o spisovatelské posedlosti, je celá převrácenou výpovědí. Mluví o mechanickém víření, honbě ve vyprázdněném sledu každodenního života, plném úsilí a plném nenaplněnosti - v časové nepřetržitosti: "A tak pořád a pořád dokola..." Trigorin osciluje mezi rozkoší, kterou je pro něho sedět u vody a chytat ryby, představou pohybu, a mezi nezastavitelným, vyprázdněným cirkulováním "jednoho a téhož". "Tak tedy jedem? Zase vagóny, nádraží, bufety, kotlety a ty řeči..."

Novým aktualizováním segmentů /zdůrazněním přerývanosti, švů mezi úlomky textu, ale také málo "přísného sepjetí jednotlivých fragmentarizovaných výstupů a celkem - bez dramatické nutnosti"/ se podařilo Krejčovi uvolňovat z takovýchto a podobných rep-lik dvojí významový plán; dialogické partikule vážící se k věcem střízlivým, prozaismům, každodennosti, se staly roku 1972 u Krej-či emblematickými. Nabývaly zvláštní patetičnosti, oddělovaly se,

osamostatňovaly. Vytrhávaly se z proudu všedního dne, dostávaly své významy odjinud.

Na konci Racka hrají lidé na Serinově statku loto, Šamrajev přináší ze skříně vycpaného racka. V témže okamžiku, kdy zaznívá na scéně replika, po zamyšlení mluvícího ještě jednou opakovaná: Nepamatuji se. Nepamatuji! /nepřehlédněme, že jde podruhé o výkřik!/ - padne "napravo za scénou" výstřel. A hra dále pokračuje.

Lidé v této komedii - z níž stoupá stesk a smutek vůbec ne ruský, v níž se v inscenaci roku 1972 prolíná jezero, park s interiérem, uprostřed plein-airu je zavěšen benátský lustr a stojí klavír, v komedii s hrami a scenériemi takřka watteauovskými - nemají čas se zastavit a na nic se nepamatují.