

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Čechovův Racek v interpretacích současných českých divadel  
Chekhov's The Seagull in contemporary Czech theater interpretations

Kateřina Košvancová

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.

Studijní program: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání se sdruženým studiem Dějepis se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „Čechovův Racek v interpretacích současných českých divadel“ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Prohlašuji, že jsem při tvorbě práce nepoužila nástrojů umělé inteligence

V Praze dne 1.12.2024

Děkuji panu PhDr. Jiřímu Smrčkovi, Ph.D. za jeho odborné vedení, cenné rady a podporu při tvorbě mé bakalářské práce. Velmi si vážím jeho trpělivosti a ochoty, které mi byly velkou pomocí během celého procesu.

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na komparativní analýzu pěti vybraných českých inscenací divadelní hry Antona Pavloviče Čechova *Racek* (Divadlo Na zábradlí 2024 a 1994, Divadlo v Dlouhé 2017, Klicperovo divadlo 2002, Divadlo za branou 1972). Cílem práce je prozkoumat, jak různé režijní přístupy ovlivňují vyznění základních témat a postav této hry, a jakým způsobem vynechání či přetváření některých znaků mění diváckou recepci. Výzkumná otázka se soustředí na to, jak rozdílné interpretace témat lásky, umění, existenciální krize a Hamletovských motivů ovlivňují celkovou recepci a vnímání Čechovovy hry. V rámci kvalitativní komparativní analýzy byly jednotlivé inscenace analyzovány z hlediska přístupu k postavám, jejich vztahům a hlavním tematickým motivům. Důraz je kladen na způsoby, jakými inscenace reflektují konflikty mezi generacemi, hodnotami a uměleckými ideály. Zároveň je zkoumáno, jak různé historické a kulturní kontexty ovlivňují interpretaci textu. Práce ukazuje, jak inscenace mohou transformovat původní text a měnit jeho významy.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

scénáře – *Racek* – Čechov – divadla

## **ABSTRACT**

This bachelor's thesis focuses on the comparative analysis of five selected Czech productions of Anton Chekhov's play *The Seagull* (Divadlo Na zábradlí 2024 and 1994, Divadlo v Dlouhé 2017, Klicperovo divadlo 2002, Divadlo za branou 1972). The aim of this thesis is to explore how various directorial approaches influence the expression of the play's key themes and characters, and how omissions or transformations of certain traits affect the audience's reception. The research question centers on how different interpretations of themes such as love, art, existential crises, and Hamletian motifs impact the overall reception and perception of Chekhov's play. Through a qualitative comparative analysis, the thesis examines each production's approach to characters, relationships, and the main thematic motifs. The focus is on how the productions reflect conflicts between generations, values, and artistic ideals. It also investigates how different historical and cultural contexts shape the interpretation of the text. This study demonstrates how productions can transform the original text and change the meanings.

## **KEYWORDS**

Script – Chekov – The Seagull – theatres

## Obsah

Úvod .....	7
1 Čechov .....	8
1.1 Biografie .....	8
1.2 Čechov dramatik .....	10
2 Racek .....	11
2.1 Literárně-historický kontext .....	12
2.2 Vliv Racka na české divadlo .....	14
2.2.1 Čechov v Čechách .....	14
2.2.2 Historie inscenací <i>Racka</i> v českém divadle .....	16
2.3 České překlady .....	17
3 Komparace inscenací .....	19
3.1 Přehled vybraných inscenací .....	19
3.1.1 Divadlo za branou – 1972 .....	19
3.1.2 Divadlo Na zábradlí – 1994 .....	21
3.1.3 Klicperovo divadlo – 2002 .....	23
3.1.4 Divadlo v Dlouhé – 2017 .....	25
3.1.5 Divadlo Na zábradlí – 2024 .....	27
3.2 Komparace inscenací dle kategorií .....	28
3.2.1 Jazykové úpravy .....	28
3.2.2 Sousednost textu .....	30
3.2.3 Vývoj postavy Trepleva .....	32

3.2.4	Upozadění či zvýraznění vedlejších postav.....	34
3.2.5	Způsob vyobrazení lásky .....	36
3.2.6	Umění a jeho obroda.....	39
3.2.7	Hamletovské motivy.....	43
3.2.8	Aspekt smrti.....	46
4	Závěr.....	49
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	51

## Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na analýzu pěti českých inscenací hry *Racek* od Antona Pavloviče Čechova, které byly v různých obdobích uvedeny na českých scénách: Divadlo na Zábřadlí (2024 a 1994), Divadlo v Dlouhé (2017), Klicperovo divadlo (2002) a Divadlo za branou (1972). Text bude zkoumat, jak rozmanité režijní přístupy a interpretační rozhodnutí ovlivňují divácké vnímání klíčových témat hry, zejména lásky, uměleckých ambicí a existenciálních otázek, a jak jednotlivé inscenace svým originálním pojetím přetvářejí význam původního textu.

Cílem je porozumět tomu, jak konkrétní tvůrčí přístupy mohou z původní hry vytvořit odlišné estetické a významové celky, jež se liší jak v charakterizaci postav, tak v pohledu na mezilidské vztahy a umělecké cítění. Práce se zaměřuje na to, jak režiséři těchto inscenací pracují s textem a jak jejich volby formují specifickou atmosféru a vyznění jednotlivých scén, čímž přinášejí divákům různorodé interpretační perspektivy.

Prostřednictvím kvalitativní komparativní analýzy se tato práce zaměřuje na klíčové kategorie, které odhalují vliv odlišných přístupů na celkové vyznění hry. Analyzujeme zde jazykové úpravy, které mohou ovlivnit tón i aktuálnost textu, a způsob, jakým je zachována nebo pozměněna souslednost jednotlivých scén, což zásadně formuje tempo a dynamiku příběhu.

Dále se práce věnuje vývoji postavy Trepleva, který je pro téma umělecké seberealizace stěžejní, a tomu, jak zvýrazněné či upozaděné jsou vedlejší postavy a jakým způsobem se může měnit rovnováha mezi osobními a kolektivními dramaty v inscenaci.



Další ze zkoumaných kategorií je způsob vyobrazení lásky a vztahů, což odhaluje, jak různí tvůrci zacházejí s motivy nešťastné lásky a zklamání, které se prolínají celým textem.

Hamletovské motivy, inspirované aluzemi na Shakespearovu hru, dodávají *Rackovi* existenciální hloubku a napětí, což úzce souvisí i s aspektem smrti, který je pro vyznění celé hry neméně důležitý. Tento analytický přístup umožňuje pochopit, jak různé inscenace nejen přetvářejí Čechovův původní text, ale také přinášejí divákům nové interpretační možnosti a přispívají k jedinečným divadelním zážitkům.

## 1 Čechov

### 1.1 Biografie

Abychom mohli plně pochopit literární dílo Antona Pavloviče Čechova, je důležité nejen analyzovat jeho texty samotné, ale také se hlouběji zamyslet nad osobou, která je stvořila. Čechovův život, jeho sociální zázemí, kariérní dráhy a osobní zkušenosti mají nepochybně přímý vliv na jeho tvorbu, a to jak v oblasti prózy, tak dramatu. Pro hlubší vhled do jeho umělecké produkce je proto nezbytné zmapovat i autorovy životní milníky. Jen tak si můžeme vytvořit ucelený obraz o tom, jakým způsobem ovlivnil nejen ruskou, ale i světovou literaturu.

Anton Pavlovič Čechov, jehož jméno je dnes synonymem pro mistrovství v povídkové tvorbě a moderní dramatu, se narodil 29. ledna 1860 v přístavním městě Taganrog na jihu Ruska jeho rodinné kořeny však nebyly zdaleka šlechtické – Čechovův dědeček byl nevolníkem, který se vykoupil z poddanství pouhé dvě dekády před Antonovým narozením.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CIGÁNEK, Jan. *A.P.Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

Významným momentem v Čechovově kariéře byla Puškinova cena, kterou obdržel roku 1888 za svůj literární přínos. O dva roky později se vydal na cestu na Sibiř, na ostrov Sachalin, kde navštívil trestaneckou kolonii. Otřesné podmínky, které zde spatřil, jej vedly k sepsání díla *Sachalin* (1893), které se stalo nejen literární, ale i sociální obžalobou.<sup>2</sup> Bohužel, tato cesta mohla také přispět k progresi tuberkulózy, která autora sužovala už od univerzitních let.<sup>3</sup>

Roku 1892 se přestěhoval do městečka Melichovo, kde začal plně rozvíjet svou spisovatelskou dráhu. Oženil se v roce 1901 s herečkou Olgou Knipperovou, která byla členkou Moskevského uměleckého divadla, kde se hrály i jeho hry.<sup>4</sup>

Čechovova literární dráha začala už během studií, kdy pod pseudonymem A. Čechonte přispíval do různých humoristických časopisů. Jeho rané povídky, jako *Chameleon* či *Smrt úředníka*, se vyznačovaly bystrým postřehem pro lidskou slabost a groteskní absurditu života. Postupně se však jeho tvorba stala hlubší, a Čechov začal zkoumat složitější mezilidské vztahy a psychologii postav. Z tohoto období pocházejí například povídky *Step* (1888) nebo *Nudná historie* (1889).<sup>5</sup>

Nejen próza, ale i drama se stalo klíčovou oblastí jeho tvorby. Jeho jednoaktové komedie jako *Medvěd* nebo *Námluvy* jsou stále hrány na světových jevištích. Vytvořil také několik delších her, včetně *Ivanova* (1887) a *Lesního ducha* (1889). V 90. letech 19. století pak vznikla některá z jeho nejslavnějších děl, mezi nimi *Pavilon č. 6*, *Dáma s psíčkem* nebo *Černý mnich*. Na přelomu 19. a 20. století se Čechov zapsal do historie především svými dramaty – mezi

---

<sup>2</sup> BERDNIKOV, Georgij Petrovič. *Čechov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.

<sup>3</sup> CIGÁNEK, Jan. *A.P.Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

<sup>4</sup> CIGÁNEK, Jan. *A.P.Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

<sup>5</sup> JERMILOV, Vladimír Vladimirovič. *Dramatik A. P. Čechov*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

nejznámější patří *Racek* (1896), *Strýček Váňa* (1897), *Tři sestry* (1901) a jeho poslední hra *Višňový sad* (1904). Tato díla zůstávají dodnes klenoty světového dramatu a jejich nadčasová témata, stejně jako jemná psychologie postav, ovlivnily nejen literaturu, ale i moderní divadelní umění.<sup>6</sup>

Čechov zemřel předčasně 15. července 1904 v německém Badenweileru, podle tehdejších zpráv na tuberkulózu.<sup>7</sup>

## 1.2 Čechov dramatik

Čechovovu tvorbu, je nutné zasadit do kontextu historických a politických změn, které formovaly Rusko v 19. století. V tomto období bylo Rusko řazeno mezi jednu z nejmocnějších světových velmocí, v níž koexistovalo extrémní bohatství s hlubokou chudobou. Nalézala se zde pestrá škála kultur, a především agrární ekonomika, která stále měla ve společnosti dominantní postavení.<sup>8</sup>

V polovině 19. století, v době kolem narození Antona Pavloviče Čechova, byl v Rusku stále dominantní feudální systém, což mělo zásadní a hluboký vliv na tamní společnost, která byla celkově značně zaostalá a rigidní. Tento konzervativní postoj nejenže zpomalil společenský a intelektuální vývoj, ale také přispěl k prohloubení stagnace, která postihla celou ruskou společnost.<sup>9</sup>

Čechov na tuto represivní politiku reagoval svým vlastním způsobem. Jako lékař se aktivně snažil o zlepšení sociálních podmínek lidí, které léčil, a jeho angažovanost v boji proti chudobě a nemoci byla zřetelná.<sup>10</sup> Avšak jako

---

<sup>6</sup> JERMILOV, Vladimír Vladimirovič. *Dramatik A. P. Čechov*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

<sup>7</sup> CIGÁNEK, Jan. *A.P.Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

<sup>8</sup> BOYD, Douglas. *1000 let ruské rozpínavosti: od počátků k Putinovi*. Frýdek-Místek: Alpress, 2015. ISBN 978-80-7466-701-5.

<sup>9</sup> BOYD, Douglas. *1000 let ruské rozpínavosti: od počátků k Putinovi*. Frýdek-Místek: Alpress, 2015. ISBN 978-80-7466-701-5.

<sup>10</sup> CIGÁNEK, Jan. *A.P.Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

spisovatel se přímým politickým komentářům pečlivě vyhýbal. Místo toho se soustředil na hlubší zkoumání lidské duše a mezilidských vztahů. Jeho díla mají za cíl pomoci lidem lépe porozumět životu a osvobodit je od iluzí, které je svazují.<sup>11</sup>

Je považován za jednoho z nejvýznamnějších dramatiků své doby a jeho tvorba zásadně ovlivnila podobu moderního divadla. Jeho hry, *Racek*, *Tři sestry* nebo *Višňový sad*, jsou charakteristické jemnou psychologickou kresbou postav a silným zaměřením na vnitřní konflikty. Vyhýbal se tradičním dramatickým vzorcům s velkými konflikty a dramatickými zvraty, místo toho soustředil svou pozornost na nuance lidských vztahů a na atmosféru, v níž se prolínají komické a tragické prvky každodenního života.

Hlavními tématy jeho her jsou nenaplněné sny, ztráta životních ideálů a neschopnost postav nalézt cestu k osobnímu štěstí. Jeho díla jsou plná ticha a věcí nevyřčených, což dává divákovi prostor pro větší imaginaci a vcítění se do vnitřního světa postav. Dalším důležitým prvkem jeho dramatiky je hojné užívání symbolu, který však v jeho případě není vždy snadno definovatelný, *neboť do symbolu se sbíhají všechny významové nitky, jež nacházíme v Čechovových hrách, a má nám ukázat jedno, že vše, co se přihodilo, je při vší své občasné a nemilosrdné komičnosti ve skutečnosti hlavně vážné a neodvolatelné a vlastně tragické.*<sup>12</sup>

## 2 Racek

V této kapitole se zaměříme na analýzu Čechovova *Racka* v širším literárně-historickém kontextu, přičemž se nejprve zaměříme na období a okolnosti jeho vzniku a nastíníme si, jak zapadá do Čechovovy tvorby. Budeme se věnovat

---

<sup>11</sup> HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. ISBN 80-7198-544-9.

<sup>12</sup> HRISTIĆ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. ISBN 80-7198-544-9. str. 142

hlavním motivům, jako jsou mezilidské vztahy, nenaplněné touhy a kritika stagnující společnosti, které jsou pro Čechovovy hry typické. V druhé části se zaměříme na inscenování Racka v českých zemích a pokusíme zmapovat různé přístupy rozličných divadelních scén od roku 1945.

## 2.1 Literárně-historický kontext

Vznik hry datujeme k roku 1895 a obecně je považována za jedno z vrcholných děl pozdní tvorby Čechova. Zařazuje se do proudu realismu, který definujeme jako umělecký směr zaměřený na věrné zobrazení skutečnosti a každodenního života bez idealizace, jehož hlavním rysem je zaměření na osamělost jednotlivce a snahu o autentické vyjádření lidských emocí.<sup>13</sup> V současné literární vědě je však definice realismu citlivé téma. Tradiční přístup, jak ho popsal například Patrice Pavis, by dnes nebyl zcela přijatelný – současné pojetí realismu totiž zdůrazňuje spíše schopnost vytvářet iluzi reálnosti než striktně realistické zobrazení. Realismus tak dnes chápeme jako způsob zachycení reality, který působí autenticky, ale přitom nemusí být přesným odrazem skutečnosti.

Čechov se v tomto období vyznačuje důrazem na co nejpřirozenější chování postav, které mají působit co nejvěrohodněji a reflektovat reálné lidské interakce. K této skupině autorů patří také jeho současníci, jako jsou August Strindberg a Henrik Ibsen, přičemž zejména Ibsen se proslavil hrami, které se hluboce zaměřují na komplexní rodinné vztahy.<sup>14</sup>

Čechovovo tvůrčí období se vyznačuje proměnami na evropské scéně, kde začínají vznikat nové modernistické směry. Tradiční žánry, jako je tragédie

---

<sup>13</sup> PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:562992b0-d477-11e5-ab98-005056827e52>

<sup>14</sup> HERMAN, Luc; TRÁVNÍČEK, Jiří. realismus, literární teorie. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4.

nebo komedie, postupně ustupují novým formám divadelního vyjádření. V tomto kontextu se začínají rozvíjet tendence dekadence, symbolismu a impresionismu, které ovlivňují i Čechovovu tvorbu. Jedním z klíčových aspektů moderní psychologické tragédie je, že nemusí nutně zahrnovat složitý děj s mnoha zvraty a postavami; tragédie může být součástí každodenního života a běžných lidských problémů.<sup>15</sup>

V souvislosti s Čechovem se často hovoří o tzv. „slzavé komedii“, která charakterizuje pohyb protagonistů mezi světem všednosti a touhou po něčem hlubším.<sup>16</sup> Tento koncept je evidentní i v *Rackovi*, jehož děj se soustředí na zdánlivě banální situace. V Čechovových hrách se dramatické konflikty rozpadávají do drobných sporů, které odrážejí hluboké rozpory a vytvářejí napětí mezi nespokojeností jednotlivců a jejich životními situacemi.<sup>17</sup>

Inspiraci pro *Racka* Čechov čerpal také z Ibsenovy hry *Divoká kachna*, kde hraje klíčovou roli postřelená kachna, žijící v umělém prostředí lidské rodiny. Stejně jako v *Rackovi* je i v této hře motiv kachny propojen s několika hlavními postavami, které žijí v iluzi.<sup>18</sup>

Premiéra hry proběhla v Petrohradě roku 1896 a byla pro autora poměrně velkým neúspěchem, hra byla z divácké strany nepochopena, a i několik týdnů po premiéře se v novinách objevovaly satirické články, které si utahovaly z hry a také především z postavy Trepleva, jež byla diváky ztotožňována s Čechovem. Originální styl, s nímž Čechov přišel, si tehdy v širší veřejnosti nezískal příliš dobrý ohlas. Nicméně divadelní úspěch se, i přes nepříliš

---

<sup>15</sup> HRISTIČ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. ISBN 80-7198-544-9.

<sup>16</sup> SKAFTYMOV, Aleksandr Pavlovič. O konfliktu her A.P. Čechova. Praha: Orbis, 1961, s. 18. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:08dc5144-1c94-4871-8e79-fded60e84eb2>

<sup>17</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. [3]. ISBN 978-80-86928-59-3.

<sup>18</sup> HRISTIČ, Jovan. *Čechov dramatik*. V Olomouci: Votobia, 2003. ISBN 80-7198-544-9.

vydařenou premiéru, dostavil s inscenováním hry na prknech Moskevského divadla, pod vedením režiséra Stanislavského, v roce 1898 a ve stejném roce byla uvedena i v českých zemích.<sup>19</sup>

## 2.2 Vliv Racka na české divadlo

### 2.2.1 Čechov v Čechách

Recepce děl Antona Pavloviče Čechova v českém prostředí má dlouhou a zajímavou historii, která se neustále vyvíjela a přizpůsobovala aktuálním literárním i společenským podmínkám. České překlady a inscenace Čechovových her i próz prošly několika etapami, které odrážejí hluboký zájem o jeho specifický styl a nadčasová témata.<sup>20</sup>

Už na přelomu 19. a 20. století, kdy se česká kultura poprvé setkala s Čechovovými texty a mnoho tehdejších překladatelů, mezi nimiž můžeme nalézt například J. Vrchlického a bratry Mrštíkovy, začalo přinášet jeho díla českému publiku. Tento první kontakt s Čechovem otevřel dveře jeho dílům, která se brzy stala součástí české literární a divadelní scény, a i přes obtížnější období mezi světovými válkami, kdy zájem o Čechova v Rusku opadl kvůli politickým změnám a umělecké ideologii, zůstával v Československu stále uznávaným autorem.

V poválečném období 20. století, zejména díky osobnostem jako Zdeněk Nejedlý či Bohumil Mathesius, se dostávalo Čechovovi stále velké pozornosti. Mathesius, který měl velký vliv na českou recepci ruské literatury, přispěl moderními překlady a novými interpretacemi Čechovových dramát, což

---

<sup>19</sup> MACURA, Vladimír. Slovník světových literárních děl. Praha: Odeon, 1989. sv. 1, s. 181. ISBN 80-207-0004-8. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:027ee3b0-b6df-11e4-92dd-001018b5eb5c>

<sup>20</sup> RICHTEREK, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).

zásadně přispělo k oživení zájmu o jeho tvorbu. V této době byly například znovu uvedeny hry jako *Višňový sad* nebo *Strýček Váňa* na českých scénách.<sup>21</sup>

Dalším velice plodným obdobím pro překlady Čechovových děl byla 60. léta 20. století a překladatelé jako Emanuel Frynta, Václav Pravda či Alena Zahradníčková přinesli nové překlady jeho děl, které nabídly nejen jazykovou aktualizaci, ale i nové pohledy na Čechovův narativní styl a mnohovrstevnatost jeho postav.<sup>22</sup>

Režiséri jako Otomar Krejča zase představili moderní inscenace, které kladly důraz na témata lidského selhání, marnosti, ale i naděje – všechno to, co dělá Čechovova díla tak univerzálními. Mezi významné osobnosti, které se podílely na překladech a interpretacích Čechova v této době, patřil i Josef Topol.

Josef Topol, sám dramatik a básník, byl nadšeným interpretem Čechovových her a jeho překlady přinesly Čechovovým dramatům v češtině nový náboj.<sup>23</sup> Topol se svým citem pro detail a poetiku přenesl do českého jazyka jemnou ironii a melancholický humor, který je pro Čechova tak charakteristický.

Podobně i herec a překladatel Josef Suchařípa měl zásadní vliv na uvádění Čechovových her v českém divadle a stal se jedním z nejvyhledávanějších překladatelů pro inscenování *Racka* na české scéně.

V postkomunistickém období 90. let a na začátku 21. století zažívaly Čechovovy texty v Česku další oživení. I když se očekávalo, že po sametové

---

<sup>21</sup> RICHTEREK, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).

<sup>22</sup> RICHTEREK, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).

<sup>23</sup> RICHTEREK, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).



revoluci zájem o ruskou literaturu v Československu a později v Česku opadne, překlady Čechova a dalších ruských klasiků se těšily neustálé popularitě. V této době bylo vydáno mnoho nových překladů Čechovových děl, včetně dopisů, povídek, a jeho hry byly pravidelně inscenovány na předních českých scénách.<sup>24</sup>

### 2.2.2 Historie inscenací *Racka* v českém divadle

Inscenování *Racka* v českých profesionálních divadlech od roku 1945 do současnosti tvoří významnou kapitolu české divadelní historie, jak dokazuje i mnou vytvořená statistika, která byla vytvořena na základě údajů dostupných v online katalogu Divadelního ústavu. Zahrnuje výhradně profesionální soubory v období od roku 1945, tedy od vzniku třetí Československé republiky do současnosti.

Po druhé světové válce byla česká divadla, stejně jako celá společnost, ovlivněna politickými a kulturními změnami, což se promítlo i do způsobu inscenování Čechovových děl.<sup>25</sup> *Racek*, drama reflektující niterné problémy a vztahy postav v prostředí ruské aristokracie<sup>26</sup>, se ukázal být rezonující nejen v poválečné době, ale i v dalších etapách české divadelní produkce.

V průběhu let se inscenování *Racka* vyvíjelo podle aktuálních trendů a pojetí režisérů, důležitou roli při těchto inscenacích hrály také různé překlady, které ovlivňovaly, jak byla hra vnímána a interpretována.

---

<sup>24</sup> RICHTEREC, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).

<sup>25</sup> RICHTEREC, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1).

<sup>26</sup> MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1989. sv. 1, s. 181. ISBN 80-207-0004-8. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:027ee3b0-b6df-11e4-92dd-001018b5eb5c>

Od roku 1945 byla hra inscenována v českých divadlech ve více překladech, z nichž nejvýraznější stopu zanechal překlad Leoše Suchařípy (1985). Jeho text byl použit v 25 inscenacích po celé zemi. Jeho překlad adaptovali i různí režiséři, například Oxana Smilková v Uherském Hradišti či Jan Novák v Mladé Boleslavi.

Mezi další významné překlady patří práce Josefa Topola (1960), jehož text sloužil jako základ pro inscenace ve významných institucích, jako je Národní divadlo v roce 1960 a Divadlo za branou v roce 1972. Topolův překlad byl opakovaně používán i v následujících dekadách a objevuje se i v řadě divadelních adaptací po celé republice.

Překlady dalších osobností, jako je Jan Kačer (1975) nebo Vladimír Neff (1975), rovněž hrály svou roli.

Z hlediska měst dominuje Praha, kde bylo od roku 1945 zaznamenáno 22 inscenací *Racka*, ale hra byla uváděna i v dalších velkých městech, jako je Ostrava, Brno, Hradec Králové nebo České Budějovice. Kromě těchto větších center se *Racek* dostal i do menších divadelních destinací, například do Šumperka nebo Karlových Varů.

Česká divadla od poválečné doby neustále nacházela nové způsoby, jak *Racka* zpracovat a aktualizovat, přičemž se na těchto inscenacích podíleli významní režiséři, jako Otomar Krejča, Zdeněk Černín nebo Ivan Krejčí.

### **2.3 České překlady**

Co se týče interpretace překladů, měla jsem možnost přečíst několik verzí, které přinášejí různé nuance a styly, ovlivňující jeho inscenování v českém divadle. Mezi nejvýznamnější překladatele patří Leoš Suchařípa (1985) a Josef Topol

(1960), jejichž přístupy se značně liší, ale oba usilují o zachování základní struktury a obsahu originálního textu.

Leoš Suchařípa se ve svém překladu zaměřuje na přirozenou a hovorovou češtinu, což činí jeho verzi srozumitelnou a herecky přívětivou. Tento moderní jazyk umožňuje režisérům zdůraznit emocionální hloubku postav a jejich mezilidské konflikty, což je pro inscenace velmi důležité. Suchařípův překlad je také oblíbený mezi herci, kteří si cení jeho plynulost a přirozenost dialogů.

Naopak Josef Topol přináší do svého překladu poetické prvky, které vyzdvihují estetickou stránku textu. Jeho překlad se vyznačuje stylizovanějšími a lyričtějšími prvky, které dodávají inscenaci hloubku a zdůrazňují rozmanitost a krásu jazyka.

Topolův přístup se zaměřuje na zachování klíčových tematických a emocionálních aspektů Čechovova díla, ale může vyžadovat od herců větší úsilí, aby se přizpůsobili jeho literární kultivovanosti.

Co se týče překladu Aleny Morávkové (2002), jedná se zároveň o nejmladší a nejmodernější z těch, které se v českém divadle objevily. Na rozdíl od Suchařípova či Topolova překladu byl tento text inscenován pouze jednou, a to v Klicperově divadle v Hradci Králové.

Morávková ve svém překladu přistoupila k aktualizaci jazyka a přizpůsobení hry modernímu publiku, což jí dodává svěží nádech. Její verze se soustředí na srozumitelnost a dynamiku dialogů, čímž reaguje na potřeby současného divadelního publika, které očekává přirozený a plynulý jazyk. Přestože se její překlad zatím neobjevil na tolika scénách jako verze Leoše Suchařípy či Josefa Topola, jde o cenný příspěvek do české překladatelské tradice, který reflektuje nové divadelní trendy.

Další překladatelé, jako Bohumil Mathesius (1957) nebo Vladimír Neff s Vlastou Petrovičovou (1975), nabízejí zajímavé pohledy, ale větší důraz na osobní styl a přístup mají právě Suchařípa a Topol. Jejich překlady tak stále zůstávají v srdci českého divadelního provozu a ukazují, jak rozmanité mohou být interpretace Čechovovy klasiky.

### **3 Komparace inscenací**

V této části práce se zaměříme na porovnání pěti vybraných inscenací, abychom prozkoumali různé umělecké a tematické aspekty každého zpracování díla. Analýzu provedeme v rámci specifických kategorií viz. níže, přičemž každá inscenace bude představena prostřednictvím podrobného přehledu, který zahrne nejen informace o režii a divadle, ve kterém je inscenace uváděna, ale také klíčové prvky, které formují její výpovědní hodnotu.

Scénáře, tedy textové základy díla obsahující děj, dialogy a pokyny pro realizaci inscenací <sup>27</sup>, které budeme níže zkoumat byly v případě Divadla Na zábradlí (1994,2024) a Divadla v Dlouhé poskytnuty přímo z jejich archivů. Zpracování Divadla za branou a Klicperova divadla jsou k nahlédnutí v archivu Divadelního ústavu.

#### **3.1 Přehled vybraných inscenací**

##### **3.1.1 Divadlo za branou – 1972**

Divadlo za branou, bylo jedno z nejslavnějších pražských divadel, které působilo mezi lety 1965-1972. Po roce 1972 bylo jeho další působení komunistickým režimem zakázáno a divadlo zaniká.

---

<sup>27</sup> PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:562992b0-d477-11e5-ab98-005056827e52>

Toto avantgardní divadlo se stalo fenoménem české poválečné kultury a bylo úzce spjato s tvůrčí osobností režiséra Otomara Krejči, který ho spolu s dramaturgy Karlem Krausem, Zdeňkem Mahlerem, básníkem a dramatikem Josefem Topolem, scénografem Janem Koblasou a herci Janem Třískou a Marií Tomášovou v roce 1965 založil. Divadlo se vyznačovalo jedinečnou inscenační poetikou a smělým přístupem k dramatickým textům.<sup>28</sup>

Jak už je výše zmíněno, režie Divadla za branou, během celé jeho existence, je spjatá s osobou Otomara Krejče, který byl jednou z nejvýznamnějších postav českého divadla. Po maturitě v roce 1939 se začal věnovat divadlu a po několika angažmá se po válce vrátil do Kladna a začal studovat divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V letech 1951–1965 působil v Národním divadle, kde zastával různé role – od herce, přes šéfa činohry, až po režiséra. V roce 1966 si vzal v Národním divadle tříletou dovolenou, aby se mohl plně věnovat práci v nově založeném Divadle za branou. Zde působil jako umělecký ředitel (1965–1971) a následně jako kmenový režisér (1971–1972). Mezi jeho nejvýznamnější inscenace patří právě jeho režijní nastudování Čechovova *Racka* v roce 1972.<sup>29</sup>

Tato inscenace byla jedním z vrcholů Krejčovy kariéry a jedním z klíčových momentů Divadla za branou.<sup>30</sup> Režie se ujal sám Krejča, spolupráci na režii vedla Helena Glancová, scénografii navrhl proslulý Josef Svoboda, kostýmy připravila Helena Bezáková a hudbu k inscenaci složil Miroslav Ponc. Obsazení zahrnovalo přední osobnosti českého divadla: Vlasta Chramostová (Irina Nikolajevna Arkadinová), Otomar Krejča ml. (Konstantin Gavrilovič Treplev), Miloš Nedbal (Petr Nikolajevič Sorin), Libuše Šafránková (Nina

---

<sup>28</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>29</sup> Archiv ND – Dostupné online: <https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/318>

<sup>30</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

Michajlovna Zarečná), Milan Riehs (Ilja Afanasjevič Šamrajev), Věra Bublíková (Polina Andrejevna), Marie Tomášová (Máša), Bořík Procházka (Boris Alexejevič Trigorin), Ladislav Fišer (Jevgenij Sergejevič Dorn) a Vladimír Matějček (Semjon Semjonovič Medvěděnko). Vedlejší role ztvárnili externisté, včetně Jaromíra Janečka. Zajímavostí také je, že zde inscenační tým využívá překladu Josefa Topola, který byl vytvořen přímo na přání Otomara Krejčy za účelem této inscenace.<sup>31</sup>

Navzdory tomu, že bylo Divadlo za branou v roce 1972 z politických důvodů zrušeno, stalo se zásadní institucí pro vývoj českého divadla a zůstává v paměti divadelních odborníků i pamětníků. Po sametové revoluci se divadlo pokusilo o obnovu jako Divadlo za branou II, ale ani v nových podmínkách se dlouho neudrželo a v roce 1994 bylo zrušeno Ministerstvem kultury České republiky.<sup>32</sup>

### **3.1.2 Divadlo Na zábradlí – 1994**

Divadlo Na zábradlí se řadí mezi nejvýznamnější menší scény v Praze a hraje klíčovou roli v současném divadelním dění. Jeho historie se začala psát v roce 1958, kdy bylo založeno Helenou Philippovou, Ivanem Vyskočilem, Jiřím Suchým a Vladimírem Vodičkou. Od té doby divadlo hostilo řadu výjimečných osobností, mezi nimiž nechyběli Václav Havel, Jan Grossman, Evald Schorm či Petr Lébl, kteří přispěli k jeho významu.<sup>33</sup>

Petr Lébl, jeden z nejvýraznějších českých divadelních tvůrců 90. let, se stal symbolem experimentálního přístupu k režii, herectví i scénografii.<sup>34</sup> Jeho

---

<sup>31</sup> Divadelní ústav – Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=1334&mode=0>

<sup>32</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>33</sup> Interní dokumenty Divadla Na zábradlí – větší část možno dohledat na webových stránkách divadla, Dostupné online: <https://www.nazabradli.cz/o-divadle/>

<sup>34</sup> TOMEŠ, Josef, a kol. *Český biografický slovník XX. století : II. díl* : K-P. Praha ; Litomyšl: Paseka ; Petr Meissner, 1999. ISBN 80-7185-246-5.

práce byla známa pro neobvyklé kontrasty a nevázanou inscenační fantazii.<sup>35</sup> V roce 1994 se jeho inscenace *Racek* stala jedním z vrcholů českého divadla a přinesla mu prestižní Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci. Tato inscenace vynikala nejen svou režijní koncepcí, ale také silným hereckým obsazením a inovativní scénografií.

Na scénografii pracoval William Nowák, kostýmy navrhla Kateřina Štefková, hudbu složili Filip Topol a David Skála, a choreografii obstaral Antonín Hodek. Dramaturg Leoš Suchařípa, který se podílel na celkovém konceptu inscenace, rovněž ztvárnil roli Jevgenije Dorna. Mezi herce patřili Jorga Kotrbová jako Irina Arkadinová, Radek Holub v roli Konstantina Trepleva, Bořivoj Navrátil jako Petr Sorin a Barbora Hrzánová v roli Niny Zarečné. Karel Dobrý exceloval jako Boris Trigorin, Jiří Ornest ztvárnil Ilju Šamrajeva, a ve vedlejších rolích se objevili Jan Hrušínský jako Semjon Medvěděnko a Vladimír Marek jako Jakov.<sup>36</sup> Dílo vychází z překladu Leoše Suchařípy a řadí se tak k jedné z mnoha inscenací, které tohoto překladu využívají při tvorbě svých představení.

Po nečekané smrti Jana Grossmana v roce 1993 byla novou ředitelkou divadla Doubravka Svobodová. Spolu s režisérem Petrem Léblem vytvořila období plné úspěšných inscenací, které se staly milníky českého divadla. Léblovo vedení přineslo několik významných ocenění a tituly Divadlo roku v letech 1994 a 1997. Jeho inscenace, včetně Čechovových her, Gogolova *Revizora* nebo muzikálu *Cabaret*, se zapsaly do paměti divadelní historie.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> AS 2005, č. 2, s. 68-69. Vlasta Smoláková a Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova, 1997, č. 8. Dostupné online: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5702>

<sup>36</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=4295&mode=0>

<sup>37</sup> Interní dokumenty Divadla Na zábradlí – větší část možno dohledat na webových stránkách divadla, Dostupné online: <https://www.nazabradli.cz/o-divadle/>

I přes obrovský úspěch a kariérní vzestup, Petr Lébl ukončil svůj život 12. prosince 1999, čímž tragicky uzavřel svou přínosnou, avšak předčasně ukončenou cestu českým divadlem. Jeho odkaz však žije dál a inscenace, které vytvořil, i nadále inspirují nové generace divadelních tvůrců a diváků, což je důkaz toho, jak Petr Lébl uměl zaklínit „opěrné pilíře“ inscenace, které drží i bez jeho dozoru i po letech, neboť herce (a pak i diváky) baví.<sup>38</sup>

Divadlo se ocitlo v období proměn, kdy se na scéně objevilo mnoho nových uměleckých osobností, včetně herců a režisérů jako Jiří Ornest nebo Jiří Pokorný. Stabilní směřování divadla přišlo až v roce 2013, kdy do vedení nastoupili Petr Štědroň, Dora Štědroňová a Jan Mikulášek. V této nové éře divadlo dosáhlo v sezóně 2014/15 výrazného úspěchu, když získalo ceny ve všech kategoriích Cen divadelní kritiky, včetně prestižního titulu Divadlo roku. Tím se potvrdilo, že Divadlo Na zábradlí i nadále zůstává významným místem pro rozvoj české kultury a divadelního umění.<sup>39</sup>

### **3.1.3 Klicperovo divadlo – 2002**

Klicperovo divadlo v Hradci Králové má dlouhou a bohatou historii, která sahá až do roku 1885, kdy byla otevřena jeho původní budova. V roce 1949 došlo k zásadnímu zlomu a to, když bylo divadlo přeměněno na krajskou a oblastní scénu se zájezdovým charakterem. Tímto krokem se stalo nástupcem Východočeské společnosti. První divadelní soubor zahrnoval osobnosti jako L. Balounová, P. Horálek a S. Lichý, přičemž v počátečních letech se divadlo soustředilo na inscenování sovětských her a české klasiky.

---

<sup>38</sup> AS 2005, č. 2, s. 68-69. Vlasta Smoláková a Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova, 1997, č. 8. Dostupné online: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5702>

<sup>39</sup> Interní dokumenty Divadla Na zábradlí – větší část možno dohledat na webových stránkách divadla, Dostupné online: <https://www.nazabradli.cz/o-divadle/>



Významnou etapou v dějinách Klicperova divadla byla éra režiséra Miloše Páska, který zde působil mezi lety 1954 a 1967.

V 70. letech se divadlo začalo orientovat na muzikálová představení a vzniklo zde také „Divadlo v klubu“, jenž se specializovalo na komornější inscenace. V dalších letech ovlivnil umělecký směr divadla režisér Jan Grossman, jenž přinesl experimentální přístupy, které se projevily v inscenacích jako *Revizor* nebo *Don Juan*. Po roce 1990, se pod vedením Ludvíka Zemana, divadlo přizpůsobilo novým společenským podmínkám a začalo spolupracovat s režiséry, jako byli Vladimír Morávek a Karel Brožek. Divadlo v 90. letech získalo prestiž díky svým progresivním inscenacím a dramaturgii, která reinterpretovala klasická díla.<sup>40</sup>

Významnou inscenací této doby byl *Racek*, uvedený v roce 2002 pod vedením režiséra Vladimíra Morávka v rámci projektu „Velká tavba a Čechov Čechům“. Tato adaptace, vycházející z překladu Aleny Morávkové a úprav René von Ludowitze, byla výrazně ovlivněna hudební složkou, která zahrnovala skladby od autorů jako Zdeněk Plachý, Pavel Horák, Jan Budař a Yann Tiersen.<sup>41</sup> Scénografii této inscenace vytvořil Martin Chocholoušek, kostýmy navrhla Eva Morávková a dramaturgii vedla Lucie Bulisová. Obsazení hlavních rolí zahrnovalo výrazné osobnosti české divadelní scény, včetně Pavly Tomicové v roli Iriny Arkadinové, Petra Jeništy a Jana Budaře, kteří se alternovali v roli Konstantina Trepleva, a Filipa Richtermoca jako Petra Sorina.<sup>42</sup>

Velký vliv mělo na divadlo v té době i fakt že uměleckým ředitelem byl roku 1997 jmenován Vladimír Morávek. Za dobu jeho vedení získalo divadlo třikrát

---

<sup>40</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>41</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=7981&mode=0>

<sup>42</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=7981&mode=0>

titul „Divadlo roku“ a jedenáct jeho inscenací bylo nominováno na „Inscenaci roku“.<sup>43</sup>

Klicperovo divadlo se i nadále profiluje jako významné centrum české divadelní scény, přičemž si uchovává svou tradici inovativních inscenací, které spojují klasické texty s moderním divadelním jazykem a výjimečnou scénografií.<sup>44</sup>

### 3.1.4 Divadlo v Dlouhé – 2017

Divadlo v Dlouhé bylo založeno v roce 1996 v budově bývalé Velké operety. Mezi zakládající členy patřila ředitelka Daniela Šálková, dramaturg Štěpán Otčenášek s režisérkou Hanou Burešovou, kteří jsou dodnes figurují ve vedení divadla. Významnou osobností spojenou s tímto souborem byl také režisér Jan Borna, jenž v Divadle v Dlouhé působil až do své smrti v roce 2017. Základ hereckého souboru tvořili herci pocházející z divadel Labyrint a Dejvického divadla, což vedlo k vytvoření souboru, který je specifický nejen svými činoherními schopnostmi, ale také výraznými pohybovými a pěveckými dovednostmi.<sup>45</sup>

Repertoár Divadla v Dlouhé je pestrý, zahrnuje činoherní inscenace, kabarety a hudební pořady pro děti. Kromě běžných divadelních aktivit a inscenací, se v divadle od roku 1998 pořádá festival Dítě v Dlouhé, zaměřený na dětské diváky, a od roku 2007 organizuje Festival 13+, který se orientuje na inscenace pro dospívající mládež. Oba festivaly se těší dlouhodobé popularitě a tvoří inscenační ráz divadla.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Archiv ND. Dostupné online: <https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/513>

<sup>44</sup> Klicperovo divadlo. Dostupné online: <https://www.klicperovodivadlo.cz/informace-a-oceneni-555/>

<sup>45</sup> *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>46</sup> Divadlo v Dlouhé. Dostupné online: <https://www.divadlodlouhe.cz/o-nas/>

V letech 2017–2022 se uměleckého vedení Divadla v Dlouhé ujalo režijní duo SKUTR, tvořené Martinem Kukučkou a Lukášem Trpišovským, které je dnes jedním z nejvýraznějších režijních tandemů na české divadelní scéně.<sup>47</sup> SKUTR vznikl během studií obou režisérů na pražské DAMU, kde začali společně vytvářet své první inscenace. Jejich tvorba byla brzy oceněna na mezinárodních festivalech, včetně prestižního festivalu Fringe v Edinburghu. Kromě činohry se věnují také režii oper, tance a cirkusu, přičemž spolupracují s předními českými i zahraničními divadly, jako je Národní divadlo v Praze, Brně a Ostravě, Aalto-Musiktheater Essen nebo Slovenské národní divadlo. Za svou tvorbu obdrželi četná ocenění, včetně Ceny Divadelních novin, Grand Prix na festivalu FIST v Bělehradě a Ceny Grenouille.<sup>48</sup> Po odchodu z Divadla v Dlouhé v roce 2022 se SKUTR stal uměleckým vedením Činohry Národního divadla. Jejich práce je ceněna především pro inovativní přístup ke klasickým textům a pro schopnost vnášet do inscenací současnou dynamiku.

Jedním z příkladů jejich tvůrčího přístupu je inscenace *Racek*. Inscenace, vznikla ve spolupráci s kostýmní výtvarnicí Simonou Rybákovou a scénografem Jakubem Kopeckým. Hudba, kterou k představení složil Petr Kaláb<sup>49</sup>, podtrhuje emocionální hloubku jednotlivých scén. Hlavní postavu Iriny Arkadinové ztvárnila Klára Sedláčková-Oltová, zatímco její syn Konstantin Treplev byl v podání Pavla Neškudly. Další významné role, jako Nina Zarečná v podání Marie Poulové nebo Boris Trigorin, kterého hrál Petr Jeništa, přispěly k silnému emotivnímu vyznění inscenace.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Divadlo v Dlouhé. Dostupné online: <https://www.divadlodlouhe.cz/o-nas/>

<sup>48</sup> Archiv ND. Dostupné online: <https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/12318>

<sup>49</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=47511&mode=0>

<sup>50</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=47511&mode=0>

### 3.1.5 Divadlo Na zábradlí – 2024

Znovu se vracíme k Divadlu Na zábradlí, které po 30 letech znovu uvádí Čechovův klasický kus, tentokrát pod vedením režiséra Jiřího Havelky, který se narodil v roce 1980 v Jihlavě, je absolventem Divadelní akademie múzických umění (DAMU), kde studoval obor režie alternativního a loutkového divadla. Od začátku své kariéry se zaměřuje na kolektivní improvizaci a originální autorské inscenace. V pražském Studiu Ypsilon se proslavil inscenacemi jako *Drama v kostce* a *Kam vítr, tam pláž*. Během svého doktorandského studia vedl absolventská představení. V roce 2008 získal Havelka Cenu Alfreda Radoka v kategorii Talent roku a později spolupracoval s různými divadly, jako jsou Divadlo Na zábradlí a HaDivadlo.<sup>51</sup>

Jeho inscenace *Racka*, která měla premiéru v roce 2024, se vyznačuje pečlivě vybraným inscenačním týmem a talentovaným obsazením. O úpravu a dramaturgii se postarala Dora Štědroňová, jejíž cit pro dramatický text přispěl k celkovému výsledku. Scénografie, kterou navrhl Dáda Němeček, vytváří atmosférické prostředí, v němž se příběh odehrává a kostýmy, jejichž autorkou je Josefína Bakošová, reflektují charakter postav a dobu, čímž doplňují vizuální stránku inscenace. Hudbu k představení složil Martin Hůla, jehož kompozice posilují emocionální hloubku a dynamiku inscenace.

Obsazení zahrnuje talentované herce, kteří ožívají jednotlivé postavy: Jana Plodková jako Irina Arkadinová, Vojtěch Vondráček v roli Konstantina Trepleva, Johana Matoušková jako Nina Zarečná, Jiří Vyorálek jako Boris Trigorin, Jakub Žáček v roli Petra Sorina, Kateřina Císařová jako Máša, Jiří

---

<sup>51</sup> Archiv ND. Dostupné online: <https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/15893>

Černý v roli Jevgenije Dorna a kontrabasista Tomáš Pospíšil, jehož hudební doprovod obohacuje celkovou atmosféru představení.<sup>52</sup>

Tento inscenační tým a obsazení společně přinášejí na scénu komplexní a emocionálně nabitě ztvárnění Čechovova díla, které je relevantní pro současné divadelní publikum a odráží moderní pojetí klasických děl pro toto divadlo tak typické.

### **3.2 Komparace inscenací dle kategorií**

Tato část se soustředí na konkrétní analýzu několika českých inscenací *Racka*, které přinášejí odlišná zpracování Čechovova díla. Budeme zkoumat, jak různé přístupy k textu ovlivnily vyznění hlavních témat, jako jsou láska, umění, existenciální krize a smrt. Každé zpracování přistupuje k původnímu textu jinak, což se promítá do způsobu, jakým jsou vykresleny postavy a jak jsou akcentovány klíčové motivy.

#### **3.2.1 Jazykové úpravy**

V inscenaci z roku 2024 Divadla Na zábradlí (dále jen DNz) se dramaturgické zásahy zaměřily z velké části na ekonomizaci textu, tedy na krácení dialogů a monologů. Tento zásah byl veden snahou o zvýšení tempa a dynamiky scény, což se projevilo například úplným vynecháním úvodního dialogu mezi Mášou a Medvěděnkem, který byl autory inscenace pravděpodobně brán jako nadbytečně zpomalující. Takto redukováné dialogy eliminují nadbytečné pleonasmy a dlouhé introspektivní pasáže, čímž se děj stává plynulejším a jasněji přístupným diváckému oku. Nicméně tento přístup také vede k zvýšené abstrakci textu a zvyšuje tím pádem nároky na diváckou představivost.

---

<sup>52</sup> Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=56518&mode=0>

Lingvisticky je text poměrně věrný překladatelské předloze a nenalézáme zde příliš mnoho jazykových aktualit.

Naopak inscenace z Divadla v Dlouhé (dále jen DvD) přinesla jiný dramaturgický přístup k textu, který se zaměřil na modernizaci jazykové roviny. Jazyk postav byl zde přizpůsoben jak charakterům, tak i současnému režijnímu pojetí, které zdůrazňovalo dynamiku scén. Režisér přistoupil k textu Čechova volněji, což umožnilo aktualizaci jazykových obrátů a přiblížení výrazů současnému publiku, ačkoli původní základ zůstal zachován. Tento volnější přístup podporuje subjektivní interpretaci textu, kdy neúplné, nebo významově odlišné věty vyvolávají napětí a nutí diváka číst mezi řádky a hledat hlubší vrstvy v dialogích. Tím se zintenzivňuje prožitek existenciálních dilemat postav, což rezonuje s diváky a činí postavy uvěřitelnými i v současném kontextu.

V inscenaci z Klicperova divadla (dále jen KDHK) bylo podobně jako u pozdější inscenace v Dlouhé klíčovým záměrem zrychlení dějového spádu a vytvoření přístupného, dramatictějšího vyznění pro současné diváky. Tato inscenace pracovala s mírným zkrácením dialogů a drobnými aktualizacemi, které pomohly zvýšit tempo a vyvolat výraznější dramatické napětí. Navzdory úpravám však zůstal zachován poetický rozměr některých pasáží, jako je například nadšený monolog Niny o Trigorinovi, což podtrhuje emocionální prožitek postavy a vytváří důvěrnější atmosféru a díky minimalističtějšímu pojetí byly emoce postav vyjádřeny v koncentrovanější formě, což umožnilo divákovi více se ponořit do vnitřních dramát jednotlivých hrdinů.

Inscenace *Racka* v DNz z roku 1994, režírovaná Petrem Léblem, představila výrazně odlišné pojetí, které kladlo důraz na tragikomický tón a existenciální absurditu. Přestože byl původní text Čechova zachován, inscenace využívala

ironii a nadsázku, čímž vznikl unikátní tragikomický podtón. Dialogy mezi postavami byly záměrně nesouvislé, což podporovalo pocity osamělosti a neschopnosti skutečně komunikovat. Tento styl lze chápat jako blízký existenciálnímu dramatu, kde jsou postavy zachyceny v uzavřeném světě melancholie a bezvýchodnosti.<sup>53</sup>

Nejstarší z analyzovaných inscenací z roku 1972, Divadla za branou (dále jen DZB), využívá jazyk jako klíčový nástroj pro symbolické vyjádření. Text je zde zpracován s důrazem na lyriku a expresivitu, přičemž výrazy jako „tlačí mě můra“, nebo „skučet“ odkazují na psychologické strádání postav a jejich neklid, ale také na překladatelskou originalitu. Treplev používá avantgardní a těžko srozumitelný jazyk, což vyjadřuje jeho rozporuplné nitro a touhu po nových uměleckých formách. Medvěděníkův projev se oproti tomu nese v ironickém a lehce hloupém tónu, který doplňuje kontrast k ostatním postavám a vytváří komický prvek, jenž působí proti tíživosti dramatických situací. Stylová polyfonie<sup>54</sup> zde symbolizuje odlišnost vnímání světa jednotlivých postav, přičemž expresivní prvky odrážejí jejich vnitřní boj.

### **3.2.2 Souslednost textu**

V inscenaci DNz (2024) se zachovává převážně lineární struktura podobná původní hře, ale kvůli úspornějšímu jazyku a vypuštění některých postav došlo k určitým úpravám a vynechávkám v textu. Hned v prvním dějství chybí například rozhovor mezi Mášou a Medvěděníkem, a místo zahradní scény se inscenace otevírá dialogem Sorina a Trepleva v interiéru domu. Vynecháním několika pasáží a vedlejších postav získává inscenace přímější tah na hlavní

---

<sup>53</sup> GARAUDY, Roger. Perspektivy člověka. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964.

<sup>54</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. Dostojevskij umělec: k poetice prózy. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 32.

témata a vnitřní konflikty. Tento zjednodušený rámec umožňuje hlubší vykreslení klíčových momentů děje, jako je vnitřní rozervanost Trepleva nebo motiv nerovného vztahu mezi Arkadinou a Treplevem. Tato volnost dává prostor pro detailnější zobrazení emocionálního napětí a konfliktů mezi postavami.

DvD zůstává ve své inscenaci věrné překladu Leoše Suchařípy a zachovává původní podobu posloupnosti textu. Inscenace postupuje lineárně podle předlohy, bez změn míst ani dějové linky. Tato věrnost zdůrazňuje autenticitu příběhu a umožňuje divákům zažít dílo v jeho původním rytmu a tónu.

V KDHK bylo hlavní změnou přeskokování a střihy v textu, které měly za cíl otevřít strukturu hry a nabídnout divákovi prožitek skrze nelineární vnímání příběhu. Tento přístup vede ke zvýšené emocionální intenzitě a dynamice, jelikož některé scény byly zkráceny či záměrně vynechány. Diváci tak mají prostor pro vlastní interpretaci a vstupují do hry jako aktivní spoluúčastníci.

Stejně jako v DvD tak i zpracování v DNz (1994), zachovává hru v původní posloupnosti. Děj se odvíjí bez jakýchkoliv změn v pořadí scén nebo v hlavních dějových liniích, což znamená, že inscenace následuje přesně stejný sled událostí, jaký byl původně zamýšlen autorem.

Inscenace Racek v DZB přináší ještě jiné pojetí struktury a souslednosti textu, které se zaměřuje na režijní zásahy na zdůraznění emocionálních vrcholů a fragmentaci, která přináší pocit cyklického času a neustálého opakování. Tento postup vede k dojmu, že postavy se ocitají v uzavřeném cyklu, který nenabízí žádné východisko, což zdůrazňuje jejich beznaděj. Tyto fragmenty jsou například vidět na stále opakujícím se textu Treplevovy hry, který je skrze celou



inscenaci reprodukován různými postavami, jako vibrující znělka v pozadí příběhu.

### 3.2.3 Vývoj postavy Trepleva

Vývoj postavy Trepleva se v jednotlivých inscenacích mírně mění v závislosti na režijním přístupu a způsobu zobrazení vnitřních konfliktů. V inscenaci DNz (2024) je Treplev zobrazen jako moderní umělec, který se neustále pohybuje mezi touhou po revolučním umění a vnitřními démony. V první scéně již jasně vyjadřuje svůj odpor k umění minulých generací slovy: „*Potřebujeme nové formy. Nové formy potřebujeme, a když nejsou, tak radši nepotřebujeme vůbec nic.*“<sup>55</sup> Tento výrok naznačuje jeho snahu o zásadní změnu v umění a jeho odmítnutí rutinního a konvenčního přístupu. Tato touha po inovaci a odklon od tradičního umění, symbolizuje jeho silnou touhu po uznání a autenticitě, ale zároveň ho staví do opozice k ostatním postavám. Když se jeho milostný vztah s Ninou změní v bolestnou žárlivost, Treplev zažívá vnitřní krizi a ta vyústí v jeho sebereflexi, kde dojde k uvědomění, že umění není o formách, ale o upřímném vyjádření pocitů, když říká: „*nejde ani o staré, ani o nové formy, ale o to, že člověk píše a nemyslí na žádné formy, píše, protože mu to leží na srdci.*“<sup>56</sup> Tento moment je rozhodujícím zlomem v jeho vývoji, kdy se odklání od revolučních ideálů a dospívá k hlubšímu pochopení umění.

Treplevova postava v DvD se s jeho vnitřní krizí a touhou po uznání vykresluje jako tragická figurka, která je silně ovlivněna jeho nevyřešenými pocity z dětství a uměleckou frustrací. Tento přístup klade důraz na kontrast mezi jeho ideály a realitou, což můžeme vidět například na této Treplevově replice ze

---

<sup>55</sup> Text scénáře hry Racek – DNz (2024)

<sup>56</sup> Text scénáře hry Racek – DNz (2024)

závěru hry: „*Hlásal, orámovaná ... Rutina, rutina, rutina... kdo to má číst!.. (Pauza)*“<sup>57</sup> V této verzi je Treplevova vnitřní dezintegrace vyjádřena především prostřednictvím mimiky, gestikulace a pohybů, přičemž jeho emoční vývoj je zachycen především v tichých, introspektivních chvílích.

Jednou z výrazněji odlišných inscenací je v KDHK, kde motiv Treplevovy frustrace ukazuje na dlouhodobý vnitřní konflikt. Tento konflikt můžeme lépe vidět díky nelineárnímu zpracování. Scénář je koncipován tak, že scénu s Treplevem, který usmrtil racka a touží ukončit svůj život brzy stejně, jak říká Nině, předkládá ještě před samotnou kolizi příběhu tedy před milostné vzplanutí Niny a Trigorina a autorský „neúspěch“ Konstantina. Treplev zde není pouze postavou zklamanou uměleckým neúspěchem, ale jeho existenciální problémy jsou vykresleny jako důsledek jiného emocionálního problému, který pravděpodobně odkazuje na nevyřešený vztah s matkou. Tento rozvoj postavy ukazuje, že jeho umělecké problémy nejsou pouze profesionální, ale jsou protkány hlubokým osobním traumatem, které ovlivňuje jeho vztahy i rozhodnutí.

Treplev v podání Radka Holuba, v inscenaci DNz (1994), se profiluje jako postava, která balancuje mezi nadějí a destrukcí. Tento vývoj postavy reflektuje vnitřní rozpor mezi jeho touhou po umělecké originalitě a potřebou být pochopen a uznáván. Režisérská interpretace posiluje jeho existencialistickou krizi a ukazuje, jak se Treplev stává metaforou pro umělecké dilema mezi autenticitou a popularitou.

V inscenaci DZB je vývoj Trepleva charakterizován jako proces mladistvého růstu, který však končí hlubokou existenciální krizí. Na začátku hry je Treplev

---

<sup>57</sup> Text scénáře hry Racek – DvD (2017)

idealistický a touží po uznání v uměleckém světě, ale s postupem času se jeho postava propadá do stále větší frustrace, která vyvrcholí tragickým činem. Tento vývoj je podtržen jeho nepochopením ze strany ostatních postav a neschopností naplnit vlastní ambice. Klíčový obrat přichází ve chvíli, kdy Treplev popírá konvenční formy umění a prochází hlubokým sebezkoumáním a sebe zpochybněním, což odráží jeho postupný psychologický rozpad. Tento přístup posiluje motiv „uvízlého času“ a opakovaného neštěstí, čímž umocňuje tragický ráz postavy.

#### **3.2.4 Upozadění či zvýraznění vedlejších postav**

Přístup k vedlejším postavám a jejich význam se liší a následující analýza ukazuje, jak každá inscenace nakládá s vedlejšími postavami, a to jak v jejich příběhových rolích, tak v jejich symbolickém významu, který může posilovat nebo naopak oslabovat hlavní dějové linie.

V DNz (2024) byla podstatná část vedlejších postav, konkrétně Polina, Šamrajev, Medvěděnko a sloužící, zcela vynechána nebo výrazně upozaděna. Tento zásah do původního textu měl za cíl zjednodušit dějovou strukturu a soustředit pozornost na hlavní postavy, zejména Trepleva, Ninu a Arkadinu. Absence Poliny a Šamrajeva, kteří v originální hře představují určitou formu sociální kritiky a odraz pokrytectví, způsobila ztrátu některých tematických vrstev. Šamrajev v původním textu ztělesňuje formu umělecké povrchnosti skrze své monology o známých umělcích. Polinina absence zase hru ochuzuje o další z milostných linek, která se ukazuje na jejím vztahu s doktorem Dornem. Dále například postava Medvěděnka nebyla ze hry zcela odstraněna, nicméně její působení se omezilo pouze na pár letmých zmínek v dialogích jiných postav.

V inscenaci DvD se přesto, že nedochází k žádné absenci postav, projevuje mírné seškrtání scén mezi Dornem a Pavlínou (Polinou). Tento zásah však nijak zásadně neovlivňuje emocionální hloubku, kterou tyto postavy přinášejí, a stále zůstává zachován jejich vztah, který zobrazuje perspektivu starší, ale přesto stále nezralé lásky. Otcovský dojem, který z Dorna vyzařuje, je naopak v této verzi ještě výraznější díky zachování dialogů mezi ním a mladšími aktéry, což přidává nové vyznění jeho postavě. Trigorin na druhou stranu, v porovnání s jinými inscenacemi, působí v této verzi mnohem pragmatičtěji. Například způsob, jakým zkoumá chování Máši působí skoro až vědecky. Navíc částečné osekání jeho monologů vede k tomu, že jeho postava není tak plastická a komplexní jako v jiných adaptacích. Zajímavým prvkem inscenace je zapojení kostýmů sloužících, kteří se pohybují po scéně jako „Racek 1“ a „Racek 2“, čímž je nejen potvrzen název hry, ale i jeden z jejích klíčových motivů. Tento symbolický prvek je skvělým propojením s celkovou atmosférou inscenace. Zatímco postava Niny je v této verzi inscenace mírně upozaděná, postava Máši, která působí jako tragičtější, se dostává do popředí.

Pro zintenzivnění vztahu mezi Mášou a Treplevem, se rozhodlo i KDHK. Máša, která ve většině inscenací zůstává spíše okrajovou postavou s nešťastnou láskou k Treplevovi, zde, stejně jako v DvD, dostává více prostoru. Tento posun dává její roli tragický a místy komický nádech, protože její city k Treplevovi jsou ignorovány a odmítány. Vzhledem k tomu, že její láska nikdy není opětována, stává se Máša v této inscenaci symbolem nešťastného a nevyužitého osudu vedlejších postav. Ostatní vedlejší postavy se zde vyskytují bez větších režijních zásahů.

Vedlejší postavy v DNz (1994), především Arkadina a Trigorin, jsou vyobrazeny jako silné archetypy, které kontrastovaly s postavami mladší

generace, zejména s Treplevem. Arkadina byla zde ztvárněna jako stárnoucí herečka, která si s bolestí uvědomuje svou slábnoucí popularitu, avšak zároveň nedokáže provést hlubší sebereflexi. Trigorin je cynickým spisovatelem, který je zajat vlastními uměleckými úspěchy, ale jeho tvorba je vykreslena jako prázdná a nezajímavá. Tato reprezentace starších postav v kontrastu s Treplevovými ideály umění a snahou o nové formy posiluje tematiku generačního konfliktu a napětí mezi starým a novým v umění. Vedlejší postavy tedy neslouží pouze k ilustraci konfliktních vztahů, ale zároveň vytvářejí důležitý kontrast, který podtrhuje tragédii mladého umělce.

Zato inscenace DZB přistupuje k vedlejším postavám velmi netradičně. Postavy jako Sorin, Dorn a Medvěděnko zde dostávají více prostoru než v jiných inscenacích, což přispívá k celkovému rozšíření kontextu příběhu. Medvěděnko, který v původní hře působí spíše okrajově, je v této verzi výrazněji přítomen a jeho vztah k Máše je vykreslen jako součást její tragédie. Tento posun ukazuje, jak vedlejší postavy mohou být využity k prohloubení hlavních témat a motivů, jako je osud, frustrace a neštěstí. Tento přístup je charakteristický pro moderní inscenace, které se zaměřují na redefinici a posílení vedlejších postav, přičemž je jim přisuzována větší symbolická hodnota v rámci celkového vyprávění.<sup>58</sup> Tato změna také ukazuje, jak mohou vedlejší postavy nabídnout širší pohled na dění na scéně a posílit některé klíčové motivy, jako je například existenciální dilema postav.

### **3.2.5 Způsob vyobrazení lásky**

Láska je v různých inscenacích Čechovova zobrazená různými způsoby, přičemž v každé verzi inscenace dostává láska jiný charakter v závislosti na

---

<sup>58</sup> MAYER, Ruth. postmoderna/postmodernismus. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4. S. 621–622.

režijní interpretaci a zaměření na různé aspekty lidských vztahů. Zatímco v některých verzích se láska jeví jako jemně potlačená síla, v jiných je vykreslena jako destruktivní a konfliktní prvek, který se stává příčinou vnitřního i vnějšího rozkladu postav.

V inscenaci z roku 2024 (DNz), je láska vykreslena tlumeně a méně explicitně. I když je milostná linie mezi Treplevem, Ninou a Trigorinem přítomná, její zpracování je spíše jemné a nezaměřuje se na vášnivý projev citů. Tato verze klade důraz na jiné, temnější motivy, především na smrt, zklamání a frustraci, které převažují nad emocionálními výrazy lásky. Vztahy, jako je mimomanželský vztah Poliny a doktora Dorna, nejsou ve hře zmíněny vůbec, což činí postavu Dorna méně impulzivní a výraznou. Láska se zde tedy jeví jako síla, která je vnitřně přítomná, ale zůstává nevyjádřená a potlačená.

Máša, která v jiných verzích hry otevřeně vyjadřuje svou lásku k Treplevovi, zde ztrácí svou roli ve vztahové dynamice, což ještě více umocňuje její zklamání a nevyužitou touhu. Scéna s lotem ve čtvrtém dějství, kde místo citových projevů zazní konkrétní čísla, umocňuje dojem pomíjivosti a nezrealizovaných očekávání. Láska je v této inscenaci spíše nepřítomná a obtížně uchopitelná. Postavy ji v sobě nosí, ale nejsou schopni ji plně vyjádřit.

Naproti tomu v inscenaci DvD, je láska vykreslena jako komplexní a destruktivní síla, která způsobuje vnitřní rozkoly mezi postavami a stává se příčinou jejich konfliktů. Romantická láska, jak je zde zobrazená, je neuskutečnitelný sen, který se mění v příčinu zklamání a utrpení. Vztah mezi Arkadinou a Treplevem je zde nejen mateřský, ale i charakterizovaný jako sebe-láskyplný, což znamená, že Arkadina, místo, aby se soustředila na potřeby svého syna, se více zaměřuje na vlastní seberealizaci a udržení vlastního obrazu. Tento vztah je vykreslen jako zraňující, protože Arkadina neuznává

Treplevovy umělecké ambice, čímž je jeho touha po její lásce a uznání trvale neuspokojena. Máša, jejíž láska k Treplevovi je neopětována, je zde zobrazena jako postava, jejíž láska zůstává nenaplněná, což ještě více podtrhuje tragédii jejího postavení. Sama ve svém manželském soužití se vyjadřuje o Medvěděnkovi tak, že by ho nejradyji neviděla, což dotváří její tragiku v nenaplněnosti citu zase o stupeň výše. Tato zobrazení lásky se prolínají s obrazem lásky umělecké, která je rovněž neúplná a sebe-destruktivní, což podtrhuje celkové tematické zaměření hry, kde láska nemůže přinést naplnění, ale spíše je zdrojem utrpení.

K zajímavým vyzněním v KDHK patří především vztah mezi Arkadinou a Trigorinem, který se vykresluje jako méně romantický a více přátelský. Arkadina jako by nechtěla Trigorina vázat a mnohem více sem projektuje strach o vztah Niny a Trepleva, než o své vlastní soužití s Trigorinem. Tento přístup zčásti posiluje téma nešťastné lásky, kde vztahy postav slouží spíše, jako nástroje pro utrpení než jako projev skutečné intimity. Přesto v této inscenaci se nachází postava jejíž láska zde rozhodně upozaděna není a je vyjádřena o něco více explicitněji než v jiných zpracováních. Jedná se o milostný cit, který chová Máša k Treplevovi. Svou lásku nepřiznává skrytě nebo náznakovitě, nýbrž otevřeně a opakovaně vykřikuje na jevišti slova „miluji tě“ mířená právě k Treplevovi, dokonce i v závěrečné scéně při hře lota, místo hazardních výkřiků od ní opakovaně jako refrén zaznívají tato milostná vyznání. Celá scéna působí jakoby ji přes veškerou snahu, nebylo slyšet, ale vzápětí je toto zdání rozbito výkřikem Arkadiny o tom, že Treplev se vrací do místnosti. Tato smutná skutečnost, že je její láska skutečně řečena, a přesto naprosto ignorována celým okolím, dotváří tragiku Máši a její neopětované lásky do úplně nové roviny.

Scénář z DNz (1994) zase vykresluje lásku jako tragická nedorozumění. Vztahy mezi Treplevem a Ninou, Trigorinem a Arkadinou jsou zobrazeny jako vztahy, které nemohou nikdy přinést skutečné naplnění. Láska je zde vykreslena jako nevyslyšená touha a iluze, která vede k rozčarování a zklamání. Tento přístup podtrhuje téma bezvýchodnosti a osamělosti, které je dominantní v celém pojetí hry. Láska se zde ukazuje jako něco, co nikdy nenajde svůj objekt, ať už jde o romantickou lásku mezi Treplevem a Ninou, nebo o tragické nepochopení mezi Arkadinou a jejím synem.

V inscenaci z roku 1972, uvedené v DZB, je láska vykreslena jako komplikovaná a nejednoznačná. Spojuje postavy v jejich idealismu i v jejich neúspěších. Vztah mezi Treplevem a Ninou je naivní a idealistický, ale zároveň zůstává neuskutečněný, což se stává jedním z hlavních tragických motivů hry. Láska mezi postavami jako je Medvěděnko a Máša je platonická a vzdálená, zatímco vztah Poliny a Dorna je spíše praktický, ale stále nešťastný. Láska zde slouží jako symbol nezrealizovaných snů, které postavy nemohou naplnit, což vede k tragickým závěrům. Zajímavý je především závěr dramatu, kdy jsou slova Treplevovy hry reprodukovány třemi hlasy – tedy Arkadinou, Polinou a Mášou. Jako by tento milostný refrén byl věnován ženám jejíž city a hlasy nebyly nikdy vyslyšeny stejně, jako hlas Trepleva, který tento marný boj ukončí zbraní.

### **3.2.6 Umění a jeho obroda**

Téma umění a jeho obrody v DNz (2024) je kladeno do středu dramatického konfliktu. Treplev je zde vykreslen jako zapálený kritik klasického divadla, který odmítá tradiční umělecké formy, jež považuje za povrchní a bez skutečného obsahu. Jeho názor na divadlo je založen na přesvědčení, že umění by mělo být schopné zobrazit život v jeho vnitřní podstatě, tedy tak, jak se jeví



v našich touhách a vnitřních snech, nikoliv jako pouhé zobrazení vnější reality. Tento postoj je zřejmý z jeho výroků, například: „*Nutno zobrazovat život ne takový, jaký je, ani takový, jaký má být, ale takový, jakým se jeví v našich touhách.*“<sup>59</sup> V jeho očích je tradiční divadlo zkosnatělé, vyprázdněné a zaměřené na reprodukci banalit, místo, aby se soustředilo na skutečné vyjádření emocí a myšlenek. V inscenaci se také projevuje zásadní rozdíl mezi Treplevem a jeho matkou Arkadinou, která je naopak silně oddaná tradičnímu divadlu a v něm vidí poslání „*služby svatému umění*“.<sup>60</sup> Tento konflikt mezi generacemi a jejich odlišnými pohledy na umění vyústí v dramatickou konfrontaci, kde Treplev otevřeně vyjadřuje svou frustraci, že klasické umění je pouze formálním a prázdným zobrazením života, které se nezabývá skutečnými vnitřními pocity postav. Jeho touha po „nových formách“ není jen voláním po změně, ale také hledáním hlubší autenticity, kterou současné umění postrádá. V závěru hry, kdy Treplev přiznává, že formy jsou nakonec méně důležité než samotné pocity, a že umění by mělo sloužit k vyjádření pravdy o lidském bytí, dochází k určitému smíření mezi jeho idealismem a realitou. Tento moment vyjadřuje určitý oblouk vývoje postavy, od radikálního odmítnutí konvenčního umění až po pochopení, že i v uměleckých formách je nutné hledat rovnováhu mezi ideály a skutečností.

V inscenaci DvD je téma umění vykresleno jako složitý konflikt mezi generacemi a mezi těmi, kdo usilují o inovaci, a těmi, kdo se drží tradic. Režisér zdůrazňuje postavu Trepleva jako mladého umělce, který je frustrovaný a nespokojený s omezením tradičního divadla. Jeho touha po „nových formách“ je vyjádřena nejen skrze jeho hledání autenticity, ale i jako reakce na pocity

---

<sup>59</sup> Text scénáře hry Racek – DNz (2024)

<sup>60</sup> Text scénáře hry Racek – DNz (2024)

umělecké stagnace. Treplevovu frustraci nelze oddělit od jeho vnitřního konfliktu, který souvisí i s jeho osobními vztahy, především s matkou Arkadinou, která je pevně zakotvena ve starých uměleckých formách. V této verzi hry je nově kladen i důraz na umělecký konflikt mezi tradičními hodnotami a novými směrnicemi v umění, přičemž Treplevova touha po změně je vnímána jako jakési volání po osvobození od umělecké rutiny a zavedených konvencí. Avšak jeho hledání nových uměleckých forem se postupně stává tragickým a neúspěšným, což podtrhuje celkovou atmosféru beznaděje a konfliktu mezi mladým a starým světem umění.

KDHK se rovněž snaží o zdůraznění konfliktu mezi starými a novými uměleckými formami, ale zde je Treplevův boj za obrodu umění méně radikální a více introspektivní. V této verzi se klade důraz na samotnou postavu Trepleva a jeho vnitřní proces hledání vlastního uměleckého výrazu, který je však stále vázán na jeho osobní frustrace a nerealizované ambice. Tento vývoj je vykreslen více subtilně, bez silného konfrontačního momentu mezi generacemi, přičemž samotná změna v Treplevových postojích je zobrazená spíše jako osobní krize než jako širší umělecký revoluční akt. Klasické divadlo, které v Treplevově očích ztělesňuje zkosnatělost, se zde nezdá být přímým oponentem jeho snahám o inovaci, ale spíše symbolem jeho vnitřního konfliktu mezi ideály a realitou. Tato inscenace ukazuje umění jako osobní otázku, která se ne vždy střetává s veřejným míněním či konvencemi.

Léblova verze v DNz z roku 1994 kladla téma umění do samého centra inscenace, kde Treplevovo hledání nových uměleckých forem bylo vykresleno jako projev hluboké existenciální krize. Režisér zde ukázal umění jako konflikt mezi osobním hledáním pravdy a cynismem, který je vůči těmto novým formám umění skeptický. Treplevova touha po umělecké inovaci je v této

inscenaci zobrazená jako zoufalý pokus o naplnění prázdného života, který se setkává s odmítnutím ze strany ostatních postav, zejména matky Arkadiny, která představuje konzervativní pohled na umění. V této verzi je hra nejen dramatem o nešťastných osudech postav, ale i alegorií o konfliktu mezi uměleckou pravdivostí a společenskými konvencemi. Treplev se postupně dostává do konfliktu nejen se svými osobními vztahy, ale i s hodnotami umění, které jsou pro něj stále více zdrojem zklamání a frustrace.

V DZB (1972) se přistupuje k tématu umění z psychologické a filozofické perspektivy, kde umění není jen nástrojem pro vyjádření individuálních pocitů, ale stává se i nástrojem k hledání hlubšího smyslu života. Treplev je zde vykreslen jako mladý umělec, jehož touha po nových formách umění je spíše reakcí na jeho vnitřní zmatek a neschopnost najít smysl ve světě, který se mu zdá být prázdný. Jeho neústupná touha po „novém umění“ a „nové pravdě“ je vnímána jako vnitřní potřeba změny a osvobození, ale zároveň i jako projev jeho osobní krize. Tento konflikt je zřetelně vidět v jeho střetech s matkou Arkadinou, která reprezentuje tradiční a zavedené formy umění.

Ve všech inscenacích je kladen velký důraz na rozpor mezi uměleckými ideály a realitou života postav, které se potýkají s vnitřními problémy a neúspěchy v osobních vztazích. Treplev se snaží vymanit z umělecké rutiny, která se podle něj stává pouhým stereotypem, a usiluje o vytvoření něčeho nového, co by odpovídalo jeho vlastnímu vidění světa. Tato touha po obrodě umění je však vyjádřena i jako projev zoufalství, protože Treplev není schopen nalézt vlastní cestu a jeho hledání nových forem umění zůstává neúspěšné a téma je očividně nosné ve všech zpracováních.

### 3.2.7 Hamletovské motivy

Ve zpracování z DNz (2024) jsou Hamletovské motivy přítomny nejen v hluboké analýze postavy Trepleva, ale i v dynamice jeho vztahu s Ninou, který zaujímá tragickou rovinu velice podobnou vztahu mezi Hamletem a Ofélií. Motiv racka v tomto pojetí odráží touhu po osvobození a zneuznání, což jsou klíčové momenty, které propojují postavy s hamletovskými archetypy. Treplev je postavou, která podobně jako Hamlet zápasí s otázkami vlastní identity, smyslu své existence a osudovosti. Jeho vnitřní konflikty jsou vyjádřeny v jeho uměleckých a osobních selháních, což vytváří paralelu s Hamletovým věčným dilematem „být, či nebýt“. Treplev, podobně jako Hamlet, cítí zklamání od své matky Arkadiny, která symbolizuje pro něj starý, konvenční svět, jenž mu neumožňuje rozvinout jeho vlastní potenciál. Arkadina je v jeho očích představitelkou umělecké tradice, kterou on odmítá. V tomto kontextu je jeho vztah k Nině také silně propleten motivem ztracené možnosti a tragického nepochopení – Nina se, stejně jako Ofélie, stává předmětem Treplevova zklamání a frustrace. Tento vztah, který v sobě nese Hamletovskou esenci, je plný iluzí, touhy a zklamání, což vede k silnému dramatickému konfliktu. V závěrečném dialogu mezi Treplevem a Ninou také jasně vyvstává paralela mezi těmito díly, a to především v delší monologické části vedené Ninou, která v závěru hry působí, jako rozumu zbavená Ofélie před svou smrtí. Přesto, že i v tomto zpracování nalézáme mnoho podobností se Shakespearovým dílem je to jediná ze všech zkoumaných inscenací, která absentuje přímé citace ze hry Hamlet v rozhovoru mezi Treplevem a Arkadinou, nicméně přímý Hamletovský motiv nacházíme v Treplevově poznámce směrem k Trigorinovy „*To je opravdový talent. Jako Hamlet, taky s knížkou.*“.

Hamletovské motivy v této inscenaci tedy nejsou jen referencí na Shakespearovu tragédii, ale tvoří rámec, v němž se odehrávají Treplevovy vnitřní zápasy. Jeho neschopnost najít smysl ve světě, který ho odmítá, je odrazem Hamletovy neschopnosti vykonat rozhodující čin a jeho trvalé existence mezi akcí a pasivitou.

Stejně tak v DvD jsou Hamletovské motivy přítomny především v postavě Trepleva, který prochází podobným psychologickým vývojem jako Hamlet. Treplev, stejně jako Hamlet, bojuje s otázkami vlastní identity, zklamání a pocity zbytečnosti. Jeho umělecká touha po nových formách se střetává s realitou, která mu neumožňuje naplnit jeho ideály. Motivy nečinnosti, ztráty a sebevražedného zoufalství jsou výrazně přítomny a v souladu s Hamletovským archetypem postavy, která je uvězněná mezi možnostmi a nemožnostmi jednat. Narozdíl však od inscenace v DNz (2024) se v závěrečném monologu Ninina šílenost nejeví tak dramaticky a její mluva jako by byla více koherentní a spíše než šílená, tak pouze zklamaná vlastní životní deziluzí.

V inscenaci z KDHK jsou Hamletovské motivy taktéž přítomny, přičemž se zde objevuje silný paralelismus mezi postavou Trepleva a Hamletem. Motiv ztracených ideálů, zklamání a neschopnosti jednat je v této verzi umocněn jeho vztahem k Arkadině. Stejně jako Hamlet, který se cítí zrazen svou matkou Gertrudou a jejím rychlým sňatkem, Treplev vnímá matku jako příčinu jeho vnitřní stagnace a neschopnosti realizovat své ambice. Tento konflikt, mezi synem a matkou, je plný nevyřčených emocí, frustrace a nepochopení, což vede k hluboké tragédii, která je zčásti založena na Hamletovském vzoru. Vztah a tragika z něho pocházející je zde umocněn právě i zpřeházenou posloupností děje, kdy se Treplev vyjadřuje o své touze po sebevraždě ještě před svou uměleckou a milostnou kolizí. Z těchto okolností je jasné, že důvod jeho touhy

po smrti musí být hlubší a pravděpodobně z větší části pochází právě z neschopnosti vyřešit absentující vztah s jeho matkou. Motiv nečinnosti, který je tak charakteristický pro Hamleta, je v tomto pojetí zřetelný ve Treplevově vnitřním zápase mezi ideály a realitou. Jeho neschopnost vykonat rozhodující krok a přijetí jakékoli akce se stává jeho hlavní překážkou, stejně jako u Shakespearova hrdiny. Tento motiv paralýzy a neustálého zvažování možností bez skutečného činu vytváří silnou tragédii, která se odvíjí v celém průběhu hry.

Hamletovské motivy v inscenaci DNz (1994) jsou patrné především ve vztahu mezi Treplevem a Ninou, v němž lze nalézt paralely s Hamletovým vztahem k Ofélii. Treplev vnímá Ninu jako zosobnění ideálů, které jsou pro něj nedosažitelné a bolestivé, a zároveň jako připomínku svých vlastních pochybností a nejistot. Jeho touha po autentickém uměleckém vyjádření se střetává s nenaplněnými očekáváními a hořkým zklamáním, které mu Nina přináší, což odráží Hamletovu deziluzi a pocit zrady, který v něm probouzí rozporuplný vztah k Ofélii. Tento vztah je tak hluboce prostoupen zranitelností a napětím mezi láskou a trpkostí.

V DZB je postava Niny vykreslena jako silně podobná Ofélii. Nina je nevinná, ideální a zamilovaná do Trepleva, ale její láska je neopětována a její vnitřní svět se postupně rozpadá. Tento obraz Niny jako Ofélie podtrhuje její tragickou roli v dramatu – je postavou, která je poháněna emocemi, ale zůstává bez reálné podpory či porozumění ze strany ostatních. Její vztah s Trigorinem je plný zklamání a nepochopení. Dialogy mezi Ninou a Treplevem v závěru čtvrtého dějství jsou plné bolesti a nevyřčených emocí, což dále zdůrazňuje její roli jako trpící postavy, která se postupně ztrácí ve svém vlastním snu o lásce.

Všechny inscenace, až na výše zmíněnou z DNz (2024), si zachovávají původní intertextový odkaz na Shakespearova Hamleta. V jednotlivých inscenacích se tak opakovaně setkáváme s hamletovskými tématy existenciálního hledání, rozpolcenosti či střetu mezi ideály a realitou, která procházejí osudy postav a jejich vnitřními konflikty. Každá ze zkoumaných inscenací se k těmto motivům staví s jinou intenzitou a odlišnou interpretací: někdy jsou hamletovské prvky přiznány otevřeně, jinde jsou naznačeny v podtextech a subtilních detailech. Tato variabilita obohacuje inscenace o nové významové roviny a nutí diváky k zamyšlení nad osudem, marností a údělem umělce ve světě plném nenaplněných tužeb.

### **3.2.8 Aspekt smrti**

Motiv smrti se v díle objevuje na mnoha úrovních – od fyzické existence postav až po jejich symbolickou smrt v podobě ztráty naděje, životních neúspěchů a nenaplněných ideálů. Smrt zde nepředstavuje pouze nevyhnutelný biologický konec, ale také psychologický a existenciální proces, který silně zasahuje do vnitřního světa postav a ovlivňuje jejich vzájemné vztahy. V různých inscenacích tohoto díla je motiv smrti ztvárněn odlišnými způsoby, což přispívá k mnohoznačnosti a bohatým možnostem interpretace tohoto tématu.

Zobrazení motivu smrti je v DNz (2024) jako symbol ztracené naděje a smíření se s nevyhnutelnými konci. Smrt postav neprobíhá přímo skrze fyzické zániky, ale spíše prostřednictvím jejich vnitřních krizí, kdy přichází emoční kolaps a ztráta víry ve vlastní schopnosti a smysl života. Smrt v tomto pojetí funguje spíše jako metafora pro neúspěch, frustraci a selhání.

Postava Sorina, který vyjadřuje vědomí přicházejícího konce života ve stáří, ukazuje smrt jako realitu dožívání a pomalu vyhasínající naděje, což je v kontrastu k dynamickým aspiracím jiných postav. Treplevovo zoufalství,

zvláště v okamžiku, kdy se vzdává své umělecké vize a přiznává matce, že „*už se to nebude opakovat*“, ukazuje na hluboký psychologický kolaps, který symbolizuje smrt jeho osobního ideálu. Tato vnitřní smrt postavy není pouze fyzickým zánikem, ale smířením se s nemožností naplnit vlastní sny. Absence výraznější milostné linie ve hře umožňuje, aby motiv smrti vystupoval v popředí jako nevyhnutelný závěr všech aspirací, ať už v umění nebo v životních vztazích. Nina, jejíž kariéra a vztahy jsou zobrazeny jako cesta za neustálým uměleckým růstem, nakonec dochází k pochopení „— *že hlavní není sláva, není oslnivost, prostě to, po čem jsem toužila. Hlavní je naučit se trpět*“<sup>61</sup>, což symbolizuje smíření se s pomíjivostí života a umění.

Jedinečná je tato inscenace také v tom, že v jako jediné z nich, neukončuje Treplev svůj život mimo scénu výstřelem, nýbrž jeho konec je více symbolický. Na závěr hry se vrhá z „útesu“ a jako racek se vrhá vstříc svobodě v nežití.

Inscenace z roku 2017 v DvD přistupuje k motivu smrti spíše z existenciální perspektivy, kde smrt není pouze biologickým koncem, ale vnitřní přijetí konce životních aspirací. V této verzi se smrt jeví jako symbol vnitřní prázdnoty a tragického poznání, že ideály, kterým postavy věnovaly svůj život, jsou nedosažitelné. Postava Trepleva zde prochází složitým emocionálním vývojem, kde jeho frustrace s uměním a jeho neschopnost najít vlastní cestu vedou k sebedestruktivnímu procesu. Tento proces zahrnuje nejen emoční smrt, ale i hlubokou existenciální krizi, kdy se Treplevovo zoufalství z neúspěchu stává jeho hlavní formou vnitřní ztráty a touhy odejít.

Nina zase ve své roli prochází obdobím dekonstrukce iluzí o lásce a umění. Smrt jejich ideálů o slávě a osobním štěstí je symbolizována jejím

---

<sup>61</sup> Text scénáře hry Racek – DNz (2024)



uvědoměním, že životní cesta je spíše o trpělivosti, pokorném přijímání zklamání a sebe reflexi. Říká: „*Hlavní je naučit se trpět a věřit. Já věřím — a už mi není tak těžko — a když myslím na své poslání, nebojím se života*“<sup>62</sup>

KDHK (2002) ukazuje smrt jako nevyhnutelný důsledek neúspěchu a neschopnosti přizpůsobit se realitě. Tento motiv je přítomen nejen v podobě ztráty životních aspirací, ale také jako zánik hodnot, které postavy původně považovaly za určující. Smrt v tomto pojetí je obrazem selhání ve vztazích a v neschopnosti naplnit životní vize.

V této inscenaci se motiv smrti projevuje nejen ve vztahu k postavám, ale i v širším kulturním a sociálním kontextu, kde postavy čelí zániku svých individuálních snů v konfrontaci s realitou. „*Smrt umění*“<sup>63</sup>, ztělesněná v Treplevově hledání nových tvůrčích cest, je tak propojena s jeho osobním zklamáním.

V inscenaci z roku 1972 v DZB je smrt nejen fyzickým zánikem, ale především symbolickým koncem, který postavy zažívají ve chvílích, kdy se jejich touhy, sny a vztahy ocitají na pokraji zániku. Smrt je v tomto případě častěji nepřímým motivem, který odráží vnitřní ztráty a zklamání postav než přímým fyzickým dějem.

Treplevova smrt ve smyslu neschopnosti najít místo v uměleckém světě a ve vztazích s matkou představuje emoční a intelektuální ztrátu, která ho vede k hluboké existenciální depresi. Sorin a Arkadina v tomto pojetí ztělesňují postavy, jejichž vnitřní smrt je více než pouze fyzickým koncem, ale je to

---

<sup>62</sup> Text scénáře hry Racek – DvD (2017)

<sup>63</sup> Text scénáře hry Racek – HKKD (2002)

symbolická ztráta jejich ambicí a ideálů, které jsou ve světle neúspěchu naprosto neudržitelné.

#### 4 Závěr

Analýza pěti vybraných inscenací Racka ukázala, jak různé režijní přístupy a interpretační rozhodnutí mohou dramaticky změnit vyznění původního textu a způsob, jakým je hra vnímána divákem. Všechny inscenace, i když vycházejí z jednoho literárního základu, přistupují k tématům a postavám z jiného úhlu pohledu a dávají tak vzniknout odlišným emocionálním, filozofickým a kulturním významům.

Například v inscenaci Divadla na Zábradlí (2024) láska vystupuje jako potlačená síla, která je pro postavy pouze vzdáleným, nesplněným snem, zatímco v inscenaci Divadla v Dlouhé (2017) láska působí jako destruktivní a osudová síla, která má zásadní vliv na osudy postav. Tento rozdíl v pojetí lásky zásadně mění tón a emotivní náboj hry. Stejně tak Hamletovské motivy, které jsou přítomné především v inscenaci Divadla na Zábradlí (1994) a Divadla za Branou (1972), jsou zdůrazněny různými způsoby – zatímco v první inscenaci jsou motivy smrti a nečinnosti vyjádřeny silněji a s přímějšími intertextuálními odkazy na Hamleta, ve druhé inscenaci je paralela s Hamletovými dilematy spíše naznačena a rozvinuta více v kontextu vnitřního konfliktu postav.

Tato různorodost inscenací ukazuje, jak flexibilní a otevřené je pojetí *Racka* interpretacím různých generací divadelníků, kteří se mohou rozhodovat, jaké vrstvy a témata budou v představení akcentována, a jaké změny ve vztazích mezi postavami, nebo v pohledu na umění a lásku, mohou vytvořit nový emocionální a intelektuální zážitek pro diváka.

Dále je třeba si povšimnout, jak inscenace různých období a historických kontextů reflektují nejen kulturní náladu dané doby, ale také aktuální umělecké a filozofické trendy. Například inscenace z Divadla v Dlouhé (2017) silně reflektuje postmoderní přístup k umění a kulturní dekonstrukci tradičních hodnot, zatímco inscenace z Divadla za Branou (1972) se více soustředí na existenciální rozměr postav a odraz tehdejších politických a kulturních realit. Tento historický a kulturní rámec ovlivňuje nejen to, jak jsou postavy vnímány, ale i jak je celkové pojetí hry nastaveno.

Výsledky analýzy ukazují, že Racek je nadčasovým dílem, které se přizpůsobuje aktuálním uměleckým, kulturním a filozofickým trendům a že každé nové inscenační pojetí může přinést nový pohled na již známý text. Očividná variabilita a flexibilita inscenací dokazuje, že hra je více než jen příběhem nešťastné lásky a existenciálních krizí – je to univerzální a otevřené dílo, které i dnes inspiruje a vyzývá k novým uměleckým experimentům a interpretacím.

Tato práce tak přispívá k pochopení dynamiky divadelní recepce a ukazuje, jak se může klasické dílo vyvíjet v průběhu času a jak jeho interpretace může zůstat živou a relevantní pro nové generace diváků a umělců.

## Seznam použitých informačních zdrojů

### PRIMÁRNÍ ZDROJE

Racek – DNz (2024)

Racek – DvD (2017)

Racek – HKKD (2002)

Racek – DNz (1994)

Racek – DZB (1972)

Interní dokumenty Divadla Na zábradlí – větší část možno dohledat na webových stránkách divadla. Dostupné online: <https://www.nazabradli.cz/o-divadle/>

### SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 32.

BERDNIKOV, Georgij Petrovič. *Čechov*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.

BOYD, Douglas. *1000 let ruské rozpínivosti: od počátků k Putinovi*. Frýdek-Místek: Alpress, 2015. ISBN 978-80-7466-701-5.

CIGÁNEK, Jan. *A.P. Čechov. Portréty*. Praha: Orbis, 1964.

GARAUDY, Roger. *Perspektivy člověka*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1964.

HERMAN, Luc; TRÁVNÍČEK, Jiří. realismus, literární teorie. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. [3]. ISBN 978-80-86928-59-3.

JERMILOV, Vladimír Vladimirovič. *Dramatik A. P. Čechov*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

MACURA, Vladimír. *Slovník světových literárních děl*. Praha: Odeon, 1989. sv. 1, s. 181. ISBN 80-207-0004-8. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:027ee3b0-b6df-11e4-92dd-001018b5eb5c>

MAYER, Ruth. postmoderna/postmodernismus. In: NÜNNING, Ansgar; TRÁVNÍČEK, Jiří; HOLÝ, Jiří. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4. S. 621–622.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:562992b0-d477-11e5-ab98-005056827e52>

RICHTEREK, Oldřich. *A. P. Čechov v Čechách na prahu 21. století*. Dostupné také z: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2\\_OperaSlavica\\_14-2004-3\\_3.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/117402/2_OperaSlavica_14-2004-3_3.pdf?sequence=1)

SKAFTYMOV, Aleksandr Pavlovič. *O konfliktu her A.P. Čechova*. Praha: Orbis, 1961, s. 18. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:08dc5144-1c94-4871-8e79-fded60e84eb2>

TOMEŠ, Josef, a kol. *Český biografický slovník XX. století : II. díl : K-P*. Praha ; Litomyšl: Paseka ; Petr Meissner, 1999. ISBN 80-7185-246-5.

### **Časopisy a encyklopedie:**

*Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

AS 2005, č. 2, s. 68-69. Vlasta Smoláková a Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova, 1997, č. 8.

### ONLINE ZDROJE

Archiv Národního divadla. Dostupné online: <https://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/318>

Amatérské divadlo. Dostupné online: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=txt&id=5702>

Divadelní ústav. Dostupné online: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=1334&mode=0>

Divadlo v Dlouhé. Dostupné online: <https://www.divadlovdlouhe.cz/o-nas/>

Klicperovo divadlo. Dostupné online: <https://www.klicperovodivadlo.cz/informace-a-oceneni-555/>