

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Johana Černá

**Režijní tvorba Miroslava Macháčka v Národním divadle  
v 70. a 80. letech**

**Miroslav Macháček's Stage Work at the National Theater  
in the 70's and 80's**

Praha 2014

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

## **PODĚKOVÁNÍ**

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování Mgr. Barbaře Topolové, Ph.D., za odborné vedení této diplomové práce.

## **ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 5. 2014

---

Johana Černá

## **ANOTACE**

Diplomová práce si klade za cíl charakterizovat inscenační styl jedné z nejvýraznějších osobností českého divadla 2. poloviny 20. století, Miroslava Macháčka, a to na základě jeho režijní tvorby v Národním divadle v 70. a 80. letech. Autorka postupuje metodou rekonstrukce inscenace, nejvýznamnější a pro režiséřův sloh nejpříznačnější produkce potom podrobuje detailnější analýze. Při popisu inscenací diplomantka vychází z recenzí a studií z dobových periodik, fotografií k inscenacím a v některých případech i z videozáznamů, dále z režiséřovy korespondence a poznámek k tvorbě a pamětnických vzpomínek. Pozornost je v práci věnována také historickému kontextu a tehdejším poměrům v činohře Národního divadla, které ovlivňovaly Macháčkovo zdejší umělecké působení.

## **ANNOTATION**

The aim of the master thesis is to characterise the staging poetics of Miroslav Macháček, one of the most remarkable Czech theatre directors of the second half of the 20th century. Based on his stage works in the 70's and 80's at the National Theater, the author of this thesis attempts to make a reconstruction of all his productions of that period; and thus the detailed analysis of the more significant productions characteristic to the director's style is provided. In order to define the stagings, the author bases her research upon archival theater reviews and studies in particular periodicals, photographic materials from the productions and in some cases also audiovisual recordings. Furthermore, other sources include the director's correspondence, notes about his work and the memories of his contemporary witnesses. The thesis also focuses on the historical context and the conditions at the National Theater of that particular time, which influenced Macháček's activity there.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Macháček Miroslav, režie, dramatický text, postava, herec, hudba, dramatická situace, jevištní realismus, Národní divadlo, normalizace, 70. a 80. léta, svoboda umělecké tvorby.

## **KEYWORDS**

Macháček Miroslav, stage direction, dramatic text, character, actor, music, dramatic situation, stage realism, National Theater, „normalization“, 70's and 80's, artistic freedom.

# OBSAH

Úvod (Metodologie).....	6
Nástup normalizace do činohry Národního divadla .....	8
Miroslav Macháček v Národním divadle v 70. letech .....	13
Jako bychom se ani neznali .....	34
Naši furianti .....	42
Miroslav Macháček v Národním divadle v 80. letech .....	53
Bílá nemoc .....	60
Vévodkyně valdštejnských vojsk .....	71
Hamlet .....	78
Chuť medu .....	85
Závěr .....	89
Bibliografie .....	97

## ÚVOD (METODOLOGIE)

Miroslav Macháček (1922 - 1991) patří k nejvýraznějším režisérským a hereckým osobnostem českého divadla druhé poloviny dvacátého století. Má diplomová práce bude věnována Macháčkovi-režisérovi a bude sledovat jeho režijní působení v Národním divadle v 70. a 80. letech. Toto období Macháčkovy režijní tvorby, v němž vzniklo několik jeho vrcholných inscenací, bylo doprovázeno nepříjemnými politickými tlaky na jeho osobu, které mu bránily svobodně pracovat, v určité době mu znemožnily uměleckou činnost zcela a kromě toho se nepříznivě podepisovaly na jeho zdravotním stavu. Cílem mé práce proto bude vedle stěžejní části – snahy charakterizovat na základě rekonstrukcí a analýz inscenací daného období režijní rukopis Miroslava Macháčka, také poukázat na to, jak zásadním způsobem určovala společensko-politická situace umělecký chod Národního divadla a jak zasahovala do osudů jednotlivých Macháčkových inscenací i do jeho osobního života.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol. Úvodní kapitola nastiňuje, jak proměna politické situace na začátku 70. let neblaze ovlivnila také uměleckou činnost činohry Národního divadla a nastartovala její umělecký úpadek. Následující dvě hlavní kapitoly jsou již věnovány jednotlivým Macháčkovým inscenacím a okolnostem jejich vzniku a jsou doplněny o informace z dění v činohře Národního divadla, které ovlivňovalo zdejší Macháčkovo umělecké působení, a také o některé události z Macháčkova osobního života, jež byly úzce provázány s jeho životem profesním. Inscenacím opatřeným audiovizuálním záznamem bude v práci věnován větší prostor, neboť na jejich základě lze nejlépe charakterizovat Macháčkovu režijní práci s jednotlivými složkami inscenace. V závěrečné kapitole budou shrnuty principy Macháčkovy režijní tvorby, vysledovatelné z inscenací daného období, s přihlédnutím k Macháčkovým vlastním názorům na režii a k rozsáhlejší analýze Macháčkovy režijní poetiky od Aleny Urbanové.

Co se týče použitých zdrojů, v první kapitole vycházím při charakterizování dobového divadelního i společensko-politického kontextu především z publikace Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému*. U popisu situace v Národním divadle v 70. a 80. letech potom čerpám zejména ze dvou studií Jindřicha Černého (*Vystrašená činohra; Pragmatik. /Lukešova éra v ND/*) a také z jeho rukopisu *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech*. Při rekonstrukcích inscenací se opírám o recenze z denního tisku a odborných periodik; v případě, že je k dispozici audiovizuální záznam inscenace, pokouším se v první řadě o vlastní analýzu a kritikám z tisku věnuji již menší prostor, výjimkou jsou podrobnější analýzy (Alena Urbanová: *Tajemství svěžesti; Dialog: Pětkrát Naši furianti*; Janet Savin: *Hamlet in Czechoslovakia*; Václav Königsmark: *Chuť medu aj.*). Cenné

informace jak k podobě inscenací, tak k fungování činohry Národního divadla poskytují složky k jednotlivým Macháčkovým režiiím z archivu Národního divadla v Praze (protokoly k přípravě inscenací, režijní a dramaturgické náčrty, interní hodnocení inscenací, korespondence ohledně realizace inscenací aj.) Velmi důležitým zdrojem bude Macháčkova monografie *Téma Macháček*, kterou sestavila jeho dcera Kateřina Macháčková z Macháčkových deníkových zápisků, poznámek k režijní tvorbě, korespondence, kádrových materiálů Národního divadla, zápisků z cest, knižních vzpomínek a svědectví pamětníků s cílem poskytnout co nejucelenější pohled na složitou osobnost svého otce. Čerpám rovněž z druhé publikace sestavené Kateřinou Macháčkovou, poprvé vydané o více než patnáct let dříve než *Téma Macháček*, a sice ze *Zápisků z blázince – Macháčkova deníku*, který si sepisoval během svého pobytu v psychiatrické léčebně a v němž vedle popisu léčby najdeme také zmínky o tehdejší situaci v Národním divadle a jeho myšlenky o divadle a režijní tvorbě. Za významný materiál lze považovat také záznam diskuse s Miroslavem Macháčkem, která se uskutečnila v roce 1989 v rámci cyklu *Rozprava o režii* a v níž režisér mluví o svém způsobu práce, a to především v souvislosti s jeho inscenací *Naši furianti*, a o svém pohledu na divadelní a herecké umění jako takové. V neposlední řadě vycházím z vlastních rozhovorů s Macháčkovými divadelními kolegyněmi, Lídou Engelovou, Tatjánou Medveckou a Jaroslavou Šiktancovou.

## NÁSTUP NORMALIZACE DO ČINOHRY NÁRODNÍHO DIVADLA

Na rozdíl od roku 1948, kdy se divadlo stalo první uměleckou oblastí, na niž se již oficiálně ustanovený komunistický režim zaměřil coby na budoucí nejsilnější umělecký nástroj své propagandy,<sup>1</sup> situace na počátku normalizační éry byla přesně opačná – divadlo se dokázalo ubránit politickému útlaku ze všech médií nejdéle. V době, kdy televize, rozhlas, denní tisk a kinematografie již byly zasaženy normalizačními čistkami a obstrukcemi, v mnoha divadlech se ještě držel ‚opoziční‘, tj. *humanistický, demokratický, antiautoritářský repertoár, vesměs z dílny autorů kritických ke stávajícím i minulým totalitním režimům* (Havel, Klíma, Topol, Landovský, Solženicyn, Ionesco, Dürrenmatt aj.),<sup>2</sup> a pokud se hrála klasika, tak opět ta, jejímž prostřednictvím by se mimo jiné daly odsoudit tehdejší poměry.<sup>3</sup> Vladimír Just tento stav zdůvodňuje dvěma aspekty: jednak bezprostředností divadelního umění (každodenní přímý kontakt s publikem, které zůstává bojovně a kriticky naladěno, je příčinou toho, že jsou divadelníci na rozdíl od ostatních umělců hůře kontrolovatelní a zůstávají odolnější vůči politickému nátlaku), a dále skutečností, že divadlo jako agitační nástroj už ztratilo pro komunistický režim význam (zčásti i proto, že po roce 1948 v této roli selhalo).<sup>4</sup> Divadla takto odolávala dvě a půl sezóny, většinou do poloviny sezóny 70/71.<sup>5</sup> Podobně tomu bylo i s dvěma v šedesátých letech zásadními divadelními periodiky - *Divadelními novinami* a časopisem *Divadlo*, jež byly zakázány až v únoru – březnu 1970, (obě periodika spadala pod Svaz českých divadelních a rozhlasových umělců, který vydržel protestovat proti utužující se nesvobodě do února 1970).<sup>6</sup>

Jiná byla ovšem situace v Národním divadle, kam normalizace vtrhla o rok a půl dříve než do většiny ostatních divadel. V červnu 1969 skončila smlouva dosavadnímu uměleckému šéfovi činohry Vítězslavu Vejražkovi a s ním odešel i jeho hlavní dramaturg František Götz a dramaturg Zdeněk Hedbávný, kteří předtím pět let úspěšně prosazovali do činoherního

---

<sup>1</sup> Nový divadelní zákon, spolu se zákonem o živnostenské dani, byl první zákon, který vláda 20. 3. 1948 schválila. Jeho základní teze už byly ovšem formulovány koncem války komunistickou Revoluční odborovou radou divadelníků. (*Divadlo v totalitním systému*, s. 36 – 39, 55.)

<sup>2</sup> JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha:Academia, 2010, s. 100.

<sup>3</sup> Op.cit.

<sup>4</sup> Op.cit., s. 105, 106.

<sup>5</sup> Op.cit., s. 100.

<sup>6</sup> Op.cit.



repertoáru klasickou i současnou světovou dramatikou (Ibsen, Giraudoux, Pirandello, Schisgal, Dürrenmatt aj.).<sup>7</sup> Činohry se zprvu ujalo čtyřčlenné vedení: Jiří Dohnal – Rudolf Hrušínský – Martin Růžek – Čestmír Řanda; tato dobře míněná kolektivní správa vydržela ovšem pouhé tři měsíce. 1. 10. 1969 se stal ředitelem Národního divadla místo Josefa Urbana (kterému mělo končit funkční období až 31. 1. 1970<sup>8</sup>) sólista opery Národního divadla Přemysl Kočí, *arogantní dogmatik, který do svého nástupu na ředitelský post stačil znormalizovat českou televizi*<sup>9</sup> (v letech 1968 – 1969 působil jako náměstek ředitele v Československé televizi). Kočí měsíc po svém nástupu zlikvidoval zmiňovaný pokus o čtyřčlennou kolektivní správu a ustanovil šéfem činohry herce Bedřicha Prokoše (ředitel Národního divadla v letech 1958 – 1965), po roce a půl došlo k dalšímu střídání a na Prokošovo místo byl dosazen herec Jiří Dohnal, který zde ovšem vydržel ještě kratší dobu než jeho předchůdce, do května 1972. V sezóně 72/73 se stává šéfem činohry Václav Švorc, herec epizodních rolí a bratr Jiřiny Švorcové, tehdejší předsedkyně Svazu českých dramatických umělců, v němž ředitel Kočí konečně našel ideologicky dostatečně spolehlivou persónu – Švorc řídil činohru Národního divadla celých devět let, až do konce sezóny 80/81.<sup>10</sup>

*Začala éra čistek, udavačství, omezování činnosti velkých hereckých osobností na úkor jejich málo nadaných stranických kolegů,*<sup>11</sup> charakterizuje situaci v Národním divadle na začátku sedmdesátých let Jindřich Černý a dalo by se říci, že tato slova zůstávají platná pro celé dvacetileté období „první scény“ po srpnu 1968. Národní divadlo se za normalizace stalo nejsledovanějším a také bezkonkurenčně nejlépe financovaným<sup>12</sup> divadlem v republice a dostalo se tak, a to především činohra, pod extrémní mocensko-politický tlak<sup>13</sup>: [...] *do chodu Národního divadla si často až feudálním způsobem – ovšem zpravidla mnohem nekulturněji než tehdejší*

---

<sup>7</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 50.

<sup>8</sup> Op.cit., s. 107.

<sup>9</sup> Op.cit., s. 51-52.

<sup>10</sup> Podobné, pro uměleckou práci souborů vždy zhojbné, časté střídání na postu uměleckých šéfů zažila v tuto dobu i opera Národního divadla. Hanuše Theina vystřídal po jediné sezóně 67-68 na postě šéfa opery Jaroslav Krombholc, vydržel pouhé dvě sezóny, v sezóně 70/71 ho na pokyn ředitele Přemysla Kočího střídá Václav Holzknicht, aby byl opět po dvou sezónách vyměněn za Ladislava Šípa. V baletu byla situace o něco klidnější, v sezóně 70/71 jmenuje Kočí místo dosavadního Jiřího Němečka šéfem baletu Emericha Gabzdyla, který setrvává v této pozici na tu dobu rekordní tři a půl sezóny, po něm nastupuje v polovině sezóny 73/74 Miroslav Kůra.

<sup>11</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 52.

<sup>12</sup> Finanční obnos, který stát každoročně vkládal do Národního divadla, postupně převýšil celkovou dotaci na zbývající divadla v republice. (*Divadlo v totalitním systému*, s. 107.)

<sup>13</sup> JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha:Academia, 2010, s. 107.

*aristokracie – osobovali zasahovat a intervenovat nejvyšší funkcionáři v zemi (tajemníci ÚV KSČ, členové politbyra a jeho aparátu aj.). Zasahovali nejen do personálního obsazení (šéfové jednotlivých souborů), do repertoáru, do sporů o novou budovu a o adaptaci staré, nemluvně o termínech jejího otevření, ale i přímo do hereckého či pěveckého obsazení jednotlivých inscenací,<sup>14</sup> uvádí Just.*

Podle Lídy Engelové, která byla v letech 1968-1973 angažována v Národním divadle jako asistentka režie, *byla herecká sestava v Národním divadle v roce 1968 taková, jakou Národní divadlo od té doby už ani mít nemohlo.*<sup>15</sup> Bohdanová, Fabiánová, Gajerová, Glázrová, Havelková, Hlaváčková, Holišová, Jerneková, Medřická, Petrovická, Skořepová, Šejbalová, Vášová, Waleská, Brabec, Filipovský, Gruss, Höger, Hrušínský, Kemr, Lukavský, Marvan, Munzar, Navrátil, Nedbal, Nesvadba, Pešek, Pivec, Ráž, Růžek, Sovák, Štěpánek, Vejražka, Záhorský aj. Tento špičkový herecký soubor se v průběhu sedmdesátých let úspěšně podařilo „dostat do normálu“, tedy snížit jeho výjimečnou úroveň na tehdy upřednostňovaný průměr. Mnoho herců doplatilo na svůj vlašný vztah k režimu a ač mohli zůstat v angažmá, byli obsazováni s ohledem na jejich herecké kvality neúměrně málo (Bohdanová, Medřická, Kemr, Lukavský, Höger, Hrušínský, Pešek, Záhorský), na rozdíl od jejich stranicky spolehlivých kolegů, často podstatně méně talentovaných, kterým musely být naopak přidělovány role povinně (Klenová, Plachá, Petrovická, Mixa, Švorc, Vala aj.). Došlo k několika vnuceným penzím u hvězd dámského souboru: Fabiánová, Matulová, Šejbalová<sup>16</sup> a Waleská; pánská herecká sestava přišla v roce 1976 o Högera, Peška a Záhorského, kteří se za nastalé situace rozhodli odejít sami.<sup>17</sup>

Co se týče režisérů, setrvali v činohře z předešlého období Miroslav Macháček, Jaromír Pleskot a ještě Václav Špidla, kterého ale v sezóně 70/71 nahradil Václav Hudeček. Režisérské trio Macháček-Pleskot-Hudeček potom přečkalo v Národním divadle celá sedmdesátá léta, paradoxně – až na Hudečka – už ne léta osmdesátá. V dramaturgii se v sedmdesátých letech po odchodu Götze a Hedbávného v různých sestavách prostřídali Luba Pellarová, Jiří Lexa, Tomáš Engel, Jaroslav Fixa, Jaroslav Nezval a Radoslav Lošťák, Funkci šéf-výtvarníka zastával

---

<sup>14</sup> *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech.* Praha:Academia, 2010, s. 107.

<sup>15</sup> Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.

<sup>16</sup> Lída Engelová: *Po prázdninách roku 1968 se jako obvykle sešel celý soubor, předstoupil před nás šéf přes ekonomiku Hanka, na všechny se tak podíval a jeho první věta byla: Paní Šejbalová, co tu děláte, já jsem vás o prázdninách poslal do penze!* (Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.)

<sup>17</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla.* Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 55.

v letech 1970 – 1980 Josef Svoboda, (šéfem uměleckotechnického provozu byl do roku 1970), vedle něj působili v Národním divadle po celá sedmdesátá a osmdesátá léta jako jevištní a kostýmní výtvarníci ve stálém zaměstnaneckém poměru Květoslav Bubeník, Jindřiška Hirschová, Jan Kropáček a Oldřich Šimáček.<sup>18</sup>

Nová politická situace ovlivnila také podobu činoherního repertoáru Národního divadla. Všechny tituly uvedené před srpnem 1968 byly staženy nejpozději do konce sezóny 69/70. Dvě poslední inscenace Alfréda Radoka v Národním divadle, Lorcův *Dům doni Bernardy* (67) a Saundersova *Vůně květin* (68) zmizely obě z repertoáru již do konce sezóny 68/69, dále Národní divadlo přišlo například o úspěšné Macháčkovy inscenace *Novokřtěnců* (68) a *Ze života hmyzu* (65), o Millerovu *Zkoušku ohněm* (68) v režii Rudolfa Hrušínského nebo o Pleskotova *Macbetha* (69; s Macháčkem v hlavní roli). Moderní českou dramaturgiu začala v repertoáru nahrazovat neškodná česká klasika (*Radúz a Mahulena* (70), *Třetí zvonění* (70), *Naši furianti* (70), *Hadrián z Římsů* (72)) a světová dramaturgie začala být zastupována především komedii (*Jak se vám líbí* (70), *Vějíř* (71), *Škola pomluv* (72), *Zkrocení zlé ženy* (73), *Amfitryon* (73)) a v neposlední řadě se na jevišti Národního divadla opět začala usazovat dramaturgie sovětská, poplatná socialistické ideologii (Stehlíkova dramaturgie Šolochovovy *Rozrušené země* (71), Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (71)). K výraznějšímu „posovětštění“ činoherního repertoáru Národního divadla došlo s nástupem Václava Švorce do funkce šéfa činohry. V jeho první sezóně 72/73 se repertoár kromě dvou komedií – *Amfitryonu* a *Zkrocení zlé ženy*, sestával již pouze z her sovětských a českých autorů (Gorkij, Ostrovskij; Březovský, Jirásek, Šindel) a tento trend pokračoval po celou Švorcovu éru. Problematické bylo především uvádění současných českých a sovětských „nadějných“ autorů, kterým patřily v průměru dvě premiéry v sezóně, zbytek vyplnila vhodná ruská a česká klasika (v případě českých dramaturgů to znamenalo, že se více méně točila dokola čtyři jména – Klicpera, Jirásek, Tyl a Vrchlický) a jeden titul v sezóně potom připadl západnímu, nesocialistickému dramaturgovi, často šlo o komedii.<sup>19 20</sup>

---

<sup>18</sup> On-line archiv Národního divadla v Praze. URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

<sup>19</sup> Op.cit.

<sup>20</sup> O tom, k jakému úpadku skladby činoherního repertoáru Národního divadla v normalizačním období oproti šedesátým letům došlo, může svědčit srovnání skladby titulů v následujících dvou sezónách:  
*Sezóna 1965/1966:* I. E. Babel: *Západ slunce*, J. Čapek, K. Čapek: *Ze života hmyzu*, V. Dyk: *Zmoudření dona Quijota*, C. Goldoni: *Poprask na laguně*, L. Holberg: *Jeppa z Vršku*, H. Ibsen: *Divoká kachna*, A. Jirásek: *Lucerna*, M. Kundera: *Majitelé klíčů*, A. Miller: *Po pádu*, A. Miller: *Smrt obchodního cestujícího*, Moliere: *Tartuffe*, V. Nezval: *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, F. Pavlíček: *Zápas s andělem*, L. Pirandello: *Šest postav hledá autora*, W. Shakespeare: *Hamlet*, W. Shakespeare: *Romeo a Julie*, W. Shakespeare: *Cokoli chcete aneb Večer tříkrálový*, W. Shakespeare: *Veselé windsdorské paničky*, W. Shakespeare: *Zimní pohádka*, W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*, M. Schisgal: *A co láska?*, J. Topol: *Konec masopustu*, I. S. Turgeněv: *Měsíc na vsi*, J. K. Tyl: *Cesta do Ameriky aneb Lesní panna*, T. Williams: *Tramvaj do stanice touha*.

Personální změny ve vedení činohry, nové obsazovací strategie, úpadek dramaturgie a absence jakéhokoliv uměleckého směřování měly za následek celkový propad činohry Národního divadla. Inscenace Miroslava Macháčka patřily vždy k těm, které uměleckou vizitku Národního divadla zachraňovaly.

---

Sezóna 1974/1975: I. Bukovčan: *Sníh nad limbou*, E. Caldwell, J. Kirkland: *Tabáková cesta*, A. P. Čechov: *Lesní duch*, I. Dvorcekou: *Člověk odjinud*, M. Gorkij: *Děti slunce*, A. Jirásek: *Vojnarka*, J. Kákoš: *Dům pro nejmladšího syna*, Molière: *Amfitryon*, I. Örkény: *Kočí hra*, J. Radičkov: *Sníh se smál, až napadal*, E. Rostand: *Cyrano z Bergeracu*, W. Shakespeare: *Jindřich V.*, W. Shakespeare: *Zkrocení zlé ženy*, M. Stehlík: *Modrá rokle*, F. F. Šamberk: *Ševcovská komedie*, G. P. Ansimov, L. N. Tolstoj: *Vojna a mír*, J. K. Tyl: *Paličova dcera*, J. K. Tyl: *Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec*, V. V. Višněvskij: *Optimistická tragédie*, J. Vrchlický, Z. Fibich: *Námluvy Pelopovy*, J. Vrchlický, Z. Fibich: *Smír Tantalův*, A. Zápotocký: *Vstanou noví bojovníci*.<sup>20</sup>

## MIROSLAV MACHÁČEK V NÁRODNÍM DIVADLE V 70. LETECH

Miroslav Macháček se na konci roku 1968 definitivně rozhodl vystoupit z komunistické strany, podal žádost o vyškrtnutí, která mu byla schválena v dubnu 1969. Jak je však zřejmé z následující citace, toto rozhodnutí nebylo v jeho případě spontánní reakcí na srpnovou okupaci, myšlenka na vystoupení ze strany se u něj poněkud paradoxně zrodila během Pražského jara. Na pro mnohé tak naděje budící období vzpomíná Macháček takto: *Potom přišlo jaro 1968. Přijímal jsem všechny události se smíšenými pocity. Jistě, měl jsem radost, že konečně došlo na to, co už jsme několik let signalizovali ve svých bezvýsledných připomínkách. Ale současně mi bylo smutno z faktu, že k tomu bylo zapotřebí tolika let. A co mě doslova pobuřovalo, byli lidé, kteří ač ještě donedávna bezohledně prosazovali ty nejlevičáčtější tendence v umění, kteří schematismus vydávali za socialistický realismus, kteří mě obviňovali z protistranické činnosti, dělali u mě bytovou prohlídku, že tito lidé se chopili otěží vůdců a spasitelů strany a národa. (Machonin, Vinklář, poznámka Kateřiny Macháčkové) Z toho mi bylo nejvíc smutno. Zdálo se mi, že politice přestávám rozumět a chtěl jsem tehdy ze strany vystoupit. Byla to pro mě velká ztráta ideálů, zanevřel jsem na politiku a uzavřel jsem se do sebe. Jistě v tom hrála roli moje přecitlivělá povaha, ale každý člověk je jiný a každý reaguje na klíčové situace ve svém životě podle své náтуры.<sup>21</sup> Snad i pro tento skeptický pohled na události Pražského jara mohla „kádrovací“ komise v říjnu 1970 dojít v případě Miroslava Macháčka k poměrně smířlivému závěru: *Komise konstatuje, že v letech 1968 -1969 nepropadl hysterii a dále konstatuje, že se skutečně pracovně věnoval vždy Národnímu divadlu.* Na konci tohoto závěru komise stála ještě věta, z níž jako by se dalo vyčíst skryté varování: *Komise věří v upřímnost v jeho úsilí pro práci v ND.<sup>22</sup> Onu upřímnost v úsilí pro práci v ND Macháček dodržoval naprosto, ovšem nikoli na doporučení komise, ale protože ze své povahy nemohl jinak, a ona shora doporučovaná upřímnost se paradoxně stala tím, kvůli čemu se po celá sedmdesátá léta dostával do sporů s uměleckým vedením činohry Národního divadla a nejen s ním. Soudě podle prostudovaných materiálů a osobních svědectví si troufám tvrdit, že Miroslav Macháček byl vždy v první řadě bojovníkem za stoprocentní uměleckou profesionalitu, kterou se podle něj první scéna byla povinná prokazovat. A především proto nemohl souhlasit s politickým režimem, který mu v tomto úsilí ustavičně a úmyslně zabraňoval. Macháček vadil, protože se snažil dělat svou práci co nejlépe a protože z duše nesnášel umělecký průměr, který se za normalizace stal v Národním**

<sup>21</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 177-178.

<sup>22</sup> Op.cit., s. 182.

divadle oficiálním uměleckým programem. Sám to ostatně formuloval již v tomto kádrovém posudku z roku 1970. Na otázku, jak je spokojen s prostředím v Národním divadle a jaké změny k lepšímu by navrhoval, Macháček odpovídá: *Vyměnil bych méně talentované umělce – z nichž někteří vůbec do souboru ND nepatří – za talentovanější, až nejtalentovanější. Ale pokud vím, už se o to někteří pokoušeli, ale ani v nejmenším neuspěli. Někde tedy musí být chyba. Jako by někdo dbal na dodržování standardu, což vždycky v umění znamená postupné snižování úrovně souboru.*<sup>23</sup> Mimo to si zde stěžuje i na skutečnost, že nemá žádný vliv na angažování nových herců do souboru a dále i na to, že nikoho nezajímá otázka celkového uměleckého směřování Národního divadla.<sup>24</sup> Na tyto problémy a mnohé další týkající se špatných pracovních podmínek v divadle (problematika hereckého obsazení, které muselo být oznámeno v nesmyslně velkém předstihu a ve výsledku bylo stejně vedením z poloviny změněno; nedůslednost a neochota pracovníků výrobních dílen a techniky; málo času na zkoušení; lhostejnost vedení k některým problémům v uměleckém provozu divadla apod.) Macháček neúnavně upozorňoval po celou dobu svého normalizačního působení v Národním divadle. V jednom okamžiku se obecná zoufalá profesní úroveň při přípravě inscenace stala jednou z příčin jeho psychického kolapsu, později to byla jistě i tato jeho neutuchající kritičnost, která přispěla k tomu, že mu bylo v osmdesátých letech na šest let znemožněno režirovat úplně. Ale vraťme se nyní zpět na začátek let sedmdesátých.

V sezóně 68/69 sice Miroslav Macháček vytvořil hlavní roli v Pleskotově inscenaci *Macbetha* (na téměř dvacet let jeho poslední větší herecká úloha v Národním divadle), ale režie mu nebyla svěřena žádná. První Macháčkovou posrpnovou inscenací v Národním divadle se tak stala lyrická komedie Christophera Frye, *Dáma není k pálení*, která měla premiéru 14. 2. 1970 ve Stavovském (tehdejším Tylově) divadle.

Šlo vůbec o první uvedení tohoto anglického dramatika u nás, ačkoliv autor začal psát pro divadlo již koncem 30. let. Fabule hry je celkem prostá – v jednom anglickém středověkém městečku je z čarodějnictví neprávem obviněna mladá Johanka Jourdemaynová, současně s ní se dožaduje potrestání i bývalý voják Tomáš Mendip, kterému se zprotivil svět a chce se nechat popravít na základě zločinů, které si vymyslel. Zamiluje se ovšem do Johanky, zahořklost vůči světu je zapomenuta a společně využijí příležitosti, kterou jim dali jejich v jádru laskaví vězňatelé, když je nechali delší dobu bez dozoru, a prchají z města pryč. Břetislav Hodek, autor

---

<sup>23</sup>MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 180.

<sup>24</sup> Op.cit., s. 180.

výborného českého překladu této hry, považuje hru *Dáma není k pálení* za vůbec nejtypičtější ukázkou autorova dramatického stylu,<sup>25</sup> pro nějž je podle Hodka charakteristické *spojení dvou základních tradic anglického dramatu – básnického dramatu s hravou konverzační veselohrou* a dále především nezaměnitelný poetický jazyk, nabitý metaforami schopnými se proměnit v situační vtíp a naopak.<sup>26</sup> Miroslav Macháček přistoupil k textu velmi pietně a usiloval v první řadě o co nejpůsobivější a nejpreciznější přenesení veršů na jeviště. *Ve hře se sice dějí věci dramatické a dějí se pěkné věci dramatické, ale Macháček od začátku moc dobře věděl, že je to hra anglická, tudíž založená na textu, který je ještě ke všemu v řeči vázané, to znamená, že se v první řadě musí umět říkat,*<sup>27</sup> vzpomíná na přípravu inscenace Lída Engelová, tehdejší Macháčková asistentka režie. Co se týče scénického řešení, rozhodl se Macháček jevištní prostor Stavovského divadla za účelem silnějšího vyznění veršů zkomornit.<sup>28</sup> Josef Svoboda v tomto duchu vytvořil na předscéně Stavovského divadla prostou, realistickou výpravu - renesanční místnost s dřevěným nábytkem, která byla od zbylé části jeviště zcela oddělena vysokou zadní stěnou s velkým trojdílným oknem uprostřed<sup>29</sup> (kterým mladá dvojice nakonec prchá pryč, jak předepisuje již text).

V kritických reflexích inscenace zazněly chvály na čistou a k textu citlivou režii,<sup>30</sup> ale stejně tak kritičtější hlasy, které vytýkaly přílišnou *statičnost jevištního dění* a považovaly inscenaci za spíše neúspěšný pokus v hledání Fryovy divadelnosti.<sup>31</sup> Z hereckých výkonů byl v recenzích nejčastěji chválen Vladimír Brabec v titulní roli Tomáše Mendipa, Marie Vášová v roli matky Markéty Devizové a starosta Tyson, kterého místo Jana Pivce nakonec ztvárnil sám Macháček,<sup>32</sup> ale snad s největším obdivem píší recenzenti o představitelích dvou epizodních rolí – o Františku Filipovském jako Kaplanovi a Františku Kováříkovi jako Matoušovi. Na vynikající výkon Kováříka, který v tomto případě *dokázal udělat z nejmenší role tu největší,*<sup>33</sup> vzpomíná také Engelová. Kromě něj jí utkvěla v paměti ještě Vášová, která nebyla herečkou konverzačního divadla a svoji postavu matky Devizové proto hrála svým navykým heroinským způsobem,

<sup>25</sup> HODEK, Břetislav. *Dnes už klasik ...*. Divadelní program k inscenaci *Dáma není k pálení*. Praha: Národní divadlo, 1970, s. 9.

<sup>26</sup> Op.cit., s.10.

<sup>27</sup> Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.

<sup>28</sup> Op.cit.

<sup>29</sup> Fotografická dokumentace inscenace. On-line archiv Národního divadla v Praze.

<sup>30</sup> OTAVA, Josef. Básník na scéně Tylova divadla. *Rudé Právo*, 20. 2. 1970.

<sup>31</sup> KNOPP, František. Christopher Fry: *Dáma není k pálení*. *Acta scaenographica*, 1970, roč. 10, č. 7, s. 140.

<sup>32</sup> Pivcův zdravotní stav se koncem zkoušení výrazněji zhoršil a musel od role odstoupit. (Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.)

<sup>33</sup> On-line archiv Národního divadla v Praze.

nicméně vynikajícím, a částečně i kouzlem nechtěného tak stvořila jednu z nejkomičtějších postav představení.<sup>34</sup>

V následující sezóně 70/71 nastudoval Macháček další dramaturgický objev, a to Shakespearova *Jindřicha V.*, který měl premiéru 5. 2. 1971 v Národním divadle. Šlo opět o vůbec první inscenování této hry v Československu a v celém evropském kontextu o volbu titulu velmi neobvyklou (pomineme-li Anglii, kde se toto drama naopak na jevištích těší velké oblibě). Hra byla uvedena opět v překladu Břetislava Hodka, který vznikl přímo pro tuto inscenaci.

V kádrovém materiálu *Vyjádření k vlastní práci a organizaci* z roku 1972 hodnotí Macháček svoji inscenaci *Jindřicha V.* následovně: *Po mnohaletých zkušenostech v oblasti divadelní režie můžu, myslím, naprosto střízlivě a bez nadsázky považovat svoji inscenaci Jindřicha V. za určité vyvrcholení a završení všech dosavadních snah. Jak v práci s hercem, tak i v konečném formování představení.*<sup>35</sup> Ono završení vidí Macháček v tom, že se mu v tomto případě podařilo dokonale naplnit inscenační princip *z ničeho – všechno: Neopakovatelnost divadla je v existenci živého herce, který přímo před divákem může každý večer z ničeho – z náznaku dekorace, kostýmu a rekvizit – vytvořit na scéně všechno!*<sup>36</sup> Uvádí na stejném místě Macháček. Nejen podle režisérova subjektivního hodnocení, ale i soudě podle většiny dochovaných svědectví byla v *Jindřichovi V.* skutečně ona *neopakovatelnost divadla*, tedy herec a jeho schopnost stvořit na jevišti kohokoliv a proměnit jeviště v cokoliv, výjimečným způsobem zužitkována. Režisér se rozhodl, že hru, v níž vystupuje kolem 60 postav, sehraje v jeho inscenaci jen 22 herců. Kromě Ludřka Munzara, který hrál titulní postavu krále Jindřicha V., tak ztvárnili všichni herci minimálně 2, spíše však 3 nebo 4 různé postavy. Z protokolu k inscenaci se dozvídáme, že základem kostýmů všech postav (až na Jindřicha) bylo civilní oblečení.<sup>37</sup> To potvrzují i recenze k inscenaci, ve většině z nich se dočteme, že po rozevření opony na úplném začátku inscenace se na scéně objevují všichni herci v civilu, teprve před zraky diváků se začínají oblékat do připravených kostýmů a veškeré další převleky, ale i přesuny rekvizit a dekorací, potom probíhají stejným způsobem – přiznaně, za plného světla, před publikem.<sup>38</sup> To samé platilo, soudě podle vzpomínky jednoho z herců, Bohuše Záhorského, i o stylu herectví, k němuž režisér

---

<sup>34</sup> Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.

<sup>35</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 183.

<sup>36</sup> Op.cit.

<sup>37</sup> Protokol k přípravě inscenace *Jindřich V.* Složka *Jindřich V. (1972)*. Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>38</sup> KŘOVÁK, Miroslav. Jindřich V. poprvé na naší scéně. *Lidová demokracie*, 11.2.1971.; ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Král Jindřich sympatický. *Mladá fronta Praha*, 10.2. 1971.; STRÁNSKÁ, Alena. Shakespeare téměř neznámý. *Svobodné slovo*, 10.2.1971.



herce vedl. Herci se neměli snažit v rámci svých několika rolí zcela proměňovat, nýbrž *vědomě hrát ‚divadlo‘, držet charakter postav, ale ve zjednodušené linii.*<sup>39</sup> Dekoraci J. Svobody, *neorganickou hromadu rekvizit, která měla vyjadřovat svět v rozkladu,*<sup>40</sup> se Macháček nakonec, přesně v duchu svého režijního přístupu *z ničeho – všechno*, rozhodl v polovině zkoušení zcela odstranit a zvolil holou scénu doplněnou jen historickým nábytkem nebo nejnutnějšími válečnými rekvizitami.<sup>41</sup> Recenzenti charakterizovali inscenaci *Jindřicha V.* jako *temperamentní divadlo na divadle,*<sup>42</sup> *Shakespeara přetlumočeného moderně a zněle, s onou příslovečnou plností života*<sup>43</sup> a upozorňovali na *zdůrazňovanou divadelnost*<sup>44</sup> jako na základní režijní přístup. Alena Stránská, stejně jako autor/ka slovenské recenze,<sup>45</sup> zmiňují také ironický pohled na konflikt Angličanů a Francouzů, který je přítomen už ve hře samotné, jenž ovšem Macháček v inscenaci ještě zdůraznil, podle Stránské až do té míry, že *tón večera je lehký, rozverný, místy až kabaretně frivolní.* O rok později vyšla k inscenaci ještě jedna krátká glosa od Martina Tůmy v *Tvorbě*, která se ovšem, na rozdíl od všech dříve citovaných kritických reflexí inscenace, nese v negativním duchu - Tůma v ní Macháčkovi vyčítá, jak jinak, *rozporuplnou a nejasnou ideovou koncepci* a dále odsuzuje již zmíněné nevážené, fraškovité vyznění inscenace.<sup>46</sup>

Poslední zmiňovaná recenze patrně „musela“, ač s ročním zpožděním, vyjít, aby zmírnila předchozí pozitivní přijetí kritiky, které se inscenaci dostalo. Pro Miroslava Macháčka totiž znamenala inscenace *Jindřicha V.* vedle jeho dosavadního uměleckého vrcholu, jak ji on sám vnímal, také počátek šikany z vyšších míst a závažnější omezování jeho umělecké tvorby. Tehdejší tajemník ÚV KSČ, Vasil Bilak, přítomný na premiéře, onehdy údajně *neunesl lehký tón představení, zesměšňující manýry anglické okupační armády a překládající velšskou hatmatilku do slovenštiny. Prohřešek se projednával na ÚV i v České národní radě,*<sup>47</sup> *v textu se škrtilo a*

<sup>39</sup> FABIÁNOVÁ, Vlasta. *Jsem to já?* (Vzpomínka Bohuše Záhorského). Praha: Odeon, 1993, s. 311.

<sup>40</sup> Op.cit.

<sup>41</sup> Bohuš Záhorský: *Josef Svoboda k inscenaci připravoval scénu, kterou nám přinesl na první aranžovací zkoušku. Mirek Macháček z ní vyšel a začal v ní aranžovat. Ale pořád jsme se nemohli do ní strefit. Vadila nám. Dlouho jsme zkoušeli v tom Svobodově návrhu dekorace, až jednou Macháček přišel a rezolutně prohlásil: ‚Pryč, pryč, všechno pryč – a holé jeviště!‘* (FABIÁNOVÁ, Vlasta. *Jsem to já?*, s. 311.)

<sup>42</sup> KŘOVÁK, Miroslav. *Jindřich V. poprvé na naší scéně. Lidová demokracie*, 11. 2. 1971.

<sup>43</sup> ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Král Jindřich sympatický. Mladá fronta Praha*, 10. 2. 1971.

<sup>44</sup> KŘOVÁK, Miroslav. *Jindřich V. poprvé na naší scéně. Lidová demokracie*, 11. 2. 1971.

<sup>45</sup> *Divadelný maratón Bratislava. Večerník Bratislava*. 27. 4. 1971; STRÁNSKÁ, Alena. *Shakespeare téměř neznámý. Svobodné slovo*, 10. 2. 1971.

<sup>46</sup> TŮMA, Martin. *Hledání nebo stagnace činohry Národního divadla. Tvorba*, 23. 8. 1972.

<sup>47</sup> *Závěrem schůze kulturního a školského výboru České národní rady ze dne 28. 2. 1972 bylo vyslovení plné podpory všem opatřením vedení Národního divadla a ministerstva kultury ČSR, které směřují ke zvýšení politické odpovědnosti všech uměleckých složek Národního divadla a které vytvoří záruky, že na naší první scéně, ale stejně tak ve všech ostatních*

hlavně se slovenština měnila na hanáčtinu, takže k první repríze inscenace došlo až 2. dubna. A veřejnosti se sdělilo, že se na premiéře zranil představitel Jindřicha Luděk Munzar,<sup>48</sup> vzpomíná na politický skandál po premiéře této inscenace Jindřich Černý.

Miroslav Macháček ve svém životopise, sepsaném v roce 1975, zmiňuje v souvislosti s problémy, které přišly po premiéře *Jindřicha V.*, kritiku v *Rudém právu* od Vladimíra Hroudy, který tehdy označil inscenaci za záměrně protisocialistickou. Ač jde v celé kauze *Jindřich V.* patrně o závažný dokument, tuto recenzi se mi v *Rudém právu* ani v jiných periodikách nepodařilo dohledat. Macháčka se každopádně tato kritika velmi dotkla, soudě podle toho, že v životopise s obviněním Hroudy tvrdě polemizuje: *Všichni jsme šli za jedním cílem: jednak objevit pro našeho diváka hru, kterou si netroufali uvést ani největší naši režiséři minulosti, a především – naplnit její jasně protiválečnou ideu plným životem, smutkem i humorem, udělat ji přitažlivou pro našeho diváka a prokázat její životnost. V žádném případě nám nešlo o vyvolání provokativních reakcí pražského premiérového publika. Já dokonce tyto – ani jakékoliv jiné reakce a aplausy diváků, kteří neaplaudují umění, ale svým skrytým názorům, které se bojí na svém pracovišti projevit a ve tmě hlediště hrdinně aplaudují – já tyto reakci nesnáším a odmítám, protože si myslím, že do divadla nepatří. [...] Kritik, myslím si, nemá právo podsouvat mi záměry, která nemám, které mi dokonce nejsou vlastní a které odsuzuji.*<sup>49</sup> Čteme-li tuto Macháčkovu reakci, z níž jasně vyplývá, že mu v případě *Jindřicha V.* nešlo o záměrnou politickou provokaci (tak si inscenaci přečetli až diváci), a v níž se dokonce staví proti politickému divadlu jako takovému, zdá se být z dnešního pohledu paradoxní, že mu po premiéře byla zakázána veškerá činnost ve filmu, v televizi a v rozhlase, z televizních inscenací, které byly dokončeny ještě před premiérou *Jindřicha V.*, byly odstraněny titulky s jeho jménem a byl mu odebrán pas.<sup>50</sup> A jako paradox na druhou může být vnímáno to, že *Jindřicha V.* ředitel Kočí tehdy oficiálně označil za nejvýznamnější inscenaci Národního divadla,<sup>51</sup> která se nakonec na repertoáru divadla udržela 4 roky a dosáhla 102 repríz.<sup>52</sup>

Důkazem o výjimečné umělecké kvalitě této inscenace může být i příběh, který se dozvídáme od Martina Štěpánka z televizního dokumentu o Miroslavu Macháčkovi *Trojka z mravů*: Podle Štěpánka koupil *Jindřicha V.* jeden z největších divadelních agentů té doby a s inscenací se mělo

---

*divadlech, bude vyloučena možnost zneužívání klasického i současného repertoáru k jakýmkoliv politickým provokacím.*

(Složka *Jindřich V.* (1970). Archiv Národního divadla v Praze.)

<sup>48</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 53.

<sup>49</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010, s. 182.

<sup>50</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2008, s. 68.

<sup>51</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, s. 182.

<sup>52</sup> On-line archiv Národního divadla v Praze.

jet na divadelní festival do Florencie a potom na tříměsíční turné po Evropě, za nějž mělo Národní divadlo dostat nemalé peníze.<sup>53</sup> O tom, že se s touto cestou nějakou dobu skutečně počítalo, mohou svědčit tři překlady českých recenzí do italštiny, které zůstaly uložené v Archivu Národního divadla.<sup>54</sup> Nicméně tomuto výjezdu na „zkažený západ“, navíc s inscenací, která doma způsobila skandál a pod jejíž režii byl podepsán Miroslav Macháček, se muselo nějakým způsobem předejít. *Takže se vypustila informace, že ve Florencii proběhly nějaké velké demonstrace proti utlačování kultury v Československu, a to turné se zrušilo,*<sup>55</sup> uvádí Štěpánek.

Patrně nebyla náhoda, že jen šest dní po premiéře *Jindřicha V.* byl z funkce šéfa činohry odvolán Bedřich Prokoš, vezmeme-li v úvahu i to, že tři měsíce předtím, také za jeho uměleckého vedení, došlo k jiné skandální premiéře, a to sice Brechtovy hry *Matka Kuráž a její děti* v režii Jana Kačera (premiéra 16. 10. 1970). Na rozdíl od Macháčka zrežiroval Kačer tuto hru záměrně jako metaforu k srpnové okupaci, nicméně ani jemu nešlo o násilnou, prvoplánově provokativní aktualizaci, i tady podobně jako u *Jindřicha V.*, sehráli klíčovou roli diváci, kteří toto skryté podobenství přečetli a nijak se tím v hledišti netajili.<sup>56</sup> Jak již bylo jednou zmíněno, Prokoše vystřídal v polovině sezóny 70/71 Jiří Dohnal.

Za Matku Kuráž tehdy pykali místo režiséra Jana Kačera, který v Národním divadle jen hostoval, někteří členové hereckého souboru Národního divadla, především představitelka hlavní role Dana Medřická - po této inscenaci byla obsazována minimálně, pokud, tak do menších rolí nepřislušících jejímu talentu - a dále představitel Mladého vojáka Martin Štěpánek, který byl donucen Národního divadlo po sezóně 72/73 „dobrovolně“ opustit.<sup>57</sup>

Není celkem divu, že ve dvou následujících sezónách 71/72 a 72/73 byly Miroslavu Macháčkovi přiděleny dvě prověřené komedie, Sheridanova *Škola pomluv* (premiéra 16. 3. 1972 ve Stavovském divadle) a Molièrův *Amfitryon* (premiéra 13. 1. 1973 ve Stavovském divadle). Soudě podle kritických ohlasů je ovšem na jevišti dokázal proměnit v pestrý a nápaditý divadelní zážitek.

Na inscenaci *Školy pomluv* recenzenti oceňovali dramatický spád, přesnou výstavbu jednotlivých situací a jako obvykle plnokrevnou kresbu charakterů (z hereckých výkonů byli

---

<sup>53</sup> *Trojka z mravů*. Režie Marek Bouda. Česká televize, 2006.

<sup>54</sup> Složka *Jindřich V. (1971)*. Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>55</sup> *Trojka z mravů*. Režie M. Bouda. Česká televize, 2006.

<sup>56</sup> PITTEROVÁ, Zuzana. *Konec kuráže. Inscenace Matka Kuráž a její děti v režii Jana Kačera v dobovém společenském kontextu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.

<sup>57</sup> Op.cit.

nejčastěji zmiňováni představitelé dvou hlavních rolí, Josef Kemr jako sir Petr Teazle a Martin Růžek v roli sira Olivera Surface, dále Vlasta Fabiánová jako paní Candourová či Martin Štěpánek coby Karel Surface). Za zmínku stojí výprava k této inscenaci, jejíž autorem byl opět Josef Svoboda. Ústředním scénografickým prvkem byl salón uzavřený ze čtyř stran stěnami, které ovšem nedosahovaly až na zem. Škvíra vzniklá mezi jevištní podlahou a zdmi salónu, měla zřetelný dramaturgický význam – všichni, kdo poslouchali za dveřmi pokoje, byli diváky okamžitě odhaleni, neboť jim skrze mezeru zůstaly koukat nohy. Tento scénický vtip podtrhoval hlavní téma hry – pokrytectví, pomlouvačnost a pletichářství anglické smetánky 18. století, a zároveň sloužil i jako účinný komický prvek. Zdvížené stěny pokoje také dovolovaly, aby se pod nimi mohla otáčet točna s nábytkem, a proměnou nábytku se dosahovalo proměny jednoho pokoje za druhý, neboť dějištěm celé hry jsou salóny jednotlivých hrdinů. Na stěny se kromě toho ještě promítaly obrazy z doby anglického rokoka, v níž se hra odehrává. Ludmila Kopáčová ve *Svobodném slovu* si jako jediná všimá toho, že rokokovým stylem uměleckých děl se nechal inspirovat i režisér při řešení mizanscény: *Divák má neustále před očima výtvarná díla – nejen v barevných projekcích na zdech a stropích salónů, v nichž se děj odehrává, ale i v kompozicích herců do bílou lištou orámované základní scény, v jejich aranžmá i postojích. Uhlazenost, elegance textu tu dostává shodné výtvarné vyjádření, na jehož pozadí vyvstávají v dokonalém kontrastu, v tím větších dimenzích a ostřejších tónech nečisté prostředky pletichářského ‚elegantního světa‘.*<sup>58</sup>

Také v inscenaci *Amfitryonu* se výprava stala výrazným inscenačním prvkem. V *podstatě běží o karneval*,<sup>59</sup> uvádí Miroslav Macháček v protokolu k inscenaci jako jedinou poznámku ke svému režijnímu záměru. Z recenzí se dočítáme víc – režisér se rozhodl zasadit na jevišti hru do doby jejího vzniku, tedy do Francie 17. století, do prostředí jedné z nákladných maškarád na dvoře Ludvíka XIV.,<sup>60</sup> který se díky svým milostným avantýrám stal Molièrovi předobrazem pro jeho Jupitera. Jak podotýká František Knopp, Amfitryonův příběh se tu hraje jako součást těchto zábav a královský dvůr, hosté karnevalu, se stávají publikem, který příběh po celou dobu sleduje.<sup>61</sup> Tedy princip divadla na divadle sloužící jako zcizující i ozvláštňující prvek, jeden z oblíbených Macháčkových režijních postupů, jak se později ještě několikrát přesvědčíme. Všichni herci – jak přihlízející hosté maškarády, tak aktéři samotného příběhu - jsou po celou dobu oblečení do pestrých karnevalových kostýmů a využívají také obličejové masky, obojí

<sup>58</sup> KOPÁČOVÁ, Ludmila. Škola pomluv v Národním. *Svobodné slovo*, 28. 3. 1972.

<sup>59</sup> Protokol k přípravě inscenace Amfitryon. Složka *Amfitryon* (1973). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>60</sup> KŘOVÁK, Miroslav. Barevný a pestrý Molière v Národním. *Lidová demokracie*, 16. 1. 1973.

<sup>61</sup> KNOPP, František. Životný Molière. *Zemědělské noviny*, 29. 1. 1973.

z dílny kostýmního výtvarníka Zdeňka Seydla. Scénografie hostující Dany Zámečnickové vychází z principů barokního divadla – celé jeviště je orámované zdobnými malovanými kulisami, nahoře sufity, nechybí efekty jako obláček, na němž se vznáší Jupiter, nebo kočár tažený koňmi, na kterém je usazená Alkména.<sup>62</sup> Jak se dále dozvídáme z Knoppovy recenze, inscenace se drží dobových zvyklostí, i co se týče práce se světlem: *Scéna, hýřící nádherou a leskem, je plně nasvícená během celé hry, a to i tehdy, když třeba sluha Sosias tápe rukama ve tmě a hledá pánův dům. Tento režijní trik není nijak nový. Je vlastní například anglickému alžbětinskému divadlu nebo francouzskému klasicistickému divadlu, jež ještě neznalo iluzionistické kouzlení světlem*<sup>63</sup>.

Podle kritických reflexí to bylo vedle výpravy dále především herectví, co dokázalo vytvořit z inscenace živou, pestrou, hravou, jiskrnou podívanou, což jsou charakteristiky, na něž narazíme ve všech recenzích. Podle Jiřího Tvrzníka dokázal Macháček velmi šikovně využít toho, že tato Molièrova hra, tak jako žádná jeho jiná, poskytuje příležitost k herecké tvořivosti a improvizaci.<sup>64</sup> Režisér, jak uvádí tentýž recenzent, v herectví *velmi šťastně akcentoval hravost, kterou místy dovedl až k jemné klauniádě*.<sup>65</sup> Nejzřetelněji se to podle něj projevilo u Josefa Kemra v roli sluhy Sosia a u Vladimír Brabce coby boha Merkura: *Divák se s opravdovou chutí baví jejich promyšlenými a nenapodobitelnými pohybovými, takřka pantomimickými kreacemi*,<sup>66</sup> píše Tvrzník. Podobně tyto dva herecké výkony charakterizuje také Miroslav Křovák: *Výstupy V. Brabce jako Merkura a J. Kemra v postavě Sosia mají brilantní pantomimickou tvárnost, jsou plné pohybových i gestických nápadů i gagů*.<sup>67</sup> Křovák dále konstatuje, že na postavě Jupitera je zase nejpatrnější režisérova snaha o ironizování textu – Jiří Sovák hraje podle něj tuto postavu *s komickou mlsností vypelichaného, sešlého milovníka*.<sup>68</sup> Hravou divadelnost inscenace Macháček ještě podtrhl nápadem obsadit do role Sosiovy ženy Kleantis Miloše Nesvadbu, *společnost na maškarádě se tak baví nejen záměnou osob, ale i záměnou pohlaví*,<sup>69</sup> píše Křovák, a zároveň to lze považovat za důmyslný režijní vtip dvojnásobného divadelního zcizení – Amfitryonův příběh je jednak zcizen pro skutečné publikum tím, že se na jevišti hraje pro jiné

---

<sup>62</sup> Fotografická dokumentace inscenace. On-line Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>63</sup> KNOPP, František. Životný Molière. *Zemědělské noviny*, 29. 1. 1973.

<sup>64</sup> TVRZNÍK, Jiří. 2x z Národního. *Mladá fronta*, 17. 1. 1973.

<sup>65</sup> Op.cit.

<sup>66</sup> Op.cit.

<sup>67</sup> KŘOVÁK, Miroslav. Barevný a pestrý Molière v Národním. *Lidová demokracie*, 16. 1. 1973.

<sup>68</sup> Op.cit.

<sup>69</sup> Op.cit.

diváky – hosty dvorské zábavy, podruhé je potom odhalena divadelní fikce i pro ono druhé publikum, když je do ženské role obsazen muž.

Jak se dozvídáme ze *Zápisků z blázince*, Macháček dokončoval úspěšnou inscenaci *Amfitryonu* za velkého psychického i fyzického vyčerpání. Koncem roku 1972 mu totiž bylo oznámeno, že *pro jeho trvale nepřátelský vztah k socialistickému umění*<sup>70</sup> rozhodla členská schůze Národního divadla změnit jeho vyškrtnutí ze strany, k němuž došlo v dubnu 1969, na vyloučení.<sup>71</sup> *Začalo to být vážné. Jako režisér patřím k nomenklатурním kádrům a mezi nimi nesmí být pracovník, který byl vyloučen ze strany,*<sup>72</sup> píše Macháček. Vladimír Just k tomu ve svém článku o Miroslavu Macháčkovi podává vysvětlující komentář: *[...] rozdíl mezi ‚vyškrtnutím‘ a ‚vyloučením‘ ze strany byl olbřímí a jeho důsledky smrtící: zatímco patřičně kajícím ‚vyškrtnutým‘ se ještě jakž takž umožňoval návrat do náruče rodné strany, a tím i do profese, ‚vyloučení‘ na tom byli hůře než nestraníci.*<sup>73</sup> Macháček se odvolal, ale jeho žádost byla po několika měsících vyhodnocena jako zamítnutá. Navzdory vážným důsledkům, které tehdy vyškrtnutí ze strany na profesní život mohlo mít, nerozvázalo Národní divadlo s Macháčkem pracovní poměr a mohl zde režírovat dál. Nicméně jeho pozice v Národním divadle se přirozeně stala problematičtější a pracovní podmínky se ztížily – na Macháčka byl vynakládán větší tlak co se týče hereckého obsazení v jeho inscenacích a začaly mu být více svěřovány povinné tituly sovětské a české dramatiky. To ale souviselo také s nástupem Václava Švorce do šéfa činohry Národního divadla v únoru 1973, za jehož vedení, jak už bylo jednou zmíněno, se normalizační praktiky v činohře přiosťřily.

Další inscenací Miroslava Macháčka v Národním divadle se stal *Člověk odjinud*, (premiéra 8. 11. 1973 v Národním divadle). Jednalo se o tehdejší současnou hru ruského autora Ignatije Dvoreckého, jejíž hlavní hrdina, u nás ztvárněný Vladimírem Brabcem, se snaží prosadit reformy v řízení výrobního podniku. Jak nás informují recenze, v Sovětském svazu hra vyvolala velké diskuse, u nás se ale psaly pouze chvály, jak na hry samotnou a její „moderní“ téma, tak na její umělecké provedení. Režisérovi a hercům se podle recenzentů podařilo převést hru na jeviště s výjimečnou plasticitou a dramatickým napětím, kterého bylo dosaženo akcentováním rozdílných povah jednotlivých charakterů a vyhocením jejich myšlenkových střetů.

---

<sup>70</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2000, s. 68.

<sup>71</sup> Op.cit.

<sup>72</sup> Op.cit.

<sup>73</sup> JUST, Vladimír. Miroslav Macháček: Causa. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 41, s. 90.

Po politicky angažované hře bylo Macháčkovi povoleno zrežirovat Rostandova *Cyrana z Bergeracu*, který měl ve Stavovském divadle premiéru 12. 9. 1974. Reakce kritiky byla v tomto případě rozpačitější. *V celém Macháčkově pojetí inscenace i v jejím výtvarném ztvárnění se objevuje podivná oscilace mezi zakořeněnou tradičností a snahou po syrové modernosti, dalo by se téměř říci mezi romantikou a až naturalismem,*<sup>74</sup> dočítáme se ve *Svobodném slovu*. Tentýž recenzent se domnívá, že problém této stylové nejednotnosti inscenace začíná již novým překladem hry – jeho autor Jindřich Pokorný se na jednu stranu snažil hru převést do současnějšího jazyka, na druhou stranu se ovšem z úcty k překladu Jaroslava Vrchlického rozhodl ponechat v textu nejslavnější pasáže z jeho překladu, Pokorného verze tak jako by také zůstala jen na půl cesty mezi starým a novým překladem. To samé se dá říci o scénografii Josefa Svobody, jak naznačuje již předchozí citace. Výprava zůstává v některých momentech náznaková, jindy využívá podle některých kritických reflexí až příliš popisné prvky. *Ve scéně se směšují dva prvky, které se místy rozcházejí. Některé části jsou realistické, možná až přehnaně (padající listí v posledním dějství), jiné až nepochopitelně ‚moderně‘ náznakové (jakoby nedodělané konstrukce staveb v balkónové scéně i závěru),*<sup>75</sup> odsuzují tento koncept výpravy v *Rudém právu* Vladimír Hrouda a Jan Kliment. Na příklad Bohuš Štěpánek v *Mladé frontě* ovšem tento rozpor považuje za legitimní inscenátorský záměr a nehodnotí ho jako nijak rušivý: (...) *příznačná Svobodova scéna lyriku popínavých růží záměrně okamžitě srazí a uzemní odkrytým žebrovím kulis.*<sup>76</sup>

Po premiéře také panovala až zarážející názorová neshoda, co se týče režijní interpretace hlavní postavy. Recenzenti se shodují na tom, že Vladimír Brabec předvedl výborný herecký výkon, v charakteristice toho, jaký konkrétně to byl Cyrano, už se ale rozcházejí. Ve dvou textech se dočítáme, že Brabec podtrhl lyrická místa hry, čímž určil i ráz celého představení,<sup>77</sup> že jeho Cyrano *je více básníkem než vojákem,*<sup>78</sup> *je ironikem jen z donucení a rváčem jen v sebeobraně*<sup>79</sup> a pilířem inscenace se tak stávají milostné scény.<sup>80</sup> Z ostatních recenzí se ale v některých případech dozvídáme přesný opak: *Cyrano je navenek hlučný, robustní, vpravdě nepůvabný, až špinavý – prostě voják – a onen květ elegance vskutku nosí jen ve svém nitru,*<sup>81</sup>

<sup>74</sup> (ko). Nový Cyránův návrat. *Svobodné slovo*, 1. 10. 1974.

<sup>75</sup> HROUDA, Vladimír a KLIMENT Jan. Romantická komedie v Národním divadle. Cyrano z Bergeracu. *Rudé Právo*, 18. 9. 1974.

<sup>76</sup> ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Svůj širák odhazuji v dále. *Mladá fronta*. 20. 9. 1974.

<sup>77</sup> (nav). Jiskřivý Cyrano z Bergeracu. *Zemědělské noviny*, 18. 9. 1974.

<sup>78</sup> Op.cit.

<sup>79</sup> BENEŠ, Jiří. Cyrano z druhé galerie. *Práce*, 20. 9. 1974.

<sup>80</sup> (nav). Jiskřivý Cyrano z Bergeracu. *Zemědělské noviny*, 18. 9. 1974.

<sup>81</sup> (lw). Nový Cyrano z Bergeracu. *Lidová demokracie*, 26. 9. 1974.

píše se například v *Lidové demokracii*. Podobného názoru je Martin Tůma v *Tvorbě*, který na Brabcově výkonu oceňuje *nerozlučné spojení zdravé, vitální eruptivnosti s bezmála groteskně akcentovaným sarkasmem. Že v takto pojatém portrétu nezbylo už mnoho místa pro milostné opojení, stalo se zřejmě údělem této inscenace – Brabcova ‚balkónová scéna‘ patří zatím k nejslabším místům představení,*<sup>82</sup> dodává.

Režijní důraz na šermířské scény a výstupy kadetů, o kterém se někteří recenzenti zmiňují, by rovněž svědčil spíše pro to, že Macháček nechtěl mít ze Cyrana pouze milovníka a neměl v úmyslu v inscenaci akcentovat lyrický tón. Kritici oceňovali zejména výborně zrežirovanou scénu ležení u Arrasu. Jaroslava Fulinová v *Mladém světě* líčí atmosféru tohoto výstupu následovně: *Divadelní reflektory prudce mění světla a barvy, na jevišti se rozpoutává pravá bitva, divák snad i zapomene, že je v divadle. Šermuje se na dvou vysokých mostech, které scénograf Josef Svoboda obložil zátarasy potaženými chmelovou natí, mušketýři seskočí z mostů na dostavník, jimž přijela na bojiště u Arrasu před chvílí Roxana. Z kordů létají jiskry, dva vojáci ve smrtelné křeči svírají obnažené dřevo pylonu a kolo dostavníku. Cyrano s rozhalenou košilí se zalyká bojem a opakovaným výkřikem ‚to‘ gaskoňští kadeti jsou‘. Přitom duní z megafonu pochod zesílený k nesnesení.*<sup>83</sup> J. Fulinová v tomto článku také přináší rozhovor s choreografem šermu v inscenaci, Ivanem Chrzem. Chrz uvádí, že podle režisérovy koncepce neměl být šerm v této inscenaci jen okrajovým dekorativním přídatkem, ale jednou z podstatných složek inscenace. Dodává, že je to poprvé, kdy jeho skupina nejen šermovala, ale také hrála divadlo. V této inscenaci nešlo o zvláštní šermířské výstupy odehrávající se bez herců, jak tomu bylo podle Chrze třeba v jiné Macháčkově režii, v *Jindřichovi V. V Cyranovi jsme se stali součástí hry. Naši chlupci* (celkem 10 šermířů<sup>84</sup>) *zkoušeli spolu s herci, tvořili s umělci oddíl kadetů, trpěli v táboře hladem a žízň jako jejich velitelé či představitelé hlavních rolí,*<sup>85</sup> charakterizuje roli komparsu šermířů v inscenaci Chrz, který si sám zahrál roli Druhého kadeta.

Za zmínku stojí v případě této inscenace také hudební složka. *To, jak režisér využil různých možností práce se zvukem, se málokdy v divadle vidí. Používá hudby reprodukované i živé, monotónní i plastické,*<sup>86</sup> píše se v recenzi v *Lidové demokracii*. Z korespondence k realizaci

---

<sup>82</sup> TŮMA, Martin. Návrat hrdinského Cyrana. *Tvorba*, 25. 9. 1974.

<sup>83</sup> FULINOVÁ, Jaroslava. Tasím kord. *Mladý svět*, 1. 6. 1975.

<sup>84</sup> Složka *Cyrano z Bergeracu* (1974). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>85</sup> FULINOVÁ, Jaroslava. Tasím kord. *Mladý svět*, 1. 6. 1975.

<sup>86</sup> (lw). Nový *Cyrano z Bergeracu*. *Lidová demokracie*, 26. 9. 1974.



inscenace se dozvídáme, že v bitevním obraze a v 2. obraze vystupují na jevišti živí hudebníci oblečení do kadetských kostýmů.<sup>87</sup>

Za necelý rok po premiéře, v polovině června 1975, došlo v inscenaci k přeobsazení celkem čtyř významných rolí. Hlavní postavu Cyrana z Bergeracu začal hrát místo Vladimíra Brabce Josef Mixa, Roxanu místo Jany Březinové Blanka Bohdanová, Ragueneaua za Bohuslava Čápa Jiří Vala, v Le Bretovi vystřídal Miroslava Doležala tehdejší šéf činohry Václav Švorc. Impulzem k této herecké výměně byl infarkt původního představitele hlavního hrdiny, V. Brabce. Ten si nejprve v březnu téhož roku zlomil nohu a potom v květnu, při první repríze po své rekonvalescenci, dostal hned po prvním jednání infarkt.<sup>88</sup> To všechno se dozvídáme ze *Zápisů z blázince*, to znamená, že Miroslav Macháček už byl touto dobou na léčení v psychiatrické léčebně. Nové informace o osudu své inscenace se režisér dozvídal od svých hereckých kamarádů (Řanda, Hrušínský, Kemr), kteří ho do nemocnice chodili navštěvovat. K nastalé situaci si Macháček mimo jiné poznamenává: *Kolikrát jsem vedení v posledních dvou letech varoval, že je Brabčák přetíženej. Oni na to nedali a brali to na lehkou váhu. Nakonec mu, kurvy bezohledný, nedali (po dvouměsíční pauze) ani zkoušku. Víím, jaké má problémy s učením a že vlastně ani jednou neřekl Cyrana přesně. Co to pro něj muselo být za nervák! Nehledě k velkému fyzickému přetížení.*<sup>89</sup> Ze *Zápisů z blázince* je patrné, že Macháček celou situaci ohledně přeobsazování *Cyrana z Bergeracu* velmi prožíval a to mimo jiné z toho důvodu, že se již po prvním Brabcově úrazu začal upínat k myšlence, že by svoji vysněnou rolí Cyrana mohl místo Brabce získat on, dokonce se už v Bohnicích začínal učit text. Role byla ovšem nakonec svěřena spolehlivému straníkovi, Josefu Mixovi. O novém Mixově *Cyranovi* vyšly dvě recenze, obě herecký výkon hodnotí kladně. První recenzent oceňuje, že Mixa vytvořil roli, *v níž jako by jednotlivé hrdinovy vlastnosti vážil na lékárnických váhách – nepřehrává Cyranovo fanfarónství, není přespříliš bolestínský ani filozofující.*<sup>90</sup> V druhém případě si Mixa autora získal neobyčejně širokou výrazovou škálou a plasticitou svého hereckého výrazu.<sup>91</sup> Obě recenze však vyšly ve stranických periodikách (*Rudé právo*, *Tvorba*), proto zůstává vždy otázkou, kolik je v názoru kritiků jejich skutečného mínění a nakolik zde hraje roli politická angažovanost herce, o němž píše...

<sup>87</sup> Složka *Cyrano z Bergeracu* (1974). Archiv Národního divadla.

<sup>88</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2008, s. 155.

<sup>89</sup> Op.cit., s. 157.

<sup>90</sup> (da). Ve službě hrdinovi. *Rudé právo*, 23. 7. 1975.

<sup>91</sup> (mtm). Mixův *Cyrano*. *Tvorba*, 2. 7. 1975.

Vraťme se ale na začátek roku 1975, k inscenaci *Optimistické tragédie* (premiéra 16. 1. 1975 v Národním divadle), jejíž problematický průběh zkoušení se stal jedním z důvodů, proč se Macháček necelé dva měsíce po premiéře ocitl v psychiatrické léčebně v Bohnicích.

Hra Vsevolda Višněvského z roku 1932 patřila tehdy mezi nejčastěji uváděné tituly sovětské dramatiky. Její hlavní hrdinkou je komisařka, zástupkyně ústředního výboru strany (v Macháčkově inscenaci ztvárněná Janou Hlaváčovou), která dostane v revolučních letech za úkol zpacifikovat neukázněnou posádku jedné z válečných lodí ovládanou anarchistickým pohlavěrem (Macháček tuto roli příznačně svěřil Rudolfovi Hrušínskému) a získat ji pro socialismus. Komisařce se to samozřejmě podaří, i když ji nakonec dramatik nechá za myšlenku té jediné správné socialistické revoluce položit život. Višněvskij zapojil do hry, po vzoru antické tragédie, i chór, který představují dva stařešinové (První starší pluku a Druhý starší pluku) komentující průběžně dění na lodi a hlásající myšlenku socialismu. Režisér a dramaturg inscenace Jiří Lexa se rozhodli podobu chóru pozměnit a původně dvoučlenný chór rozšířili na desetičlenný a obsadili ho přímo postavami dramatu. Ač někteří recenzenti považovali tento dramaturgický nápad jako chvályhodný (*neboť ne jedinec, ale masy jsou nositelem revolučních idejí*<sup>92</sup>), co se týče jeho jevištní realizace, bylo pro mnohé z nich vystupování chóru příliš chladné a křečovité, postrádali větší dávku patosu a přirozené apelativnosti, kterou zaznívající myšlenky socialistické revoluce vyžadují.<sup>93</sup> Jedině recenzent *Lidové demokracie* se opovážil podotknout, že *partie chóru s proklamativním a apelativním vyjadřováním idejí působí dnes méně přesvědčivě než táž poselství, vyplývající nepřímě z dramatického děje*.<sup>94</sup> Jak se dočítáme z režijního pojetí zaznamenaného v protokolu k přípravě inscenace, dalším dramaturgickým zásahem bylo upuštění od všech bitevních scén a masových pochodů s puškami. Jedinou výjimkou měla být závěrečná rozhodující bitva, při níž mělo být pro kontrast využito komparsu 80 vojáků<sup>95</sup> (ředitel Kočí si vojáky „vypůjčil“ od ministerstva obrany<sup>96</sup>).

Jednoznačnou chválu v recenzích sklidil herecký výkon J. Hlaváčové. Kritici psali o neobvyklém pojetí komisařky, kterou herečka neztvárnila jako schematickou hrdinku, ale

---

<sup>92</sup> VOJTA, Miloš. Neosudová tragédie. *Večerní Plzeň*, 19. 2. 1975.

<sup>93</sup> BENEŠ, Jiří. Návrat Optimistické tragédie. *Práce*, 23. 1. 1975; VOJTA, Miloš. Neosudová tragédie. *Večerní Plzeň*, 19. 2. 1975.; ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Dívej se zvesela, revoluce! *Mladá fronta*, 5. 2. 1975; PEŠKOVÁ, H. Nové nastudování činohry Národního divadla. *Optimistická tragédie. Večerní Praha*, 22. 1. 1975.

<sup>94</sup> (Iš). O lidech v revoluci. *Lidová demokracie*, 22. 1. 1975.

<sup>95</sup> Protokol k inscenaci *Optimistická tragédie*. Složka *Optimistická tragédie (1975)*. Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>96</sup> Dopis Ředitele Kočího ministrowi obrany M. Dzúrowi. Složka *Optimistická tragédie (1975)*. Archiv Národního divadla v Praze.

dokázala postavu polidštit a jejímu charakteru dodat na komplikovanosti, když kromě její odvahy rozehrála i její strach a ženskou citlivost a zranitelnost.<sup>97</sup>

Hrálo se na prázdné Svobodově scéně mírně členěné jen dvěma nízkými schodišti, jevištní podlaha byla pokrytá dřevem a měla evokovat palubu lodi. Významnou součástí výpravy byla v tomto případě světelná složka, *ne samoučelná, ale dramaticky funkční, přebírající úlohu dekorace, zmenšující i rozšiřující jevištní prostor.*<sup>98</sup>

Ve svém životopise, který je součástí *Zápisků z blázince*, věnuje Miroslav Macháček událostem doprovázejícím vznik inscenace *Optimistické tragédie* poměrně velký prostor. Píše zde: (...) *přišel za mnou jeden funkcionář z divadla a řekl mi, že slyšel o tom, že nechci dělat sovětskou hru Optimistická tragédie. Ptal se, jestli vím, jaké mám v divadle postavení a jestli si uvědomuji, že když tu hru nebudu inscenovat, poletím ven. A kdybych se na to, co mi teď říká, někde odvolával, že to zapře. To už byl trochu silnej tabák. Hru jsem dělal. Podmínky pro práci byly stále horší. Za patnáct let mého působení v Národním divadle se tu vystřídalo jedenáct šéfů. Moje postavení bylo nejisté – něco jako bianco smlouva. Práce se hroutila. Nikde nebylo zastání. Šéf, který v inscenaci hrál, chodil víc na zkoušky do televize než do vlastního divadla. Když přišel, byl absolutně nepřipraven. Premiéra měla velký úspěch. Ale já pracoval na pokraji svých psychických i fyzických sil. Od poloviny prosince jsem musel navštěvovat psychiatrii, abych vůbec mohl chodit na zkoušky a dokončit práci, za kterou jsem měl nést plnou odpovědnost, ale ke které mi absolutně nezodpovědně nedali vedoucí pracovníci činohry ani ty nejmenší podmínky.*<sup>99</sup> Všechny své kritické připomínky se nakonec Macháček rozhodl po premiéře inscenace sepsat a přednést vedení divadla na plenární schůzi Národního divadla. Macháčekův kritický referát byl otištěn v knize *Téma Macháček*, díky čemuž se dozvídáme režisérovy konkrétní stížnosti. Macháček vyčítá vedení činohry neschopnost organizačně zvládnout chod činohry a přípravy jednotlivých inscenací. Upozorňuje na to, že se ve stejnou dobu zkoušely celkem tři hry s velmi podobným obsazením, herci tudíž chodili na zkoušky vyčerpaní a rozptýlení jiným tématem, jeden z herců musel být nakonec na poslední chvíli nahrazen alternací, neboť zkoušení na několika titulech zároveň časově nezvládl. Další problém spočíval v tom, že Josef Mixa, jemuž byla přidělena v *Optimistické tragédii* jedna z předních rolí, režíroval souběžně jiný titul, a Václav Švorc, který ho měl na zkouškách zaskakovat, se v poslední nejdůležitější fázi zkoušek téměř nezúčastňoval. Výhrady Macháček vznesl také k technickému personálu, který opakovaně nebyl schopen připravit jeviště včas pro zkoušení.

<sup>97</sup> VOJTA, Miloš. Neosudová tragédie. *Večerní Plzeň*, 19. 2. 1975.

<sup>98</sup> PEŠKOVÁ, Hana. Nové nastudování činohry Národního divadla. *Optimistická tragédie. Večerní Praha*, 22. 1. 1975.

<sup>99</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2000, s. 69.

V závěru tohoto příspěvku požádal Macháček vedení o změnu smlouvy z režisérské na hereckou, ze zdravotních důvodů.<sup>100</sup>

*Po mém vystoupení následovaly doslova záchvaty funkcionářů. To bylo nečekané. Všichni se na mě vrhli v zuřivém vzteku. Byl jsem označen za provokatéra. Nikdo se mě nezastal, jen Blanka Waleská tleskala,*<sup>101</sup> popisuje Macháček reakce, které po přednesení jeho příspěvku nastaly. A den potom následoval další skandál. Macháček byl v samoobsluze přistižen při krádeži kuřete. V *Zápisích z blázince* se Macháček ospravedlňuje tím, že byl v tu dobu pod silným vlivem prášků na uklidnění, tudíž si neuvědomoval, co dělá; jeho tehdejší partnerka Jana Břežková zase v televizním dokumentu *Trojka z mravů* mluví o tom, že byl to ráno ještě pod vlivem alkoholu z předešlé noci.<sup>102</sup> Ať tak či onak, celý tento trapný omyl nezůstal bez následků. Manžel pokladní, která byla tehdy v samoobsluze, byl shodou okolností šofér tehdejšího ředitele Kočího, jemuž se tak všechno doneslo.<sup>103</sup> Jak uvádí Macháček ve svém životopise, v následujících dnech mu na kádrovém oddělení Národního divadla sdělili, že buď dá výpověď sám, nebo mu ji dají oni.<sup>104</sup> Jak vyplývá ze *Zápisů z blázince* i z výpovědí J. Břežkové,<sup>105</sup> Břežková se tehdy rozhodla zařídit Macháčkovu pobyt v Psychiatrické léčebně v Bohnicích, kam by se mohl „uklidit“ do té doby, než se situace v Národním divadle uklidní, a zároveň by zde skutečně podstoupil léčení, které by zlepšilo jeho špatný psychický stav.

Miroslav Macháček byl v Bohnicích hospitalizován, se stavem klasifikovaným jako *úzkostně depresivní porucha*,<sup>106</sup> téměř čtyři měsíce, od 3. 3. 1975 do 30. 6. 1975.<sup>107</sup> V *Zápisích z blázince*, deníku, který si v průběhu léčby vedl, se Macháček několikrát zmiňuje o poměrech v Národním divadle – stěžuje na špatné podmínky k práci, na neochotu a remcání herců a na celkový diletantismus, který v čínohře Národního divadla vládne. *Zápisky z blázince* dále vypovídají o Macháčkově vztahu k některým členům vedení a jeho hereckým spolupracovníkům: Když Macháček píše o tom, jak se v nemocnici dívali na film *Dr. Jekyll a pan Hyde*, popisuje herecký výkon hlavního hrdiny následovně: *Strašné bylo, že když se měnil ve*

---

<sup>100</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 194-196.

<sup>101</sup> Op.cit., s. 70.

<sup>102</sup> *Trojka z mravů*. Režie Marek Bouda. České televize., 2006.

<sup>103</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 198.

<sup>104</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2000, s. 71.

<sup>105</sup> *Trojka z mravů*. Režie M. Bouda. České televize, 2006.

<sup>106</sup> Op.cit.

<sup>107</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2000, s. 177.

*zvířecí podobu Zla, tak byl celej Přemysl Kočí. Jímala mě hrůza;*<sup>108</sup> nejprotivnější pacientku ve své terapeutické skupině zase v deníku přejmenovává na Klenovou, podle politicky angažované herečky Národního divadla, Evy Klenové, s níž měl časté spory. Z deníkových zápisků je také dobře patrné, jak rozporuplný byl Macháčekův postoj k případnému návratu do Národního divadla. Na začátku svého pobytu si například do deníku poznamenává: *Ne, divadlo už nechci ani vidět. Hlavně ne Národní divadlo. Tam se tak ještě vidím jako pasivní herec. Snad se obnoví původní Činoherák. To by byla moje jediná touha a radost, to bych ještě tak chtěl dělat. Tam bych mohl i režírovat. Ale v Národním nikdy!*<sup>109</sup> Postupem času, jak se jeho pobyt v léčebně stále prodlužuje, je však zřejmé, že vrátit se do Národního divadla alespoň jako herec by Macháček vítal. S vděkem píše o svých přátelích (Kemr, Řanda, Hrušínský), kteří se snaží v samoobsluze a u ředitele a šéfa činohry celou situaci urovnat; jak již bylo zmíněno, upíná se k tomu, že by mohl získat roli Cyrana jako záskok za nemocného Brabce a jako velký průšvih popisuje návštěvu kádrového pracovníka Národního divadla v léčebně, před nímž působil příliš zdravě a vyrovnaně. Nakonec to vypadá, že by byl ochoten i ustoupit ze svého požadavku změny smlouvy z režisérské na hereckou: *Ale já teď režírovat nemůžu. Doktor to také neschvaluje. Nevylučuje to, ale zatím doporučuje postupné přidělování nejprve menších a méně odpovědných úkolů. To s ním musím ještě upřesnit. Říct mu, že když mi nechtějí změnit smlouvu na hereckou, je třeba v případném rozhovoru prohlásit, že za čas třeba budu moci režírovat.*<sup>110</sup> Začátkem dubna dostává Macháček oznámení z ONV, že řízení s ním ohledně ukradeného kuřete bylo zastaveno vzhledem k prokazatelně špatnému psychickému stavu, v němž se v době činu nacházel.<sup>111</sup> Nicméně koncem dubna je Macháčkovi z Národního divadla, prostřednictvím jeho ošetřujícího doktora, oznámeno, že nesmí dál vykonávat funkci režiséra a volné herecké místo divadlo nemá, tudíž jeho změna smlouvy z režisérské na hereckou nebude možná. Deník končí 13. 5. 1975, v posledním zápisu Macháček zmiňuje, že na radu Čestmíra Řandy začne psát odvolání.

S Macháčekovými zápisky končí i podrobnější informace o celé kauze. Nicméně z Komplexního hodnocení OV KSČ z následujícího roku, z června 1976, vyplývá, že došlo k jakési patové situaci. V hodnocení stojí, že ačkoliv Miroslav Macháček nebyl potvrzen OV KSČ do funkce režiséra činohry Národního divadla, *vedení činohry nenašlo dostatek pracovních právních argumentů, které by odchod r. Macháčka z funkce podpořily a zdůvodnily.*<sup>112</sup> Závěr byl

---

<sup>108</sup> Op.cit., s. 86.

<sup>109</sup> Op.cit., s. 23, 24.

<sup>110</sup> Op. Cit., s. 177.

<sup>111</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 198.

<sup>112</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 203.

tedy takový, že Macháček sice zůstal v angažmá, v pozici režiséra a nikoliv herce, jak si přál, ale kvůli nepotvrzení do této funkce byla jeho umělecká činnost zpočátku omezena – v následující sezóně 75/76 mu nebyla přidělena žádná režie a jeho první inscenace po návratu z léčebny, *Měšťáci*, tak spadá až do sezóny 76/77. Co se týče hereckých příležitostí v Národním divadle, o něž Macháček soudě podle *Zápisů z blázince* usiloval, kromě velké spousty záskoků, převážně ve svých vlastních inscenacích, ale i v jiných (Macháčkovu kádrovou složku z Národního divadlatvoří z poloviny *Oznámení o udělení honoráře za vedlejší činnost*, tedy za záskoky<sup>113</sup>), si musel v Národním divadle počkat na větší roli až do roku 1987.

*Měšťáci* měli premiéru 25. 11. 1976 ve Stavovském divadle. Ve všech reflexích se píše o novém, neobvyklém jevištním výkladu hry, který režisér postavil na komické až groteskní nadsázce. Tato režijní interpretace stála především na hlavní postavě Bezsemenova, který v této inscenaci v podání Josefa Kemra nebyl typem měšťáka vzbuzujícího odpor i hrůzu, ale všechny jeho špatné vlastnosti jako hamižnost, pokrytectví, malichernost a staromilství byly zobrazeny v satirické poloze, tudíž působily směšně. Kemr toho dosahoval *groteskním gestem, deklarativní dikcí a pohybem slušící figurce*, charakterizuje Kemrův výkon Miloš Vojta v *Tvorbě*.<sup>114</sup> Pro některé recenzenty ovšem přesáhl komický tón v druhé polovině inscenace svoji míru.<sup>115</sup> Hana Pešková píše, že *komedie začne sklouzávat do fraškovité nevázanosti, a to namísto smíchu přinášejícího hořké sebepoznání a zneklidnění, zaznívá smích jen pro tuto chvíli a tuto situaci*; také pro recenzenta *Lidové demokracie* bylo v inscenaci příliš smíchu a stýská se mu po slzách, které dokázala vzbudit předchozí inscenaci *Měšťáků* (1948) v Národním divadle v režii J. Honzla. Opět v tomto případě těžko soudit, zda byla v druhé části skutečně míra komické nadsázky přestřelená k neprospěchu věci či zda měli recenzenti spíše potřebu upozornit na to, že se sílícím fraškovitým tónem inscenace slábne požadovaný varovný protiměšťácký apel hry.

Recenzent v *Lidové demokracii* vyslovuje inscenaci další výtku, a to nejednotný žánrový styl inscenace projevující se zejména v herectví. Zatímco ve *Svobodném slovu* se dočítáme, že *tragikomická, místy až groteskní poloha, ve které Kemr bravurně rozehrává dramatické situace, určuje zcela zákonitě i další herecké projevy i celkovou polohu inscenace*,<sup>116</sup> prvně zmiňovaný

---

<sup>113</sup> Kádrová složka Miroslava Macháčka z Národního divadla. Národní archiv v Praze.

<sup>114</sup> VOJTA, Miloš. Měšťáci očima dnešní generace. *Tvorba*, 30. 3. 1977.

<sup>115</sup> (bš). Klasika a dnešek. *Svět práce*, 2. 3. 1977; (Iš). K nové inscenaci Měšťáků. *Lidová demokracie*, 9. 12. 1976;

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Na skřipci komedie, *Mladá fronta*, 7. 12. 1976; PEŠKOVÁ, Hana. Dnešní měšťáci, *Večerní Praha*, 30. 11. 1976.

<sup>116</sup> (MoM). Bezsemenov, Nil ... a ti druzí. *Svobodné slovo*, 9. 12. 1976.

upozorňuje na dva odlišné typy herectví reprezentované na jedné straně Bezsemenovem, kterého Kemr ztvárnil stylizovaným a groteskním gestem, na straně druhé Nílem, jehož Luděk Munzar *drží v civilní, vnitřně motivované poloze*<sup>117</sup> a je toho názoru, že inscenace tímto *rozkyvem v žánrech, od tragédie ke grotesce, od drobnokresby k velké stylizaci* utrpěla.<sup>118</sup> Tato recenze je zmíněna také v interním hodnocení Národního divadla k premiéře. Jeho autor dává recenzentovi *Lidové demokracie* za pravdu v tom, že inscenace pracuje s různou mírou stylizace a osciluje tak mezi různými žánry, ale zastává se zde režiséra a tvrdí, že *právě tato nezakryvaná a neutajovaná pestrost v hledání adekvátních výrazových prostředků, jak v oblasti režie, tak v oblasti herecké tvorby, scénografie atd. je jedním ze základních a určujících momentů úspěšného uměleckého účinku celého jevištního díla.*<sup>119</sup> Výprava hostující Libor Fára režijní koncepci nijak nepodtrhla. Scénografie byla realistická a podle požadavků dramatika zobrazovala velký pokoj bytu Bezsemenových, zařízený nábytkem. Jak se dočítáme z protokolu k inscenaci, roli jakéhosi rodinného oltáře měla v inscenaci plnit komoda stojící uprostřed pokoje.<sup>120</sup> Fára přibudoval k pokoji ještě schodiště vedoucí do prvního poschodí, tvořeného chodbou a třemi dveřmi do dalších interiérů. Scéna i kostýmy měly být laděné do stylu secese.<sup>121</sup>

V sezóně 75/76 režíroval Miroslav Macháček ještě novou hru současného českého dramatika Mirka Stiebera, *Poslední prázdniny* (premiéra 5. 5. 1977 ve Stavovském divadle). Hra vznikala ve spolupráci s dramaturgy Národního divadla celé dva roky, nijak zdařilý kus z této dramatické dílny ovšem nevzešel. Hra je o partě čtyř osmnáctiletých stojících před rozhodnutím, co dál s životem, které dramatik konfrontuje s životními osudy jejich rodičů. Stieber se snažil navázat na tradici českého lyrického dramatu, nejpatrnější je zde inspirace Hrubínovou *Srpnovou nedělí*, děj je dokonce zasazen na břeh zatopeného lomu, kde probíhají přípravy na venkovní slavnost. Autor hru obdařil mnoha romantizujícími prvky jako je postava blázna přezdívaného Quasimodo, krásná záhadná tulačka či historky z cirkusu, kde chvíli pracoval jeden z hrdinů a nyní za to sklízí obdiv ostatních. Při snaze dodat hře atraktivní slupku ovšem Stieber zčásti selhal v tom základním – nepodařilo se mu vystavět dostatečně silný dramatický konflikt a jednání svých postav se mu ne vždy povedlo doprovodit věrohodnou motivací.

---

<sup>117</sup> (lš). K nové inscenaci *Měšťáků*. *Lidová demokracie*, 9. 12. 1976.

<sup>118</sup> Op. cit.

<sup>119</sup> *Hodnocení premiéry Měšťáků*. Složka *Měšťáci* (1976). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>120</sup> Op. cit.

<sup>121</sup> Protokol k inscenaci *Měšťáci*. Složka *Měšťáci* (1976). Archiv Národního divadla v Praze.

Jak je patrné ze záznamu *Posledních prázdnin* pořízeného Českou televizí,<sup>122</sup> režisér se problematický lyricko-romantizující tón hry pokusil v inscenaci co nejvíce potlačit, případně zironizovat. Toho dosáhl jednak úpravou textu, z něhož odstranil delší lyrické pasáže (například ponechal jen jeden ze tří výstupů blázna Quasimoda), čímž také dodal hře větší dramatický spád, a dále režijní interpretací hlavních hrdinů. I díky výborným hereckým výkonům představitelů mladé generace – Jiřího Štěpničky, Petra Štěpánka, Petra Svojtky, Taťány Medvecké a Sylvy Turbové, se v Macháčkově režijním pojetí stali ze Stieberových poněkud schematických postav zajímaví, pravdiví hrdinové. Nejúspěšnější byli představitelé mužských postav: Štěpánkovi se podařilo ozvláštnit postavu arogantního frajera Honzy probleskujícími tóny nejistoty a zranitelnosti; Štěpnička dodal postavě Karla, vycházejícího z dramatu jako přizemnější, cholerickejší typ, sympatickou mužnost a inteligenci a Petr Svojtka dokázal z Vítka, napsaného s nepravděpodobnou naivitou a dětinskostí, vytvořit půvabný a autentický charakter. Jak si všímá také většina recenzentů, výjimečným hereckým výkonem byl rovněž otec Burda Rudolfa Hrušínského. Sebeobelhávající moudra usedlého otce rodiny, jímž opovrhne jeho žena i syn, pronáší Hrušínský s rezignací a hořkou ironií a jako by skrze ně obžalovával tehdejší dobu a všechny, kteří stejně jako jeho postava z pohodlně a zvykli si. Macháček nechal v inscenaci zaznít také písničky Jiřího Schmitzera, které hrál Svojtka na kytaru. Jak vzpomíná Taťána Medvecká, šlo o texty, které dávaly celé hře jistý ironický nadhled a šly proti původnímu romantickému ladění hry.

Svobodova scéna byla jednoduše, neutrálně řešená, využívala mírně členitý terén, jediným objektem na jevišti byla neuměle sbouchaná dřevěná bouda, lom byl pouze naznačen spadlými větvemi do vody v zadní části scény. Poněkud nadbytečné bylo polopatické promítání korun stromů na zadní prospekt.

V září 1977 Macháček pohostinsky režíroval hru L. N. Andrejeva *Ten, který dostává políčky* v Činoherním klubu. Následovalo Goldoniho *Náměstíčko*, které mělo premiéru 16. 3. 1978 ve Stavovském divadle. Macháček se v případě *Náměstíčka* pokusil přechýlit Goldoniho netradičním způsobem. Místo radostné, rozdováděné komedie s italsky rozvášněnými charaktery a hudbou, jakou byla jeho slavná inscenace *Poprasku na laguně* z roku 1961, se tentokrát rozhodl udělat Goldoniho posmutnělého. Z recenzí vyplývá, že se pokusil inscenovat hru s jistým hořkým nádechem a Benátky tentokrát nepředstavit jako prosluněné místo plné veselého

---

<sup>122</sup> *Poslední prázdniny*. Režie televizního záznamu Anna Procházková. Československá televize, 1979.



karnevalového křepčení, ale spíše jako chátrající město zahalené i v době karnevalu do nostalgie a splínu. V tomto režijním pojetí Macháčkoví pomohla scénografie Josefa Svobody, který nenavrhl typický italský plácek obklopený roztomilými baráčky ověšenými barevným prádlem, ale celou zadní stěnu jeviště obestavil čtyřmi k sobě těsně přimknutými domy, sice v italském stylu – s velkými okny a balkónky, ale v šedivých odstínech působících chmurně a činících ze samotného náměstíčka stísněný prostor. Atmosféru smutných Benátek umocnilo také tlumené osvětlení a mlžný opar, do něhož inscenátoři občas nechali scénu ponořit.<sup>123</sup> Téměř všichni recenzenti se shodují na tom, že Macháčkův režijní záměr byl sice v rámci inscenační tradice této hry velmi zajímavý, ale nebyl důsledně dodržen, a to především vinou nejednotného hereckého stylu. Herci podle nich místy dokáží korespondovat s neorealistickým vyzněním inscenace a své postavy držet v jemnějších, tlumenějších polohách, ovšem leckdy sklouzávají k typicky fraškovitému, dryáčnickému herectví. Recenzent *Zemědělských novin* popisuje tento rozpor v inscenaci následovně: *Zdá se, že text se přeci jen tomuto novému pojetí vzpírá, takže i režisér místy upadne do obvyklé goldoniovské inscenační konvence, v interpretaci některých postav se tak objevuje jistá nedůslednost a dochází k málo zdůvodněnému zlomu v charakteru.*<sup>124</sup> Byli ale i tací, kteří naopak považovali prolínání komické a vážné linie v hereckých výkonech za šťastné, jako například Hana Pešková, která ve *Večerní Praze* píše: *Zasl. umělec M. Macháček s profesionální jistotou vytvořil představení čistého stylu, kde spontánní komediantství často úzce hraničí s dojetím, kde v nitru postav vybuchují gejzíry milostných a nenávistných vášní, aby se za chvíli utěšily a zvítězilo v nich to pokorné a beráncí.*<sup>125</sup>

Co se týče jednotlivých hereckých výkonů, podle ohlasů kritiky dominovala inscenaci Jana Hlaváčová, která si v Gasparině dokázala pohrát s jejím zkomoleným jazykem, poznamenaným francouzským přízvukem, a rozehrát jak její polohu arogantní, tak tu, v níž postava odhaluje své citlivé a zranitelné já. Nicméně Eva Šormová je toho mínění, že pokud jde o herce, jenž svým výkonem nejlépe naplnil Macháčkovu režijní koncepci, je jím Josef Kemr, který vytvořil v postavě zchudlého šlechtice Kavalíra *hlubokého, citlivého Pierota, s hořkou osamělostí sledujícího to malicherné, sobecké lidské hemžení.*<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Fotografická dokumentace inscenace. On-line archiv Národního divadla v Praze.

<sup>124</sup> (pat). Netradiční náměstíčko. *Zemědělské noviny*, 4. 4. 1978.

<sup>125</sup> PEŠKOVÁ, Hana. Přitažlivé Náměstíčko. *Večerní Praha*, 21. 3. 1978.

<sup>126</sup> ŠORMOVÁ, Eva. Pokus o Goldoniho. *Dialog*, 1978, roč. 1, č. 7.

## Jako bychom se ani neznali

V následující sezóně režíroval Miroslav Macháček hru současného sovětského dramatika Andreje Kutěrnického, *Nina*, která byla v Národním divadle uvedena pod názvem *Jako bychom se ani neznali...*. Inscenace měla premiéru 19. 10. 1978 na scéně Latery Magiky, v listopadu 1980 byla přenesena do Stavovského divadla.

Kutěrnickij napsal komorní drama zobrazující dva dny v jedné rodině, během nichž se vyhrtí situace vzájemného neporozumění a neschopnosti komunikace mezi otcem a jeho dvěma dospívajícími dětmi, Ninou a Genou. Otec je despotický a poněkud omezený typ, dožadující se od svých dětí úcty za materiální blaho, které dětem poskytuje. Té se mu ovšem nedostává, především jeho dcera Nina, věčně posmutnělá, zdeprimovaná odcizením mezi lidmi a hledající hlubší smysl života, jeho hodnotami a způsobem života (pravidelné teplé jídlo, zvelebování bytu, naprostá fascinace novou barevnou televizí) očividně opovrhne a téměř s ním odmítá mluvit. Jen na něj občas s výčitkami a opovržením dlouze kouká, což otce dohání k běsu. Rodinný stereotyp naruší příjezd bratrance obou dětí, námořníka Volodi, který dostal dvoudenní volno před další plavbou. Nina je do Volodi platonicky zamilovaná a od jeho návštěvy si hodně slibuje. Když se spolu ocitají druhý den o samotě, projeví mu své city a nabídne se mu, Volodě má ale rodinné závazky a odmítá ji. Pro Ninu je to poslední rána, zhrouť se a pokusí se o sebevraždu. Zachraňuje ji její bratr Gena a rozhodne se obětovat finále, které by z něj mohlo udělat mistra města v boxu, a zůstat se sestrou doma. Gena se domnívá se, že Nina se tak zachovala kvůli tomu, že ji otec předchozí den v opilosti urazil, a když se rodiče vrací domů, vyžaduje na otci, aby se Nině omluvil. Tak se také v závěrečné scéně stane, otec přizná svou chybu a omluví se, nicméně hned na to si děti musejí vyslechnout další přednášku o úctě a slušném chování, které si jako jejich obětaví rodiče zaslouhují, a otec končí svůj proslov tím, že si poručí *okurčičky a naložený houbičky, okurčičky pěkně na čtvrtinky a hříbečky připepřit*.<sup>127</sup> Vše se vrací na začátek, komunikační propast v rodině zůstává nepřekonána.

Záznam, pořizený Českou televizí,<sup>128</sup> umožňuje detailnější analýzu této inscenace. Nejprve v krátkosti k tomu, jak vypadá prostor, do něhož je hra na jevišti zasazena. Scénografie Miloslava Heřmánka přesně naplňuje Kutěrnického představu – jeviště se proměnilo v

<sup>127</sup>KUTĚRNICKIJ Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 81.

<sup>128</sup> *Jako bychom se ani neznali...* Režie televizního záznamu František Filip. Československá televize, 1983.

konvenčně zařízený byt s dvěma hlavními místnostmi – obývacím pokojem na levé straně a dětským pokojem na pravé straně jeviště. Mezi nimi je předsín s venkovními dveřmi a dveřmi do koupelny a na toaletu a za obývacím je ještě malá kuchyňka, z níž ovšem divák pootevřenými dveřmi vidí jen část. Realismus scény ovšem není stoprocentně dodržen, protože místnosti od sebe nejsou odděleny stěnami, jejich hranice jsou pouze naznačeny dveřmi a nábytkem, nicméně herci pomyslné zdi dodržují a chodí z jednoho pokoje do druhého pouze dveřmi. Tento jednoduchý scénický vtip slouží jednak jako drobné zcizení, což je v této jinak čistě realistické inscenaci určitým osvěžením, ale zároveň ho můžeme chápat jako metaforu Ninina úzkostlivého pocitu z toho, že v bytě, kde žije s pro ni cizími lidmi, nemá kam uniknout a kam se před nimi skrýt.

Tatána Medvecká, představitelka Niny v Macháčkově inscenaci, uvádí, že tehdejší šéf činohry V. Švorc ze strachu, aby nebyl napaden, že kritizuje poměry v Sovětském svazu, donutil Miroslava Macháčka a dramaturga inscenace, Jaroslava Fixu, odstranit ze hry ruské reálie, aby nic nenapovídalo tomu, že se hraje o ruské rodině.<sup>129</sup> Text byl tedy oproštěn od výrazů jako vodka, rubl, Leningrad, Kirkovská třída apod. a hlavní hrdinové získali česká jména: Káťa, Míša, Vlád'a. Tím ale dramaturgické úpravy neskončily. Inscenace *Jako bychom se ani neznali...* je příkladem toho, jak lze chytrými dramaturgickými zásahy podporujícími režijní pojetí hry a naprostým souzněním hereckých představitelů s režisérskou představou povýšit na jevišti průměrný text na hlubokou výpověď o mezilidských vztazích a zároveň z něj udělat zábavnou a napínavou podívanou.

Úpravy textu byly nejvýraznější u postavy námořníka Volodi a předurčily tak nejen jevištní výklad této postavy, ztvárněné Petrem Kostkou, ale zčásti i inscenační klíč k Nininu trápení. Volod'a se nám po přečtení textu jeví jako hodný, prostý, žoviální typ, který má ovšem z Nininých chmur spíš srandu a pocitům a myšlenkám, s nimiž se mu Nina jako jedinému rozhodla svěřit, nerozumí. Úplně jinak je tomu v této inscenaci - Macháček udělal z Vládi toho, který Káťu chápu nejlépe. Již v prvním dějství hry, kdy Vladimír přichází na večeři, inscenační úprava jeho postavu poněkud umlčuje - redukuje jeho rádoby vtipné žoviální průpovídky,<sup>130</sup> vypouští některé jeho historky z námořní služby a nechává ho především klást otázky, přitakávat a obdivovat otcovo kutilství a Míšovy úspěchy v boxu. Výkon Petra Kostky jen podtrhuje dramaturgickou proměnu této postavy – Kostka dodal postavě Vládi ušlechtilost, porozumění a

---

<sup>129</sup> Vlastní rozhovor s Tatánou Medveckou ze dne 19. 2. 2014.

<sup>130</sup> *Samo, strejdo!, Vy jste machr, strejdo! To jsem fakt nevěděl, že jste takovej machr. (Otcí.); Váliš, kámo! (Míšovi.), Jenže u nás se říká, že uzžený maso dyl vydrží. (Míšovi potom, co si postěžuje, že v pokoji je moc zakouřeno).*

kultivovanost, až místy zapomínáme, že jeho hrdina je profesí námořník. Když se Vlád'a poprvé objevuje na scéně, je veselý a má upřímnou radost z toho, že po dlouhé době své příbuzné vidí, nicméně jeho nadšení se brzy stává poněkud křečovitým, neboť vycítí dusno, které v rodině panuje. Při dialogu s otcem se Vlád'ovi časem usadí ve tváři výraz lehkého despektu, Kostka tak dává jasný signál, že jeho postava vnímá kombinaci demagogie, omezenosti a trapnosti, která se snoubí v jeho strýci a kvůli níž musí připadat mladé dívce jako je Kát'a někdy nevydýchatelný. Kátin pohled volající o pomoc, který na něj v této scéně tak často upírá, začíná Vlád'a s postupujícím večerem opětovat se stále větším pochopením. K nejzřetelnějšímu dramaturgicko-režijnímu posunu oproti předloze ovšem u této postavy dochází na začátku druhého dějství, kdy se Nina ocitá s Volod'ou sama. Potom, co se dívka svěří bratrancovi se svojí úzkostí z toho, že se lidé navzájem vzdalují a že má dojem, že její rodina ve skutečnosti není její pravá rodina, tak cizí ji všichni její členové připadají, pokračuje dialog v originále následovně:

VOLOĎA: Moc fantazíruješ, kočko. Víš, co seš? Baronka Prášilka. To jsou nápady: cizí domov, cizí rodina, cizí otec. Tobě ta fantazie pracuje! Měla bys bejt spisovatelka a psát romány. No pojď, rozumně o tom popřemejšlíme: jak je to možný, aby tohle nebyla tvoje rodina a tvůj domov? Kde máš důkazy? (*Nina mlčí.*) Vidíš, mlčíš. Takový důkazy prostě nemáš. Ale já ti můžu dokázat opak. Jestli mi ovšem věříš. Věříš mi?

NINA: Věřím.

VOLOĎA: Když ses narodila, tak strejda, jako tvůj táta, můj táta a já jsme šli do Porodnice, nesli jsme tetě Nadě balíček. Bylo mi tenkrát dvanáct, ale pamatuju si na to moc přesně.

NINA: O to mi nešlo.

VOLOĎA: Tak o co?

NINA: Ani nevím ... Neposlouchej mě.

VOLOĎA: Tak přestaň myslet na takový hlouposti a vesele si žij. [...].<sup>131</sup>

Tyto banální řeči svědčící o tom, že Volod'a vůbec nechápe, o čem Nina mluví, by Vlád'a v Macháčkově inscenaci nemohl vyslovit, neboť jdou proti duchu režijního pojetí této postavy. Náš Vlád'a po Kátině monologu jen dlouho mlčí a kouří a když Kát'a po chvíli prohlásí: *Neposlouchej mě. Jsem pitomá.*, Vladimír odvětví replikou, kterou v původním textem

---

<sup>131</sup> KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 53-54.

nenajdeme: *Proč? Mě to zajímá.* Jinak, než předepisuje text, se Kostkův Vlád'a chová také v erotické scéně, která následuje – Nina se před ním náhle v zoufalství svlékne do spodního prádla – potom, co předtím neopětoval její vyznání. Zatímco podle textu nechává tato situace Volod'u, jakkoli je pro něj trapná, celkem klidným a on *vede Ninu k pohovce, posadí se vedle ní, položí jí ruku na koleno a jakoby otcovsky ji obejmě,*<sup>132</sup> Macháček nechává svého Vlád'u zcela vyvést z míry - po prvotním šoku se na Kateřinu vrhá a povalí ji na zem, po chvíli se od ní opět s přemáháním odtrhne, s vyděšeným výrazem se vypoťácí z pokoje a usadí se v obýváku, kde dlouho mlčky kouří cigaretu. Na základě pouhého čtení hry si lze dobře představit, že tato scéna by se na jevišti mohla změnit v komický výstup, nicméně režisér tuto možnost dramaturgickou úpravou a hereckými výkony obou hrdinů jednoznačně vyloučil.

K méně rozsáhlé, ale také podstatné dramaturgické změně došlo i u postavy Niny. Kutěrnickij nechává Ninu několikrát během hry pustit z magnetofonu básničky, které si sama namluvila. Autorovým záměrem bylo patrně podtrhnout pomocí poezie dívčinu citlivou povahu. Nicméně dosáhl jedině toho, že Nina působí směšně, neboť z magnetofonu vycházejí banální básně typu: *Malé pozlacené přadeno. Předeme a nitka běží, předeme a nitka běží. A já mám na tebe spadeno.*<sup>133</sup> (předtím, než má Volod'a přijít na návštěvu); *Nemám tatínka, nemám matičku. Jenom tys blízky mému srdíčku. Jenom tys blízky mému srdíčku. Tak proč k nám nechodíš, můj milý holečku?*<sup>134</sup> (po jejím vyznání lásky Volod'ovi). Macháček se rozhodl použít místo těchto veršů poezii Markéty Procházkové, tehdejší mladé, začínající a velmi populární české básnířky,<sup>135</sup> která je sice také prostšího ražení, nicméně k postavě dospívající Niny se rozhodně hodí spíše než původní citované veršovánky: *Dětství: samá proč slepým; Mládí: Údery křídly o hluchý svět; Učení: Hlad nás učí chlebu, chuže zemské tíži, mnoho lží pravdě; Od mala jsem měla touhu mít křídla, kdo by ji nerad, i velcí by někdy to chtěli. Až jednou na podzim, když sbohem jsem dávala ptákům, mě náhle napadlo, že je to vlastně stesk, protože lidé ji kdysi dávno už měli.* Kromě básniček M. Procházkové si Kát'a v inscenaci pouští také Bachovu hudbu. Ta zaznívá v průběhu inscenace několikrát, slouží k navození smutné atmosféry v okamžicích, kdy se Kát'a poddává svému splínu (dlouho sedí bez hnutí a kouká do prázdna) nebo podtrhuje pocit vzájemného nepochopení při vypjatých rodinných situacích. V neposlední řadě z magnetofonu zazní také dvě skladby Beatles, o nichž se ani jedna z recenzí, na rozdíl od Bacha, nezmiňuje.

<sup>132</sup>KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 14.

<sup>133</sup> Op.cit., s. 56.

<sup>134</sup> Op.cit., s. 58.

<sup>135</sup> Vlastní rozhovor s Taťánou Medveckou ze dne 19. 2. 2014..

Medvecká vzpomíná, že jí Miroslav Macháček na začátku zkoušení nakázal, aby si přečetla knížku psycholožky a psychoterapeutky Evy Syřišťové *Imaginární svět*, pojednávající formou srozumitelnou i širší veřejnosti o pacientech s duševními poruchami.<sup>136</sup> Na jejím výkonu se zdá být vliv této knížky patrný, neboť v některých momentech Kátinu sklíčenost opravdu dovádí až do polohy blízké klinické depresi. Její Káťa většinou není u stolu s ostatními, ale režisér ji usazuje na pohovku v přední části jeviště, blízko publiku, kde hrdinka často vydrží dlouho nehnutě sedět a s útrpným výrazem koukat do prázdna. Občas začne upírat svůj intenzivní pohled na otce, což ho dovádí k šílenství, jak už se ostatně dozvídáme ze čtení dramatu. Ovšem u Káti je patrné, že to nedělá ze vzdoru či touhy provokovat, v jejím pohledu se zračí skutečná nechť a utrpení, jako by jí přítomnost otce a jeho řeči způsobovaly opravdovou fyzickou bolest. Když se na scéně objevuje Vláďa, vysílá podobné pohledy i na něj, ovšem tentokrát jsou naplněné sympatií a očekáváním, dokonce občas doprovozeny i nesmělým úsměvem. Medvecká dokáže zahrát přesvědčivě i nervózní, roztržitou a posléze i velmi šťastnou a uvolněnou Káťu – to všechno hrdinka prožívá, když ji Vláďa přichází podruhé navštívit. Ovšem vrchol jejího hereckého výkonu přichází po Vladimírově odmítnutí a odchodu. Medvecká nenechává Káťu nikdy předtím dát svým emocím volný průchod, a tak i v tomto okamžiku hraje její utrpení ve ztišené poloze, až na krátký pláč nechá svou hrdinku dusit neštěstí v sobě, po pokusu o sebevraždu potom sehrává velmi autentický nervový otřes, během něhož Káťa sedí dlouhou dobu se svěřenou hlavou tak, že jí diváci nevidí do obličeje, klepe se a drkotá zuby. Medvecké se podařilo vyhnout se hysterickým a přepjatým polohám, k nimž by její role mohla svádět, a předvést soustředěný výkon postavený na neobyčejně silném vnitřním prožitku.

U třech zbylých postav se režisér s dramaturgem neuchýlili k žádným zásadnějším textovým proměnám, ale i tady došlo ke zřetelnému režijnímu přečtení postav skrze herecké výkony jejich představitelů.

Josef Somr, který narychlo nazkoušel roli místo nemocného Čestmíra Řandy,<sup>137</sup> vytvořil v postavě otce neobyčejně autentickou studii cholerického pedanta, jehož nálady určují klima v rodině. Somrův otec důležitě protahuje svoje repliky, vychutnává si svá pronášená moudra, přitom valí oči, aby jim dodal ještě větší váhu, a spokojeně se hladí po břicho a do toho terorizuje všechny okolo svými požadavky. Macháček nechá leckdy Somra dovést jeho výkon až na hranici karikatury, takže otcovo počínání vzbuzuje odpor i pobavení zároveň. V některých momentech v nás Somrův otec ovšem dokáže vyvolat ještě jednu emoci, a to lítost. Když tatínek vypráví

---

<sup>136</sup> Vlastní rozhovor s Taťánou Medveckou ze dne 19. 2. 2014.

<sup>137</sup>Op.cit.

Vládovi o deníku své dcery, v němž Kát'a mimo jiné píše, že má někdy pocit, že její otec ve skutečnosti není její otec,<sup>138</sup> odkrývá Somr pro diváka dosud neznámou stránku své postavy – bezradnost a bolest nad tím, že si se svými dětmi nerozumí a neví, jak se jim přiblížit. Od tohoto okamžiku nechává Somr probleskovat ve svém výkonu tuto bolest častěji a postava otce, jako mimochodem každá z postav této inscenace, se rázem stává nejednoznačnou. Tatínek v této inscenaci své děti miluje, jen absolutně neví, jak s nimi jednat a volí nevhodně ten způsob, který je jeho povaze bohužel nejbližší - agresivitu a panovačnost. Somr dokázal svým výkonem vyvolat v jevišti vlny smíchu, zároveň ale vytvořil v otci nejtragičtější postavu inscenace.

Ljuba Skořepová hraje maminku jako nenápadnou, submisivní ženu s ustrašeným výrazem v tváři, snažící se rychle zažehnat všechny konfliktní situace v rodině. Ze svého manžela má očividně strach, neustále ho obskakuje a snaží se dělat vše podle jeho představ, hlavně aby neměl důvod se znovu rozčítit. Poddajnost vůči svému manželovi hezky ilustruje výstup, v němž tatínek s Vládou pokuřují na kanapi zády ke stolu a režisér postaví maminku vedle nich, aby přidržovala tatínkovi popelník, na který z kanape nedosáhne.

Ivan Luťanský, sám sportovec a milovník bojových umění, nemohl být vhodnějším představitelem Gena. Dokázal s neuvěřitelnou energií a autentičností ztvárnit bezstarostného mladíka, pro něhož se celý svět točí kolem boxu. Luťanského je plné jeviště, využívá v roli své fyzické zdatnosti a je neustále v pohybu – nechodí, ale skáče a každou volnou chvíli využívá k trénování boxerských chmatů či k posilování. Macháček v inscenaci zužitkoval také Luťanského přirozený komediální talent – tu ho nechá šaškovsky vyzpívávat repliky operním hlasem, jindy napodobit a zparodovat chování svého otce a vyvést ho tak z míry (na rozdíl od maminky a Kát'i se Míša otce nebojí). Nicméně je nutno dodat, že Luťanský výborně zvládá i druhou, vážnou, polohu své postavy. Když nachází doma otce opilého, mění se rázem z neposedného kluka v nekompromisního muže a dovleče otce do postele; potom, co se Kát'a zhroutlí, dokáže se otci zpříma postavit a trvat na tom, aby se dceři omluvil, když se k tomu otec zpočátku nemá, nechá režisér Míšu při večeři demonstrativně opustit své obvyklé místo vedle otce a odstěhovat se na opačný konec stolu. Režisér rozvádí jevištní charakteristiku Míši rafinovaným způsobem ještě tak, že se Míša v momentech, kdy má vztek na svého otce, uchyluje ke stejným vzorcům chování, za něž otce kritizuje. Příkladem může být scéna, kdy si svůj vztek na otce Míša vylije na matce – potom co mu naservíruje na stůl večeři, zařve za ní do kuchyně hrubým tónem: *A kde je salát?* (replika, která v původní verzi není). Matka zareaguje tak, jak je zvyklá od otce – pospíchá Míšovo přání splnit.

---

<sup>138</sup> KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 32.

Recenze Antonína Procházky v *Dikobrazu* je sice spíše záměrnou parodií na žánr divadelní kritika (líčí v ní, jak dostal příkaz od šéfa, aby tentokrát napsal pořádný „splach“, ovšem Somrův výkon v roli otce mu to překazil), nicméně dočítáme se v ní nejvýstižnější charakteristiku inscenace jako celku: *Je to malá vycházka nad průměr, moderní v tom, že se divák srdečně směje a zároveň ho mrazí v zádech.*<sup>139</sup> Macháčkova režie skutečně vychází z toho, že zvýrazňuje jak komická, tak tragická místa textu a tyto prudké přechody od smíchu k mrazení v zádech (a to i často i v rámci jednoho dialogu) dodávají inscenaci neobvyklý dramatický náboj a spád.

Podle Táni Medvecké se Macháček snažil v inscenaci vyhrotit vztah mezi otcem a dcerou a leitmotivem inscenace se pro něj stala replika *Co koukáš?*, kterou nechává Somrova otce zakřičet na Kátu pokaždé, když ho začne probodávat opovržlivým pohledem.<sup>140</sup> Jak už bylo naznačeno výše, z režijní interpretace obou postav je zřejmé, že tu nejde o Kátin přechodný adolescentní vzdor, ale o závažnější dlouhodobý konflikt, v němž ani jedna strana neumí udělat správný krok ke sblížení. Podobně jako vztah otce a dcery vyostřil Macháček v inscenaci i některé další situace, které ve hře nečteme jako jednoznačně vážné či konfliktní. Kromě již popisovaného výstupu mezi Ninou a Volod'ou je to také situace, kdy se Míša vrací domů z tréninku, v době, kdy je u nich ještě na návštěvě Vladimír, a nachází otce opilého. Režijní interpretace je tady opět podpořená dramaturgickou úpravou, která vypouští dialog Geny a Volodi, v němž se Gena vyptává Volodi na cizí kraje a začne ze srandy vyzvídat, zda by ho nemohl vzít na loď s sebou.<sup>141</sup> Luťanského Míša je ovšem od okamžiku, kdy vkročí do bytu a vidí, v jakém stavu jeho otec je, vytočený a plavby do exotických končin jsou poslední, co by tohoto Míšu v daný okamžik zajímalo. Otcovo opilecké chování tady není zdrojem laciného vtipu, jak tyto scény často bývají, režisér interpretoval otcovu náklonnost k alkoholu jako vážný problém, obtěžující život ostatním členům rodiny.

Vedle toho, že Macháček v inscenaci zdůraznil dramatický konflikt, dokázal hru obohatit také o humor. Udělal to prostřednictvím režijních nápadů založených na osvědčené situační komice, jejichž popis může znít banálně, ale jsou včleněny do inscenace tak chytře, tak dobře vypointované i herecky ztvárněné, že je těžké se při jejich sledování nesmát. Nejkomičtější vychází výstupy s novým barevným televizorem, který tatínek přináší hned na začátku prvního dějství slavnostně domů. Je až zarážející, jak vtipnou scénu dokázal Macháček s výrazným přispěním Somra a Luťanského vytvořit například z prostého vybalování nové televize a jejího umístění na stůl – tatínek a Míša drží televizi ve vzduchu, ale nemůžou se hnout z místa,

<sup>139</sup> PROCHÁZKA, Antonín. Pokažená kritika. *Dikobraz*, 11. 4. 1979.

<sup>140</sup> Vlastní rozhovor s Táňou Medveckou ze dne 19. 2. 2014.

<sup>141</sup> KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 36-37.



protože jim překáží velká krabice, z níž televizi právě vybalili, snaží se ji překročit nebo obejít, ale to se jim dlouho nedaří... Následuje obřad zapnutí televize a jejího správného natočení, při němž tatínek dokola přebíhá mezi televizí a svým místem u jídelního stolu, aby pro sebe získal ten nejlepší úhel, a pokaždé, když míří znovu k televizi, nechá ho režisér zakopnout o lopatku se smetáčkem. Komika čerpající z tatínkovy fascinace televizí provází celé první dějství. Když přichází Vladimír, vítá ho tatínek slovy: *Ukaž, ať se na tebe podívám. Vypadáš solidně,*<sup>142</sup> ale zatímco pronáší tuto repliku, na Vlád'u se pořádně nepodívá ani jednou, protože není schopen odtrhnout oči od obrazovky. Podobně probíhá celá Vladimírova návštěva, tatínek se věnuje Vladimírovi jen napůl, protože koutkem oka nepřestává sledovat televizi. Vtipné momenty dokázal Macháček včlenit i do již popisovaného výstupu Niny a Volodi, jehož závěr potom nechává vyznít jednoznačně tragicky. Ve hře upeče Nina Volod'ovi koláče a vyslouží si za ně opakovanou chválu. Vlád'a sice Kátě koláče také pochválí, ale je zřejmé, že jen ze zdvořilosti, protože diváci vidí, že je Vlád'a nedokáže rozžvýkat, jak jsou tvrdé, a každé sousto musí vydatně zapít čajem. Když ho Kát'a pobídne, aby si bral dál, Vlád'a už se neudrží a vyprskne smíchy a Kát'a se k němu s úlevou přidává. Macháček dokázal pouze mimoslovní akcí obohatit tento otřepaný výstup „nesmělá dívka napeče pro svého milého“ o vtip, tím ho oživit, a zároveň ho využít jako kontrast k následující vážné situaci a posílit tak celkovou dramatičnost.

---

<sup>142</sup>KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Přeložila Jana Klusáková. Praha: Dilia, 1976, s. 19.

## Naši furianti

Macháčkovou poslední režíí v sedmdesátých letech a jeho vůbec nejúspěšnější inscenací dvou normalizačních desetiletí byli *Naši furianti*, kteří měli premiéru 13. 3. 1979 ve Stavovském divadle.

Analýzu začneme citací z Macháčkovy režijního výkladu hry, který k této inscenaci sepsal: *Viděl jsem během svého divadelního života mnoho inscenací Furiantů a stále víc mě zajímá otázka, proč právě tato hra nepřekročila dosud úzký rámec naší české lokality, i když se podle mého soudu jedná o hru evropské úrovně. Je zajímavé, že ze všech inscenací, které jsem doposud viděl, si nedovedu představit ani jedinou, která by se mi zapsala do paměti nějakým výrazným, osobitým, zvláštním a neopakovatelným tvarem. Naopak, všechny inscenace mi až nápadně splývají v jednu jedinou a neměnnou. Domnívám se, že je to proto, že se tato hra stala obětí nesprávného výkladu a vztahu k našemu kulturnímu dědictví, protože jinak by nemohla být nekriticky přenášena z generace na generaci v selankovitém obalu, popisného realismu z konce minulého století. Myslím si, že výklad a realizace této hry byl ukončen jednou provždy inscenováním jejího titulu ‚Naši furianti‘. Jako by se ve hře nejednalo o nic víc, než o jakousi ryze českou povahovou vlastnost. A není jistě náhodné, že se tento titul nedá přeložit do žádného světového jazyka ani do nám nejbližší slovanské řeči. Když začneme zkoumat skutečný obsah pojmu furiantství, když na něj pohlédneme prismatickým vědeckým zkoumáním člověka a jeho společenských vztahů, zjistíme, že se vůbec nejedná o nějakou specificky českou vlastnost, ale o obyčejné sobectví, neústupnost, primitivnost, závist, nadřazenost a egocentrismus, tedy vlastnosti, které bohužel dědíme po svých předcích a které jsou nežádoucím majetkem celého lidstva. Když se začneme na ‚Naše furianty‘ dívat z tohoto zorného úhlu, velmi rychle počne blednout selankovitý a rádoby humorný obraz všech našich dosavadních inscenací a jednotlivé scény hry se začnou okysličovat současností ne proto, že si to přejeme my jako inscenátoři, ale proto, že je to skutečným obsahem a tématem této nesmrtelné hry. Najednou nám nebude tak strašně vzdálená jejich sobecká nadřazenost hmotného bohatství, kterou vydávají a zaměňují za kvalitu svého ducha a myšlení, přestaneme se dívat na schůze jejich obecní rady jak na žánrovou selankovitost a laciný humor koktajících strejců a scéna volby ponocného nám ve své konfliktnosti odhalí oportunismus, protekcionářství i služební kejvalství. A hodný starosta Dubský (jak byl vždycky traktován) se ukáže v celé nahotě svého oportunismu a neschopnosti řídit schůzi obecní rady. Uvidíme byrokrata typu Koženého, ale i hodně lidí jako Šumbal, který kvůli své vášni ke kartám a ze strachu z vlastní ženy zrazuje svoje přesvědčení, aniž by si*

*uvědomil, že tím ubližuje charakternímu Bláhovi. Uvidíme i vyloženě hodné sobce typu Šmejkal, kterému je lhostejné, pro koho hlasuje, jen když tím neutrpí jeho majetek. Cenné na kresbě všech těchto charakterů je to, že nejsou zapsány jako vyloženě záporné typy. Naopak společenská nebezpečnost jejich myšlení a chování je právě v tom, že jejich negativní vlastnosti jsou ukryty v obalu dobrosrdečnosti, milé komičnosti a zdánlivé, ale navenek přesvědčivé, dobroty. Právě tak jako jejich protipóly jsou napsány ne jako chemicky čisté hrdinové, ale jako postavy z masa a krve a se všemi běžnými lidskými vadami. Mají ovšem jedno podstatné plus a to je myšlení, nesetrvačné používání mozku, toho jedinečného lidského nástroje, který hýbe dějinami. Právě v rozdílnosti jejich myšlení a nemyšlení na druhé straně spočívá jediný a hlavní konflikt a téma této hry.<sup>143</sup>*

Již tento úryvek může napovídat, že objektivnost, jinakost a netradičnost Macháčkových *Furiantů*, o nichž se všechny recenze zmiňují, nespočívá v násilné vnějškové aktualizaci hry, ani v razantní úpravě, která by nabourávala základní koncepci dramatu, nýbrž v hlubokém a zasvěceném přečtení textu, odkrývajícím nový divadelní potenciál dramatických postav a jednotlivých situací. Není potřeba převracet text vzhůru nohama nebo vypomáhat si efektní vizuální stránkou, stačí zaměřit se na detail v hereckém projevu (jak se co říká a jakým gestem, výrazem, pohledem, pohybem postavy svoje slova na jevišti doprovázejí), na významotvorné aranžování herců v prostoru a na podtržení konfliktních situací, aby příběh na jevišti nabyl opět smyslu, maximální účinnosti, a tím také aktuálnosti. Režisérovi se jednoduše daří přenést na jeviště autentický a nadčasový obraz lidského počínání se vši jeho směšností, tragičností, nízkostí i heroičností a přidá-li k tomu důraz na propojení jeviště a hlediště, aktuálnost se dostavuje sama od sebe, nezáleží na tom, že se hraje o ponocenství a sedláckých gruntech.

Jak již bylo naznačeno, režisér zacházel s textem velmi citlivě, nicméně na úpravy došlo a je třeba je zmínit, protože i ony vypovídají o jevištním přečtení hry. V první řadě byl jazyk hry zesoučasněn tím, že byl text oproštěn od nářečních prvků – byly vynechány výrazy jako *hejtež, kakramente, jářku, ejchuchu* aj. a místo oslovení *pantáto* a *pajmámo* se postavy oslovují *maminko, tatínku*, případně *paní Dubská* a *pane Dubský*. Dále Macháček redukoval z pochopitelného důvodu lyrické scény Václava a Verunky, v nichž si byl dramatik podstatně méně jistý než ve vesnických sporech a šarvátkách. Úplně vypuštěno bylo hned na začátku milostné loučení dvojice (druhý výstup prvního dějství) a dále Václavův dialog s dědečkem

---

<sup>143</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického 'Naši furianti'*. Složka *Naši furianti* (1979). Archiv Národního divadla, s. 1-2.

Dubským před jeho útekem na vojnu, v němž prosí dědečka, aby předal Verunce klec s drozdem, kterého pro ni naučil milostnou písničku (stěží si dovedeme představit, že rázný a mužný Václav v podání Ivana Luťanského, učí ptáčka milostnou píseň). Macháčkovi se také podařilo jen několika málo nenásilnými škrty vylepšit fabuli hry. Zatímco Stroupežnický nám poměrně brzy prozrazuje, kdo je skutečným pisatelem paličské cedule, Macháček naopak ponechává diváky v napětí až do schůze obecního výboru, na niž přichází s důkazem Bláha. Dosahuje toho pozměněním dvou výstupů. Je to jednak okamžik, kdy Václav získá pro Habršperka Kristýninu písničku a jde mu ji předat. Inscenační úprava na tomto místě nepovoluje Habršperkovi dát najevo, že rozpoznal shodu písma na ceduli s tím, kterým je psaná písnička: V původním textu má Habršperk potom, co se mu dostane do ruky Kristýnina písnička, radostně zvolat: *Já to uhád! Já to věděl! Juchej! - My jsme vyhráli!*,<sup>144</sup> a i když následně odmítá Václavovi prozradit, co že se to stalo, podává divákovi touto první spontánní reakcí nápovědu. U Macháčka ale Habršperk naznačuje podstatně méně. S Václavem se na tomto místě vůbec nevybavuje, jen od něj převezme písničku a svoji radost ukryje do jediné mnohoznačné repliky: *Já mám takovou radost, že mám tuhle písničku, až se ji naučím a začnu ji zpívat, to bude celá ves koukat, že nejsem jenom obyčejný švec, ale ...*<sup>145</sup> K dalšímu a ještě podstatnějšímu dramaturgickému zásahu, díky němuž má být viník udržen co nejdéle v tajnosti, se Macháček uchyluje na začátku třetího dějství, kdy Markytky přichází k Dubským, aby jim oznámila, že poznala předchozí den na pouti po hlase osobu, která vyvěsila paličskou ceduli. Zatímco v originále prozrazuje Markytky téměř okamžitě, že šlo o Kristýnu, u Macháčka ji po příchodu nejprve zastaví děda Dubský a začne se jí dvořit, v momentě, kdy se Markytky konečně dostává k tomu, proč přišla, a chystá se prozradit jméno dotyčné, vcházejí do světnice k Dubským „vejboři“, začíná schůze a Markytky hlas zaniká ve všeobecném šumu. Takovýmto řešením situace Macháček nejen posiluje napětí celého detektivního příběhu s paličskou cedulí, ale také, jak si všimá Alena Urbanová ve své studii k této inscenaci, *poskytuje prostor, aby se sympaticky připomněl děda Dubský, plný mladického elánu a chuti do života, a Markytky umožňuje oddechnout si, že svou povinnost udat viníka objektivně splnit nemohla. Pro ni totiž vůbec není snadné vyrovnat v sobě rozpor mezi strachem a soucitem, odporem k udavačství a vědomím odpovědnosti.*<sup>146</sup>

Další úpravy, které režisér v textu provedl, souvisejí již se samotným jevištním znázorněním onoho furiantství. Macháčkovu definici furiantství již známe z úryvku jeho režijní koncepce, Urbanová ji ve své studii ještě doplňuje, když přesně cituje to, co si režisér vepsal do záhlaví

<sup>144</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Praha: Artur, 2005, s. 45.

<sup>145</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Upravil Miroslav Macháček. Praha: Dilia, 1979, s. 33.

<sup>146</sup> URBANOVÁ, Alena. Tajemství svěžesti a pravda o furiantech. *Divadelní revue* 3, 1992, č. 4, s. 55.

režijní knihy, tedy jakési jeho inscenační motto: *A já sám, a já sám, své koníčky osedlám... Fanfarónství. Egocentrismus, ješitnost, zaslepenost. Primitivnost myšlení, nepřístupnost vůči všemu novému. Prchlivost, vztek jako špatný rádce. Vejtahové – a pravdu mám jen já, já, já...*<sup>147</sup> Režisér tyto momenty furiantství v inscenaci zřetelně akcentuje, a dělá to i skrze nenápadné dopisování replik. Hned na začátku prvního dějství se Dubský Buška ptá, jak velké věno se chystá dát své Verunce. Bušek na to zareaguje: *Napřed řekni ty, co dáš Václavovi*. Ve hře to pak Dubský skutečně poví, ale Macháček v inscenaci tento okamžik protahuje, nechává oba sedláky trumfovat se mezi sebou a repliky *Napřed řekni ty! Ne, napřed ty!*<sup>148</sup> si tady Dubský s Bušek mezi sebou vymění několikrát, aby bylo patrné, jakou hrůzu má každý z nich z toho, že by měl tomu druhému ustoupit. K podobné situaci dochází i na konci hry, když ostatní naléhají na Dubského a Buška, aby se usmířili a zabránili Václavovu odchodu na vojnu – i tady nechává režisér oba sedláky, aby svoji repliku *A ne a ne a ne!*<sup>149</sup> dvakrát zopakovali a upozornili tak na svoji nesmyslnou zatvrzelost. A stejně rozehrává režisér také Bláhův a Buškův souboj o to, komu bude v hospodě patřit první sólo. Tentokrát dělá režisér furianta tak trochu i z Bláhy, který je sice v právu, nicméně je na něm patrné, jak velkou radost mu dělá, že se před celou vesnicí, jež mu Macháček naaranžoval do pozadí, může s Buškem střetnout a vychutnat si ho. Pánové se tady opět trumfují dokola pronášenou replikou: *A já povídám, že se bude hrát pro mě!*<sup>150</sup> a do svého sporu zapojují také postavu Prvního muzikanta, ztvárněného skutečným prvním muzikantem inscenace – dirigentem Pavlem Vondruškou, který má celou záležitost rozhodnout. Ten nejprve v rozpacích postává na scéně mezi dvěma protivníky, nakonec ale udělá to, co musí – nesměle se postaví za Bláhu, neboť muzika hraje vždy tomu, kdo jí první zaplatil. Rozběsněný Bušek v mžiku shazuje z ramen sako, vrhá se na kapelníka a drží ho pod krkem do té doby, než vesnice nezasáhne. Nutno dodat, že u Stroupežnického postava muzikanta na jeviště vůbec nevstupuje, nýbrž má sdělit svoje rozhodnutí dolů z kruchty,<sup>151</sup> byl to tedy Macháčkův nápad situovat kapelníka přímo na jeviště do středu konfliktu a celou situaci tím silněji vyhrotit. Jakési vrcholné číslo furiantství v jeho komické podobě vytvořil režisér z punčové scény. I tady došlo na rozepsání celého výstupu, tentokrát nejen za pomoci opakování replik. V původním textu se Dubský a Bušek dostávají ve svém vzájemném trumfování v tom, kdo zaplatí kolik láhví s punčem, jen na deset, u Macháčka se pokračuje v navyšování počtu lahví dál na dvanáct,

<sup>147</sup> URBANOVÁ, Alena. Tajemství svěžesti a pravda o furiantech. *Divadelní revue* 3, 1992, č. 4, s. 56.

<sup>148</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Upravil Miroslav Macháček. Praha: Dilia, 1979, s. 33.

<sup>149</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Praha: Artur, 2005, s. 82.

<sup>150</sup> Op.cit., s. 53.

<sup>151</sup> Op.cit.

čtrnáct, patnáct, devatenáct, dvaadvacet a groteskní pointou celého výstupu je, když se Bušek vzteky zapomene a na poslední Dubského cifru zareaguje výkřikem třistatřicet tři stříbrných... (už to nedořekne, neboť si rychle uvědomí svůj omyl a celá hospoda propukne v smích).<sup>152</sup> Komičnost této scény režie podtrhává také tím, že oproti předloze dává větší prostor manželkám hecujícím své muže, když jim v úpravě přenechává některé repliky jiných postav, a dále také celou mizanscénou – vesničané jsou rozesazeni ke dvěma dlouhým stolům, stojícím čelem k publiku, podle toho, zda jde o přívržence Dubského či Buškovy, a jako v soutěžním klání radí tým každého stolu svému kapitánovi, jaký trumf v podobě počtu flašek punče vynést...

Ne náhodou se ve všech popsanych výstupech setkáváme s postavou Buška, neboť ten se v podání Josefa Somra stává v inscenaci bezesporu hlavním nositelem onoho furiantství, ve smyslu naduté ješitnosti, omezenosti a tvrdohlavosti. *Somr si od první chvíle s postavou pohrává, s gurmánským gustem vychutnává důvěrně známé, aktuální podoby omezeného, agresivního, samolibého blba okresního formátu. Způsob, jak jediným trhnutím ramen dokáže ze sebe shodit sako, je nejen dokonalým gagem (jímž dokáže herec ve čtvrtém dějství rozesmát hlediště i pouhým opakovaným náznakem úkonu), ale také metaforickou zkratkou, vypovídající o primitivních bojových instinktech „prvního radního“ více, než jakákoliv verbální komunikace,*<sup>153</sup> vystihuje Somrovo herectví Vladimír Just. Somr také v průběhu inscenace nejintenzivněji ze všech herců pracuje na propojování jeviště a hlediště. Když si Bušek stěžuje, že ho Bláha osočil z toho, že je nevzdělaný člověk, a z publika se ozve smích, Somr okamžitě vpaluje do hlediště otázku: *Kdo to byl?*; v okamžiku, kdy to vypadá, že bude obviněn z pytláctví, zase po replice: *Kdybych tak věděl, kterej advokát mě z toho vyseká,*<sup>154</sup> přistupuje blíž k obecenstvu a začíná pátrat očima mezi diváky; když to vypadá, že půjde do kriminálu za pytláčení, sedá si na židli co nejbližší k hledišti a světuje se se svým neštěstím divákům... Ale nejsou to jenom promluvy namířené do publika, kterými Somr ve svém výkonu zdůrazňuje divadelnost. S živelnou komediálností, za pomoci výrazné gestiky a mimiky (již zmiňované svlékání saka, důležité popotahování vestičky, hrození prstem, zdvihání obočí, neustále mírně zdvižená brada a přezíravý pohled) předvádí na jevišti přesnou studii agresivního a ješitného omezence, ale zároveň jako by mírnou nadsázkou ve svém výkonu a záměrným vyhráváním některých gagů nabourával divadelní fikci, udržoval si odstup od role a sděloval tak divákovi, že hraje jen divadlo, ale současně i to, jak neobyčejně si svoji roli v něm užívá...

<sup>152</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Upravil Miroslav Macháček. Praha: Dilia, 1979, s. 31.

<sup>153</sup> (vj). [JUST, Vladimír]. *Povede-li se divadlo... Dialog*, 1979, roč. 3, č. 2.

<sup>154</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Praha: Artur, 2005, s. 81.

Podle Václava Königsmarka se toto *napětí mezi iluzivní hereckou charakteristikou a antiiluzivně zveřejňovaným principem hry*,<sup>155</sup> stalo jedním z charakterických rysů inscenace. Vedle Somrova výkonu se tento herecký postup nejzřetelněji projevuje u Bláhy Lud'ka Munzara a Habršperka Josefa Kemra. V besedě z cyklu *Rozprava o režii* z roku 1989, v níž Macháček věnuje velký prostor právě *Našim furiantům*, říká o postavách Bláhy a Habršperka: *ti dva jsou jediní, co stojí proti nemyšlení, a to i z toho důvodu, že jsou to jediní světoběžníci, jediní dva lidi, kteří překročili hranic těch humen a mají nějakou možnost konfrontace a bez toho se nedá žít. A také jsou to kamarádi, což už samo o sobě je podezřelé, přátelství to je něco, za co je člověk ochotný dát ruku do ohně... Takže oni stojí jako dva pilíře té charakterové hráze, v tom obklíčení toho nemyšlení.*<sup>156</sup> A Bláha a Habršperk si jsou v inscenaci této své morální i mentální převahy dobře vědomi a dávají ji najevo – dalo by se říci, že i u nich režisér rozehrává mírné rysy furiantství, (jak už bylo naznačeno v souboji o sólo). Nejpatrnější je to hned v jejich prvním společném výstupu, v němž kritizují poměry ve vesnici a vyprávějí, kde všude ve světě až byli. V tomto okamžiku postavil režisér oba hrdiny až těsně k publiku a nechává je, aby všechno vyprávěli divákům. Bláha s Habršperkem se tedy před publikem vytahují, ale podobně jako si udržuje nenápadný odstup od své role Somr v Buškovi, i oni si ze svého světáctví dělají částečně srandu a sami sebe shazují. Stejně je zahraná i situace na úplném konci hry, kde Habršperk s potěšením hodnotí, jak se mu podařilo nad všemi furianty vyvrát. Somr, Munzar a Kemr tímto způsobem nenápadného vystupování z role nejlépe naplňují požadavek, který si Macháček píše k herectví v inscenaci do režijní knihy, jak se dozvídáme opět od Aleny Urbanové: *Podtržené repliky do hlediště! Vždycky to bude jako svěřování a dovolávání se. A vždycky se maličko vystoupí z postavy (trochu ironie, až i sarkasmu) – jako by se mrklo na obecenstvo.*<sup>157</sup> Urbanová dodává, že tento herecký princip *nejen nesmírně pomohl bezprostřednímu kontaktu s hledištěm, ale hlavně byl bezpečnou bariérou, přes níž se nemohlo dostat ani smítka staromileckého sentimentu.*<sup>158</sup>

Divadelnost inscenace Macháček výrazně posílil také tím, že na jevišti situoval velkou část příběhu před zraky vesnického davu. Sbor anonymních vesničanů, doplněných o ty postavy, které zrovna v příběhu nefigurují, je většinou rozestavěný po celé délce zadního jeviště a tvoří jakousi lidskou kulisu k jednotlivým výstupům. (Výjimkou je začátek třetího dějství

<sup>155</sup> (kn). [KÖNIGSMARK, Václav]. Naši Furianti 79. *Dialog*, 1979, roč. 3, č. 2.

<sup>156</sup> *Rozprava o režii*. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačárek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

<sup>157</sup> URBANOVÁ, Alena. Tajemství svěžesti a pravda o furiantech. *Divadelní revue* 3, 1992, č.4, s. 56.

<sup>158</sup> URBANOVÁ, Alena. Tajemství svěžesti a pravda o furiantech. *Divadelní revue* 3, 1992, č.4, s. 56.

odehrávající se ve světnici u Dubských). Postavy jsou si přítomnosti tohoto druhého publika vědomi a reagují na něj (stejně tak jako je režisér nechává reagovat i na skutečné publikum sedící v hledišti, v obou případech ovšem nikdy ne do té míry, aby to ohrozilo dějovou linku či zcela zrušilo divadelní iluzi). Když se Dubský s Buškem trumfují, kolik láhví punče který z nich dokáže zaplatit, nebo se prou o to, kdo by měl získat funkci ponocného, vědomí vesnice v zádech (po vesničanech často nenápadně házejí očkem) ještě vyhrocuje jejich vzájemné rivalství a posiluje napjatou atmosféru celého výstupu. Také scéně, v níž Šumbal dostává od své ženy kapky za karban, přihlíží celá vesnice a Šumabalovi jsou tito svědci soudě podle zoufalých pohledů, které jejich směrem čas od času vrhá, v tento moment krajně nepříjemní, stejně tak jako čerstvě zasnoubenému Václavovi, když se dohaduje s Kristýnou kvůli písničce, již slíbil Habršperkovi, ale tuší, že přihlízející by si jejich rozhovor mohli vyložit jinak, a velmi ho to znervózňuje. Sbor vesničanů ovšem nejen pasivně přihlíží, ale také aktivně zasahuje do dění, a to když se mění v hudební chór. Trochu se hraje a zpívá už u Stroupežnického, ale Macháček hudební stránku ve své inscenaci výrazně posílil. Ke spolupráci si přivzal dirigenta Pavla Vondrušku, který pro něj převážně v terénu, u pamětníků v jižních Čechách,<sup>159</sup> našel celkem devět nových, neznámých českých lidových písniček, desátou píseň *Znám já jeden krásný zámek* se rozhodli inscenátoři převzít ze hry, kde ji, stejně jako pak v inscenaci, zpívá Děda Dubský. Celá inscenace zpěvem i začíná – po rozevření opony jsou na scéně shromáždění úplně všichni účinkující a dirigováni samotným Vondruškou coby Prvním muzikantem sborově zpívají, stejně to vypadá také po přestávce. Písně se potom zpívají (za doprovodu muzikantů přítomných po celou dobu inscenace na scéně) jako předěl mezi jednotlivými výstupy, v hospodě jako doprovod k tanci, ale jak již bylo řečeno, zdaleka neslouží v inscenaci jako pouhá hudební kulisa. Jejich funkci výstižně charakterizuje sám Vondruška v rozhovoru ve *Vlastě: Miroslav Macháček je typem režiséra, který s hudbou a zpěvem pracuje jako s významovou složkou inscenace. Pamětníci si jistě připomenou režijní tvorbu E. F. Buriana: píseň, kterou považujeme za výraz určitého citového zabarvení a nálady, je najednou začleněna do dramatické situace s jiným nebo zcela protichůdným významem. Ze spojení nebo vlastně střetu písně a dramatického výstupu, vzniká nový význam. Není to libovolné, takové místo v představení musí působit životní pravdivostí. Jako příklad z našeho nového nastudování *Furiantů* uvádím divokou srážku Buška s Bláhou v druhém dějství. Na Bláhův výkřik: ‚Já že jsem palič?‘ začne kapela hrát s lyricky táhlou melodií křídlovky píseň ‚Ten suchdolský rybník‘, ke které se přidá a rozezpívá celá hospoda. To není režisérova ‚schválnost‘, to je ze života. Muzikanti takhle často zachraňují*

---

<sup>159</sup> (rl). Rozhovor před premiérou. *Furianti* zpívají. *Večerní Praha*, 13. 3. 1979.



*situaci na vesnických zábavách, navodí písni náladu, která bouřkovou atmosféru rozežene. – Ve třetím dějství, při zasedání obecní rady, kdy každý váhá, pro koho má zvednout ruku a kdo tedy bude ponocným, zazní za scénou překrásná dívčí písnička ,Už je ta láska pryč‘. Rázem její velký cit smete důležitou malost či malou důležitost pánů radních s ospalým rituálem jejich schůze.<sup>160</sup>* Z výstupů, do nichž hudba významově zasahuje, by měl být zmíněn ještě alespoň jeden. Jde o již jednou popisovaný okamžik, kdy si Bušek, usazený na židli blízko publiku, stěžuje divákům, že bude pravděpodobně potrestán za svoje pytláctví. V té samé chvíli ho zezadu postupně obklopuje ženský sbor, který mu zpívá opět písničku *Už je ta láska pryč*, jejíž text tvoří v tomto případě ironický komentář k tragickému konci Buškovy pytlácké vášně. Zažité tvrzení, že Macháček *Naši furianty* „odfolklorizoval“ se tedy v souvislosti se zapojením vesnického sboru a obohacením hudební složky o nové lidové písničky zdá být zavádějící. Macháček z inscenace folklorní prvek neodstranil, jen ho proměnil v moderní významotvorný divadelní prostředek.

Tomu, aby se jeviště mohlo kdykoliv zaplnit vesnickým sborem, byla uzpůsobena i scéna Josefa Svobody – byla ponechána zcela prázdná, jednotlivá prostředí byla jen naznačena. Pro hospodu postačily dřevěné stoly a židle, v případě světnice u Dubských přibýly ještě dvoje dveře, které byly ovšem postaveny do prostoru jinak holého jeviště, tudíž posilovaly antiiluzivní charakter scény. Jediným výrazným scénografickým prvkem se stal zadní prospekt s černou siluetou vesnických domů a kostelíka a tmavomodrým nebem nad nimi – jediná známka toho, že jsme na vesnici.

Z Macháčkovy *Režijního náčrtu k inscenaci* i z toho, jak o *Furiantech* mluvil v *Rozpravě o režii*, je patrné, že režisér podrobil jednotlivé postavy hry a jejich vzájemné vztahy hluboké analýze a snažil se je ve své inscenaci oprostit od interpretačního klišé, které se na nich za sto let nakupilo. Pokud mu bylo dovoleno pracovat s herci, kteří jeho inscenačnímu záměru porozuměli a dokázali ho na jevišti zrealizovat, tak se to podařilo. Jedním z takových případů byla Jana Hlaváčová v *Markytce*. Macháček o této postavě smýšlí následovně: *Markytka byla vždycky silně poznamenaná falešným folklórním výkladem chodské dívky se zpěvovou mluvou. Vždycky ně mě působila spíš jako krojovaná figurína z muzea, než živá, pěkná ženská. Vždyť ona je především kramářka, jarmarečnice, je světská, takže to musí být taková napůl cikánka, ne žádná putička, ale ženská, po které chlapi šílí. Ale ona, přestože je jen jarmarečnice, má také mozek k myšlení a velice přesně ví, na čí stranu se postavit. Přitom ráda tancuje, směje se i se napije, ale má v sobě*

---

<sup>160</sup> SCHERLOVÁ, Slávka. Čí jsou Furianti – naši! *Vlasta*, 8. 1. 1980.

*takovou tu pravou ženskou hrdost a čest a s nikým si nezadá, i když statný voják Bláha se jí líbí.*

<sup>161</sup> V inscenaci sice Macháček v první půli opět obléká Markytku do kroje, jako jedinou z žen, jinak je ale Hlaváčová taková, jakou si ji režisér představoval – krásná, temperamentní, umí tancovat i hezky zpívat (režisér ji několikrát svěřuj sóla, aby to mohla předvést), na nadbíhání dědečka Dubského i ostatních pánů reaguje veselým smíchem, očividně ji to těší, ale zná svoji cenu. A kromě toho se Hlaváčové podařilo obdařit Markytku určitým moudrým nadhledem, s nímž přistupuje k všem vesnickým konfliktům. Macháček ji většinou usazuje či staví ke straně jeviště, jako by tím chtěl naznačit odstup, který si od vesničanů udržuje. Konec konců ona je také světačka a Macháček ji v inscenaci evidentně přiřazuje k partě dalších světáků, Bláhy a Habršperka, tedy do skupiny myslících. K jednoznačné interpretaci se režisér uchýlil u vztahu Markytky a Bláhy, jejichž vzájemná náklonnost se nabízí, ale dramatik ji ve hře nikdy nepotvrzuje. Macháček rozhodl za něj a nechává to mezi Markytkou a Bláhou od začátku eroticky jiskřit. Jakmile se ocitají oba na scéně, nenápadně po sobě pokukují a vzájemně sledují každý svůj pohyb, několikrát je také nechává režisér stát proti sobě a dlouho hledět jeden na druhého, je to většinou v situacích, kdy se na Bláhu vesnice kouká jako na paliče a on jako by v Markétčině pohledu hledal podporu a sílu bojovat dál. Ze vzájemné náklonnosti těchto dvou postav také režisér v jednom momentě dělá závažný dramatický motiv. Jde o výstup, v němž Bušek Bláhu poprvé označí za autora paličské cedule. Celá vesnice je usazená za dvěma stoly, do popředí režie situuje jen Bláhu, ale nikoliv s Buškem, jak by se nabízelo, ale s Markytkou, která tam stojí jako opařená z toho, co svým nálezem způsobila. Bláha se zprvu chystá hospodu na protest proti tomuto nehoráznému obvinění opustit, už schází dolů po schůdkách do hlediště, pak se ale střetne pohledem s Markytkou a uvědomí si, že v jejích očích by to mohlo působit jako zbabělý úprk, a tak se vrací zpátky, aby se o svou pravdu s Buškem popral. Dalo by se říct, že je to tedy nakonec Markytky, kvůli níž se v inscenaci strhne ta největší rvačka.

Výrazné bylo také nové pojetí Kristýny. Macháček se v Rozpravách o režii rozčiluje nad tím, jak černobíle je tato postava ve hře naspaná: Proč Kristýna zpívá falešně? Proč je to málem obecní blbeček? Sedmnáct let je jí, dovedete si představit, co to je, takovýmhle způsobem poznamenat sedmnáctiletou bytost? Vždyť je to hnus! Jaktože se v té hře mohlo přejít? Vždyť to

---

<sup>161</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického 'Naši furianti'*. Složka *Naši furianti* (1979). Archiv Národního divadla, s. 2-3; *Rozprava o režii*. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačírka a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

přesahuje do naší doby, copak nemáme v naší době příklady takového počínání?<sup>162</sup> Potom je zcela logické, že režisér v inscenaci pomíná to, že Kristýna špatně zpívá, naopak – naschvál ji nechává zazpívat její písničku čistě; a Taťána Medvecká ji ztvárňuje spíše jako praštěnou, roztržitou pubertářku než jako hlupačku. Ve scéně, kdy se Kristýna přiznává, že ceduli psala ona, hraje Blažena Holišová Dubskou tak, aby bylo patrné, že je jí děvčete líto, ač se to snaží skrývat, a svoji zlobu směřuje především na otce, který ji k činu navedl. Když se následně snaží Fiala plačící Kristýnku uklidnit, Kristýna se nejdříve nechává od táty obejmout, ale po chvíli jako by jí došlo, kdo ji do této situace dostal, vytrhne se Fialovi z náručí, hodí po něm pohled, v němž se mísí nenávist s odporem, a utíká pryč.

Odlíšnou jevištní interpretaci, než bylo doposud zvykem, si Macháček představoval také u postavy dědečka Dubského. V již několikrát zmiňované sepsané režijní koncepci píše: Nejpádnějším důkazem toho, že opravdové myšlení není vyhrazeno jen mladým a že mládí není jen problém věku, je ve *Furiantech* postava Dědečka. Bohužel tato postava byla ze všech nejvíce zasažena idylickým výkladem. Všichni představitelé této role spatřovali svůj hlavní úkol v sentimentálním výstupu, ve snaze co nejvíc dojmout diváky tím, že se dědečkovi dostalo té cti, dělat kočího císaři pánu. (...) My přece nemůžeme dopustit, aby byl Dědeček doslova deklamován jako sociální typ, který má už jen právo dojemně vzpomínat na svoji minulost a jen okrajově se zúčastnit našeho života. Vycházím z toho, že tisíce našich dnešních dědečků (já už jsem taky dědeček) si takhle soumrak svého života nepředstavuje, že jsou naopak plni elánu, že mnohdy ukazují, že mládí není problémem generace a věku, že se jim ještě líbí mladá děvčata a že vůbec nechtějí stát někde na periferii života. Proto bych chtěl, aby náš Dědeček ve *Furiantech* byl plný mentálního mládí, aby to dovedl o pouti roztočit víc, než kterýkoliv mladý. Ale především bych si přál, aby se náš Dědeček vrátil do samého středu hlavního konfliktu hry, na stranu myslících lidí, na stranu, práva a pravdy. Aby to nebyl sentimentální stařík, ale člověk s mladým srdcem a zkušeným a moudrým mozkiem.<sup>163</sup> Představitel Dědečka Dubského, Bedřich Prokoš, se sice očividně snažil naplnit režisérovu představu a zahrát dědečka plného mladického elánu a těšícího se ve vesnici přirozené autoritě, ovšem vzešla z toho bohužel jen parodie na stařečka, kterého chytla poslední míza. Prokošovi jednoduše schází herecké charisma a talent na to, aby Macháčekův požadavek úspěšně naplnil.

Na tomto místě nutno dodat, že Macháčekovým původním záměrem bylo jít proti tradičním postupům v obsazování *Našich furiantů* a snížit věkovou hranici všech představitelů, neboť, jak

<sup>162</sup> *Rozprava o režii. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.*

<sup>163</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického 'Naši furianti'.* Složka *Naši furianti* (1979). Archiv Národního divadla v Praze, s. 4.

vysvětluje v náčrtu svého režijního pojetí, *důsledným věkovým posunem do mladší věkové hranice, můžeme uvolnit energii, která je zasutá v samém jádru této hry.*<sup>164</sup> V souladu s touto myšlenkou navrhoval na roli Dědečka Dubského Rudolfa Hrušínského. Z Macháčkovy dochované korespondence ovšem vyplývá, že tehdejší šéf činohry, V. Švorc, tomuto nápadu nakloněn nebyl a Hrušínský Macháčkovi nakonec neprošel: *S. Hrušínský Dědečka hrát nemůže, protože je obsazen v Nasredinovi, nehledě k tomu, že jsou zde herci, kterým tato role věkem patří,*<sup>165</sup> píše Macháčkovi v dopise Švorc. Nicméně jiné pro Švorce problematické představitele se nakonec Macháčkovi podařilo prosadit – Josefa Kemra do role Habršperka (Švorc požadoval Pehra nebo Valu<sup>166</sup>) a Václava Postráneckého jako Fialu.

Na závěr ještě zmínka o tom, jak objevným způsobem režisér přečetl konec hry. U Stroupežnického se Dubský a Bušek v závěru usmířují a stvrzují to symbolickým podáním rukou, u Macháčka však na jednoznačný happy end nikdy nedojde. Dubský s Bláhou dlouho stojí uprostřed scény naproti sobě s nataženými pažemi, ale ke stisku se ani jeden z nich nemá – v tom okamžiku nechává režisér přiběhnout na scénu rozjásanou Verunka s Václavem, který se vrací domů, oba narážejí do napřažených paží a ustrnou hrůzou při pohledu na evidentně stále neudobřené otce. Dubský s Buškem celou situaci briskně obracejí ve vtip, začnou se smát a objímat každý své dítě. Nicméně ruce si nakonec nestisknou. Jeden z nejnápaditěji vyřešených momentů inscenace, tak typický pro Macháčkův režijní rukopis – bez toho, aby bylo nutné měnit jedinou repliku, režisér pouze za pomoci nonverbální jevištní akce dokáže zpochybnit zažité vyznění celé scény, dát ji nový význam a navíc ji naplnit koncentrovaným napětím a vtipem.

---

<sup>164</sup> Op.cit.

<sup>165</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 208.

<sup>166</sup> Op.cit..

## MIROSLAV MACHÁČEK V NÁRODNÍM DIVADLE V 80. LETECH

Na začátku roku 1979 byl po deseti letech odvolán z funkce ředitele Národního divadla Přemysl Kočí a na jeho místo byl dosazen hudební skladatel a bývalý ředitel České filharmonie, Jiří Pauer, který dovedl Národní divadlo až do sametové revoluce. Zatímco Pauerova výměna uměleckého šéfa opery byla jednoznačně pozitivním krokem, jak podotýká Jindřich Černý, s dirigentem Zdeňkem Košlerem *vstoupila na vedoucí místo v českém divadle vlastně poprvé po dlouhých letech „normalizace“ výrazná umělecká osobnost,*<sup>167</sup> jmenování Jaroslava Fixy uměleckým vedoucím činohry (nahradil Václava Švorce v polovině sezóny 81/82) se rozhodně neukázala být vhodným řešením vlekoucí se činoherní krize. Ve svých pamětech píše ředitel Pauer o situaci v činohře po svém nástupu do funkce v roce 1979 následovně: *Snad nejhůře na tom byla činohra, kde vládl neuvěřitelný organizační chaos, a nebýt dvou dobrých duší na správě činohry – Helenky Tuháčkové a Helenky Trojanové – snad by se většinou ani nehrálo.*<sup>168</sup> Že tedy ředitel musel přistoupit k výměně Švorce, je nasnadě, nicméně Jindřich Černý ve své studii o Fixově éře v Národním divadle dochází k závěru, že Fixa se stal jistým ústupkem za Košlera – *zatímco Košlera si Pauer prosadil, Fixu už si nechal dosadit.*<sup>169</sup> Černého domněnku potvrzuje informace, kterou čteme v Pauerových pamětech, a sice že kádrová otázka byla příčinou toho, že se po ředitelově nástupu do funkce *ustanovení nového šéfa činohry „řešilo“ skoro tři roky a ve výsledku bylo kompromisem.*<sup>170</sup> Pauerovým přáním již tehdy bylo, aby se šéfem činohry stal Milan Lukeš, ale jak píše, *jeho tip nebyl akceptován a na oplátku mu byl doporučen Jaroslav Fixa, na jehož jmenování dost lpěli aparátníci.*<sup>171</sup> Jaroslava Fixu (který předtím deset let šéfoval divadelnímu oddělení ministerstva kultury, tudíž byl Švorcovým nadřízeným), vybralo ministerstvo kultury Pauerovi jednoduše s vědomím toho, že se jedná o mnohem slabší, bojácnější osobnost než je Švorc, a ministerstvo bude skrze něj moci snáz zasahovat do dění v činohře Národního divadla. Tak se skutečně stalo a důsledkem toho, ale také kvůli Fixově naprosté profesní bezradnosti v této funkci si činohra během čtyř sezón pod jeho vedením sáhla po umělecké stránce na dno.<sup>172</sup> Ve skladbě repertoáru Fixa podle Černého předčil Švorce a podařilo se mu dostat se téměř na úroveň let padesátých, Černý upozorňuje například na sezónu

<sup>167</sup> ČERNÝ, Jindřich (pseudonym Vilém Pojkar). Vystrašená činohra. In *O divadle I*, červenec 1986, s. 69.

<sup>168</sup> PAUER, Jiří. *Kontrapunktů života*. Praha: M Art, 1995, s. 109.

<sup>169</sup> ČERNÝ, Jindřich (pseudonym Vilém Pojkar). Vystrašená činohra. In *O divadle I*, červenec 1986, s. 70.

<sup>170</sup> PAUER, Jiří. *Kontrapunktů života*. Praha: M Art, 1995, s. 118.

<sup>171</sup> Op.cit., s. 185.

<sup>172</sup> PAUER, Jiří. *Kontrapunktů života*. Praha: M Art, 1995, s. 70-79.

82/83, v níž činohra uvedla s výjimkou jedné povinné socialistické hry pouze československý repertoár (Pogodinovi *Aristokrati*, Stodolova *Bačova žena*, Čapkova *Matka*, Daňkův *Životopis mého strýce*, Boučkova *Noc pastýřů*, Zeyerova *Stará historie*).<sup>173</sup> Ruku v ruce s úpadkem repertoáru šel i další pokles umělecké úrovně inscenací. A vina byla i v tomto případě na Fixovi. Zatímco nevhodné obsazování a opomíjení některých hereckých špiček souboru mělo, jak už víme, kořeny ve Švorcově éře, Švorc na rozdíl od Fixy umožnil režírovat Miroslavu Macháčkovi a Jaromíru Pleskotovi – jakkoli politicky nepohodlní byli, Švorc si patrně správně uvědomoval, že jejich odchod by znamenal pro Národní divadlo citelnou uměleckou ztrátu, tudíž si je dokázal na ministerstvu nějakým způsobem prosadit (Macháčka vzhledem k jejich pravidelným neshodám patrně s velkým skřípěním zubů). Poslední režií Miroslava Macháčka v Národním divadle se na příštích šest let stal v dubnu 1982 *Hamlet*, Pleskot skončil *Starou historií* v lednu 1983. Náhradou za Macháčka a Pleskota byl angažován jako režisér František Laurin, *o němž se už předem vědělo, že přichází hlavně posílit stranickou organizaci činohry*, píše Černý.<sup>174</sup> Vedle něj byl ponechán v angažmá rutinní režisér Václav Hudeček, od roku 1983 do roku 1986 byl v angažmá Ladislav Vymětal, v letech 1983 – 1984 byla činohra posílena ještě o Lubomíra Vajdičku. V dramaturgii působili po celé Fixovo období Radoslav Lošťák, Jaroslav Král, na poloviční úvazek také Jan Císař. Nutno podotknout, že kromě nevhodného uměleckého vedení nemohly přispět k dobrým výsledkům činohry ani rozsáhlé rekonstrukce jednotlivých budov, kvůli nimž se činohra koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let musela dvakrát stěhovat: Národní divadlo bylo v rekonstrukci v letech 1977 – 1983, hned na to se začalo s opravou Stavovského divadla, která trvala dalších osm let, do roku 1991. Ze Stavovského divadla byl v době jeho rekonstrukce přesunut činoherní repertoár na Novou scénu, dokončenou roku 1983, která se ovšem ukázala být pro potřeby činoherního divadla nevhodná.<sup>175</sup>

Co se týče Miroslava Macháčka a jeho zákazu režijní činnosti v Národním divadle v tomto období, paradoxní na celé situaci bylo, že tehdejší ředitel Pauer, alespoň soudě podle jeho sepsaných pamětí, byl na rozdíl od svého předchůdce Kočího Macháčkovi nakloněn a usiloval

---

<sup>173</sup> Op.cit., s. 72.

<sup>174</sup> Op.cit., s. 71.

<sup>175</sup> Budova Nové scény měla podle původní záměru sloužit jako multifunkční středisko, na poslední chvíli se rozhodlo, že se z ní stane další divadelní scéna disponující nejmodernější technikou a velkou variabilitou prostoru. Hned při první inscenaci (*Strakonický dudák* v režii Václava Hudečka, rok 1983) ovšem vyšlo najevo, že proměny hlediště a jeviště nepřicházejí do budoucna v úvahu, neboť zabírají jeden až dva dny, problémem se ukázala být také ostatní jevištní technika a především špatná akustika divadelního sálu.

(samozřejmě v jistých mezích – tak, aby to neohrozilo jeho post) o to, aby mohl v divadle dál umělecky působit. Pauer o Macháčkově ve své knize píše: *Pro mne to byl režisér vynikající, s nevšední invencí, který uměl vyburcovat v hercích i to, o čem ani netušili, že v nich je. Herci, s nimiž nastudoval například ‚Ze života hmyzu‘, ‚Hamleta‘ nebo ‚Naše furianty‘, by mohli dlouhé hodiny vyprávět o jeho přístupu k inscenaci, o jeho „živém“ vidění každého gesta, kroku na jevišti apod. Stejného mínění byla i stranická organizace ND. Své názory na M. Macháčka jsme museli začít uplatňovat ve chvíli, kdy se ozvaly hlasy proti jeho práci, a to nejen z politických míst, ale i z nového vedení činohry, která navrhovala stažení všech Macháčkem režirovaných her. Šéfem činohry v té době byl J. Fixa. Přitom z ohlasů kritiky, ale především diváků, bylo zřejmé, že právě tyto hry se těší velké oblibě a mají velkou návštěvnost, což korespondovalo s názorem ND.*<sup>176</sup>

Z Pauerových pamětí vyplývá, že Fixova neochota nechat Macháčka dál v Národním divadle režirovat (podmíněné velmi pravděpodobně tlakem z ministerstva, vždyť on sám měl v předešlých deseti letech jako Švorcův nadřízený možnost Macháčka kdykoliv „zlikvidovat“!?) se sešla (patrně ne náhodou) s rozhodnutím Předsednictva OV KSČ ze dne 18. 10. 1983, že Miroslava Macháčka (a s ním Jaromíra Pleskota) neschvalují do funkce režiséra Národního divadla.<sup>177</sup> Jak už víme, Macháčkově bylo v roce 1972 změněno vyškrtnutí na vyloučení, a od té doby nikdy nedošlo k jeho opětovnému potvrzení ve funkci režiséra, tudíž teoreticky neměl oprávnění vykonávat nomenklaturní funkci režiséra. Nicméně vzhledem k podpoře Celozávodního výboru KSČ v Národním divadle, stranické skupiny KSČ v činohře a především Švorce Macháček mohl tehdy působit v divadle dál.<sup>178</sup> Pauer komentuje celý případ následovně: *Anomálie té doby byla v tom, že o osudu takovýchto lidí rozhodovaly orgány, které o jejich umělecké práci neměly vůbec žádnou představu. V nejednom případě – žel nejen divadelní – se tak dělo jakoby ve jménu strany, ale pod stranickým pláštěm šlo obyčejně o vyřizování osobních účtů.[...] Názor jednotlivce, byť ředitele, v takovém případě nestačil.*<sup>179</sup> Nevhodnou konstelací na ministerstvu kultury a ve vedení činohry Národního divadla a bezesporu za přispění osobních mindráků a záští, dnes již těžko dopátratelných, postihlo tedy Macháčka úplné znemožnění režijní činnosti v Národním divadle paradoxně až v době, která byla oproti

---

<sup>176</sup> PAUER, Jiří. *Kontrapunkt života*. Praha: M Art, 1995, s. 109, s. 118-119.

<sup>177</sup> Op.cit., s. 121.

<sup>178</sup> V Macháčkově kádrové složce nacházíme na příklad dopis V. Švorce, z 2. 5. 1977, adresovaný POV KSČ, v němž svým jménem i jménem dvou zmiňovaných organizací v Národním divadle opakovaně žádá o setrvání Miroslava Macháčka ve funkci režiséra. (Kádrová složka Miroslava Macháčka z Národního divadla v Praze. Národní archiv v Praze.)

<sup>179</sup> PAUER, Jiří. *Kontrapunkt života*. Praha: M Art, 1995, s. 109, s. 124.

předešlému desetiletí, kdy režírovat, ač někdy s obtížemi, mohl, doprovázena již uvolněnější společensko-politickou atmosférou. Je zajímavé zmínit, že Macháček byl přese všechno až do roku 1986 oficiálně zapsán v angažmá činohry Národního divadla jako režisér, jen mu zkrátka nebyly žádné režie přidělovány.

V osmdesátých letech, v posledních dvou Švorcových sezónách, inscenoval Macháček v Národním divadle ještě *Bílou nemoc* (1980) a Daňkovu *Vévodkyni valdštejnských vojsk* (1981), na začátek Fixovy éry spadá inscenace *Hamleta* (1982), která byla ovšem ještě součástí Švorcova dramaturgického plánu.

Někdy v této době byla také Macháčkovy diagnostikována rakovina močových cest, s níž dokázal, většinu času za plného pracovního nasazení, žít dalších deset let.

V období, kdy nemohl Macháček působit v Národním divadle, režíroval pohostinsky dvě úspěšné inscenace: *Téma Dostojevskij ve Viole* (1983) a *Smutek sluší Elektře* v Městských divadlech pražských (1987), ztvárnil roli Casanovy ve stejnojmenné inscenaci v Redutě (1985) a také se mu otevřela možnost hrát častěji ve filmu.

Macháčkovy postavení v Národním divadle překvapivě výrazněji nezměnil ani nástup Milana Lukeše do šéfa činohry v polovině sezóny 85/86. Vyjdeme-li z jiné studie Jindřicha Černého, věnující se tentokrát Lukešově éře v činohře Národního divadla,<sup>180</sup> je na jednu stranu nesporné, že Milan Lukeš vykonal během svého tříletého působení pro činohru mnoho pozitivního. Podařilo se mu *rychle vytvořit smysluplnou organizaci vnitřní správy souboru a znemožnil tak, aby byla rozvracena vnějšími zásahy*,<sup>181</sup> pozměnil a omladil herecký soubor (byl doplněn o Evu Horkou, Simonu Postlerovou, Barboru Hrzánovou, Ivu Janžurovou, Borise Rösnera, Ivana Řezáče, Aloise Švehlíka, Bronislava Poloczka, Reného Příbyla, Alexeje Pyška, Lukáše Hlavicu a Jana Šťastného), uměleckou úroveň inscenací se snažil pozvednout pohostinskými režiiemi (Krobot, Hajda, Nebeský, Kříž, Moša, Strnisko, Smoček, Rajmont) a do repertoáru vrátil moderní světovou dramaturgii (Wilder: *Naše městečko*, Behan: *Rukojmí*, Strindberg: *Slečna Julie*, Kleist: *Rozbitý džbán*, Dürrenmatt: *Herkules a Augiášův chlév* aj.). Na druhou stranu Černý Lukešovi vytýká, že se *ve stále nervóznějším politicko-kulturním ovzduší topícího se totalitního režimu*<sup>182</sup> do poslední chvíle *vyhýbal tomu, aby uváděl politicky ‚nevhodně vyložitelné‘ texty, reflektoval krizi mravní a politické situace společnosti nebo se pokoušel proniknout za hranice*

<sup>180</sup> ČERNÝ, Jindřich. Pragmatik: (Lukešova éra v ND). *Divadelní revue* 2, 1991, č. 3, s. 61–67.

<sup>181</sup> Op.cit., s. 61.

<sup>182</sup> ČERNÝ, Jindřich. Pragmatik: (Lukešova éra v ND). *Divadelní revue* 2, 1991, č. 3, s. 63.



*tabuizované literatury.*<sup>183</sup> To se zlomilo až na jaře 1989, kdy Národní divadlo uvedlo *Herkula a Augiášův chlév* a potom především Žáčkovu kabaretní adaptaci Aristofanových *Ptáku – Ptákoviny podle Aristofana*, inscenaci, v níž se snad poprvé soubor ND otevřeně zjeviště vysmíval vládnoucímu režimu.<sup>184</sup> Právě na tuto opatrnost tehdejšího šéfa činohry patrně zčásti doplatil i Miroslav Macháček. Lukeš mu sice poskytl v Národním divadle po téměř dvaceti letech příležitost znovu prokázat své výjimečné herecké nadání - v inscenacích *Vassy* (1986) a ve dvou dílech *Jindřicha IV.* (1987 a 1988, titulní postava Jindřicha IV.), nicméně k režii se během jeho působení nakonec dostal jen jednou. *Nevím, zda Lukeš nemohl nebo nechtěl tuto otázku řešit. Vím jen to, že přistoupil na dialektické řešení, hodné oněch nomenklaturních hajných, kteří si pronajali stát jako lovecký revír: Macháček aby mohl režírovat, musel být nejdřív zbaven své režisérské funkce.*<sup>185</sup> Černý ve svém komentáři k této záležitosti naráží na to, že Lukeš Macháčkovu ke dni 1. 7. 1986 změnil dosavadní režisérskou funkci na hereckou. Přistoupil k tomuto kroku z toho důvodu, aby se vyhnul možným problémům souvisejícím tím, že Macháček byl pro funkci režiséra stále „neprokádaný“, a mohl jeho režijní činnost v Národním divadle vyřešit za pomoci zvláštních smluv ke konkrétním inscenacím.<sup>186</sup> Spíše než tento pragmatický ústupek sám o sobě se zdá být sporné to, že měl zprvu nulový výsledek – Macháček dostal nakonec možnost režírovat až téměř o dva roky později od změny smlouvy, na jaře 1988, kdy nastudoval *Chut' medu*. Pozdější nabízené inscenace už byl ze zdravotních důvodů nucen odmítnout.

V revolučních dnech v listopadu 1989 se činohra Národního divadla na rozdíl od ředitele Pauera a tehdejšího šéfa opery Václava Riedlbaucha jednoznačně postavila na stranu stávkujících. Když ředitel 20. 11. vydal příkaz zavřít všechny budovy Národního divadla (potom, co umělci odmítali ze solidarity se stávkujícími hrát), reagoval na to tehdejší šéf činohry Milan Lukeš podáním demise. K otevření divadel nakonec po několika dnech vyzval Pauera sám dosavadní ministr kultury a na třech scénách Národního divadla se potom ještě odehrálo celkem 45 mítinků s obecností.<sup>187</sup> Jindřich Černý v závěru svého již citovaného článku připisuje Lukešovi k dobru, že *důstojným způsobem převedl soubor ze starých do nových politických*

---

<sup>183</sup> Op.cit., s. 65.

<sup>184</sup> Op.cit., s. 66.

<sup>185</sup> ČERNÝ, Jindřich. Pragmatik: (Lukešova éra v ND). *Divadelní revue* 2, 1991, č. 3, s. 62.

<sup>186</sup> Kádrová složka Miroslava Macháčka z Národního divadla v Praze. Národní archiv v Praze.

<sup>187</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 59-60.

*poměrů, že v listopadových dnech – a vlastně už před nimi – dokázal strhnout z tváře činohry Národního divadla masku trapnosti, kterou ji nasadila předešlá léta.*<sup>188</sup>

7. 12. 1989 bylo ustanoveno nové vedení Národního divadla: ředitelem se stal operní zpěvák Ivo Žídek, vedoucím opery pěvec Dalibor Jedlička, šéfem činohry režisér Ivan Rajmont a vedením baletu byl pověřen Vlastimil Harapes. Všichni byli jmenováni bývalým šéfem činohry Milan Lukešem, který se dva dny předtím stal ministrem kultury.<sup>189</sup>

Mirolavu Macháčkovi, jehož zdravotní stav se koncem osmdesátých let začal výrazněji zhoršovat, dodala revoluce nový elán a stal se *jedním z vůdců divadelní stávk, mluvčím českých herců a uznávanou autoritou stávkujících studentů.*<sup>190</sup> *Tehdy sedmašedesátiletý Macháček se znovu projevoval jako neúnavný, mladistvě energický inspirátor politických akcí,*<sup>191</sup> píše Jiří Tvrzník. Podle Mirolava Krobota, který byl s Macháčkem ve stávkovém výboru, byl *Macháček připraven investovat do budoucí podoby divadla maximum.*<sup>192</sup> To samé uvádí i jeho dcera Kateřina Macháčková, podle níž Macháček věřil, že nový ředitel Ivo Žídek, jeho kolega a kamarád z divadla, ho podpoří a prosadí reformy ve vedení činohry, o něž Macháček již dlouho před převratem usiloval. To se ovšem podle ní nestalo<sup>193</sup> a Macháčkovu zklamání nad porevolučním děním v Národním divadle se podle dcery podepsalo na uspíšení jeho nemoci.<sup>194</sup>

195

Na přání nového šéfa činohry, Ivana Rajmonta, byla Mirolavu Macháčkovi ke dni 1. 1. 1990 změněna herecká smlouva opět na režisérskou. Šlo o termínovanou pracovní smlouvu do 31. 12.

---

<sup>188</sup> ČERNÝ, Jindřich. Pragmatik: (Lukešova éra v ND). *Divadelní revue* 2, 1991, č. 3, s. 67.

<sup>189</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce rodního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého, s. 60.

<sup>190</sup> Nekrolog Mirolava Macháčka. *Parte Národního divadla v Praze*.

<sup>191</sup> TVRZNÍK, Jiří. Bojovník a rváč. *Mladá fronta*, 19. 2. 1991.

<sup>192</sup> *Česká divadelní režie: Mirolav Macháček*. Režie Viktor Polesný. Česká televize, 2002.

<sup>193</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, s. 356.

<sup>194</sup> *Česká divadelní režie: Mirolav Macháček*. Režie Viktor Polesný. Česká televize, 2002.

<sup>195</sup> Hořkou tečku za Macháčkovou účastí v revoluci udělal ředitel Žídek veřejným odsouzením způsobu, kterým Macháček přivítal na jevišti Národního divadla nového prezidenta Václava Havla, před slavnostním představením opery *Libuše*, hraným na prezidentovu počest. Macháček, zasažen revoluční euforií, přivítal tehdy prezidenta z jeviště neformálními, improvizovanými slovy a v džínách. Vše se vysílalo také v televizi a do Národního divadla potom začaly chodit dopisy televizních diváků vyslovující pohoršení nad Macháčkovým „neslušným“ vystupováním. Žídek na to tehdy reagoval sepsáním veřejného prohlášení, v němž pohoršení diváků více méně sdílel: [...] *Uznáváme mimořádný význam svérázné osobnosti Mirolava Macháčka i jeho velice významné zapojení do aktivity stávkového výboru. Toto uznání by však nemělo být důvodem k devalvování společenského a nakonec v této souvislosti i politického dopadu, a to jak směrem k jeho osobnosti, tak i ke mně, jako řediteli odpovídajícímu za vše, co se na scénách Národního divadla děje. Stávkový výbor Národního divadla se nicméně za Macháčka v této věci jednoznačně postavil: Věříme, že televizní diváci poctivě porovnají význam obsahu tohoto sdělení s jeho formální stránkou, která někoho rozčarovala, ale mnohé potěšila, a že sami posoudí, ve prospěch koho a čeho toto srovnání vyzní.* (Téma Macháček, s. 354-357.)

1990.<sup>196</sup> Obdobnou smlouvu na následující rok, vystavenou ke dni 11. 12. 1990, už Macháček vzhledem ke svému zdravotnímu stavu nepodepsal.<sup>197</sup>

V červnu 1990 Macháček ještě vytvořil, soudě podle ohlasů skvostným způsobem, roli Serebrjakova v Rajmontově inscenaci *Strýčka Váni*. Stačil ho ale odehrát už jen třikrát. Zemřel 17. února 1991 ve věku 69 let.

---

<sup>196</sup> Kádrová složka Miroslava Macháčka z Národního divadla v Praze. Národní archiv v Praze.

<sup>197</sup> *Trojka z mravů*. Režie Marek Bouda. Česká televize, 2006.

## Bílá nemoc

Inscenace Čapkovy *Bílé nemoci* měla premiéru 21. 2. 1980 ve Stavovském divadle. Nastudování vzbudilo mnoho kontroverzí, a to jednak z důvodu výraznějších dramaturgických zásahů do původního textu a dále kvůli režijnímu nápadu proložit hru hudebními a tanečními mezihrami z prostředí pokleslého německého kabaretu konce 30. let, které text zasazovaly do doby nacistického Německa. Inscenace se v původní podobě hrála jen třikrát, pak bylo nakázáno učinit v ní jisté úpravy, nicméně pozměněná verze se dočkala opět pouhých 12 repríz, pak byla *Bílá nemoc* definitivně stažena z repertoáru.

Jaroslava Šiktancová (v tu dobu Odvářková), která dělala tehdy „v utajení“ Macháčkově režijní asistentku a podílela se také na inscenační úpravě *Bílé nemoci*, mi poskytla první (ještě neupravenou) verzi divadelního scénáře. Díky ní se zde můžeme detailněji zabývat proměnami, kterými původní Čapkův text v Macháčkově inscenaci prošel.

Hra jako celek zaznamenala jednak škrty sloužící ke zvýšení jevištní účinnosti dramatu – repliky byly na některých místech zestručněny, oprostěny od zbytečně popisných či opakujících se informací. Došlo ale také na razantnější zásahy. Mezi takové patřilo pozměnění všech obrazů, v nichž vystupuje blíže neurčená rodina (Otec, Matka, Syn, Dcera). U Čapka se s touto rodinou poprvé setkáváme ve třetím obraze prvního dějství hry: Otec čte noviny a sděluje Matce a Dceři nové informace o šíření bílé nemoci, například to, že nemoc postihuje jen lidi starší padesáti let. Dcera to u Čapka kvituje s potěšením, neboť staří podle ní na světě jen zbytečně překážejí mladým ve štěstí.<sup>198</sup> Nová inscenační verze Dceřino stanovisko mění a na rozdíl od Čapka ji nenechá pronést nic tak nehorázného jako: [...] *Dnes přece mladý člověk nenajde existenci – Prostě není na světě tolik místa – Něco se už muselo stát, abychom my mladí mohli konečně žít a zakládat rodiny!*<sup>199</sup> S Otcem se tady sice Dcera pohádá stejně, ale jen protože je vztahovačný a z věty, kterou Dcera o bílé nemoci citovala z novin (...*normální organické změny jako stárnutí poskytují této nemoci příznivou půdu...*), získá mylný dojem, že si přeje, aby zemřel. Také postava Syna vychází z nové verze trochu jinak – zatímco u Čapka se Syn svědomitě připravuje se na státnice,<sup>200</sup> u Macháčka prohlašuje, že *státnice ho nezajímají a že*

<sup>198</sup> ČAPEK, Karel. *Loupežník – RUR – Bílá nemoc*, Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 246.

<sup>199</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 25.

<sup>200</sup> ČAPEK, Karel. *Loupežník – RUR – Bílá nemoc*, Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 247.

*škola je teď k ničemu.*<sup>201</sup> Jak pochopíme z dalšího rodinného výstupu, upíná se Syn už jenom k válce, a on, nikoliv Otec, jak je tomu v originále, pronáší v této verzi repliku: *Mami, kdo teď mluví proti válce, mluví proti nejsvětějším zájmům našeho národa, rozumíš?*<sup>202</sup> V dalším rodinném výstupu, v originále druhý obraz prvního jednání, se inscenátoři uchýlili k ještě výraznější proměně než u prvního. Zatímco u Čapka vystupuje v této scéně jen Otec s Matkou, Macháčková úprava pojala tento obraz jako rodinnou oslavu dceřiných zasnub a rozděljuje repliky Otce a Matky ještě mezi Dceru a Syna a také asistenta Jiřího, kterého si má Dcera brát, (v originálním textu je tato postava také, ale neobjevuje se v tomto výstupu a nejmenuje se Asistent Jiří, nýbrž První asistent kliniky). Obraz v Macháčkově úpravě začíná dialogem Matky a Dcery, z něhož se diváci mají dovtípit, že se odehrávají zasnuby - to znamená, že se jedná o připsané repliky, které u Čapka vůbec nenajdeme.<sup>203</sup> Jaroslava Šiktancová vzpomíná, že tomuto obrazu říkali „šlehačkové orgie“ a že připsaný rámec rodinné oslavy, podobně jako kabaretní mezihry, o nichž bude řeč později, měl svojí měšťáckou banalitou vytvořit kontrast ke katastrofě, které ve hře lidstvo čelí.<sup>204</sup> Za zmínku stojí ještě jedna změna, ke které v obraze dochází, a sice že o doktoru Galénovi a o jeho podmínce míru, bez jejíhož splnění nevydá svůj lék na bílou nemoc, se Otec nedozvídá jako u Čapka z novin, ale od svého budoucího zetě, asistenta Jiřího, který dodává, že jim pravdu řekne, přestože dvorní rada Sigelius, vedoucí kliniky, *výslovně zakázal o tom mluvit a postarat se, aby v novinách zatím nebylo nic zveřejněno.*<sup>205</sup>

Rodinnými scénami ale úprava zdaleka neskončila. Inscenátoři se dále rozhodli vyškrtnout dialog Prvního a Druhého asistenta kliniky ve čtvrtém obraze prvního dějství, v němž se První asistent svěřuje Druhému, že si hodlá otevřít vlastní kliniku a vydávat falešný přípravek za Galénův lék. Tímto zásahem mizí ze hry postava Druhého asistenta, První asistent, jak už víme, byl přemístěn do druhého rodinného výstupu, na oslavu zasnub. Mezi třetím a čtvrtým obrazem

<sup>201</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 26.

<sup>202</sup> Op. cit, s. 52.

<sup>203</sup> Matka /přichází/ Připravilas přibory?

Dcera /přináší sklenice/ Jsou na stole. A kam mám postavit vázu? Sem?

Matka Ano, to vpadá hezky. /Rozmísťuje sklenice/

Dcera Mami, já mám skoro trému. Jak vy jste slavili zasnuby?

Matka Taky doma. U tatínkových rodičů. Tak...! Snad už nic nechybí...

Dcera Donesu ještě ubrousky /Odbíhá./

Matka Vezmi ty vyšíváné. A pak už se běž oblékat.

<sup>204</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou.

<sup>205</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 51.

druhého jednání naopak v inscenační verzi celý jeden obraz přibyl. Jde o připsaný rozhovor Barona Krüga a jeho syna Pavla (Pavel je u Čapka baronův synovec a setkáváme se s ním až v předposledním obraze hry). Krüg v něm vytýká Pavlovi, jenž se právě vrátil ráno domů z flámu, jeho lehkomyšlný způsob života a špatnou pracovní morálku. Pavel, podobně jako Syn, se vymlouvá na blížící se válku, kterou pro ně Maršál vyhraje pak sám najde uplatnění pro všechny mladé lidi.<sup>206</sup> Tato fascinace mladých Maršálem a jeho plány, kterou úprava hry zřetelně akcentuje, je v závěru této verze potvrzena samotným Maršálem prostřednictvím následujících připsané repliky: [...] *všechny armády lze zničit, ale naše je nezničitelná... máme fanatickou mládež, která jde za mnou... je činorodá, dravá, brutální... po vítězné válce budeme vládnout nad celým světem... Moje mládež to dokáže... vychoval jsem si ji tak...*<sup>207</sup>

Co se týče posledního dějství hry, spojuje úprava první dva obrazy v jeden, jednání má tedy v nové verzi pouze dva obrazy a ne tři, jako v původním textu. Celý výstup, na jehož konci Maršál odvolá válku, Macháčkova úprava zkracuje a také v něm úplně vypouští postavu Maršálovy dcery, místo ní tady zůstává s Maršálem Krüguův syn Pavel. Na rozdíl od Čapka také autoři nové verze nenechávají Maršála nadchnout se v úplném závěru pro nové poslání – pro dělání míru. Zatímco Maršálova poslední slova ve hře původně znějí: *Opravdu, nezní to špatně... To by bylo velké poslání, vid', Aneto? Už to, že by na světě přestala bílá nemoc – To by bylo ohromné vítězství, že? Dělat mír: to by náš národ byl první mezi všemi – Pravda, bude to dlouhá práce, ale budu-li žít... Jen když budu mít od Boha úkol! – Tak, kde je ten doktor, Aneto? Kde je ten doktor?*,<sup>208</sup> v této inscenační verzi končí Maršál replikou: *Tak je to odbyto. Přijde. Škoda. Mohla to být krásná, veliká válka.*<sup>209</sup> Vedle toho úprava předepisuje Maršálovi před promluvou, v níž se označí za maršála malomocných a po které konečně volá Galénovi, hystericky smích.<sup>210</sup> Jeho konečné rozhodnutí se tak v této verzi ještě více než v původním textu zdá být zkratem pomatené mysli zachvácené strachem ze smrti a už i tak malá pravděpodobnost, že by se Maršál mohl skutečně změnit, se v této verzi ještě snižuje.

V posledním obraze hry ale naopak autoři úpravy dávají lidstvu jistou naději. Galéna sice nechává zemřít, ale připisují do závěrečného obrazu postavu malé holčičky, která nalézá mezi rozšlapanými Galénovými léky jednu neporušenou ampulku. Hra měla v této inscenační verzi

---

<sup>206</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 68.

<sup>207</sup> Op.cit., s. 90.

<sup>208</sup> ČAPEK, Karel. *Loupežník – RUR – Bílá nemoc*, Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 312.

<sup>209</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 96.

<sup>210</sup> Op.cit., s. 96.

následující konec: *V hledišti se rozsvítí světla. Dítě se otočí do obecnstva. Chvilí stojí a dívá se spolu s malomocnými do lidí. Potom dá ampulku divákovi, sedícímu v první řadě, jako by říkalo: ‚Máte lék. Zachraňte lidstvo!‘ A uteče pryč. Malomocní v napjatém tichu dál hledí do obecnstva.*<sup>211</sup> Podle J. Šiktancové ovšem tento konec neměl být čistým „happy endem“, nýbrž jistým apelem na publikum, že otázka zodpovědnosti za dění ve světě tu zůstává jednou provždy a nelze před ní utéci. Šiktancová ale uvádí, že závěrečný výstup s holčičkou se nikdy nepovedlo dovést k režisérově spokojenosti a jeho poselství z něj tudíž nevyznělo tak přesvědčivě, jak si by si představovali.<sup>212</sup>

Za součást úpravy by se dalo považovat i dvanáct kabaretních mezihér, kterými inscenátoři proložili jednotlivé obrazy. *Hra je svým laděním chmurná, potřebuje vyvážit, postavit na principu kontrastu. Proto vrháme taky pohled na křečovitou zábavu lidí před druhou světovou válkou a odtud těžíme vizuální barvitost pro formu představení,*<sup>213</sup> zdůvodňuje režisér toto rozhodnutí. Šiktancová si do inscenační knihy poznamenala, že smyslem mezihér bylo *situace hry nadlehčit a vtáhnout do širších souvislostí, nastavit je ještě jiným pohledům.*<sup>214</sup>

Mezihry tvořily taneční choreografie (např. kankán, tanec s vějíři, balet), které byly někdy doprovázeny německými songy v podání zpěvačky. Režisér se za účelem mezihér rozhodl najmout starší, již nepůvabné tanečnice, což mělo podtrhnout dekadenci zábavy ve společnosti, která stojí na pokraji katastrofy. V záznamu z inscenační porady doslova stojí: *Obrazně bychom potřebovali jakýsi konkurz na neforemné starší baletky, které by na scéně byly mladistvě nalíčené.*<sup>215</sup> Skupinou takových tanečnic se mu skutečně podařilo dát dohromady. Zpěvačku si režisér představoval *s pokud možno největším tělesným objemem.*<sup>216</sup> Původně ji měla hrát vybraná sboristka z opery Národního divadla, ale ta nakonec neunesla pokleslost, která byla v inscenaci s její postavou spojena, a týden před premiérou roli odmítla. Zastoupila ji operetní

---

<sup>211</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 99.

<sup>212</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>213</sup> *Záznam z inscenační porady k dramatu Karla Čapka: Bílá nemoc*, zde dne 6. 4. 1979. Složka *Bílá nemoc (1980)*. Osobní archiv Národního divadla v Praze.

<sup>214</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, 96, s. 4.

<sup>215</sup> *Záznam z inscenační porady k dramatu Karla Čapka: Bílá nemoc*, zde dne 6. 4. 1979. Složka *Bílá nemoc (1980)*. Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>216</sup> *Záznam z inscenační porady k dramatu Karla Čapka: Bílá nemoc*, zde dne 6. 4. 1979. Složka *Bílá nemoc (1980)*. Archiv Národního divadla v Praze.

zpěvačka Nelly Gajerová.<sup>217</sup> Šiktancová k mezihráům dodává, že nikdo z inscenátorů tehdy neznal film *Kabaret*, a tudíž veškerá pozdější obvinění z toho, že Macháček v inscenaci „vykradl“ tento film, byla scestná.<sup>218</sup>

Některé z mezihér se tematicky vztahovaly k obrazům, jimž předcházely – např. před rodinnou scénou s oslavou námluv se jedna z tanečnic proměnila v nevěstu, zbylé dělaly družičky, před rozhovorem Barona Krüga a Maršála o válečných přípravách se zase tančila choreografie s názvem „vojenský pochod“ a poslednímu obrazu hry předcházela mezihra, v níž se tanečnice už i vizuálně proměnily ve vojáky SS (černé uniformy a holínky) a měly opět pochodovat po předscéně. Poslední zmiňovaná mezihra, v níž dochází ke zřetelnému zasazení inscenace do nacistického Německa, se hrála jen třikrát, pak byla vyškrtuta za účelem omezení německých reálií, z téhož důvodu se musely německé písně vyměnit za české. Kromě toho došlo v druhé verzi inscenace ke krácení jednotlivých čísel, rámeček kabaretu byl tedy obecně oslaben.

Jak prozrazuje Jaroslava Šiktancová, bílou nemoc si s Miroslavem Macháčkem interpretovali jako sobectví.<sup>219</sup> Ve scénické úpravě potom nacházíme vepsaný soupis dalších nemocí, kterými byla podle tvůrců společnost zasažena a jež by se daly považovat za určitou podmnožinu sobeckosti, tudíž i o nich by se mělo hrát: *lhostejnost, netečnost, povrchnost, sklon ke snazšímu, uhýbavost, povýšenost, nadřazenost, zaslepenost, surovost, necitelnost, nevraživost, slepota, taktizování, kariérismus, neskromnost, neomalenost, svévole.*<sup>220</sup> Inscenátoři se rozhodli, že hrozba, kterou představuje pro lidstvo epidemie bílé nemoci, podle jejich interpretaci epidemie sobeckosti, bude přítomná na jevišti po celou dobu a to tak, že bude přímo obsažena ve scénografickém řešení inscenace: Josef Svoboda zaplnil celou zadní část jeviště šikmou plochou, na níž bylo připevněno ve čtyřech řadách dohromady 40 železných nemocničních postelí s bílými prostěradly a přikrývkami. Tato nemocniční kulisa byla někdy doplněna i o postavy malomocných, uložených do postelí. Kromě Josefa Kemra coby Galéna představovali malomocné všichni herci jako svoji druhou úlohu, inscenátoři tak jako by považovali za latentně nemocné již celé lidstvo, bez ohledu na to, jestli se u nich už projeví příznaky nebo ne... Šiktancová dnes pokládá za vůbec nejsugestivnější ty momenty inscenace, v nichž malomocní vstali z postelí, sestoupili dolů a zezadu obklopili jednající herce. *Přestože malomocní neopustili*

---

<sup>217</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>218</sup> Op.cit.

<sup>219</sup> Op.cit.

<sup>220</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, 96, s. 2.



šikmou plochu, prostor herců se pocitově zúžil stejně jako dochází vždy k zmenšování životního prostoru těch, kteří jsou vystaveni nějaké hrozbě jako je válka či epidemie,<sup>221</sup> interpretuje režijní záměr těchto míst Šiktancová. Jak už víme, malomocní figurovali také v posledním apelativním výstupu, v němž je režisér nechává přistoupit až k divákům a dlouho na ně mlčky hledět. Podobně silnou scénu vytvořil Macháček s malomocnými rovněž v úplně prvním obraze inscenace. O její podobě si můžeme udělat představu na základě inscenační úpravy textu. Čapek koncipuje první obraz ve hře jako běžný rozhovor tří malomocných, v němž lamentují nad svou nemocí. Macháček sice v inscenaci využil Čapkovy původní repliky, ale rozdělil je mezi všechny herce inscenace, z nichž se v této scéně stávají malomocní ležící na postelích. Jak předepisuje inscenační úprava, herci opakují jeden po druhém za zesilujícího se a zrychlujícího se zvuku bubínku repliky jako: *Mor je to, mor! Žádný mor, malomocenství! Bílá nemoc tomu říkájí! Měli by tomu říkat trest! Kriste Pane Bože!*<sup>222</sup> Současně s těmito výkřiky živých herců nechal režisér zaznívat podobné repliky i z magnetofonové nahrávky. Šiktancová vzpomíná, že silná atmosféra tohoto výstupu byla ještě umocněna užitím světla, které prosvěcovalo nehybné herce na postelích takovým způsobem, že jejich těla začala evokovat mrtvé, kteří už nemoci podlehli.<sup>223</sup>

Dalším z režijních záměrů se podle Šiktancové stal boj s tezovitostí hry, snaha divadelně rozmlžit to, co je ve hře předem určeno k deklarativnosti.<sup>224</sup> Na rozdíl od tématu sobectví, které se soudě podle svědectví stalo spíše jistou úmluvou mezi tvůrci, o čem budou *Bílou nemoc* hrát, a v inscenaci nebylo nijak explicitně zobrazeno, snahu zmírnit Čapkovu tezovitost režisér zřetelně promítl do postavy Galéna. Ti, kteří v tisku vytýkali Kemrovu Galénovi nedostatek heroismu, vnitřní síly a odhodlání a jimž vadilo, že působí příliš plaše a zakřiknutě a nelze mu věřit, že je doktor, popsali Galéna z této inscenace správně.<sup>225</sup> Nicméně z hercovy strany šlo o záměr a o naplnění režijní koncepce. Šiktancová vzpomíná, že Kemr na jevišti místo bílého pláště nosil velký, ošuntělý kabát a svým vzhledem a vystupováním skutečně mohl místy připomínat spíše bezdomovce nebo šarlatána než doktora. Jeho Galén rentgenoval okolní postavy dlouhým tázavým pohledem, mluvil pomalu a odpovídal vždy až po určité pauze, jako by si v sobě rovnal všechny protichůdné myšlenky a potřeboval chvíli na to, než z nich stačí

<sup>221</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou.

<sup>222</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 3-4.

<sup>223</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>224</sup> Op.cit.

<sup>225</sup> TVRZŇÍK, Jan. *Bílá nemoc*. *Mladá fronta*, 5. 6. 1980; FUCHS, Aleš. Zápis z jedné schůze aneb diskuse o *Bílé nemoci* v Národním divadle. *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 14/15, s. 7

vygenerovat odpověď. Kemr hrál podle Šiktancové Galéna jako člověka, v němž se po celou dobu odehrává jistý vnitřní svár, kterému se trochu protiví, že musí jednat tak, jak jedná, a snad si ani není jist tím, zda jedná správně.<sup>226</sup> Tuto novou interpretaci postavy, podle níž se Galén stává nejistým a pochybujícím, podtrhl režisér dosud nezmiňovaným, ale významným zásahem do textu. Zatímco podle původního znění hry Galén odmítne na konci druhého obrazu ve druhém dějství Matku léčit, protože otec je vedoucím účetním Krügových závodů, Macháčkovu Galénovi se na tomto místě Matky zželel a nakonec jí poskytne pomoc. V inscenační verzi textu nacházíme na konci tohoto obrazu připsanou *dohru*, která má již spíše podobu režijní poznámky: *Otec vezme deštník ze židle a odchází – matka zůstane sedět – z obou stran se k ní blíží pacienti – vyběhne doktor – myslí si, že už odešli – zahlédne odcházet jen k otce – přistupuje k matce – ta vstává – nejistě jde – myslí si, že bude vyhozena – doktor jí podá ruku a odvádí ji do ordinace – pokyne dvěma pacientům, aby počkali.*<sup>227</sup> Tato proměna, jdoucí skutečně proti povaze původní Čapkovy postavy Galéna, se stala jednou z nejkontroverznějších a v inscenaci se nakonec udržela jen po ony tři reprízy, v dalších uvedeních již Matka odcházela opět nevyлéčená...

Jaroslava Šiktancová k Macháčkově inscenaci *Bílé nemoci* ještě dodává, že záměrem tvůrců nebylo hrát Čapka s prvoplánovou kritičností vůči tehdejšímu režimu. Nicméně, podobně jako se to stalo u inscenace *Jindřicha V.*, doba si to tak přečetla.<sup>228</sup> Působivý obraz nemocného lidstva, přítomný na scéně po celou dobu inscenaci, způsobil, že si diváci, navzdory jasnému zasazení inscenace do nacistického Německa, anebo právě proto, začali pojmenovávat příčinu aktuální nákazy... A sama Šiktancová uvádí, že o premiéře zírала, *jak útočná ta inscenace zobrazující svět v tom pokleslém, falešném, nemilosrdném, dokáže být.*<sup>229</sup>

Předčasné stažení *Bílé nemoci* mělo nicméně několik různých příčin, dnes již těžko říci, nakolik spolu byly provázané. Jak už bylo zmíněno, inscenace se v původní podobě dočkala pouhých tří repríz. Pokud budeme věřit internímu dokumentu Národního divadla *Hodnocení inscenace*, vypracovanému dramaturgem Jaroslavem Nezvařem, stalo se tak proto, že hned po premiéře oznámila Národnímu divadlu agentura Dilia, zastupující tehdy autorská práva Karla Čapka, že pokud nebudou v nové úpravě textu, (kterou již před premiérou Dilia jednou schválila!), a v samotné inscenaci provedeny určité změny, nedají souhlas k jejímu dalšímu

<sup>226</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>227</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 57.

<sup>228</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>229</sup> Op.cit.

uvádění. S podobnými požadavky přišla i Společnost bratří Čapků. Následovala tedy měsíční pauza, během níž muselo dojít ke zkrácení kabaretních meziher, nahrazení německých písní českými a odstranění nacistických symbolů. Co se týče samotného textu, zásadním požadavkem bylo, aby konec již jednou popisovaného výstupu v čekárně zůstal v souladu s Čapkovým záměrem, to znamená, aby doktor Galén Matce neposkytl lék.<sup>230</sup> Přestože všechna přání Dilie a Společnosti Bratří Čapků byla nakonec splněna, po dvanácti dalších reprízách byla inscenace opět pozastavena. Tentokrát šlo o příkaz vedení Národního divadla, které se rozhodlo přistoupit k další změně v kabaretních mezihrách, a sice nahradit externí tanečnice baletkami ze souboru Národního divadla. Vyjdeme-li z korespondence mezi ředitelem Pauerem a tehdejší šéfy činohry Švorcem, inscenace měla být obnovena v únoru 1981, ale kvůli přetížení kostýmní výroby se nestihly ušít nové kostýmy pro baletky, proto došlo k dalšímu půlročnímu odkladu.<sup>231</sup> Nicméně v okamžiku, kdy byly kostýmy už patrně došity (pokud byly skutečně kostýmy onou hlavní překážkou) střídá Švorce v pozici vedoucího činohry Jaroslav Fixa a inscenaci 20. 10. 1981 oficiálně ruší.<sup>232</sup> Není to překvapením vzhledem k jeho nám již známému přístupu k Macháčkovu uměleckému působení v Národním divadle. Ale na Fixovo rozhodnutí mohl mít vliv rovněž článek otištěný v červencovém čísle časopisu *Scéna* s názvem *Zápis z jedné schůze aneb diskuse o Bílé nemoci v Národním divadle*.<sup>233</sup> Jednalo se o přepis besedy Činoherní komise SČDU, která se zabývala otázkou, *zda je inscenace ‚Bílá nemoc‘ v Národním divadle skutečně tvůrčím omylem*.<sup>234</sup> Dočteme se tady názory celkem šesti „diskutujících“ z řad divadelních teoretiků i praktiků,<sup>235</sup> ač nutno dodat, že svou formou článek rozhodně nepřipomíná autentický záznam diskuse, jde spíše o po sobě jdoucí soudy a úvahy, které jen zřídka navazují jedna na druhou. Nelze sice říci, že by byla diskuse *plná podsouvaných dezinformací a lží o Miroslavu Macháčkově*,<sup>236</sup> jak píše Kateřina Macháčková, (lež je tam vlastně jen jedna, a to že Macháček převzal nápad meziher z filmu *Kabaret*), ovšem velmi problematičtá zůstává jednak skutečnost,

---

<sup>230</sup> NEZVAL, Jaroslav. *Hodnocení inscenace - Karel Čapek: Bílá nemoc*. Složka *Bílá nemoc* (1980). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>231</sup> Složka *Bílá nemoc* (1980). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>232</sup> Oznámení o likvidaci inscenace ze dne 27. 10. 1981. Složka *Bílá nemoc* (1980). Archiv Národního divadla v Praze.

<sup>233</sup> FUCHS, Aleš. Zápis z jedné schůze aneb diskuse o Bílé nemoci v Národním divadle. *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 14/15, s. 7.

<sup>234</sup> Op.cit..

<sup>235</sup> JAROSLAV MACHEK, *ved. odd. Divadelního ústavu*, JIŘÍ DANĚK, *kritik a sociolog, umělecký šéf Činoherního klubu*, OTAKAR BRŮNA, *šéfredaktor Scény*, MILAN FRIDRICH, *umělecký šéf činohry Jihočeského divadla v Českých Budějovicích*, JIŘÍ FREHÁR, *režisér Divadla E.F. Buriana v Praze* a ALEŠ FUCHS, *kritik a novinář, tajemník činoherní komise SČDU*. (FUCHS, Aleš. Zápis z jedné schůze aneb diskuse o Bílé nemoci v Národním divadle. *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 14/15, s. 7..)

<sup>236</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 230.

že k diskutování nebyli přizváni také samotní tvůrci a dále že všechna otištěná hodnocení inscenace jsou negativní. „Diskutující“ jako by mezi sebou soutěžili v tom, kdo dokáže nejlépe vystihnout chyby inscenace. Vadilo jim v podstatě všechno – zasazení inscenace do konkrétní doby, což podle nich oslabilo obecné poselství textu, kabaretní mezihry, které na sebe strhávají příliš mnoho pozornosti, nezvyklá interpretace Galéna, jež zproblematizovala nutné pozitivní vyznění postavy, a v neposlední řadě razantní zásahy do textu, za obzvláště troufalý byl opět považován především konec výstupu v čekárně. Nutno dodat, že dva ze zúčastněných, Daněk a Frehár (který ovšem, jak nás informuje text, přišel pozdě a stihl se ke všemu vyjádřit jen v krátkosti), sice měli k inscenaci výhrady, ale alespoň režisérovi přiznali právo na neúspěšný pokus a ocenili odvalu při hledání nového jevištního přečtení textu. V souvislosti s Macháčkovou úpravou textu otevřeli účastníci diskuse také jednu obecnější otázku, a sice nakolik má režisér právo přizpůsobit si pro svoji inscenaci vybraný text, přičemž většina z nich se přiklonila k tomu názoru, že režiséři v poslední době ztrácejí respekt k dramatickým textům. Jako největší odpůrce režiséřských zásahů do textu se v článku projevil Aleš Fuchs, mimo jiné autor celého článku, který prohlašuje například: *Nedivím se, že žijící autor na ten výsledek nerad čeká... Ostatně kvůli komu se hraje divadlo? Kvůli autorovi nebo režijní interpretaci? Proč si vlastně režiséři nepiší sami hry? Začít tam, kde jiný skončil, je lehké... Vím, že odpověď není jednoznačná, ale ta otázka tady dlouho je, všude ve světě.*<sup>237</sup> O problematice „režisérismu“ vydal Fuchs o měsíc později vlastní, velmi kritický a útočný článek s názvem *Zničili režiséři divadlo?*,<sup>238</sup> v němž se k Macháčkově inscenaci *Bílé nemoci* opět vrací a uvádí ji zde jako jeden z příkladu režiséřské zvlů: *Čapek je významný klasik české kultury, ale proti režisérovi neměl naději, byl přepsán, přerežirován, neboť divadlo se dnes nehraje kvůli myšlenkám dramatikovým, ale kvůli názoru režiséra.*<sup>239</sup> Macháček dostal v souvislosti s tímto článkem od šéfredaktora *Scény* pozvání, aby se zúčastnil nové besedy, v níž by měly být znovu projednány otázky, kterými se Fuchs v textu zabývá. Macháček se nicméně odmítl zúčastnit mimo jiné proto, že se cítil být poškozen nepřizváním k první, později uveřejněné diskusi a také z toho důvodu, že pochyboval o objektivnosti debaty budoucí.<sup>240</sup>

Co se týče ostatních reakcí v tisku, bezprostředně po premiéře vyšla jediná recenze, a to od Josefa Richtera ve *Večerní Praze*. Kritika vyzněla jednoznačně ve prospěch inscenace, Richter píše *o dokonalém nastudování, vynikajících hereckých výkonech i myšlenkově koncentrované*

---

<sup>237</sup> FUCHS, Aleš. Zápis z jedné schůze aneb diskuse o Bílé nemoci v Národním divadle. *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 14/15, s. 7.

<sup>238</sup> FUCHS, Aleš. Zničili režiséři divadlo? *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 18, s. 1, 6.

<sup>239</sup> Op.cit., s. 6.

<sup>240</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 228 -229.

*jevištní podobě dramatu*. Za výborný režijní nápad považuje rovněž šantánové mezihry, které podle něj *symbolizují přeslazený, nevkusný barvotisk doby na pokraji zkázy*.<sup>241</sup> S velkým zpožděním vyšly další tři recenze, v dubnu Aleny Walekové v *Novém slovu Bratislava*<sup>242</sup> a v červnu Jiřího Tvrzníka v *Mladé frontě*<sup>243</sup> a Miloše Vojty v *Tvorbě*. Walekové chybí názor, recenze však vyznívá spíše pozitivně, Tvrzník vyslovuje výhrady k pojetí doktora Galéna, které podle něj dělá postavu příliš bezvýraznou, a také uvádí, že pro něj byla inscenace málo *vzrušující a burcuující*, nicméně považuje ji za zajímavý a hodnotný pokus v uvádění Čapkovy dramatiky. Vojtova z dnešního pohledu až komická recenze vypovídá o tom, že ani stranická divadelnická základna nebyla vždy jednotná. Autor obhajuje inscenaci i Macháčkovu úpravu, neboť v ní nachází působivou paralelu k tehdejší politické situaci – k vyostření konfliktu mezi Sovětským svazem a Spojenými státy americkými.<sup>244</sup> Nutno dodat, že pět pražských deníků – *Rudé právo*, *Práce*, *Lidová demokracie*, *Svobodné slovo* a *Zemědělské noviny* – tuto inscenaci, patrně ne náhodou, zcela pominuly.

Na závěr dejme ještě jednou slovo Jaroslavě Šiktancové. Ta uvádí, že když byla inscenace stažena, překvapivě s Macháčkem necítili velkou újmu. Bylo to jednak z toho důvodu, že nebyli jako inscenátoři zcela spokojeni s výsledkem, ale především kvůli pachuti, která zůstala ze všech problémů, jež se na inscenaci průběžně nabalovaly.<sup>245</sup> O tom, jak únavná mohla tehdy v některých případech být příprava inscenace v Národním divadle, vzhledem k reprezentativnímu charakteru této scény a s tím souvisejícím zesíleným dozorem shora, svědčí některé poznámky, jež si tehdejší asistentka režie po zážitcích ze zkoušek vepsala do knihy s inscenační verzí textu. Naráží v nich na to, jak obtížné je inscenovat toto Čapkovy drama (ale i jakýkoliv jiný text) v roce 1980, *kdy slovo bojkotovat znamená narážku na bojkot olympijských her; kdy je... drzé, provokující, opovážlivé, nepřipustné, nepřijatelné, troufalé ... říci: ‚Já sloužím navíc svému státu‘; kdy mluvit upřímně o míru je podezřelé, proti válce zneklidňující*.<sup>246</sup> K vnuceným úpravám si poznamenává: *Je převelká škoda, když se v divadle vkrade už na představení (nejen do kanceláří, chodeb, šaten, klubů) zcela mimodivadelní něco, co s divadlem*

<sup>241</sup> RICHTER, Josef. Stále trvající odpovědnost. *Večerní Praha*, 29. 2. 1980.

<sup>242</sup> WALEKOVÁ, Alena. Varující výzvy. *Nové slovo Bratislava*. 24. 4. 1980.

<sup>243</sup> TVRZNÍK, Jiří. Bílá nemoc. *Mladá fronta*, 5. 6. 1980.

<sup>244</sup> VOJTA, Miloš. Zbytečné rozpaky nad Bílou nemocí. *Tvorba*, 25. 6. 1980.

<sup>245</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

<sup>246</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové, s. 1.

*vůbec nesouvisí, že se věci posuzují ve vztahu k tomu, kdo to viděl, co si myslel a že z toho může  
vzejít ,to a to‘.<sup>247</sup>*

---

<sup>247</sup> Op.cit.

## Vévodkyně valdštejských vojsk

Hra Oldřicha Daňka *Vévodkyně valdštejských vojsk* vzešla z dramatické soutěže k stému výročí prvního otevření Národního divadla a v Macháčkově režijním nastudování měla premiéru 4. 12. 1980 na scéně Stavovského divadla. Daněk, který se ve své dramatice často obrací k historickým tématům, se tentokrát pokusil dramaticky zpracovat třicetiletou válku, konkrétně její sedmnáctileté období od roku 1617 do Valdštejnovy smrti v roce 1634. Dramatik přináší jakýsi komplexní vhled do válečného světa a zobrazuje jednak osudy těch, kteří válku vytvářeli, vedli a také si z ní udělali výnosný byznys, ve hře zastoupené v první řadě postavou Valdštejna, a dále těch, jež na rozhodnutí mocných dopláceli, obětí války z řad obyčejných lidí, jakými jsou v dramatu profous, písař, rejtar a markytánka. Hra vedle historických informací o průběhu a často absurdních zvratech první fáze třicetileté války přináší také obecné myšlenky týkající se povahy válek jako takových a s nimi například otázku, zda lze krutost, zbabělost a prodejnost v chování jednotlivce omluvit válečnými podmínkami či nikoliv. Po kompoziční stránce se jedná o drama složité, využívající několika rovin zcizení. Kromě již zmiňovaných dvou linií příběhu (Valdštejnova a podřízených z jeho pluku) se příběh navíc odvíjí jako vzpomínka, do níž postavy ze své současné pohledu, z roku 1934, neustále zasahují svými komentáři, vysvětlivkami či novými emocemi, které v nich již uplynulé okamžiky jejich života vyvolávají. To je případ především markytánky Magdaleny Marie a Valdštejna, neboť jejich charaktery autor ve hře rozkládá do dvou postav. Markytánku představuje na začátku války mladší, rozverná Marie (v inscenaci Jana Březinová), potom, co je Marie znásilněna, dohrává za ní příběh starší, zahořklejší Magda (Jana Hlaváčová), ať ale zrovna hraje příběh kterákoliv z nich, markytánčino druhé mladší/starší já do něj neustále zasahuje svými komentáři. Také postava Valdštejna má ve hře svoji mladší a starší podobu, také tady příběh hraje zpočátku mladší, silnější polovička (Václav Postránecký) a v okamžiku, kdy se Valdštejnova choroba začíná zhoršovat a jeho obliba u císaře klesat, přebírá roli mrtvý Valdštejn z roku 1634, respektive Valdštejnův duch (Josef Kemr). Nicméně oproti markytánce je zde rozdíl – zatímco u Marie a Magdy nikdy nedojde ve hře k přímé konfrontaci (ta, co se zrovna nachází ve vzpomínce, tedy hraje příběh, nikdy neslyší komentáře té druhé), dva Valdštejnové se v příběhu navzájem vidí, reagují jeden na druhého a později spolu i několikrát vedou regulérní dialog, Valdštejnovo rozdvojení je tedy postaveno na lehce odlišném principu. Rozdvojenými postavami ale výčet autorových zcizovacích prvků nekončí. Dramatik využívá i opačný model, to znamená, že nechává jednoho herce ztvárnit několik různých postav. Například herec, který hraje primárně ve valdštejském pluku Mušketýra, musí ztvárnit také Biryta, De Zitta, Stralsundského měšťana, Rašína, Šlika, Marrada

a Butlera, podobný úděl předepisuje hra také představiteli Arkebuzíra, Kyrysníka a Pikenýra. Dramatik dodává, že k rozlišení jednotlivých postav postačí jen útržky kostýmů, klobouk, opasek, zbraň apod., to všechno si skupina valdštejnských vojáků má na začátku přivést s sebou na káře.<sup>248</sup> Tento princip divadla na divadle a jeho poodkrývání prostupuje celou hru – například všechny nové historické postavy uvádí na scénu Písař nebo jedna z markytánek a doprovází je úvodním komentářem; když Písař zapomene uvést postavu Maxmiliána Bavorského, Arkebuzír, který ho ztvárňuje, Písařovi nejprve vynadá, že nesleduje děj, a teprve potom pokračuje v hraní; předtím, než má do příběhu vstoupit postava Kryštofa Haranta, se ve skupině strhne hádka o to, kdo by se této postavy měl ujmout apod. Nicméně odpověď na to, zda skutečně sledujeme vystoupení herecké společnosti, či se jedná o příběh sehraný postupy epického divadla, který není nutně orámován druhou divadelní rovinou, nám dramatik dává až v úplně posledním výstupu. Příběh je dovyprávěn a třetí a nejstarší ženská postava ve hře, Lena, pronáší: *Tak já nevím, čas jsme nezmohli, sebe jsme nezmohli, tak o tom čase pojd'te aspoň povídat.[...] Strašlivý mord, avšak nejdříve vzestup frýdlantského vévody. Spatříte bitvy a ukrutné exekuce, setkáte se i s Jeho milostí císařskou! Živí se tím už nějakí Engličani – a prý se užijí.*<sup>249</sup> V poslední scénické poznámce pak stojí, že z *písničky bitev se stává písnička divadla* a o Marii Magdaléně se začne psát jako o principálce.<sup>250</sup> Dramatik se tedy k divadlu na divadle v závěru přiklání – příběh se odvíjel pozpátku, tudíž když na konci hry padlo rozhodnutí, že postavy celý příběh divadelně sehrají, znamená to, že jsme od začátku sledovali vystoupení divadelní společnosti. Nicméně zůstává zde skutečnost, že herci byli nejprve součástí pluku a až pak se dali na divadlo, takže předvádějí svoje reálné životní osudy, což zase stvrzenou divadelní rovinu lehce problematizuje.

Jak prozrazuje televizní záznam inscenace z roku 1985,<sup>251</sup> Miroslav Macháček, jakkoli inscenuje jinak text velmi pietně, výše citovanou promluvu Leny i většinu ostatních replik v závěrečném výstupu hry škrtá a spolu s dramaturgem inscenace Radoslavem Lošťákem vymýšlí nový konec, který vypadá následovně:

MARIE: Pojd'te dál!

PÍSAŘ: Proč?

<sup>248</sup> DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Praha: Dilia, 1981, s. 14.

<sup>249</sup> Op.cit., s. 76.

<sup>250</sup> Op.cit., s. 77.

<sup>251</sup> *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Režie televizního záznamu Viktor Polesný. Československá televize, 1985.



MARIE: Třeba na nás někde něco čeká ... Přece někde něco musí být.

MAGDA: A válka bude jednou vdova!

MARIE: A my jí nedáme ani jedinýho chlapa!

Potom, co Magda s Marií, držíce se za ramena, dořeknou tyto poslední repliky, nechává režisér příběhnout na předscénu znovu Valdštejnova ducha, který začíná odříkávat svůj text úplně od začátku. Tímto zdůrazněním cykličnosti příběhu sice Macháček naznačuje, že jsme celou dobu mohli sledovat divadlo na divadle, ale předešlou úpravou závěru jako by se naopak bránil dořečenosti dramatického textu, který nakonec dělá ze skupiny z valdštejnských vojáků herce, a v tomto duchu také inscenuje celou hru – spíše jako *theatrum mundi* než představení divadelní společnosti. S chutí sice na jevišti akcentuje všechny zcizující prvky obsažené ve hře, ale zároveň nevede herce k odtažitému projevu, ani k teatrální nadsázce, k níž by dramatická koncepce předepisující jednomu herci více postav, mohla vybízet. Herci ztvárňují své postavy, bez ohledu na to, kolik jich zrovna mají přidělených, s psychologickou věrohodností, jejich zcizující komentáře nevyznívají jako chladná konstatování, ale leckdy se stávají emocionálně vypjatými výstupy.

Také u této inscenace platí, že její úspěch z velké části závisí na hercích, které, ve většině případech, dokázal režisér dovést k velmi soustředěným a propracovaným výkonům. Jana Březinová a Jana Hlaváčová dokázaly odlišností ve svých výkonech přesně vystihnout proměnu markytánky Marie Magdaleny, kterou během válečných let projde, aniž by se jim jejich společná postava rozštěpila na dva různé charaktery. *Jestliže Březinové se podařilo vytvořit zejména pohybově obraz rozdychtěného mládí, pak Hlaváčová vytváří Magdu z širších zdrojů. Její téma je obohacené o trpkost životních zkušeností: ironii a syrovou věčnost svého vztahu ke světu kloubí s vnitřní a dosud neokoralou něhou*, charakterizuje jejich herecké výkony výstižně recenzent *Zemědělských novin*.<sup>252</sup> Třetí ženská postava, Lena, by podle programu k inscenaci měla být nejstarším spodobněním Marie Magdaleny, ovšem ve hře to zdaleka tak jednoznačné není a každopádně mezi touto postavou a dvěma mladšími ženami neexistuje v textu tak pevné semknutí jako mezi postavami Marie a Magdy. Navzdory tomu, co stojí v programu, ani režisér toto propojení v inscenaci neakcentoval. Alespoň to tak nevyznívá z televizního záznamu, v němž tuto postavu bohužel ztvárňuje místo zesnulé Dany Medřické, původní představitelky Lenu, Blažena Holišová a jedná se o jeden z nejhorších výkonů inscenace. Holišová hraje Lenu

---

<sup>252</sup> (cim). Vévodkyně valdštejnských vojsk. *Zemědělské noviny*, 31. 1. 1981.

jako bezduchou protivnou pavlačovou tetku místo toho, aby se snažila promítnout do postavy životní moudrost, která by její hrdince náležela. To se soudě podle recenzí podařilo Daně Medřické, která obdařila Lenu *vitální rázností*<sup>253</sup> *a prostotou a hloubkou své ženské a lidské zkušenosti a jedna její věta určená profousevi, ale vlastně všem: ‚Třebas jsou i spravedlivé války, kdopak ví‘ – stačila k tomu, aby se nám herectví Dany Medřické znovu objevilo jako velké a nesmírně cenné.*<sup>254</sup> Lidového filozofa Profouse se sarkasmem a přirozenou komediálností zdárně odehrál Josef Somr, Petr Kostka ztvárnil postavu Písaře energickými gesty a pohyby a dodal jí chlapeckou rozvernost. Třetí mužskou postavu Rejtara hrál původně Luděk Munzar, který podle recenzenta *Zemědělských novin* dokázal svým výkonem vystihnout *rozporuplnost drsného vojáctví a vnitřní něhy a citlivosti.*<sup>255</sup> Vzhledem k Munzarovým zdravotním problémům ovšem muselo dojít ke změně obsazení a i v tomto případě se volba nového představitele Rejtara neukázala být šťastná. Postava Rejtara je v dramatu podstatná – láska rejtara a markytánky, které ve válečných podmínkách není přáno dojít naplnění, tvoří osu příběhu skupiny valdštejského pluku. Hostující Maxmilián Hornyš, který roli převzal místo Munzara a jehož výkon zaznamenaly televizní kamery, je ovšem tak nevýrazný a prkený, že lze jen stěží uvěřit, že by se do něj tak temperamentní a charakterní žena, jako je markytánka v podání Březinové i Hlaváčové, zamilovala. Bohuslavu Čápovi coby Kyrýsníkovi, Josefu Čápovi jako Arkebuzírovi a Oldřichu Vlčkovi v roli Pikenýra předepisuje hra proměňovat se v různé charaktery, a ač jde o herce spíše průměrného hereckého talentu, je třeba ocenit, že je režisér vybičoval k velmi slušným výkonům, které na rozdíl od těch Holišové a Hornyše inscenaci nepoškozují. Rozhodně nejlépe si ovšem s tímto typem role dokázal poradit Bořivoj Navrátil v *Mušketýrovi*. Herec jako by přesně naplňoval Macháčkovu režijní koncepci z inscenace *Jindřicha V.*, a sice vytvořit na jevišti z *ničeho všechno*, (i když je třeba si uvědomit, že v tomto případě je tato myšlenka obsažena už v samotné dramatickém textu). Navrátil nachází vždy přesné gesto a výraz, za pomoci něhož se mu i během krátkých výstupů daří postavu v hutné zkratce charakterizovat. S přispěním jen několika mála kostýmních doplňků tak vytváří na jevišti rychle za sebou celkem sedm (nepočítáme-li jeho „základní“ roli Mušketýra) charakterově i vizuálně odlišných postav. Vedle Marie a Magdaleny lze za stěžejní postavy hry považovat „valdštejské duo“. Inscenace je, co se týče spodobnění obou postav, věrná textové předloze. Václav Postránecký hraje mladšího Valdštejna skutečně jako *muže plného sil, trochu opojeného vlastní genialitou,*<sup>256</sup> jak

<sup>253</sup> (mik). Česká novinka v Tylově divadle. *Lidová demokracie*, 18. 12. 1980.

<sup>254</sup> PROCHÁZKA, Jan. Vévodkyně valdštejských vojsk. *Svobodné slovo*, 17. 12. 1980.

<sup>255</sup> (cim). Vévodkyně valdštejských vojsk. *Zemědělské noviny*, 31. 1. 1981.

<sup>256</sup> DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejských vojsk*. Praha: Dilia, 1981, s. 8.

předepisuje autor. Herci se ovšem daří vedle této počáteční polohy arogantního, krutého vůdce s ďábelsky pronikavou inteligencí, přesvědčivě zobrazit také Valdštejna v pozdější fázi, kdy už se u něj pod vlivem postupující syfilis začínají projevovat znaky šílenství. Také k postavě mrtvého Valdštejna našel Macháček základní interpretační klíč v textu, podle něhož *tento Valdštejn roku 1634 není nic než troska a působí donkichotsky* – je v dlouhé noční košili, s rozčuchanou bradou a bos.<sup>257</sup> Režisér spolu s představitelem role Josefem Kemrem komický potenciál této postavy v inscenaci naplno zužitkovali. Kemr dovádí svůj charakter až ke groteskní nadsázce, hraje Valdštejnova ducha jako směšného staříka s nepřičetností v očích, roztržitě pobíhajícího po scéně, záměrně komicky přehání potěšení, kterému způsobuje pohled na své mladší úspěšné já, později také pýchu v okamžicích, kdy ho mladší Valdštejn přestává ignorovat a začíná naopak s důvěrou poslouchat jeho připomínky. Režisér postavu ducha v první půli inscenace na jevišti jednoznačně zviditelnil, když ho nechal vystupovat po Valdštejnově boku téměř pokaždé, když se vévoda objeví na scéně, což je varianta, kterou hra pouze naznačuje. Macháček pro každý takový výstup vymyslel pro Kemra komickou scénku či komentář k celé situaci, který herec realizuje často jen pantomimicky, protože hra mu k tomu ne vždy předepisuje text: Na úplném začátku se duch ze samého obdivu drží Valdštejna jako klíště a obrací násilím jeho obličej k tomu svému, aby ho jeho mladší já začalo registrovat; když si Valdštejn kleká před císařem, aby od něho symbolicky převzal vévodství meklenburské, běží si duch rychle kleknout před své mladší já, aby vévodství mohl znovu přebrat on; v jednom výstupu odehrávajícím se v době Valdštejnových největších úspěchů zase využívá duch příležitosti, kdy se Valdštejn na chvíli vzdálí od svého trůnu, a jde se tam usadit místo něho, aby si připomenul svůj okamžik slávy atd. Komická čísla tohoto starého, zesláblého klauna, ovšem zanechávají tragickou pachut' – prostřednictvím postavy ducha totiž režisér nejen posílil komický prvek v inscenaci, ale zároveň demonstroval, jak relativní je moc a úspěch, a to zejména ve válce, a jak tragikomický pohled může být na lidi, kteří o ně přišli.

Scéna Josefa Svobody ve své náznakovosti korespondovala s principy epického divadla, na nichž je dramatický text postaven, a také podtrhovala Macháčkovu režijní vidění příběhu jako divadla světa, alespoň to tak bylo u původní výpravy vytvořené pro scénu Stavovského divadla. Svoboda tady využil svůj oblíbený nápad protažení lóží Stavovského divadla do prostoru jeviště. Prázdnou scénu, členěnou jen třemi schůdky na dva různě vysoké stupně, ohraničil vzadu dvoupatrovou divadelní stěnou s lůžemi a na stranách pak přidal ještě po jedné přízemní lóži.

---

<sup>257</sup> Op.cit., s. 5.

Postranní lóže se staly jakýmsi útočištěm šesti hlavních hrdinů valdštejnského pluku, místem, kde čekají na to, až na ně přijde řada v příběhu a odkud komentují či poopravují jednotlivé výstupy. Zadní lóže posloužily jako kulisa k výstupům Valdštejnovým, které se většinou odehrávaly právě vzadu na vyvýšenější části jeviště, zatímco příběh vojáků režie situovala převážně blíže k publiku. Co se týče rekvizit, vystačila si inscenace s několika kusy dřevěného historického nábytku (stoličky, trůn) a s kordy, podstatným objektem na scéně se stala dřevěná truhla, která ukrývala kostýmy pro postavy z Valdštejnova příběhu a zároveň se v průběhu inscenace postupně proměňovala ve stůl, postel nebo klavír.

V roce 1983 byla inscenace kvůli začínající rekonstrukci Stavovského divadla přenesena na čerstvě vybudovanou Novou scénu a scénografický návrh byl při této příležitosti pozměněn. Celkem logicky zmizelo divadelní orámování jeviště, neboť to odkazovalo k původnímu interiéru, v němž byla hra inscenována. Po stranách byly vybudovány jakési dřevěné terásky se schůdkami, které v inscenaci převzaly funkci předchozích stejně umístěných lóží, a zadní divadelní stěna byla nahrazena oponou, sešitou z velkých kusů hadrů.

Opona, stejně jako předtím zadní kulisa tvořená lóžemi, ovšem nezůstávala na scéně po celou dobu – mizela pokaždé, když se jeviště podle textu mělo změnit ve válečné pole. Právě z jevištního ztvárnění bitev se režisérovi podařilo vytvořit jedny z nejpůsobivějších momentů inscenace: Odkrytá zadní část scény pokaždé odhalila dvě řady velkých vojenských bubnů, za něž se postavili herci a bubnováním za zrychlujícího se tempa simulovali zvuk pochodujícího vojska. Scéna vrcholila momentem, kdy se postavy od bubnů s rykem rozběhly na předscénu – proti divákům jako proti nepřátelské armádě, jedna z nich zamávala praporem a dvojice Valdštejnů, stojící v čele „vojska“, tasila za zvuku silné dramatické hudby meč. Následoval prudký stříh a vypjatou hudbu vystřídal pomalejší žoldněřský popěvek, výrazný hudební motiv procházející celou inscenací a symbolizující jinou součást války než je bitevní vřava – nekonečné úmorné harcování z místa na místo. Po zaznění tohoto tónu se postavy začaly pomalu rozcházet zpět na svá místa, aby tak daly na srozuměnou, že ani tentokrát nešlo o poslední bitvu a nekonečná válka pokračuje dál. Tímto způsobem inscenoval režisér všechny bitvy a válečné akce, až na jedinou – dobytí města Magdeburku. To znázornil jinou, ale stejně sugestivní jevištní zkratkou: vojáky postavil do jedné řady přes celou délku jeviště a před ně rozestavil tři ženské postavy, při každém ze tří Arkebuzírových slov popisujících výsledek akce: *pobito*, *znásilněno*, *vypáleno*,<sup>258</sup> ze sebe vydala jedna z žen srdceryvný výkřik a skryla tvář do dlaní. V souvislosti se

---

<sup>258</sup> DANĚK, Oldřich. *Věvodkyně valdštejnských vojsk*. Praha: Dilia, 1981, s. 49.

zobrazením válečných hrůz za pomoci jevištní metafory je potřeba zmínit ještě jednu scénu, a sice znásilnění Marie Magdaleny. Režisér, opět na pozadí dramatické hudby, nechal nejdříve vojáky, aby Marii svlékli a to tím způsobem, že si ženu přehazovali po celé scéně, přičemž každý z nich z ní strhl část oděvu, samotný obraz znásilnění pak znázornil tak, že markytánku ležící na zemi vojáci jeden po druhém překračovali a ona na jejich „kroky“ reagovala dlouhými pronikavými výkřiky.

Působivá režijní práce s velkým jevištním prostorem se ovšem nestala devizou jen válečných scén, ale celé inscenace. Ať šlo o výstup tří herců či hromadnou scénu, Macháček vždy dokázal rozehrát celý prostor a zároveň přesně promyšleným hereckým aranžmá dodat jevišti v každém obraze estetickou vyváženost. Podobně úspěšně si režisér poradil i s temporytmem celé inscenace. Rychlými proměnami mezi jednotlivými rovinami příběhu a přesným vypointováním každé dramatické situace se mu navzdory složité kompozici dramatické předlohy podařilo udržet v inscenaci po celou dobu patřičný spád a napětí.

## Hamlet

Poslední Macháčkovou inscenací v Národním divadle před šestiletou nucenou odmlkou se stal Shakespearův *Hamlet*, který měl premiéru 13. 4. 1982 na jevišti Státní opery (tehdejšího Smetanova divadla).

Na otázku, jaký je jeho vztah ke hře *Hamlet*, odpovídá Miroslav Macháček v roce 1989 redaktorovi *Ostravského deníku* následovně: *Má třicetiletá práce je to. Před třiceti lety jsem Hamleta inscenoval poprvé v Českých Budějovicích. Ve volných chvílích jsem se k této hře neustále vracel. Po každém čtení jsem objevil novou myšlenku, nový pohled. Je to hra všech her. Dotýká se problémů minulého i současného světa. Považuji Hamleta za nejlidovější hru, protože lidé nejrůznějšího vzdělání, schopností i názorů si v ní mohou vybrat. Je to detektivka s devíti mrtvolami i filozofie v kostce, mravoliční hra, drama nejvyšších kvalit. (...) Žily kovu poznání, obsažené v Hamletovi, jsou ovšem v takové hloubce, že snad dokud budou lidé na světě, nenahlédnou na dno této hry. V tom je podobná vesmíru.*<sup>259</sup>

Macháčková první inscenace *Hamleta* měla premiéru v květnu 1954, byla považovaná za vrchol jeho českobudějovické éry a šlo mimochodem také o první poválečné uvedení této hry u nás.<sup>260</sup> Macháček tehdy upozadil filozofickou rovinu hry a *akcentoval ostré dějové konflikty tragédie a tím také aktivitu – až bojovnost – Hamletova hledání pravdy života*,<sup>261</sup> píše o Macháčkově prvním nastudování *Hamleta* Jindřich Černý. V programu k českobudějovické inscenaci byly tehdy otištěny také tři stránky *Režisérových poznámek k ‚Hamletu‘*. V textu najdeme jednak svědectví o tom, jak inscenace vznikala, a dále nás zde Macháček seznamuje se svojí režijní interpretací hry. V ní se vymezuje vůči tradici 18. a 19. století, která viděla Hamleta jako *člověka rozvráceného, slabocha, dekadenta, hysterického šílence a dokonce i nemravu*.<sup>262</sup> Uvádí, že jeho cílem je naopak zbavit ústřední postavu *všech nánosů nemocného slabošství*,<sup>263</sup> zobrazit Hamleta jako *hledače pravdy života, bojovníka, ovšem se všemi jeho vnitřními rozpory a melancholií*<sup>264</sup> a důraz položit nejen na hrdinovy myšlenkové pochody, ale také na dějovou linii

---

<sup>259</sup> FIGURA, Zdeněk a MACHÁČEK, Miroslav. Strom ve vesmíru. Se zasloužilým umělcem Miroslavem Macháčkem o smyslu umělecké tvorby. *Ostravský deník*, 30.11.1989.

<sup>260</sup> ČERNÝ, Jindřich. Osobnosti současné režie. *Amatérská scéna*, 1989, roč. 26, č. 9, s.14.

<sup>261</sup> Op.cit.

<sup>262</sup> MACHÁČEK, Miroslav. Režisérovy poznámky k Hamletu. *Divadelní program k inscenaci Hamlet*. České Budějovice: Krajské oblastní divadlo v Českých Budějovicích, 1954, s. 2.

<sup>263</sup> Op.cit.

<sup>264</sup> Op.cit.

hry, neboť všechny slavné monology Hamleta dostanou pravý význam jedině tehdy, když vyrůstají organicky ze samotného dramatického konfliktu.<sup>265</sup>

Srovnáme-li tento výklad dramatu z roku 1954 s Macháčkovým režijně-dramaturgickým plánem k jeho druhé inscenaci Hamleta v Národním divadle (*Několik poznámek k inscenaci Hamleta a jejímu obsazení*), který napsal v roce 1981, zjistíme, že režisérův pohled na hru se za tu dobu v zásadě nezměnil. Přirozeně se však Macháček propracoval k hlubší analýze, především u postavy Hamleta a jeho povahové proměny během hry, kterou v novém režijním plánu detailněji rozvádí. Připouští již v Hamletově jednání jistou váhavost, ale upozorňuje na to, že *váhání jako součást lidského myšlení není neměnná vlastnost, tolikrát přisuzována právě Hamletovi*. Pokračuje: *„Váhání“ je proměnlivý tvůrčí proces, vedoucí k cíli: k rozhodnutí. Každý člověk zvažuje všechny okolnosti své životní situace, než se rozhodne, jak ji bude řešit. Tím více Hamlet, který prožívá do krajnosti vypjaté, vpravdě dramatické období svého života.*<sup>266</sup> Velmi podobně potom charakterizuje postavu Hamleta dramaturg Radoslav Lošťák v programu k inscenaci: *Nálepkovité označení, že Hamlet je typ „váhavého člověka“, je bytostně nedivadelní, protože místo procesu jednání podtrhuje jednu statickou část tohoto procesu. Jeho váhání je mnohem méně otálením, oč je více hledáním jistot, pravdivého poznání a mobilizace sama sebe, aby v rozhodné chvíli dokázal dovést důsledky pravdivě poznávaného až k nutným závěrům.*<sup>267</sup>

Macháček věnuje ve svých poznámkách k *Hamletovi* z roku 1981 velký prostor scéně vystoupení herců na Elsinoru, která podle něj v inscenacích *nebývá zdaleka využita a často je zúžena na Hamletovu slavnou promluvu k hercům.*<sup>268</sup> Výstup herců na Elsinoru vnímá Macháček jako zlomový okamžik ve vývoji postavy Hamleta – nejen že herci usvědčí svým představením Claudia z vraždy, ale na Hamleta také výrazně zapůsobí monolog Prvního herce (kterého si v této inscenaci Macháček sám zahrál), díky němuž si uvědomí, že pokud je herec schopen vložit tolik prožitku a energie do své řeči adresované fiktivní Hekubě, on by teď měl vložit o to více razance do svého úkolu pomstít skutečnou vraždu svého otce a očistit elsinorský trůn. Návštěvu herců na Elsinoru považuje Macháček za „lekcii“ pro Hamleta, ale zároveň i za určité poselství pro diváky, kteří by se Hamletovou proměnou měli inspirovat: *Přál bych si, aby Hamlet v naší nové inscenaci, jakmile rozezná zlo a zváží, že je oprávněn a schopen proti němu bojovat, začal*

---

<sup>265</sup> Op.cit.

<sup>266</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Několik poznámek k inscenaci Hamleta a jejímu obsazení*. Složka Hamlet (1982). Archiv Národního divadla v Praze, s.1.

<sup>267</sup> LOŠTÁK, Radolav. Hamlet, hra souvislostí. *Divadelní program k inscenaci Hamlet*. Praha: Národní divadlo, 1982.

<sup>268</sup> MACHÁČEK, Miroslav. Režisérovy poznámky k Hamletu. *Divadelní program k inscenaci Hamlet*. České Budějovice: Krajské oblastní divadlo v Českých Budějovicích, 1954, s. 2.

*skutečně jednat a sdělil tak divákům, že v rozhodujících okamžicích života by měl každý člověk přestat teoretizovat a v praxi uskutečňovat své odhodlání.*<sup>269</sup> Divadlo tady posloužilo Hamletovi na jeho cestě za spravedlností hned dvakrát, proto Macháček nabízí vnímat tuto scénu jako *podobnoství smyslu existence divadla v životě člověka.*<sup>270</sup> Václav Königsmark se jako jediný z recenzentů ve své reflexi inscenace zmiňuje o významu, který režisér této scéně ve svém druhém inscenování *Hamleta* přisoudil: *Režisér scénou zdůraznil zásadní téma, obsahující vášnivé vyznání smyslu divadla. Zahrnuje jak jeho zdánlivou pošetilost, tak reálnou sílu, skrytou v jeho etické závaznosti, jež tu je ostatně v úzké spojitosti s výkladem Hamletovy postavy.*<sup>271</sup>

Soudě podle videozáznamu České televize z roku 1982<sup>272</sup> se režisérovi podařilo převést svůj výklad hry zřetelně na jeviště. Inscenace *Hamleta* z roku 1982 se až pietně se drží původního textu (vyškrtnuto bylo přibližně pouhých deset veršů v celé hře), zároveň z ní ale lze vyčíst jasnou režijní interpretaci hry, a to především v případě ústřední postavy. Tento Hamlet, v podání Františka Němce, je skutečně vzdálený zmateným dospívajícím Hamletům, zmítaným emocemi. Macháček před nás staví hotového muže s ujasněnými životními hodnotami, který svou morální autoritou převyšuje všechny postavy okolo, který sice občas na jevišti trpí a pochybuje, ale při tom má přesně pod kontrolou, do jaké míry může dát svým emocím volný průchod. Jakkoli se může zdát, že to Shakespearův text nedovoluje, Hamlet se v této inscenaci skutečně stává hybnou silnou dění na jevišti, a to nikoliv až od výstupu s herci, jak to předestíral Macháček v režijních poznámkách, ale už téměř od samého začátku hry. Respektive Němcovi se svým rozhodným vystupováním daří vytvořit zdání, že tomu tak je. Jako by to byl Hamlet, kdo přivolá ducha svého otce a ne duch, kdo si najde Hamleta, jako by herecká tlupa nešla náhodou kolem, ale byl to Hamlet, kdo si jejich vystoupení objednal, jako by on sám z vlastní iniciativy vtrhl k matce do ložnice a nebyla to Gertruda, kdo pro svého syna poslala... Tento Hamlet se zdá být nejbezradnější na úplném začátku inscenace, kdy si ještě není jist, proč přesně ho nastalá situace v Elsinoru tolik drásá. Druhému výstupu, v němž Claudius oznamuje svoje zasnoubení s královnou, předchází chvíle Hamletova zoufalého lomení rukama na prázdné scéně, během

---

<sup>269</sup> MACHÁČEK, Miroslav. Režisérovy poznámky k Hamletu. *Divadelní program k inscenaci Hamlet*. České Budějovice: Krajské oblastní divadlo v Českých Budějovicích, 1954, s. 3.

<sup>270</sup> Op.cit., s. 2.

<sup>271</sup> Op.cit.

<sup>272</sup> *Hamlet*. Režie televizního záznamu Viktor Polesný. Československá televize, premiéra v Československé televizi červen 1988.



celého tohoto výstupu potom sedí zhroucený do sebe, stranou všeho dění na jevišti, tupě zírá do prázdna, jen párkrát hodí ironický úsměšek nad bodrými řečmi svého strýce. V okamžiku, kdy vyslechne od otcova ducha pravdu o jeho smrti, získá ale jeho tvář po prvotním šoku výraz zvláštního klidu a odhodlání – teď už zná svůj úkol a může „jednat“. Od této chvíle jako by byl Hamlet stále v pohybu, strhává na sebe na jevišti pozornost svými sebejistými pohyby a lehce nadřazeným tónem mluvy, ve svém utrpení se neutápí, spíše jako by ho bolest burcovala k akci. Snad proto v této inscenaci vyzní poněkud naprázdno Hamletův monolog „být či nebýt“, neboť cítí jako svou osobní povinnost nejen vůči otci, ale i vůči celému Dánsku, „dál být“ a domoci se spravedlnosti.

Macháček svou režijní interpretací postavy Hamleta nezanechává příliš důvodů ke spekulacím o tom, zda Hamlet své šílenství předstírá nebo je šílenstvím zasažen doopravdy. Němcův Hamlet si od začátku až do konce se svým okolím hraje. S pobavením pozoruje, jak svými neobvyklými reakcemi zcela zmátl nedůvtipného Polonia; radostně vítá Rosencrantze a Guildensterna, dokonce si s nimi zazpívá písničku z jejich mladých let, ale od začátku je zřejmé, že se má před nimi na pozoru a jeho vřelé uvítání je jen jednou z jeho předem promyšlených přetvářek; vrcholným Hamletovým výkonem je potom křepčení před a během divadelního vystoupení herců, kdy létá z jedné strany jeviště na druhou, při představení naschvál hlasitě tleská při každém usvědčujícím okamžiku a na závěr si s herci i zazpívá a doprovodí je na loutnu. Hned potom ovšem běží k Horatiovi a s vážnou tváří s ním probírá Claudiovy reakce během představení. Snad jediné při setkání s Ofélií je Hamletovo nadšení zpočátku skutečné, ovšem jen do té doby, než ho režisér nechá zahlédnout Polonia vykukujícího zpoza závěsu – Hamlet okamžitě mrští Ofélii, kterou do té doby svírá v náručí, zprudka na zem, jako by tím říkal, nutíte mě hrát dál, tak tedy prosím, a pak teprve začíná jejich dialog, v němž princ zdrtí Ofélii svým odmítavými, hrubými, zčásti nepřičetnými slovy. Jediná scéna, v níž se tomuto Hamletovi nepodaří udržet své emoce pod kontrolou, je rozhovor s matkou v její ložnici, ne náhodou se právě tady Hamlet dopouští své osudné chyby a zabíjí Polonia.

Pro inscenační výklad hlavní postavy a pro režijní interpretaci celého dramatu je klíčový způsob, jakým Macháček pojal Hamletovy monology. Všechny jsou vystavěny podobně – jakmile Němec na jevišti osamí, přistoupí blíže k hledišti a začne pomalu s minimálním zapojením gestiky a mimiky naléhavě odříkávat verše jako společenskou obhajobu adresovanou divákům. Pomocí takto řešených Hamletových monologů Macháček vytváří vazbu mezi jevištěm a hledištěm a výrazně posiluje společensko-kritický apel hry, čímž ji nenásilným způsobem aktualizuje. Tomu napomáhá také nový překlad Břetislava Hodka, vzniklý pro tuto inscenaci, který převádí Shakespearův verš do současnějšího jazyka. Režisérovo jevištní řešení

Hamletových monologů také poskytuje další interpretační klíč k Hamletovu šílenství v této inscenaci – závažný způsob, kterým Němcův Hamlet pronáší své myšlenky do publika, je záměrně postaven do ostrého protikladu k tomu, jak se hrdina začne chovat chvíli potom, když se jeviště opět zaplní ostatními postavami (živě a hlasitě se pohybuje po scéně nebo začne předstírat křepčení a nepřítelnost). Hamletova hra se svým okolím vynikne právě mimo jiné na základě těchto prudkých stříhů – režisér přiměje diváka vnímat jako pravdivou tu Němcovu polohu, v níž k nám jeho Hamlet vážně a s utrpením promlouvá z forbíny.

Jako přesný protiklad k Hamletově povaze interpretuje režisér Laerta – jako *impulsivního, prudce a bez rozmyslu jednajícího člověka*,<sup>273</sup> jehož osud by se měl stát důkazem, že *ani okamžitě, citem řízené jednání nevede ke správnému řešení složitých životních situací*.<sup>274</sup> Boris Rösner ztvárnil Laerta přesně podle režisérova zadání, jako vášnivého mladíka, jenž neotřelými nervními gesty a hlasem atypicky v sobě mísícím patos s ironií dodává postavě jistý běs a umanutost. Z Rösnerova Laerta jde trochu strach, ale zároveň nás fascinuje, je to herecký výkon výrazně se lišící od všech ostatních, ukázkový příklad silného hereckého charismatu.<sup>275</sup> A to je přesně to, co schází Němcovi. Ačkoli Němec přesně naplňuje režisérova představu, suverénně zvládá obě dvě Hamletovy polohy a podává výkon řemeslně přesný, do posledního gesta propracovaný, schází v něm ono magické něco, čím by nás dokázal strhnout. Jeho Hamlet zůstává postavou bez tajemství, až příliš vykalkulovanou, které by svědčilo, jakkoli by to v tomto případě odporovalo režijní koncepci, trocha Rösnerova iracionálního běsu.

Kromě Hamleta, Laerta a zčásti Ofélie, se u žádné z postav nesetkáváme s výraznějším režijním výkladem, režisér jako by vložil většinu své energie do režijního přečtení Hamleta a u ostatních charakterů zůstal spíše u zažité inscenační tradici. Claudius Josefa Somra je odpudivě žoviální typ, až do poslední chvíle přesvědčený o svém vítězství; jeho choť Gertrudu hraje Jana Hlaváčová konvenčním heroinským způsobem, je milující matkou a zároveň vášnivou ženou podléhající Claudiovým lichotkám, tento vnitřní rozpor ovšem nedokáže na jevišti dostatečně rozehrát; Polonia hraje jako směšného, senilního staříka výborně Vladimír Brabec; Rosencrantz a Gulidenstern Václava Postráneckého a Petra Štěpánka jsou zobrazeni jako nevýrazní slušňáčci zcela se podřizující vůli Claudia; Horacia hraje Petr Kostka snad až s přílišnou ušlechtilostí.

---

<sup>273</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Několik poznámek k inscenaci Hamleta a jejímu obsazení*. Složka Hamlet (1982). Archiv Národního divadla v Praze, s. 2.

<sup>274</sup> Op.cit.

<sup>275</sup> Původně byl do role Laerta obsazen Ivan Luťanský, který ho hrál až do své tragické smrti v létě 1983. Podle recenzí bylo Luťanského ztvárnění této postavy podobné jako to Rösnerovo: byl to Laertes *horkokrevný* (Valerie Sochorovská); *cholericky impulsivní, a proto snadno manipulovatelný* (Václav Könegismark).

Osvěžující herecký výkon předvádí Zora Jandová, jejíž Ofélie je skutečně prototypem nevinnosti a naivního mládí, stále více dítětem než ženou a důvod jejího pomatení vidí režisér v této inscenaci spíše v otcově smrti než v Hamletově odmítnutí.

Silnou stránkou inscenace je herecká mluva. Miroslav Macháček ve svém dopisu hercům, který jim předal před začátkem zkoušení inscenace, k této otázce píše: *Slovo je v divadelním umění třeba vyvázat z běžných logických a významových vazeb a přitom je nevyrvat z životních souvislostí; je nutné ponechat mu jeho sdělovací funkci a přitom vytvořit prostor pro jeho smyslovou a zvukovou hodnotu. (...) Herci musí toužit po uvolnění vnitřní energie slova, aby v jejich řeči na divadle prosvítala tajemná melodie, jíž je každá řeč nesena; aby divák vnímal naléhavý rytmus, kterým řeč tepe a aby pociťoval působivost bohaté slovní zásoby a sílu větné stavby.*<sup>276</sup> Režisérovi se v inscenaci skutečně podařilo převést své myšlenky do praxe, dovedl herce k tomu, aby si suverénně osvojili shakespearovský verš a nechali ho zaznít s tou správnou dávkou patosu, kterou inscenace vyžaduje, která ale zároveň textu neubírá na jeho současném vyznění.

Macháček vznáší ve svém dopise hercům také požadavek na scénické řešení inscenace, v němž se jednoznačně odkazuje k alžbětinskému divadlu: *Největší ctižádostí výtvarníka scény by mělo být vytvoření takového prostoru pro herce, který by, stejně jako Shakespearovy hry, dokázal obsáhnout celý vesmír.*<sup>277</sup> Josef Svoboda naplnil jeho představu přesně – vyprázdnil scénu, zahalil ji do neutrální šedé barvy a architektonicky členil sestavou schůdků a praktikáblů. Nejvyšší a nejčlenitější je zadní stěna, která při scéně s herci poslouží jako vyvýšené jevišťačko, na němž nechá Hamlet sehrát Claudiovu vraždu. Uprostřed centrálního hracího prostoru stejně jako na zadním schodišti jsou umístěny dva stupínky, které v inscenaci nahrazují některé nutné scénické prvky – trůn, oltář nebo Oféliin hrob. Inscenace po celou dobu využívá jen přední prostor jeviště Národního divadla, který je od zadní části úplně odříznut silným černým závěsem. Zpoza závěsu se na jeviště vynořují herci i Macháčkův oblíbený kompars, v tomto případě nejčastěji dvořani a vojáci, kteří v některých scénách umocňují prvek divadelnosti i sepjetí jeviště a hlediště, když jako druhé publikum zezadu přihlížejí rodinné tragédii. Na samém závěru inscenace umírající Claudius klesaje k zemi a přidržuje se látky celý závěs strhne a odhalí tak pohled do nitra jeviště, jehož prostor zcela zaplňuje až do výšky stoupající schodiště. Po něm pak vynášejí Fortibrasovi vojáci symbolicky vzhůru Hamletovo mrtvé tělo.

---

<sup>276</sup> MACHÁČEK, Miroslav. Dopis hercům před začátkem zkoušení. Složka *Hamlet* (1982). Archiv Národního divadla v Praze, s. 5, 6.

<sup>277</sup> Op.cit., s. 2.

Zatímco Miloš Vojta ve své ideologicky silně poznamenané recenzi v *Tvorbě* považuje tuto divadelně velmi působivou závěrečnou scénu jen za *takovou malou ukázkou umění pro umění*,<sup>278</sup> americká profesorka anglistiky, Janet Savin, ve své reflexi na Macháčkova *Hamleta* označuje řešení tohoto výstupu za jedno z nejlepších v dějinách inscenování této hry. V její interpretaci se prostor, na němž se celá hra odehrávala, ukazuje být po stržení černého závěsu jen nižším stupněm čehosi mnohem vyššího. *Nižší stupeň, nyní zdánlivě stísněný a pošpiněný mrtvými těly, meči a dýky se dostává do ostrého kontrastu s čistým, prázdným a rozlehlým schodištěm, po němž přichází opět spravedlnost a řád v podobě Fortinbrase a po němž nakonec stoupají vzhůru i nosítka s Hamletem*,<sup>279</sup> píše o závěrečném obrazu Savin. Autorka ve svém textu také upozorňuje na výrazné humanistické poslání celé inscenace, což je podle jejího názoru rys charakteristický pro celou Macháčkovu režijní tvorbu. Humanistický apel v sobě podle ní v této inscenaci nese vedle samotné postavy Hamleta nejsilněji postava Horacia, zobrazeného jako prototyp ušlechtilosti, mravnosti a oddanosti, jako poslední dánský šířitel dobra.<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> VOJTA, Miloš. Nově přečíst nebo nově vyložit. *Tvorba*, 20. 10. 1982.

<sup>279</sup> SAVIN, Janet. Hamlet in Czechoslovakia. *Bulletin of the New York Shakespeare Society*, červen 1983.

<sup>280</sup> Op.cit.

## Chuť medu

Miroslav Macháček se rozloučil s Národním divadlem nastudováním hry anglické dramatičky Shelagh Delaneyové, *Chuť medu*. Premiéra se uskutečnila 19. 5. 1988 na Nové scéně.

Hlavní postavou tohoto konverzačního dramatu je osmnáctiletá Josefina, jejíž matka Helena se žíví jako barová zpěvačka a prostitutka. Matčin nevázaný způsob života se na Josefíně logicky podepisuje, tím spíš, že Helena ji dokáže zahrnout namísto lásky jen výčitkami a příkazy. Na konci prvního dějství, které je vyplněno nekonečnými slovními přestřelkami mezi matkou a dcerou, si Helena bere pochybného pasáka Petra a odjíždí s ním na svatební cestu. Josefina, již Helena nechává doma samotnou, mezitím otěhotní s černošským námořníkem, který ji brzo nato opouští. V druhém dějství před nás dramatička staví proměněnou Josefínu, jež dospěla, zcyničtěla a zároveň přebrala některé móresy své matky. Stejně jako Helena není ani Josefina schopná starat se o domácnost a dodržovat pravidelný denní režim; stejně jako její matka měla kdysi k ruce ji, o ni se teď stará neškodný student Geoffrey, ke kterému se Josefina chová zpočátku s tímž despektem, s jakým se matka chovala k ní. Hra končí v podstatě tam, kde začala, matka s dcerou se ocitají opět spolu – Helena odchází od Petra, vrací se k těhotné Josefíně a vyštve z bytu Geoffreyho.

Dramaturg inscenace Radoslav Lošťák v divadelním programu uvádí, že hra napsaná v roce 1958 *navazuje časově i tematicky na proud anglické literatury a dramatiky reprezentovaný dílem J. Osborna a generací ‚rozhněvaných mladých mužů‘*, současně ale podotýká, že vedle sociální kritičnosti, kvůli které bývá s touto dramatickou linií spojována, je hra prostoupena dalšími stejně silnými tematickými roviny jako mateřství, dospívání, hledání životní jistoty a fungujícího partnerského vztahu.<sup>281</sup> Právě z těchto nadčasových otázek mnohem spíše než ze zobrazení sociální nespravedlnosti v Anglii na přelomu 50. a 60. let režisér s dramaturgem v inscenaci vyšli. *Inscenace neshledává v příběhu popisně společensko kritické aspekty, který by pro postavy dokonce mohly vytvářet jakési alibi. Hraje se příběh a vztahy v něm, což je správná cesta,*<sup>282</sup> charakterizuje jevištní interpretaci hry Václav Königsmark ve své rozsáhlé analýze

<sup>281</sup> LOŠŤÁK, Radoslav. Nad textem hry. *Chuť medu*. Divadelní program k inscenaci *Chuť medu*. Praha: Národní divadlo, 1988.

<sup>282</sup> KÖNIGSMARK, Václav. *Shelagh Delaneyová – Chuť medu*. Rukopis. Složka *Chuť medu* (1988). Archiv Národního divadla v Praze, s. 4.

inscenace. Tomuto inscenačnímu záměru byl nutně přizpůsoben text hry. Hrál se v novém překladu Michaela Žantovského, využívajícím současnější jazyk, který prošel ještě úpravou režiséra a dramaturga – ti odstranili některá zdlouhavá místa retardující děj a oprostili hru od anglických reálií konce 50. let.

Delaneyová hra na několika místech zcizuje, když nechává dvě hlavní ženské postavy pronášet své repliky k publiku. Jde ovšem jen o jakýsi nesmělý náznak postupů epického divadla, který ve hře není doveden k žádné pointě. Záznam inscenace z roku 1989 prozrazuje, že Macháček tyto zcizující momenty v inscenaci ponechává, ovšem ještě je potlačuje, to znamená, že herečky sice někdy adresují svoji promluvu publiku, jak je ve hře předepsáno, ale v několika případech si ji také navzdory textu nechávají pro sebe. Tento režijní postup působí poněkud bezradně, ovšem lze ho ospravedlnit v souvislosti s tím, že inscenátoři obohatili hru o další epický rámeček – o songy s živou muzikou, které postavy přicházejí zazpívat mezi jednotlivými obrazy na forbínu. Inscenátoři se inspirovali dvěma krátkými písňovými slokami, které Helena na dvou místech hry zpívá za doprovodu orchestru (i v tomto případě jde ovšem v dramatu o nápad zcela nedotažený do konce) a nechali složit pro každou postavu hry, kromě námořníka, vlastní píseň. Songy jsou v rytmu jazzu, blues i rokenrolu (hudba Milan Svoboda) a texty, které k nim napsal Jiří Ornest, obohacují charakteristiku jednotlivých dramatických postav (Helena zpívá o svém promarněném životě, Josefina a Petr o strachu ze samoty, Geoffrey o svém pocitu méněcennosti). Předehru k tomuto hudebnímu rámci tvoří přidaný výstup na úplném začátku inscenace, během něhož se herci snaží nenuceně bavit a improvizovat s hudebníky na jevišti během toho, co se diváci usazují v hledišti, teprve pak se zhasíná a začíná i samotná hra. Tato scéna ovšem působí rozpačitě, stejně jako ve výsledku celá snaha oživit a zdivadelnit realistické drama hudebními vložkami. Nejde o realizaci songů, která je v podání herců vesměs zdařilá a sugestivní, problém spočívá v tom, že přechody z realisticky hraného příběhu do neiluzivní roviny písní působí přeci jen násilně a styl inscenace se tak ubírá dvěma různými směry, které se vzájemně nepodařilo prolnout.

Omšelý pokoj, v němž se má příběh podle dramatu odehrávat, vymezil scénograf Josef Svoboda na jevišti jen velkou postelí, dvěma lodními kufry, skříní v pravém zadním rohu a dvěma dveřmi (jedny v zadní stěně vedou ven, druhé po pravé straně do kuchyňky). Písně se zpívají před zataženou tmavou oponou, skrze níž někdy prosvítají nasvícení hudebníci v zadní části jeviště, jindy jsou na ni promítány fotografie s motivy města, které tvoří kulisu i k výstupu Josefiny a námořníka, jenž se jako jediný odehrává venku na ulici. Scénický prostor je v této

inscenaci charakterizován také reálnými zvuky – hluk ulice a dětské štěbetání, které se někdy ozývají v pokoji apod.

*Režisérův přínos je na první pohled nenápadný, neupozorňuje na sebe, projevuje se především v práci herců. Divákům se tu nepředkládá ono obecné a přibližné herectví, jež je dnes bohužel typické pro mnoho inscenací v našich divadlech, ale důsledně a s pozorností k detailu vystavěné postavy s individualizovanou – nikoli náhodnou a zaměnitelnou – mimikou a gestikou,*<sup>283</sup> vystihuje režisérovu práci s herci Karola Štěpánová. Tato inscenace skutečně opět staví primárně na hereckých výkonech. Macháček ale v tomto případě nevede herce k civilnímu projevu a hlubšímu psychologickému prožitku, které by maximálně přiblížily jednání a prožívání postav naší reality, jak tomu bylo například v inscenaci *Jako bychom se ani neznali*. V *Chuti medu* se setkáváme s dynamičtější herectvím prudkých gest a pohybů a v kresbě charakterů převažují výrazné tahy nad jemnějšími niternějšími odstíny. Tento typ herectví má svoje úskalí, a to sice že svádí k přepjatým polohám – herecké představitelky dvou hlavních hrdinek, ač vcelku odvádějí dobré výkony, místy sklouzávají během společných výstupů do nepřijemné hysterické křeče.

Hlavní roli Josefíny ztvárnila Vilma Cibulková a v kritických reflexích k inscenaci se opakuje mínění, že to byl zatím její nejlepší herecký výkon v Národním divadle, v němž se představila ve zcela jiné poloze, než kterou si osvojila v předešlých inscenacích. To platí především pro první polovinu inscenace, v níž si Cibulková udržuje svoje energické herecké gesto, ale režisér ji zároveň přiměl dodat postavě Josefíny přesvědčivou dětskou naivitu, drzý vzdor i nesmělost v milostných scénách. V druhé části inscenace se Cibulkové projev, v souladu s dramatickou předlohou, proměňuje a herečka se přibližuje své obvyklé poloze – její Josefina zcyničtí a začíná se občas projevovat hystericky. Postavu Heleny neinterpretoval režisér jako stárnoucí zhrzenou šlapku, jak to hra nabízí, v podání Jany Hlaváčové je to stále vitální a žádoucí žena. Herečka to ovšem místy přehání se svým italským temperamentem a jak trefně poznamenává Václav Königsmark, výkonu by prospělo, kdyby Hlaváčová udělala postavu rozporuplnější a dokázala zahrát i Heleninu nejistotu a pocit životního krachu,<sup>284</sup> (k obojímu se v této inscenaci Helena přiznává pouze prostřednictvím svých songů). Jak už bylo řečeno, Cibulková s Hlaváčovou ve svých společných dialogích sice občas sklouzávají do přehnaně expresivního křečovitého hereckého projevu, nicméně zároveň se v těchto výstupech herečkám

---

<sup>283</sup> ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Blues na Nové scéně. *Lidová demokracie*, 7. 6. 1988.

<sup>284</sup> KÖNIGSMARK, Václav. *Shelagh Delaneyová – Chuť medu*. Rukopis. Složka *Chuť medu* (1988). Archiv Národního divadla v Praze, s. 10.

podářilo pro diváka nenápadně odkrýt vzájemné citové pouto, které navzdory všem hádkám a urážkám mezi matkou a dcerou je. Tento motiv dovádí Macháček k pointě v posledním výstupu –zatímco ve hře Josefina začíná rodit a zoufale volá Geoffreyho, kterého matka předtím vyhodila, Josefina v této inscenaci porodními bolestmi netrpí a nedává na sobě příliš znát, že by se jí výměna Geoffreyho za matku v roli ošetřovatelky příliš dotkla. Z mužských hereckých výkonů byl nejpřesvědčivější Marek Vašut v roli Helenina přítele Petra Smithe. Režisér spolu s hercem přečetli tuto postavu jako jednoznačně negativní. Vašut hraje Petra ve věčně přiořené poloze a dokáže suverénně jedním gestem či pohybem nechat vyznít aroganci a cynismus své postavy. Geoffrey je nejasně napsaná postava, ve hře žádá Josefínu o sňatek, na druhou stranu nás dramatička nechává podle některých replik na pochybách, zda není gay. Macháček ale tuto variantu ve své inscenaci odmítá, Ivan Řezáč nám svým výkonem nezavdává jedinou příčinu považovat ho za homosexuála, jeho Geoffrey je jen zakřiknutý, nejistý kluk, který potřebuje, aby ho někdo potřeboval, také z toho důvodu se ujímá Josefíny. Svým ztišeným hereckým projevem střídmych gest ovšem jako by Řezáč do inscenace nepatřil, jakkoli dobrý jeho výkon je. Nejslabším hereckým článkem je Alexej Pyško v pravda velmi nevděčné úloze černošského námořníka. Jeho snaha zahrát námořníka jako charismatického energického milovníka se nezdařila a režisér mu situaci neulehčil, když mu nechal načernit celou tvář, což působí v kontextu realisticky sehraného příběhu směšně.

Závěrem k této inscenaci ještě jeden ukázkový příklad toho, že divadelní recenze mohou podat nejen zprávu o podobě divadelního díla, ale také o společensko-politické situaci, v níž vzniklo. Stejně jako v inscenaci *Jako bychom se ani neznali...*, která je o deset let mladší, zazněly i v *Chuti medu* z magnetofonu skladby Beatles. Zatímco v prvním případě se v žádné kritice zmínku o Beatles nedočteme, ačkoliv se recenzenti hudební složce věnují, u *Chuti medu* už Beatles jmenují všichni autoři a Karole Štěpánové v *Lidové demokracii* dokonce prošla nářážka na to, že Macháček nemá v Národním divadle dostatek režijních příležitostí: *Režisér Miroslav Macháček inscenací ‚Chuti medu‘ jednoznačně potvrdil své výjimečné mistrovství v oblasti jen zdánlivě prostého jevištního realismu a nelze nelitovat, že je to teprve první Macháčkova režie v Národním divadle od jeho otevření po rekonstrukci.*<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Blues na Nové scéně. *Lidová demokracie*, 7. 6. 1988.



## ZÁVĚR

*Situace jsou v jevištní tvorbě, vedle charakterů postav, to hlavní a určující. Vždyť každý dialog i scéna, každý sebemenší výstup se odehrává v určité konkrétní situaci. V tom se naše práce podobá vzrušujícímu hledání archeologů, kteří se pokoušejí z malých i větších střepů sestavit dohromady předmět, o jehož konečném tvaru v první chvíli ani potuchy. Teprve trpělivou, usilovnou prací, s určitou mírou talentu, jim začne pod rukama vznikat budoucí tvar vázy nebo sochy. Také my máme k dispozici jen zlomky – slova, věty, dialogy a myšlenky, které je třeba vzájemně propojit a spojit ve výsledný jevištní tvar. A to se nám může podařit jen tehdy, když odhalíme ze strohého a neúplného půdorysu slov vzrušující a zajímavou situaci,<sup>286</sup> napsal Miroslav Macháček hercům roku 1981 před začátkem zkoušení *Hamleta*. Podobně se vyjadřuje i o osm let později v *Rozpravě o režii*, kde se k otázce dramatických situací několikrát vrací a říká mimo jiné: *Situace jsou ty úlomky, ze kterých je složená každá dobrá hra – každá dobrá hra musí mít perfektní situace a perfektní charaktery, to je alfa a omega divadla.*<sup>287</sup> Macháček tak sám vystihuje, na čem především jsou postaveny jeho inscenace – na přesně vypointovaných dramatických situacích a plastických, vnitřně opravdových charakterech.*

Co se týče vedení herců a režijní interpretace jednotlivých dramatických charakterů, vsází režisér na detail. Macháček hercům zřídka dovolí, aby prázdně gestikulovali, bezcílně bloumali po scéně či ve snaze navodit zdání autenticity vkládali svoji energii na jevišti do opakování bezradných „výplňkových“ činností (pití, kouření, opakované sedání a zvedání apod.). V jeho inscenacích dostává každý herecký pohyb, gesto, pohled a výraz konkrétní význam – podtrhují a upřesňují právě vyřčenou repliku či naopak usvědčují postavu z toho, že říká něco jiného, než si ve skutečnosti myslí, nebo se stávají výrazným charakterizačním znakem postavy a vypovídají o jejím vztahu k ostatním hrdinům. Při tom všem vychází režisér z pečlivé analýzy textové předlohy a z možností, které se v ní pro jevištní interpretaci jednotlivých charakterů skrývají. Podle Aleny Urbanové charakterizuje Macháčkovu vedení herců následující: *Sbírání životních analogií, přízemních, každodenních pocitů a reakcí, které v člověku vyvolávají podněty vzdáleně podobné těm ve hře. Herecká zásobárna emocí, důležitý vklad, který se pak na jevišti zúročuje životností a konkrétností postav. Vlastní jádro práce režiséra s hercem, tady potřebuje herec režiséra, aby mu pomohl nashromáždit co největší počet ‚úrodných‘ asociací, aby mu přeložil abstraktní partituru do konkrétní herecké mluvy, v níž se neříká ‚dáš najevo leknutí a*

---

<sup>286</sup> MACHÁČEK, Miroslav. Dopis hercům před začátkem zkoušení. Složka *Hamlet* (1982). Archiv Národního divadla v Praze, s. 4.

<sup>287</sup> *Rozprava o režii*. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

*odpor', ale ,ucukneš, jako když si ráno ještě rozespalý omylem sáhneš na rozpálený hrnek na vařiči'.*<sup>288</sup>

Macháček ale nikdy nedopustí, aby se pro detail v hereckém projevu zapomnělo na celek. V každém výstupu musí být jednotlivosti propojeny v jeden esteticky vyvážený, ale zároveň životně autentický jevištní obraz, v němž má každý herec jasně určenou úlohu, o čemž svědčí i následující dochovaná režisérova poznámka k vlastní tvorbě: *Je třeba se kolektivně sjednotit na situacích a každému vymezit jeho důležitost. Někdo má teď sólo, nebo se dva hádají a druzí se rozdělují do dvou klanů, někdo teď jen přihrává, někdo dlouho mlčí a najednou přijde jeho chvíle. To je třeba určit a v tomto tématu, v tomto prostoru se musí pohybovat a respektovat vzájemně. Tomu se říká souhra!*<sup>289</sup> Právě toto přesné rozvržení sil na jevišti, které herci ve sledovaných inscenacích skutečně dodržují, je u Macháčka klíčem k vytváření dramatických situací a udržování jejich správného rytmu.

Dalším z typických znaků Macháčkovy režijního stylu je, že se mu daří držet inscenaci ve stálém dramatickém napětí. V *Rozpravě o režii* se zápallem prohlašuje, že *statičnost je vždycky blbá,*<sup>290</sup> jedna z jeho dochovaných poznámek k režii zní: *Není nic strašnějšího, než když po čtvrt hodině už víte, co se bude dál odehrávat! To je smrt divadla! Nebo alespoň soumrak, jak já rád s oblibou říkám. V nevědění (co bude následovat i co se děje teď) je větší dramatičnost!*<sup>291</sup> Macháčkovy jevištní realita skutečně málo kdy setrvává delší dobu v čistě idylické nebo naopak pochmurné poloze, režisér s oblibou prudce střídá nálady, tragické momenty jsou často náhle přebity vtípem či veselostí a naopak. Příkladem může být scéna z *Vévodkyně valdštejských vojsk*, v níž režisér nejprve záměrně vyhroť veselí celé skupiny nad tím, že ženy zachránily Rejtarovi postřelenou nohu – nechá postavy společně tancovat a zpívat na jevišti, aby pak o to naléhavěji mohla vyznít stísněná atmosféra, která se mezi postavami rozhostí, když Písař začne vyprávět svoji historku o kruté popravě několika důstojníků. Na podobném principu je postaven rovněž již jednou v této práci rozebíraný výstup Káti a Vládi v inscenaci *Jak bychom se ani neznali*. I tady režisér jako předeheru ke Kátinu tragickému neopětovanému vyznání lásky kontrastně zařazuje komickou scénu s připálenými koláči. Ale je třeba dodat, že ani onu „vážnou“ část celého výstupu nedokáže Macháček ponechat bez momentu odlehčení – když se Kát'a Vlád'ovi dlouze svěřuje se svým pocitem lidské odcizenosti a následně mu pouští básničky,

<sup>288</sup> URBANOVÁ, Alena. Miroslav Macháček. *České divadlo*, 1983, č. 8, s. 363.

<sup>289</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*, s. 340.

<sup>290</sup> *Rozprava o režii*. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

<sup>291</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 339.

kteřé si sama nahrála, jako by to už na Macháčka bylo příliš tragiky a patosu najednou – z magnetofonu se náhle ozve: *Oprava*, slyšíme Kát'u si odkašlat, pak začne odřikávat předchozí báseň znova, ovšem opět to zřejmě není podle jejích představ, takže přerušuje recitaci podruhé slovy: *Oprava dvě*. Oba hrdinové poslouchají magnetofon s cukajícími koutky, hrozící křeč se podařilo tímto detailem odvrátit a celý výstup zlidštit, ovšem zároveň ne zparodovat.

Dalším z prostředků, kterým Macháček udržuje v inscenacích dramatické napětí, je akcentování konfliktu. *Vnitřní dynamika a konfliktnost! Vždy a ve všem! Dokonce i v místech, která jsou zdánlivě určena k vykreslení ‚atmosféry‘ a ‚životního prostředí‘, je třeba hledat skrytý konflikt,*<sup>292</sup> zní jeden z jeho dalších postřehů. Ve sledovaných inscenacích se konfliktnost objevuje především ve vztazích mezi postavami a Macháček ji velmi často převádí do fyzické roviny – u Macháčka je obvyklým jevem, že postavy ventilují nával negativních emocí fyzickými atakami a náběhy na rvačku. V *Jako bychom se ani neznali...* Macháček oproti předloze vyhrocuje kontakt mezi dětmi a otcem a dojde zde na několik vypjatých momentů, kdy Míša musí opilého otce držet, aby Kátě neublížil, nebo kdy on sám potom otce ve vzteku napadne; v *Chuti medu* je vztah matky a dcery celý ve znamení rozbouřených emocí – a to jak těch pozitivních, kdy se obě dvě smějí a vřele objímají, tak těch negativních, při nichž je slovní napadání nejednou doprovázeno také tím fyzickým. A k výraznému podtržení konfliktních momentů ve hře došlo také v *Našich furiantech*, opět skrze režijní přečtení postav – Buška a Bláha. Oba dva jsou u Macháčka velmi výbušné charaktery, a tak zatímco u Stroupežnického ve scéně, kdy Bušek Bláhu obviní z paličství, ke rvačce nedochází, neboť ostatním se povede udržet je od sebe, u Macháčka se na sebe skutečně vrhnou, aniž by ostatní stačili včas reagovat. Vrchol této scény přichází v okamžiku, kdy Bláha, ač už se zdá zklidněný, propadne dalšímu záchvatu hněvu a jednou ranou rozbíjí pultitrem dřevěný stůl.

Ač jsou Macháčkovy inscenace v první řadě v tom nejlepším slova smyslu realistické, nelze říci, že by byl režisér principům jevištního realismu vždy stoprocentně věrný. S nenápadným nabouráváním divadelní fikce a posilováním divadelnosti se v různé míře setkáváme v několika inscenacích sledovaného období. Jedním z principů, kterým tak Macháček činí, je přítomnost druhého divadelního publika přímo na jevišti. V *Amfitryonu* se samotný příběh prezentuje jako součást maškarády a po celou dobu mu přihlížejí hosté této slavnosti; v *Našich furiantech* se spor o ponocení odehrává většinou před zraky celé vesnice, v níž jsou zastoupeny jednak postavy hry, v ten moment zrovna v příběhu nefigurující, a dále komparsisti, a tento vesnický sbor

---

<sup>292</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 340.

zastává v inscenaci zároveň funkci sboru hudebního; stejný princip, i když v podstatně menší míře, využil režisér také v *Hamletovi* – i tady se některé scény odehrávají před zraky celého královského dvora, složeného nejen z postav hry, které v daném výstupu zrovna nefigurují, ale také z dodaného komparsu vojáků a dvořanů; nesmíme opomenout *Bílou nemoc*, v níž jednání postav po celou dobu zezadu sleduje skupina Malomocných stávající se pro hrdiny zhmotnělou připomínkou okolní hrozby; rovněž ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* ponechává režisér většinu postav, které se zrovna nezasahují do děje, na jevišti jako publikum, v tomto případě si to ovšem zčásti žádá samotný divadelní text. Toto zdvojení divadelní roviny na jevišti slouží v inscenacích nejen jako umocnění divadelnosti a zpochybnění divadelní iluze, ale také jako způsob propojení jeviště s hledištěm (skutečné publikum se identifikuje s publikem divadelním na jevišti a cítí se být intenzivněji vtaženo do děje) a v neposlední řadě může mít přihlížející dav také funkci významotvornou - jak uvádí Urbanová v souvislosti s vesnickým davem v *Našich furiantech*, postavy v inscenaci nezápasí jen mezi sebou, ale zápasí také o přízeň veřejného mínění.<sup>293</sup> Tuto charakteristiku můžeme vztáhnout i na ostatní jmenované inscenace a lze říci, že Macháček situováním druhého publika na jeviště podtrhuje jedno ze svých hlavních témat, kterým je, jak si správně všimá Urbanová – člověk mezi lidmi,<sup>294</sup> nebo-li vliv, který na jednání jedince má a vždy bude mít společnost a jeho bezprostřední okolí.

Jiným výrazným prvkem, podtrhujícím divadelnost, rušící divadelní iluzi, ozvláštňující inscenaci, dotvářející atmosféru či významově doplňující text, se v Macháčekových inscenacích stává hudba, a to jak nahraná, tak především ta živá. V *Cyranovi z Bergeracu* a v *Hamletovi* zapojil režisér do inscenace živé hudebníky; do *Posledních prázdnin* zařadil Macháček písně Jiřího Schmitzera, jež ukazují v jiném světle postavu Vítka, která je hraje na kytaru; v inscenaci *Jako bychom se ani neznali...* výrazně dokresluje atmosféru a charakterizuje hlavní hrdinku hudba Bacha a Beatles, kterou si Kát'a pouští z magnetofonu; ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* se zvuk bubnů stává znakem pro jednotlivé bitvy, ale i obecnou metaforou pro válečné hrůzy, a nahrané hudební motivy slouží jako důležitý prostředek k rozlišování jednotlivých časových rovin a dějových linek. Nejvýrazněji se ale hudební složka podepsala na podobě inscenací *Naši furianti*, *Bílá nemoc* a *Chut' medu*. V *Našich furiantech* jde o již popisovaný vesnický chór doprovázený živými muzikanty, kteří zůstávají v průběhu celé inscenace sedět v zadní části scény, někteří z nich se stanou i součástí dění na předscéně, jako První muzikant (spor Buška a Bláhy o sólo) či dva klarinetisté doprovázející Markytku při jedné z jejích písní. Jak již bylo

---

<sup>293</sup> URBANOVÁ, Alena. Miroslav Macháček. *České divadlo*, 1983, č. 8, s. 373.

<sup>294</sup> Op. cit., s. 382.

popsáno výše, písničky a jejich jevištní ztvárnění tady mají různý význam – pomáhají vytvářet atmosféru vesnické poutě či tancovačky, dokáží také ovlivnit děj (idylická melodie odvrátí další Bláhův záchvat hněvu) nebo se stávají komentářem, nejčastěji ironickým, k jednotlivým situacím (písnička, jíž se sbor vysmívá Buškovi a jeho prozrazenému pytláčení, milostná píseň usvědčující obecní výbor z planého tlachání). Zatímco ve *Furiantech* je živá hudba organickou součástí děje, v dalších dvou inscenacích se objevuje ve formě jednotlivých hudebních čísel a do dějové linky přímo nezasahuje. V *Bílé nemoci* jsou to kabaretní mezihry odehrávající se na forbině, v nichž se vedle zpěvu uplatňuje také tanec, a které mají inscenaci dobově zařadit a posloužit jako žánrový kontrast k dramatickému příběhu. V *Chuti medu* jde o jednotlivé songy, které zpívají sami herci, rovněž na předscéně, před černou průsvitnou oponou. Jejich význam je jednak odlehčit napjatou atmosféru psychologického dramatu a narušit realistickou iluzi, v níž jinak režisér příběh udržuje, a dále prohloubit charakteristiku postav. Nutno podotknout, že jak u *Furiantů*, tak v případě *Chuti medu* je hudební prvek obsažen již ve hře, režisér ho pak v inscenaci podstatně rozvíjí a posiluje jeho význam. U *Bílé nemoci* jde potom o čistě režisérův nápad, který nevychází ze struktury dramatického textu, ale má téma hry (nemocnou dobu) nahlédnout i z jiného úhlu pohledu.

Ač lze herectví v Macháčkových jednoznačně charakterizovat jako psychologicko-realistické, i prostřednictvím něho režisér někdy dosahuje zcizení a zároveň také kontaktu s publikem a větší apelativnosti dramatického textu. Je to v momentech, kdy nechává herce pronášet své repliky do publika. Nejvýrazněji je tento princip uplatňován v *Našich furiantech*, ale například také v *Hamletovi*, kde režisér situuje hlavní postavu při jejích monolozích zásadně na předscénu a nechá ji adresovat její slova divákům, čímž hra rázem získává mnohem silnější společenskou rezonanci.

Co se týče scénografií k Macháčkovým inscenacím ze 70. a 80. let (až na tři výjimky je jejich autorem Josefa Svoboda) většinu z nich charakterizuje následující Macháčková poznámka: *Výtvarník scény: ve skutečnosti je nutno mít neúplný návrh, který je jasný, ne však strnulý, návrh, který bychom mohli nazvat ‚otevřeným‘, v protikladu k uzavřenému. [...]*<sup>295</sup> Pouze tři inscenace – *Dáma není k pálení*, *Měšťáci* a *Náměstíčko* nechal Macháček zasadit do čistě realistické výpravy. U zbylých šlo skutečně nejčastěji o scénografii pracující pouze s náznakem. Typický byl tento model: scéna většinou charakterizována pouze nábytkem či jinými realistickými rekvizitami, více či méně členěná schody a na zadním prospektu v několika

---

<sup>295</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 375.

případech stylizovaným způsobem zpracovaný motiv tematicky se vztahující k inscenaci (pytlovina v *Jindřichovi V.*, dobové rytiny v *Cyranovi z Bergeracu*, koruny stromů v *Posledních prázdninách*, vesnice v *Našich furiantech*, holý strom ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk*, v *Bílé nemocnici* byla takto pojednaná celá zadní část jeviště, která se proměnila v nemocnici značící hrozbu bílé nemoci). Vybočuje jedině *Škola pomluv* a *Amfítryon*, zde hrála výtvarná stylizace ve scénografickém řešení výraznější roli a neomezovala se jen na zadní část jeviště.

Dalším ze znaků společných většině scénografických řešení k Macháčkovým inscenacím ze sedmdesátých let a všem z let osmdesátých je vyprázdněná scéna. V *Zápiskách z blázince* se Macháček hlásí k Petru Brookovi: [...] *moje poetika se už několik let shoduje s tím, co teď říká Brook: ‚Mohu vzít každý prázdný prostor a nazvat jej malým jevištěm. Muž prochází prostorem a jiný se na něj dívá. To je vše, co je potřeba pro divadelní děj!‘*<sup>296</sup> V Macháčkových inscenacích se skutečně tato myšlenka odráží. Připomeňme *Jindřicha V.*, kterého režisér považoval v době jeho vzniku za vrchol své umělecké tvorby a u něhož nakonec zcela rezignoval na scénografii a nechal na jevišti jen nábytek a několik válečných rekvizit. Macháčkovy režie stojí na hercích, a ti nesmí být na jevišti zastíněni dekorací. Mimo to, jak již bylo zmíněno, režisér často jeviště zalidňuje komparsy, sbory či právě nejednajícími herci, které ponechává na scéně jako druhé publikum. A celou plochu jeviště rád rozehrává i v případě, kdy zůstávají na scéně jen na příklad dvě postavy. K tomu všemu potřebuje dostatek prostoru. Lze říci, že až na inscenace *Amfítryonu*, *Školy pomluv*, *Bílé nemoci* a možná *Náměstíčka* netvoří výprava v Macháčkových inscenacích výraznou ani příliš významem naplněnou složku režijní koncepce.

Je velmi podstatné zdůraznit, že při všech zmiňovaných principech režijní tvorby zůstává Macháčkovým zásadním východiskem dramatický text. Zdeněk Hedbávný se Macháčka v *Rozpravě o režii* ptá, zda pro něj text představuje výchozí moment při práci na inscenaci. Macháček mu odpovídá: *Ano, ale text tak, že se nesnažím mu podle obrazu svého přidávat věci, které by se snad povrchně daly nalepit na obraz autora, ale musí dojít k hluboké analýze.* To, že Macháček začínal práci na každé inscenaci vždy hlubokým ponorem do textu, potvrzuje i Jaroslava Šiktancová. Dodává, že Macháček patřil ke generaci, u níž byla důvěra v autora ještě velmi silná, a že jediný způsob aktualizace pro něj znamenal *‚drtit‘ text na jevišti tak dlouho, dokud to sám od sebe neřekl.*<sup>297</sup> To ovšem neznamená, že by Macháček neupravoval, neškrtal, občas nevypouštěl či neprohazoval scény či postavy. Dělal tak, ale vždy s citem a mírou a jedině

<sup>296</sup>MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, s. 80.

<sup>297</sup> Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

za účelem podtržení hlavní myšlenky dramatu, kterou dokázal očistit od všech dobových a slovník vycpávek oslabujících její působivost a brzdících dramatický spád hry jako takové. Jedinou výjimku z analyzovaných inscenací v tomto ohledu představuje *Bílá nemoc*, v jejímž případě byla úprava rozsáhlejší a razantnější a přeci jen v textu občas musel autor ustoupit idejím inscenátorů.

Alena Urbanová v souvislosti s Macháčkovým přístupem k dramatickému textu píše: *Macháček nemá rád filozofování. [...] Všechno, co je v textu třeba i míněno jako zobecňující úvaha, mění režisér v konkrétní přemýšlení určité postavy a v určitém okamžiku, ovlivněném událostí, která předcházela, i tušením toho, co bude následovat.*<sup>298</sup> Tato charakteristika platí také pro Macháčkův způsob aktualizování textu. Dělá tak nikoliv uměle zvnějšku (v *Zápiskách z blázince* se Macháček vztahuje k Petru Brookovi a k jeho tehdejšímu ideálu inscenace, která *zakazuje každý optický efekt a formální extravaganci*<sup>299</sup>), nýbrž vždy skrze text a jeho hereckou interpretaci na jevišti. Dokáže dovést herce k tomu, aby na jevišti mluvili a jednali tak, jako by řešili ty nejsoučasnější otázky, ačkoliv se ocitají v dramatickém prostředí starém například stovky let. Je schopen odkrýt v textu to aktuální a nosné a současně herce přimět k tomu, aby to skrze svůj výkon dokázali divákům sdělit. Konkrétní ukázkou Macháčkovy práce s herci se dozvídáme opět z *Rozpravy o režii*, kde Macháček popisuje, jakým způsobem se snažil interpretovat pro herce hru *Naši furianti: Žijeme ve světě násilí, agres, únosů a ultimátních hrozeb, a co jiného je paličský list než jedna z takových hrozeb, že bude vypálena celá vesnice? Já to říkám jako vážný argument pro inspiraci herců – když o tom herce přesvědčíte, nechají se pro hru zlákat, protože to je v případě *Furiantů* nové téma.*<sup>300</sup>

Pro Macháčkovu režijní práci s textem je příznačná ještě jedna věc, a to schopnost odhalovat divadelní potenciál jednotlivých dramatických situací a naplňovat je prostřednictvím herecké akce a jevištního aranžmá novým, často nečekaným významem, aniž by kvůli tomu musel zasahovat do dramatické předlohy. Tento rys jeho režijní poetiky je dobře patrný v *Našich furiantech*. Příkladem může být již vylíčený způsob, kterým Macháček na jevišti zproblematizoval idylický konec *Furiantů* (Bušek s Bláhou se neusmíví) nebo interpretoval vztah Bláhy a Markytky. Podobně režisér postupoval například také v inscenaci *Jako bychom se ani neznali...*, v již rovněž popisované scéně s koláčky, které dodal nečekaně komické vyznění.

---

<sup>298</sup> URBANOVÁ, Alena. Miroslav Macháček. *České divadlo*, 1983, č. 8, s. 362.

<sup>299</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Praha: Artur, 2000, s. 81.

<sup>300</sup> *Rozprava o režii*. Miroslav Macháček. Realizace záznamu Pavel Kačferek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

O významu, který Macháček přikládá v inscenační tvorbě dramatickému textu, a o Macháčkovu pohledu na divadelní umění jako takové hezky vypovídá jeho reakce na anketní otázku z 11. 4. 1989: *Co považujete za nutné udělat v českém divadle pro uchování jeho nadějně perspektivy: Domnívám se, že na katastrofickém stavu našeho současného divadla se podílí především to, že byla zpřevrácena naruby hierarchie hodnot a slovo, jako jedinečný výraz pohybu, ztratilo naši důvěru. (...) A my, když jsme vymýtili vlastní originální kořeny tvorby, naopak nazýváme novým a moderním prostředky groteskní nadsázky, hřmotnost, bezcitnost, povšechnost a diletantství, expresivní, dávno přežitá masky a vulgární, nechutný, bezpohlavní sex. To všechno ve jménu originality a takzvané divadelnosti, bez jakýchkoliv ohledů na autora. Myslím, že k umělecké tvorbě je zapotřebí trochu větší pokory, maximální soustředěnosti ducha, který sleduje a vypátrává pravdy o lidských vztazích a o člověku samém vůbec. Z toho pak teprve vyplývá divadelní tvar. Takže ukončuji: v tomto žijeme. Nekvality jsou dosazeny na zvýšená místa, grimasy považovány za moderní umění – ale odhalování lidského tajemství, skutečného obrazného jádra básnického textu – toho horkého středu, o který běží – zůstává na okraji zájmů divadel a kritiky.*<sup>301</sup> Lze se domnívat, že Macháček by trpěl i v dnešním divadelním prostředí...

---

<sup>301</sup> MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: XYZ, 2010, s. 350.



## BIBLIOGRAFIE

### Odborná literatura k příslušnému období dějin divadla:

ČERNÝ, Jindřich. Pragmatik: (Lukešova éra v ND). *Divadelní revue* 1991, roč. 2, č. 3, s. 61-67.

ČERNÝ, Jindřich. *Stručné dějiny umělecké práce Národního divadla*. Rukopis. Osobní archiv Jindřicha Černého.

ČERNÝ, Jindřich. Vystrašená činohra: Co a jak v divadlech. *O divadle*, 1986, č. 1, s. 69-79.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945 – 1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.

VODIČKA, Libor. České drama 1969 – 1989 (I): Souvislosti divadelního života. *Divadelní revue*, 2006, roč. 17, č. 1, s. 60-72.

*Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Zpracoval Kabinet pro studium českého divadla. Hlavní redaktorka Eva Šormová. Praha: Divadelní ústav, 2000.

*Soupis repertoáru Národního divadla 1881 – 1983. 2. díl (1920 – 1983)*. Odpovědná redaktorka Hana Konečná. Praha: Národní divadlo, 1983.

### Materiály k režisérské osobnosti Miroslava Macháčka:

#### Publikace:

MACHÁČEK, Miroslav. *Zápisky z blázince*. Podle dochovaných materiálů zpracovala Kateřina Macháčková. Praha: Artur, 2000.

MACHÁČKOVÁ, Kateřina. *Téma Macháček*. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010.

#### Studie:

ČERNÝ, Jindřich. Miroslav Macháček: osobnosti současné české režie. *Amatérská scéna*, 1989, roč. 8, č. 9, s. 14-15.

BURIAN, Jarka M. Grossman, Macháček, Schorm: Loss of Three Major Czech Directors of the Late Twentieth Century. *Slavic and East European Performance*, 1993, roč. 13, č. 3, s. 27-30.

JUST, Vladimír. Miroslav Macháček: Causa. *Reflex*, 2007, roč. 18, č. 41, s. 89 – 91.

URBANOVÁ, Alena. Miroslav Macháček. *České divadlo*, 1983, č. 8, s. 341-382.

### Články a rozhovory v tisku:

- BLECH, Richard. Labyrint života Miroslava Macháčka. *Práce Bratislava*, 5. 5. 1990.
- CIPROVÁ, Inka. Obávaný, respektovaný, ctěný král první scény. *Noviny*, Praha, 7. 5. 1992.
- ČERNÝ, Jindřich. Projev pronesený na vernisáži výstavy věnované herci a režisérovi Miroslavu Macháčkoví. *Národní divadlo*, 2002, č. 6.
- FIGURA, Zdeněk a MACHÁČEK, Miroslav. Strom ve vesmíru. Se zasloužilým umělcem Miroslavem Macháčkem o smyslu umělecké tvorby. *Ostravský deník*, 30. 11. 1989.
- HRDINOVÁ, Radmila. Macháček jako herec i režisér. *Právo*, 29. 4. 2002.
- HRUŠKOVÁ, Michaela. Miroslav Macháček. Král s bolavou duší. *Týdeník televize* 2004, č. 20.
- KOPÁČOVÁ, Ludmila. K dopisu panu M. Macháčkoví. *Rudé právo*, 14. 12. 1989.
- KOPÁČOVÁ, Ludmila. Za Miroslavem Macháčkem. *Občanský deník*, 19. 2. 1991.
- KRUMBACHOVÁ, Ester. Perly v ústřicích. Miroslav Macháček. *Divadelní noviny*, 1993, roč. 2, č. 8.
- LOŠŤÁK, Radoslav. Mág jeviště odešel. *Svobodné slovo*, 26. 2. 1991.
- LOŠŤÁK, Radoslav. Vzpomínka na Miroslava Macháčka. *Metropolitan*, 18. 5. 1992.
- MACHÁČKOVÁ, Kateřina. Miroslav Macháček očima dcery. *Pátek*, týdenní příloha *Lidových novin*, 4. 5. 2012.
- MACHALICKÁ, Jana. Táta tvořil jen když byl rozervaný. Rozhovor s Kateřinou Macháčkovou. *Lidové noviny*, 2. 11. 2010.
- OVSÍKOVÁ, Jana. Krejčí a Macháček. *Lidové noviny*, 2. 5. 1991.
- RAJMONT, Ivan. Miroslav Macháček. *Národní divadlo*, 2001, č. 2.
- ŠLESINGEROVÁ, Hana. Odešli jedinečné osobnosti. *Rudé právo*, 27. 2. 1991.
- ŠRÁMEK, Ondřej. Pocta Miroslavu Macháčkoví. *Týdeník Televize*, 1992, č. 30.
- ŠVARCOVÁ, Jitka. Na rozloučenou s velkým divadelníkem. *Lidové noviny*, 19. 2. 1991.
- TICHÝ, ZDENĚK A. Zběsilost v srdci Miroslava Macháčka. *Mladá fronta Dnes*, 23. 4. 2004.
- TVRZNÍK, Jiří. Bojovník a rváč. *Mladá fronta Dnes*, 19. 2. 1991.
- URBANOVÁ, Alena. Legendy z šedesátých. Zaťatý a sveřepý. (Miroslav Macháček). *Divadelní noviny*, 2008, roč. 17, č. 1.
- URBANOVÁ, Alena. Milý Mirku Macháčku. *Divadelní noviny*, 26. 11. 2002.
- VESELÝ, Pavel. Když herci nehrají... *Kino*, Praha, 30. 1. 1990.
- (Is). Za M. Macháčkom a L. Fialkom. *Práca, Bratislava*, 26. 2. 1991.
- Nekrolog Miroslava Macháčka. Parte Národního divadla v Praze.

### Televizní dokumenty:

*Trojka z mravů*. Režie Marek Bouda. Česká televize, 2006. [archivní záznam na DVD].

*Potomci slavných*. Režie V. Filip. Česká televize, 2001. [archivní záznam na DVD].

*Česká divadelní režie: Miroslav Macháček.* Režie Viktor Polesný. Česká televize, 2002. [archivní záznam na DVD].

#### Ostatní:

*Rozprava o režii. Miroslav Macháček.* Realizace audiovizuálního záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989. [archivní záznam na DVD].

Osobní složka Miroslava Macháčka. Archiv Národního divadla v Praze. Kádrová složka Miroslava Macháčka z Národního divadla. Národní archiv v Praze.

### **Recenze, studie a jiné materiály k inscenacím**

#### Dáma není k pálení:

GRYM, Pavel. Dáma není k pálení. *Lidová demokracie*, 19. 2. 1970.

HODEK, Břetislav. Dnes už klasik ... . Divadelní program k inscenaci *Dáma není k pálení*. Praha: Národní divadlo, 1970.

KNOPP, František. Christopher Fry: Dáma není k pálení. *Acta scaenographica*, 1970, roč. 10, č. 7, s. 140.

OTAVA, Josef. Básník na scéně Tylova divadla. *Rudé Právo*, 20. 2. 1970.

(kp – cim). Z pražských divadel. *Zemědělské noviny*, 23. 2. 1970.

Divadelní program k inscenaci *Dáma není k pálení*. Praha: Národní divadlo, 1970.

Složka *Dáma není k pálení (1970)*. Archiv Národního divadla v Praze.

#### Jindřich V.:

KŘOVÁK, Miroslav. Jindřich V. poprvé na naší scéně. *Lidová demokracie*, 11. 2. 1971.

STRÁNSKÁ, Alena. Shakespeare téměř neznámý. *Svobodné slovo*, 10. 2. 1971.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Král Jindřich sympatický. *Mladá fronta Praha*, 10. 2. 1971.

TŮMA, Martin. Hledání nebo stagnace činohry Národního divadla? *Tvorba*, 23. 8. 1972.

(?). Divadelný maratón Bratislavana. *Večerník Bratislava*. 27. 4. 1971.

Divadelní program k inscenaci *Jindřich V.* Praha: Národní divadlo, 1971.

Složka *Jindřich V.* (1971). Archiv Národního divadla v Praze.

Protokol k přípravě inscenace *Jindřich V.*

### Škola pomluv:

KOPÁČOVÁ, Ludmila. Škola pomluv v Národním. *Svobodné slovo*, 28. 3. 1972.

KŘOVÁK, Miroslav. Sheridanova komedie mravů. *Lidová demokracie*, 29. 3. 1972.

TŮMA, Martin. Sheridanova mravoličná komedie. *Rudé právo*, 31. 3. 1972.

Divadelní program k inscenaci *Škola pomluv*. Praha: Národní divadlo, 1972.

Složka *Škola pomluv*. (1972). Archiv Národního divadla v Praze.

### Amfitryon:

KNOPP, František. Životný Molière. *Zemědělské noviny*, 29. 1. 1973.

KŘOVÁK, Miroslav. Barevný a pestrý Molière v Národním. *Lidová demokracie*, 16. 1. 1973.

TVRZNÍK, Jiří. 2x z Národního. *Mladá fronta*, 17. 1. 1973.

ROUČEK, Rudolf. Amfitryon v barokním hávu. *Vlasta*, 23. 1. 1974.

SLUPECKÁ, Marie. Podařená komedie. *Večerní Praha*, 2. 11. 1973.

Divadelní program k inscenaci *Amfitryon*. Praha: Národní divadlo, 1973.

Složka *Amfitryon* (1973). Archiv Národního divadla v Praze.

Protokol k přípravě inscenace *Amfitryon*.

### Člověk odjinud:

BENEŠ, Jiří. Vzrušující divadlo. *Práce*, 22. 11. 1973.

HROUDA, Vladimír. Člověk odjinud, ale náš. *Rudé právo*, 13. 11. 1973.

LEVÝ, J. Člověk dneška. *Obrana lidu*, 24. 11. 1973.

KOPÁČOVÁ, Ludmila. Závažná sovětská hra. *Svobodné slovo, venkov*, 30. 11. 1973.

(mv). Sám, ale neopuštěn. *Tvorba*, 12. 12. 1973.

Divadelní program k inscenaci *Člověk odjinud*. Praha: Národní divadlo, 1973.

Složka *Člověk odjinud (1974)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### Cyrano z Bergeracu:

BENEŠ, Jiří. Cyrano z druhé galerie. *Práce*, 20. 9. 1974.

FULINOVÁ, Jaroslava. Tasím kord. *Mladý svět*. 1. 6. 1975.

HROUDA, Vladimír a KLIMENT Jan. Romantická komedie v Národním divadle. Cyrano z Bergeracu. *Rudé Právo*, 18. 9. 1974.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Svůj širák odhazuji v dále. *Mladá fronta*, 20. 9. 1974.

TŮMA, Martin. Návrat hrdinského Cyrana. *Tvorba*, 25. 9. 1974.

(da). Ve službě hrdinovi. *Rudé právo*, 23. 7. 1975.

(ko). Nový Cyranův návrat. *Svobodné slovo*, 1. 10. 1974.

(lw) Nový Cyrano z Bergeracu. *Lidová demokracie*, 26. 9. 1974.

(mtm). Mixův Cyrano. *Tvorba*, 2. 7. 1975.

(nav). Jiskřivý Cyrano z Bergeracu. *Zemědělské noviny*, 18. 9. 1974.

Divadelní program k inscenaci *Cyrano z Bergeracu*. Praha: Národní divadlo, 1974.

Složka *Cyrano z Bergeracu (1974)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### Optimistická tragédie:

BENEŠ, Jiří. Návrat Optimistické tragédie. *Práce*, 23. 1. 1975.

HROUDA, Vladimír. Revoluční drama v Národním divadle. Optimistická tragédie. *Rudé právo*, 17. 1. 1975.

FULINOVÁ, Jaroslava. Naléhavé poselství Optimistické tragédie. Rozhovor s dramaturgem inscenace Jiřím Lexou. *Lidová demokracie*, 16. 1. 1975.

PEŠKOVÁ, Hana. Nové nastudování činohry Národního divadla. Optimistická tragédie. *Večerní Praha*, 22. 1. 1975.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Dříve se zvesela, revoluce! *Mladá fronta*, 5. 2. 1975.

VOJTA, Miloš. Neosudová tragédie. *Večerní Plzeň*, 19. 2. 1975.

(Cim). Optimistická tragédie v Národním divadle. *Zemědělské noviny*, 29. 1. 1975.

(Iš). O lidech v revoluci. *Lidová demokracie*, 22. 1. 1975.

Divadelní program k inscenaci *Optimistická tragédie*. Praha: Národní divadlo, 1975.

Složka *Optimistická tragédie (1975)*. Archiv Národního divadla v Praze.

Protokol k přípravě inscenace *Optimistická tragédie*.

Dopis ředitele Kočího ministrovi obrany M. Dzúrovi.

### Měšťáci:

BENEŠ, Jiří. Klasika na dnešních jevištích. *Práce*, 23. 12. 1976.

DVOŘÁK, Jan. V. Divadelní přehlídka v Ostravě. *Tvorba*, 23. 11. 1977.

HROUDA, Vladimír. Pánem je ten, kdo pracuje. *Rudé právo*, 4. 12. 1976.

PEŠKOVÁ, Hana. Dnešní měšťáci, *Večerní Praha*, 30. 11. 1976.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Na skřipci komedie, *Mladá fronta*, 7. 12. 1976.

VOJTA, Miloš. Měšťáci očima dnešní generace. *Tvorba*, 30. 3. 1977.

(bš). Klasika a dnešek. *Svět práce*, 2. 3. 1977.

(cim). Gorkij nově a nekonvenčně. *Zemědělské noviny*, 9. 12. 1976.

(lš). K nové inscenaci Měšťáků. *Lidová demokracie*, 9. 12. 1976.

(MoM). Bezsemenov, Nil ... a ti druzí. *Svobodné slovo*, 9. 12. 1976.

*Divadelní program k inscenaci Měšťáci*. Praha: Národní divadlo, 1976.

Složka *Měšťáci* (1976). Archiv Národního divadla v Praze.

Protokol k přípravě inscenace *Měšťáci*.

*Hodnocení premiéry Měšťáků*.

### Poslední prázdniny:

KRAUSOVÁ, Irena. Česká hra v Národním. *Svobodné slovo*, 1. 6. 1977.

PEŠKOVÁ, Hana. Mladý dramatik Mirko Stieber. *Večerní Praha*, 14. 7. 1977.

SOCHOROVSKÁ, Valerie. Svět devatenáctiletých? *Mladá fronta*, 4. 6. 1977.

TVRZNÍK, Jiří. Průprava. *Mladá fronta*, 4. 6. 1977.

VOJTA, Miloš. Zrodila se nová hra. *Tvorba*, 22. 6. 1977.

Divadelní program k inscenaci *Poslední prázdniny*. Praha: Národní divadlo, 1977.

Složka *Poslední prázdniny* (1977). Archiv Národního divadla v Praze.

### Náměstíčko:

KŘOVÁK, Miroslav. Úsměvný Goldoni v Tylově divadle. *Lidová demokracie*, 23. 4. 1976.

PEŠKOVÁ, Hana. Přitažlivé Náměstíčko. *Večerní Praha*, 21.3.1978.

PROCHÁZKA, Jan. Nostalgický i současný Goldoni. *Svobodné slovo*, 19. 4. 1976.

ŠORMOVÁ, Eva. Pokus o Goldoniho. *Dialog*, 1978, roč. 1, č. 7.

(pat). Netradiční náměstíčko. *Zemědělské noviny*, 4. 4. 1978.

(kbn). Náměstíčko. *Film a divadlo, Bratislava*. 26. 1. 1979.

Divadelní program k inscenaci *Náměstíčko*. Praha: Národní divadlo, 1978.

Složka *Náměstíčko (1978)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### Jako bychom se ani neznali...:

HROUDA, Vladimír. O rodičích a dětech. *Rudé právo*, 9. 1. 1979.

(Iš). Jako bychom se ani neznali. *Lidová demokracie*, 26. 10. 1978.

PEŠKOVÁ, Hana. Abychom se více poznali. *Večerní Praha*, 24. 10. 1978.

PROCHÁZKA, Antonín. Pokažená kritika. *Dikobraz*, 11. 4. 1979.

PROCHÁZKA, Jan. Poetická režijní partitura. *Svobodné slovo*, 13. 12. 1978.

ŠRÁMEK, Ondřej. Jako bychom se ani neznali. *Československá televize*, 1983.

ZINDELOVÁ, Miluše. Jako bychom se ani neznali. *Vlasta*, 12. 2. 1979.

(Iš). Nový dramatický autor. Rozhovor s Andrejem Kutěrnickým. *Lidová demokracie*, 9. 10. 1978.

Divadelní program k inscenaci *Jako bychom se ani neznali*. Praha: Národní divadlo, 1978.

Složka *Jako bychom se ani neznali (1978)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### Naši furianti:

CIMICKÝ, Jiří. Netradiční Naši Furianti. *Učitel'ské noviny*, 18. 10. 1979.

CIMICKÁ, Dagmar. Tvůrčí setkání ve vysokém. *Kulturní rozvoj*, 2. 12. 1986.

KOLÁŘ, J. Naši furianti – naši současníci. *Práce*, 18. 4. 1979.



KUČEROVÁ, Eliška. Furianti oslavovali. *Večerní Praha*, 4. 2. 1985.

(rl). Rozhovor před premiérou. Furianti zpívají. *Večerní Praha*, 13. 3. 1979.

PROCHÁZKA, Vladimír. Naši furianti netradičně. *Rudé právo*, 5. 5. 1979.

SCHERLOVÁ, Slávka. Čí jsou Furianti – naši! *Vlasta*, 8. 1. 1980.

SOCHOROVSKÁ, Valerie. Radost z divadla. *Mladá fronta, venkov*, 26. 4. 1979.

TŮMA, Martin. Naši furianti zcela netradičně? Zamyšlení nad novým nastudováním v činohře Národního divadla. *Scéna*, 1979, roč. 4, č. 13, s. 4-5.

URBANOVÁ, Alena. Tajemství svěžesti a pravda o furiantech. *Divadelní revue*, 1992, roč. 3, č. 4, s. 54-59.

(dn). Rehabilitace klasika. *Svět v obrazech*, 20. 4. 1979.

(jop). Z první řady. *Květy*, 19. 4. 1979.

(nav). Za realitou života. *Zemědělské noviny*, 21. 3. 1979.

(sd). Furianti v novém. K dnešní premiéře hovoří dramaturg ND J. Nezval. *Svobodné slovo*, 13. 3. 1979.

(rl). Furianti zpívají. Rozhovor před premiérou. *Večerní Praha*, 13. 3. 1979.

Pětkrát Naši furianti (ND, Praha 1979). *Dialog*, 1979, roč. 3, č. 2, s. 1-16:

(šrm). [ŠORMOVÁ, Eva]. *Konečně divadlo*, s. 1-4.

(vj). [JUST, Vladimír]. *Povede-li se divadlo*, s. 5-7.

(jap). [PATOČKOVÁ, Jana]. *Naši furianti*, s. 8-10.

(kn). [KÖNIGSMARK, Václav]. *Naši furianti '79*, s. 11-13.

(bt). *Naši furianti*, s. 14-16.

STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Upravil Miroslav Macháček. Praha: Dilia, 1979.

Divadelní program k inscenaci *Naši furianti*. Praha: Národní divadlo, 1979.

Složka *Naši furianti (1979)*. Archiv Národního divadla v Praze.

MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického 'Naši furianti'*.

### Bílá nemoc:

FUCHS, Aleš. Zápis z jedné schůze aneb diskuse o Bílé nemoci v Národním divadle. *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 14/15, s. 7

FUCHS, Aleš. Zničili režiséři divadlo? *Scéna*, 1980, roč. 5, č. 18, s. 1,6.

RICHTER, Josef. Stále trvající odpovědnost. *Večerní Praha*, 29. 2. 1980.

TVRZNÍK, Jiří. Bílá nemoc. *Mladá fronta*, 5. 6. 1980.

VOJTA, Miloš. Zbytečné rozpaky nad Bílou nemocí. *Tvorba*, 25. 6. 1980.

WALEKOVÁ, Alena. Varujúce výzvy. *Nové slovo Bratislava*, 24. 4. 1980.

ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. Úprava režiséra Miroslava Macháčka. Praha: Národní divadlo, 1979. Osobní archiv Jaroslavy Šiktancové.

Divadelní program k inscenaci *Bílá nemoc*. Praha: Národní divadlo, 1980.

Složka *Bílá nemoc (1980)*. Archiv Národního divadla v Praze.

NEZVAL, Jaroslav. *Hodnocení inscenace - Karel Čapek: Bílá nemoc*.

Oznámení o likvidaci inscenace, ze dne 27. 10. 1981.

Protokol k přípravě inscenace *Bílá nemoc*.

Záznam z inscenační porady k dramatu *Karla Čapka: Bílá nemoc*. 6. 4. 1979.

### Vévodkyně valdštejských vojsk:

DVOŘÁK, Jan. Sugestivní hra o Valdštejnovi. *Práce*, 23. 7. 1980.

HÁJEK, Jiří. Protiválečná dramatická rapsodie. *Rudé právo*, 18. 12. 1980.

KŘOVÁK, Miroslav. Česká novinka v Tylově divadle. *Lidové noviny*, 18. 12. 1980.

PROCHÁZKA, Jan. Vévodkyně valdštejských vojsk. *Svobodné slovo*, 17. 12. 1980.

ŠRÁMEK, Ondřej. Vévodkyně valdštejských vojsk. *Československá televize*, 3. 6. 1985.

TVRZNÍK, Jiří. *Vévodkyně valdštejských vojsk*. *Mladá fronta*, 15. 1. 1981.

(cim). Vévodkyně valdštejnských vojsk. *Zemědělské noviny*, 31. 1. 1981.

(mik). Česká novinka v Tylově divadle. *Lidová demokracie*, 18. 12. 1980.

(RB). Vojvodkyně v ND. *Život Bratislava*, 29. 1. 1981.

(sd). Vévodkyně valdštejnských vojsk. *Svět práce*, 20. 12. 1980.

(olá). Z první řady. *Květy*, 8. 1. 1981.

Divadelní program k inscenaci *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Praha: Národní divadlo, 1980.

Složka *Vévodkyně valdštejnských vojsk (1980)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### Hamlet:

BURIAN, Jarka M. Očima cizince. *Scéna*, 1990, roč. 15, č. 7, s. 6.

CIMICKÁ, Dagmar. V duchu tradice první scény. *Zemědělské noviny*, 22. 4. 1982.

FIGURA, Zdeněk a MACHÁČEK, Miroslav. Strom ve vesmíru. Se zasloužilým umělcem Miroslavem Macháčkem o smyslu umělecké tvorby. *Ostravský deník*, 30. 11. 1989.

KÖNIGSMARK, Václav. Být zrcadlem a kronikou své doby. *Scéna*, 1983, roč. 8, č. 1, s. 4.

LHOTA, Jiří. Hamlet v novém. *Práce*, 27. 4. 1982.

PEŠKOVÁ, Hana. Mekka bez efektů. *Večerní Praha*, 27. 4. 1982.

SAVIN, Janet. Hamlet in Czechoslovakia. *Bulletin of the New York Shakespeare Society*, červen 1983.

SOCHOROVSKÁ, Věra. Hamlet redivivus. *Mladá fronta*, 29. 4. 1982.

VOJTA, Miloš. Nově přečíst nebo nově vyložit. *Tvorba*, 20. 10. 1982.

LOŠŤÁK, Radoslav. Hamlet, hra souvislostí. *Divadelní program k inscenaci Hamlet*. Praha: Národní divadlo, 1982.

Divadelní program k inscenaci *Hamlet*. Praha: Národní divadlo, 1982.

Složka *Hamlet (1982)*. Archiv Národního divadla v Praze.

MACHÁČEK, Miroslav. Dopis hercům před začátkem zkoušení.

MACHÁČEK, Miroslav. *Několik poznámek k inscenaci Hamleta a jejímu obsazení.*

MACHÁČEK, Miroslav. Režisérovy poznámky k Hamletu. *Divadelní program k inscenaci Hamlet.* České Budějovice: Krajské oblastní divadlo v Českých Budějovicích, 1954.

### Chut' medu:

KOPECKÁ, Jaroslava. Z první řady. *Květy*, 23. 6. 1988.

KÖNIGSMARK, Václav. *Shelagh Delaneyová – Chut' medu.* Rukopis. Složka *Chut' medu (1988)*. Archiv Národního divadla v Praze.

ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Blues na Nové scéně. *Lidová demokracie*, 7. 6. 1988.

TICHÝ, Zdeněk. Chut' medu po třiceti letech. *Zemědělské noviny*, 21. 6. 1988.

(jč). Hra žensky moudrá. Rozhovor s dramaturgem inscenace Radoslavem Lošťákem. *Práce*, 19. 5. 1988.

LOŠŤÁK, Radoslav. Nad textem hry. *Divadelní program k inscenaci Chut' medu.* Praha: Národní divadlo, 1988.

Divadelní program k inscenaci *Chut' medu.* Praha: Národní divadlo, 1988.

Složka *Chut' medu (1988)*. Archiv Národního divadla v Praze.

### **Audiovizuální záznamy inscenací na DVD:**

*Hamlet.* Režie televizního záznamu Viktor Polesný. Československá televize, premiéra v Československé televizi červen 1988.

*Chut' medu.* Záznam pořízený Divadelním ústavem.

*Jako bychom se ani neznali....* Režie televizního záznamu František Filip. Československá televize, 1983.

*Naši furianti*. Režie televizního záznamu František Filip. Československá televize, 1983.

*Poslední prázdniny*. Režie televizního záznamu Anna Procházková. Československá televize, 1979.

*Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Režie televizního záznamu Viktor Polesný. Československá televize, 1985.

## **Divadelní hry**

ČAPEK, Karel. *Loupežník – RUR – Bílá nemoc*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Praha: Dilia, 1981.

DELANEYOVÁ, Shelagh. *Chuť medu*. Překlad Michael Žantovský. Praha: Národní divadlo, 1988.

DVORECKIJ, Ignatij. *Člověk odjinud*. Překlad Jaromír Vavroš. Praha: Dilia, 1972.

FRY, Christopher. *Dáma není k pálení*. Překlad Břetislav Hodek. Praha: Dilia, 1964.

GOLDONI, Carlo. *Náměstíčko*. Překlad Jaroslav Pokorný. Praha: Dilia, 1980.

GORKIJ, Maxim. *Měšťáci*. Překlad Jarmila Fromková. Gottwaldov: Divadlo pracujících, 1982.

KUTĚRNICKIJ, Andrej. *Nina*. Praha: Dilia, 1976.

MOLIÈRE. *Amfitryon*. Překlad Eva Bezděková. Praha: Dilia, 1972.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Překlad Břetislav Hodek. Praha: Národní divadlo, 1982.

SHAKESPEARE, William. *Král Jindřich V*. Překlad Břetislav Hodek. Praha: Národní divadlo, 1970.

SHERIDAN, Richard, Brinsley. *Škola pomluv*. Překlad Jiří Z. Novák. Praha: Dilia, 1972.

STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Praha: Artur, 2005.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano z Bergeracu*. Překlad Jindřich Pokorný. Praha: Národní divadlo, 1976.

VIŠNĚVSKIJ, Vsevolod V. *Optimistická tragédie*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha: Dilia, 1972.

## **Autobiografie a monografie:**

- BESSEROVÁ, Miroslava. *Život jako divadlo*. Praha: Ikar, 2007.
- BOHDANOVÁ, Blanka. *Život jako v pavučince*. Praha: Primus, 1995.
- FABIÁNOVÁ, Vlasta. *Jsem to já?* Praha: Odeon, 1993.
- CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *V. Chramostová*. Olomouc: Burian a Tichák, 2003.
- KOPECKÁ, Slávka. *Sovák potřetí*. Praha: Humor a kvalita, 1997.
- PAUER, Jiří. *Kontrapunkty Života*. Praha: M Art, 1995.
- SUCHAŘÍPOVÁ, Helena. *Jana Hlaváčová – žena v množném čísle*. Praha: Achát, 1997.
- VALTROVÁ, Marie. *Eva Hrušínská vzpomíná*. Praha: Achát, 1998.
- VALTROVÁ, Marie. *Svatopluk Beneš – Být hercem*. Praha: Brána, 2004.

## **Ostatní zdroje**

On-line archiv Národního divadla v Praze. URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

PITTEROVÁ, Zuzana. *Konec kuráže. Inscenace Matka Kuráž a její děti v režii Jana Kačera v dobovém společenském kontextu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.

Vlastní rozhovor s Jaroslavou Šiktancovou ze dne 11. 2. 2014.

Vlastní rozhovor s Tatjánou Medveckou ze dne 19. 2. 2014.

Vlastní rozhovor s Lídou Engelovou ze dne 21. 2. 2014.

