

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Jan Plíhal

**Dvakrát Ostrava, dvakrát Čechovův Racek:
Analýza a komparace inscenací Národního divadla
moravskoslezského a Komorní scény Aréna**

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE:

Mgr. Petr Klár

OLOMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedených zdrojů a literatury. Poděkování zaslouží vedoucí práce Mgr. Petr Klár za cenné rady, připomínky a projevenou trpělivost.

V Olomouci dne 31. března 2008

OBSAH:

ÚVOD	4
PRAMENY A LITERATURA	6
METODIKA PRÁCE	6
RACEK ĽUBOMÍRA VAJDIČKY	8
K OSOBĚ REŽISÉRA ĽUBOMÍRA VAJDIČKY	9
PROSTOR	12
SCÉNOGRAFIE.....	16
VÝPRAVA	18
VAJDIČKŮV VÝKLAD POSTAV DRAMATU	20
RACEK IVANA KREJČÍHO	28
K OSOBĚ REŽISÉRA IVANA KREJČÍHO	29
KREJČÍHO VYUŽITÍ PROSTORU A SCÉNOGRAFIE	31
ASPEKTY REŽIE	34
KREJČÍHO VÝKLAD POSTAV DRAMATU	37
VAJDIČKA A KREJČÍ – KOMPARACE	42
HLEDISKO ŽÁNRU	43
HLEDISKO DRAMATURGIE.....	45
TREPĽEV VERSUS TREPĽEV	47
ZÁVĚR	49
ANOTACE	51
ANOTATION	51
SEZNAM LITERATURY:	53
SEZNAM PRAMENŮ:	53

Úvod

Ostravští Rackové vzlétli vstříc divadelnímu publiku krátce po sobě. Premiéra Racka v Komorní scéně Aréna se odehrála devátého prosince 2006, premiéra Národního divadla moravskoslezského o několik týdnů později, dvacátého sedmého ledna 2007. Toto téměř současné uvedení klasické Čechovovy hry na dvou ostravských scénách, lišících se jak složením stálé divácké základny, tak dramaturgickým profilem, poměrně záhy vyvolalo rozsáhlou diskusi, která naplno vyvrcholila na festivalu OST - RA - VAR 2007, každoroční přehlídce představení všech ostravských profesionálních činoherních souborů. Tato diskuse rozdělila příslušníky z řad veřejnosti, tuzemské teatrologie a kritiky i studenty uměnovědných oborů (kteří zastupují složení účastníků festivalu v největší míře), na dva oponující si tábory. Početnější z nich vyzdvihoval Racka Komorní scény Aréna, především pro jeho nesporné komediální kvality a výkon Michala Čapky v roli Trepleva.

Tato práce je pak logickým vyústěním této diskuse.

Ostravská divadelní scéna, jak se ukazuje, zažívá v současnosti svá nejplodnější léta. Fenomén dvojího uvedení Racka tvoří nezanedbatelnou a přirozenou část tohoto progresivního divadelního vývoje. Racek Vajdičkův v tomto kontextu navazuje na tradici psychologického herectví Národního divadla moravskoslezského, jehož dramaturgická linie se však obvyklým představám o ustrnulosti instituce kamenného divadla na hony vzdaluje. Krejčího Racek je pak reprezentantem poetiky menších ostravských scén, které charakterizuje příklon k současné světové i české dramatice a inklinace k formálnímu experimentu.

Tyto tendence jsou nejvíce patrné v repertoáru Divadla Petra Bezruče, které ve stejném časovém horizontu jako Národní divadlo moravskoslezské a Komorní scéna Aréna, uvedlo další z Čechovových her a sice *Tři sestry*. V těch je odklon od inscenačního paradigmatu zdaleka nejpatrnější, daný dekonstruujícím pojetím Jana Mikuláška, pro jehož inscenační rukopis je určující fascinace filmem a jeho prostředky.

Trojlístek ostravských divadel majících v divadelní sezóně 2007 / 2008 na svém repertoáru některé z Čechovových dramát, doplňuje nedaleké Slezské divadlo v Opavě, v jehož programové brožuře bychom našli opět Racka.

Čtyřnásobné uvedení Čechova v severomoravském regionu je náhodné. Žádný globální regionální dramaturgický plán jej nezaštiťuje. Ačkoliv svým provedením jsou si sobě všechny čtyři inscenace na hony vzdálené, jednotící prvek by se v nich přece jenom nalézt dal. Je jím paradoxně postava doktora Dorna. Kostas Zerdaloglu, hrající tento part v Aréně, zároveň ve stejné roli účinkuje i v Opavě. Tomáš Jirman, Dorn z Národního divadla Moravskoslezského naopak účinkuje jako host v roli Ivana Čebutykina v inscenaci *Tři sestry* Divadla Petra Bezruče. Tento fakt svědčí o vzájemné provázanosti jednotlivých ostravských (potažmo regionálních) scén.

Tato práce se pomocí analýzy jednotlivých složek inscenací a pramenů snaží postihnout optiku obou režisérů, pomocí které na Čechovovo drama nahlížejí. Tématicky navazuje na oborovou práci Petra Klára z roku 2003, *„2 x Čechovův Racek optikou režisérů střední generace,“* jež se zabývala analýzou a komparací Racků Petra Lébla a Vladimíra Morávka.

Prameny a literatura

Při psaní této práce posloužily jako základ reflexe obou představení v tisku. Percepční hledisko autorů těchto reflexí pak sloužilo především ke konfrontaci s režijně dramaturgickými záměry obou režisérů, které jsem rekonstruoval pomocí studia sekundární literatury, popřípadě zasazením jejich tvorby do kontextu jednotlivých scén v rámci ostravského regionu.

Kromě několikerého osobního shlédnutí obou inscenací, mi jako hlavní zdroj pro jejich analýzu sloužily jejich videozáznamy, laskavě zapůjčené oběma divadly.

Po stránce odborné literatury tato práce vychází především z knihy „*Čechov dramatik*“ Jovana Hristice, při analýze Vajdičkovy inscenace a jeho divadelně praktického i teoretického uvažování mi pak byla neocenitelným pomocníkem jeho vlastní kniha „*Priestor, Význam, Interpretácia.*“

V neposlední řadě byl jako zdroj informací použit i internet, především pak server Divadlo.cz, při práci jsem využil i propagační tiskoviny jednotlivých divadel a zpravodaje každoroční přehlídky ostravských činoherních scén, OST-RA-VAR.

Metodika práce

Při práci jsem se pomocí analýzy jednotlivých složek inscenací, podpořené studiem pramenů a literatury, snažil rekonstruovat autorský záměr obou režisérů a jejich výklad Čechovova Racka. K této rekonstrukci pak sloužila především důkladná analýza jednotlivých postav dramatu ve vztahu k jejich scénickému jednání, hereckému uchopení a výtvarnému pojetí výpravy.

K nastínění specifického rukopisu obou režisérů byla použita analýza práce s jevištním prostorem a jejích dílčích aspektů.

Závěrečná komparace shrnuje hledisko žánru a jeho posunutí v závislosti na analýze použití prostředků pro specifický žánr určující.

Práce je rozdělena do tří částí, z nichž první dvě tvoří jednotlivé analýzy obou inscenací. Třetí, komparační část si klade za úkol vymezit vzájemné průsečíky i odchylky v režijních přístupech Vajdičky a Krejčího.

Racek Lubomíra Vajdičky

K osobě režiséra Lubomíra Vajdičky

Režisér Lubomír Vajdička se narodil 28. května 1944 v Trenčíně. V roce 1968 nastoupil do tehdejšího Divadla Slovenského národného povstania (dnešní Slovenské komorné divadlo). Od roku 1983 působí v Slovenském Národním divadle.

S inscenováním Čechova má Vajdička bohaté zkušenosti. V roce 1979 inscenoval v Divadle SNP Višňový sad, k němuž se o pět let později jako hostující režisér vrátil v inscenaci pražského Národního divadla. V roce 1984 rovněž režíruje *Tři sestry* ve slovenském Národním divadle. Tamtéž se v roce 1999 poprvé režijně setkává s Rackem.¹

Neméně důležitá je i Vajdičkova činnost pedagogická. Od roku 1986 působí na katedře režie a dramaturgie bratislavské VŠMU, externě pak i na pražské DAMU.²

„Mnozí z těch, kdo se v mládí chtějí věnovat divadlu, to zkoušejí přes herectví. A ti, kteří velmi záhy poznají, že na herectví nemají, tak třeba začínají divadelní vědou, což je také můj případ. Studium divadelní vědy velice ovlivnilo můj přístup k režii, což znamená, že je spíše literárněvědný, tedy analytický. Praxí jsem pochopitelně získal názor na herce jako na svého bezprostředního spolupracovníka a partnera. A bez tohoto vztahu si vůbec nedovedu představit vznik jednotlivých divadelních inscenací. Nemám ambice se herecky realizovat na to jsou právě herci, kteří to úžasně dovedou. Ale mám vždy dobrý pocit z toho, když je mohu inspirovat a na jevišti motivovat právě jako režisér.“³

¹ VAJDIČKA, L'ubomír, *Wikipédia, slobodná encyklopédia*. (http://sk.wikipedia.org/wiki/%C4%BDubom%C3%ADr_Vajdi%C4%8Dka).

² Tamtéž.

³ Uhlář, Břetislav: *L'ubomír Vajdička: V Čechovi lze nalézt pokaždé něco nového*. Moravskoslezský deník, 26. 7. 2007, s. 20.

Vajdička je činný rovněž jako divadelní teoretik. V jeho knize *Priestor, Význam, Interpretácia*, která zkoumá možnosti dramatického textu v závislosti na divadelním prostoru, jsou pilíři pro jeho teoretická stanoviska právě vlastní inscenace her Ostrovského, Gorkého a Čechova. Ten je v nich zastoupený již zmíněným Višňovým sadem z Martinského divadla.

Autorovi této práce kniha sloužila mimo jiné také jako prostředek rekonstrukce Vajdičkova vztahu k Čechovovi a jeho poetice. Jak z knihy vyplývá, nevidí režisér v Čechovovi autora komedií, ale tragika.⁴ Tomuto hledisku je podřízena i režijně dramaturgická koncepce inscenace. Racek v divadle Antonína Dvořáka nevyvolává v obecnstvu smích, stejně tak jako se na sebe nesnaží strhnout pozornost rozmanitými režijními kejklemi. Vajdička nezalidňuje a „nezavěcňuje“ jeviště a la v devadesátých letech Lébl, nezcižuje jako Morávek, ani si nehraje s žánrem a možnostmi jeho dekonstrukce jako v současnosti například Jan Mikulášek v inscenaci *Tří sester* v sousedním Divadle Petra Bezruče. Nabízí nám místy až mrazivou sondu do životů zoufalých postaviček, jejichž svérázný způsob jakým odkrajují z koláče bytí, nemůže dospět k ničemu menšímu než katastrofě (a u diváka v ideálním případě ke katarzi). Jeho scéna je až téměř vyabstrahovaná, založená na funkčním scénickém nápadu s neustálým zmenšováním prostoru, v inscenaci není nic co by nebylo pro Čechovovo drama nezbytně nutné, puška na zdi nevisí. Velký prostor naopak v režisérově Rackovi dostávají herci. Vajdičkova režie v tomto případě, jak trefně napsal Jan Kerbr: „...jemně koloruje předivo geniálního textu.“⁵

Vedle precizního vedení herců je Vajdičkova intenzivní práce s prostorem divadelním i prostorem samotného Čechovova dramatu,

⁴ Čechova autor řadí spolu s Aischylem, Shakespearem, Moliérem, Ostrovským (výčet Viktora Šklovského) k autorům tragédií. Viz VAJDIČKA L'ubomír, *Priestor, Význam, Interpretácia*. Bratislava 1996, s. 6.

⁵ Kerbr, Jan: *Zaostřeno na A. P. Čechova*. Mladá Fronta Dnes, 24. 3. 2007, s. 8.

nejzřetelnějším rysem inscenace Národního divadla Moravskoslezského.

„Zatiaľ čo v časoch Aischylových, Shakespearových, Moliérových, ešte aj Ostrovskeho, text vzniká v priamom kontakte s javiskom, ak ne priamo na javisku, a teda netreba, aby jeho konečná verzia bola prenesená na javisko, s Čechovovým textem sa to už stať musí - má byť položený na scénu - mise en scène“.

Prostor

Prostor i jeho popis hraje v Čechovových hrách nepostradatelnou roli. Čechov umísťuje svá dramata nejčastěji do rozlehlých rodinných sídel, která fungují jako symboly a s nimiž jsou postavy těchto dramát osudově spjaté, „...dynamizuje priestor v zmysle skor architektonickom, a takisto vytvára priestor pre dynamizovanie javiskovej situácie, pre vytvorenie jej druhého plánu.“⁶ Dům Prozorových jako neúprosné jho, zabraňující Olze, Irině a Máše v odjezdu do symbolické Moskvy (v Rackovi má stejnou funkci Dornův Janov), rodinné sídlo jako memento kvetoucí minulosti a nastupujícího rozkladu ve Višňovém sadu. Čechov navíc rád mimo prostor (jak dramatický, tak jevištní) umísťuje největší zvraty a zásadní momenty svých her. Násilné akty (kromě Ivanovovy sebevraždy) na jevišti nevidíme. Proto je Tuzenbachova smrt naznačena nezřetelným výstřelem odkudsi z hlubin zákulisí a proto je Treplevova smrt zredukována na trapný výbuch lahvičky s éterem.

*„Tak v Čechovových hrách existuje niekoľik prostorových rovin, na nichž můžeme sledovat průběh událostí a jež, každá svým způsobem, dávají těmto událostem význam.“*⁷

Toho si je vědom i divadelník - vědec Vajdička a z inscenace ve scénografii Jozefa Cillera, Vajdičkova dlouholetého spolupracovníka jsou tyto roviny jasně patrné.

Prostorově neotřelý je již samotný vstup Máši a Medvěděnka na scénu. Vajdička totiž ignoruje Čechovovu scénickou poznámku, ve které autor za „narychlo stlučeným divadlem“⁸ umístil jezero tak, „že není vůbec vidět“.⁹ Máša a Medvěděnko vstupují na scénu právě z jezera, jehož imaginární prostor je řešen tak, že vodní plocha se nachází v místě hlediště a okraj rampy tvoří břeh.

⁶ VAJDIČKA, Lubomír: *Priestor, Význam, Interpretácia*. Bratislava 1996, s. 39.

⁷ HRISTIC, Jovan: *Čechov dramatik*. Olomouc 2003, s. 99.

⁸ ČECHOV, Anton, Pavlovič: *Racek*. Programová brožura Divadla Antonína Dvořáka, Ostrava 2007, s.19.

⁹ Tamtéž.

Lada Bělašková ztvárňující Mášu je v této expozici zcela nahá, otočená k divákům zády. Tato scéna spolehlivě znovu „rozšumí“ právě utichnuvší sál, nehledě k tomu, že na tvářích opulentně nalíčených a pečlivě ustrojených dam za hranicí středního věku vyloudí ruměnc takového kalibru, že může dojít i k upuštění tou dobou již poloprázdného pytlíku s mandlemi v čokoládě.¹⁰

Vajdička však projevil míru vkusu a alespoň Františkovi Večeřovi v roli „milujícího nemilovaného“ Medvěděnka ponechal spodní prádlo. Tato scéna nemá za úkol vyvolat lacinou prvoplánovou kontroverzi, funkční metafora je zcela čitelná. Neotřelá Vajdičkova expozice byla hojně reflektována kritikou, Vladimír Hulec například inscenaci lapidárně shrnuje takto: *„Nejkrásnějších je prvních pět minut...“*

Ačkoliv by se tato úvodní scéna a její aspekty daly rozebírat a vykládat velmi dlouho z úhlu mnoha diskurzů, k nastínění jejích možných interpretací nechť v tomto případě znovu poslouží reflexe z tisku: *„Racek v Divadle A. Dvořáka začíná odvážnou scénou (...) Žádná samoučelnost v tom ale není. Obě postavy scéna přesně charakterizuje. Nakonec přece po anabázi, v Rackovi, jak je známo, každý miluje někoho jiného, než kým je milován, spočinou v loži manželském. Naznačuje ten rozdíl při vylézání z vody, jak se Máša chce zbavit konvencí?“¹¹* A poněkud neobratněji například takto: *„Nahota použitá režisérem L'ubomírem Vajdičkou j.h. ihned zpočátku je efektním, ale naprosto funkčně použitým symbolem: v této hře se před očima diváka objeví člověk odhalený, vyobrazený tak, že jeho pravé vlastnosti vstoupí do popředí v plné nahotě.“* Odhaleno je však i divadlo, to, které ve Vajdičkově pojetí tvoří hlavně herec, prostor a světlo.“¹²

¹⁰ Osobní autorův zážitek. 18. 11. 2007 v Divadle Antonína Dvořáka, předplatitelská skupina N, nedělní představení, začátek 15.00.

¹¹ KRÍŽ, Jirí P.: *Nad Ostravou krouží hejno vyhládlých Racků*, Právo, 1. 2. 2007, s. 13.

¹² VRCHOVSKÝ, Ladislav: *Racek v Divadle Antonína Dvořáka je především o samotě*, Moravskoslezský deník, 1. 2. 2007, s. 15.

Vajdičkova Metaforická práce s prostorem je nejvíce patrná ve scéně s Treplevovou hrou. Scéna divadla na divadle v Čechovově dramatu odkazuje k Shakespearovi a jeho Hamletovi. Ten sloužil Čechovovi jako inspirace při psaní postavy Trepleva¹³, jehož vztah k Arkadinové připomíná Hamletův vztah ke Gertrudě. Útržky ze Shakespearových monologů pak v Rackovi z úst Arkadinové a Trepleva zazní krátce před začátkem Treplevovy „plenérové produkce.“

Ve Vajdičkově inscenaci a Cillerově scénografii se bez prostoru „narychlo stlučeného divadla“ musíme obejít. Na scéně se před začátkem Treplevova přísně avantgardního počínu nenachází nic jiného než pár chladných, vzhledově unifikovaných, kovových židlí, umístěných blízko okraje rampy. Na ty postupně usedá celé osazenstvo venkovského sídla. Publikum inscenované sedí čelem k publiku skutečnému. Treplev přichází na scénu z hloubky jejího prostoru, což donutí „publikum divadelní“ k nepřírozenému a hlavně nepříjemnému otočení hlavy a trupu o sto osmdesát stupňů. Jakoby Vajdička pomocí Treplevova příchodu naznačoval snahu mladého dramatika zlomit vaz všem příslušníkům starší generace a učesané divadelní konvence. Není však jistě náhodou, že jediný, kdo odmítá otočit hlavu je Treplevova matka Arkadinová. Ta si klidně počká dokud proklamující Treplev nepřejde z hloubky scény až k samému okraji rampy. To je další signifikantní moment Vajdičkovy práce s prostorem a jeho významem. Treplev se totiž rázem ocitá v kleštích dvojího publika. Toho skutečného i toho inscenovaného. V těchto kleštích se však neocitá herec, ale divadelní tvůrce, režisér a dramatik v jednom, trapně se snažící manifestovat „nové formy.“

K obecenstvu skutečnému, tedy návštěvníkům velkého kamenného divadla však avantgardista Treplev zůstává otočen zády, stejně jako později Zarečná, před tím než dojde k předčasnému ukončení

¹³ PIVOVAR, Marek: *programová brožura k inscenaci Divadla Antonína Dvořáka*, Ostrava 2007, s. 16.

této prodlužující se agonie. Vajdička se zde tedy projevuje jako nemilosrdný ironik.

Režie rovněž pracuje s různými plány. V těch zadních často nechává „fungovat“ postavy, které nejsou pro scénu nevyhnutelně nutné. Toto prostorové řešení tak akcentuje zbytečnost vybraných postav i jejich vzájemnou hierarchii. Nejzřetelněji působícím příkladem je „věčně opodál stojící“ Medvěděnko. Snad by i sám chtěl aktivně zasáhnout do okolního dění, ale jeho utápnutá letora ho staví pouze do role nedobrovolného pozorovatele.

Scénografie

S hloubkou pole pracuje i scénograf Jozef Ciller. Jak jsem již uvedl výše, scéna není přeplněna ani nábytkem ani jinými předměty, které ve většině případů stejně slouží pouze k neobratnému identifikování času a místa dramatu a mají za úkol podtrhnout iluzivnost toho kterého divadelního kusu. Scénograf zde pracuje úsporně. Židle, stolek, jezdící postel a kolečkové křeslo pro chřadnoucího Sorina, více není třeba. Hlavní scénografický prvek inscenace (a jeden z jejích nezapamatovatelnějších rysů) totiž tvoří prosklené bloky, které s každým dějstvím z hloubky scény ukrajují další kousek prostoru a tlačí tak protagonisty stále blíže a blíže k symbolickému okraji propasti (v tomto případě rampy jeviště). Pokud se dá moderní slovenská scénografie charakterizovat jako „...veľmi zjavné úsilie postihnúť sociálny a historický zmysel predloh.“¹⁴, Ciller v souladu s touto charakteristikou akcentuje existenciální rovinu Čechovova textu: Osobní tíseň i neschopnost překonávat mantinely vytyčené vzájemně mezi postavami dramatu. Treplev se na sklonku svého života opět vrací na malou scénu, která stála na počátku anabáze jeho „života v umění“.

Prosklené bloky však mají i svoji neoddiskutovatelnou výtvarnou funkci. Každý z nich je vertikálně i horizontálně rozdělen příčkami, dva z nich navíc skýtají ještě roztahovatelné dveře. Při postupném hromadění se bloků před sebe, tak zakrátko jejich geometrická struktura vytvoří dojem neproniknutelné mříže, potažmo pavučiny. Jediný, kdo má právo touto změtí ve Vajdičkově inscenaci procházet je právě Nina Zarečná. Skrze ně přichází odehrát své první představení, skrze ně po posledním setkání s Treplevem utíká znovu vstříc nástrahám okolního světa. Opět vše funguje zcela v souladu s charakterem postavy. Zarečná se jako jediná se pokouší ve hře něco aktivně změnit, odmítá

¹⁴ LAJCHA, Ladislav: *Súčasná slovenská scénografia*. Pallas 1977.

dodržovat neměnný status quo postupujícího rozkladu. Zatímco Treplev sedí na židli za svým stolečkem na psaní, Zarečná ve městě zažívá první ústrky nutně spojené s kariérou ne zcela talentované herečky. Jako jediná se na venkovský statek nevrací za účelem zodpovědné rekreace. Takový návrat vyžaduje spoustu sebezapření, Zarečná je však schopná překážky zdolávat. Proto nakonec vyznívá její závěrečný úprk skrze prosklenou masu tak monumentálně. Roztahovatelné dveře, které v něm za sebou zavírá se tak rázem stávají čitelným symbolem. Zarečná nemůže zpět, Treplev zůstává uvězněný se starou gardou na venkově. Odsud již existuje pouze jediná cesta.

Výprava

Dalším velmi výrazným rysem Vajdičkova Racka jsou kostýmy jeho protagonistů. Jejich rozmanitost a kombinace vyvolává rozpaky, jejich podoba neodkazuje k určité době (k počátku dvacátého století asi nejméně), vodítkem k jejímu určení není ani scénografie. Vajdička se snaží ve svém pojetí Racka vytvořit dojem jakési univerzální doby, problémy a otázky položené Čechovem na konci devatenáctého století vnímá jako nadčasová témata. Výtvarné pojetí kostýmů tomu odpovídá. Ať již je to absence Mášina kostýmu na začátku představení, nebo Trigorinovy divoké rybářské variace, jedno se výpravě upřít nedá. Je natolik dominantní, že je okamžitě schopná vyvolat široké spektrum intenzivních emocí.

Treplev se představuje v rozpačité působící kombinaci zelených plátěných kalhot a o odstín tmavším vršku. Oproti posléze přicházejícímu Trigorinovi působí jako zakřiknutý vesnický nekňuba (čemuž jistě nahrává i fyziognomie jeho hereckého představitele Vladimíra Poláka). Trigorin naopak ve svém černém koženém saku a černých kalhotách vytváří dojem člověka dbalého o svůj zjev. Jeho zálibu v oblékání pak výtvarník Milan Čorba zdůrazňuje Trigorinovým „sportovním outfitem,“ ve kterém se věnuje svému oblíbenému chytání ryb. Ten mu však zároveň poskytuje vizáž lavírující někde mezi vekslákem a svátečním hráčem golfu, nicméně Vajdičkovu pojetí Trigorina jako oběti (ať už Arkadinové, či literatury) zdůrazňuje vhodně. Kostýmní výtvarník Milan Čorba v Trigorinovi vidí především oběť módy.

Arkadinová se nenosí v honosných róbách. Vzhledem k takřka civilnímu hereckému projevu Cónové zvolil výtvarník v jejím případě střídmejší, spíše serióznější kombinace kratších či delších kalhot a vršků opatřených poměrně odvážnými dekolty, jimiž se snaží dohnat byvší půvab.

Dorn se představí ve švihácky nasazeném klobouku a ledabylye přes ramena přehozeném pomačkaném saku, vzhled vyžilého bonvivána hledícího neustále kamsi do prázdna tak již nemůže být zřetelněji akcentován.

Sorin, ve Fišarově pojetí odevzdaný až bezelstný stařík, se promenuje ve zmačkaném obleku se širokými kalhotami a nezbytnou hůlkou.

Kostýmy, jakkoliv mohou působit nepatřičně, nepostrádají jasný záměr svojí podobou podtrhovat charaktery postav tak, jak je interpretuje Vajdička a jednotliví herci. Proto u Trigorina ten do očí bijící rozpor mezi garderobami. Jeho módní eintopf spolu s absurdním dialogem o vzájemné dialektice literární tvorby a rybolovu již Trigorina lépe charakterizovat nemůže.

S kostýmy se navíc pracuje v průběhu celého představení, vyvíjejí se společně se svými postavami. Treplov, po té co se stane spisovatelem zcela marginálního významu již doma nechodí ve své brčálové kombinaci. V moderní černé košili a kalhotách stejné barvy nyní mnohem více připomíná Trepleva. Již téměř nemobilní Sorin prodlévá na scéně v pruhovaném pyžamu, Dorn nahradil ledabylou eleganci padnoucím jednořadým oblekem. Celkové barevné spektrum kostýmů také doznává s postupujícím časem představení změn. Pastelové, výrazné barvy z prvních dvou dějství zmizely. Převažují tmavé, studené odstíny, dominuje černá, nejzřetelnější změnu v souladu s vývojem Čechovova dramatu prodělá Nina.

Vajdičkův výklad postav dramatu

„Každé čtení Čechovových her přináší vždy něco nového. Vždy se v nich dají objevit nové myšlenky, což je obrovský potenciál zejména pro herce, ale také literární a divadelní vědce. Už proto, že lze také nalézt úplně nové významové souvislosti, čímž text poskytuje současně novou inspiraci především pro divadlo.“¹⁵

Tato Vajdičkova odpověď na otázku Břetislava Uhláře dává jasné vodítko k odhalení Vajdičkova režijně dramaturgického záměru. A jak vyplývá z odpovědi i ze samotného názvu knihy *Priestor, Význam, Interpretácia*, dramatický text zůstává pro Vajdičku nejnositelnějším pilířem inscenace. Z Vajdičkovy knihy:

„Táto práca sa hlási k dramatickému textu preto, lebo si autor myslí, že ani zďaleka neboli ešte všetky možnosti - a to predovšetkým klasického textu - (divadelně) vyčerpané a potom preto, že proklamácie, vyjadrujúce odpor k vopred napísanému textu ako predpokladu javiskovej tvorby a aktivity, ktoré nasledujú po takovýchto proklamáciách, len zriedka poskytnú rovnocennú protihodnotu najmä čo do obsahového, ale aj čo do obrazového bohatstva, ale predovšetkým dost' často ponúknu myšlienkovú chudobu, a ak sa teraz tvrdo zaoberá s klasikou, je to spôsobené nielen životaschopnosťou nového názoru na „zdivadelnené divadlo“ (tento výraz napríklad Villar nenávidel), ale, a to predovšetkým, jeho myšlenkovou nedokrvenosťou, a to v situácii, keď často nevieme pochopiť, nerozumieme slovám (ani vlastným), nemáme trpezlivosť, alebo sme už zabudli čítať (a tobož počúvať) slová (text) našich bližných (aj dramatický autor je náš bližný!) a v našej necitlivosti voči textu (niekedy

¹⁵ UHLÁŘ, Břetislav, *Lubomír Vajdička: V Čechovovi lze nalézt pokaždé něco nového*. Moravskoslezský deník, 26. 1. 2007, s. 20.

netušenej, pretože pramienickej v nevedomosti) nám unikne „zóna tajomstva, zóna ticha, ktorá je za slovami“.¹⁶

V drobném rozporu s tímto kanonickým výkladem dramatického textu je Vajdičkova práce s Čechovovými scénickými poznámkami. Ty totiž režisér v prvních dvou dějstvích více či méně ignoruje.

Inscenace vychází z překladu Leoše Suchařípy a až na pár škrtnů v monologích, které mají spíše praktický než interpretační charakter, se ho věrně drží. Jeho koncepce se v textu nesnaží nalézt divoké konstelace jaké v textu viděl například Petr Lébl (*„Treplev není synem Arkadinové, Nina nemá dítě s Trigorinem, ale s Treplevem, treplev se nezastřelí sám, ale zastřelí ho buď Zarečná, nebo Medvěděnko... a Máša má dítě s Trigorinem podle pochopitelného vzorce - Trepleva miluje, s Trigorinem spí a Medvěděnka si vezme za muže.“*¹⁷), ačkoliv s jistými náznaky, které byl Čechov na popud carské cenzury nucen vyškrtnout, se alespoň podle textu Marka Pivovara v programu k inscenaci pracuje. *„Nelíbil se vztah Trigorina a Arkadinové, lépe řečeno lhostejnost, s níž na něj původně nahlížel Treplev. Nešťastný Medvěděnko byl chápán jako výsměch učitelskému povolání, narazily i momenty ze vztahu Poliny a Dorna. Zmínky o tom, že pravým Mášiny otcem je doktor Dorn, musely také pryč. Některé z těchto motivů jsme do hry opět vrátili tak, jak je autor napsal.“*¹⁸ Co se týká vztahu Dorna a Poliny, ten režijně nijak zvlášť akcentován není, spíše ponechává divákovi možnost volby. Z herecké interakce mezi Tomášem Jirmanem a Pavlínou Kafkovou sice čiší zvláštní chemie, ta ovšem jednoznačnou odpověď na otázku po Mášině původu rovněž nedává. Výkon Pavlíny Kafkové, která postavu Poliny opatřila specifickou dikcí (kterou Dorn čas od času paroduje) balancuje na hraně tragikomické udržitelnosti. Kafková však svůj part sebevědomě zvládá a její Polina tak

¹⁶ VAJDIČKA, Lubomír: *Priestor, Význam, Interpretácia*. Bratislava 1996, s. 6-7.

¹⁷ KLÁR, Petr: *2 x Čechovův Racek optikou režisérů střední generace*, Oborová Práce, Filozofická Fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2003, s. 18.

¹⁸ PIVOVAR, Marek: *programová brožura k inscenaci Divadla Antonína Dvořáka*, Ostrava 2007, s. 16.

zůstává v rovině zoufale ukníkané platonické doktorovy obdivovatelky, projektující své milostné snahy spíše do dcery Máši. Postava Poliny a její herecké ztvárnění však v rámci Vajdičkovy inscenace tvoří spíše výjimku. Slovy Vladimíra Hulce: „*Inscenace o silných ženách a slabých mužích*“.¹⁹

Toto shrnutí Vajdičkova Racka zdá se býti asi nejvýstižnější. Muži jsou zde prezentováni jako soubor labilních postaviček zoufale tíhnoucích k pevným ženským oporám. Treplev Vladimíra Poláka není bytostný buřič. Spíše se jedná o přerostlé dítě, které zajato ve spárech bohémského života (jehož obrysy nastínila sebevědomá matka herečka), marně hledá jeho smysl. Jeho vztah k umění je nutně daný výchovou a jeho „revoluční“ názory jsou obrysově determinovány třemi lety strávenými na univerzitě. To že má Treplev z Arkadinové patologický respekt i jeho marná snaha vymanit se ze stínu „Jupitera“ v podobě matky, je nejvíce patrná ve chvíli, kdy Košta prezentuje svůj divadelní debakl. V momentě, kdy se dostane ze sevření již dříve zmíněných „kleští“ dvojího publika a ukáže obecenstvu v sále svojí tvář, vidíme labilní „uzlíček nervů“ odříkávající za zády „inscenovaného publika“ na jevišti se svojí dvorní herečkou každické slovo, vyluzuje na kytaru neumětelsky tóny, jejichž urputná snaha navodit atmosféru něčeho bytostně avantgardního deklasuje jeho představení na nejnižší úroveň. Jeho vztah k Trigorinovi je ambivalentní. Na oko je sice schopen jej demonstrativně odmítat, uvnitř však hoří nepatrný plamínek naděje, že jednoho dne by se mohl dostat (v umělecké sféře i ve sféře vztahu k matce) alespoň na jeho úroveň. Polákova fyziognomie i kostým, pídící se v posledním dějství po Trigorinově šarmu této režijní koncepci nemálo nahrávají.

¹⁹ HULEC, Vladimír, *Zaostřeno na A. P. Čechov*, Mladá Fronta Dnes, 24. 3. 2007, s. 8.

Trigorin, vybavený ostrými rysy Františka Strnada, zde funguje jako Treplevův starší zrcadlový obraz. Je sice talentovanější, přitažlivější, ale ve výsledku je rovněž schopen pouze nadnesených gest. Trigorin nefunguje v inscenaci jako bytostný spisovatel schopný následovat zřetelně nastavenou vizi. Je to mnohem více člověk, kterému vše spadlo k nohám jakoby náhodou. Literatura, Arkadinová i Zarečná. Svě postavení, tedy v podstatě nudný život zavedeného městského literáta, nejraději dává na odiv v extravagantním rybářském oblečku. Když Nině líčí strasti spisovatelova života, dělá tak víceméně ve snaze alespoň před sebou samým si ten svůj ospravedlnit. To že náhodou získá i srdce mladé Niny je jen další poznámkou v jeho neustále se plnícím zápisníku. Nakonec stejně jako Treplev se slepou psí oddaností přiběhne na zavolání Arkadinové, a jediné na co se zmůže, je rutinní série laciných gest. Rozepínání pásku v náznaku sexuální agrese, ve snaze ujistit alespoň sama sebe o tom, že není pouhou loutkou v pěstěných rukách stárnoucí herečky je však to poslední, na co se zmůže.

Doktor Dorn v podání Tomáše Jirmana²⁰ nefunguje ve Vajdičkově inscenaci jako skálopevná Treplevova opora, ani jako pohotový glosátor okolního dění. Zahořklý, ve svém ležérně přes ramena přehozeném sáčku, zírá pohledem mrtvého racka kamsi do Vajdičkou nastaveného bezčasí. Ženy pro něj dávno ztratily význam. Občas sice popíchně Polinu napodobením jejího kuňkavého hlásku, předčítá Arkadinové z knihy, v tomto chování však již není špetka touhy. Žádné kradmé dotyky, žádná gesta. Jeho mysl se natrvalo uhnízdila ve vysněném Janově.

Sorin Jana Fišara²¹ je dobrácký, rezignovaný stařík, jehož mobilita klesá úměrně vývoji inscenace. Na trase od zmačkaného obleku a hůlky ke kolečkovému křeslu, tedy na přímé lince ke smrti, akcentuje Fišar v Sorinovi svým umírněným projevem především jeho tragikomickou polohu. S invalidním vozíkem

²⁰ Tomáš Jirman si v inscenaci tehdejšího Státního Ostravského divadla v roce 1988 zahrál Treplevův part.

²¹ Jan Fišar si naopak ve stejné inscenaci zahrál doktora Dorna.

v pohotovosti je Sorinovi neustále v patách učitel Medvěděnko v podání Františka Večeři. V Čechovově dramatu malý předepsaný Medvěděnkův part je ve Vajdičkově inscenaci extendován umístováním zakřiklého učitele do zadního plánu i v momentech, kdy jeho přítomnost na scéně není nutná. Herecky pak „*ušlechtilé posmutnělý*“²² František Večeřa dodává tomuto režijnímu záměru na věrohodnosti. Ačkoliv mluví málo, jeho výraz vypovídá mnohé o jeho touze k Máše i o touze vymanit se ze svého nuzného postavení. Tato touha však musí zůstat ukryta hluboko v jeho neduživém těle. Mášu sice nakonec dostane, ale nedovolí si ani postavit se ve společnosti vedle ní. Postává tedy věčně po vzoru klidného voyeura alespoň opodál, čímž nenápadně ale účinně rozdmýchává nervózní atmosféru vypjatých scén. Toto nervní postávání v kombinaci s jeho urputnou snahou pomáhat chřadnoucímu Sorinovi proti jeho vůli, pak ve výsledku vyznívá stejně tragicky, jako osud kterékoliv jiné postavy.²³ Učitel Medvěděnko ve Vajdičkově pojetí zaznamenává posun od obvyklých inscenačních zvyklostí. V tomto případě nabízí mnohem více než jen obraz naivního venkovana.

Aby byl výčet kompletní, správce Šamrajev hostujícího Vítězslava Kryškeho skýtá svéráznou kombinaci tváře zbrázděné jako pole na podzim s astenickou Kryškeho fyziognomií, čímž ospravedlňuje to, že jako jediná z postav dramatu není obětí milostného zájmu.

Z této analýzy vyplývá, že mužské postavy ve Vajdičkově inscenaci mnohem spíše existují než jednají. Klíčovým slovem je pro ně ambivalence. Ambivalentní je vztah Trepleva k Trigorinovi i Arkadinové, ambivalentní jsou i jejich vnitřní pohnutky. Treplev nakonec sice sebevraždu spáchá, ovšem ta je po jeho zbytečném, ukňouraném životě naprosto nevyhnutelná a dá se

²² KERBR, Jan: *Zaostřeno na A. P. Čechov*, Mladá Fronta Dnes, 24. 3. 2007, s. 8.

²³ O výtečném Večeřově výkonu svědčí jeho širší nominace na ceny Thálie 2008.

v tomto případě číst jako nejvrcholnější z Treplevových okatých gest.

Ženské postavy tvoří těm mužským naprostý protiklad. V čele jim jako přirozená autorita stojí Arkadinová, ostatní ženy (pochopitelně kromě Zarečné) ji však neberou slepě za vzor a nesnaží se jí idolizovat. Chovají se jako svébytné osobnosti, schopné uhájit si svoje dramatem vyhrazené teritorium.

Arkadinová v podání Anny Cónové ze své role těží maximum a odvádí výrazný herecký výkon bez zbytečné kaširovanosti a hyperbolizovaných gest věčně předehrávající stárnoucí herečky z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Arkadinovou v jejím podání bychom u sklenky vína v divadelním klubu mohli potkat spíše v současnosti. Podává obraz údělu hereckého života ve všech jeho odstínech, v jejím ztvárnění bychom našli nejspíše Stanislavským a Mejercholdem „nastrčenou Olgu Knipperovou“ snažící se ze vztahu s Čechovem vytěžit co největší řádku jí věnovaných dramatických postav.²⁴ V tomto případě však nejde o prestiž divadelní, nýbrž o prestiž společenskou, kterou jí zajišťuje právě blyštivý přívěšek v podobě mladšího Trigorina. Přesto se však nedá říci, že by k Treplevovi a Trigorinovi byla cituprostá. Když obvazuje svému synovi (který není schopen ani pořádně spáchat sebevraždu) hlavu, zablesknou se jí na chvíli oči opravdovým mateřským citem. Ten však mnohem více vzbuzuje ono přerostlé dítě v Treplevovi než labilní Košta sám. Její cit k Trigorinovi roste úměrně s Trigorinovými záchvaty individuality. V momentě, kdy vycítí, že by svůj „talisman“ mohla ztratit, předvede mistrovskou etudu na téma láska, za kterou je však cítit i esence lásky skutečné. Jakmile je však nebezpečí zažehnáno, cit partnerský záhy nahrazuje cit narcistní. Arkadinová Cónové je schopna milovat, její největší láskou ovšem zůstává divadlo, jehož kvintesencí je ona sama.

²⁴ PIVOVAR, Marek: *programová brožura k inscenaci Divadla Antonína Dvořáka*, Ostrava 2007, s. 15.

Rozjívená Zarečná, ztvárněná Kateřinou Vainarovou, má naopak citu na rozdávání. Plamen její vášně plane světlem tisíců svíček osvětlujících divadelní sály dávno před jejich elektrifikací. Arkadinovou obdivuje, ale nesnaží se do její podoby násilně stylizovat. Arkadinová v jejích očích funguje jako zástupný symbol všeho, po čem Nina touží, nikoliv jako modla hodná slepého uctívání a nápodoby. Jako jediná z postav zaznamená výrazný vývoj. Kontrast mezi obrazem mladické bezelstnosti z prvních dějství a obrazem trosky, okolnostmi předčasně donucené dospět, v dějství posledním je obrovský. Za pouhé dva roky se Zarečná z panenky v barevných šatičkách promění do pouhého stínu oblékající černý kabát, který vyhaslou tvář maskuje černými brýlemi. I po všech životních strážnících se však ke Konstantinovi není schopna chovat jinak než „indiferentně.“ Její láskou zůstane navždy „prázdná nádoba“ Trigorin, nebo mnohem spíše ideál, který měl tuto nádobu naplnit. V posledním dějství se žádné bláznivé blouznění vedoucí ke smíšení identit s rackem nekoná. Nina svoji minulost přijímá zcela chladně a pragmaticky a se stejnou odevzdaností se vydává vstříc osudu provinční herečky, který nejspíš skončí (a to ještě v lepším případě) podobně jako osud Mášin. Přitom, nemaje nic jiného na práci, přivede ještě Konstantina do záhuby.

Trojici individualit uzavírá Máša. Před Medvěděnkem se klidně svlékne, což je v jejím případě ale spíše projev lhostejnosti než manifest nekonvenčnosti. Těžko si představit Marii v podání Lady Běláškové jak se nahá koupe s Treplevem. Máša vyzařuje pod nánosem smutku agresivitu, která bez jediného slova je schopna určit její pozici mezi ostatními postavami. Medvěděnko se k ní bojí přiblížit a k Trigorinovi si zachovává odstup neměňší než jaký si zachovává Trigorin od ní. V konverzaci s ním má však jasně navrch. Režijní zdůraznění možného vztahu na ose Máša Trigorin se v tomto případě nekoná.

Vajdičkovy postavy jakoby bloudily v kruzích metamorfózy. Z Trepleva by se nejspíše stal Trigorin, z Trigorina Dorn a ze Zarečné Máša. Režisér nabízí především mikropříběhy jednotlivých postav než jeden ucelený příběh o vztahu umění a lásky. Postavy dramatu nedělí na hlavní a vedlejší, ale na silné ženy a slabé muže. „Oba ostravští Rackové prokazují svou sílu. ..., ten z Národního křehkou neslyšností, s níž vyjevuje úmor svého kroužení. A také tím, že přes vzkaz, že »všechny životy dovršily svůj smutný osud v kruhu a zhasly«, nepřestávají propátrávat smysl bytí tady a teď.“²⁵

²⁵ SLADKOWSKI, Marcel: *Racek - Aréna Ostrava, Národní divadlo Moravskoslezské Ostrava*. www.divadlo.cz:22280/art/clanek.asp?id=12764.

Racek Ivana Krejčího

K osobě režiséra Ivana Krejčího

Zmiňoval li jsem v případě Lubomíra Vajdičky, že k Čechovovi má velmi blízký vztah, u Ivana Krejčího se jedná téměř o opak. Racek v Aréně je totiž jeho pouhým druhým setkáním s klasikem ruského dramatu²⁶. Na výsledku však žádné známky nejistoty nenalezneme. Divadelní kritika nešetří superlativy,²⁷ reprízy jsou vyprodané, rezervace se dávají i na schody, rozdělující v Aréně příčně hlediště na dvě poloviny.

Ivan Krejčí, absolvent režie na pražské DAMU, se narodil v roce 1966. V roce 1999 nastoupil jako umělecký šéf do Městského divadla v Karlových Varech, kde působil dva roky.²⁸ Stejný post zastává nyní v Komorní scéně Aréna. Ve funkci uměleckého šéfa nahradil Pavla Cisovského v divadelní sezóně 2005/2006. Pod jeho vedením Aréna získala specifickou tvář, dříve do jisté míry generačně orientované divadlo dnes navštěvuje publikum z celého společenského i věkového spektra. Vladimír Just dokonce mluví o Aréně jako o „*Ostravském činoherním klubu v nejlepších letech a inscenacích.*“²⁹

Pro Arénu, jejíž dramaturgii dominují především hry současných autorů, popřípadě coolness dramatika, je Racek Antona Pavloviče Čechova spíše výjimkou. V tomto kontextu by se od Krejčího, který se narodil v roce 1966, dalo očekávat spíše modernější pojetí tohoto nescetněkrát prověřeného dramatu, opak je ale pravdou. Krejčí, i když se škrty, přistupuje k textu až pietně, téměř všude dodržuje autorem předepsané scénické poznámky, a co je hlavní, v Rackovi se snaží objevit skutečnou komedii.

²⁶ V divadelní sezóně 1994 / 1995 v inscenaci Višňového sadu pražského Národního divadla (režie Ivan Rajmont) působil jako asistent režiséra.

²⁷ Vladimír Just staví Krejčího Racka nad inscenaci Léblou i Morávkovu.

²⁸ POSPĚCHÁŘ, Petr: *Vyzkoušel jsem divadlo v realitě*, rozhovor s Ivanem Krejčím. Protimluv, 23. 12. 2005.

²⁹ UHLÁŘ, Břetislav: *Vladimír Just: Dvanáctý ostravar nebyl tuctový*. Moravskoslezský deník, 3. 3. 2008.

„Budeme usilovat hrát Čechova poměrně klasicky, bez modernizací, skoro v dobových kostýmech. V textu jsme škrtali, protože chceme hrát věcně a rychle.“

„Je to vždy taková hora. Čechov je těžký na hraní, bude to takový náš pokus. Tento sen o divadle, sen o životě, je analýzou schopnosti sny uskutečnit.“³⁰

Krejčímu se pokus podle všeho zdařil a jeho inscenace tak navazuje na mimořádně úspěšný Višňový sad, který v Aréně v roce 1996 inscenovala Oxana Meleškina - Smilková. Komorní scéna Aréna tak možná pomalu, ale jistě začíná budovat silnou tradici Čechovovských inscenací.

³⁰ JIROUŠEK, Martin: *Racek konečně míří do Arény*. Mladá fronta DNES, 7. 12. 2006, s. C6.

Krejčího využití prostoru a scénografie

Ačkoliv krejčí s divadelním prostorem nepracuje zdaleka v takové šíři jako Vajdička, práce s ním, si už vzhledem k velikosti scény v Aréně, shrnutí zaslouží. Jedním z hlavních rysů tohoto prostoru je jeho simultaneita a subprostor Treplevova divadélka.³¹

Pokud Vajdičkova scénografie na Čechovem předepsané „narychlo stlučené divadlo, které zakrývá výhled na jezero“ rezignovala, v Aréně je tento subprostor naopak akcentován. Divadélko je umístěno na pravém okraji scény a Jakov v podání Alberta Čuby na něm skutečně v úvodní scéně ještě dodělává poslední úpravy. V jeho prostoru se pak kromě Treplevova představení rozehrávají i další situace. Jsou to právě prkna jeho jeviště, kde v závěru prvního dějství propadá Zarečná Trigorinovi. Malá scéna tak předznamenává osud, jaký Zarečnou potká v budoucnu, tedy naprosté odevzdání se. Když je Nina na scéně sama, přednáší části svých replik právě v tomto prostoru. Její značně hyperbolizovaný přednes v těchto momentech dává mnohokrát slyšeným replikám zcela nové, ironické vyznění, týkající se především vztahu k Arkadinové.

Ta, ačkoliv je v roli neustále, se do malé scény častokrát utíká ověřit si (a především demonstrovat) své deklamační schopnosti.

Divadélko Krejčímu slouží také k tematizaci celého fenoménu divadla a všech jeho aspektů. V jeho blízkosti postavy inklinují k mnohem expresivnějšímu jednání, Treplev se převlékne do čisté košile, pro Sorina pak „divadlo nových forem“ reprezentuje především rušení jeho stařeckého klidu (v momentě, kdy Jakov svůj dřevěný chrám umění dokončuje za pomoci vrtačky).

³¹ Simultaneita je současné působení dvou a více prostorů sekundárních v jednom hlavním prostoru primárním. Toto tvrzení samo o sobě předpokládá chápání prostoru jako významově strukturovaného tělesa, jehož komponenty podléhají vnitřní hierarchii a z ní vyplývající vztahové závislosti. Viz PRAŽÁK, Albert, cit. d., s. 90.

Kromě této metaforické funkce má divadélko i neoddiskutovatelný potenciál coby zdroj komiky (zasekávající se oponka zakrývá na začátku monologu Zarečné celou její hlavu a neony obehnané kůly zajišťující jeho oporu působí v kontrastu s „vyhlašování nových forem“ až dojemně bulvárně), mimo jiné i proto, že ospravedlňuje Jakovovu scénickou existenci. Právě postava Jakova dostala V Krejčího Rackovi poměrně velký prostor, v žádném případě však nepůsobí zbytečně. Pomocí Jakova Krejčí akcentuje skrytou Čechovovskou ironii, posouvá pomocí něho významy, popřípadě ho využívá jako prostý komický prvek. K demonstraci nechť poslouží scéna Dornova monologu, který pronáší po Treplevově opusu. Doktorova uměním zasaženého duševního výlevu se totiž účastní i uklízející Jakov, svou nejprve nepřiznanou přítomností a „nechápadající“ mimikou Dornovu repliku ironizuje. Má li Jakov sloužit jako katalyzátor smíchu, pak postačí Krejčímu nechat polonahého Jakova projít po scéně zahaleného v ručníku s obrázkem vlka.

Scénografie, již vzhledem k stísněným prostorám Arény je řešena variabilně. Jejím základem jsou bílé židle a květinami vyzdobené křesílko pro Arkadinovou, které Treplev před ostatními postavami pozorně střeží. Divadélko se v posledním dějství mění v almaru, v pozadí jeviště se v posledním dějství objeví roztahovatelné dveře v tomto případě však nezatížené specifickým významem. Krejčí pracuje i s videoprojekcí, jež je promítána na zvednutou oponu byvšího divadélka a jejíž použití má za úkol jediný: náležitě pomocí obrazů hvězdné oblohy a přírody zdůraznit atmosféru té které scény. Podle zpravodaje festivalu OST - RA - VAR: „...na samém konci třetího dějství se objeví červená fotografie mlhoviny racek - připomíná krvavou skvrnu - zřejmě symbolizuje počátek Ninina vztahu k Trigorinovi.“³² Pokud se však projekci daří vytvářet pouze takovéto impresy, nelze než konstatovat, že její použití je v tomto případě toporné a prvoplánové. Tuto skutečnost lze připsat na vrub současné

³² Ostravar, festivalový zpravodaj, 28. 2. 2007, č. 1, s. 4-5.

(doufejme že do budoucna již mnohem více korigované) ostravské fascinaci vizuálními médii a možnostmi fúze divadla s filmem.

„Problematičtější je finále, kdy Nina opakuje svůj monolog z Treplevovy hry, její obraz se přitom promítá na oponu, zastavuje se a Treplev s posledním pohledem na dávný nehybný výjev odbíhá spáchat sebevraždu. Je to efektní, ale po tom všem jaksi příliš romantické.“³³

³³ SLADKOWSKI, Marcel: *Racek - Aréna Ostrava, Národní divadlo Moravskoslezské Ostrava.* www.divadlo.cz:22280/art/clanek.asp?id=12764.

Aspekty režie

Krejčího režie je do velké míry podřízena snaze zdůraznit komediální potenciál dramatu, vyznačuje se však i přesným vedením herců, jejichž interpretace jednotlivých postav je zřetelně čitelná. Důležitá je pro Krejčího především motivace i těch nejmarginalnějších situací. K tomu kromě herců používá nejružnější zvuky a ruchy. Expozici zahajuje vytí psů, do jehož zvuku na scénu vbíhá (rovněž vyjící) Máša následovaná Medvěděnkem. Expresivně nalíčená a rozcuchaná Marie okamžitě svým nervním pobíháním opanuje celý prostor. Kombinace nekoordinovaných pohybů a stylizovaného projevu Terezy Cisovské společně se zvukem vyjících psů o Máše v první minutě vypoví více než celý zbytek inscenace. Zároveň však tímto manévrem exponuje i učitele Medvěděnka, který o přehnaných výdajích na čaj, cukr a tabák vlastně vykládá vyšinuté narkomance. Jeho jednostranný cit podrobuje Krejčí až brutální analýze, předepsanou propast mezi oběma povahami ještě prohlubuje. Ačkoliv aktualizací se Krejčí vystříhává, v případě Máši nahradil šňupací tabák kokainem. Pokud z textu hry vyvstává Máša jako dekadentní nihilistka, režisér tyto její vlastnosti vyhrocuje až k samotné hranici udržitelnosti.

Krejčí ironizuje text hry jeho doslovným výkladem. Pokud si Sorin stěžuje na vyjící psy, tento zvuk opravdu zaznívá. Láteří-li nad nedostatkem klidu, děje se tak v momentě, kdy Jakov vrtačkou dokončuje poslední úpravy na plenérovém divadélku. Vykázaný Jakov má rázem důvod k tomu jít se vykoupat... Tyto drobné motivace se neustále logicky řetězí, což má za následek absenci jindy hluchých míst v čechovovských inscenacích.

První a poslední provedení Treplevovy hry je u Krejčího skutečnou slavností. Obecenstvo se postupně trousí, hledá místa, Polina usazuje Sorina, v druhém plánu se Máša vysmívá Medvěděnkovi. Arkadinová se ihned žene ke stlučené scéně, okolí hracího prostoru opustí až na Treplevovo naléhání. Ten její

poplivání pro štěstí však kvituje slovy „čert tě vem...“, vztah mezi synem a matkou je tak opět uvozen hned jejich prvním setkáním. Jakmile se však Treplev snaží produkci zahájit, Arkadinová vyskočí a předvede publiku monolog z Hamleta, za který sklídí obligátní potlesk. Treplev se nakonec za svůj „kontramonolog“ dočká ovací také, ty jsou však iniciovány právě Arkadinovou. Představení samotné zahájí opět Jakov, tentokrát si při navození komické situace však Krejčí vypomáhá zcizujícím efektem zvuku nehrající trubky.

Zarečná začíná hrát. Není však Krejčím inscenována jako ambiciózní ochotnice snažící se za každou cenu prodat vše, co odkoukala od zkušenějších. Hraje tak, jak by hrála talentovaná vycházející hvězda lokálního významu. Následující fiasko tak v rámci Krejčího výkladu můžeme připsat pouze Treplevově sveřepé snaze o demonstraci „divadla nového typu“ pomocí inscenačních klišé. Krejčí zde navíc s dávkou sebeironie odkazuje i k vlastní inscenaci, tedy k již zmíněné doslovnosti scénického výkladu textu. Pokud Zarečná mluví o prachu, sype z dlaní hlínu, vrcholem jsou pak ze tmy planoucí skutečné ďáblový „šarlatové oči.“

Divadelní produkce v Krejčího inscenaci však nekončí necitlivým vpádem Arkadinové a Treplevovým úprkem. Tímto vpádem si Arkadinová pouze připravila půdu pro vlastní sebe prezentaci. Jakmile Treplev odejde, opět vyskočí do prostoru a předvádí při obhajobě svého chování stále sedícímu publiku jedno ze svých vrcholných čísel.

Pro Krejčího režii je podstatná doslovnost a zkratka. Všechny zásadní vztahy mezi nimi proto zdůrazňuje co nejdříve, nejlépe hned při první vzájemné interakci postav. Dosahuje tak z hlediska divácké percepce mnohem většího účinku, než kdyby vztahy mezi postavami budoval postupně. Proto, když Treplev mluví o krásném zvuku kroků Niny Zarečné, bez které nemůže žít, s předznamenáním patřičného zvukového efektu připomínající spíše stádo skotu než „čarodějku“, „...vráží ona na scénu kyrysnickým

*krokem a s pitomým výrazem.*³⁴ Toto entreé je posléze doplněno o radostné Ninino gesto, které by se vyjímalo spíše na rockovém koncertě než v romanticky sešeřelé zahradě. Krejčí tak opět velmi záhy rýsuje obrysy Treplevova vztahu k dívce, která má však v podobě Niny ke Konstantinem vysněnému éterickému obrazu daleko. Představení Niny Trigorinovi má stejně rychlý spád a metaforický význam. Rozrušená Nina si v posvátné úctě před známým spisovatelem sedá na židli, ovšem na židli, která byla vyhrazena Arkadinové a kterou Treplev po celou dobu tak úzkostlivě hlídal.

³⁴ SLADKOWSKI, Marcel: *Racek - Aréna Ostrava, Národní divadlo Moravskoslezské Ostrava.* www.divadlo.cz:22280/art/clanek.asp?id=12764.

Krejčího výklad postav dramatu

Krejčí ve své inscenaci Racka výrazně akcentuje šestici postav (Treplev, Máša, Zarečná, Trigorin, Dorn, Arkadinová). Svým výkonem na sebe pozornost strhává především Treplev Michala Čapky.³⁵ Ten ho představuje jako roztěkaného, ambiciózního mladíka, jehož touha po slávě je pro jeho jednání určující. Před představením dbá nervózně o každý detail přípravných prací a svoji vizi „nových forem“ líčí Sorinovi s takovým nasazením, že si ani nevšimne Máši, která se k němu ze zadu krade s cílem vroucího obětí. S pocitem tušeného triumfu nervózně pokuřuje cigaretu. Když Nině vyčítá citové ochladnutí, neváhá na ni nervózně mířit puškou. Treplev v Čapkově ztvárnění rozhodně nemá sklony k introvertnosti a labilitě. Mnohem spíše je to přidržený arogantní fracek, ve kterém slavná matka probudila potřebu za všech okolností se vůči svému okolí vymezovat. Pohrdá jak matkou a Mášou, tak Trigorinem. Jeho zápas se světem prezentuje Čapka pomocí výrazných vnějších prostředků, jež však nezastiňují pečlivé psychologické uchopení role. Prostředky stylizovaného projevu, používané především u ženských postav, jsou v jeho případě minimální. Vytváří obraz člověka, který by byl schopen se prosadit, kdyby měl čím, elán ho neopouští až do konce. I v momentě uvědomění si vlastní literární nicotnosti ve čtvrtém dějství, energicky za psacím stolem burcuje sám sebe. Treplevova sebevražda není jen momentálním rozmarem zhrzeného milence. Ztráta Niny je pro něj především katalyzátorem všech dosud navenek potlačovaných pochybností, které před okolím tak úzkostlivě tajil. Jeho sebevražda je oním „nárazem na skutečnost.“

Trigorin ztvárněný Dušanem Škubalem připomíná Čechovův inscenační ideál, který neviděl v Trigorinovi „dandyho“ jako Stanislavskij, nýbrž někoho, kdo „*nosí kostkované kalhoty a má*

³⁵ Michal Čapka si již roli Trepleva zahrál: v inscenaci Městského divadla Karlovy Vary v režii Sergeje Fedotova .

díru v podrážce boty."³⁶ Ne snad, že by Trigorin v Krejčího inscenaci vypadal jako nuzák nemající ani na pořádnou obuv, jeho hnědý, nemoderní oblek, i Škubalova vizáž, však vzbuzuje iluzi jakéhosi „starého mladého.“ Trigorin v Krejčího inscenaci přikládá nicotné vlastní důležitosti mnohem větší smysl než ve skutečnosti má. Jeho pocit nadřazenosti nad ostatními obyvateli panství je naprosto evidentní, jeho sebestřednost se naplno ukazuje v momentě, kdy poprvé mluví s uhranutou Zarečnou. Kategoricky odmítavý výraz ihned nahrazuje plejádou úsměvů, za jejichž křeč by se nemusela stydět ani Arkadinová. Rozhodně v tomto případě nefunguje jako pouhý submisivní přívažek pozvolna odkvétající divy, naopak je prototypem onoho talentu, „který ruské ženy milují nejvíce.“ V „profesorských“ brýličkách vyvolává dojem mentora, který každou svoji repliku, pojímá jako příležitost k poučení obyčejných venkovanů, doprovázejí však svoje projevy výrazem arogantního opovržení. Od živelného Trepleva se liší především svoji odměřeností, v případě Niny je Škubalovo ztvárnění člověka, který „nemaje nic jiného na práci, přivede ji ke zkáze“ jeho čirou kvintesencí.

Doktor Dorn v podání Kostase Zerdaloglu oplývá v Krejčího Rackovi jako jediný z mužů skutečným charismatem a na milostném bitevním poli by nad nervózně ambiciózním Treplevem i mentorujícím Trigorinem s převahou zvítězil. To, že jeho vztah k ženskému pokolení je stále více než vřelý, naznačuje jak jeho laškování s úzkostlivou Polinou (ve kterém je však jasně cítit vymezování hranic od tušeného byvšího vztahu a nepřípustnost jakéhokoliv jeho pokračování), tak jeho milostné výboje vůči Arkadinové, jíž se zkušenou rukou porodníka snaží dostat pod sukni při četbě Maupassanta.

Dorn, obdařený podstatnou mírou nadhledu a životních zkušeností působí jako opuštěný ostrov v moři emocí rozbouřeném ostatními postavami, které k němu vzhlížejí jako k přirozené autoritě. Jeho morální bezúhonnost však atakuje Máša. Dornův

³⁶ HRISTIC, Jovan: *Čechov dramatik*, Olomouc 2003, s. 123.

vztah k ní je citelně chladnější, Krejčí v něm akcentuje doktorův prohrěšek z mládí, vzhledem k čemuž ani tuto postavu nelze číst jako jednostranně kladnou.

Arkadinovou Aleny Sasínové – Polarczyk³⁷ lze charakterizovat jediným slovem – egocentrismus. Nevynechá jedinou příležitost k okázalým demonstracím svého talentu, který však již dávno nahradila plejáda laciných gestických variací. Natřásající se v prostoru ve své nakaširované róbě staví do opozice město s venkovem. V konverzaci s příslušníky „nižšího stavu“ nevynechá stejně jako Trigorin jedinou možnost k předvedení své nadřazenosti. Ninu sice po představení naoko srdečně, kolegiálně líbá, tou samou rukou v které tiskla dlaň mladé herečky však Zarečnou vzápětí s úlevou a náznakem odporu vyprovází razantně k domovu. Sasínová-Polarczyk Arkadinovou opatřila množstvím odstínů, její projev osciluje mezi stylizací do malé holčičky a studií věčně ublížené umělkyně. Její postava dehonestuje všechny zbytečně idolizované subrety, funguje jako reminiscence hvězdy komediálního žánru Jelizavety Levkejevové, která v roce 1896 způsobila premiérové fiasko Čechovova Racka v Petrohradě.³⁸

Tereza Dočkalová je postavě Niny Zarečné, co se reálií týká, velice blízká. Jednak věkem a jednak tím, že coby studentka konzervatoře, tedy aspirantka herectví, se může do postavy mladé herečky vhodně projektovat. Její obsazení však není pečlivě promyšlený dramaturgický tah, nýbrž z nouze ctnost. Postava Zarečné byla původně určena pro Lucii Žáčkovou, která nakonec odřekla.

Dočkalová, možná i vzhledem k jejímu reálnému životnímu zakořenění, buduje Zarečnou ne jako ve stínu Arkadinové paběrkující naivku, ale jako tvrdohlavé vesnické děvče „od rány.“ V úctě chová pouze Trigorina i ten je však nakonec Zarečnou demytizován. Cit k Treplevovi, kterému oplácí jeho

³⁷ V roce 2008 byla za svůj výkon nominována na cenu Thálie.

³⁸ PIVOVAR, Marek: *programová brožura k inscenaci Divadla Antonína Dvořáka*, Ostrava 2007, s. 12-14.

agresivní výboje chladností hraničící až s latentním opovržením, ji však alespoň v náznaku nakonec zastihne. Tvrdohlavá ambice je však přece jenom silnější. V Krejčího výkladu Racka stojí lásce Niny a Trepleva v cestě především vzájemná podobnost jejich charakterů.

Máša Terezy CISOVSKÉ funguje v Krejčího Rackovi jako aktualizační prvek. Posun od klasických inscenačních paradigmat je (kromě nahrazení šňupacího tabáku kokainem) znatelný především v interpretaci Máši jako naprosto vyšinuté osobnosti. V jejím případě vedla „milá vesnická nuda“ až k totálnímu nervovému kolapsu. Medvěděnkovu nadbíhání se nepokrytě vysmívá, sňatek s ním je pro ní především příležitostí k pomstě na celém mužském pokolení. Mášina láska k Treplevovi je přímo patologická, hraničící až s obsesí. Čechovovo téma promrhaného mládí Krejčí ve své koncepci nahlíží nejintenzivněji právě skelným pohledem vyžilé trosky Máši.

„Je to také o ztrátě iluzí. O mládí, které se vrhá do života, pokouší se realizovat sny a naráží na skutečnost.“³⁹

Krejčího Racek je o ztrátě iluzí především, stejnou měrou je však i o konfliktu. Pomyslnou hranici mezi dvěma tábory postav tvoří jejich věk. Ačkoliv Trigorin má do třicítky daleko, patří zde na stranu Arkadinové a Dorna, které od Trepleva, Zarečné a Máši odděluje „zavedenost“ jejich životů plná ustálených stereotypů. V kontrastu k tomuto jsou mladí nejvíce limitováni svoji tvrdohlavostí, kterou Krejčí akcentuje v různých stupních intenzity. Ostatní postavy dramatu touhu mladých vymanit se z osidel „venkovské nudy“ podporují svojí nevýrazností, u „starých“ vede tato nevýraznost k jejich arogantnímu přehlížení.

Toto dvojí rozdělení postav dramatu na „staré a mladé“, sólisty a chór, umožnilo Krejčímu zdůrazněním jejich vzájemného

³⁹ JIROUŠEK, Martin: *Racek konečně míří do arény*, Mladá fronta DNES, 7. 12. 2006, strana C6.

konfliktu a především důsledným motivováním jednotlivých situací vytvořit „komplexní model společnosti na Sorinově statku.“⁴⁰

⁴⁰ KLÁR, Petr: *2 x Čechovův Racek optikou režisérů střední generace*, Oborová Práce, Filozofická Fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2003, s. 32.

Vajdička a Krejčí - komparace

Hledisko žánru

„Žánrový charakter Čechovových her nelze stanovit podle tradičních žánrových sudidel. Máme co činit se svéráznou kompozicí témat a motivů, v níž se v ostrých střízích střídají prvky lyrické a dramatické s prvky komickými či tragikomickými. Dojemné scény jsou často „shazovány“ absurdními situačními zvraty nebo výroky, vkládanými do úst epizodických postav, plnící ve hře funkci jakýchsi nepovedených klaunů.“⁴¹

Jak vyplývá z předchozí analýzy, žánrové odlišení obou inscenací je velmi výrazné. Vajdička, vidící v Čechovi tragika, svoji inscenaci buduje v pozvolném tempu a plíživé gradaci s důrazem na co nejintenzivnější vyznění závěrečné katastrofy. Racek je pro něj skutečné „drama vážného obsahu.“⁴² Tomuto faktu jsou podřízeny všechny složky jeho inscenace. Scénografie akcentující existenciální Treplevovo nazírání svého zbytečného života, herecké ztvárnění prosté jakéhokoliv exhibování kladoucí důraz na psychologii postav odkazující k inscenační tradici Stanislavského.

Pokud Vajdičkovo uchopení postav dramatu a jejich scénické chování vede ke smíchu, stává se tak ojediněle a nikdy ne v důsledku herecké či režijní prvoplánovosti. Pokud již přece smích zazní, vzbuzuje jej obsah Čechovova dramatu, nikoliv forma Vajdičkovy inscenace. Text (s výjimkou toho vedlejšího) je pro Vajdičku kánonem, jemuž podřizuje vnější podobu jeho interpretace. V Rackovi, navzdory jeho podtitulu vidí Vajdička především tragédii, čemuž odpovídá i výsledek.

Krejčího inscenace se vyznačuje žánrovým synkretismem. V jeho Rackovi se prolíná tragická rovina dramatu s prvky

⁴¹ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*, Praha 1992, s. 90.

⁴² Slovník literární teorie, Čs. Spisovatel, 1984.

komedie a frašky. Z těchto žánrů si bere především „groteskní hyperbolizaci, komerčnost a karikaturní nadsázku.“⁴³ Ačkoliv snaha o vyvážení těchto prvků je zcela patrná, vkládané gagy místy působí násilně, možná díky Krejčího úporné snaze zabránit „neupadnutí do sentimentu.“⁴⁴ Katastrofa v podobě Treplevovy sebevraždy však nijak odlehčena není a vyznívá zcela v souladu s Čechovovým dramatem. I přes žánrový synkretismus (a všechny problémy z něj plynoucí) nelze Krejčího inscenaci upřít schopnost udržet celistvost inscenačního tvaru.

Krejčího inscenace by se tak dala vhodně shrnout slovy Zdeňka Hořínka: „Vzhledem k tomu, že komično má moc podrobovat si vážné, Čechovovy konfrontace směřují zákonitě ke komediálnosti, přičemž vážné jádro situace trvá jako kontrastní pozadí veškerého dění.“

⁴³ Slovník literární teorie, Čs. Spisovatel, 1984.

⁴⁴ JIROUŠEK, Martin: *Racek konečně míří do arény*, Mladá fronta DNES, 7. 12. 2006, strana C6.

Hledisko Dramaturgie

Jako základ pro oba režiséry posloužil v tomto případě Rackův překlad Leošem Suchařípou. Shodný je pro oba režiséry pietní přístup k tomuto textu. Škrty (kterých ve větší míře ve své inscenaci používá Krejčí) se objevují minimálně a v obou případech je jejich použití ryze praktického charakteru, nikoliv charakteru interpretačního. To je také důvod proč se délka obou představení blíží třem hodinám.

Oba režiséři dodržují sled scén i postav, Krejčí však akcentuje okrajovou postavu nádeníka Jakova, který v jeho inscenaci slouží především jako zdroj komiky. Zdůraznění této postavy přispívá rovněž fakt, že jej v Komorní scéně Aréna ztvárňuje Albert Čuba, regulérní a platný člen souboru. V případě Vajdičkovy inscenace zastávají role služebnictva hostující studenti ostravské Janáčkovy konzervatoře.

Pozitivnímu diváckému i kritickému přijetí Krejčího inscenace nepochybně nahrává fakt, že spolupracoval s dramaturgem Tomášem Vůjtkem. Jejich dlouhodobá spolupráce především na hrách současných dramatiků, vedla k vytvoření formy inscenace čechovovského dramatu v tuzemsku spíše ojedinělé, bořící vžité inscenační paradigma. Spolu s Janem Mikuláškem a jeho inscenací Tři sestery v ostravském divadle U Bezručů vrací Čechovovu dramatickému odkazu přítomné, však v kontextu české inscenační praxe dávno opomíjené komediální podtexty.

Hostující L'ubomír Vajdička spolupracoval s Markem Pivovarem. Ten na postu dramaturga Národního divadla Moravskoslezského působí od devadesátých let minulého století a společně s režiséry Jurajem Deákem a Radovanem Lipusem výrazně ovlivňuje profil této scény. Ta, na rozdíl od Komorní scény Aréna lákající především (i vzhledem k její minulosti „generačního divadla“) vyhraněnější publikum, je stále obrazem

především divadla „oficiálního a jeho návštěva je vnímána i jako společenská událost.“⁴⁵

V souladu se „zdejší vynikající tradicí psychologického herectví,“⁴⁶ je i Vajdičkův Racek. „Solidní inscenace s pomalou, ale účinnou gradací“⁴⁷ v Pivovarově spíše tradiční čechovovské dramaturgii zdejší převážně „abonentní publikum“ jistě neomráčí podobným způsobem jako před lety jeho o poznání progresivnější dramaturgické uchopení Čechovova Strýčka Váni v režii Oxany – Meleškiny Smilkové.⁴⁸

⁴⁵ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana-ROUBAL, Jan-ŠTEFANIDES, Jiří: *Ostravské divadlo: Fenomén industriální aglomerace*. www.divadlo.cz/box/clanek.asp?id=6071.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Kerbr, Jan: *Zaostřeno na A. P. Čechov*, Mladá Fronta Dnes, 24. 3. 2007, s. 8.

⁴⁸ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana-ROUBAL, Jan-ŠTEFANIDES, Jiří: *Ostravské divadlo: Fenomén industriální aglomerace*. www.divadlo.cz/box/clanek.asp?id=6071.

Treplev versus Treplev

Práce s hercem zastává v obou inscenacích významné místo. V obou případech herecké výkony nekloužou po povrchu, ale důsledně a čitelně pracují s psychologií jednotlivých postav dramatu. Ačkoliv v případě Krejčího herci místy sahají i po stylizovaném projevu, ten má vždy za úkol zdůraznit v dramatu předepsané rysy postav. Slovy Michala Čapky, představitele Trepleva v Komorní scéně Aréna: *„My jsme si neřekli na začátku pojďme cestou nějakého humoru nebo směšnosti. Naopak. Pan režisér nám vždycky říkal: „nevyrábějte humor, nedělejte srandu. Hrajte poctivě to co tam je, jaké máme situace a když z toho nějaký humor vyjde tak je to jenom dobře a je to ten bonus navíc.“⁴⁹*

„Treplev“ Vladimíra Poláka z Národního divadla Moravskoslezského dodává: *„Pan režisér Vajdička uvěřil, podle mého názoru správně, že ten text je tak skvělý, tak nosný a je to o vztazích, ať je to v rodině, nebo ta láska, že ta doba tam není důležitá a není tam důležité ani to, že to je Rusko.“⁵⁰*

Právě v hereckém uchopení postavy Trepleva je v inscenacích obou režisérů největší rozdíl. Oba jsou sice nervózní, nervozita Čapkova Trepleva však pramení z neustálé touhy hnát se kupředu a nepřipouštění si sebemenších překážek. U Trepleva Polákova jde mnohem spíše o neurózu podpořenou labilní povahou a pocitem vlastní nicotnosti.

Divácká i kritická obec by se jistě polarizovala na příznivce a odpůrce jednotlivých Treplevů, sami protagonisté však takovouto „vulgární opozici“ neuznávají, ačkoliv již vzhledem k blízkosti ostravských scén jsou se svými vzájemnými výkony dobře seznámeni.

⁴⁹ PILAŘOVÁ, Marta: *Týden v regionech*, pořad České televize, 17. 2. 2007, 2:05, ČT24.

⁵⁰ Tamtéž.

Na toto konto, v době před jedenáctým ročníkem festivalu OST - RA - VAR v roce 2007, Vladimír Polák uvádí: „Říkali jsme si, že určitě ty tužky žhaví a strouhají a říkají si jaké to bude, když se bude srovnávat, jeden Racek, druhý, a možná už někteří mladí na divadelních fakultách vymýšlejí tabulkový systém, kde budou jednotlivé role a výklady a body jak při krasobruslení, komu se podaří ritzberger a kdo dopadne na obě nohy a podobně. Ale já si myslím, aby se tím nenechali... To srovnání by bylo určitě krásné, jenže to divadlo není sport, no.“⁵¹

Místo mladých však obávanou sportovní terminologií shrnuje oba ostravské Racky kritik Josef Mlejnek: „Aréna z něj vychází jako jednoznačný vítěz „na body“.“⁵²

⁵¹ PILAŘOVÁ, Marta: *Týden v regionech*, pořad České televize. 17. 2. 2007, 2:05, ČT24.

⁵² MLEJNEK, Josef: *Není Racek v Ostravě, jako Racek v Ostravě*. www.virtually.cz/?art=14074.

Závěr

Bakalářská diplomová práce dospěla k závěrečnému shrnutí. Ačkoliv se od sebe obě ostravské inscenace Čechovova dramatu Racek poměrně výrazně liší, jejich ostravská koexistence je prostá jakékoliv kontroverze, jež by se odrážela například v počtu prodaných vstupenek. Komediólní aspekty Racka v Komorní scéně Aréna lákají diváky neméně než existenciální studie charakteru v Národním divadle Moravskoslezském. Kvality obou představení navíc vedou k fúzi konzervativnějšího abonentního publika s progresivněji naladěnou diváckou základnou menších scén.

Z komparace inscenací vyplývá výrazný shodný rys a tím je v obou případech kladení důrazu na práci s hercem. Oba režiséři dokazují, že soubor umí cíleně vést a podřídit ztvárnění jednotlivých rolí svému interpretačnímu záměru. Herci sami pak dokazují schopnost vcítit se i do komplexně vystavěných Čechovových postav, což potvrzují i nominacemi na nejrůznější divadelní ocenění.

Výrazný rozdíl jsem po analýze shledal ve výkladech jednotlivých postav dramatu. V případě Vajdičkovy inscenace inklinace k netečnosti a submisivitě v případě postav mužských, kontrastuje s dominantním vyzněním postav ženských. Krejčí dělí své postavy na oběti životního stereotypu a oběti snahy tento stereotyp bořit, v čele s Treplevem.

Největším kontrastním prvkem pak zůstává žánrové zasazení obou inscenací. Vajdička se ve svém Rackovi drží tradice čechovovských inscenačních zvyklostí, tedy rozvolněného temporytmu a důrazu na psychologické prokreslení postav. Krejčí za pomoci doslovnosti a důsledných motivací každého gesta i pohybu vrací Čechovovu dramatu jeho tragikomický rozměr.

S trochou nadsázky se dá říci, že realita kopíruje linii Čechovova dramatu. Vajdička, narozený v roce 1944 ctí v Čechovovi v souladu se zaběhlou inscenační tradicí především dramatika „vážného obsahu“, o generaci mladší Krejčí tuto představu naopak vyvrací. Souboj mezi osvědčenými a novými formami tak v Ostravě zdá se probíhá stejně intenzivně jako v době vzniku Čechovova Racka.

Anotace

Příjmení a jméno: Plíhal Jan

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Univerzita Palackého Olomouc

Dvakrát Ostrava, dvakrát Čechovův Racek: Analýza a komparace inscenací Národního divadla moravskoslezského a Komorní scény Aréna

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Petr Klár

Počet znaků: 65020

Počet titulů použité literatury: 8

Klíčová slova: analýza divadelní inscenace, prostor, scénografie, komparace, drama, Anton Pavlovič Čechov, Ivan Krejčí, Lubomír Vajdička, Komorní scéna Aréna, Národní divadlo moravskoslezské

Charakteristika: Práce se pomocí analýzy jednotlivých složek inscenací Čechovova dramatu Racek snaží vymezit charakteristické přístupy v režijních koncepcích Ivana Krejčího a Lubomíra Vajdičky. Pomocí komparace dílčích aspektů těchto inscenací vymezuje jejich vzájemné podobnosti a odlišnosti.

Anotation

Surname and name: Plíhal Jan

Department of Theatre, Film and Media Studies

Palacky University Olomouc

Two times Ostrava, two times Chekhov's The Seagull: The analysis and comparison of The National moravian-silesian theatre's and Chamber scene Aréna's inscenations

Mgr. Petr Klár

Number of characters: 65020

Number of literature used: 8

Keywords: theatre inscenation analysis, space, scenography, comparison, drama, Anton Chekhov, Ivan Krejčí, Lubomír Vajdička, Komorní scéna Aréna, Národní divadlo moravskoslezské

Summary: Characteristic attitudes in Ivan Krejčí's and Lubomír Vajdička's theatrical directing are being reconstructed through analysis of single composites contained in their Chekhov's The Seagull inscenations. Through comparison of inscenation's partial aspects this work delimitates their mutual resemblances and differences.

Seznam literatury:

- HRISTIC, Jovan: *Čechov dramatik*. Olomouc: 2003
- HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: 1992
- KLÁR, Petr: *2 x Čechovův Racek optikou autorů střední generace*. Oborová práce, Filozofická Fakulta UPOL, Olomouc 2003
- LAJCHA, Ladislav: *Súčasná slovenská scénografia*. Pallas 1977
- PRAŽÁK, Albert: *Interpretace scénografického prostoru*. Praha 2003
- VAJDIČKA, L'ubomír: *Priestor, Význam, Interpretácia*. Bratislava 1996
- Slovník literární teorie, Čs. Spisovatel, 1984

Seznam pramenů:

Reflexe z tisku:

- JIROUŠEK, Martin: *Racek konečně míří do arény*, Mladá fronta DNES, 7. 12. 2006.
- Kerbr, Jan: *Zaostřeno na A. P. Čechov*, Mladá Fronta Dnes, 24. 3. 2007, s. 8
- KŘÍŽ, Jiří, P.: *Nad Ostravou krouží hejno vyhládlých Racků*, Právo, 1. 2. 2007.
- KŘÍŽ, Jiří, P.: *Čechova není třeba hrát podle Stanislavského*, Právo, 14. 12. 2006, s. 13
- POSPĚCHÁŘ, Petr: *Vyzkoušel jsem divadlo v realitě*, rozhovor s Ivanem Krejčím. Protimluv, 23. 12. 2005.
- OSTRAVAR, festivalový zpravodaj, 28. 2. 2007, č. 1.
- VRCHOVSKÝ, Ladislav: *Racek v Divadle Antonína Dvořáka je především o samotě*, Moravskoslezský deník, 1. 2. 2007.
- UHLÁŘ, Břetislav, Lubomír Vajdička: *V Čechovovi lze nalézt pokaždé něco nového*. Moravskoslezský deník, 26. 1. 2007, s. 20
- UHLÁŘ, Břetislav: *Vladimír Just: Dvanáctý ostravar nebyl tuctový*. Moravskoslezský deník, 3. 3. 2008.

Televizní vysílání

PILAŘOVÁ, Marta: *Týden v regionech*, pořad České televize. 17. 2. 2007, 2:05, ČT24.

Internet:

MLEJNEK, Josef: *Není Racek v Ostravě, jako Racek v Ostravě*.
www.virtually.cz/?art=14074.

SLADKOWSKI, Marcel: *Racek - Aréna Ostrava, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava*.

www.divadlo.cz:22280/art/clanek.asp?id=12764

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana-ROUBAL, Jan-ŠTEFANIDES, Jiří: *Ostravské divadlo: Fenomén industriální aglomerace*.

www.divadlo.cz/box/clanek.asp?id=6071

Záznamy inscenací:

ČECHOV, Anton Pavlovič: *Racek*. Záznam inscenace Národního divadla moravskoslezského.

ČECHOV, Anton Pavlovič: *Racek*. Záznam inscenace Komorní scény Aréna.