

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra psychologie

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

### **Linie lásky a umění v Rackovi**

The Theme of Love and Art in The Seagull

Nella Horvátová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc.

Studijní program: Psychologie

Studijní obor: Psychologie s rozšířením o speciální pedagogiku

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Linie umění a lásky v Rackovi potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 14. 4. 2023

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce panu doc. Kučerovi za jeho rady, připomínky, komentáře, a především za jeho čas a trpělivost, které věnoval vedení mé práce.

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce je zaměřena na zmapování hlavních témat hry A. P. Čechova Racek. Cílem je popsat prolínání linie lásky, umění a symbolu racka ve vztahu k postavám. Dále práce zohledňuje zasazení motivů hry do širšího kontextu. V jednotlivých kapitolách naznačuje vztahovost mezi postavami a zároveň jejich funkce ve hře. Při zpracování je použita analýza a komparace. Poznatky budou demonstrovány na praktických příkladech a citacích ze hry, které budou součástí teoretické části práce. Součástí práce jsou i pojmové mapy, které graficky znázorní tematické vztahy postav a témat. Práce se opírá o zahraniční i české odborné publikace věnované mezioborové interpretaci Čechovově dramatu. Jeden z využitých zdrojů je také koncepce teorie lásky psychologa J. A. Leeho. Text je psán na pomezí několika oborů a mísí v sobě zejména poznatky z psychologie a teorie dramatu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Racek, Čechov, teorie divadla, psychologie umění, láska, umění

## **ABSTRACT**

The bachelor thesis is focused on mapping the main themes of the drama by A. P. Chekhov *The Seagull*. The aim is to describe the intertwining of the lines of love, art and the symbol of the seagull in relation to the characters. Furthermore, the thesis takes into account the setting of the play's motifs in a broader context. In each chapter it suggests the relationality between the characters as well as their functions in the play. Analysis, compilation and comparison are used in the treatment, and the findings will be demonstrated through practical examples and quotations from the play, which will form part of the theoretical part of the thesis. The thesis also includes conceptual maps that graphically illustrate the thematic relationships between characters and themes. The thesis is based on foreign and Czech publications related to the interdisciplinary interpretation of Chekhov's drama. One of the main terminologies used is psychologist Lee's concept of the theory of love. The text is written on the borderline of several disciplines and mixes mainly findings from psychology and drama theory.

## **KEYWORDS**

*The Seagull*, Chekhov, psychology of art, drama theory, love, art

## Obsah

Úvod .....	7
1 Racek jako dramatický text .....	9
1.1 Postavy.....	10
1.2 Děj.....	13
2 Symbol racka .....	22
2.1 Symbol v umění .....	23
2.2 Vývoj symbolu racka v průběhu hry.....	24
2.2.1 Spojení racka a jezera .....	24
2.2.2 Představení racka ve hře .....	25
2.2.3 Zabitý racek .....	26
2.2.4 Nina se loučí s Trigorinem .....	28
2.2.5 Nina jako Racek.....	28
2.2.6 Kdo je to racek? .....	30
2.2.7 Trigorinovo odmítnutí racka.....	32
3 Linie lásky .....	34
3.1 Mnoho významů lásky u Čechova.....	35
3.2 Vztahy v Rackovi.....	35
3.2.1 Pojmová mapa a legenda .....	39
3.2.2 Postavy ve vztazích .....	40
4 Linie umění.....	47
4.1 Nové formy .....	47
4.2 Talent v umění .....	52
4.2.1 Ninin vztah k umění .....	54
4.2.2 Treplev a Světová duše.....	55

4.3	Divadlo na divadle .....	56
4.3.1	Podobnost s Hamletem .....	57
4.4	Treplevův život jako rámec hry .....	61
	Závěr .....	63
	Seznam použitých informačních zdrojů .....	64

## Úvod

**NINA (Trigorinovi):**

*Je to divná hra, nemám pravdu?*

**TRIGORIN:**

*Nic jsem nepochopil.<sup>1</sup>*

Vrcholné dílo slavného dramatika Antona Pavloviče Čechova *Racek* v sobě kombinuje několik prvků, a jedinečným způsobem ukazuje, jak se mohou navzájem obohacovat. Jedná se zejména o teorii divadla a umění skrze ně lze ukázat hlubokou sondu do psychologie postav.

Přes mnohovrstevnatou symboliku ukazuje tragičnost lidských osudů, které nejsou zasazeny do konkrétního časového rámce. Naopak mnohé z těchto charakterů je možno potkat v každodenním životě, v kterémkoliv prostoru současnosti, kde převládá touha se prosadit a zároveň také vlastní konformita, vedoucí často až k nudě, která je ve hře často omílána. I pro tuto aktuálnost má cenu zabývat se tím, jak Čechov popisuje vztahy mezi postavami a předkládá symboly pro možné interpretace. Práce nabídne vhled do možných výkladů jednotlivých motivů ve hře a zároveň se bude snažit uceleně propojit dvě stěžejní témata – lásku a umění. Mnohé studie se zabývají často jen jednou tematickou linkou, proto se pokusím naznačit možné spojení obého. Přes symboliku racka je toto propojení komplexní a nabízí interpretační hloubku.

Zároveň bude v kapitole o lásce naznačena možná interpretace mezilidských vztahů mezi postavami v kontextu pojmosloví Johna A. Leeho. Systematizace vztahů pomocí označení typů lásek – Eros, Storgé a Ludus nabízí větší porozumění pro jednání postav. Vztahy budou zachyceny i v pojmové mapě, která slouží pro lepší orientaci. Rozsah této

---

<sup>1</sup> ČECHOV, s. 18



práce nemůže poskytnout detailní analýzu, avšak tento přístup může alespoň naznačit a obohatit tak navzájem divadelní teorii, interpretaci textu a zároveň psychologii.

Analýza a výklad díla mají za cíl hlubší porozumění dramatice jedné z největších Čechovových her a ukazuje komplikovanou strukturu postav – jak se vztahují sami k sobě, kým si jsou navzájem a jak si interpretují své postavení ve světě.

Čechov jako dramatik má velký potenciál v detailních psychologických rozborech, právě kvůli zjevné rezignaci na dějovost, a naopak zaměření se na důkladnou a neexplicitní typologizaci postav. Tato práce si neklade nárok na zodpovězení všech vyvstávajících otázek na obsáhlé téma, jelikož při interpretaci a analýze textu vždy záleží na čtenáři a nelze tak objektivně zachytit vše, protože text samotný v sobě skrývá mnoho úhlů pohledu na skutečnost. Tímto zároveň nabízí rozdílný pohled tomu, kdo nahlíží na toto drama jinak, než jak je pojato v této práci.

## 1 Racek jako dramatický text

Racek vznikl roku 1895 jako jedna z pozdních vrcholných her ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova.

Žárově spadá do psychologického realismu. Ten je definován *reflexí osamění individua, snahou o pravdivé vyjádření prožitků. Co se týče herectví: je směřováno k tomu, aby se postavy chovaly co nejvíce jako v reálném životě.*<sup>2</sup> Do stejné skupiny divadelní tvorby patří například August Strindberg nebo Henrik Ibsen. Zejména druhý jmenovaný proslul zejména dramaty hlubině reflektující vztahy v rodině.<sup>3</sup>

Čechov tvořil v době, kdy se, zejména v evropském kontextu, začaly postupně tříštit literární i dramatické žánry do mnohých nových modernistických forem. Nejen v divadle se objevují zárodky dekadence, symbolismu nebo impresionismu. Právě i kvůli tomu postupem času mizí tradiční žánry jako je tragédie nebo komedie.

Jedna z hlavních myšlenek moderní psychologické tragédie je, že nemusí vždy nutně zahrnovat obsáhlý děj s mnoha postavami a převratnými dějovými zvraty. Tragédie může spočívat v každodenním životě a běžných problémech obyčejných lidí. Svatoň píše o Čechovovi v souvislosti s pojmem „*slzavé komedie*“. Vysvětluje tento pojem tak, že Čechovovi protagonisté se pohybují ve sféře všednosti, a přitom se jejich touha upírá ke sféře transcendentálního smyslu. V tom spočívá definice slzavé komedie.<sup>4</sup>

Stejně tak tomu je i v Rackovi, který pojednává o zdánlivě nezajímavých okolnostech. V *Úvodu do praktické dramaturgie* (Hořínek, 2009) se uvádí: „*V Čechovových hrách se dramatický konflikt rozpadá do drobných sporů, jejich společným jmenovatelem je rozpor přesahující rámec dramatického dění, vzhledem k dramatickým postavám a jejich zájmům transcendentní. Vnitřní napětí v dlouhém chodu významných i bez významných hovorů, hádek, marného snění a doufání, je dáno rozporným vztahem nespokojených jedinců a jejich životní situace.*“<sup>5</sup> Vše z této definice lze vztáhnout právě i na Racka.

---

<sup>2</sup> PAVLOVSKÝ, s. 47

<sup>3</sup> Například v dramatech *Nepřítel lidu* nebo *Divoká kachna*.

<sup>4</sup> SVATOŇ, 2009

<sup>5</sup> HOŘÍNEK, s. 34

Jeho první inscenace v roce 1896 v petrohradském divadle u obecnstva velmi propadla. Až záhy ji ve legendárním MCHATu<sup>6</sup> proslavil až Konstantin S. Stanislavskij, který svého času působil jak dvorní inscenátor Čechova, přičemž vynikal v chápání niterných lidských vztahů v psychologickém dramatu.

Hry jsou složené z nekonečného množství detailů, jejichž vzájemné spojitosti nejsou vždy zřejmé. A přece se postupně vytvoří jednotná atmosféra, jasně vykreslené postavy i úplný a prostý děj.<sup>7</sup> Co se týče prostoru, je velmi intimní, dějství se odehrávají výhradně na Sorinově panství. Dotváří to obraz psychologického dramatu, neboť slovy Pavlovského: „*Zájem o nitro člověka se nedal situovat na ulici.*“<sup>8</sup>

## 1.1 Postavy

Ve hře vystupuje mnoho postav, které jsou vzájemně propletené různými formami vztahů. Od rodinných, přes formální až po romantické. Stěžejními činiteli děje jsou postavy z rodiny a přátelé Iriny Arkadinové, ostatní, koloritní postavy, jsou zaměstnanci na Sorinově panství.

**Irina Arkadinová** je herečka. Ona sama sebe vnímá jako divu, myslí si o sobě, že je středem pozornosti. Je jí 43 let, ale prezentuje se jako nestárnoucí umělkyně, o mnoho let mladší. Je velmi žárlivá, hysterická a znuděná každodenním životem a především lidmi, kteří se kolem ní vyskytují. Miluje divadlo a herectví, obětovala tomu celý svůj život. Když hraje tak, „*se jí zdá, že slouží lidstvu.*“<sup>9</sup> Její syn Konstantin Treplev o ní tvrdí: „*My všichni jsme její nepřátelé.*“<sup>10</sup> Arkadinová se nezajímá o svou budoucnost, vyhýbá se tématu stárnutí a smrti. Její smysl života je užívat si tady a teď. Miluje svého syna Trepleva, ale zároveň mu jasně dává najevo, že ona je ta dominující, ta, bez které by neexistoval. Obdivuje básníka

---

<sup>6</sup> MCHAT je označení pro Moskevské umělecké divadlo, které pod režijním vedením Stanislavského vynikalo v adaptacích Čechova. Stanislavskij zde používal inovativní přístupy a techniky v divadle, ze kterých poté vznikla ucelená Stanislavského metoda, která se v herectví používá dodnes. (BROCKETT, s. 655)

<sup>7</sup> BROCKETT, s. 537

<sup>8</sup> PAVLOVSKÝ, s. 226

<sup>9</sup> ČECHOV, s. 8

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 8

Trigorina. Je do něj hystericky zamilovaná, i když je Trigorin výrazně mladší. Přestože navenek působí jako velmi silná a nezávislá, je v hloubi duše velmi nešťastná.

**Konstantin Treplev** je syn Iriny Arkadinové. Začíná, po vzoru své matky, se věnovat také divadlu, ovšem jako spisovatel – dramatik. Zpočátku je plný mladistvých ideálů a chce divadlem měnit svět a nastavovat hodnoty. Tvrdí: „*Podle mě je současné divadlo prostě rutina a předsudek.*“<sup>11</sup> Svou matku má rád a je na ní citově i finančně závislý, což mu působí vnitřní ambivalenci. Tvrdí o ní: „*Kdyby byla obyčejná žena, byl bych šťastnější.*“<sup>12</sup> Ze slávy své matky a pod vlivem častých návštěv slavných lidí u nich doma si vštípil, že on sám je nula. Předčasně odešel z univerzity. Jeho otec byl rovněž známý herec, ale ve hře se o něm protagonisté téměř nezmiňují. Je velmi nešťastně zamilován do Niny, která ovšem bezmyšlenkovitě miluje a obdivuje básníka Trigorina. I kvůli tomu na něj Treplev velmi žárlí. Mladý Konstantin je také autorem hry, kterou během prvního jednání Racka představuje všem ostatním postavám. Setká se s výrazným nepochopením své divadelní reformy, která jeho ústy *potřebuje nové formy.*<sup>13</sup>

**Boris Trigorin** je spisovatel před čtyřicátkou. Ve společnosti je známý a vážený. Na začátku o něm Treplev říká, že je *chytrý, prostý, melancholický a čestný.*<sup>14</sup> Irina Arkadinová o něm prohlásila, že je *slavný, ale má prostou duši.*<sup>15</sup> Ona i Nina jsou do něj platonicky zamilované. Obě k němu obdivně vzhlíží, je pro ně ztělesněním velkého umělce. Sám je samotářský a vztahy jej příliš nezajímají. Stále u sebe nosí zápisník, kam si zaznamenává vše, co upoutá jeho pozornost, zejména neobvyklá slovní spojení. Treplev ho nemá rád, žárlí na něj, protože mu odvádí matku i Ninu.

**Nina Zarečná** je mladá aspirující herečka. Působí trochu jako naivní dítě, které má plnou hlavu jen a pouze divadla. Je ochotna pro hereckou profesi obětovat vše. Její rodiče jí zakazují hrát, což nese velmi těžce. Je ale z chudších poměrů, vidina divadla pro ni není materiálně zabezpečující. Je zamilovaná do Trigorina, ji miluje Treplev. Postupem času se mění na vyzrálejší ženu, která, byť stále miluje divadlo, působí již umírněně a koná s větší

---

<sup>11</sup> ČECHOV, s. 8

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 9

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 9

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 9

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 18

rozvahou. Arkadinová do ní vkládá naději, že se prosadí, ale z druhé poloviny hry je patrné, že to Zarečné v herectví tolik nejde a zůstala pouze průměrnou herečkou. Přes neopětovanou lásku k Trigorinovi, se kterým měla dítě, a který jí následně opustil, se ale nakonec opravdu živí jako herečka v oblastním divadle za nuzných podmínek.

**Petr Sorin** je starší bratr Iriny Arkadinové. Většinu času tráví na invalidním vozíku, vzpomíná na staré časy. Často upadá do spánku a má závratě. Pracoval dvacet šest let u soudu. Říká, že *doposud nežil*<sup>16</sup>, a proto často vypráví o tom, jak chce teď konečně žít. Je mu vyčítáno, že žije nezdravě, kouří a necvičí. Jako Treplevův strýc ho velmi podporuje a přimlouvá se za něj u Arkadinové. Sorinovou ambicí by bylo žít ve městě, a ne na svém panství, ale nemůže si to dovolit, neboť má málo peněz a možná i málo odvahy.

**Jevgenij Dorn** je starší lékař. Působí dojmem pozorovatele, který, jakožto lékař, prohlédl veškeré postavy kolem a v průběhu hry mlčky sleduje jejich tragikomické osudy. Má smysl pro umění, dokonce se mu líbí Treplevova hra, již všichni ostatní odsoudí. Podobně jako všechny starší postavy, příliš nerozumí současné době a žije, stejně jako Sorin a Arkadinová, věčně ve vzpomínkách. Je milován Pavlínou, která k němu chová takovou mateřskou lásku, kdy se o něj stará, kamkoliv jde. Je lékař, což bylo také Čechovovo původní povolání. Právě kvůli podobnostem se občas spekuluje o tom, že by Dorn mohl být autorovým alter egem<sup>17</sup>, nicméně některé studie zmiňují velkou podobnost s Trigorinem. Ve vypjatých situacích i v případech, kdy se na první pohled nic neděje, působí jako nestranný komentátor děje, který, jako kdyby alespoň trochu pravdivě viděl do duše každého z jeho okolí. Nicméně tuto svou prozřetelnost dává najevo nejednoznačnými slovy, takže často zůstává opomíjen a ignorován.

**Máša** je dvaadvacetiletá dcera Pavlíny. Je zamilovaná do Trepleva, ale on ji lásku neopětuje. Jedná se o velmi tragickou postavu, upadá do depresí a řeší je alkoholem. Postupně v průběhu hry ztrácí víc a víc životní energie. Sama o sobě prohlašuje, že: *Často nemám chuť žít*.<sup>18</sup> Rezignuje na život, na konci hry je očividné, že se vůbec nezměnila, naopak nečiněním ubližuje svému dítěti i manželovi.

---

<sup>16</sup> ČECHOV, s. 26

<sup>17</sup> Má podobné názory na umění, například to, že umělecké dílo by mělo nutně vyjadřovat nějakou velkou myšlenku (viz. ČECHOV, s. 20)

<sup>18</sup> ČECHOV, s. 23

**Pavčina** je starší žena, zamilovaná do Dorna. Její láska k stárnoucímu lékaři je velmi pečovatelská, neustále dává pozor, aby nenastýdl, aby o něj bylo dobře postaráno. Má dceru Mášu. Jsou si vzdálené, rozhodně nejde o ideální vztah, Máša matku neposlouchá, Pavčina se snaží své dceři nemotorně pomáhat, například tím, že jí chce dohodit Trepleva, který obě ženy dlouhodobě ignoruje.

**Semjon Medvěděnko** pracuje jako venkovský učitel, který od začátku hry miluje Mášu, která jej horlivě odmítá, zahleděna do svých pochmurných myšlenek. On sám toho však nedbá, a nakonec svým neustálým naléháním získá Mášino svolení a bere si ji za manželku. Po dvouleté pauze v ději se ukazuje, že spolu mají dítě, o které se Máša se svou melancholickou povahou neumí a ani nechce starat. Je pohlčen svou chudobou a zoufalstvím, neopětovanou láskou od Mášy, která, i přes jejich svatbu, stále vášnivě miluje Konstantina.

**Ilja Šamrajev** je manžel Pavčiny. Je také zároveň otce Máši, ale nějaký hluboký vztah ve hře mezi nimi není. Nekomunikují spolu, žijí vedle sebe. Je správcem na Sorinově panství, o které pečuje zajišťuje jeho chod. Je to jeho smysl života a svou práci dělá zodpovědně. Nemá příliš v lásce sestru majitele Irinu, se kterou se dokonce v jedné chvíli dostane do ostré výměny názorů.

## 1.2 Děj

Celá hra je autorem uvedena jako komedie o čtyřech dějstvích. Už toto označení budí mnohé otázky. Může být komedie hra, která skončí nešťastnou sebevraždou? O Čechovovo zařazení her se dodnes vedou velké debaty. Mnozí se přou, jak to autor myslel. Hranice tragičnosti a komičnosti se vzájemně se prolínají. Je to jakási syntéza obého, velmi rafinovaně komponovaná.

Ve vedlejších dramatickém textu – scénických poznámkách je uvedeno, že se příběh odehrává se na Sorinově panství. Důležitým časovým milníkem je přelom mezi třetím a čtvrtým dějstvím, mezi nimiž uplynou dva roky.

### **První dějství**

Hra začíná přípravou Treplevovy inscenace uprostřed lesa u jezera. Chce skrze divadlo nových forem rozbít dosavadní stereotypy o hrách a inscenovat novým neotřelým způsobem, který probudí zaprášené a zkostnatělé tradice v divadle. Na slavnostní uvedení jsou mimo jiné přítomni i Treplevova matka, slavná herečka Irina Arkadinová, dále její bratr Sorin, rodinný lékař Dorn a v neposlední řadě také věhlasný a všemi obdivovaný spisovatel Boris Trigorin. Hlavní hvězdou večera je mladá a půvabná Nina Zarečná. V průběhu hry se ale Treplev setkává s velkým nepochopením a výsměchem, nejvíce ze strany své matky. Hra je totiž příliš abstraktní a vyskytují se v ní složité slovní obraty, které publikum nudí a nerozumí jim. Jeho matka označuje hru jako *dekadentní blábol*.<sup>19</sup> V Treplevovi bouchnou saze:

#### **TREPLEV:**

*Dost! Oponu! Spust'te oponu! (Dupne si) Oponu! (Opona jde dolů) Pardon!*

*Já jsem si neuvědomil, že psát hry a hrát na jevišti mohou pouze nemnozí vyvolení. Já jsem porušil monopol! Mně ... Já ... (Chce ještě něco říct, ale mávne rukou a odejde)<sup>20</sup>*

Rozzuřený Treplev tedy hru přeruší a po hádce s matkou utíká. Následně se rozbíhají dílčí dialogy mezi postavami, kde je možné sledovat komplikovanost jejich vzájemných vztahů. Každá postava je svým způsobem uzavřena sama v sobě, uvízla v některé fázi svého života a nedokáže ji opustit. Dialogy mezi nimi se spíše stávají vnitřními monology. O vnější děj ve hře vlastně vůbec nejde.

Po hádce promlouvá Dorn k Treplevovi. Jeho dekadentní hra bez postav a děje jej velmi zaujala, povzbuzuje Trepleva, aby v psaní pokračoval:

#### **DORN:**

*Víte, Konstantine, mně se vaše hra mimořádně líbila. Je taková divná, a konec jsem vlastně neslyšel, ale přesto působí neobyčejně silným dojmem. Člověče, vy máte talent, měl byste pokračovat.<sup>21</sup>*

---

<sup>19</sup> ČECHOV, s. 16

<sup>20</sup> ČECHOV, s. 16

<sup>21</sup> ČECHOV, s. 20

On má ale plnou hlavu Zarečné a Dornovy rady o psaní neposlouchá. Je posedlý láskou k vyšším principům, jako jsou láska a umění tak moc, že absolutně přehlíží realitu.

Nina je omezena vlivem rodičů a nemůže se naplno věnovat divadlu. Treplev, který je do ní zamilovaný jí vyznává lásku, ale ona, s hlavou plnou herectví, jej chladně odmítá. Její plnou pozornost má Trigorin. Obdiv k velkému Trigorinovi má i Arkadinová. Trigorin, jemuž se Nina líbí, ale raději by zůstal u svého psaní, se tedy stává objektem Treplevovy nenávisti a žárlení. Mladému Konstantinovi toto vše neusnadňuje ani komplikovaný vztah s matkou, který zveličuje žárlivost a touhu po tom dokázat světu, že není žádná nula. Podle Iriny žije Treplev svůj život nudně, ačkoliv ona sama nic nedělá a pouze žije ve vzpomínkách na své velké role a povyšuje se nad ostatní.

## Druhé dějství

Začíná povrchním srovnáváním Arkadinové s Mášou. Sebestředná herečka, která zdaleka nepřijala své přirozené stárnutí, dává na obdiv své přednosti, především hubenou postavu a vytříbený vkus v oblékání, a staví se do kontrastu s životem utrápenou dvaadvacetiletou Mášou. Ženy poté začnou hovořit o Treplevově smutku, který stále přetrvává a jeho matka stále neví, odkud pramení. Průběh dalšího děje by se dal vystihnout větou Iriny Arkadinové, která bezmyšlenkovitě pronese: *Horko, klid, nikdo nic nedělá a všichni filozofují.*<sup>22</sup> To je výstižným obrazem toho, co se v Rackovi (ne)děje. Zároveň touto promluvou otevírá široké množství interpretací nejednoznačných a nedořečených vět, které jsou výrazem ztracenosti postav ve světě i v sobě samých.

Irina Arkadinová následně ztropí scénu kvůli tomu, že jí služebnictvo nevyjde vstříc, když se jen tak z nudy rozhodne odjet do města. Tato hysterie nakonec končí komicky, kdy Arkadinová pláče a její bratr Sorin dostane astmatický záchvat. Do toho všeho začne Pavlína poněkud trapně a směšně vyznávat své city k Dornovi, který ji taktně odmítá.

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 26



Následuje setkání Niny a Trepleva, kdy k ní nešťastný melancholický Treplev přistupuje s mrtvým rackem v ruce. Zde se opět otevírá symbolická rovina hry, kdy mrtvý racek rámuje bytí postav:

**NINA:**

(Treplev klade k jejím nohám racka) *Co to je?*

**TREPLEV:**

*Byl jsem dnes ničema a zabil jsem toho racka. Kladu ho k vašim nohám.*

**NINA:**

*Co je s vámi? (Zvedne racka a hledí na něj)*

**TREPLEV (po pauze):**

*Brzy se stejným způsobem zabiju sám.<sup>23</sup>*

Zde se objevuje symbol racka, který bude podrobně popsán v další kapitole této práce. Nina zabitého racka přechází bez větších emocí a Treplevovi nevěnuje příliš pozornosti. Přichází kolemjdoucí Trigorin, který si do notýsku zapisuje charaktery postav, které vidí kolem sebe. Potká Ninu, která je ze slavného spisovatele zcela unešena. Nina na něj naléhá, jaké je to být slavný, nicméně Trigorin svou slávu nijak zvlášť nepociťuje, a snaží se jí ukázat, že je úplně stejný člověk jako všichni ostatní. Naopak líčí svou neustálou potřebu psát jako prokletí:

*Ano. Když píšu, je to příjemné. A dělat korektury taky, ale ... sotva to vyjde tiskem, tak to nesnáším, a už vidím, že tohle není to, chyba, to jsem vůbec neměl psát, a mrzí mě to, a je mi hmusně ...<sup>24</sup>*

---

<sup>23</sup> ČECHOV, s. 40

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 45

Celá tato Trigorinova promluva, je nejdelší monolog, který Čechov ve svých hrách kdy napsal.<sup>25</sup> Do rozhovoru s Ninou pak Trigorin vkládá i svou načrtnutou povídku odvíjející se od toho, že na zemi spatřil mrtvého racka, který zahynul Treplevovou rukou.

Na konci druhého dějství z ničeho nic Arkadinová oznámí, že nakonec nikam nejedou.

### **Třetí dějství**

Na začátku vystoupí Máša s radikálním a zoufalým vyjádřením, kde deklaruje, že přes všechnu bolest a lásku, kterou cítí k Treplevovi, rezignuje a vezme si učitele Medvěděnka, jenž jí často vyznává lásku. S tímto rozhodnutím se svěřuje Trigorinovi.

I když Arkadinová na konci předešlého dějství pronesla, že se nikam nejede, vše nyní naznačuje tomu, že nakonec opravdu s Trigorinem odjedou.

Treplev se postřelil. V textu je to vyjádřeno nepřímou, skrze promluvu Trigorina. Stejně tak jako u závěrečné sebevraždy, nikde to explicitně popsáno není. Objektivně důležité scénické události a zvraty v ději se odehrávají mimo scénu.<sup>26</sup> Postavy dále přicházejí a odcházejí, vždy spolu prohodí několik neurčitých, víceznačných vět.

Sorin přemlouvá Arkadinovou, aby do Trepleva investovala více peněz, aby si mohl více užívat života. Arkadinová mlží, že nemá peníze. Sorin poté nečekaně zkolabuje. Přichází Treplev a pomáhá nemohoucímu strýci. Následně rozhovor probíhá velmi podobně, ale na místo Sorina je zde Treplev, který přemlouvá svou matku, aby dala peníze svému nemocnému bratrovi, aby si mohl ještě užívat života. Arkadinová argumentuje obdobně jako v předchozí žádosti.

Hádka ale pokračuje a eskaluje až ve vzájemné nadávky. Matka synovi vyčítá, že nic nedokázal, on jí to oplácí tím, že nikdy nebyla tak velká herečka, jak si o sobě myslí.

---

<sup>25</sup> CURTIS, 1985

<sup>26</sup> Tento postup sdělování informací o klíčových událostech je typický pro Čechova. Například ve Višňovém sadu, ve hře, která je celá postavena na prodeji sadu, se tato hlavní událost odehrává za scénou, není zobrazena.

**TREPLEV:**

*Jdi si do svého milovaného divadla a hraj si tam v ubohých slátaninách!*

**ARKADINOVÁ:**

*Nikdy jsem nehrála ve slátaninách! To si vyprošuji! Sám nejsi schopen napsat ani pitomý vaudeville. Prosím, kyjevský občan! Příživník!<sup>27</sup>*

V tomto rozhovoru dochází k odkrývání starých křivd a každá postava chrlí dlouho nevyřešené problémy v zamotaných slovech. Divák se dozvídá, že Treplev vyzval Trigorina na souboj, což známý básník a spisovatel nebral moc vážně.

Arkadinová obviňuje Trepleva, že pouze Trigorinovi závidí jeho úspěchy. Hádka tak eskaluje, hromadí se zde nespokojenost ve vztahu matka – syn, se způsobem života, stavem společnosti i uměním obecně. Ostrá výměna názorů končí Treplevovým pláčem, kdy mu poté matka začne měnit obvaz, který má na hlavě v důsledku postřelení. Obě strany se chtějí usmířit, matka synovi ještě namlouvá, aby se usmířil i s Trigorinem, než spolu plánovaně odjedou do Moskvy.

Když poté vyznává Trigorin svou posedlost a lásku k Nině, Arkadinová hystericky křičí a zahrnuje ho argumenty, proč se pro něj mladá herečka nehodí. Přemlouvá ho, aby zůstal s ní, že ona jediná mu obětuje vše. Vášnivě pomatený Trigorin přiznává, že v mládí neměl na lásku čas a teď konečně přišla. Stárnoucí Arkadinová se ho snaží všemožně přesvědčit, že jediné ona sama je pro něj tou pravou. Říká, že Trigorin je *poslední kapitola jejího života*.<sup>28</sup> Opěvuje jeho básnický talent vyšinutým způsobem. Duchem nepřítomný Trigorin nakonec nečekaně obrátí, oddává se Arkadinové a vyznává jí lásku. Dokonce chce odjet s ní do Moskvy, a to co nejdříve.

On a Irina tedy odjíždějí. Loučí se se služebnictvem, když si Trigorin vzpomene, že zapomněl vycházkovou hůl. Když se pro ni vrací, potkává Ninu, která mu sděluje radikální

---

<sup>27</sup> ČECHOV, s. 42

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 44

krok – definitivně se rozhodla pro divadlo, stěhuje se také do Moskvy. Trigorin ji slibuje, že se tam potkají. Jejich polibkem konci třetí dějství.

### Čtvrté dějství

Na Sorinově panství se toho po dvou letech příliš nezměnilo. Treplev si salon přestavěl na svou pracovnu a žije stále se strýčkem, jehož zdravotní stav se zhoršuje. U Sorina stále slouží i Máša, která se nakonec rezignovaně opravdu provdala za Medvěděnka. Tento vztah ale není šťastný, a i když spolu mají malé dítě, Máša je k manželovi i dítěti lhostejná a necítí k nim lásku. Medvěděnko je ze současného stavu také zoufalý a snaží se postarat alespoň o dítě, což mu Máša velmi znesnadňuje. Nešťastná ze stavu věcí je i Pavlína, když jen přihlíží tomu, jak její dcera stále miluje Trepleva.

Lékař Dorn přichází k nemocnému Sorinovi a debatují nad dosavadním způsobem jejich života. Sorin si stěžuje, že doposud nic nezažil, až teď konečně má chuť si hédonisticky užívat života. Oba tak začínají s filozofickým nádechem hovořit o smyslu a o prožívání života a s odstupem jej hodnotí. Náhled přijde řeč na Ninu Zarečnou, kterou nikdo z přítomných dlouho neviděl. Ptají se proto Trepleva, zda o ní něco neví. Ten začne vyprávět smutný osud Niny, která utekla z domova do Moskvy. Krátce poté začala chodit s Trigorinem, a dokonce s ním zplodila dítě, které ovšem zemřelo. Trigorin ji opustil a vrátil se ke svému dosavadnímu způsobu života, ke svým starým známým milenkám. Co se týče Nininy divadelní kariéry, skončila rovněž nevalně. Zpočátku sice dostávala velké role, ale hrála je velmi slabě a špatně. Treplev vypráví, jak za ní zpočátku často jezdil, byť ho Nina k sobě nikdy nepustila. Treplev o ní mluví skoro bez emocí: *„Potom, když už jsem se vrátil domů, dostával jsem od ní dopisy. Dopisy inteligentní, vřelé, zajímavé; nestěžovala si, ale já cítil, že je hluboce nešťastná; co rádek, to nemocný, napjatý nerv.*

*A měla i trochu vyšinuté představy. Podepisovala se Racek. Mlynář v Rusalce říká, že je havran, a ona v dopisech pořád opakovala, že je racek. Ted' je tady.“<sup>29</sup>*

Nina prý bydlí nedaleko Sorinova panství, v hostinci. Nemůže se vrátit domů, neboť jí rodiče po odchodu k divadlu nechtějí přijmout.

---

<sup>29</sup> ČECHOV, s. 53

Za nemohoucím Sorinem přijíždí Arkadinová s Trigorinem. Všichni se navzájem vítají a Trigorin přináší časopis, ve kterém je publikovaná Treplevova povídka. Společnosti sděluje, že je mladý nadějný umělec ve velkých městech velmi populární a to, že píše pod pseudonymem prý vzbuzuje velký zájem všech čtenářů zjistit, jaký tajemný autor za touto literaturou stojí.

Aby zabili všudypřítomnou nudu, všichni obyvatelé panství, vyjma Trepleva, začnou hrát lotu. V průběhu hry začne Arkadinová sentimentálně vzpomínat na svou kariéru, na davy obdivovatelů a na ovace, jež se jí dostaly. Nikdo na ni nereaguje, ale ji to patrně vůbec netrápí. Ostatní spíše zajímá melancholický Treplev, který v pozadí hraje na klavír smutné skladby. Lituji ho, že má těžký osud. Jediný, kdo se opět Trepleva zastává, je lékař Dorn, který Treplevovi i jeho umění věří, byť podotýká, že nemá jasný cíl, což je problematičké.

Osamocení Treplev poté nahlas uvažuje o své dosavadní tvorbě, která je podle něj nudná. Cítí, že potřebuje změnu: *„Sám jsem toho namluvil o nových formách a teď cítím, že už pomalu sklouzávám k rutině, (...) To je ubohé. (...) Kdo to má číst? (Pauza) Ano, víc a víc jsem přesvědčen, že nejde ani o staré, ani o nové formy, ale o to: že člověk píše a nemyslí na žádné formy, píše, protože mu to leží na srdci.“*<sup>30</sup>

Na okno jeho pokoje náhle zaklepe Nina. Treplev má radost, že ji vidí, ona však přichází velmi smutná. V rozhovoru, kde se jí Treplev ptá, proč jej tak dlouze odmítala, mu říká, že si myslela, že ji nenávidí. Nina na tom není psychicky dobře, je zmatená, pláče. Přiznává, že se jí rozplynuly ideály o slávě a úspěchu, a i když teď má to, po čem celý život toužila – je herečkou, i přesto je velmi nešťastná a bortí se jí svět. Treplev jí vyznává lásku, načež mu Nina sdělí, že musí odjet, protože dostala angažmá v divadle v Jelci.

Nině se v monologu tříští myšlenky, neví, co chce říct, patrně není duševně v pořádku. I přesto, co jí Trigorin provedl, jej stále miluje. Nechápatící Treplev je z jejího zjevu nešťastný. Oba vzpomínají na staré časy, na lesní divadlo, na jezero, na mrtvého racka. Nina začne svévolně recitovat monolog z Treplevovy dekadentní hry nových forem. Poté, v pološitém zmatení utíká.

---

<sup>30</sup> ČECHOV, s. 59

Vedle v místnosti se dále nic netušící společnost baví, v hlavní roli s Arkadinovou. Šamrajev vzpomíná na staré časy a žertuje s Trigorinem, jemuž přináší vzpomínku na minulost, onoho vycpaného racka, kterého Treplev obětoval. Náhle zazní výstřel z vedlejší místnosti. Doktor všechny uklidňuje, že to nejspíše byla některá z jeho lahviček s léky. Vrací se a všechny přítomné ujišťuje, že je vše v naprostém pořádku. Poté si bere stranou Trigorina a sděluje mu, aby odvedl z místnosti paní Arkadinovou, neboť zjistil, že ve vedlejším pokoji spáchal Treplev sebevraždu.

## 2 Symbol racka

Celou hrou se prolíná symbolika racka. Tento motiv je tak silný, že se stal samotným názvem hry. Symbol je ve své interpretaci natolik obsáhlý, že jej nelze obsáhnout ve vší plnosti. V následující kapitole je naznačeno pouze několik možných výkladů textu na konkrétních replikách postav, které bezprostředně s rackem souvisí. Obecně lze říci, že během hry se dá sledovat vývoj hlavního symbolu. Nejdříve se jedná o odkaz na svobodu – jak v umění, v lásce, tak i v životě obecně – ale následně se obrací v absolutní opak a stává se (sebe)destruktivním, smutným a melancholickým ztělesněním smutku, který pramení především z neuskutečněných snů, nenaplnění smyslu a z nešťastné lásky.

S rackem v jeho mnohých stádiích lze ztotožnit vícero postav. Ninu, která se alespoň pokusí vzlétnout a utéct ze zajetí prostředí. Trepleva, který racka zabije, jako sebe, jako veškerý svůj talent a naděje na spokojený život. Arkadinovou, která jako mrtvý racek ztratila svůj dosavadní život a je stále blíž a blíž smrti, která jí nahání hrůzu, a proto se jí snaží všemožně maskovat.

Motiv racka ztělesňuje idealizovaný pohled na umělce. U nich je umění vnímané na úrovni až spirituální, což je v rozporu s materialitou každodenního života.<sup>31</sup> Právě tato dichotomie je i jeden z problémů vyrovnávání se těchto osob s realitou všednosti. To jde krásně vidět na Treplevovi. Žije v představách, které jsou ztělesněním vyšších sebe přesahujících ideálů, ale každým dalším dnem je paradoxně stále více smutný, protože se mu nedaří tyto protiklady spojit.

Často se pokoušejí komunikovat nepřímo prostřednictvím symbolů (Máša nosí černou barvu, Treplev dává racka Nině), které nemusí bezprostředně dávat smysl, ale v průběhu hry se kontext i význam ukáže. Dramaturg Kraus, který se podílel na inscenování Racka v Divadle Za branou, o symbolice uvádí:

*„V Rackovi, z hlediska celkové stavby hry, připomínají bezmocné kroužení kolem smrti, kterou ostatně od prvního okamžiku předznamenává jakési výtvarné motto, černý šat Mášin. Smrt se plíží hrou v rytmu Sorinova pozvolného umírání.“<sup>32</sup>* V průběhu hry se tedy naskýtá

---

<sup>31</sup> ROZIK, 2011

<sup>32</sup> KRAUS, 2001

mnoho symbolů, které prolínají (často i protikladně) motivy smrti, nenaplněného života, lásky, umění a smutku.

## 2.1 Symbol v umění

Definovat symbol jako takový nabízí mnoho přístupů a úhlů pohledu, kterým lze tento fenomén vyložit. Symbol není něco uzavřeného, odděleného od ostatních struktur textu. Je to znak, který má funkci obecně danou a zároveň slouží ke komunikaci. Aby se stal skutečným symbolem musí v sobě obsahovat obecnou věcnost a aktuálnost.

Uměnovědná slovníková definice symbolu zní: *Symbol patří k základním prostředkům uměleckého zobrazování světa, v jeho obrazovém charakteru musí už tkvět charakteristické části požadovaného významu obrazově uzavřeny.*<sup>33</sup>

Sociologická encyklopedie popisuje více základních definic symbolů od různých významných myslitelů, filozofů, antropologů či psychologů, mezi něž patří například Eliade či Moser.<sup>34</sup> Uvádí také pohled psychoanalýzy na symboly, *kde symptomy neuróz jsou chápány jako symboly konfliktů, které je vyvolaly.* Symboly nabízejí klíč k podstatě tohoto světa. Slovo symbol pochází z řečtiny a je odvozeno od *symbollo*, což znamená *spojuvat*.<sup>35</sup>

Racek je zde také akcentován několikrát a *spojuje* zároveň tematicky stěžejní momenty, které svou symbolikou aktualizuje a dává jim tak širší komunikační rozměr. Ten ale nemusí být divákem (podobně jako i postavou) ihned pochopen a zvnitřněn. K postupnému dešifrování symbolů dochází během hry. Čechov ale zároveň nedává explicitní výklad a návod, jak k symbolům přistupovat, ale lehce naznačuje možné polohy.

Skrze symbol jsou ve hře čitelné i motivy a témata, která autor nastoluje. U Čechova obecně to jsou často i (nedosažitelné) hodnoty svobody, nezávislosti ale zároveň disciplíny.<sup>36</sup>

Některé zůstávají nenaplněny, některé postupně vymizí, ale některé se zhmotní.

---

<sup>33</sup> VLAŠÍN, s. 367.

<sup>34</sup> PETRUSEK, s. 1255

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 1255

<sup>36</sup> MANNLE, s. 208



## 2.2 Vývoj symbolu racka v průběhu hry

Symbol racka není po celou dobu statický. Autor postupuje od zrodu racka až po jeho zabití a vlastně i svým způsobem do posmrtného života. Na rackovi je podivuhodné to, že se jeho symbolická interpretace v průběhu času hry mění. U psychologických dramát je tato proměna symbolů velmi oblíbené téma.<sup>37</sup> Ve hře jsou klíčové pasáže, ve nichž se postavy nějakým způsobem k rackovi vztahují a začleňují jej, někdo vědomě, někdo nevědomě, do svých životů. Tyto momenty budou nastíněny v následujících odstavcích.

### 2.2.1 Spojení racka a jezera

Poprvé racka zmíní Nina při svém prvním výstupu, prohlásí: (...) *A mě to sem táhne, k jezeru, jako racka.*<sup>38</sup> Hned na začátku uvádí sama sebe jako metaforu k rackovi a následně je možné sledovat, jak se její vztah k rackovi proměňuje a vyvíjí. Na začátku to zní jako nepatrná a nevýznamná poznámka, ale tento motiv se následně odráží v celé hře. Situaci s rackem přihlíží i Dorn, který působí jako komentátor důležitého dění ve hře. Vždy, a právě i tady, glosuje důležitou scénu. Tentokrát promlouvá slovy: „*Všichni jsou nervózní! Všichni jsou nervózní! A tolik lásky je všude ... Ó, čarodějovo jezero!*“<sup>39</sup>

Racek, hlavní symbol hry, bytostně patří k jezeru, stejně tak jako všechny postavy. Pro Konstantina jezero představuje zdroj lásky a inspirace. Zamilovaný do Niny, která pochází z druhé strany jezera, umístil jezero i do své hry nových forem, kde Světová duše nekonečně bojuje s ďáblem. Symbolika jezera hraje roli i při Konstantinově smutku a chladné Ninině odezvě po neúspěchu jeho hry, kdy Treplev vyjadřuje šíří jeho smutku: „*Kdybyste jen tušila, jak jsem nešťastný! Ochladla jste ke mně, to je neuvěřitelná hrůza, zrovna jako bych se probudil a viděl, že tady to jezero najednou vyschlo nebo se vsáklo do země.*“<sup>40</sup>

Jeho neštěstí se pojí s hrůzou. Naplňuje tak definici úzkostného člověka, přičemž se v něm mísí stav obav, napětí a starostí.<sup>41</sup> Neví, jak tento stav opustit nebo se bojí? Freeborn

---

<sup>37</sup> Viz. Například Ibsenova Divoká kachna.

<sup>38</sup> ČECHOV, s. 10

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 22

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 30

<sup>41</sup> NOLEN-HOEKSEMA, s. 818

nabízí výklad situace s možným řešením, které ale v případě Treplevovy osobnosti nepřichází v úvahu: „*Vysvobozením by bylo vzlétnout pryč od jezera a přetřhnout toto pouto. Což se jeví jako nemožné, neboť tato možnost byla odstraněna zastřelením a vycpáním racka na Trigorinův rozkaz, což on sám popírá.*“<sup>42</sup>

### 2.2.2 Představení racka ve hře

Ve druhém dějství je Nina explicitně poprvé vystavena před symbol racka, jímž chce na sebe Konstantin upoutat pozornost.

**NINA:**

(Treplev klade k jejím nohám racka) *Co to je?*

**TREPLEV:**

*Byl jsem dnes ničema a zabil jsem toho racka. Kladu ho k vašim nohám.*

**NINA:**

*Co je s vámi? (Zvedne racka a hledí na něj)*

**TREPLEV (po pauze):**

*Brzy se stejným způsobem zabiju sám.*

**NINA:**

*V posledním čase jste podrážděný, vyjadřujete se tak nejasně, prostřednictvím jakýchsi symbolů. Ten racek je asi taky symbol, ale promiňte, nerozumím tomu... (Položí racka na lavičku) *Jsem moc jednoduchá a nechápu vás.* <sup>43</sup>*

Nina nechápe, proč Konstantin zabil racka. Zabil jezerního ptáka, přičemž jezero hraje v Treplevově světě zdroj inspirace pro jeho dílo. Spojení smrti racka a neúspěch uvedení jeho hry splynulo v pochopení, že s Trigorinem prohrál boj o Ninu.<sup>44</sup> Zároveň by

---

<sup>42</sup> FREEBORN, s. 86

<sup>43</sup> ČECHOV, s. 40

<sup>44</sup> FREEBORN, 2002

racek mohl symbolizovat jeho touhu zavraždit nevěrnou Ninu. Možná i proto jej pohodil k jejím nohám, aby získal pozornost a zapůsobil na ní.<sup>45</sup>

V tomto momentě také Treplev velmi otevřeně předpověděl, jak hra skončí. K jeho zoufalství ho však nikdo nebere vážně, což je motiv, který se ve hře objevuje několikrát. Postavy jsou zahleděny samy do sebe, ale názory ostatních ignorují a berou je na lehkou váhu.

### 2.2.3 Zabitý racek

Trigorin poprvé vidí racka. Jemu, jako velmi úspěšnému autorovi, to hned evokuje krásu v symbolu. Objevuje se zde základní princip tvorby nových směrů. Tento motiv hledání krásy v každodennosti, v, na první pohled, ne příliš esteticky vypadajících okamžicích, je typickým znakem přicházející doby v chápání umění. Například ve té době odmítaný Baudelaire se ve svých básních snažil o totéž – hledat krásu tam, kde ji vidí málokdo, ve všedních věcech, událostech, lidech kolem něj.<sup>46</sup> Trigorin se tak po vzoru Baudelaira dívá právě na mrtvolu ptáka:

**TRIGORIN:**

*Máte to tady pěkné! (Spatří racka) A co je tohle?*

**NINA:**

*Racek. Pan Treplev ho zabil.*

**TRIGORIN:**

*Krásný pták. Vážně se mi odtud nechce. Přemluvte paní Arkadinovou, aby tady zůstala.*

*(Zapisuje si do zápisníku)*

**NINA:**

*Co si to píšete?*

---

<sup>45</sup> SCOTT, 366

<sup>46</sup> Podobná témata a motivy jsou patrné ve známé básnické sbírce Květy zla.

## TRIGORIN:

*Tak. Dělán si poznámky ... Jeden námět... (Schová zápisník) Námět na krátkou povídku: na břehu jezera žije od dětství mladá dívka, taková, jako jste vy; má ráda jezero jako racek, je šťastná a volná jako racek. Ale náhodou se objeví člověk, spatří ji, a nemaje nic jiného na práci, přivede ji do záhuby, jako tady toho racka.*<sup>47</sup>

Tady se explicitně propojuje symbol racka s uměním. Čechov zasazuje umění do umění. Do divadelní hry vkládá námět na povídku, který naznačuje, o čem samotný Racek je. Zajímavé je, že naráží sám na sebe.<sup>48</sup> Onen člověk, *nemaje nic jiného na práci*, je Trigorin sám. Přivedl Ninu do záhuby tím, že využil její mladičké naivity a když s ním otěhotněla, opustil ji. Dítě následně zemřelo a Nina ztratila ideály. Záhuba v tomto smyslu by ale mohla být i paradoxní vysvobození a prozření Niny, kdy se vzdala snového ideálu herečky a okusila drsnou realitu tohoto povolání a životní cesty vůbec.

Kromě symbolu racka je ve hře ještě jiný živočich, který má symbolickou funkci. Krysa, která je v promluvách snadno přehlédnutelná, neboť se zde vyskytuje pouze jednou, ale hraje dokonalý protipól, který ale zároveň racka doplňuje. Když u vody Arkadinová čte knihu *U Vody* od Maupassanta<sup>49</sup> (což je mimochodem opět zasazení umění do umění, dokonce reálného literárního díla), sama z ní teatrálně cituje: „*A je jasné, že rozmazlovat spisovatele románů a poutat je k sobě je pro lidi stejně nebezpečné jako pro obchodníka chovat krysy ve svých skladech. Přesto je však mají v lásce. A tedy, když si žena vybere spisovatele, kterého chce získat, obklíčí ho komplimenty, laskavostmi a vychází mu vstříc ...*“<sup>50</sup> Zatímco metafora racka vede k obdivu ke kráse, krysa vyvolává čiré znechucení. Obě ale hrají podobnou (destruktivní) funkci v lásce. Jednu ustanovil Maupassant, druhou Čechov.

---

<sup>47</sup> ČECHOV, s. 35

<sup>48</sup> Čechov a konkrétně postava Trigorina inspirovali amerického dramatika Tennesseeho Williamse k napsání divadelní hry *Trigorinův zápisník*.

<sup>49</sup> Maupassantova povídka vyšla v roce 1876. Do češtiny je její název překládán jako *Na vodě* nebo *Na řece*.

<sup>50</sup> ČECHOV, s. 24

#### 2.2.4 Nina se loučí s Trigorinem

Další klíčovou scénou, do které vstupuje racek je těsně před tím, než se děj hry, především z pohledu Niny, zásadně promění ve dvouleté pauze.

**TRIGORIN:**

*Budu vzpomínat. Budu si vás pamatovat, jaká jste byla toho jasného dne před týdnem, vzpomínáte si? Když jste měla světlé šaty... mluvili jsme spolu ... a na lavičce ležel bílý racek.*

**NINA (zamyšleně):**

*Ano, racek ... (Pauza) Ted' nemůžeme mluvit, jdou sem ...<sup>51</sup>*

Jejich příští setkání bude odlišné. Právě to zdůrazňuje přítomnost racka. Spojuje tyto dvě postavy a zároveň připomíná a předesílá to, co se v dalším dějství stane. Nina, respektive její ideály, budou zahubeny jako racek, což je symbol, kterému v této chvíli ještě úplně nerozumí. Zároveň je zde velmi akcentován význam tří teček, jako nedokončených výpovědí. Nejen na tomto místě, obecně se u Čechova vyskytuje často. Je to jeden z typických znaků psychologického dramatu, kde není stěžejní vnější děj, ale pozornost se upírá na nitro postavy. Mlčení akcentuje to, že je postava odhalitelná a je možné určit, co postava odmítá odhalit. Smysl textu spočívá ve vytvoření opozice mezi vysloveným a nevysloveným.<sup>52</sup> Ticho má tedy umocnit pauzu. Je to důležitý prostředek pro herce, ale i pro diváky, kteří si nejen skrze tento prvek mohou projít katarzí.<sup>53</sup> Diváci z těchto promluv získávají i něco jiného než jen verbální informace. Objevuje podstatu vztahu nebo emoce, která způsobila rozpad komunikační provázanosti mezi postavami.<sup>54</sup>

#### 2.2.5 Nina jako Racek

Ve čtvrtém, posledním, dějství, kde se postavy opět sejdou u Sorina, si jen tak bezděčně vzpomenou na Ninu. Tu dvouletá zkušenost ve světě dost proměnila:

---

<sup>51</sup> ČECHOV, s. 52

<sup>52</sup> PAVIS, s. 264

<sup>53</sup> Katarze je v psychologickém pojetí zbavení se emocí jejich silným prožitím. (NOLEN – HOEKSEMA, 2012)

<sup>54</sup> HELLWEG & HELLWEG, 1982

### TREPLEV (O Nině):

*(...) Co ještě chcete vědět? Potom, když už jsem se vrátil domů, dostával jsem od ní dopisy. Dopisy inteligentní, vřelé, zajímavé; nestěžovala si, ale já cítil, že je hluboce nešťastná; co řádek, to nemocný, napjatý nerv.*

*A měla i trochu vyšinuté představy. Podepisovala se Racek. Mlynář v Rusalce říká, že je havran, a ona v dopisech pořád opakovala, že je racek. Teď je tady.<sup>55</sup>*

Nina přijala novou identitu. Zároveň je zde odkaz na jiné umělecké dílo. Obě díla jsou si tematicky podobná.

Rusalka je nedokončená báseň A. S. Puškina. Mlynář má dceru Natašu, která je z chudších poměrů a zamiluje se do knížete. Ten její lásku opětuje, avšak záhy se ožení s kněžnou, která se tak stává Natašinou sokyní v lásce. Zpočátku despotický a majetnický mlynář přihlíží zármutku své dcery, která nejprve upadá do hlubokého smutku z konání knížete, což rychle poté střídá myšlenka na pomstu. To, že se jeho dcera, v rámci pomsty a zoufalství dobrovolně dá do rukou lesní carevny a následně se utopí v řece, nese mlynář velmi těžce a zešílí. Po nějaké době se setkává s knížetem, který si uvědomil svou chybu a chce zpět získat srdce Nataši. Nachází jen rozbořený mlýn a v něm starého pomateného mlynáře, který o sobě tvrdí, že je havran.<sup>56</sup>

Symbol zde funguje obdobně, akorát to není racek, ale havran. Podobnost v neopětované lásce je také pojítkem mezi odkazem na literární dílo v divadelním textu. Je to jeden z příkladů umění v umění, který bude popsán v poslední kapitole práce. Ninu ztotožňuji s mlynářem, avšak při znalosti děje Puškinova díla je spíš podobná Nataše, která z nešťastné zamilovanosti do knížete – Trigorina – je schopna vzít život do vlastních rukou a na hranici šílenství riskovat.

Nina není prototypem heroiny. Je to komplikovaná bytost, která dělá mnoho neuvážených rozhodnutí. Od bezhlavého vztahu s Trigorinem, přes útěk z domova až po smrt dítěte. Na rozdíl od velkých dramatických postav, více lidská. Právě svou přirozeností

---

<sup>55</sup> ČECHOV, s. 77

<sup>56</sup> HOSTOMSKÁ, 1965

je pro diváky více psychologicky bližší, protože postava odráží něco pravdivého o ženské přirozenosti v reálném světě.<sup>57</sup>

### 2.2.6 Kdo je to racek?

Během hry je možné pochybovat o fenoménu ztotožnění s rackem. Nina je při častých dramaturgických výkladech chápána jako onen racek, napovídá tomu několik promluv ve hře, i samotné její chování. Zajímavé je sledovat, jak Nina ve svém vývoji najednou pochopila symbol racka, ba dokonce se s ním ztotožňuje. Na začátku sama říká, že tomu symbolu nerozumí, ale její životní příběh ji nakonec dovede k tomu, že se s rackem identifikuje a sama se tak podepisuje. Pochopila symboliku? Patrně si uvědomila i odvrácenou stranu jejího snu stát se herečkou, která ji postupem času, stejně jako racka, zahubila. Zahubila její mladistvé nadšení, smysl pro umění a snové představy.

Nicméně s tímto symbolem racka by se mohl do jisté míry ztotožnit i nešťastný Treplev. Byl by ovšem pouze rackem v posledním stadiu, před zahubením, neboť on nikdy nevzlétl a nevzdal se domácího prostředí a matčiny nadvlády.

Nicméně ve hře je to právě Nina, která se explicitně s rackem ztotožní:

**NINA:**

*Jsem racek ... Ne, ne. Jsem herečka. Ano, herečka! (...)*

*Ted' vím, Kost'o, už jsem pochopila — to je jedno, jestli člověk hraje divadlo nebo píše — že hlavní není sláva, není oslnivost, prostě to, po čem jsem toužila. Hlavní je naučit se trpět. Umět nést svůj kříž a věřit. Já věřím — a už mi není tak těžko — a když myslím na své poslání, nebojím se života.<sup>58</sup>*

Tato (redukovaná) klíčová promluva Niny je ve hře ojedinělá tím, že reflektuje vývoj postavy. Nina dosáhla svého snu. I za cenu zmatenosti, ztráty dítěte a zlomeného srdce. Ona jediná se postavila osudu a šla riskovat do světa prakticky vše, aby si splnila to, po čem vždy toužila. Stát se herečkou. Její monolog v sobě prolíná všechna témata hry – racka, lásku,

---

<sup>57</sup> ROZIK, s. 53-54

<sup>58</sup> ČECHOV, s. 91

umění. Připomíná leitmotiv Trigorinovo námětu na povídku, kterou ona sama prožila. Umění se zde stalo živoucím příběhem, který Nina ztělesnila. Opět je zde akcentováno splynutí s rackem. Mannle v své studii nabízí poodstoupení od vnímání racka, jak ho vnímal Trigorin<sup>59</sup>: „*Je dobré podoktnout, že racci nejsou jen křehcí pěvci. Jsou i hluční, divocí a potenciálně nebezpeční. Rackové neúnavně sledují své cíle. Tato nezávislost a apetit, ačkoliv byly potenciálně žádoucí u umělce hledajícího soulad se svým charakterem, byly v rozporu s konvenčními standardy a očekáváním od ženy v té době, v Rusku.*“<sup>60</sup> Proto je kromě Trigorina a Niny samotné částečně na vině i odsuzující stereotypní společnost, která nikde není explicitně akcentována, ale má na destrukci jedné nadějně herečky podíl.

Zajímavé je Niny naléhání, že by ji měl zabít. Treplev se rozhodl celou situaci řešit zoufalým činem. Obětovat sám sebe. Mohl sice fyzicky ublížit své matce nebo Trigorinovi, k čemuž se jednu chvíli schylovalo, ale nakonec to byl on sám, kdo se dobrovolně vydal smrti.

Treplev se zastřelil. Jermilov namítá, že: „*Jeho hlavní motiv, rozhodující faktor, který ho vedl ke konání bylo zjištění, že ho Nina přerostla. Z ní se stala skutečná umělkyně, žije v tom celou svou duší, kdežto on sám toho ani zdaleka nedosáhl.*“<sup>61</sup>

Nina – Racek na konci odlétá. Odjíždí za svým snem, dostala angažmá v malém nevýznamném divadle. Pro ni to ale znamená vítězství, i když má hořkou pachut'. Lze u ní sledovat vývoj od počátku, kdy je naivní holčička s hlavou v oblacích, po dospělou ženou, která si prožila nehezke chvíle úzkosti a smutku. Tento proces individuace je zároveň jediným vývojem postavy v celém díle.<sup>62</sup>

Jermilov ve své dramaturgické studii k dílu uvádí zajímavou myšlenku, že *Nina nakonec nezešílí, byť tomu její zmatenost v promluvě naznačuje. Závěrečná promluva evokuje světlo vítězství a dokonává duševní přerod v dospělou ženu, ne v duševně chorou.*<sup>63</sup> Zároveň se ale může zdát šílená, neboť její identita splynula s rackem.

---

<sup>59</sup> Trigorin o mrtvém, pohozeném rackovi uvádí, že je to „*krásný pták.*“ (ČECHOV, s. 35)

<sup>60</sup> MANNLE, s. 215

<sup>61</sup> JERMILOV, s. 23

<sup>62</sup> ROZIK, s. 62

<sup>63</sup> JERMILOV, s. 25



Freebornova studie *Absurdity and Residency*, která se zabývá rozborem motivů jednotlivých čechovovských postav, popisuje čtvrté dějství jako *smrt veškerých Konstantinových nadějí, které jsou víceméně mrtvé jako racek, kterého zabil. Stejně jako se sídlo u jezera stalo hřbitovem skomírajících nadějí pro všechny jeho obyvatele*. Treplevovo konečné uznání, že ztratil směr a zároveň ztratil lásku svého života, která se po takové době při setkání s ním více zajímá o Trigorinovu přítomnost než o něj, urychlí poslední, tentokrát úspěšný, pokus o sebevraždu.

### 2.2.7 Trigorinovo odmítnutí racka

Boris Trigorin, slavný spisovatel, má nejen ve své tvorbě k symbolům blízko a často je ve své práci používá. Ke konci hry nastává moment, kdy si, mezi řečí, správce Šamrajev vzpomene, že se tehdy stalo něco, co by nyní, netuše – bezprostředně před smrtí Trepleva, mohlo Trigorina zajímat. Spojil se zde motiv chtíce a smrti. Toto vše opět znovu zrcadlí racek.

**ŠAMRAJEV** (vede Trigorina ke skříni):

*Tady je věc, o které jsem prve mluvil... (Vyndá ze skříně vycpaného racka) Tohle jste chtěl.*

**TRIGORIN** (se dívá na racka):

*Nepamatuju se! (Přemýšlí) Nepamatuju! (Vpravo za scénou výstřel; všichni sebou trhnou)<sup>64</sup>*

Skoro na konci hry se v metaforické replice „*zůstala tu jedna věc*“ objevuje znovu všudypřítomné a stále otevřené téma racka. Šamrajev nevědomky zdůrazňuje, že tu cosi zůstává – postavy a jejich charakter, které se ani po dvou letech nikam nevyvinuly. V jejich životech zůstává každodenní cykličnost a ani jeden se ve své zoufalosti neposunul. Naopak,

---

<sup>64</sup> ČECHOV, s. 64

přichází sebevražda jednoho z aktérů, který si tuto neměnnost životního stavu uvědomil, což ho dovedlo k sebedestruktivnímu jednání.

Zajímavé je všimnout si Trigorinových slov odmítání *nepamatuju se*. Popírá tím i svou vinu a to, že hrál důležitou roli v devastaci Niny. Utíká sám před sebou, což v porovnání s Ninou nebo Irinou není tak nápadné, protože tak činí skrze racka, což je symbol postavám nečitelný. Šamrajev mu ale jasně říká: „*Tohle jste chtěl.*“ Chtěl získal mrtvého racka – zpustošenou Ninu.

### 3 Linie lásky

Známa kniha Ericha Fromma *Umění milovat* začíná otázkou, která je relevantní i v kontextu této práce. Fromm se ptá: *Je láska umění?*<sup>65</sup> Pokud ano, k čemuž se on sám přiklání, je třeba se o lásce učit, podobně, jako o kterémkoliv jiném oboru.<sup>66</sup> Klade důraz na teoretickou i praktickou část.

Láska je žádoucí právě proto, že skrze ni lze překonat hlubokou lidskou potřebu – samotou. Když k tomuto překonání nedojde, přichází šilenství. To je zvládnutelné láskou, která je jakýmsi únikem z vnějšího světa.<sup>67</sup> Jako kdyby si postavy kladly Frommovu otázku: *Jak překonat odloučenost, jak dosáhnout spojení a osvobozující jednoty?*<sup>68</sup> Mnozí však odpověď hledají marně a působí při tom velmi tragikomicky.

Mnohé nevyřčené a neuskutečnitelné touhy v nitru postav pramení z lásky. Ta se zde stává významným motivem, který nabírá hodně podob, od šťastné, naivní, přes snovou po tragickou. Právě různé její polohy budou předmětem této kapitoly, kde budou nastíněny její projevy očima různých postav.

Nabízí se také otázka, proč mají sebestředné postavy, jako jsou Arkadinová a Trigorin, touhu milovat? Co za tím je a je to vůbec láska? Dramaturg Kraus nabízí vysvětlení: *Do světa splněných představ, do pravého života vedou, pro většinu z nich, dvě paralelní cesty – láska a umění. Lásce a umění je přisouzena moc zaplašit nudu, vytrhnout z prostřednosti poměrů a citů, osvobodit od podvědomé hrůzy z prázdnoty.*<sup>69</sup> Z pohledu postav by se tedy zdálo irelevantní, zda zvolí cestu umění, lásky nebo oboje. Všechny možnosti směřují k cíli – zahnat nudu – a je prakticky jedno, jestli toho dosáhnou skrze umění či lásku. Nicméně na jejich osudech lze vidět, že ani jedna cesta není věčná, většinou je jejich únik z nudy pouze letmý moment. Do určité míry také od lásky odvíjejí vlastní osobnost a styl života.

---

<sup>65</sup> FROMM, s. 9

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 12

<sup>67</sup> FROMM, s. 17

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 17

<sup>69</sup> KRAUS, s. 110

### 3.1 Mnoho významů lásky u Čechova

Téma lásky prolíná celou divadelní hru, od začátku až do konce. Jednotlivé postavy tvoří velmi komplikovanou a spletenou vztahovou mapu. Je dost obtížné se v příběhu orientovat, neboť si postavy vyznávají city různými způsoby. Někdy je to velmi explicitně řečeno, někdy lze sledovat jen pouhé náznaky, drobná našlapování a ostýchavost vyjádřit lásku. V mnoha případech je vždy klíčové prohlášení o lásce, hlubokém lidském citu, čechovovsky zesměšněno následující událostí, která degraduje poetiku lásky.

Čechov využívá jemu vlastní způsob vyobrazení vztahů. Podobně je na tom vztah Lopachina a Varji z Višňového sadu. Je zde uveden velmi obdobný příklad. Na konci hry jsou spolu oba zamilovaní v místnosti, všichni od nich čekají, že si vyznají lásku a oni sami také, ale vše nakonec končí nepochopením a nevyřčením. Taková situace je podobně tragická, nevyjádřením citů, ale svým způsobem i velmi komická, neboť postavy se snaží komunikaci všemožně odvést od jádra problému.<sup>70</sup>

### 3.2 Vztahy v Rackovi

Nikdo z postav není milován tím, kým by milován chtěl být. Jejich bezmoc ve vztazích je stále více utvrzuje v nudě, kterou na břehu jezera prožívají. Ve hře explicitně neřeknou druhému „*miluji tě*“. Jsou tu pouze dvě výjimky – Treplev, vyznávající lásku Nině<sup>71</sup> a Medvěděnko, který nevydrží chování ledové Máši a přímými slovy vyloží karty na stůl.<sup>72</sup>

Jinak všichni o svých pocitech po celou hru mlží a vyhýbají se přímé konfrontaci. Nejen právě nepřímým vyjádřením lásky splňují události charakteristiky psychologického dramatu obecně: *Postavy nemohou nebo se neodvažují své myšlenky plně vyslovit, nebo komunikují jen v narážkách nebo mluví, aby nic neřekly a snaží se, aby posluchač to jejich nic přijal jako něco, co má význam.*<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Viz. ČECHOV, Višňový sad, s. 48

<sup>71</sup> Viz. ČECHOV, s. 11

<sup>72</sup> Viz. ČECHOV, s. 5

<sup>73</sup> PAVIS, s. 264

Treplev miluje Ninu, Nina Trigorina, Irina Trigorina, Máša Trepleva, Medvěděnko Mášu. Často zdánlivě nepatrné konflikty mezi nimi vznikají rozdílným vnímáním lásky k osobám kolem nich. Tyto vztahy jsem se pokusila zachytit na pojmové mapě č. 1 níže.

V psychologii existuje několik typologií pojetí lásky. K lásce, jakožto k širokému fenoménu se přistupuje odlišně, i co se týče pojmosloví. V kontextu hry se nabízí si jedno z nich vybrat a pokusit se rozšířit interpretaci hry právě skrze tyto pojmy pro lásky. Může to vést k pochopení hlubší motivace pro jednání postav a zároveň vytvořit rámec pro jejich definování. Z hlediska typologie lásky jsou postavy zařaditelné i do více teoretických konceptů, nicméně rozsah této práce nemůže obsáhnout více pohledů.

### **Eros, Ludus, Storgé**

Tyto pojmy mají kořeny už ve starověkém Řecku, kde popisovaly různé druhy lásky. V druhé polovině 20. století si tato označení pro svou knihu *Colours of Love* (1973) vypůjčil kanadský psycholog John Alan Lee<sup>74</sup>. Jeho pojetí je velmi srozumitelné a aplikovatelné na mnoho oblastí, jedna z nich je i umění. I v této knize prolíná umění a psychologii, a odkazuje k velikánům literární historie, jako jsou například Dante, Stendhal či Molière.<sup>75</sup>

A právě z jeho definic pojmů bude interpretace vycházet. Toto označení je použito i v pojmové mapě (obrázek 1), která vztahy graficky znázorňuje.

Lee připodobnil jeho koncept k teorii barev<sup>76</sup>. Jako jsou tři primární barvy – červená, modrá a žlutá – tak, dle něj, existují i tři primární typy lásky – Eros, Ludus a Storgé. Kombinací těchto tří můžou vzniknout sekundární barvy – typy lásek – Agapé, Pragma a Mania. Pro účel této práce bude použita pouze primární typologie. Je možné, že se u některých vztahů typy lásek překrývají a nejdou výlučně zařadit pouze do jedné skupiny. V základních motivech ale vždy převažuje jedna složka lásky nad dalšími, proto je využita právě tato teorie. Lee ale zároveň upozorňuje na to, že přehnané definování lásky a potřeba

---

<sup>74</sup> LEE, s. 15

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 34

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 20

ji rozřídít dle určitých kritérií může vést k redukci tohoto širokého fenoménu: „*Láska je křehká věc, kterou neopatrné pitvání může snadno zabít.*“<sup>77</sup>

**Eros** je vášnivá láska se silnou sexuální složkou spojenou s tělesností, atraktivitou a vášní. Aktér rychle nabyde naděje ve vztahu k zamilovanému. Obvykle si rychle začne budovat vztah s neznámou osobou a bere si od ní rychlé, instantní uspokojení. Má potřebu milovaného často vidět, a když k tomu nedochází, často je velmi neklidný. Rád si užívá intenzivní emoce. Považuje lásku za nejdůležitější aktivitu na světě, ale nezneužívá ji, o prožitek se dělí s druhým. V rozporu s čechovovskými postavami Lee uvádí, že lidé, spadající do kategorie Ero, měli šťastné a nekonfliktní dětství.<sup>78</sup>

**Ludus** je pojetí lásky jako hry, která se často hraje s více partnery. Rysy člověka milujícího láskou Ludus jsou popisovány následovně. Život obecně vnímá jako průměrný, nevyhledává velké vzrušení a na chod života si příliš nestěžuje. Není připraven se usadit a vybrat si stálého partnera, ani v pozdějším věku. Má rád široké spektrum lidí, nemá vyloženě jeden typ nebo preference ve vztazích. Neuvažuje o vztahu v dlouhodobém měřítku, nemá v úmyslu s partnerem setrávat déle. Vyhýbá se tomu, aby svého partnera vídal příliš často a zároveň se neoddává silným emocím.<sup>79</sup> Láska je pro něj stejně důležitá jako práce a ostatní aktivity v životě.

**Storgé** je láska založená na převážně na přátelství, absentující silné emoce. Jedná se o stálý vztah, ve kterém sex nehraje primární roli. Láska podle něj nemá být vzrušující, ale podobná blízkému přátelství. Partnera přijímá takového, jaký je a neklade na něj přehnaná očekávání a nároky. Preferuje společné aktivity a nevyjadřuje příliš silné a hluboké emoce. Sex pro něj vůbec není důležitý. Vidí lásku jako důležitou součást života, ale pojímá ji spíše jako rozšířené přátelství.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 32

<sup>78</sup> LEE, s. 25

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 30

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 26

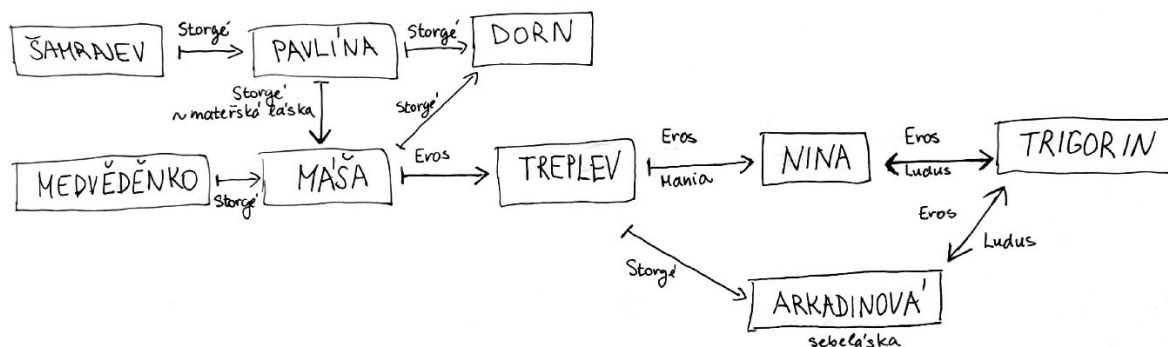
Storgé je rozmanité pojmenování, které má v praxi mnoho podob. Lze pod ni zahrnout i blízké přátelství, ale i mateřskou lásku, která se svými aspekty v mnohém shoduje s definicí tohoto pojmu. Proto v pojmové mapě jsou vztahy v rodině (mezi matkou a synem nebo matkou a dcerou) jsou identickým pojmem označeny i vztahy romantické (mezi Pavlínou a Dornem).

Důležitou složkou hry je mimo teorii stojící typ lásky – **sebeláska**. Mají ji v nezdravé míře mnohé postavy, ale u jediné velmi převažuje. Irina Arkadinová je sebestředná a přehnanou sebeláskou ničí samu sebe, ale i své okolí. Proto je v mapě zachycena také, protože touto sebeláskou jsou přímo ovlivňovány i ostatní postavy.

U vztahů není možné jednoznačně určit jeden typ lásky, právě kvůli jejich vnitřní ambivalentnosti. K tomuto nepřesnému vyjadřování toho, co postavy chtějí a cítí, napomáhá jejich nejednoznačnost charakterů, kterými je Čechov obdařil. Nikdo není vyloženě zlý ani hodný. Postavy jsou reálné, velmi lidské. I proto, nejen o lásce, komunikují takto. Zároveň nejsou Čechovem hodnoceny, nedává jim do úst jednoznačné věty, naopak tvoří komplikovaný obraz motivací postav, které jsou často vnitřně rozpolceny.

Nejednoznačnost charakterů umocňuje i neodsuzující autorův přístup. Čechov postavy jen zobrazuje, neříká, co dělají špatně a co dobře. Snaží se nezachytit ani osobní sympatie.

### 3.2.1 Pojmová mapa a legenda



Obrázek 1

Na této pojmové mapě jsou graficky znázorněny vztahy mezi postavami. Je zde ukázáno, jak k sobě navzájem (ne)cítí lásku. Co se týče šipek, vždy vychází od dané postavy, od té, která lásku produkuje a miluje. Ve většině vztazích je láska neopěťovaná, proto je šipka jednosměrná. Dvě výjimky jsou šipky mezi Trigorinem a Arkadinovou a Trigorinem a Zarečnou, neboť zde se vyskytuje jistý oboustranný vztah. Pro přehlednost je k rozlišení typů lásky u každé šipky napsáno, do jaké kategorie z výše definovaných pojmů je zařazena.

Mapa rozlišuje pojmy Storgé, Eros a Ludus a sebelásku, v případě Arkadinové.



### 3.2.2 Postavy ve vztazích

#### Arkadinová – Treplev

Tento vztah je komplikovaný z mnoha odlišných důvodů. Matka Arkadinová obětovala celý svůj život uměleckému povolání. Její touha být herečkou je pro ni nejdůležitější na světě. Na úkor toho zanedbávala svého syna, dokonce i v jeho dospělém věku má potřebu nad ním stále dominovat a všemi dostupnými prostředky mu dávat najevo, že ona je umělkyně – ta, která něco dokázala. Treplev je poznamenán chybějícím otcem. Ve hře se o něm příliš nemluví, ví se pouze to, že byl kyjevský občan a rovněž herec.<sup>81</sup>

Arkadinová jako kdyby nebyla schopná lásku k synovi vyjádřit. Působí vůči němu příliš chladně a kriticky. Jediný moment náklonosti lze vidět ve scéně ze třetího dějství, kdy Treplev matku poprosí o výměnu obvazu. Zde se postavy sblíží a pod tíhou starých nevyřešených konfliktů se posléze opět dávají do hádky. Po hádce to vypadá, že přeci jen má i Arkadinová svědomí, když následně prosí syna o odpuštění. Z hlediska Leeho typologie se dá tento vztah charakterizovat jako storgé, příbuzenskou lásku, která nicméně vychází převážně od Trepleva a matkou není oplácena.<sup>82</sup> Sorin se snaží synovci říct, že *jej matka zbožňuje*<sup>83</sup>, nicméně Irina o tom v celé hře nepodá přesvědčivý důkaz.

Sobennikov nabízí výklad na pomezí psychologie: *„Absence nebo nedostatek mateřské lásky v dětství může způsobit neurózu v dospělosti. Jedním z Treplevových povahových rysů je nervozita.“*<sup>84</sup> Snaží se to ukázat i na klíčové scéně matky a syna ze třetího dějství, kdy napětí dramatického konfliktu střídavě nabírá a klesá na intenzitě: *„Pro vztah matky a syna je klíčová scéna, kdy Arkadinová mění obvaz. Na začátku této scény hraje roli milující matky a Treplev roli dítěte, což autor zaznamenává v jeho gestech: líbání hlavy a ruky. Autorova psychologická analýza se však zaměřuje na postranní úmysly: Arkadinová se bojí souboje svého syna s Trigorinem, souboje – své životní prohry: ztratí buď syna, nebo milence.“*<sup>85</sup> Sobennikov tady předkládá jeden z důkazů, i kvůli kterému je v pojmové mapě výše šipka lásky pouze od Trepleva.

---

<sup>81</sup> Viz. ČECHOV, s. 9

<sup>82</sup> viz. obrázek č. 1

<sup>83</sup> ČECHOV, s. 8

<sup>84</sup> SOBENNIKOV, s. 84

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 86

Treplev na sklonku svého života stále vyjadřuje lásku k matce. Je to ale opět ve stylu, který je u Čechova známý. Svě city popisuje nepřímou: „*Poslední Treplevova slova na jevišti se vzpírají logice: ‚Jestli ji někdo potká v parku a řekne to matce, tak bude zle. Mohlo by ji to zarmoutit.‘ Pokud Arkadinová uvidí Ninu, bude rozrušená. Nezarmoutí ji ale smrt jejího syna?*“<sup>86</sup> I před radikálním rozhodnutím je stále přesvědčen, že je nula a upozaduje se. Zarmoucení jeho matky považuje v pomyslném žebříčku za větší utrpení, než je jeho sebevražda.

### **Arkadinová – Trigorin**

Zde se střetávají dva velmi sebestřední lidé. Stárnoucí herečka a věhlasný umělec, který nadevše miluje své básně a není příliš schopen lidských citů. Trigorinův vztah k Irině je nejasný. Vypadá to, že ji chápe pouze jako přítelkyni, ale během třetího dějství, kdy se jí svěřuje s láskou k Nině to na chvíli vypadá, že se letmá vášeň směrem k Irině přeci jen objevila. Nicméně, těsně předtím ji oslovuje jako přítelkyni, za kterou si pouze jde pro radu.<sup>87</sup> Nabízí se otázka, zda Irina miluje opravdu postavu Borise nebo jestli se její láska vztahuje jen na jeho umění. Ona, jako herečka, umělkyně, je přitahována vším esteticky krásným, slávou a uměleckou tvorbou. To vše v sobě Trigorin má.

Boris k ní evidentně moc romantické lásky necítí. Pro něj je Irina lhostejná, ale občas si s ní hraje a je těžké určit, co myslí doopravdy a co je jen výplodek pro jeho umělecké úmysly. Psychologické vysvětlení opět nabízí Sobennikova studie: „*Muži tohoto typu si berou ženy, které jsou starší než oni. Potřebují ženu-matku, která bude dominantní a vyřeší všechny jejich problémy. A takový psychotyp se z hlediska psychoanalýzy samozřejmě formuje už v dětství. Trigorinova matka není ve hře zmíněna, ale částečně ožívá v Arkadinové.*“<sup>88</sup>

Proto by se dal jejich vztah popsat jako kombinace ludus – eros. Ludus spíše ze strany Trigorina, neboť (nejen) tento vztah bere spíše jako nezávaznou hru. A eros ze strany Iriny, protože jako stárnoucí herečka vyznává Trigorinovi vášnivé emoce. Nelze určit, nakolik si

---

<sup>86</sup> SOBENNIKOV, s. 85

<sup>87</sup> ČECHOV, s. 43

<sup>88</sup> SOBENNIKOV, s. 90

je vědoma toho, že jí Trigorin city neopětuje. Zároveň se ve třetím dějství na chvíli jejich role a postoje promění a Trigorin vzplane mnohými atributy erotu, zatímco Arkadinová si s ním ludicky hraje. Proto jsou šipky v pojmové mapě vzájemné, na obou stranách.

### **Trigorin – Nina**

Podobný vztah jako k Arkadinové má Trigorin i k Nině. Ovšem zde se u něj vyskytuje ve větší míře erotická složka lásky. Lze mu víc věřit lásku k Nině než k Irině. Ale v posledním jednání se patrně, že jeho láska nebyla hluboká a věrná, ale Ninu pouze na čas svedl a když s ním čekala dítě, odešel od ní.

Z pohledu Niny se zde opět naskýtá otázka, zda Nina obdivuje a miluje Borise jako člověka nebo vidí lásku jen k jeho prozaické tvorbě a především slávě, která jí fascinuje. Možná, že se Trigorin stal objektivizací umění a obě herečky si do něj promítly své umělecké touhy. Redukují ho na umělecký produkt, podobně, jako on následně Ninu. Opět dochází k prolínání lásky a umění. Ne ale v romantickém slova smyslu, ale v obrazu falešné představy a idealizace partnera.

Trigorinův postoj je zajímavě zachycen v jedné ze studií: „*Podle mého výkladu hry je to Trigorinův poměr s Ninou, který mu umožňuje překonat úzkost z vlivu. V jejich počátečním rozhovoru vyjadřuje svůj zájem o ni v uměleckých termínech. Trigorin si musel vytvořit svůj cestu ve světě a uvědomuje si, že je kvůli tomu jako umělec neúplný, a během vztahu s Ninou získává sebedůvěru.*“<sup>89</sup> To podtrhuje to, že Trigorin pronikl do uměleckého světa natolik, že není schopen rozlišovat mezi uměním a praktickým životem.

Trigorin dále říká Arkadinové: „*Možná je to právě to, co potřebuju.*“<sup>90</sup> Jeho potřeba je silně spjata s touhou využít Ninu pouze jako prostředek k vyjádření umění. Možná i proto užívá v popisu „to“ a tím dehumanizuje Ninu na pouhý neutrální objekt. Na Iriny otázku, zda je zamilovaný, neodpovídá přímo ano nebo ne, a v jeho odpovědi se krásně odkrývá jeho záměr Ninu využít pro svou tvorbu. Treplev odhalil Trigorina trefnými slovy: „*Ostatně, on nikdy dřívější lásky neopouštěl, doved to bezcharakterně hrát na obě strany.*“<sup>91</sup> I proto je

---

<sup>89</sup> CURTIS, s. 431

<sup>90</sup> ČECHOV, s. 44

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 53

Trigorinův vztah k Nině charakterizován jako ludus. Stejný vztah je popsán výše i k Arkadinové. Trigorin patrně není schopen jiné formy lásky.

Na konci třetího dějství je také zobrazen jediný polibek v celé hře – mezi Ninou a Trigorinem. Přes všechny události, které se stanou mezi třetím a čtvrtým dějstvím, Nina k němu stále cítí vášnivou lásku – eros, která je ale v něčem dlouhodobá a postupem času dokonce graduje: „*Mám ho ráda dokonce víc než dřív ... Miluju ho vášnivě, zoufale ho miluju.*“<sup>92</sup> Nina se tedy vůbec nepoučila ze své životní zkušenosti a zůstává stále do Trigorina zamilovaná.

### **Nina – Treplev**

Hned na začátku hry je konstatováno, že jsou do sebe Treplev a Zarečná zamilovaní. Je to oznámeno Medvěděnkem, aniž by ti, kterých se to týká, měly možnost se k tomu vyjádřit: „*Ano. Hrát bude slečna Zarečná a hru napsal pan Treplev. Jsou do sebe zamilovaní a dneska se jejich duše spojí v úsilí vytvořit jeden a týž umělecký obraz.*“<sup>93</sup>

Tento pár je staven od počátku hry do pozice ideální romantické mladé lásky. Ostatní postavy o nich mluví jako o zamilovaných lidech a očekává se od nich, že si budou rozumět a milovat se. Právě tato očekávání jsou postupně nabourávána a na konci jsou si úplně odcizeni. Konflikt lásky, jenž mezi nimi vnikl, lze nahlížet z pohledu obou aktérů. Konstantinův konflikt začíná jeho promluvou o vášnivé a velké lásce k Nině. Podstupuje vnitřní proměnu poté, co zjistil, že Nina místo něho miluje Trigorina, a postupně jej tato skutečnost dožene až k sebevraždě, když vidí, že Nina po dvouleté odmlce, i po tom, co jí Trigorin opustil, stále není schopna odpoutat se od myšlenky na velkého básníka, naopak se k němu stále upíná. Zároveň se u Trepleva v průběhu hry velmi výrazně vystřídá pocit absolutní zamilovanosti k Nině v rezignaci: „*Neúspěch ženy neodpouštíjí. Nebudu vám překážet.*“<sup>94</sup> Naráží přitom na svou hru o Světové duši. Neuspěla hra, nemůže tedy uspět ani on. Treplevův vztah vykazuje známky kategorie eros, vášnivá a projevující se výhradně k jedné osobě. Šipka v pojmové mapě jde jen od něj, neboť láskou zahrnuje Ninu primárně

---

<sup>92</sup> ČECHOV, s. 63

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 5

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 30

on. V tomto vztahu je velmi žádoucí si půjčit jeden Leeho typ ze sekundárních typů lásky, neboť zde velmi rezonuje. Mánie se vyznačuje tím, že aktér nedokáže opustit (i zdánlivě beznadějný) vztah a aby zintenzivnil pocity, vytváří často umělé problémy. Hlavní aspekt tohoto druhu lásky ve vztahu k Treplevovi je ten, že manický partner je přesvědčen, že život bez lásky milovaného nemá cenu žít.<sup>95</sup> Proto v kombinaci s erotem, právě díky důrazu na vášně, je k popsání tohoto vztahu v pojmové mapě ideální.

Romantická rovina citění obou postav je umocněna motivem snu, který oba často opakují. Nina přiznává, že: „*Každou noc se mi o vás zdá, že se na mě díváte a nepoznáváte mě.*“<sup>96</sup> Oba svým způsobem unikají do snů a idealizují si tam obraz o dokonalé lásce, na kterou ale v realitě ani jeden nedosáhne.

Zároveň je na místě zdůraznit kontrast mezi Ninou a Arkadinovou. Je významný, protože Ninu v prvních třech dějstvích lze vnímat jako mladý předobraz zralé herečky. Ke konci hry je ale viditelné, že Nininy „úspěchy“ jsou úplně stejné jako u Iriny – stala se z ní průměrná tuctová herečka, která se vyrovnává se svou životní situací.<sup>97</sup>

### **Pavλίna – Dorn**

U Pavlíny a Dorna jde lásku, která je jednostranná. Pavλίna, nešťastná v manželství, se snaží uniknout z reality a vyznat tak lásku staršímu lékaři. Její láska má nádech péče a něhy. V průběhu hry neustále Dorna uhání s připomínkami, které ale pouze směřují k tomu, aby mu bylo dobře a aby byl spokojený. Také mu připomíná pomíjivost života: „*Jevgeniji, drahý, milovaný, vemte mě k sobě ... Náš čas se krátí, už nejsme mladí ...*“<sup>98</sup> Z jejího tónu komunikace vůbec nejde o vášnivé prožívání nebo o vztahu založený na sexu, ale o vnitřní klid. Pavλίna ale dobře tuší, že je skoro bez šance. Dorn ji ignoruje. Není hrubý, ale způsob jeho vyjadřování Pavλίna pochopí a omlouvá se mu: „*Promiňte, otravuju vás.*“<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> LEE, s. 27

<sup>96</sup> ČECHOV, s. 60

<sup>97</sup> ROZIK, 2010

<sup>98</sup> ČECHOV, s. 28

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 28

Proto je k jejich pojetí lásky zvolen pojem storgé. Šipka v pojmové mapě č. 1 vychází pouze od Pavlíny, neboť láska není opětovaná.

Lásku a náklonost na podobném principu storgé má i Pavlíny dcera Máša, jež by také měla raději v rodině Dorna než svého současného otce. Sama k němu cítí lásku mateřskou. Říká mu, že nemá ráda svého otce, ale jemu by se se svými trápeními svěřit dokázala.<sup>100</sup> V pojmové mapě (č. 1) lze vidět, že Dornova ignorace způsobila to, že jde šipka – směr lásky – pouze od Máši.

### **Máša – Medvěděnko**

Jejich vztah je velmi komplikovaný a opět jednostranný. Medvěděnko vyznává lásku hned na začátku hry, ale postoj Máši je neměnný a pevný. Nemá o něj zájem. Při troše fantazii by se dal popsat jako obraz vztahu Niny a Trepleva, jen s tím rozdílem, že jsou z nižší společnosti. Máša se nakonec rozhodne, že se za Medvěděnka vdá a rezignuje na své touhy k Treplevovi. Slibuje si od toho alespoň dočasný únik od silných citů k mladému umělci: „*Ale jak se vdám, nebudu mít na lásku čas, nové starosti přehluší všechny staré.*“<sup>101</sup> Zastává názor, že svatba lásku zahubí a ona v tomto svazku nebude mít už takové melancholické stavy. Lze tu vidět souvislost s Pavlínou: „*Když se tedy Máša ve třetím dějství rozhodne provdat za Medvěděnka, předpokládáme, že stejně jako její matka bude nakonec pohrdat mužem, kterého si vezme, a zároveň bude ignorována mužem, kterého miluje.*“<sup>102</sup>

Od začátku je v tomto soužití velmi nešťastná. Manželství jí začne nudit, i když si původně myslela, že jí vysvobodí od utrpení. O svém manželovi říká, že jí má rád, což v ní budí lítostný pocit. Ona mu lásku neopětuje. Paradoxně je ke konci hry ještě více smutná. Jistě tomu pomáhá i to, že se, podobně jako většina postav, nikdy nedostaly za hranice jezerního panství a nepoznaly jiné prostředí. Proto je tento vztah označen pojmem storgé, vycházející pouze od Medvěděnka, protože má hluboce Mášu rád, jde mu primárně o její dobro a nepocituje velké vášně a nedožaduje se sexu.

---

<sup>100</sup> Viz, ČECHOV, s. 21

<sup>101</sup> ČECHOV, s. 36

<sup>102</sup> SCOTT, s. 359

## Máša – Treplev

O začátku tohoto vztahu je jasné, že bude pouze jednostranný a nemůže nikdy fungovat. Treplev Mášu odmítá napříč celou hrou. Někdy náznakem, jindy více napřímo. Máša svým způsobem také tuší, že nemá šanci. Celé je to jen její vášnivá představa, kterou nikdy nenaplní, ale nemůže si od této fantazie pomoci. Její matka, Pavlína, se za Mášu u Trepleva přimlouvá, ale v celku to vyzní velmi zbytečně a komicky. Máša hledá způsob, jak ze své romantické potřeby uniknout: „*Až se odstěhujem, zapomenu na všechno... vyrvu to ze srdce i s kořeny.*“<sup>103</sup> Předpokládá, že únikem vše vyřeší. Když se jí ani tato cesta nedaří, snaží se své hluboké city relativizovat slovy: „*To všechno jsou hlouposti.*“<sup>104</sup> Do konce hry je ale zjevné, že Trepleva stále miluje. I proto je tento vztah z její strany popsán jako eros. A i tady jde šipka pouze od Máši, protože Treplev k ní nic necítí.

---

<sup>103</sup> ČECHOV, s. 50

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 28

## 4 Linie umění

Když postavy nehledají štěstí v lásce, hledají ho v umění. Především na divadle nebo v próze, s nimiž jsou spjaty hlavně ústřední postavy Niny, Iriny, Trigorina a Trepleva. Touží po něčem abstraktním, nedokážou přesně vyjádřit, co je udělá šťastnými, a tak na umění, které tvoří, kladou bytostný důraz.

Racek si pokládá zásadní klíčovou otázku, na kterou ale není jasná odpověď: jak umělec tvoří iluzi života?<sup>105</sup> Nejednoznačnost odpovědi částečně tkví i v nejednoznačnosti postav. Nejsou ani zlé ani dobré, jsou všední. Jejich způsob komunikace se odehrává hlavně v jejich hlavě a nepřímou ukazuje jejich smýšlení o světě. To, jak produkují umění, je obraz jejich samých. Trigorin, až povrchním způsobem, zaznamenává všechno kolem něj, Treplev se snaží prosadit hrou s dekadentními symboly a Arkadinová hraje v klasických divadelních kusech hlavně kvůli pomíjivé slávě.

Ve hře lze sledovat mnoho forem vztahů člověka, který je plně oddaný umění. Od Niny, která blouzní ve snech o herecké slávě, přes Trepleva, který i přes pokusy nových forem je nešťastný a jeho tenze se prosadit ho paradoxně blokuje v pravém vyjádření sebe v umění. Také Trigorin, který, byť je slavný, je ve své roli umělce zoufalý a nedokáže myslet na nic jiného a je uvězněn v mnohým nedosažitelném světě umění. A nakonec Arkadinová, která je uměním patologicky posedlá a hraje všude a vždy. *Především poslední dva jmenovaní na sobě ukazují, jak se mohou jejich osobnosti kreativně promítat do jiných rolí prostřednictvím jejich herectví a psaní a mohou tak do určité míry uniknout sami sobě.*<sup>106</sup>

### 4.1 Nové formy

Na pojetí umění se dobře ukazují rozporuplné vztahy protagonistů. Nejde ale jen o umění, nedorozumění mezi nimi má daleko hlubší a širší kořeny. V chápání smyslu umění se však mnohé motivy projevují. V boji o „správnost“ umění lze vidět rodinné nesrovnalosti

---

<sup>105</sup> SCOTT, s. 367

<sup>106</sup> FREEBORN, s. 4



a generační konflikt. Právě ten velmi otevírá téma nových forem, se kterými přichází Treplev (a se kterými koneckonců se svou dramatikou přišel i sám Čechov).<sup>107</sup>

Autor Racka svým způsobem také rozbil dosavadní obecná pravidla v divadelní tvorbě: „*Pravidla dramatického umění, pokud vůbec existují, jsou v Rackovi velmi zpochybněna. V mnoha aspektech se jeví nejednoznačně – ve vztazích, v mezigeneračních kontrastech, v konfliktech egoismu a v neposlední řadě také v oddělení posledního jednání s odstupem dvou let, který umocňuje tón hluboké a tragické závažnosti problémů všech postav.*“<sup>108</sup>

Na urgentní potřebu nových forem upozorňuje Treplev velmi energicky, vkládá do toho veškerou svou životní energii a vidí v reformě umění smysl své existence. Oproti tomu jeho matka je opačného názoru: „*A podle mne to žádné nové formy nejsou, ale prostě špatná povaha.*“<sup>109</sup>

Zkušená stárnoucí herečka odmítá novosti v divadle. Žije kdesi ve vzpomínkách na staré časy, kdy měla potlesk na jakémkoliv jevišti, kam vstoupila. Novým formám nerozumí a ani jim rozumět nechce. Ohrožují její zarytý způsob života a podle jejích slov nepřináší nic užitečného. Rutina a dobře odvedené řemeslo je pro ni chápáním dobrého herectví. Toto ovšem může v dlouhodobém hledisku přerůst v umělecký kýč. Nemusí to být nic špatného, koneckonců jak uvádí Freelandová: „*Vždy ale existovala řada úspěšných umělců, kteří čerpali z toho, co by Bourdieu nazýval „nízkým vkusem“ a co Clement Greenberg pojmenoval známým pojmem kýč: cosi vulgárního a lidového s obrovskou přitažlivostí pro masy.*“<sup>110</sup>

Treplev ale cokoliv kýčovitého<sup>111</sup> systematicky odmítá. Jeho hra však pro nezasvěceného diváka paradoxně trochu jako kýč vypadá. Má ale pravdu, že se divadlo čas od času musí reformovat, aby neztratilo své místo a význam ve světě. Jeho ideální formy

---

<sup>107</sup> Čechov je jedním z průkopníků proudu psychologického dramatu (společně s H. Ibsenem).

<sup>108</sup> FREEBORN, s. 86

<sup>109</sup> ČECHOV, s. 16

<sup>110</sup> FREELAND, s. 82

<sup>111</sup> Kýč oslovuje cit, slibuje rychlou kontemplaci před uměleckým dílem, chce zprostředkovat okamžitý prožitek, probudit a zároveň hned uspokojit touhu. (THULLER, s. 9)

jsou: „Živé postavy! Nutno zobrazovat život ne takový, jaký je, ani takový, jaký má být, ale takový, jakým se jeví v našich touhách.“<sup>112</sup>

Treplev ve své hře a přemýšlení o umění pojí zásadu symbolisticko-dekadentního umění. Jeho divadelní symbolistická hra je psaná v nerealistickém smyslu. Borny ve své studii píše: „Naopak u Čechova a jeho pojetí Racka to není symbolismus takový, jak je obecně chápán. Nedochozí k variaci na snové mýty. Zobrazuje realitu, propojenou symboly, které vyvstávají z myslí a osamělosti postav. Symbolismus je ukryt v tom, když „nic“ nedělají, když mluví do prázdna, když slepě milují. Tato kombinace realismu se symbolismem vysloužila Čechovovi trochu paradoxní označení, že je poeticko-realistickým autorem.“<sup>113</sup>

Poeticko-realistický princip částečně připomíná Trigorinovu promluvu, kdy se snaží spor o formy diplomaticky vyřešit: „... vždyť je dost místa pro všechny, pro nové i pro staré ... tak proč se cpát?“<sup>114</sup>

Až na lékaře Dorna, Trepleva všichni odsoudí. Dokonce i Nina má pochybnosti. Dorn však po celou hru má v Trepleva naději: „A já zas panu Treplevovi věřím. Něco v něm je! Něco v něm je! Myslí v obrazech, jeho povídky jsou barvitě, výrazné a na mě silně působí. Škoda jen, že nemá určitý cíl. Vyvolává dojem a víc nic. A jenom dojem, s tím se daleko nedostane (...)“<sup>115</sup>

Právě absence cíle ubíjí Trepleva samotného. V umění i v životě. Na Dornovy rady však nedá. Mladý a nadějný dramatik má velké touhy a plány, jak svět umění obohatí o nové formy. Postavil na tom veškeré své vnímání umění. Pro něj jsou ale nové formy něčím nedosažitelným, co ani on sám neumí definovat a z jeho her, kde chybí v tradičním pojetí postavy a děj, je těžké si na obecné rovině představit, co tím autor chtěl říci.

Jermilov v monografii o Čechovovi podotýká, že *dosáhnout uskutečnění nových forem lze jen jako závěr velké myšlenky, pouze tehdy, kdy jedinec dosáhne širokého poznání života.*<sup>116</sup> Toho ale Treplev nedosáhl, protože přes svou uzavřenost nikdy nepoznal reálný život, který se odehrává mimo jezerní panství, nikdy nevystoupil ze stínu své matky a ze

---

<sup>112</sup> ČECHOV, s. 12

<sup>113</sup> BORNÝ, s. 86

<sup>114</sup> ČECHOV, s. 37

<sup>115</sup> ČECHOV, s. 58

<sup>116</sup> JERMILOV, s. 26

spárů strýce. Necestoval po světě, nepoznával nové lidi, neriskovat pro svůj talent a sen vůbec nic. Oddal se, jako ostatní členové jeho rodiny rutině, kterou nekriticky přijal, a která ho dohnala až k sebevraždě. Treplev jako průkopník nových forem nakonec stejně popřel své cíle a vrátil se k rutinnímu všednímu umění, k tomu, čemu tolik kdysi pohrdal.

Přitom na začátku byl plný odhodlání změnit dosavadní trend v dramatické tvorbě. Už tehdy cítil bytostný smutek z toho, kam se současné umění ubírá. Mluvil o tom, jako by na tom stál celý jeho život. V oné chvíli sám netušil, že (nejen) za tyto ideály život položí. V prvním dějství energicky popisuje Sorinovi všechny své výčitky divadlu: „(...) *ale podle mne je současné divadlo prostě rutina a předsudek. Když se zvedá opona a při umělém osvětlení v místnosti se třemi stěnami ty velké talenty, knězi svatého umění, zobrazují, jak lidé jedí, pijí, milují, chodí, jak nosí svá saka, a když se z těch banálních obrázků a frází snaží vydojit morálku — morálku přízemní, lehce srozumitelnou a užitečnou pro běžnou domácí potřebu, když mi předkládají v tisíci variantě jedno a totéž, jedno a totéž a pořád jedno a totéž — pak utíkám a utíkám, jako Maupassant utíkal před Eiffelovou věží, z jejíž banality div nezešílel.*“<sup>117</sup>

Zde se prolíná umění v umění. Když se v uměleckém díle odkazuje na jiné umělecké dílo nebo se objevuje hodnotící prvek na jinou formu umění, zpravidla to mívá katarzní efekt pro čtenáře. Tento fenomén je popsán v následující kapitole, která pojednává o divadle na divadle. V Rackovi se několikrát odkazuje k Maupassantovi, jako k předobrazu Trepleva. Zde se ztotožňuje s jeho pohrdáním všedními věcmi a dojmy.

Treplev vlastně paradoxně kritizuje Čechovovy hry, protože v nich se přece také nic neděje. Kromě Racka i ve Strýčkovi Váňovi či ve Višňovém sadu lidé žijí každodenní stereotyp a (ne)konají neustále jedno a totéž. Tyto věhlasné hry jsou bytostně známé pro svou, byť zdánlivou, nedějovost. Dramatický děj zde probíhá jinak než u známých klasických dramát: *Děj zde slouží k hluboké analýze vnitřního světa hrdiny, a tak psychologické dění, poznání a sebepoznání dominuje nad vnějšími událostmi. Působivost psychologické analýzy je závislá na předmětu, proto bývají hrdiny těchto her zpravidla charakteru výjimečné, často i patologické.*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> ČECHOV, s. 8-9

<sup>118</sup> PAVLOVSKÝ, str. 53

Treplev rozmlouvá s autorem a vlastně i s diváky o stavu umění. Jeho nové formy utíkají do jiné reality, jsou nekonzistentní a pro publikum, včele s jeho matkou, velmi směšné. Naopak Čechova a jeho průlomové hry v oblasti psychologického dramatu se v té době také dají označit za nové formy. Jsou ale velmi reálné, odehrávají se v hloubi všednosti, zobrazují to, co všichni na denní bázi žijeme. Přelomové na tom ale je, že tento lidský úděl a repetitivnost do Čechova dosud drama neobjevilo.

Tematicky podobné treplevovské úvahy o stavu umění a bytí obecně lze vypožorovat i ve Višňovém sadu, kde své zchátralé okolí poučuje věčný student Pěťa Trofimov, který sice nikdy nic nedostudoval, ale obratně cituje klasiky a svým jednáním pohrdá nevzdělanými a přízemními obyvateli:

**TROFIMOV:**

*Drtivá většina těch intelektuálů, které znám, nic nehledá, nic nedělá a pracovat zatím ani neumí. Říkají si inteligenti, ale služebnictvu tykají, obyčejný člověk je pro ně dobytek, studují špatně, čtou povrchně, absolutně na nic nesáhnou, o vědě jenom žvaní a umění moc nerozumějí.<sup>119</sup>*

Stejně jako Trofimov i Treplev se setkává s nepochopením a s pohrdáním. Opět je zcela příhodné, že jeho jedinou nadějí je doktor Dorn, který nedokáže vyjádřit konkrétní prvek, ale celkově usuzuje, že jeho umění má smysl, což ve hře několikrát zopakuje. V prvním dějství mu kupříkladu radí těmito slovy: „*Co chci říct? Vy jste zvolil syžet z oblasti abstraktních idejí<sup>120</sup>. Tak je to správné, protože umělecké dílo musí nutně vyjadřovat nějakou velkou myšlenku. Jenom to je krásné, co je seriózní. (...) v díle musí být jasná, určitá myšlenka. Musíte vědět, proč píšete, jinak — půjdete-li po té malebné cestě bez určitého cíle — zabloudíte a váš talent vás zahubí.*“<sup>121</sup>

Dorn v ní vidí potenciál. Syžet z oblasti abstraktních idejí je na pomezí symbolismu a dekadence<sup>122</sup>. Byť ho jeho matka hanlivě označila za dekadenta, měla svým způsobem

---

<sup>119</sup>ČECHOV, s. 25-26

<sup>120</sup> Abstraktní umění se nevztahuje ke vzhledu předmětů ve vnějším světě ani je nenapodobuje. (PHILLIPS, s. 150)

<sup>121</sup> ČECHOV, s. 20-21

<sup>122</sup> Když Treplev Nině v prvním dějství vysvětluje, že život nesmí být zobrazován tak, jak je nebo jak by měl být, ale jak se jeví ve snech, popírá tak realismus a naturalismus a většiny ostatní „ismy“, které určovaly

vlastně pravdu. Hra o Světové duši postrádá jakýkoliv děj, je vystavěna na obrazotvornosti a snových konstruktech, které jsou pro diváky velmi subjektivní. V teorii umění by se tento styl psaní a obecně přístup Trepleva dal označit jako *l'art pour l'art*<sup>123</sup> - umění pro umění, které slouží samo sobě a je samo sobě cílem. Je také oproštěno od sociálních funkcí. Hlavní představitelé tohoto směru chtěli, *aby umění vytvářelo krásu a působilo radost a aby vítězilo nad časem a smrtí. V podstatě tedy šlo spíše o nalezení či obranu vlastního, nezávislého účelu umění pro život lidí, o jeho vydělení z jiných činností, o autonomii, která je v jistém smyslu požadavkem pozdního romantismu.*<sup>124</sup> Treplev, který se částečně vnímá jako romantický hrdina se snaží naplnit tyto umělecké požadavky.

## 4.2 Talent v umění

Důležitým pojítkem mezi Ninou a Konstantinem je talent. Oběma je to opakováno z úst starších – zejména Arkadinové a Dorna. Jejich talent ale není určující pro úspěch. Talent je to, co mají společné, ale každý s ním nakládá odlišně. Konstantin jej nerozvíjí, neriskuje a dál žije na břehu jezera. Naopak Nina jde do světa, i přes všechny neúspěchy překoná sama sebe, a i když nezažije kariéru, jakou si vysnila, nakonec jsou její zkušenost hodnotnější. Výchozí pozice je pro oba stejná, konec jiný.

Treplev o své matce rovněž uvádí, že má talent, který jí ale žene do víru sebestřednosti: „*Psychologickou kuriozitou je má matka. Nesporně talentovaná, chytrá, (...)*“<sup>125</sup>

Ona ale umí svůj talent využít a proměnit jej v jakousi hnací sílu, i když v ní zároveň rozvine prvky narcismu a pohrdání lidmi. Následně začíná se synem ostře debatovat o tom, co je talent v umění a kdo jej má. Oba na tento fenomén mají odlišný názor.

### ARKADINOVÁ:

*To je závist. Lidem, kteří nemají talent, ale zato jsou samolibí, nezbyvá nic jiného než odsuzovat ty, kdo mají skutečný talent. To je tedy útěcha!*

---

myšlení o umění od poloviny devatenáctého století. (FREEBORN, s. 84) Poté začíná sám tvořit v abstraktních nových směrech.

<sup>123</sup> PETRUSEK, s. 560

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 560

<sup>125</sup> ČECHOV, s. 8

**TREPLEV** (ironicky):

*Skutečný talent! Když na to přijde, tak mám větší talent než vy všichni!*<sup>126</sup>

On je o svém talentu opravdu přesvědčen. Pohrdá ostatními podobně, jako oni pohrdají jeho uměním. Není zde žádná shoda, která by syntetizovala „původní“ formy s těmi „novými“ - Treplevovými. Obě strany si nechtějí připustit konsenzus a stojí si tvrdě za svým, což má destruktivní účinek.

Jermilovova rozsáhlá dramaturgická studie na (nejen) Racka přináší mnoho zajímavých interpretací a souvislostí. Mimo jiné píše i toto: *„Je to hra o umění a hrdinství. V umění zvítězí pouze ten, kdo je schopen hrdinství, (...) 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 neznamena ještě nic nebo téměř nic. (...) Talent – je vůle. Vůle k hrdinství – taková je vůle pravého umělce.“*<sup>127</sup>

Talent je tedy potřeba kombinovat i s vůlí, která je pro rozvinutí talentu nezbytná. V případě Niny se tyto dvě roviny protnuly, u Konstantina nikoliv. V Trigorinově případě je to komplikovanější. Má talent. Ale jak je to s vůlí? On o ní nikdy explicitně nemluví, naopak umělecká tvorba ho natolik pohltila, že vůli už nepotřebuje, píše svévolně a nemůže se této obsese zbavit. On sám o sobě ale pochybuje. Tvrdí, že: *„Po Tolstém nebo Zolovi nedostaneš chuť číst Trigorina.“*<sup>128</sup> Čechov zde tuto postavu zařadil mezi opravdové literáty. Prolíná fiktivní svět hry a reálný svět, kde skutečně žili spisovatelé jako Zola, Tolstoj či Maupassant.

Karel Kraus při dramaturgické analýze popsal tato témata propojování umění s reálnými jmény. Napsal: *„Hra (...) přiznává zároveň „dědičné zatížení“ textu literaturou, vystupňované místy až do polohy, která se blíží hranici literatury o literatuře (...) Hruža z vlastního obrazu v osleplém zrcadle nepůvodního rukopisu propadá nejvyššímu trestu. Talent, který není tak průrazný, aby zrcadlo rozbil, zahubí jako Treplev sám sebe. V přeneseném významu to platí také o Trigorinovi.“*<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> ČECHOV, s. 42

<sup>127</sup> JERMILOV, s. 8

<sup>128</sup> ČECHOV, s. 10

<sup>129</sup> KRAUS, 110

Po dvouleté pauze v příběhu se na Sorinově panství debatuje o osudech Niny Zarečné. Dorn vznáší důležitou otázku, která ale snadno v ději zapadne. Ptá se jej, zda má Nina přece jen talent. Opět se vrací k tématu talentu, který, byť je ve své definici složitě uchopitelný, v něm vyvolává otázku, na kterou mu Treplev nejednoznačně odpovídá: „*Těžko říct. Asi ano.*“<sup>130</sup> Treplev tímto relativizuje to, co o ní většina postav tvrdí v prvním dějství.

#### 4.2.1 Ninin vztah k umění

Sama Nina to ale vidí jinak. Umění je její celý život. Obětovala se pro něj, a i když jí to nepřineslo velké ovace a věhlas, přesto se, pod rouškou smutku, cítí být naplněna.

Na začátku příběhu viděla v umění i cestu k lásce: „*Ve vaší hře je málo děje, je to jenom recitace. I ve hře, podle mého názoru, rozhodně musí být láska...*“<sup>131</sup>

Nejprve se jí její životní poslání jeví jako snová cesta. Ale na konci sama přizná: „*(..) už jsem pochopila – to je jedno, jestli člověk hraje divadlo nebo píše – že hlavní není sláva, není oslnivost, prostě to, po čem jsem toužila. Hlavní je naučit se trpět. Umět nést svůj kříž a věřit.*“<sup>132</sup> Pro Ninu je cesta v umění zároveň cestou životní, ve které svádí neustálý boj. Ale o co? Kvůli čemu trpí? Kvůli obecným ideálům lidstva? Nebo pro neukojitelnou touhu splynout sama v sobě s uměním?

Svou promluvou odkazuje na biblické utrpení, na Krista, který sám několikrát v evangeliích zdůrazňuje nutnost přijmout utrpení na tomto světě, aby se lidem dostalo odměny v nebeském království.<sup>133</sup> Chce se Nina tímto utrpením také vykoupit a povznést se z pozemského světa do uměleckého, kde se její utrpení zúročí? Otázkou stále zůstává, zda to může ona sama vůbec dokázat, i přesto, že *celý její život je pouze „námět na drobnou povídku“*<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> ČECHOV, s. 53

<sup>131</sup> ČECHOV, s. 12

<sup>132</sup> ČECHOV, s. 63

<sup>133</sup> Srov. Lukáš 14:27, Matouš 10:38, Marek 8:34 (Bible, 2019)

<sup>134</sup> JERMILOV, s. 22

Nina nepoužívá nejasné symboly, ale přímou citaci Trigorinových vlastních slov, aby byla naprosto jasná její volba: „*Jestli někdy budeš potřebovat můj život, tak přijď a vezmi si ho.*“<sup>135</sup> Nina přijímá vše, co jí Trigorin nabízí, i když to pro jeho zábavu znamená zmar.

Její poslední slova ve hře se obsahem i formou diametrálně liší. Z mladé chaoticky veselé dívky se stala žena – umělkyně se zlomeným srdcem: „(...) *Slyšíte vítr? Turgeněv píše: „Dobře je tomu, kdo za takových nocí sedí pod střechou domu a má teplý kout. „Jsem racek ... Ne, co to povídám. (Mne si čelo) Co jsem to chtěla? Ano ... Turgeněv ... „A pomoz bůh všem poutníkům bez přístřeší...“ To nic.“* V jejích slovech se mísí vítězství a smutek. Zde se také naplňuje podstata splynutí racka a umění. Nina míchá dohromady své pocity a Turgeněvovu tvorbu.<sup>136</sup>

#### 4.2.2 Treplev a Světová duše

Jedním ze zajímavých prvků v Konstantinově symbolistické hře je fenomén Světové duše. Tento neurčitý a těžko uchopitelný symbol u něj hraje podstatnou roli. Světová duše je považována za součást nových forem. Pro jevištní inscenování je příliš abstraktní. Duše promlouvá Nininými ústy: „*Kolektivní světová duše — to jsem já... já... Ve mně je duše Alexandra Velikého, Caesara, Shakespeara, Napoleona i té poslední pijavky. Ve mně se spojilo vědomí lidí s instinkty zvířat a já pamatuji všechno, všechno, všechno a každý život prožívám sama v sobě znovu.*“<sup>137</sup>

Skrze nové formy se lze dostat do trochu jiné dimenze divadla, než na které jsou všichni ve hře zvyklí. Nejde o něco všedního, Treplev měl myšlenku, že umění musí být sebe přesahující, nadlidské. Něco, kde je potřeba velká dávka představivosti. Rozšiřuje tedy talent a vůli o další nezbytnou složku – imaginaci. Komu se podaří propojit tyto tři pojmy, může, dle Trepleva, tvořit opravdové umění.

Nesoulad mezi zamýšleným ideálem ale může vést k nenaplnění toho, co člověk považuje za podstatné. Jde to dobře vidět u Trepleva, jeho ideálům se ostatní vysmějí a on sám je nedokáže zhmotnit tak, aby s nimi byl spokojen. Nestal se tím, kým by měl být. Chtěl

---

<sup>135</sup> ČECHOV, s. 43

<sup>136</sup> Ivan Turgeněv byl ruský spisovatel, dramatik, současník Čechova.

<sup>137</sup> ČECHOV, s. 14



Světovou duši vyměnit za lásku k Nině, což se mu nepodařilo, a tak postupně ztratil i svůj talent.<sup>138</sup>

Světovou duši v sobě cítí i Dorn, jenž reaguje na dotaz Medvěděnka, kde se mu v cizině líbilo nejvíce. Svou odpověď, že mu nejlépe bylo v italském Janově, zdůvodňuje slovy: „*Tam jsou na ulicích davy lidí (...) Pohybuješ se potom v tom davu bez cíle, sem a tam, klikatou cestou, žiješ s tím davem, duševně s ním splýváš a začínáš věřit, že je skutečně možná jedna světová duše (...)*“<sup>139</sup> Vrací se k motivu Světové duše. Z abstraktního pojmu jej velmi konkrétně zasadil do místa a ukázal, že tento symbolistický pojem může být v prožitku člověka více než reálný, byť se tak na první pohled nezdá. Zároveň zde zdůrazňuje něco, co obyvatelům Sorinova panství bytostně chybí – umění žít.

### 4.3 Divadlo na divadle

Ve hře se intertextově odkazuje na motivy dramatické formy divadla na divadle. Tento prvek slouží k reflexi vztahů postav, aby byly schopny odstoupit od sebe a nahlédnout na své důsledky jednání. Skrze formu divadla na divadle je patrné, že pro Arkadinovou, Trepleva, Zarečnou i Trigorina, je umění, v jakékoliv formě, životním posláním. Že ho žijí a vůbec nerozlišují, kdy se jedná o hru a kdy o všední život. Jeden příklad za mnohé – když Treplev mluví se svou matkou, přejdou plynule do shakespearovského dialogu Gertrudy a Hamleta a následně opět pokračují sami za sebe. Tato postoupnost uměním je pro ně jedním z důvodů tragičnosti jejich života. Nechtěním nebo neschopností poodstoupit sám od sebe a rozpoznat to, kdy osoba hraje nebo nehraje, vede ke zmatení vlastní identity. Formy umění se pro ně stávají útekem před vlastním zoufalstvím.

Čechov ale zároveň používá tuto divadelní formu metadivadla<sup>140</sup> i jako symboliku pro diváky, protože tato posedlost uměním u postav je natolik akcentovaná, že pro potenciální návštěvníky divadla jsou tyto vlastnosti trnem v oku a skrze to u nich může dojít k výsledné katarzi, což je konec konců jeden z cílů a funkcí divadla obecně. V tomto pojetí je metadivadlo tím, co stírá hranici mezi uměleckým dílem a životem. Což je v Rackovi

---

<sup>138</sup> KRAUS, 2001

<sup>139</sup> ČECHOV, s. 52

<sup>140</sup> Jiné označení divadla na divadle, uvedeno např. v Pavisově Divadelním slovníku (PAVIS, 2003).

důležité, neboť postavy často ztrácejí hranici mezi uměním, které tvoří a soukromým životem.

Umístění hry do hry – loto, které postavy rozehrají těsně před sebevražedným jednáním, je také jakousi metaforou života. Je patrné, že v lotu jsou ochotni riskovat daleko více než ve vlastních životech. Loto odráží nahodilost jejich života. Najednou, jako kdyby se sami stávali pouze náhodnými čísly, které lze jen hádat. Jejich nahodilost a nepředvídatelnost v životě je v přímé souvislosti s touto starou hrou. Stejně tak, jako v lotu, i v u nich na panství je pravděpodobnost výhry, ať už nad sebou samým či nad celým světem, velmi nízká. Sama Arkadinová o lotu říká velmi metaforickou větou: „*Je to nuda, ale když si člověk zvykne, dá se to hrát.*“<sup>141</sup>

#### 4.3.1 Podobnost s Hamletem

I kdyby Racek neobsahoval přímé citace z Hamleta, mezi těmito dvěma díly je podobnost více než nápadná. Sám Treplev připomíná svým jednáním hned od počátku někoho mezi Hamletem a Goethovým Wertherem.<sup>142</sup>

Konflikt matky se synem kvůli vztahu s jiným mužem je zde víceméně identický. Hamlet i Treplev žárlí na matku a vyčítá jí její životní styl.

Byť se to na první pohled jeví jako nevinná hra, při přechodu do recitace z Hamleta je vybraný velmi hluboký dialog, který vypovídá o současném vztahu Trepleva s matkou:

**ARKADINOVÁ** (recituje z Hamleta):

*„Můj synu! Nutíš mě hledět na dno vlastní duše, kde se to černá skvrnami. Těch už se nezbavím.“*

---

<sup>141</sup> ČECHOV, s. 56

<sup>142</sup> SCOTT, s. 359

**TREPLEV** (z Hamleta):

*„Jak jen můžete žít v páchnoucím loži neřesti a hříchu a oplzle se milovat jak v chlívě.“<sup>143</sup>*

Život v hříchu je v Rackovi omílané téma. Postavy, jako kdyby si podvědomě uvědomovaly, že jejich způsob života v nudě a nic nedělání, je svým způsobem hříšný. Nemusí se tím nutně myslet hřešení proti křesťanské morálce, ale jde spíš o formu hříchu proti společnosti. Jsou to lidé nijak neužiteční, zbyteční.<sup>144</sup>

Kromě Trepleva se nad promarněným životem nikdo nezamyslí. Dorn tvrdí, že: *„Vědomě se bojí smrti jen ti, co věří ve věčný život, protože mají strach ze svých hříchů.“<sup>145</sup>* A protože nikdo z nich podle jejich konání na věčný život nevěří, nemají ani strach z toho, že by dělali něco špatně, ba dokonce hřešili.

Mladý rozervaný muž zápasí s nástrahami reálného světa, který vlastně ale nikdy pořádně nepoznal. Treplev je uvězněn na panství u jezera, Hamlet v Elsinoru. Oba mají panovačnou, zásadovou matku, která před očima svého melancholického syna svádí a miluje jiného muže. Claudius i Trigorin vytváří dojem neohrožený a nedotknutelný symbol ideálního muže, na který životem nepolíbený syn nemůže dosáhnout.

Čechovovy úspěchy se projevují jeho opakovaným používáním Hamleta v jeho hrách, konkrétně jeho použití věhlasné scény, kdy dojde k ostré hádce mezi matkou a synem a následuje (omylná) vražda Polonia.

V této scéně zabije Hamlet Polonia a vyčte své matce, že si vzala Claudia. Tato scéna je velmi oblíbená u mnohých interpretů z různých vědních oborů. Například psychoanalyticky laděná studie *Chekhov Oedipal journey*, hledající analogie s dalším vděčným tématem antického Oidipa, uvádí: *Shakespeare zde poprvé dramaticky formoval infantilní emoce a přání Oidipova komplexu.*<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> ČECHOV, s. 13

<sup>144</sup> Téma zbytečného člověka, který společnosti nic nepřináší, je častý motiv ruských literátů 19. století. Mnohé postavy z Racka by se mohly zařadit do této skupiny vedle například Oblomova či Oněgina.

<sup>145</sup> ČECHOV, s. 52

<sup>146</sup> MANDELBAUM, s. 141

Jakousi parafrází na tuto slavnou scénu je v Rackovi výstup Trepleva a Arkadinové, kdy syn matku požádá o výměnu obvazu, což mezi nimi pomalu rozpoutá plamennou hádku, kde jí Treplev, po vzoru Hamleta, vyčítá vztah s Trigorinem. Do toho právě vstupuje věhlasný spisovatel, jenž si nepřítomně předčítá z knihy zajímavé pasáže, které intertextově odkazují na Ninu, což je poslední postava, která uzavírá tento milostný čtyřúhelník. Variace na tuto konfliktní hamletovskou scénu je i v jiných Čechovových hrách.<sup>147</sup>

Trigorin sice nespáchá vraždu, ale je vinen tím, že na úkor nadějí ostatních rozvíjí svůj literární talent: *Stejně tak jako Claudius, ani Trigorin není prototyp zloducha, ale muž, který je veden okolnostmi.*<sup>148</sup>

Podobnost je vidět i v mladistvé lásce mezi Ofélií a Hamletem a Ninou a Konstantinem. Oba jsou až bláhoví v tomto komplikovaném vztahu. Oběma vztahy se prolíná problematičnost v nejednoznačnosti lásky, neboť všechny uvedené postavy trpí nějakou formou melancholie, která jim niterně brání k přímým projevům lásky ke druhému. Tato spojitost divadla na divadle a zároveň hlubokou psychologickou souvislostí s tématem lásky a nenávisti propojuje hlavní motivy hry – umění a lásku.

Těsně před Konstantinovou sebevraždou, jeho nepřítomnosti, prohlásí Trigorin jen tak mimochodem během hraní Iota: *„Má smůlu. Ne, a ne se trefit do toho pravého tónu. Všechno je to takové podivné, nejasné, místy to vůbec nedává smysl. Nenapíše ani jednu živou postavu.“*<sup>149</sup> Žádná živá postava uzavírá Treplevův život. Jako jeho postavy, stejně tak on sám nebyl schopen života. Vše mu připadalo přesně takové, jako říká Trigorin – podivné, nejasné, nedávalo mu to smysl. Svou existenciální nesmyslnost se rozhodl opustit.

### **Sebevražda v umění**

V tomto díle není sebevražda nikterak romantická, jak ji většinou vyobrazují velcí klasičtí umělci. Na první pohled nedochází k ušlechtilému činu sebeobětování ani smrti pro vyšší princip, nicméně při důkladném rozboru to nelze říct takto jednoznačně. Ano, vypadá to, že Treplev, trochu rozmazlený a neznalý pravého života, se mohl zabít jen tak z nudy. Nicméně v průběhu celé hry je patrné, že je to velmi komplikovaná osobnost, která je oddaná

---

<sup>147</sup> Srov. Hry Platonov nebo Ivanov

<sup>148</sup> STROUD, s. 368

<sup>149</sup> ČECHOV, s. 57

myšlenky, že je schopna sebeobětováním naplnit podstatu umění. On sám věří ideálům nových forem, i když o nich na konci pochybuje. Věřící i v lásku, která se mu ale v podobě Niny, po tom všem, vysmála do obličeje. Jeho sebevražda je vysvobození. Únik před realitou a vzletnutí racka, byť posledním a věčným. Jeho sebevražda z určitého úhlu pohledu romantická přeci jen je.

Nicméně jde o to, jak je v dramatickém textu popsána. Nejedná se o velké gesto uprostřed scény. Treplev se zastřelí, jen tak mimochodem, za scénou. Mrtvolu a ani jeho poslední vteřiny před smrtí divák neuvidí. Smrt se stává něčím nezobrazeným, i když všichni tuší, že je, i přes jejich nekonečnou nudu a filozofování, neustále přítomna. Dorn a Sorin se v jedné části dotknou tohoto tématu: „*Strach ze smrti je zvířecí strach ... Člověk ho musí potlačovat.*“<sup>150</sup>

Z jiného pohledu je však prázdnota v jeho osobnosti výsledkem touhy po smyslu a truchlení nad ztrátou víry a řádu. Konstantin trpí existenciální krizí, kterou ale má i většina ostatních postav, a všichni tak vytváří nekonečný sisyfovský boj sami se sebou o hledání smyslu života. Treplev na sebe těsně před svou smrtí chce upozornit, taky jazykem umění. Hraje vedle v místnosti na klavír melancholické melodie waltzu. Těsně před sebevraždou mluví stále v symbolech, jako by už ztratil schopnost, možná i motivaci, komunikovat bez nich. Nevyslyšení ze strany druhých se mu nakonec stává osudným.

Sám Krejča, odborník na Čechova, uvedl zajímavou myšlenku, která se nabízí na konci této práce. Byl si vědom toho, že začátek a konec textu hry spolu vždy souvisí: „*Řešení první věty předurčuje i poslední větu hry a svým způsobem je spojeno se všemi ostatními mezi začátkem a koncem.*“<sup>151</sup> I v Rackovi, jako by první a poslední věta dávaly jakýsi rámeček a shrnutí děje do dvou vět. Když se spojí, vytvoří smysluplný celek:

### **MEDVĚDĚNKO:**

„*Proč chodíte pořád v černém?*“<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 52

<sup>151</sup> KRAUS, s. 5

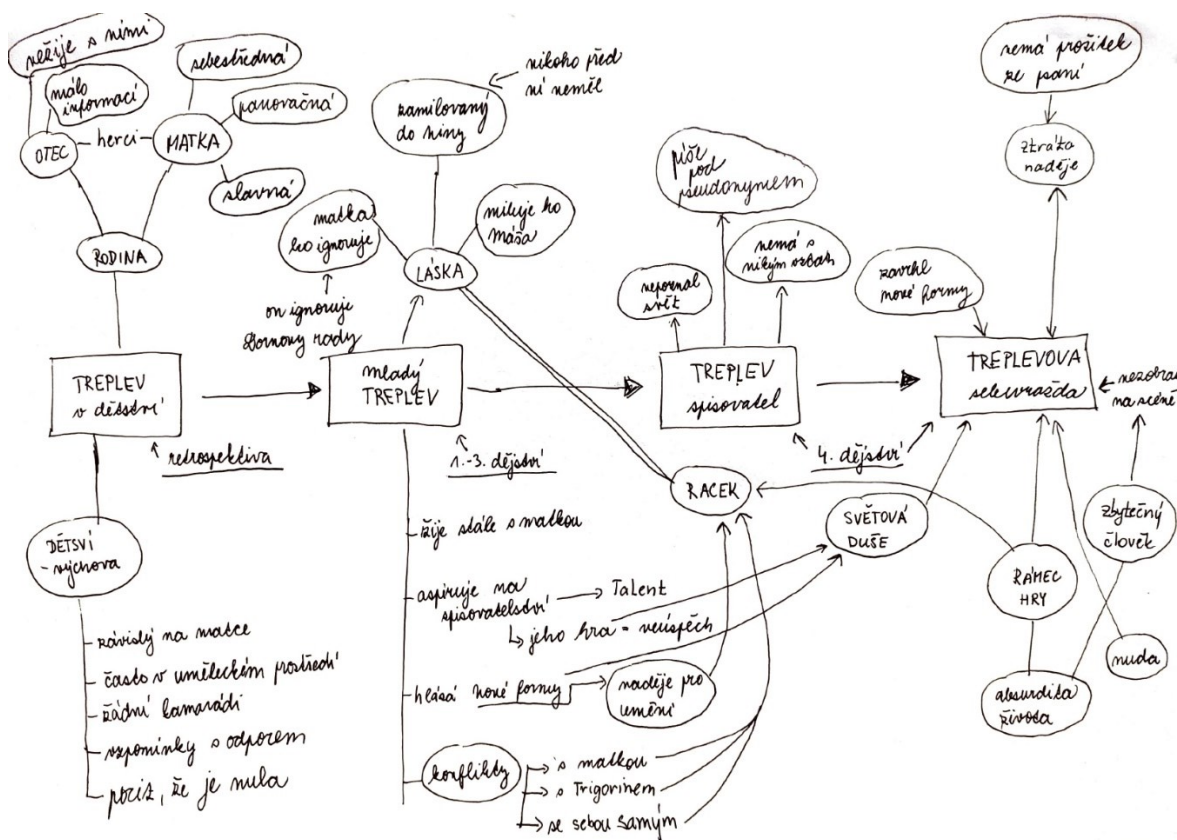
<sup>152</sup> ČECHOV, s. 5

## DORN:

„Jde o to, že se pan Treplev zastřelil.“<sup>153</sup>

### 4.4 Treplevův život jako rámec hry

Treplev spojuje ve své osobě a životním příběhu spojuje všechna témata hry. Pochopit Racka znamená pochopit Treplevův vývoj. Jeho příběh znázorňuje pojmová mapa níže.



Obrázek 2

<sup>153</sup> ČECHOV, s. 65

V předešlých kapitolách je Treplevův osud několikrát naznačen. Tato mapa shrnuje důležité milníky v jeho životě i to, jak ho jednotlivé události ovlivňovaly a jak se napříč časem jeho různá životní témata prolínala. Jeho příběh je rozdělen do čtyř velkých kapitol. Trepleva z dětství lze poznat jen skrze vzpomínání postav na dávné doby. Není ve hře explicitně popsáno, takže je jen domněnkou to, zda to tak doopravdy bylo. Výklad se opírá pouze o repliky postav, které mohou být ale zkreslené. Treplevův dospělý život je už předmětem hry. Jeho osobnost se mění – během prvního až třetího dějství je mladistvý, zamilovaný a jeho city se mění jako na houpačce. Ve čtvrtém jednání již zmužněl a jedná více jako dospělý člověk. Jeho city ale v závěru hry znovu probudí Nina a on se těsně před spácháním sebevraždy osobnostně promění.

Lze vidět opakující se motivy, které pronásledují Trepleva od dětství – nedostatek kamarádů, závislost na matce, neopětovaná láska. To vše vyústilo ke ztrátě nadějí a dokonané sebevraždě. Na mapě jsou ukázány i rodinné vztahy, které Konstantina během života velmi ovlivnily. Otec, o kterém se neví prakticky nic a dominantní matka, která Konstantina od dětství brala pouze do společnosti postarších herců a umělců. Když se na Treplevův život nahlédne jako na celek, jeho motivy k sebevraždě jsou viditelné. Jeho melancholie a konfliktnost je projektována do symbolu racka, s čímž souvisí i neopětovaná láska. Toto vše se snaží mladý umělec promítnout do své tvorby, především do motivu Světové duše, která prostupuje celým dílem a je i tajemnou a nepřístupnou metaforou pro pochopení jeho jednání. Zároveň je tu i symbol racka, který hraje stěžejní roli a splývá s ním i jeho talent pro umění.

## Závěr

Čechovův Racek i po letech stále stojí na vrcholu nejvíce inscenovaných her na světě. Je to i díky aktuálnosti a všednosti charakterů postav, jak bylo v práci naznačeno. Celá práce je postavena na interpretaci divadelního textu, která se soustředila primárně na zachycení prolínání symbolů, především těch spojených s uměním a láskou. Na začátku práce byla shrnuta dějství a popisy postav.

Následovala hlavní stať o významu racka ve hře. Pokusila jsem se o nastínění několika interpretačních pojetí a vystihnout tak průchod racka dějem celé hry. Byly k tomu využity především zahraniční studie a rozbor, které se profily do divadelní teorie a některé z nich více do psychologie. V mnohovrstevnaté hře jsem si také vybrala dílčí téma lásky, které bylo interpretováno především pomocí Colour wheel theory, což je koncept J. A. Leeho. Pokusila jsem se o zachycení vztahů postav, mimo jiné i přes pojmové mapy, které ukazovaly vývoj v průběhu hry.

Práce obsahovala i kapitolu o umění, do které spadaly i podkapitoly věnující se talentu v umění, novým formám nebo krátkému výkladu hry o Světové duši. V takto komplikovaném dramatu nebyl prostor pro hlubokou dramaturgicko-psychologickou analýzu, nicméně práce nabídla alespoň jakýsi exkurz do dílčích témat.

Smysl hry a význam pro dobu nynější lze uzavřít slovy samotného autora: „*Chtěl jsem jen lidem poctivě říci: Podívejte se na sebe, podívejte se, jak špatně a nudně žijete! Nejdůležitější je, aby to lidé pochopili, a když to pochopí, rozhodně si vybudují jiný, lepší život. Já ho nevidím, ale vím, že bude úplně jiný, vůbec se nebude podobat tomu nynějšímu.*“<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> HRISTIĆ, s. 43



## Seznam použitých informačních zdrojů

BORNY, G. (2006). The Seagull: From Disaster to Triumph. In *Interpreting Chekhov* (pp. 127–168). ANU Press.

Bible: překlad 21. století, 2019. 6. opravené vydání. Praha: Biblion. ISBN 978-80-87282-44-1.

BROCKETT, Oscar Gross a Franklin Joseph HILDY, 2019. Dějiny divadla. Přeložil Milan LUKEŠ, přeložil Jan PROKEŠ. Praha: Rybka Publishers. ISBN 978-80-87950-66-1.

CURTIS, J. 1985. Ephebes and Precursors in Chekhov's *The Seagull*. *Slavic Review*, 44(3), 423-437. doi:10.2307/2498013

ČECHOV, Anton Pavlovič, 2021. *Racek: komedie o čtyřech dějstvích*. V nakladatelství Artur vydání čtvrté. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. Praha: Artur. D (Artur). ISBN 978-80-7483-152-2.

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. V nakladatelství Artur vydání čtvrté. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. Praha: Artur, 2021. D (Artur). ISBN 978-80-7483-144-7

FREEBORN, R., 2002. Absurdity and Residency: An Approach to Chekhov's "The Seagull." *New Zealand Slavonic Journal*, 81–88.

FROMM, Erich, 2010. *Umění milovat*. V Českém klubu 6. vyd. Přeložil Jan VINAŘ. Praha: Český klub. ISBN 978-80-86922-32-4.

HELLWEG, J. D., & HELLWEG, S. A. (1982). The sea gull: A communicative analysis of Chekhovian drama. In *Communication Quarterly* (Roč. 30, Issue 2, s. 150–154). Informa UK Limited.

HRISTIĆ, Jovan: *Čechov dramatik*. Olomouc: Votobia 2003. 157 s. ISBN 80-7198-544-9

HOSTOMSKÁ, Anna, 1993. *Průvodce operní tvorbou*. 8. dopl. vyd. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0344-7.

MANNLE, C. M. (2021). The Nina enigma: embodying fractured femininity in Chekhov's *The Seagull*, *Stanislavski Studies*, 9:2, 205-218, DOI: 10.1080/20567790.2021.1979292

- JERMILOV, V. (1953). Anton Pavlovič Čechov: 1860–1904. Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- KRAUS, K., PATOČKOVÁ, J. (2001). Divadlo ve službách dramatu. Praha: Divadelní ústav. České divadlo (Divadelní ústav). ISBN 80-7008-113-9.
- KRAUS K., KREJČA O., TOPOL J.: „Rozhovor 2“, v: Anton Pavlovič Čechov, Tři sestry, program inscenace Divadla za branou 1966.
- LEE, J. A. (1973). The Colors of Love: An Exploration of the Ways of Loving. Toronto: New Press.
- NOLEN-HOEKSEMA, Susan (2012). Psychologie Atkinsonové a Hilgarda. Vyd. 3., přeprac. Přeložil Hana ANTONÍNOVÁ. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0083-3.
- PAVIS, Patrice (2003). Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]. Praha: Divadelní ústav. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, Petr, ed. (2004). Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. Praha: Libri. ISBN 80-7277-194-9.
- PETRUSEK, Miloslav, MAŘÍKOVÁ Hana, VODÁKOVÁ, Alena (1996). Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-311-3.
- СОБЕННИКОВ, А. С. (2021). „Чайка“ А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа. Отцы и дети: Сибирский филологический журнал. No 1. s. 82–95. DOI 10.17223/18137083/74/6
- SVATOŇ, Vladimír (2009). Román v souvislostech času: úvahy o srovnávací literární vědě. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-49-0.
- ROZIK, E. (2011). Deconstruction of archetypal characterization: the case of Nina in Chekhov's The seagull, International Journal of Jungian Studies, 3:1, 53-68, DOI: 10.1080/19409052.2011.542372
- STROUD, T. A. (1958). Hamlet and The Seagull. Shakespeare Quarterly, 9(3), 367–372.
- PHILLIPS, Sam, 2013. --ismy. V Praze: Slovart. ISBN 978-80-7391-762-3.

THULLER, Gabriele, 2007. Jak je poznáme? Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-1998-

1.