

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Renata Kotápišová

Vizuální stránka Léblova Racka v Divadle Na zábradlí

Praha 2020

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D. za odborné vedení při psaní této práce, její cenné rady a vstřícný přístup.

Obsah:

Úvod	4
Inspirace černobílou groteskou	5
Scénografie	7
Kostýmy	14
Světlo	18
Břízky – antické sloupy	19
Závěr.....	22
Použité zdroje	23

Úvod

Inscenace Petra Lébla Racek vznikla roku 1994 v Divadle Na zábradlí a získala Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci tohoto roku. Svou výjimečnost si získala velice originálním vizuálním řešením, které nepostihovalo pouze scénografii, ale zasahovalo také do sféry masek, pohybové stránky či herecké stylizace.

Léblův Racek je ukázkou originální režijní a scénografické práce. Pod oběma je podepsán Petr Lébl. Pro svou scénografickou tvorbu zde využívá svého uměleckého pseudonymu William Nowák. Tento pseudonym využil již při své dřívější práci a to jak ve svých inscenacích, tak i při spolupráci s jinými režiséry.

Inscenace si našla samozřejmě své obdivovatele i odpůrce, vždyť i Racek je černobílý, ale je třeba uznat, že šlo o jedinečné představení. Lébl zde využil své oblíbené prostředky, které se objevují i v dalších jeho pracích a myslím si, že právě Racek je vhodným materiálem ke zkoumání jeho tvorby.

Ve své ročníkové práci bych se ráda zabývala vizuální stránkou inscenace a to především scénografií, jejím určitým prvkům, a kostýmům. Využívat budu záznam divadelního představení, který byl pořízený roku 1996 v Divadle Na zábradlí. Dále se budu obracet ke třem hlavním studiím, které byly k tomuto tématu napsány a to k práci Věry Velemanové Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž. Tato studie byla původně napsána pro účely mezinárodní konference FIRT (scénografická sekce), která se konala roku 2004 v Sankt Petěrburgu; k bakalářské diplomové práci Miroslava Lukáše, jejíž tématem je Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla, a která se blíže věnuje inscenacím Racek, Ivanov a Strýček Váňa. A v neposlední řadě se budu obracet k analýze představení, kterou napsal David Drozd. Ta nese název Tučňák v roli Racka a vyšla roku 2008 v Divadelní revue.

Inspirace černobílou groteskou

Podíváme-li se na inscenaci je zde na první pohled patrná inspirace němou groteskou. To je patrné především na práci s černou a bílou barvou, které byly použity jak při tvorbě scény, tak i ve sféře kostýmů a líčení herců, ale i zvuková stránka inscenace. Tato inspirace zdá se sahá až k samotnému počátku vzniku Čechovovi hry *Racek*. Věra Velemanová ve své studii o Petru Léblovi¹ zmiňuje patrně klíčový moment, kdy v době prvního čtení *Racka* v prosinci 1895 měl současně v Paříži premiéru kinematograf bratří Lumiérů. Celá inscenace jakoby pracovala s principem gradování myšlenky, že mívá je víc. Od prvního až po čtvrté dějství ubývá ona inspirace groteskou a také temnost scény, kostýmů i líčení. Představení postupně přestává být parodií. Herci ztrácí paruky, líčení je umírněnější a celkový dojem působí čím dál víc realističtěji. Tento moment narušuje několik postav, které z tohoto modelu vybočují. K nim se vrátím později.

Inspirace filmem zde pracuje s barevnou kompozicí, ale i se samotnou nápodobou filmu. To je vidět na jednání herců, na jejich hlasovém projevu, stříhovosti. Můžeme zde nalézt podobnost dokonce i s filmem českým, jak ve své práci píše David Drozd. *Inspirace filmem, teď už samozřejmě ne jen černobílým a němým, je zřejmá i v intonacích: herci někdy imitují zpěvavou dikci meziválečných filmů (např. když Mědvěděnko vyznává lásku Máše, jako by vystoupil z filmu s Oldřichem Novým – počínaje gesty a konče právě hlasovou stylizací), volí se ostentativně staromódní výslovnost, tam, kde to text umožňuje (např. Treplev říká důsledně [rutina] opravdu s měkkým „i“, [nervosní] atp.). I tento postup spoluvytváří retro-atmosféru kusu.*²

V této filmové inspiraci bychom našli i v podstatě klišé amerických filmů. To je patrné v závěru druhého dějství v momentě, kdy Nina stojí na minutočně s Trigorinem. Vidíme mladou dívku, která stojí v objetí s milým, zatímco si vítr pohrává s jejími vlasy. Navíc sní o budoucnosti, ve které bude slavnou herečkou. A jak zmiňuje ve své práci i David Drozd – *Zde můžeme uvažovat o tom, že sama Nina vidí svůj vztah s Trigorinem prizmatem tohoto klišé, které je před našima očima poněkud pitoreskní podobě zhmotněno.*³

¹ VELEMANOVÁ, Věra: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 16

² DROZD, David. Tučnák v roli racka. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 46

³ DROZD, David. Tučnák v roli racka. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 51

Dalším hodně využívaným efektem, který je inspirován groteskou, jsou zvukové efekty. Ty provází celou inscenaci. Objevují se většinou během různých hereckých akcí, jako například otevření něčeho, zvednutí, utržení květiny. Zvuk často připomíná jakousi rozpothybovanou pružinu či žbluňknutí. Možná by se zvuky daly obecně označit jako ty, které slycháváme v komických scénkách, animovaných filmech, když se postavám stane nějaká vtipná příhoda. Toto vložení zvukového efektu vždy podtrhuje celou akci či informaci, kterou se dozvídáme. Objevuje se například hned v úvodu, kdy Máša říká Medvědčenkovi, že je nešťastná. V tomto případě využití připomíná zvuk činelu, který v různých talkshow podtrhuje vyřčenou větu či vtip. Úvod divadelního představení Trepleva a Niny zase pro změnu odstartuje gong a ani vytažení opony není bez komického zvuku. Ve hře se vyskytuje celá škála zvuků. Když jde Arkadinová pro obvaz, aby Treplevovi převázala hlavu, ozve se při otevírání a zavírání skříňky zvuk příčné flétny nebo něčeho podobného. Dále se zde objevuje například cinkot, když dochází k objetí mezi Treplevem a Arkadinou. V neposlední řadě je zde slyšet zvuk racčích křídel. Ten je i posledním zvukem této inscenace, který slyšíme a celé představení tak symbolicky uzavírá.

Jedním z dalších důvodů k využití kombinace černé a bílé barvy by mohla být snaha o soustředěnější vnímání inscenace. Tuto černobílou kombinaci nerozbíjejí žádné jiné barvy, a přesto nabízí prostor k tomu, aby si člověk utvářel svou fantazii, jak zmiňuje ve své práci Věra Velemanová. *Černobílý film, černobílé fotografie však zároveň představují jakousi nezpochybnitelnou, konstantní kvalitu. Zachovávají prostor pro fantazii, nerozptylují pozornost, naopak ji svým magickým tajemstvím strhávají k soustředěnému vnímání podstaty příběhu.*⁴A ona magičnost, která vychází ze scény a celého představení se jistě této inscenaci nedá upřít.

⁴ VELEMANOVÁ, Věra: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 16

Scénografie

První dějství

Již od prvního dějství se pracuje s konceptem kombinace černé a bílé barvy, ale lze říci, že tomuto dějství dominuje barva černá. K celému představení neodmyslitelně patří Racek z kašírky, který po celou dobu shlíží na scénu. Nejde pouze o symboliku racka ve smyslu „hrajeme Racka, tak si ho dáme nad scénu“, ale je zde hlubší smysl, který odkazuje k premiéře divadelní hry. Ta se uskutečnila v Moskvě roku 1898 v čerstvě založeném divadle MCHAT. Právě tato inscenace v režii Konstantina Stanislavského proslavila nejen divadlo, ale i samotného Antona Pavloviče Čechova. Díky této skutečnosti se dostal symbol racka na oponu tohoto věhlasného moskevského divadla a mohl na něj navázat i Petr Lébl ve své inscenaci. Racek není umístěn pouze nad scénou, ale je promítnut na oponu mezi jednotlivými dějstvími.

Jedním z nejvýraznějších prvků scénografie jsou břízy, které jsou rozmístěny po levé i pravé straně a lemují tak jeviště. Bříza bělokorá je považována za národní strom Ruska a není tak náhoda, že byla využita právě ona. Břízky jsou zavěšeny na tazích. Ve středu jeviště je umístěno plátno, které by mělo sloužit jako opona pro chystané divadelní představení Trepleva a Zarečné, ale na první pohled evokuje plátno k promítání, což může opět odkazovat ke kinematografu bratří Lumiérů. Je ohraničeno černým proužkem, který působí dojmem, že jde o parte. Stejněho černého ohraničujícího proužku si lze všimnout na Sorinově polštářku. Za oponou si lze také povšimnout plátna s graficky vyobrazenými vlnkami představujícími často zmiňované jezero.

Scénu dále vyplňuje obdélníkový útvar připomínající kámen, který slouží jako improvizované jeviště pro Ninu Zarečnou, lavička a židličky pro diváky, dodržující svou bílou barvou již zmiňovaný černobílý koncept představení.

S příchodem diváků zde vzniká tzv. divadlo na divadle a pomyslnou linii, která odděluje diváky a herečku s režisérem, včetně „asistentů režiséra“ v podobě zaměstnanců panství, zde ztvárňují tmavě šedé květy umístěné na hraně jeviště. Svým vzezřením připomínají květy na poutňové střelnici, ale samozřejmě s absencí pestrých barev. S květinami je pracováno i v následujícím dějství.

Jak z březových kmenů, tak z květin čiší jakási umělost, která navozuje pocit parodie. Jejich

umístěním na scéně Lébl dodržuje Čechovem předepsané scénické poznámky, ale jsou zde použity v duchu hesla „ Když je tam chceš mít, dám je tam, ale budou působit neživě.“. Parodickým prvkem je i moment, kdy si Treplev ztěžuje Sorinovi na svou matku a na současné divadlo a přitom sám hrál před strýcem divadýlko. Využívá při tom prostor včetně březových kmenů, o které se zachytává, houpá a je šokován, když se jeden kmen po jeho nakopnutí zřítí k zemi. Sorinova věta „*Bez divadla to nejde*“ jakoby toto divadýlko jen podtrhovala. Toto nás přivádí k tématu představením, kterým je samo divadlo a vztah Petra Lébla k divadlu.

Již v prvním dějství je využit vozíček, na kterém přijíždí na scénu doktor Dorn, následně pak i Arkadinová v doprovodu Trigorina. V průběhu celé inscenace jsou na scénu takto dopravovány nejen postavy, ale také kulisy. Další technickou vymožeností, která je podobně využívána je minitočna, umístěná ve středu jeviště. Tyto prvky jsou použity především z toho důvodu, aby mohl režisér co nejlépe dostat scénickým poznámkách, ve kterých autor předepisuje různé způsoby příchodu na scénu jako například „vejde“, „objeví se“, „zjeví se“. Jak cituje ve své práci Miroslav Lukáš „*Zadání ,zjeví se‘ neodpovídá, když postava vejde jako Kašpárek z portálu a dělá, že je v lese. Proto postava na scénu velne, přivezena v gestu na malém vozíčku*“.⁵

Druhé dějství

Druhé dějství nás přivádí prakticky na stejné místo jako první, ale je zde patrné, že pokročila doba. Důkazem tohoto faktu, jsou již zmiňované šedé květiny, které od minulého dějství značně vyrostly, ale i kostýmy naznačující, že je daleko tepleji než v prvním dějství.

Scéně dominuje bílé lože, které je ověncené bílým tylem s drobnějšími květy rovněž v šedé barvě. Obecně lze říci, že se lehce proměnila barevná kompozice. Stále se pracuje s černou a bílou barvou, ale bílá začíná převažovat nad černou. To se projevuje na výše zmíněné posteli či na bílém křesle, na kterém je přivezena Nina Zarečná. To svým vzezřením připomíná jak invalidní vozíček, tak pohodlné křeslo. Svou sterilní barvou a samotným faktem, že je zde sedadlo využito může předznamenávat Sorinovu budoucí nemoc. Opět se zde, podobně jako v případě vozíčku z prvního dějství, pracuje s principem přivezení herce na scénu.

Zajímavým prvkem je záludně konstruovaná březová lavička. Pokud na ni chcete usednout sami, je nutné sedět v jejím středu, jinak spadnete na zem. Lavička by mohla být i pomyslným

⁵ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 33

ukazatelem lidské inteligence. Doktor Dorn, jakožto učený člověk, si samozřejmě sedne tak, aby se nezřídil k zemi. Naopak roztěkané mladé dámy jako je Máša či Nina, která je v té chvíli poblázněna Trigorinem, padají. Napálit se ale nechá i správce Šamrajev, který by vzhledem ke svým pracovním povinnostem mohl být i samotným výrobcem lavičky či Trigorin. Tato vratkost lavičky je zde využita také šalamounsky k dalšímu zdůraznění zasnění Zarečné, když ji přetvoří v houpačku během vyprávění Trigorina. Motiv lavičky, která se chová spíše jako houpačka, odkazuje na inscenaci Otomara Krejči z roku 1960 (Národní divadlo). *Dominantním výjevem Krejčovy inscenace byla ve druhém dějství Nina houpající se na velmi dlouhé houpačce. Namísto Niny elegantně létající vzduchem, scény, která získává díky Krejčově režii symbolický rozměr, nalezneme u Lébla malou lavičku stlučenou z březových kmínků. Namísto symbolizace nastává komediální depatetizace – kdo si na lavičku neumí sednout, poroučí se na zem. Nakonec ovšem také Léblova Nina dokáže na hraně lavičky udržet rovnováhu a chvíli se pohybuje ve vzduchu. I Lébl se nakonec propracuje k podobnému významu jako Krejča – Nina unesená svou obrazivostí a nadšením se „vznáší“ a dokáže na záludné lavičce balancovat.*⁶ Tento motiv není jediný, kterým se Lébl v Krejčově inscenaci inspiroval. Krejča využil například pohyblivý chodník, po kterém přicházela Nina. V Léblově inscenaci lze spatřovat jistou podobnost s výše zmiňovaným vozíčkem.

Plátno, které v zadním plánu jeviště znázorňuje jezero je zde plně přiznáno jakožto „kus hadru“ či závěs, když ho služebný odhrnuje, aby mohl dovnitř vstoupit správce s manželkou. To opět podporuje pocit, že se ocitáme ve filmovém ateliéru, plném malovaných kulis a rekvizit.

Ve druhém dějství se na scéně poprvé objevují tři bílé otočné větráky přídělané na dřevěných násadách. Vizuální stránkou - velký květ a úzký stonek - připomínají květiny připevněné na hraně jeviště. Svůj význam sehrají především během čtvrtého dějství.

Již v závěru druhého dějství dochází k proměně jevištního prostoru. Pomocí několika jednoduchých pohybů se ze stropu spustí antické sloupy z kašírky. Tento prvek Lébl využil již v několika předchozích inscenacích, což zmiňuje i Věra Velemanová ve své práci. *Po výtvarné stránce navazuje Lébl i na princip, užitý při inscenování Dorstovy hry. Používá i stejný prvek, antikizující sloupy, jež jsou zde postupně chátrající kašírkou, podobně odvádou, jako vše (výše uvedené), co do té doby zakrývalo realitu lidských příběhů. Ve výsledku se jedná o hluboký,*

⁶ DROZD, David. Tučnák v roli racka. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 52

*nesmírně imaginativní a v nejlepším slova smyslu osobně zaujatý vhled do kořenů, z nich je utkána duch a atmosféra přelomu 19. a 20. století a to, co následovalo: se vši dekadentností, se vším napětím mezi vysokým a nízkým, krutým a něžným.*⁷

Antické - korintské sloupy zde mohou předznamenávat i blížící se tragédii, která se odehraje ve čtvrtém dějství. Vzhledem k tomu, že jde o látkové sloupy, na které je motiv sloupu zřejmě natištěn, přenáší nás opět do umělého ateliérového prostoru.

Třetí dějství

Na počátku třetího dějství je již dokonána proměna jevištního prostoru. Dle scénické poznámky předepsané autorem se ocitáme v jídelně Sorinova domu. Břízy jsou zde již plně nahrazeny dvanácti antickými sloupy, které se v úvodu horizontálně pohybují. Svým pohybem popírají fyzikální zákony a jsou prvními ze série událostí popírající tyto přírodní zákony. Jedná se o ironické znázornění umělosti divadla. Pohyb prozrazuje, že se nejedná o skutečné sloupy, ale pouze o zavěšené kulisy. Na tyto fyzikální úkazy se ve své práci zaměřuje i Miroslav Lukáš. *Jestliže byla umělost scénického prostoru prvních dvou dějství projevena například výraznou neživostí přírodních krás a to ať v podobě kmenů bříz či záhonů květin, je v dalších dvou dějstvích projevoována totálním odmítnutím přírodních, fyzických zákonů. Rezignace na jejich platnost je přítomna již v působení samotných antických sloupů, které se na začátku třetího dějství při setkání Máši s Trigorinem horizontálně pohybují. V předehře ke čtvrtému dějství se pak pro změnu pohybují vertikálně.*⁸ Dalšíh ireálných pohybů si lze, jak ještě poukáží, všimnout ve čtvrtém dějství. To umocňuje i plátno s jezerem, které stále vidíme v pozadí jeviště. Na levé i pravé stěně jsou umístěny bílé multifunkční skříňky. Ty prostor ohraničují a slouží jakožto skříňky s léky, alkoholem či knihovničky. Prostoru vévodí velký černý stůl, který podtrhuje dojem, že se nacházíme v jídelně sídla. Na něj je umístěn kovový samovar, který nám nejen připomíná, že se nacházíme v Rusku, ale odkazuje i na realistickou inscenační a vizuální tradici hry. Lebl si s těmito prvky hraje a ironizuje. Krabice s věcmi a kufry, které jsou na jeviště přineseny či dotlačeny předznamenávají odjezd Arkadinové s Trigorinem. Vpředu jeviště se na pravé i levé straně nachází obdélníkové zářivky, které jsou rozsvěceny během dialogu Trigorina s Ninou. Další zářivka je spuštěna z vrchu během loučení Arkadinové se svou rodinou a personálem. Jelikož je zavěšena v úrovni horních hlavic sloupů může působit jako běžný lustr,

⁷ Věra Velemanová: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 16

⁸ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 32

ale svým bílým odstínem připomíná měsíční svit a navozuje intimní atmosféru, když se na scéně ocitne o samotě Trigorin se Zarečnou.

Čtvrté dějství

Jestliže jsem v předešlých dějstvích zmiňovala nadvládu černé či kombinace černobílé, pak je třeba říci, že čtvrtému jednání zcela jistě dominuje barva bílá. To se projevuje nejen na vybavení pokoje, ale i na kostýmech jednotlivých herců. Děj je umístěn do salónu v Sorinově domě, který Treplev proměnil ve svou pracovnu. Tato proměna probíhala v uplynulých dvou letech, které oddělují třetí a čtvrté jednání. Na scéně opět nechybí antické sloupy, které se, jak je výše zmíněno, v úvodu k tomuto dějství vertikálně pohybují. Levá i pravá stěna scény jsou pokryty bílou našasenou látkou, v které jsou zasazeny bílé skříňky použité již v minulém dějství. Dominantními prvky jsou bílá postel v levé části jeviště a stejně barevný stůl umístěný uprostřed scény na nízkém podstavci, připomínající nízký stolek. Jedná se o stůl z předešlého dějství, obohacený o bílý ubrus a sochu anděla, která ho přizpůsobuje pro toto „bílé“ dějství. Socha anděla je také jedním z prvků, který se v Léblově tvorbě opakuje. Celý prostor působí sterilním dojem jakého-si nemocničního pokoje, který je připravován pro nemocného Sorina. Pokoj, který neskýtá žádnou naději, ale jen smutek z neveselé budoucnosti.

Několika jednoduchými pohyby je Mášou vytvořen visací lustr, skládající se z lampy a kusu bílé látky. Takovýto lustr rotuje kolem své osy a doprovází Mášinu rozmluvu s matkou. Když domluví, zastavuje i lampu, která podtrhuje dokončení myšlenky. Jak jsem již zmiňovala, objevují se zde různé prvky popírající gravitaci. Dalším prvkem, kromě antických sloupů, je právě tato lampa. To ve své práci rozebírá i Miroslav Lukáš. *Máša lampu při rozmluvě s matkou o beznadějně lásce k Treplevovi: „Člověk se musí držet na uzdě a nečekat na bůhvíco, nečekat na zázrak...“, zavěsí do „lana“ visícího ze stropu. Doktor Dorn po chvíli lampu se slovy: „Pohybujete se potom v tom davu bez cíle, sem a tam, klikatou cestou, žiješ s tím davem, duševně s ním splyváš a začínáš věřit, že je skutečně možná jedna světová duše, na způsob té, kterou jednou ve vaší hře hrála Nina Zarečná“, jež pronáší k Treplevovi rozpoohybuje jako kyvadlo. Takto se pak lampa pohybuje až do okamžiku, kdy Treplev Dornovi prozradí, že Nina měla „trochu vyšinuté představy“. V té chvíli lampa proti zákonům gravitace strne v šikmé poloze a učiní zázrak.*⁹ Toto zastavení a popření gravitace tvoří nádherný kontrast s pronesenými slovy. Je zde však malá nesrovnalost. Pokud se podíváme na záznam inscenace z roku 1996, doktor

⁹ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 32

Dorn posouvá lampu do pozice popírající fyzické zákony při replice „*Strach ze smrti je zvířecí strach... Člověk ho musí potlačovat. Vědomě se bojí smrti jen ti, co věří ve věčný život, protože mají strach ze svých hříchů. Ale vy, za první, nevěříte, a za druhé, jaképak vy máte hříchů? Dvacet pět let jste seděl u soudu — to je všechno.*“ Této replice předcházela replika „*Podle přírodního zákona musí každý život jednou skončit.*“, která opět odkazuje k přírodním zákonům i když se zároveň popírají. To opět situaci ironizuje. Během doktorova vyprávění o cizích krajích a o Nině Zarečné se lampa začne plynule pohybovat jako kyvadlo či rotovat v mírném kruhu. V momentě, kdy se od Trepleva dozvídáme, že se v dopisech Nina podepisovala jako racek, lampa opět ustrne v nepřirozené pozici. Do svislé polohy ji upravuje sám Treplev.

Na scénu se vrací i křeslo, na kterém byla v úvodu druhého dějství přivezena Nina Zarečná. To v oné situaci působilo dojmem hravosti, ale nyní, když na něm sedí bíle oblečený a vousů a vlasů zbavený Sorin, jde již opravdu o invalidní křeslo.

Bílý prostor narušují dva sloužící v černém, kteří ho svým způsobem naruší hned dvakrát. Nejen barvou svého oblečení, ale také stažením průsvitného závěsu, který je nyní přes celou scénu. V tuto chvíli přijíždí na panství Arkadinová s Trigorinem a všichni se vítají za touto látkou a v modrém osvětlení. To navozuje dojem, že se vše odehrává na filmovém plátně a přenáší nás do jakéhosi snového prostoru. *Snovost ve čtvrtém dějství může určovat i oddělení hlediště od jeviště tylovým závěsem, za nímž se postavy stávají nezřetelné, jakoby opravdu byly snovými preludy.*¹⁰ Postavy jsou stylizovány reálněji, oprostují se od akcentované umělé stylizace, ale tato reálnost je nyní za clonou. Ta také navozuje dojem, že se ocitáme na balkónu sídla, což jen podtrhuje Sorin, který jakoby se zpoza odhrnuté látky díval z okna. Poté co Treplev strhne kus závěsu je napomenut, ať zavře okno, že táhne a tak jen upevňuje myšlenku, že závěs slouží jako jakási stěna domu, či zmíněné okno. Látkou je zde znázorněna vyčleněnost těchto dvou postav ze společnosti, která se dobře baví.

Treplev se zde střídavě pohybuje za a před látkou. V momentě kdy sní o svém novém díle a o formách je pochopitelně právě za „snovým závěsem“. Jako umocnění jeho myšlenek jsou při replice „*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.*“ zvednuty i antické sloupy, které jsou nejbližší středu jeviště. Vzadu již nevidíme jezero s oblohou, ale pouze černou stěnu jeviště. Monolog, a celý snový efekt, přerušuje až příchod Niny. V momentě zaklepání

¹⁰ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla) str. 33,34

na okno Treplev strhne závěs. Příchod nabourává bílý koncept toho dějství a dochází ke kontrastu mezi bělostnou scénou a Ninou, která je celá oděná v černé barvě.

Také během snění Niny Zarečné je využit závěs. Ten je Sorinem přehazován přes Trepleva a Ninu, která vzpomíná na staré dobré časy před dvěma roky, kdy byl svět jednodušší a kdy se z života ještě těšila. Sám pak přehoz použije jako příkrývku a pod „snovým závěsem“ se dostává do říše snů nebo snad dokonce umírá.

Své využití zde mají i dříve použité větráky. Spouštěcím prvkem pro ně se stává Ninino poklepání na obrácenou postel. Jestliže bylo autorem předepsané větrné počasí, pak právě tuto funkci větráky plní. A právě vítr je pomyslně tím prostředkem, který scénu očistí uje od přílišné parodie, od stylizovaných kostýmů a zůstává holá realita. To ve své práci zmiňuje i Věra Velemanová. *V posledním dějství postavy postupně pozbývají (kromě beznadějně „ztracené“ Arkadiny) svých paruk a masek, odnášených zesilujícím průvanem, který zároveň zbavuje celé dění ochranného pudru parodie a obnažuje holou tragiku nešťastných, věčně nenaplněných osudů, které zde zůstávají bezbranné, zbavené vší sentimentality a teatrálnosti.*¹¹

Po odchodu Niny, lépe řečeno odletu – z rukou si udělá křídla a za lehkého klusu se stylizuje do role racka, se na scénu opět spouští středové antické sloupy a působí jako zavírající se brána jakéhosi středověkého hradu a znázorňují definitivnost jejího odchodu.

Před závěrem dochází k proměně světla. Ta jsou nyní červená a předznamenávají tragický krvavý konec. Červené světlo je viditelné na sloupech a v popředí si všimneme modrého světla, v kterém se pohybuje Trigorin, doktor Dorn a sluha. Postavy, které se nacházejí uprostřed jeviště, jsou ve světle bílé a tvoří takto zajímavou trikoloru. V momentě, kdy se od doktora Dorna dozvídáme o Treplevově smrti, stojí postavy v řadě vpředu jeviště a jsou osvětleny právě modrým světlem. Červená se zatažením opony přelije v černou a vrací nás k této tradiční barvě inscenace.

¹¹ Věra Velemanová: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 16,17

Kostýmy

Kostýmy jsou nedílnou součástí, která každou inscenaci dotváří a u této to platí snad dvojnásob. Právě v tomto typu inscenace kostýmy velice podtrhují herecké jednání, ladí s charakterem postav a pomáhají hercům k výrazné stylizaci projevů. Pod touto stránkou inscenace je podepsána Kateřina Štefková, která byla Léblovou spolupracovnicí po celou dobu jeho profesionální tvorby.

Jestli jsem v části o scénografii mluvila o linii černé a bílé barvy, pak u kostýmů platí to samé. Začínáme opět u černé barvy kostýmů a postupně se dostáváme k bílé. Nejedná se zde o striktní využití černé a bílé, ale tyto dvě barvy jsou doplněny různými odstíny šedé či béžové. Jak jsem již zmiňovala, zpočátku se jedná o velice stylizované kostýmy a líčení, které umocňují dojem, že sledujeme grotesku či černobílý horor. Celá kompozice by mnohým mohla připomenout filmy Tima Burtona. Ženy jsou oděny do dlouhých tmavých šatů, zahalujících i ruce a na světlých parukách mají usazené tmavé kloboučky. Kostým doplňuje bílá tvář s černými rty. Muži mají většinou obleky v tmavých barvách, které jsou oživeny například šedou kyticí v klopě a stejně jako ženy, mají bílé obličejové s tmavou rtěnkou. Navíc má většina mužů šedé či černé vousy. Výjimkou není ani služebnictvo. Bílý kuchař, sluha v černobílých plavkách... Tato stylizace tvoří z postav až groteskní figury filmového plátna. Toto popisuje ve své práci i Věra Velemanová. *Postava Niny Zarečné je tak s nadsázkou stylizována coby Mary Pickford „aby pak připomněla ono pověstné děvčátko, nevinně skotačící, zatímco za bukem číhá nebezpečí“.* *Arkadina pod nánosem líčidel, platinově blond paruk á la Mae West, okázalých rób i klobouků je tu afektovanou, stárnoucí primadonou z provinčního divadla, křečovitě a marně se stylizující do pózy světaznalé a zároveň věčně mladé filmové star, Trigorin unylým, unaveným a jaksi bezpohlavním „milovníkem“ filmového plátna á la Rodolfo Valentino, Sorin v přehnaně rozježené paruce, hustém obočí a vousisku osciluje mezi archetypy komického starce a zákeřného padoucha.*¹²

Již druhé dějství začíná příslibem, že bude docházet k ubývání černé barvy. Striktně černé šaty se mění v černo bílé a vyznačuje z nich jistá ležérnost. Doktor Dorn je dokonce oděn do bílé kazajky. Změna je nejmarkantnější u Niny, které se budu později věnovat širěji. Mezi ostatními postavami vyčnívá Treplev. Ten se ve druhém dějství objevuje v jakési masce indiána, která se skládá pouze z šedých šortek, čelenky s pravděpodobně racčími pery a z pušky. Tento jeho

¹² Věra Velemanová: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 16

kostým pravděpodobně zdůrazňuje jeho rozkolísanost a rozervanost, kterou se snaží vyjádřit jistou rebelií. Trigorin je stejně jako většina oděn do bílého ležérního oblečení a v posledním dialogu druhého dějství tvoří spolu s Ninou kontrast oproti sloužícím, kteří přinášejí sice bílé větráky, ale sami jsou oděni v černém. A podiv vzbuzuje nejen jejich černé oblečení, ale i huňaté čepice, které jsou vzhledem k letnímu oblečení ostatních absurdní. V momentě, kdy končí druhé dějství a dochází k proměně prostoru, vidíme změnu i u služebného, který má honosnější uniformu a předznamenává tak že se brzy ocitneme v sídle Sorina.

Třetí jednání pokračuje v duchu ubývání černé barvy. V úvodu vidíme do půli těla oblečeného Trigorina, zde je ale spíše prezentován jeho nezřízený životní styl na rozdíl od Treplevovi rozervanosti. I v tomto dějství by se dalo říci, že Treplev svým kostýmem vybočuje od ostatních. Je postřelen a tak na jeho hlavě vidíme bílý obvaz, za kterým je zasunuto racčí pírkó, černý župan podtrhující to, že je nemocný, černobílé trenýrky a jednu černou napůl staženou ponožku, jež evokuje, že se pořád cítí být spíš dítětem než dospělým. Jeho dětinskost se prezentuje především, když si užívá pozornost své matky během převazu.

S blížícím se odjezdem se k postavám vrací honosnější oblečení. To lze sledovat například u Arkadinové, Trigorina či Petra Sorina. Honosnější oblečení přináší opět více černé na scénu v podobě černých kabátů a klobouků. Ninu již vidíme dokonce kompletně v černé barvě.

Jak jsem se již zmiňovala, barvou čtvrtého dějství je barva bílá, která zde prezentuje sterilitu a smutek. Již od začátku vidíme postavy kompletně oblečené v do bílých šatů. Máša a její matka mají dokonce zahalené do bílé i vlasy. Bílou sterilitu narušuje několik prvků. V první řadě jsou to opět sluhové v černých kabátech a huňatých čepicích, ale později především Nina Zarečná. Sluhu Jakova vidíme také v bílém obleku. Je to poměrně luxusní oblek, který se příliš nehodí k jeho postavení.

Stěžejním momentem tohoto dějství a celé inscenace je příchod Niny, který je také podtržen kostýmem. Nina, oděná celá v černé, vyčnívá a naznačuje, že už do tohoto domu nepatří a že rozhodně nepatří k „bílému“ naivnímu a nevinnému Treplevovi.

Na konci inscenace vidíme celou společnost, samozřejmě bez Trepleva a Niny, v bílých šatech.

V průběhu celé inscenace docházelo k postupnému ubírání stylizovanosti líčení i kostýmů. Ubývalo černé barvy v obličejích postav i na jejich kostýmech a také mizely paruky. Postupně ubývalo parodie a postavy začaly jednat realističtěji. Z tohoto modelu vyčnívá Arkadina, která

se od začátku do konce stylizuje do své role herečky a je v podstatě stále stejná. Samozřejmě, že i u ní dochází k výměně šatů za světlejší, ale svým teatrálním a povrchním jednáním se vůbec nezměnila a i z tohoto důvodu u této postavy vidíme prakticky stejné líčení i typ oděvů.

Na kostýmech lze sledovat i vývoj postav či změnu prostředí. Nejlépe to můžeme vypořadovat u Niny a u Sorina. U nich vidíme jak vývoj jejich osobnosti, tak i dvouletý časový posun, který se odehrává mezi třetím a čtvrtým jednáním.

Nina – V prvním jednání u Niny vidíme spíše praktický kostým, který vypovídá o její nelehké cestě do Sorinova domu. Vytaháný svetr, čelenka, kalhoty a jezdecké boty nepůsobí příliš žensky a vypovídají i o tom, že nepřijela na nikoho dělat dojem. Na jejím vzezření jí v tuto chvíli nezáleží. To se ovšem mění již v druhém dějství, kdy do domu přichází s tím, že očekává shledání s Trigorinem, na kterého chce jistě zapůsobit. Najednou se stává něžnou nevinnou dívkou v letních šatech s kloboučkem posazeným na zlatých kadeřích. Klobouček má na krepě černý lem a na její hlavě tvoří svatozář. Většina postav pokračuje ve světlých šatech, ale u Niny můžeme ve třetím dějství vidět na světlých šatech černý kabát, který předznamenává dějství čtvrté. Dalo by se říct, že je to taková „první vlaštovka“ ztráty její nevinnosti. Ke konci dějství ji vidíme již v černých šatech a černém kabátu. Jedinou světlou částí jejího kostýmu je zde paruka.

Ve čtvrtém dějství přichází Nina v černém kabátu, šatech a klobouku. Ten jí Treplev sejme z hlavy a poté i paruku, jakoby byla dalším kloboukem. Před námi stojí Nina Zarečná celá v černém, s tmavými vlasy a černou rtěnkou. Její nevinnost je pryč. Najednou působí až hříšně a teatralitou se trochu začíná podobat Arkadinové. Hříšnost ještě podtrhuje moment, kdy si sedá na bílou židli s červeným polstrováním. Ta je jedním s největších kontrastů, co se týče barevnosti v celé inscenaci. Ze Zarečné vyzařuje to, že si toho v uplynulých dvou letech hodně prožila. Působí ztrápeným dojmem. Z naivní dívky v prvním jednání se stala žena. Nina odchází ze scény jako zkušená žena. Spolu se spuštěnými větráky a s „novým větrem“ ve vlasech pomyslně odlétá jako racek pryč.

Sorin – Další postavou, u které lze pozorovat vývoj a plynutí času je postava Sorina. Toho v prvním jednání vidíme s rozježenou černou parukou, hustým obočím a vousy. Je oděný do černého županu, bílých kalhot a jeho kostým je doplněn bílou šálou a hůlkou. Ve druhém dějství prakticky nedochází ke změně kostýmu a vidíme ho stále v černém županu. Oproti tomu ve třetím dějství vidíme Sorina v jeho nejhonosnějším obleku a to v černém fraku, následně i v černém kabátu a cylindru, což napovídá, že se konečně chystá vyjít do společnosti, která mu očividně chybí. Zásadní proměna však přichází v dalším dějství. Hlavním prostředkem této proměny zde ale není jeho oděv, ale on sám. Kvůli své nemoci přichází jak o svou ježatou paruku, tak i o plnovous. Z „archetypu komického starce a zákeřného padoucha“ se nyní stává nemocný plešatý muž. V jeho tvář nejsou patrná žádná líčidla jako u ostatních postav. Vidíme naprosto obnaženého zlomeného Sorina. Nemocniční halena a bílé kalhoty jen dotváří to co je již čitelné z výrazu. Tato proměna se odehraje mezi třetím a čtvrtým dějstvím, ale odkazy na jeho nemoc jsou přítomné již ve druhém dějství, kdy se objevuje na vozíčku.

Kostýmy samozřejmě dotváří i řada vhodně zvolených doplňků. Ty doplňují nejen kostým, ale i celkový charakter postav. Dámy mají vějíře, bílé rukavičky a každá během celého představení oblékne alespoň jeden klobouk. U mužských postav vidíme zase často kapesní hodinky a i u nich se objevují pokrývky hlavy. Dala by se zde najít i řada symbolů. Nemocný muž má hůlku, rozpolcený Treplev, který si hraje na lovce a nejraději by „ulovil“ Ninu, má pušku...

Doplňky nijak nevyčnívají z celkového konceptu a zapadají do scénografie. U Medvěděnka můžeme vidět například v klopě květinu, která se podobá květinám na scéně a ladí s nimi.

Kostýmy jsou zde nepochybně důležitou součástí scénografie a celé inscenace. Na první pohled je zde patrná dřívější spolupráce Petra Lébla s Kateřinou Štefkovou.

Světlo

Další podstatnou složku této inscenace tvoří světlo. Způsob svícení opět odkazuje na již zmíněnou inspiraci ve filmu. Jak ve své práci píše Věra Velemanová - *Světlo v Rackovi má jakoby dvě roviny – jedna se odehrává uvnitř inscenace a má znaky filmové práce se světlem (nadsazená mimika, zdůraznění detailů, expresionistický charakter...), druhá – zvnějšku, se chápe veškerého reálného jevištního prostoru jaksi z nadhledu, z úhlu divadelní optiky. Zároveň však je celá světelná režie založena na principu impresionistického tékání, unikání, jemných, těžko pozorovatelných změn rejstříků, které záměrně oko diváka matou, znejišťují, zavádějí do magie okamžitého vznikání a zanikání obrazů. Podobně jako barevná struktura bříz a černobílých sloupů je světlo záměrně rozostřující, měkké, neklidné.*¹³

Ve druhém dějství světlo nenásilně podtrhuje dojem, že se ocitáme venku za hezkého slunného dne. Slunce se odráží na jezeře a i přesto, že je scéna černobílá, vidíme obraz reálného parného dne.

Během celé inscenace se mění i různé barvy světla. V úvodu třetího dějství, kdy se ocitáme v jídelně Sorinova domu během rozhovoru Máši a Trigorina, je světlo s lehkým nádechem modré a působí až kovovým efektem. Tento modrý tón světla je využit v celém třetím dějství. Kromě tradičních divadelních světel, jsou zde využity také panely zářivek, které jsou umístěny v přední části jeviště, a jedna je zavěšena u stropu. Ta navozuje intimní atmosféru a můžeme si pod ní představit například měsíc.

Čtvrté dějství začíná chaoticky pohybem antických sloupů. K chaosu napomáhá i blikání světla. Po zpuštění závěsu a zároveň využití tlumeného světla je zde již zmiňovaná snová atmosféra. Během dialogu Trepleva s Ninou se využívá přirozené světlo s teplým nádechem. Po odchodu Niny se scéna zbarví rudě a předznamenává neštěstí. Světlo svítí rafinovaně tak, že uprostřed scény je bílé oblečení skutečně bílé a vpředu se díky světlu stává oblečení modrým. Spolu s rudým osvětlením tak tvoří zajímavou trikolóru. V momentě, kdy doktor Dorn sděluje, že se Treplev zastřelil, je zbytek postav vpředu a stojí zde modré stíny, které kontrastují s červeně osvětlenými antickými sloupy v pozadí. Červené sloupy pohltní opona a na scéně tak zůstávají pouze modré postavy.

¹³ Věra Velemanová: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 17

Břízky a jejich pandán – antické sloupy

Již od počátku inscenace jsou součástí vertikální scénografické prvky. V prvních dvou dějstvích se jedná o již zmiňované břízky a ve třetím a čtvrtém dějství se stromy promění v antické sloupy. Mohlo by se zdát, že jde o prvky statické, ale není tomu tak. Ani zde se autor neodpoutává od černobílého konceptu.

Oba tyto scénografické prvky v sobě mají řadu odkazů. U břízek nelze pominout již zmiňovaný odkaz na zemi původu autora Racka. Korintské antické sloupy zase evokují scénografické prvky využívané v antické tragédii. Navíc jde o prvek, který se v Léblově tvorbě objevuje pravidelně. *Používá i stejný prvek – antikizující sloupy, jež jsou zde postupně chátrající kašírkou, podobně odvádou, jako vše (výše uvedené), co do té doby zakrývalo realitu lidských příběhů. Ve výsledku se jedná o hluboký, nesmírně imaginativní a v nejlepším slova smyslu osobně zaujatý vhled do kořenů, z nichž je utkán duch a atmosféra přelomu 19. a 20. století a to, co následovalo: se vši dekadentností, se vším napětím mezi vysokým a nízkým, krutým a něžným.*¹⁴ Tématu klasicizujících sloupů a jejich odkazů se ve své práci zabývá i David Drozd. *Klasicizující sloupy mohou být chápány jako odkaz na klasicizující architekturu, mnohem pravděpodobněji, i vzhledem k tomu, že tyto sloupy užil Lébl např. v inscenaci Fernando Krapp mi napsal dopis, jde o téměř přímou citaci stylizovaných sloupů z předsádek knih. Tedy v obou případech jde vlastně o intertextové reference k vizuálním klišé „klasičnosti“.* Lébl se tu nevztahuje přímo k dramatikovu textu, ale k následné inscenační tradici.¹⁵

Jak jsem již zmiňovala, první polovina představení se odehrává na zahradě mezi břízkami. V momentě, kdy Treplev hovoří o divadle, dochází k jakési hře mezi břízkami. Treplev mezi nimi pobíhá, houpe se a po nakopnutí jednoho kmenu na něj tento strom padá. Jelikož neuznává divadlo, kritizuje staré divadelní formy a mluví o potřebě nových forem, dalo by říci, že tento útok na něj je pomyslnou obranou divadla proti těmto řečem. *Při čekání ve společnosti svého strýce se pak v jednu chvíli rozvášní nad stavem „současného“ divadla, jenž je pro něj pouze, ...rutina a předsudek.“ Načež v zápalu rozhořčení jakoby nedopatřením povalí jeden z kmenů bříz, které v prvním a druhém dějství po stranách lemují jeviště. Pád břízy*

¹⁴ Věra Velemanová: Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž, str. 17

¹⁵ DROZD, David. Tučnák v roli racka. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 45

současně doprovodí Sorin lakonickou poznámkou: „Bez divadla to nejde“, čímž úplně změní její původní smysl. Sorin ji už nevyslovuje jako poučení synovci o tom, že je divadlo potřebné, ale spíše jej upozorňuje na to, aby své názory prezentoval bez zbytečného „divadla“ kolem. Povalený kmen břízy zde však má i další význam. Treplev jej ihned využívá jako „hrobu“, k němuž s květinou v ruce, z níž krátce před tím otrhal okvětní lístky, obřadně pokleká, aby tak mohl „symbolicky“ dokončit úvahy o nutnosti nalézt nové formy, které navždy „pohřbí“ ty staré.¹⁶

Zde by se dala vidět jistá podobnost mezi Treplevem a Petrem Léblem. Oba dva v podstatě hledají na divadle nové formy. Tvorba Lébla příliš nezapadala do dobových stereotypů, byla provokativní a vytvářela rozporuplné reakce. Ale i přesto dělá divadlo tak, jak ho baví, hledá nové významy, nové výrazové možnosti, zkrátka možnosti jak své inscenace obohatit.

Treplev zde není jediným kritikem divadla. Správce Šamrajev pronáší, že divadlo jde ke dnu, že jsme dříve vídali mohutné duby a teď vidíme jen samé pařezy. V tomto místě by se také dala nalézt spojitost s břízami, které společnost obklopují. Nejde sice o pařezy, ale vidíme pouze kmeny bez korun.

Již v závěru druhého dějství Trigorin předznamenává změnu prostoru, která nastane ve třetím dějství. *S malým předstihem před její replikou už ale režisér stačil upozornit na budoucí změnu i proměnou scény. Lébl se při jejím vytvoření nechal inspirovat Trigorinovým zvoláním „Copak jsem Agamemnon“, a situoval následná dějství mezi bělostné antické sloupy, které tak nahradily repliky březových kmenů.¹⁷* K samotné proměně částečně dochází na konci druhého dějství. Sloupy jsou spuštěny, respektive se rozvinou z ruličky od stropu, ještě když je na jevišti Nina a to mezi břízky. Ve chvíli, kdy je Nina odnášena ze scény, lehce povlávají a připomínají tak stromy, které v následujících dějství nahradí.

V následujícím dějství se tedy ocitáme v Sorinově sídle mezi dvanácti antickými sloupy. Ty již plně nahradily stromy. V úvodu dochází k horizontálnímu pohybu sloupů a jsou zde, jak jsem již zmiňovala, popřeny fyzické zákony. *Jestliže byla umělost scénického prostoru prvních dvou dějství projevena například výraznou neživostí přírodních krás a to ať v podobně kmenů bříz či záhonů květin, je v dalších dvou dějstvích projevována totálním*

¹⁶ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 15

¹⁷ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 16

odmítnutí přírodních, fyzických zákonů. Rezignace na jejich platnost je přítomna již v působení samotných antických sloupů, které se na začátku třetího dějství při setkání Máši s Trigorinem horizontálně pohybují. V předehře ke čtvrtému dějství se pak pro změnu pohybují vertikálně. Zde lze najít spojitost jejich pohybu a Mášinou replikou: „Na jezeře jsou obrovské vlny.“¹⁸ Jak zde poznamenává Miroslav Lukáš, na začátku čtvrtého dějství dochází k opačnému pohybu sloupů, tedy vertikálnímu pohybu. Pokud bychom se na sloupy podívali opět jako na znak divadla, dalo by se říci, že v této chvíli již neútočí přímo na herce. Možná i z toho důvodu, že byla odhozena přílišná parodie. Otázkou je tedy, proč vůbec k pohybu dochází. Několik možných vysvětlení nabízí ve své práci i David Drozd. *Často je zmiňován úvodní obraz čtvrtého dějství – „tančící sloupy“, přesněji kulisy sloupoví klesající a stoupající synchronizovaně na tazích v rytmu hudby. Konkrétně a evidentně působivý obraz (je zmíněn ve značné části ohlasů na inscenaci) je obtížné jednoznačně vyložit: může to být metaforický obraz času, který uplyne mezi třetím a čtvrtým dějstvím, může to být evokace obrovských vln, které – jak říká Máša – jsou té noci na jezeře. Obraz má svou funkci i v rámci rytmické výstavby inscenace: rychlý a plynulý pohyb sloupů doprovázený břeskou hudbou prudce kontrastuje s línou a mrtvolnou náladou čtvrtého dějství.*¹⁹ Určitě zde dochází ke kontrastu k celému čtvrtému dějství, které, jak zmiňuje Drozd, se line v mrtvolné atmosféře. Další z možností by mohlo být zdůraznění odkazu k tragédii, vzhledem k tomu, že onen tragický moment brzy nastane. A jak jinak tento teatrální akt smrti zdůraznit než divadlem v podobě antických sloupů.

Domnívám se tedy, že tyto scénické prvky by mohly znázorňovat právě divadlo. To všechny postavy pomyslně obklopuje a mohlo by je tedy obklopovat i vizuálně.

¹⁸ Miroslav Lukáš: Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla), str. 32

¹⁹ DROZD, David. Tučnák v roli racka. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 45

Závěr

Racek Petra Lébla byl dle mého názoru naprosto unikátní inscenací. Z představení je patrné, že Lébl Čechova ctil. Dodržoval jím předepsané scénické poznámky, i text překladu, který byl využit, se od Čechovova textu příliš neodkloňuje. Nutno ale poznamenat, že se autora držel „po svém“. Scénické poznámky ctil, ale přidáním neživých prvků, jako jsou květiny, či popíráním přírodních zákonů, je doplnil o parodický prvek. Racek, jakožto odkaz na moskevské divadlo MCHAT, zde také je, ale připomíná spíše dětskou malůvku nebo jak zmiňuje David Drozd, tučňáka. A zde je opět ona Léblovska ironie.

Nelze pominout ani skvělé herecké výkony, které v kombinaci s touto vizuální stránkou tvoří jedinečné představení.

Petr Lébl na svých představeních, a především na tomto, ukázal, jak lze dělat divadlo jinak. Jeho způsob práce byl absolutně novátorský a to ve všech ohledech. Jak u scénografické stránky, tak u typu herectví, který byl zvolen. Dělal divadlo tak, jak bavilo. Svou tvorbou proměnil vnímání textu a radikálně posunul inscenační podobu. Stejně jako u jiných jeho inscenací, zde zanechal svůj rukopis, který se projevil především na vizuální stránce inscenace.

Petr Lébl, člověk, který divadlem žil, vytvořil inscenaci, jejímž tématem je samo divadlo.
Bez divadla to nejde.

Použité zdroje

Záznam divadelního představení *Racek*, Divadlo Na zábradlí, 1996, poskytnutý Věrou Velemanovou

VELEMANOVÁ V.: *Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž*, Divadelní revue, roč. 16, č. 1/2005, s. 13-24. 2005

LUKÁŠ M.: *Inscenační tvorba režiséra Petra Lébla (Anton Pavlovič Čechov očima režiséra Petra Lébla)* (bakalářská diplomová práce) Ústav pro studium divadla a interaktivních médií FF MU, Brno 2006

DROZD D.: *Tučňák v roli racka*. Divadelní revue, Praha, 2008, roč. 18, č. 2, s. 44-62

Anton Pavlovič Čechov, *Racek*, Praha, Artur 2012, ISBN: 978-80-87128-96-1

https://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_L%C3%A9bl – vyhledáno 5. 5. 2019