

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Inscenace historických her Oldřicha  
Daňka v období normalizace**

Bc. Jana Mílková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Inscenace historických her Oldřicha Daňka v období normalizace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování prof. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce.

## Obsah

Úvod.....	5
1 Politické souvislosti počátku normalizace .....	8
2 Kulturní sféra v normalizaci .....	11
2.1 Literární oblast.....	14
2.1.1 Noviny a časopisy .....	18
3 Aspekty dramaturgie v normalizačním období.....	20
4 Život a tvorba Oldřicha Daňka .....	25
4.1 Témata a styl Daňkovy tvorby.....	27
5 Analýza dramatu <i>Válka vypukne po přestávce</i> .....	29
6 Analýza inscenace <i>Válka vypukne po přestávce</i> .....	35
6.1 Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého .....	35
6.2 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení .....	36
6.3 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design.....	41
7 Analýza dramatu <i>Vévodkyně valdštejnských vojsk</i> .....	45
8 Analýza inscenace <i>Vévodkyně valdštejnských vojsk</i> .....	50
8.1 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení .....	50
8.2 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design.....	54
9 Analýza dramatu <i>Vy jste Jan</i> .....	57
10 Analýza inscenace <i>Vy jste Jan</i> .....	62
10.1 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení .....	62
10.2 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design.....	67
Závěr.....	71
Seznam použitých zdrojů .....	74
Literatura .....	74
Prameny .....	75
Přílohy .....	77
Inscenátoři a obsazení.....	77
Obrazová příloha .....	80

## Úvod

Předmětem diplomové práce je analýza tří historických her Oldřicha Daňka a jejich inscenačních podob z období normalizace, v němž se uvádění historických dramatických textů stalo jedním ze způsobů vymezení proti totalitnímu režimu.<sup>1</sup> Toto tvrzení jsem si chtěla ověřit na konkrétních textech a inscenacích. Po seznámení s dobovým kontextem jsem se rozhodla, že se zaměřím na dramatické texty Oldřicha Daňka, který představoval ve sledovaném období uznávaného autora, zaměřujícího se cíleně na historické náměty a jejich zpracování. K analýze jsem si zvolila inscenace *Válka vypukne po přestávce* (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze, 1978), *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (Národní divadlo Praha, 1980) a *Vy jste Jan* (Národní divadlo Praha, 1987). Cílem práce je na základě analýz vybraných inscenací a jejich dramatických předloh postihnout inscenační přístupy a vysledovat aktualizační a analogické prvky v kontextu doby. Při rozboru Daňkových her se zaměřím především na sémantickou analýzu textu a interpretaci smyslu historických dramát. V následujících kapitolách se pak v rámci analýz jednotlivých inscenací soustředím na režijně-dramaturgický přístup a na srovnání významových východisek Daňkových textů s dobově aktuálními významy ve scénické interpretaci.

V prvních dvou kapitolách nastíním situaci, která zavládla v politické a kulturní sféře v normalizačním období sedmdesátých a osmdesátých let v Československu. Obě oblasti úzce souvisí s tématem mé práce, proto bude nutné blíže představit historický kontext. Pro osvětlení politické situace jsem využila studii Ladislava Kudrny,<sup>2</sup> která se věnuje reflexi undergroundového hnutí v Československu a publikaci trojice autorů Pavla Janouška, Petra Čorneje a Aleny Fialové,<sup>3</sup> která se kromě společensko-politické situace zabývá zejména dějinami literatury. Tento text jsem využila i pro kapitoly, v nichž představuji literární sféru a významné spisovatele a dramatiky, tvořící v období po srpnové okupaci Československa v roce 1968. K doplnění kontextu dějin literatury jsem využila také

---

<sup>1</sup> JUST, Vladimír, KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

<sup>2</sup> KUDRNA, Ladislav, ed. *Reflexe undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87912-55-3.

<sup>3</sup> JANOUŠEK, Pavel, ČORNEJ, Petr, FIALOVÁ, Alena. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 9788020016317.

historický přehled Lubomíra Machaly, Josefa Galíka a Erika Gilka.<sup>4</sup> V rámci kapitol, ve kterých jsem se zaměřila na přiblížení společensko-kulturní sféry normalizačního období jsem čerpala z publikace Františka Černého<sup>5</sup> a především Vladimíra Justa: *Divadlo v totalitním systému*, ze které jsem získala informace týkající se kulturních souvislostí, zejména sféry dramaturgické. V souvislosti s Justovou periodizací normalizačního období jsem převzala také jeho rozdělení na čtyři modelové způsoby, kterými česká divadla reagovala na soudobou společenskou situaci.

V následujících kapitolách jsem se zaměřila na osobnost Oldřicha Daňka, jeho život a dílo. Pro představení tohoto významného autora jsem využila heslo Markéty Trávníčkové z *České divadelní encyklopedie*<sup>6</sup> a knihu Aleny Štěrbové,<sup>7</sup> která byla přínosná především při analýzách vybraných Daňkových her (*Válka vypukne po přestávce*, *Vévodkyně valdštejských vojsk*<sup>8</sup> a *Vy jste Jan*<sup>9</sup>). Konkrétněji jsem také představila dnes již neexistující Realistické divadlo, v němž byla uváděna inscenace *Válka vypukne po přestávce*. Informace jsem čerpala zejména z hesla *Labyrint*, který pro *Českou divadelní encyklopedii* zpracovala Eva Šormová.<sup>10</sup> V souvislosti s analýzami vybraných textů jsem vycházela literárních předloh a definice divadelních pojmů jsem čerpala ze slovníků Patrice Pavise,<sup>11</sup> Petra Pavlovského<sup>12</sup> a z publikace Jaroslava Vostřého.<sup>13</sup>

Vzhledem k faktu, že se práce zabývá inscenacemi z historického období, nemohla jsem se spolehnout na autopsii a byla jsem nucena využít dostupných

---

<sup>4</sup> MACHALA, Lubomír, GALÍK, Josef, GILK, Erik. et al. *Panorama české literatury*. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-4818-9.

<sup>5</sup> ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989): vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7008-215-7.

<sup>6</sup> TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. Česká divadelní encyklopedie: Daněk, Oldřich. [online]. 2014. [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Daněk, Oldřich>.

<sup>7</sup> ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0926-7.

<sup>8</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejských vojsk, Zpráva o chirurgii města N.* 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. ISBN 11-097-87.

<sup>9</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan: divadelní fuga*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1988.

<sup>10</sup> ŠORMOVÁ, Eva. Česká divadelní encyklopedie: *Labyrint*. [online]. 2014. [cit. 22. 4. 2020]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Labyrint>.

<sup>11</sup> PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 8070081570.

<sup>12</sup> PAVLOVSKÝ, Petr, (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri, 2004, ISBN 80-7277-194-9.

<sup>13</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

audiovizuálních záznamů, které jsem získala z databáze Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze. Záznam inscenace *Válka vypukne po přestávce*, který byl režírovaný Františkem Laurinem, je z roku 1978<sup>14</sup> a jedná se o záznam původně určený pro televizní vysílání. Je tedy v dobré kvalitě, ale objevuje se v něm subjektivní snímání více kamer, a také práce s detailem a stříhem. Proto jsem mnohokrát neměla možnost vnímat celý jevištní prostor. Záznam inscenace *Vévodkyně valdštejnských vojsk* pochází z roku 1985.<sup>15</sup> Režíroval ho Viktor Polesný a i v tomto případě se jednalo o záznam televizní. Díky tomu, že byla inscenace nasnímána pouze jednou kamerou, docházelo k menšímu užití detailu a obraz celé scény nebyl příliš limitován. U poslední inscenace *Vy jste Jan* se jedná o záznam<sup>16</sup> neveřejný, pořízený pouze pro dokumentaci, který byl nasnímán pravděpodobně na dvě kamery. Kvůli tomu, že se inscenace odehrává v šeru a scéna je málo osvětlená, byl i tento záznam z roku 1990 o něco méně kvalitní. Stejně jako v obou předchozích případech byl i zde užit stříh, proto v některých momentech nebylo možné pozorovat jevištní prostor jako celek. Při analýzách byly kromě záznamů využity také recenzní texty a kritické reflexe ze soudobých periodik *Scéna*,<sup>17</sup> *Dramatické umění*,<sup>18</sup> *Rudé právo*<sup>19</sup> a *Květy*.<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce* [divadelní záznam]. Záznam představení z Realistického divadla 16. 10. 1976. Režie Oldřich Daněk.

<sup>15</sup> DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla Praha 4. 12. 1980. Režie Miroslav Macháček.

<sup>16</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan*. [divadelní záznam]. Záznam z představení z Nové scény Národního divadla Praha 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

<sup>17</sup> *Scéna*. Praha: Svaz českých dramatických umělců. 1976–1992.

<sup>18</sup> *Dramatické umění: zpravodaj Svazu českých dramatických umělců pro teorii, kritiku a tvorbu*. Ústí nad Labem: Svaz českých dramatických umělců, 1990.

<sup>19</sup> *Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. Praha: 1920–1995. ISSN 0032-6569.

<sup>20</sup> *Květy: časopis pro celou rodinu*. Praha: 1951–1976. ISSN 0862898X.

# 1 Politické souvislosti počátku normalizace

Abychom lépe pochopili okolnosti, za jakých museli spisovatelé, režiséři i herci pracovat v Československu za normalizace, je nezbytné připomenout historický kontext tohoto období. V této kapitole budou tedy přiblíženy jak politické, tak kulturní aspekty normalizace, jelikož byly tyto sféry velmi úzce propojeny a obě jsou pro téma této práce zásadní.

Po srpnovém vojenské okupaci a potlačení nadějného vývoje politického a společenského života v zemi se v roce 1969 dostal do funkce prvního tajemníka komunistické strany Gustáv Husák. Reformní komunisté doufali, že se díky tomu alespoň částečně podaří udržet výsledky demokratizačního procesu. Brzy po Husákově zvolení došlo ke stranickým změnám a byl potvrzen odklon od reformního socialismu, zároveň byl schválen program znovunastolení totalitní moci. Již v říjnu roku 1968 schválil parlament smlouvu o dočasném pobytu sovětských vojsk, která se měla stát jakousi pojistkou totalitního režimu. „*Nastupoval tak proces, jehož cílem bylo podržít společnost nové stranické linii, „vymazat“ z jejího vědomí vzpomínky na demokratizační tendence šedesátých let a konformovat, případně izolovat ty, kteří se nechtěli nové situaci přizpůsobit.*“<sup>21</sup> Proces začal být hanlivě označován jako normalizace, pojem vztahující se na období sedmdesátých a osmdesátých let v Československu. Vládní představitelé usilovali všemi možnými prostředky o změnu veřejného mínění a snažili se čím dál více omezovat kulturní tisk, ve kterém se i přes mnohé cenzurní zákazy poukazovalo na problémy veřejného i uměleckého života. Proto už v září roku 1968 vznikl Úřad pro tisk a informace, který byl o rok později přejmenován na Český úřad pro tisk a informace (ČÚTI) a od roku 1981 nesl název Federální úřad pro tisk a informace (tedy FÚTI). Úřad měl za úkol pokutovat časopisy a noviny, které otiskly „nevhodný“ obsah. Často se stávalo, že byla periodika zrušena úplně. „*Oproti předchozí formě předběžného dozoru, který prováděli k tomu určení cenzori zvenku, nyní za případné problémy zodpovídali sami vydavatelé, šéfredaktoři a redaktoři.*“<sup>22</sup>

Svou postupující moc utvrdila Komunistická strana Československa (dále KSČ) na konci roku 1970 textem s názvem *Poučení z krizového vývoje ve straně*

---

<sup>21</sup> JANOUŠEK, Pavel, ČORNEJ, Petr, FIALOVÁ, Alena. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008, s. 17. ISBN 9788020016317.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 18.



*a společnosti po XIII. sjezdu KSČ (vydán 1971), který vyšel jako příloha časopisu Rudé právo, a kterým odsoudila strana pražské jaro a jakékoliv pokusy o reformu systému. Dokument měl za úkol odůvodnit vpád armády pěti států Varšavské smlouvy na naše území a měl podle všeho zmařit snahy pravice o likvidaci spojení mezi Československem a Sovětským svazem. Tento stranický výklad zůstal platný až do revolučního roku 1989. Po vstupu armády začaly v komunistické straně tzv. prověrky, které se měly týkat „nepřátel“ režimu, ale nakonec se dotkly i milionů nestraníků. Mnoho učitelů, sportovců, vojáků nebo úředníků muselo projít pohovory, ve kterých měli schválit intervenci zahraničních vojsk. Totalitní vláda později rozdělovala tyto občany na vyloučené a vyškrtuté, protože možnost vystoupit z KSČ neexistovala, což se samozřejmě dotklo ve velké míře i umělců. Proto se prověrkám později začalo hovorově říkat „čistky“. „Mnozí z těch, kdož byli členy KSČ, při prověrkách v roce 1970 neváhali projevit odmítavá stanoviska k vpádu vojsk Varšavské smlouvy a k aktuálnímu politickému vývoji, a byli proto ze strany vyloučení nebo vyškrtnutí (...). Tak se stalo, že například v Divadle na Vinohradech, kde byl ve straně kdekdo, v ní zůstali jen dva tři herci.“<sup>23</sup> Od pohovorů se také následně odvíjely výměny na vedoucích pozicích v institucích (a to nejen divadelních), kam dosazovala KSČ občany, kteří byli věrní straně a oddaně sloužili režimu. Tzv. nomenklatura neboli kádrový pořádek se dotýkal všech občanů bez výjimky.*

Atmosféra ve společnosti byla zejména v prvních letech normalizace tíživá. Především mladí lidé si uvědomovali, že žít podle svých představ by znamenalo žít v rozporu s ideologickým schématem, a proto se mnoho z nich stalo členy undergroundu, což znamenalo, že se z kulturního centra společnosti dobrovolně stahovali do „podzemí“, kde měli větší svobodu. Underground v Československu sdružoval hudebníky, výtvarníky i teoretiky umění a Státní bezpečnost měla na lidi, žijící mimo vliv organizací podporovaných stranou, vlastní terminologii. Nazývali je „volnou mládeží“. „StB pod tento pojem zařazovala zejména hippies, ale i tajné skauty nebo trampy. Na okraji spektra volné mládeže se však nacházeli také

---

<sup>23</sup> ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989): vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav, 2008, s. 7. ISBN 978-80-7008-215-7.

*xikomani, tzv. zpolitizované kriminálně závadové osoby a další tzv. mravně narušení jedinci.*“<sup>24</sup>

I snaha o udržení svobody byla komunistickou stranou chápána jako akt vzpoury. V roce 1974, po posledním koncertu skupiny The Plastic People of the Universe<sup>25</sup> zasáhla Veřejná bezpečnost a došlo k vlně zatýkání a perzekucí. V roce 1976 začal proces proti čtyřem obviněným členům skupiny, což vyvolalo pozornost osobností, jež stály za vznikem disentu, a tak se perzekuce členů undergroundu stala přímým podnětem ke vzniku občanské iniciativy - *Charty 77*. Sdružení si dalo za úkol i nadále sledovat dodržování občanských práv v Československu a do svého čela postavilo tzv. mluvčí charty, jimiž se postupně stali Jiří Hájek, Jan Patočka a Václav Havel. Proti signatářům *Charty 77* se brzy rozjela propagandistická kampaň, která měla za úkol přesvědčit veřejnost o jejich prostopášném životě a měla očernit jejich pověst. Vyvrcholením tohoto tažení byla tzv. *Anticharta* neboli prohlášení *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*, dokument, který odsuzoval *Chartu* a podporoval politiku komunistické strany. Podle generální prokuratury byla *Charta 77* v rozporu s československými zákony, což pro signatáře znamenalo ztrátu zaměstnání a jiné formy trestu. Jen během roku 1977 podepsalo dokument na 800 občanů a většina z nich za to byla tvrdě potrestána. Díky *Chartě* byla však nabourána autorita moci ve státě a lidé si dovoľovali stále více kriticky vystupovat po vzoru signatářů. Od roku 1977 se tak změnila atmosféra ve společnosti a nový impulz dostala i kulturní oblast.

---

<sup>24</sup> KUDRNA, Ladislav, ed. *Reflexe undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 76. ISBN 978-80-87912-55-3.

<sup>25</sup> Rocková skupina patří mezi hlavní protagonisty československého undergroundového hnutí.

## 2 Kulturní sféra v normalizaci

Je důležité zdůraznit, že v kultuře se pravidla totalitního režimu projevovala velmi tvrdě a dotýkala se všech oblastí. Tato kapitola se zaměří na divadelní a literární oblast a objasní, proč tvůrci využívali literaturu a divadlo jako nástroj ke vzdoru proti totalitnímu systému.

Už zmíněné povinné stranické pohovory se nevyhýbaly ani vedoucím kulturních institucí a jejich výsledkem často byly vynucené změny ve vedení. Nomenklatura se podle Vladimíra Justa<sup>26</sup> silně dotkla například vyloučeného Otomara Krejčí, který se musel vzdát vedení Divadla za branou a místo něj byl dosazen komunist a herec Ladislav Boháč. Krejča byl nakonec potrestán nejen zákazem činnosti, ale také úplnou likvidací svého divadla na konci sezony 1971/1972. V Divadle za branou se po celou dobu hrálo velmi svobodně a bylo jen otázkou času, kdy proti němu režim tvrdě zasáhne. Poslední inscenace hry Josefa Topola *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje*,<sup>27</sup> je dodnes jedinou, která přímo reaguje na srpnové události.

Poškozeno bylo také Národní divadlo, a to zejména jeho činohra, protože jako hlavní a reprezentativní scéna byla pod silným dozorem stranických orgánů prakticky neustále, proto se na vedoucích pozicích vystřídalo hned několik politicky vyhovujících jedinců. Činohru postupně vedli; Jiří Dohnal, Bedřich Prokoš, opět Jiří Dohnal, Václav Švorc, Jaroslav Fixa a v závěru normalizace Milan Lukeš. Stejně tak byli do souborů angažováni především komunisticky smýšlející umělci.

Ideologický dozor se dotkl rovněž dramaturgie při výběru zahraničních a domácích her. Většina divadel byla pro nejlepší české i zahraniční dramatiky uzavřena a stejný problém postihl i režiséry. V Národním divadle si jako jediní drželi možnost částečně svobodně tvořit jen Miroslav Macháček a Jaromír Pleskot, ale ostatní režiséři z jiných divadel nedostali možnost v Národním divadle vůbec působit. I přes tyto překážky se divadelní kultuře dařilo politickému tlaku vzdorovat ze všech uměleckých druhů nejdéle, což bylo mimo jiné způsobeno tím, že komunistická

---

<sup>26</sup> JUST, Vladimír, KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 103. ISBN 978-80-200-1720-8.

<sup>27</sup> TOPOL, Josef. *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* [divadelní inscenace]. Režie Josef Topol. Divadlo za branou 3. 3. 1972. Příběh vypráví o nečekaném vpádu vetřelců do domu, jehož obyvatelům se je nakonec podaří vypudit.

strana nepohlížela na divadlo jako na masmédiu. Televize, film a rozhlas zasahovaly větší množství lidí, a tím pádem byly také vhodnějšími nástroji propagandy. I kontrola divadel a jejich „cenzura“ se prováděla složitěji a hlavně mnohem pomaleji, s opožděnými důsledky, než tomu bylo v případě ostatních médií, což potvrzují i historické studie o nástupu normalizace. „*Proces administrativního spoutávání českého divadla normalizátory byl ovšem postupný a ve srovnání s jinými médii veřejné komunikace relativně dlouhodobější, neboť divadlo jako prostor přímého setkávání tvůrců a jejich recipientů je mocensky hůře ovládnutelné než centrálně regulovatelná a cenzurovatelná média.*“<sup>28</sup> Totalitní moc usilovala o ovládnutí celého kulturního života, včetně všech uměleckých organizací jako byl například Svaz českých divadelních a rozhlasových umělců, po němž komunistická strana požadovala, aby byl veden pouze lidmi, kteří podporují její politiku. Proto v roce 1972 vznikl nově Svaz českých dramatických umělců v čele s herečkou Jiřinou Švorcovou. V mnoha divadlech sice došlo ke zmíněným výměnám na vedoucích pozicích, ale mnohokrát se zpožděním nebo se situace vyvinula jinak, než normalizátoři předpokládali. Například Ladislav Smoček se přes mnohé změny udržel po celou dobu v Činoherním klubu, i když mu byl prostor k tvorbě silně omezován. Mnoho umělců si našlo způsob, jak vést svá divadla „skrytě“, pokud byli z vedoucí funkce odvoláni, jako například Jan Dvořák, který fungoval ve vedení loutkového divadla Drak zprvu oficiálně, pak z pozice dramaturga.

Divadlo se pro umělce, kteří v Československu zůstali a neemigrovali stalo důležitým způsobem vyjádření nesouhlasu s totalitní mocí. Změna atmosféry, která po srpnu 1968 přišla, si vyžádala úpravy v repertoárech divadel. Došlo například k bojkotu veškeré ruské literatury, včetně klasiky jako bylo uvádění her Antona Pavloviče Čechova, a do popředí se dostala zejména domácí tvorba. „*Snaha morálně posílit vědomí občanů a aktivně čelit strachu a defetismu pak dramaturgy divadel přivedla na počátku sezony 1968–69 k zájmu o klasický národní repertoár (Josef Kajetán Tyl, Alois Jirásek, Jiří Mahen, Karel Čapek, Jan Drda, Jiří Voskovec a Jan Werich; v opeře Bedřich Smetana a Leoš Janáček).*“<sup>29</sup> V činohře patřil mezi nejčastěji uváděné hry například *Kat a blázen*<sup>30</sup> Voskovce a Wericha, v opeře byla oblíbená

---

<sup>28</sup> JANOUŠEK, ČORNEJ, FIALOVÁ, pozn. 1, s. 89.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>30</sup> VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Kat a blázen*. [divadelní inscenace]. Režie Karel Pokorný. Východočeské divadlo Pardubice 7. 6. 1969.

*Prodaná nevěsta*<sup>31</sup> Bedřicha Smetany. Divadelní dramaturgie také uváděla absurdní dramata a dramaturgie různých próz, které vyjadřovaly nesouhlas s násilím a manipulací (např. hry Friedricha Dürrenmatta<sup>32</sup> nebo Arthura Millera).<sup>33</sup>

Od sezon 1971–1972 se až do poloviny osmdesátých let absurdní a existencialistická dramata nemohla v repertoáru objevit. Výjimky se odehrávaly mimo divadelní centrum, tedy spíše na oblastních divadlech, kam bylo komunistickým režimem přesunuto mnoho režisérů a významných osobností z šedesátých let. Příkladem může být desetileté působení Aloise Hajdy v gottwaldovském Divadle pracujících nebo tvorba Miloše Hynšta v Uherském Hradišti, kde často upravoval klasické texty, které se nebál zaměřit společensky a politicky (*Matka Kuráž a její děti*,<sup>34</sup> *Višňový sad*).<sup>35</sup> Alois Hajda se ve své tvorbě opíral o brechtovskou poetiku a taktéž se nebál politické apelativnosti (*Muž jako muž*,<sup>36</sup> *Antonius a Kleopatra*).<sup>37</sup> Jan Grossman působil v letech 1973–1980 v Chebu a vytvořil tam nezapomenutelnou éru vyznačující se kvalitními hereckými výkony a provokativními sděleními (*Škola pro ženy*,<sup>38</sup> *Racek*).<sup>39</sup> Všichni tito režiséři autorského typu měli kolem sebe vždy tým spolupracovníků – jevištních výtvarníků, dramaturgů a scénografů.

Dalším typem režisérů byli ti, kterým bylo znemožněno pokračovat ve filmové režii, proto několik z nich přešlo k divadlu. Nejvýraznější byl z této skupiny Evald Schorm, který se věnoval jak opernímu, tak činohernímu divadlu a působil

---

<sup>31</sup> SMETANA, Bedřich. *Prodaná nevěsta*. [divadelní inscenace]. Režie Jaroslav Krombholc. Národní divadlo Praha 21. 5. 1971.

<sup>32</sup> DÜRRENMATT, Friedrich. *Návštěva staré dámy*. [divadelní inscenace]. Režie Oto Ševčík. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 13. 9. 1969.

<sup>33</sup> MILLER, Arthur. *Smrt obchodního cestujícího*. [divadelní inscenace]. Režie Svatopluk Skopal. Divadlo pracujících Gottwaldov 19. 12. 1970.

<sup>34</sup> BRECHT, Bertolt. *Matka kuráž a její děti*. [divadelní inscenace]. Režie Miloš Hynšt. Slovácké divadlo Uherské hradiště 15. 1. 1972.

<sup>35</sup> ČECHOV, Anton Pavlovič. *Višňový sad*. [divadelní inscenace]. Režie Miloš Hynšt. Slovácké divadlo Uherské hradiště 12. 5. 1979.

<sup>36</sup> BRECHT, Bertolt. *Muž jako muž*. [divadelní inscenace]. Režie Alois Hajda. Divadlo pracujících Gottwaldov 16. 9. 1972.

<sup>37</sup> SHAKESPEARE, William. *Antonius a Kleopatra*. [divadelní inscenace]. Režie Alois Hajda. Divadlo pracujících Gottwaldov 2. 3. 1974.

<sup>38</sup> MOLIÉRE. *Škola pro ženy*. [divadelní inscenace]. Režie Jan Grossman. Západočeské divadlo Cheb 18. 10. 1975.

<sup>39</sup> ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek*. [divadelní inscenace]. Režie Jan Grossman. Západočeské divadlo Cheb 7. 1. 1978.

hned na několika scénách, kde díky němu vznikly významné inscenace (*Král jelenem*,<sup>40</sup> *Třináct vůní*).<sup>41</sup>

## 2.1 Literární oblast

Pravidla pro působení v literární oblasti vznikala, tak, jako mnoho dalšího, ve vedení komunistické strany. Na počátku normalizace se i ve stranických orgánech ocitali loajální umělci, jako například na oddělení kultury ÚV KSČ spisovatel Miroslav Müller, který publikoval pod pseudonymem Miroslav Kapek a na vedoucí pozici působil od roku 1972. „*Poněvadž normalizační režim spatřoval ve spisovatelské obci a ve spisovatelských organizacích opoziční sílu, podmiňoval možnost jednotlivce působit v oficiálně vymezeném prostoru politickými postoji a hledal nástroje, jak tyto postoje kontrolovat.*“<sup>42</sup> Stejně tak i členové Svazu československých spisovatelů museli být věrni straně a tento požadavek se odrazil i ve vedoucích funkcích, když se předsedou stal Jan Kozák, prozaik a učitel v komunistických institucích, pod jehož vedením si nový Svaz československých spisovatelů dal za heslo „*Literatura do služeb socialismu – do služeb člověka*“ a tvořilo ho přibližně sto patnáct členů. Mimo oficiální organizace však nadále zůstalo asi čtyři sta spisovatelů a novinářů, jejichž tvorba v následujících letech narážela na úplnou, nebo částečnou publikační bariéru.<sup>43</sup> Mnoho autorů, jež bylo vyřazeno ze společenského a profesního života se však snažilo udržet spřízněnost se svým polem působnosti na různých seminářích, bytových přednáškách či vydáváním samizdatových sborníků. Zakázaní spisovatelé si znovu hledali cestu k možnému veřejnému působení. Jejich díla byla šířena pomocí opisů a byla čtena na privátních akcích. Někteří autoři však nenašli jiné východisko a byli nuceni opustit republiku (Josef Škvorecký, Milan Kundera, Pavel Kohout), nebo zvolili strategii tzv. vnitřní emigrace (Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Karel Pecka). Tito autoři společně tvoří skupinu samizdatové a exilové prózy, která se oproti té oficiálně vydávané lišila jak

---

<sup>40</sup> GOZZI, Carlo. *Král jelenem*. [divadelní inscenace]. Režie Evald Schorm. Divadlo Na zábradlí Praha 17. 2. 1976.

<sup>41</sup> SCHMID, Jan. *Třináct vůní*. [divadelní inscenace]. Režie Evald Schorm. Naivní divadlo Liberec 7. 5. 1975.

<sup>42</sup> JANOUŠEK, ČORNEJ, FIALOVÁ, pozn. 2, s. 17.

<sup>43</sup> MACHALA, Lubomír, GALÍK, Josef, GILK, Erik, et al. *Panorama české literatury*. Praha: Knižní klub, 2015. Universum (Knižní klub), s. 424. ISBN 978-80-242-4818-9.

tematicky, tak mírou aktuálnosti a odvahy vyjadřovat se k soudobé společenské a politické situaci ve státě.

Mezi nejvýraznější osobnosti československé samizdatové prózy patří bezpochyby Ludvík Vaculík. K jeho nejvýznamnějším dílům patří romány *Morčata* a *Český snář*. Vaculík svým stylem také výrazně obohatil žánr fejetonu (*Sólo pro psací stroj*, *Jaro je tady*). Do samizdatového proudu prózy se řadí také Václav Havel, kterému se mnohokrát podařilo spojit domácí disent s exilem, a to nejen díky tomu, že jeho hry byly mnohokrát uvedeny v zahraničí, ale také díky svým esejům a publicistickým textům (*Dopis Gustávu Husákovi*, *Moc bezmocných*).<sup>44</sup> Důležité svědectví nesou také Havlovy *Dopisy Olze*, které posílal své první ženě z vazby.<sup>45</sup> Mimořádný vliv a úspěch měl také Josef Škvorecký, který v kanadském Torontu založil se svou ženou Zdenou nakladatelství '68 Publishers, v němž vycházely nejen Škvoreckého romány s ústřední postavou Dannyho Smiřického (*Tankový prapor*, *Mirákl*, *Prima sezóna*) a detektivní příběhy (*Smutek poručíka Borůvky*, *Hříchy pro pátera Knoxe*), ale také knihy zakázaných autorů. Díky '68 Publishers vyšla například Kunderova *Nesnesitelná lehkost bytí*. Milan Kundera vydával své romány v exilu a získal si tak světový věhlas. Ještě před emigrací v roce 1975 napsal autor v Československu romány *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* (oba vyšly česky taktéž u '68 Publishers).<sup>46</sup>

Po nebyvalém rozvoji kvalitní literární tvorby v šedesátých letech se autoři oficiálně vydávané prózy začali v normalizačních letech vracet k již osvědčeným žánrům z první poloviny padesátých let. V duchu socialistického realismu se největšího rozkvětu dočkal zejména společenský (budovatelský) román, který měl nejlépe posloužit k propagandě komunistického režimu. Schematizace skutečnosti však byla již méně zřetelná než u děl padesátých let a charaktery postav byly věrohodnější a propracovanější. Dalším znakem byl příklon autorů k problémům „pracujícího lidu“ a „skutečnému životu“. „*Značná část přispěvatelů měla technické vzdělání nebo osobní zkušenosti z výroby, ať už průmyslové, či zemědělské (Jiří Švejda, Václav Dušek, Josef Volák ad.)*“.<sup>47</sup> Tento fakt se často promítal do děje

---

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 492.

<sup>45</sup> Václav Havel byl v souvislosti s Chartou 77 odsouzen na čtyři a půl roku vězení.

<sup>46</sup> MACHALA, GALÍK, GILK, pozn. 1, s. 496.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 463.

a prostředí románů té doby. Autoři často volili pracovní prostředí různých fabrik a továren, užívali příznačné terminologie a nezřídka se také objevovaly názvy děl s profesní tematikou. „*Se čtenářským zájmem se setkávaly takto orientované knihy ze Severočeského nakladatelství, kde vstupovali do literatury převážně autoři, kterým blízká metoda a styl Vladimíra Párala. Ten (...) se pokusil vyzrát na dobové požadavky tím, že svůj dřívější vyhraněně kritický postoj k okolní realitě učinil neurčitějším, obtížněji identifikovatelným.*“<sup>48</sup> Mezi typicky „dvojznačná“ Páralova díla té doby patří například *Radost až do rána* nebo *O křečcích a lidech*. Mezi patrně nejčtenější autory oficiálně vydávané prózy patřili Radek John a Zdeněk Zapletal. Johnovo první dílo *Džínový svět* si získalo velký ohlas u čtenářů a následující *Memento* oblibu jeho knih jen potvrdilo. Zdeněk Zapletal ve svých dílech podával svědectví o stavu soudobé společnosti. Nejvýznamnějším románem jsou *Půlnoční běžci*, které je možné označit „*za jednu z nejpřesnějších a nejotevřenějších diagnóz generačních i společenských traumat v oficiální próze normalizačních dvaceti let.*“<sup>49</sup> Oblibu u čtenářů neztratil ani Bohumil Hrabal, v jehož tvorbě se propojuje samizdatový, oficiální i exilový proud české literatury. Během normalizace vydal Hrabal svá vrcholná díla *Postřižiny*, *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Příliš hlučná samota*.

Jak už bylo zmíněno, normalizace tvrdě zasáhla také českou dramatickou tvorbu. Na počátku sedmdesátých let se na jevištích neobjevovaly umělecky hodnotné divadelní hry, mnoho dramatiků bylo navíc prohlášeno za nežádoucí a nebyl jim dále umožněn kontakt s divadelníky. Státní funkcionáři měli jasnou představu o tom, jak by drama mělo oslavovat komunismus a podporovat cíle KSČ. Po autorech bylo tedy vyžadováno, aby domácí dramatická tvorba napomáhala řešit otázky socialistické výstavby. I z oficiálně povolené dramatiky autorů, kterým se zatím zákaz činnosti vyhnul, bylo jasně cítit omezení a tlak režimu. Ti museli přistoupit na jakousi autocenzuru a hledat cesty, jak se vyhnout zákazu hry. O svobodě slova se nedalo mluvit, postupně z textů mizely jasně formulované myšlenky, kritika a satira. Proto se mnoho autorů uchýlilo k dramatizacím nebo metaforám a analogiím, které byly pro cenzuru hůře uchopitelné. Mnoho z takových scénářů nebylo ani plně dopracováno a dotvořilo se až na jevišti, což způsobilo, že

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 463.

<sup>49</sup> MACHALA, GALÍK, GILK, pozn. 2, s. 483.



drama začalo být chápáno jako materiál čistě divadelní, nevhodný k běžnému čtení. Vznikala libreta, text-appealy, pásma, která se objevovala zejména na experimentálně zaměřených scénách nebo v divadlech menších forem. Typický byl pro ně příklon k tzv. nepravidelné dramaturgii, při které tvůrci využívali různé montáže jak dramatických, tak nedramatických textů a dokázali díky tomu snadněji obejít cenzurní zásahy (HaDivadlo, Divadlo Na Zábradlí, Semafor). K tomuto experimentálnímu proudu dramatické tvorby se v normalizačních letech řadil například Ivan Vyskočil, jehož nejvýznamnějším dílem je *HAPRDÁNS neboli HAMLET PRINC DÁNSKÝ ve zkratce*. „Vyskočilův životní projekt, krystalizující do ucelené podoby dvě desetiletí. V představení uváděném od roku 1980 jsou scény a postavy známé z klasické tragédie nahlíženy klaunským pohledem, převracějícím jejich charakter.“<sup>50</sup> Autorskými projekty a nepravidelnou dramaturgií bylo v této době proslulé především HaDivadlo, pro které tvořil své experimentální a metaforické texty Arnošt Goldflam, jehož hry jsou často na hranici grotesky a symbolického poselství nebo alegorie a stojí na mezigeneračních konfliktech (*Návrat ztraceného syna, Oči bludných hvězd*). Téma manipulace otevřel Goldflam ve hře *Biletářka*, na úspěch tohoto díla později navázal texty *Jeden den* nebo *Červená knihovna*.

Mezi nejvýznamnější tvůrce oficiálně vydávané dramatiky patřili v sedmdesátých letech Oldřich Daněk a Jiří Šotola. Jelikož je Oldřich Daněk předmětem této práce, budou jeho životu a dílům *Vévodkyně valdštejských vojsk, Válka vypukne po přestávce* a *Vy jste Jan* věnovány samostatné kapitoly. Tvorba Jiřího Šotoly se však stejně jako tvorba Oldřicha Daňka opírá o historii, do které se autoři ve svých dílech často vraceli a vyjadřovali se pomocí alegorie, metafor a historické paralely k soudobé realitě. Paradoxně byly hry namířené do historie mnohdy přímočařejší a jasnější než ty ze současnosti. Tématem byly často prohrané bitvy, politické spory či konfrontace jedince s politickou mocí, typické byly postavy lidí, kteří „bloudí dějinami,“ taktéž se v příbězích často objevoval slabý vládce, jehož neschopnost čelit událostem má přímý vliv na osudy lidí. Publikum si na hledání různých aktualizačních narážek v dramatech zvyklo a bylo pro něj běžné zaměřovat se na podtext historických her. Mezi Šotolovy hry se řadí např. *Cesta Karla IV. do*

---

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 507.

*Francie a zpět* nebo *Bitva u Kresčaku*. Historické tematické se věnoval taktéž Josef Bouček, který podobně jako Oldřich Daněk čerpal z života Albrechta z Valdštejna ve hře *Popel a hvězdy*.

Stejně jako v případě autorů prózy, existovalo i mezi dramatiky mnoho tvůrců, kteří se rozhodli plnit přání komunistické strany a v jejichž dílech se tak promítal socialistický realismus. Tito dramatici se ze začátku sedmdesátých let pokusili divadla získat pro sebe. Mezi ně patřil například Jan Jílek (*Diamantový kluci*), Karel Štorkán (*Střílejte oběma rukama*) nebo Vojtěch Trapl, jehož drama *Tobě hrana zvonit nebude* bylo jedním z „vrcholů“ pronormalizační dramatiky.

Po roce 1969 se režim bál, aby jako v předchozím období, nepřispívala dramatická tvorba k utváření demokracie, a proto se změnou politického klimatu přišel také zákaz uvádění her autorů, kteří odmítli spolupracovat s režimem a využívat literaturu jako nástroj k budování socialismu. Zákaz činnosti se dotkl například Václava Havla, Josefa Topola, Ivana Klímy aj.<sup>51</sup> Autoři však tvořit nepřestali, jejich díla se většinou pod pseudonymy a v samizdatu dále vydávala. Mnoho děl také vycházelo v zahraničí pomocí nakladatelství '68 Publishers. V tvorbě Ivana Klímy se projevovala návaznost na díla Franze Kafky. Psal knihy pro děti, eseje, absurdní dramata a frašky na téma mocenské manipulace (*Pokoj pro dva*, *Hromobiti*). Dalším dramatikem, kterému byla znemožněna tvorba v Československu byl Václav Havel, který se však v zahraničí stal známým a ceněným autorem. V letech 1968–1970 získal mnoho ocenění (například v New Yorku za hry *Vyrozumění* a *Ztíženou možnost soustředění*). Většina jeho děl byla tedy uváděna v západních zemích (*Pokoušení*, *Largo desolato*). V disidentské dramatické se jako jeden z hlavních prvků objevovala autentičnost a časté autobiografické prvky. Vliv absurdního dramatu byl rozpoznatelný i v tvorbě Josefa Topola (*Slavík k večeri*, *Hlasy ptáků*, *Sbohem Sokrate*).

### 2.1.1 Noviny a časopisy

Podstatným krokem, který měl znemožnit literatuře svobodné vyjadřování a myšlení bylo také rušení časopisů a periodik. Hned v květnu roku 1969 došlo ke

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 512.

zrušení časopisu *Listy* a během následujícího roku bylo zlikvidováno dalších patnáct literárních periodik (mezi posledními byly *Host* a *Orientace*).<sup>52</sup>

Útoky totalitní moci se nevyhnuly ani divadelním periodikům, zastaveny byly *Divadelní noviny* i měsíčník *Divadlo*. Silně omezena byla divadelní kritika, která vycházela pouze ideologicky zatížena ve společensko-politických tiskovinách jako *Rudé právo* nebo týdeník *Tvorba*. Od roku 1976 sice začal fungovat specializovaný týdeník *Scéna*, ten byl ale v několika prvních letech své existence taktéž silně ideologicky zatížen. Od roku 1982 začal být vydáván časopis *Dramatické umění*, který byl interní publikací pro členy Svazu českých dramatických umělců. Unikátní byl v této době měsíčník *Program Státního divadla v Brně*, ve kterém během sedmdesátých let publikovalo mnoho umělců a teoretiků.

Sedmdesátá léta můžeme zpětně vyhodnotit jako období restrikcí, pro které se důležitým mezníkem stala Charta 77, jejímž důsledkem byla narůstající odvaha ve společnosti k bojkotu ideologických opatření a následná vzrůstající se revoluční nálada v letech osmdesátých.

Na konci osmdesátých let se v dynamicky proměňujícím společenském a politickém kontextu stal důležitým milníkem vznik *Lidových novin* v lednu 1988. Mezi přispěvatele patřili lidé z disentu i exilu nebo známí spisovatelé skrytí za pseudonymy. Na tyto změny musely začít reagovat i spisovatelské organizace, které daly možnost umlčovaným umělcům stát se jejich členy. Do Svazu českých spisovatelů, v němž se začalo více hovořit o uvolnění a rozšiřování literárního prostoru nově vstoupilo mnoho autorů. Ve společnosti tou dobou všeobecně sílily opoziční nálady proti komunistickému režimu, začalo se demonstrovat a vše vyvrcholilo revolucí 17. listopadu 1989. Hned na konci listopadu rezignovali dosavadní předsedové Svazu československých spisovatelů. Svaz byl později přejmenován na Sdružení českých spisovatelů a do jeho vedení nastoupil prozaik Václav Dušek. Umělci přicházející z šedé zóny založili v prosinci téhož roku novou organizaci Obec spisovatelů, v jejímž čele stanul Václav Havel (dalšími členy byli například: Vladimír Macura, Pavel Janoušek, Ivan Klíma aj.).

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 423.

### 3 Aspekty dramaturgie v normalizačním období

Při sledování procesů a tendencí, které měly vliv na dění v politice a kultuře během normalizace, se dostáváme i do oblasti divadelní dramaturgie. Kromě činnosti režisérů a herců byla totiž státní mocí silně kontrolována i činnost dramaturgů. Běžné bylo schvalování dramaturgických plánů a stahování inscenací po několika málo reprízách. „*Vicestupňový systém schvalování, pracující v každém kraji s poněkud jinými kritérii, ovšem nejednou umožnil, aby dramatický text zamítnutý z toho či jiného důvodu v jednom místě byl bez větších potíží schválen a hrán na místě jiném.*“<sup>53</sup> Proto bylo běžné, že „odvážnější“ hry byly inscenovány v oblastních divadlech, protože ve velkých městech je cenzura brzy po uvedení zakázala a byly staženy z repertoáru. Divadla reagovala na soudobé dění různě, podle Vladimíra Justa je možné vyzorovat čtyři typy dramaturgických linií, které se v tomto období objevovaly; lyrickou, vlastenecko-patetickou, satirickou a nulovou.<sup>54</sup>

Jednou z prvních reakcí na události ze srpna 1968 ve většině kamenných divadel byl příklon k poezii a metafoře, který umožňoval hlubší a otevřenější spojení s publikem. „*Zhnusení nad krachem kolektivních projektů, zejména však politických i uměleckých iluzí, vedlo logicky k hlubšímu, individuálnímu a introvertnějšímu, a tedy i lyrickému postoji ke světu.*“<sup>55</sup> Podle Vladimíra Justa ale nebyla tato lyrická alternativa vždy přijímána pozitivně. Obzvlášť na počátku sedmdesátých let se drama vyžívalo v jakési „rozplizlé“ lyrizaci a uhlazovalo náznak jakéhokoliv konfliktu, ať už v dramatrice čerpající se současnosti nebo té čerpající z dob minulých.<sup>56</sup> Hry se jen málokdy vyjadřovaly k soudobé společenské situaci a často trpěly určitou informační „mezerovitostí“ – např. díla Vojtěcha Trapla, Jiřího Bednáře nebo Boženy Fixové. Určitá nedořečenost se mnohdy nevyhnula ani úspěšným autorům jako byli Oldřich Daněk, Miroslav Horníček či Jan Jílek. Na několik následujících let z divadelních scén zmizely velké konflikty a neobjevovala se ani mravní témata. Lyrizace se netýkala jen dramatiků, nýbrž také režie, dramaturgie a herectví. Herci dokázali svými výkony udělat mnohokrát z průměrného představení fenomenální podívanou.

---

<sup>53</sup> JANOUŠEK, ČORNEJ, FIALOVÁ, pozn. 3, s. 40.

<sup>54</sup> JUST, pozn. 1, s. 115–130.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 116.

Historici se shodně zmiňují o Daně Medřické v Örkényho *Kočí hře*,<sup>57</sup> Josefu Kemrovi v Zeyerově *Staré historii*<sup>58</sup> nebo Ladislavu Peškovi v inscenaci hry Alda Nicolaie *Tři na lavičce*<sup>59</sup>. V důsledku toho, že režiséři hojně využívali lyrické, metaforické a všeobecně složitějších texty a inscenace, se diváci naučili tyto formy číst a rozpoznávat v nich narážky a připodobnění na soudobou společenskou situaci. Některá nově vzniknuvší divadla vystavěla na lyrice celou svou poetiku. Jedním z nich bylo Divadlo na okraji režiséra Zdeňka Potužila a skladatele Mikiho Jelínka, pro jejichž repertoár byla charakteristická česká i světová poezie (*Karla Hynka Máchy Máj*,<sup>60</sup> *Faust*<sup>61</sup>). Mimo Prahu se podobným způsobem profilovala zejména brněnská divadla Husa na provázku a HaDivadlo. Nejvýraznější lyrická tvorba se projevovala v díle Evy Tálské, která své inscenace obohacovala o asociace, gagy a hyperboly. Během sedmdesátých let se tato divadla přesouvala z periferie do centra dění a postupně se profesionalizovala.

Dalším možným způsobem směřování dramaturgie v době normalizace bylo čerpání z historické látky a mýtů. Tato cesta za hrdiny našich dějin měla v divácích evokovat pospolitost, naději a měla jim připomenout, že je možné vzdorovat přesile. Zejména v prvních sezonách po roce 1968 se běžně stávalo, že se během jednoho roku uvedla stejná hra hned v několika českých divadlech. Oblíbená byla *Drahomíra a její synové aneb Krvavé křtiny*<sup>62</sup> od Josefa Kajetána Tyla, *Oldřich a Božena*<sup>63</sup> od Františka Hrubína či *Radúz a Mahulena*<sup>64</sup> Julia Zeyera. Buditelská tendence se projevovala i u uvádění zahraniční dramatiky, v níž byla patrná návaznost na soudobé dění, proto byla vybírána díla s tematikou vražd, válek, okupace a mocenských bojů

---

<sup>57</sup> ÖRKÉNY, István. *Kočí hra*. [divadelní inscenace]. Režie László Székely. Národní divadlo Praha 7. 2. 1974.

<sup>58</sup> ZEYER, Julius. *Stará historie*. [divadelní inscenace]. Režie Jaromír Pleskot. Národní divadlo Praha 6. 1. 1983.

<sup>59</sup> NICOLAJ, Aldo. *Tři na lavičce*. [divadelní inscenace]. Režie Tomáš Vondrovic. Viola Praha 21. 10. 1977.

<sup>60</sup> MÁCHA, Karel Hynek. *Máj*. [divadelní inscenace]. Režie Zdeněk Potužil. Divadlo na okraji Praha 8. 4. 1972.

<sup>61</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. [divadelní inscenace]. Režie Zdeněk Potužil. Divadlo na okraji Praha 11. 10. 1984.

<sup>62</sup> TYL, Josef Kajetán. *Drahomíra a její synové aneb Krvavé křtiny*. [divadelní inscenace]. Režie Ota Ševčík. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 22. 2. 1986.

<sup>63</sup> HRUBÍN, František. *Oldřich a Božena*. [divadelní inscenace]. Režie Zdeněk Buchvaldek. Divadlo pracujících Most 17. 4. 1969.

<sup>64</sup> ZEYER, Julius. *Radúz a Mahulena*. [divadelní inscenace]. Režie Milan Pásek. Divadlo bratří Mrštíků Brno 20. 4. 1974.

(*Návštěva staré dámy*,<sup>65</sup> *Antigona*<sup>66</sup>). Bohužel se stejným způsobem začala orientovat i prorežimní část dramaturgů, kteří začali do svých plánů zahrnovat díla Ladislava Zápotockého, Karla Vondráška nebo Julia Fučíka. Mnoho divadel, která začala velkými historickými opusy, nakonec skončilo u politických agitek. Všechny tyto režim oslavující hry byly na jevištích uváděny stejným způsobem a stejně rutinně jako buditelско-vlastenecký repertoár. V pozdějším období (1972–1985) tvořil důležitou součást dramaturgických plánů především sovětský repertoár, který byl mnohem progresivnější. Díla, kterým se divadla v prvních dvou sezonách vyhýbala, v období perestrojky pomalu získávala na oblibě. I v těchto hrách se dařilo autorům inscenací najít a zdůraznit aktuální významy a souvislosti, které dokázaly diváky oslovit. Díky perestrojce vznikala v Sovětském svazu díla, která se věnovala ekologii, ničení přírody nebo dokumentovala politickou situaci.

Mnoho divadel také obrátilo svou pozornost směrem k satíře, která ale byla režimem velmi přísně stíhána. Satirické prvky do svých inscenací zahrnovali ve velkém také loutkáři a činoherní soubory v oblastních divadlech. Menší míru kontroly od dohlížecích orgánů mělo pohybové a nonverbální divadlo, které se v sedmdesátých letech těšilo velké oblibě a jako trend pokračovalo i v letech osmdesátých, čímž se vývoj obrátil ve prospěch alternativních scén a menších divadel. „*Na kamenných scénách převládne časem šedivý průměr, stereotyp a marasmus. Pouze občas – v obou prostředních periodách období normalizace – rozčeří nepohnutou hladinu herecký výkon, ojedinělá režie, scénografie či dramaturgie.*“<sup>67</sup> Justova slova potvrzuje i František Černý, který uvádí, že radost z umění pociťoval především na malých scénách jako bylo Divadlo na provázku, Ypsilonka nebo Činoherní klub.<sup>68</sup> Tyto scény si pro svou nonkonformní tvorbu dokázaly utvořit potřebný prostor, na rozdíl od kamenných divadel, která byla pod kontrolou režimu. Díky posunu z divadelního centra na periferii se většího zájmu ze strany diváků těšily také amatérské divadelní soubory, v jejichž repertoárech se projevovaly náznaky odporu proti totalitě, tabuizovaná témata a politická satira, to vše zahalené do mlhy metafor. „*Každoroční festivaly amatérských souborů*

---

<sup>65</sup> DÜRRENMATT, Friedrich. *Návštěva staré dámy*. [divadelní inscenace]. Režie Roman Polák. Divadlo E. F. Buriana Praha 25. 2. 1988.

<sup>66</sup> SOFOKLÉS. *Antigona*. [divadelní inscenace]. Režie Eva Tálská. Státní divadlo Brno 26. 2. 1989.

<sup>67</sup> JUST, pozn. 2, s. 126.

<sup>68</sup> ČERNÝ, pozn. 1, s. 51.

(v sedmdesátých letech především Šrámkův písek a Wolkerův Prostějov, od počátků osmdesátých let i poděbradský FEMAD a Jiráskův Hronov) se stávaly přehlídkou tvůrčí invence i odvahy, u profesionálů tehdy vídané jen zřídkakdy.<sup>69</sup> Mezi významné amatérské skupiny patřilo v šedesátých letech Divadlo X nebo později v letech osmdesátých Divadlo Sklep. Významným obranným rituálem, jenž také využíval satiru, bylo uvádění her Voskovce a Wericha (*Těžká Barbora*,<sup>70</sup> *Kat a blázen*<sup>71</sup>). Politická satira se ve větším měřítku začala (i v kamenných divadlech) zase objevovat až na konci normalizačního období.

Poslední alternativou k vymezení se proti režimu byla podle Vladimíra Justa tzv. alternativa nulová.<sup>72</sup> Ta se projevovala tím, že divadla na srpnové události nereagovala změnou repertoáru, což však nemuselo nutně znamenat, že se ke společenské situaci nevyjadřovala. Mnohokrát tato ignorace působila paradoxně velmi výrazně a odvážně, a proto často budila zájem totalitní moci. Dobrým příkladem tohoto rafinovaného odporu je Divadlo Járy Cimrmana, které bylo prakticky bezdůvodně nuceno několikrát měnit prostory a zakázány byly i některé oblíbené hry. I přes to si však svoje diváky udrželo. František Černý ve svých pamětech zmiňuje, že „na dobré inscenace se lidé jen hrnuli. Na lístky na Cimrmana a do Činoherního klubu se čekávalo – a dodnes čeká – v dlouhých frontách i mnoho hodin“.<sup>73</sup> Do „nulové alternativy“ se dá zařadit také bytové divadlo, které však bylo svou hloubkou a duší čistě politické. Jeho konání bylo oficiálně zakázáno a odvážní byli jak ti, kteří bytové divadlo tvořili, tak ti, kteří na něj přišli jako diváci. Fenomén bytového divadla vznikl roce 1975, kdy byla uvedena Havlova *Žebrácká opera*<sup>74</sup> v sále v Horních Počernicích. V letech 1976–1977 se v bytovém divadle angažovala herečka Vlasta Chramostová, která ve svém vlastním bytě uvedla čtyři inscenace. Bytové divadlo se hrálo na různých místech republiky (Olomouc, Brno), vždy pouze pro zvané a v utajení.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> JUST, pozn. 3, s. 126.

<sup>70</sup> VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Těžká Barbora*. [divadelní inscenace]. Režie Richard Mihula. Městská divadla pražská Praha 12. 6. 1985.

<sup>71</sup> VOSKOVEC, Jiří, WERICH, Jan. *Kat a blázen*. [divadelní inscenace]. Režie Milan Pásek. Divadlo bratří Mrštíků Brno 27. 10. 1984.

<sup>72</sup> JUST, pozn. 4, s. 129.

<sup>73</sup> ČERNÝ, pozn. 2, s. 51.

<sup>74</sup> HAVEL, Václav. *Žebrácká opera*. [divadelní inscenace]. Režie Andrej Krob. Divadlo Na tahu Praha (uvedeno v sále Kulturního domu "U Čelíkovských" v Horních Počernicích) 1. 11. 1975.

<sup>75</sup> JUST, pozn. 5, s. 131.

V druhé polovině 80. let začal tlak povolna ustupovat a čeští divadelníci se aktivně zapojovali do akcí vedoucích k 17. listopadu 1989 a následnému pádu totalitního režimu.

V rámci nastínění celkového kontextu dramaturgického směřování bude následující kapitola zaměřena v souvislosti s tématem práce na okruh historických dramát jednoho z nevýraznějších zástupců dramatické tvorby s historickými náměty.



## 4 Život a tvorba Oldřicha Daňka

Oldřich Daněk se narodil 16. 1. 1927 v Ostravě a zemřel 3. 9. 2000 v Praze. Byl to český dramatik, prozaik, divadelní, filmový a televizní režisér, herec, dramaturg a publicista. Jeho rozsáhlou tvorbou se prolíná hned několik opakujících se témat. Jak uvádí Markéta Trávníčková, mezi nejčastější patří mravní odpovědnosti jedince vůči společnosti, obtížnosti posuzování viny, boje talentovaných s mocnými, posedlosti jako hnací síly vývoje lidstva.<sup>76</sup> Zejména otázka moci je pro Daňka zásadní, jelikož ji nejčastěji propojoval s historickou tematikou svých her. Sám k tomu dodává; „*Samozřejmě píšu-li o dějinách, vždycky se budu potkávat s otázkou moci. Také jsme poznamenáni svými životy. Nemůžeme už být jiní. Přesto si myslím, že otázka moci je pouze jednou z dílčích otázek života. Jeho hlavním smyslem je pokračování lidského rodu a moc je pouze jedna z forem, kterou se pokoušíme organizovat život tak, aby byl snesitelný. Tu a tam jej ale právě moc svou přeorganizovaností činí nesnesitelným.*“<sup>77</sup> Jako autor byl Oldřich Daněk ovlivněn antiiluzivním divadlem, což se v jeho dramatech projevovalo užíváním metafor, paradoxů a demytizací postav. Podobenství, která v jeho díle převládají, čerpají látku především z historie, což se týká i her, které budou analyzovány; *Vévodkyně valdštejnských vojsk* a *Vy jste Jan*. Hra *Válka vypukne po přestávce* sice nečerpá z tak hluboké historie jako předcházející dvě dramata, ale svou poetikou se k podobenstvím řadí taktéž.

Oldřich Daněk vystudoval gymnázium v Ostravě, maturoval v roce 1945 a ve stejném roce také vstoupil do Komunistické strany Československa. V roce 1946 nastoupil na Divadelní akademii múzických umění v Praze, kde studoval herectví a režii. Poprvé zaujal hned svým absolventským představením hry *Večerní fronta*, kterou napsal i zinscenoval, což bylo poprvé, kdy svou vlastní hru uvedl student školy. Po absolutoriu působil jako režisér nejprve v Klicperově divadle v Hradci Králové, později na pozici šéfa činohry v Severočeském divadle v Liberci. Po dogmatických padesátých letech postupně Daněk přešel na stranu reformy, díky

---

<sup>76</sup> TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Česká divadelní encyklopedie: Daněk, Oldřich*. [online]. 2014. [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Daněk,\\_Oldřich](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Daněk,_Oldřich).

<sup>77</sup> DUDKOVÁ, Jana, PELANT Ivo. *Oldřich Daněk: Dvě washingtonská ohlédnutí. Rozhovor se scénáristou*. [online]. [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1001181703-dve-washingtonska-ohljednuti/29735414213/73-rozhovor-se-scenaristou/>.

čemuž se stal členem výboru Svazu československých spisovatelů a v roce 1968 byl také jedním ze signatářů dokumentu *2000 slov*, za což byl vyškrtnut z komunistické strany a později z „politických důvodů“ propuštěn z Filmového studia Barrandov, kde působil jako scénárista, dramaturg a režisér (spolupracoval například na snímcích *Zde jsou lvi*, *Ošklivá slečna*, *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*). Po znemožnění režijní práce se Daněk rozhodl věnovat dráze spisovatele, s občasným návratem k televizní a divadelní režii.

Od poloviny padesátých let publikoval Daněk hned v několika periodikách včetně *Divadelních novin*, *Filmu a doby*, *Scény*, *Mladého světa* aj. Zaměřil se také na žánr rozhlasové hry (tzn. na texty, které byly psány přímo pro uvádění v rozhlase). Zejména v šedesátých letech se rozhlasová hra těšila v Československu velké oblibě a hned několik předních autorů získalo za své počiny i mezinárodní uznání. Daněk se v roce 1966 zúčastnil autorské soutěže Československého rozhlasu, kam poslal své dílo *Dialog v předvečer soudu*. Hra slavila úspěch a Daněk za ni získal první cenu. Mezi jeho další rozhlasové texty patří hry *Steelfordův objev*, *Dvojdětal* nebo *Dialog ve spirále*. Pozadu Daněk nezůstával ani v televizní tvorbě. Psal scénáře, uváděl televizní hry ve vlastní režii a velmi oblíbené byly i seriály, na kterých se podílel. K divácky nejúspěšnějším patřily *Byl jednou jeden dům* a *Dnes v jednom domě*.<sup>78</sup>

Od druhé poloviny šedesátých let se Daněk více věnoval prozaické činnosti. Nejvýznamnějším dílem tohoto období je tzv. *Královská trilogie*, kterou tvoří historické romány *Král bez přilby* (1971) a *Vražda v Olomouci* (1972), jež navazují na autorův prozaický debut *Král utíká z boje* (1967) s podtitulem *Příběh o toulavém králi z dob, kdy se ještě netoulal*. I v těchto historických dílech Daněk čerpá ze své dramatické tvorby a je věrný metodě „dotváření“ historického příběhu, který staví na reálných podkladech a oživuje ho moderním jazykem, myšlením a postavami, se kterými se čtenář snadněji ztotožní. Ne vždy se však Daňkova metoda setkala s úspěchem a jeho styl býval chápán jako „zjednodušující“, protože právě modernizace postav a jejich řeči způsobuje, že děj nepůsobí historicky věrohodně. Na to odkazoval literární historik a teoretik Josef Hrabák, který tvrdil, že by se mělo rozlišovat mezi historickým dílem a dílem čerpajícím z historie. Zároveň však dodal, že „je třeba se ubránit lehkomyšlné projekci současnosti do minula, zobrazený hrdina

---

<sup>78</sup> TRÁVNÍČKOVÁ, pozn. 1.

*by sice měl také nějak promlouvat k dnešku, ale zobrazení postav musí odpovídat dané době*“.<sup>79</sup> Pravdou však zůstává, že Oldřich Daněk nikdy historickou věrohodnost svých děl neobhajoval, vždy tvrdil, že se nechává dějinami pouze inspirovat. V rozhovoru s Janem Kolářem pro časopis *Scéna* Daněk uvedl, že nesouhlasí s rozdělováním her na „historické“ a „ze současnosti“, jelikož se podle jeho názoru současnost pozvolna stává historií a dělení pak pozbývá smyslu. Například ani soudobý kostým nevnímá Daněk nutně jako znak čehokoliv současného a Shakespeare se dle jeho slov tak mnohdy může stát našim současníkem.<sup>80</sup>

#### **4.1 Témata a styl Daňkovy tvorby**

Jak už bylo zmíněno, Daňkova tvorba byla výjimečná nejen rozsahově, ale také žánrovou a námětovou rozmanitostí. Typické pro Daňka bylo experimentování s formou, rozbití klasických formátů, mísení žánrů, překračování hranic. Velkým vzorem byl pro Oldřicha Daňka Bertolt Brecht, proto se v jeho díle, stejně jako u Brechta, často objevuje princip divadla na divadle, apokryfy, alegorie a jeho hry jsou obvykle postaveny na dialogu a vnitřní dramatičnosti. Daněk byl autorem komediálních povídek (*Svatba sňatkového podvodníka*, *Případ bez jedacího čísla*), knih pro děti (*Zvířátka a Petrovští aneb Brémští muzikanti*), muzikálu (*Jedno jaro v Paříži aneb Krvavá Henrietta*) a především her čerpajících z historie, kterou s oblibou intenzivně studoval. V období normalizace byl pro něj příznačný žánr historických jednoaktovek a moralit, které byly založeny především na kvalitně psaném dialogu. „*Pevným bodem jeho anekdotických, vypointovaných jednoaktovek je vždy vtipný a bystrý dialog, který spolu vedly, respektive mohly vést dvě historické postavy v určitý zlomový okamžik, a který odkrývá jisté paradoxy dějin i lidské existence v nich. Kombinací privátní fikce a historických fakt přitom dramatik mířil jednak k evokaci lidského rozměru historických figur a příběhů, jednak k obecnějším otázkám individuální a společenské mravní odpovědnosti tak, jak je kladou nejruznější historické chvíle.*“<sup>81</sup> Jádrem Daňkovy tvorby však tvoří již zmíněné hry s historickými náměty, přičemž specifickou část z historických děl tvoří protiválečná

---

<sup>79</sup> HRABÁK, Josef. *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 121–156.

<sup>80</sup> KOLÁŘ, Jan. O kapce vody a potřebě proudu. *Scéna*. 1979, roč. 4, č. 8, s. 3. ISSN 0139-5386.

<sup>81</sup> JANOUŠEK, ČORNEJ, FIALOVÁ, pozn. 4, s. 624.

podobenství, kam se řadí i drama *Válka vypukne po přestávce aneb Dostih na dlouhé trati* (1976).

V podobenství *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (1966) se poprvé dostal do popředí důležitý rys Daňkovy tvorby – způsob vypořádání se s dějinami. Daněk často spojoval ve svých hrách fiktivní s reálnými postavami a „upravoval“ historické události, aby tak kladl divákovi otázky a upozornil na významovou analogii mezi situací historickou a současnou. Dalším prvkem Daňkových dramát je atypická promluva mezi postavami, kdy autor netvoří klasický dialog, nýbrž nechává postavy promlouvat přímo k obecnstvu (které tak může tvořit i samostatnou postavu, jako ve hře *Vy jste Jan*). Jeho postupy lze vztáhnout jak na divadelní, tak rozhlasové hry, o čemž svědčí hodnocení Aleny Štěrbové: „*S monologem a s kombinací skrytých monologů v dialogu autor nepracuje vůbec, a to dokonce ani v rozhlasových hrách, kde je vnitřní monolog tradičně velmi oblíbeným prvkem. Přímou řeč dramatických postav většinou Daněk formuluje jako spor, postavy se vzájemně charakterizují explicitně, „nezviditelňují“ své vnitřní stavy, „neodhalují“ postupně své charaktery.*“<sup>82</sup> Blízkost k tvorbě Bertolta Brechta se u Daňka projevuje i v propojování dramatu s epikou. Autor nerespektuje jednoty místa a času, kombinuje různá dramatická prostředí a často pracuje s motivem cesty (tzv. chronotopem). Jeho dramata navíc nejsou obvykle založená na konfliktu. „*Konflikt je u něj proměněn v problém, nad nímž se sprádají úvahy, střetnutí pak ve výměnu různých názorů, jež postupně odhaluje povahy hovořících.*“<sup>83</sup> To je právě případ i tří her, které budou analyzovány v následujících kapitolách. Podle Aleny Štěrbové ovlivnila Daňkova tvorba vývoj tzv. oficiálního českého a moravského divadla posledních třiceti let 20. století, a to nejen skrytou reakcí na soudobé dění, ale také zajímavými divadelními postupy.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. 2004, s. 120. ISBN 80-244-0926-7.

<sup>83</sup> JANOŠEK, Pavel. Konečně!. *Tvorba*. 1988, č. 23, s. 12.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 122.

## 5 Analýza dramatu *Válka vypukne po přestávce*

K analýze všech tří Daňkových her je využita sémantická (tedy významová) analýza textu, při níž jde především o interpretování smyslu díla, který se zjišťuje pomocí všech dostupných informací o vzniku, genezi a způsobu existence textu.<sup>85</sup> Fokus je dán na děj (fabuli a syžet), stavbu textu, postavy, jejich jazyk, charakter i situace, v nichž se nacházejí. Využity jsou také ukázky dialogů z her. Stěžejní bude nastínění historického kontextu a doložení toho, že inscenace měly potenciál jinotajného vnímání pro tehdejšího diváka.

Daňkova hra z roku 1976 vypráví životní příběh herce Vladimíra Bendla, který na smrtelné posteli uvažuje nad svými činy, lituje svých rozhodnutí a obhajuje svou bezmeznou lásku k divadlu, která se mu nakonec stala osudnou. Daněk se v dramatu zaměřil na příběh, vývoj postav a na odlišné časové linky, proto je u analýzy nejprve zapotřebí určit časoprostor. Čas rozlišujeme na čas fabule, čas syžetu a čas jevištní.<sup>86</sup> Prostor se pak dělí na prostor divadelní<sup>87</sup> a dramatu<sup>88</sup>. Čas jevištní je pak pokaždé dán stopáží představení.<sup>89</sup> Čas syžetu a fabule můžeme obvykle vyčíst v dramatickém textu a režisér společně s dalšími tvůrci z toho pak vychází při tvorbě inscenace (přizpůsobí se tomu scénografie, kostýmy, kulisy, hudba atd.). V případě Daňkovy hry se čas fabule hned nedozvíme. Ve scénické poznámce v úvodu se píše pouze o nemocničním lůžku, z čehož tedy poznáme, že se děj bude odehrávat v nemocnici, jinak se ale Daněk k časoprostoru nevyjadřuje a po vzoru epického divadla střídá časové roviny, mění prostor před očima diváků a nechává postavy do syžetu zasahovat a komentovat děj. Čas syžetu vyplyne až v rámci příběhu, kdy pochopíme, že děj hry zahrnuje období protektorátu (1939–1945), komunistický převrat v roce 1948 a následující roky, nevíme ale s jistotou, v jakém roce příběh končí, jelikož se nedozvíme, kdy Bendl zemřel ani kolik mu bylo let. Bendl nás pomocí retrospektivy přenáší k nejdůležitějším okamžikům svého života,

---

<sup>85</sup> INŠTITORISOVÁ, Dagmar. Teatrológická interpretácia divadelného diela. In *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení. In memoriam Prof. Bořivoj Srba*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně. 2014, s. 45. ISBN 978-80-7460-073-9.

<sup>86</sup> PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 45–48. ISBN 8070081570.

<sup>87</sup> PAVLOVSKÝ, Petr, (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri, 2004, s. 258. ISBN 80-7277-194-9.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 225.

<sup>89</sup> V případě inscenace *Válka vypukne po přestávce* se jevištní čas rovnal přibližně hodině a čtyřiceti sedmi minutám.

takže jsme svědky jeho uměleckého vzestupu i zrady nejlepšího přítele Antonína Struny, kterému v mládí přebral přítelkyni Aničku.

*„ANNA: To byla hezká pohádka. Vůbec nevím, jestli ty placky budou tak dobrý. (Struna vešel, Bendl a Anna upadnou do rozpaků) Toníku. No tak ... si přece sedni. Myslela jsem ...*

*STRUNA: Že nikdy nepřijdu?*

*BENDL: Mysleli jsme ... že nám to budeš mít za zlý, Toníku.*

*STRUNA: To se někdy stává. Trochu to bylo jak na plese u Kapuletů.*

*BENDL: Na jakým plese?*

*STRUNA: U Kapuletů.*

*BENDL: Co se mnou nemluvíš na rovinu? Co tady děláš nějaký propletence s plesem? Vzal jsem ti holku. Nemoh jsem si pomoci. No – to je všechno.*

*ANNA: Nevzal. To se chlubí. Já jsem šla sama.*

*STRUNA: Já to přece vím.*

*ANNA: Tak proč jsi přišel? Proč sem chodíš?*

*STRUNA: Protože Ládík je můj kamarád. Protože bych o vás nerad přišel, o vás oba. A taky jsem... musel přijít. Mám špatnou zprávu, Ládíku. Umřela ti máma.<sup>90</sup>*

Už tento dialog čtenáři napoví mnohé o charakteru postav, k čemuž dopomáhají i užití jazykové prostředky – obecná čeština postavy polidšťuje a čtenářům je blízká a srozumitelná. Dozvídáme se, že Vladimír Bendl byl v mládí cílevědomý člověk, který si bral cokoli se mu zlíbilo bez ohledu na následky. I za cenu ztráty nejlepšího kamaráda mu přebral přítelkyni, a ještě ze Struny udělal svou reakcí slabocha, který se za sebe neumí postavit. Antonín Struna je velmi věrný přítel, který si je vědom Bendlových chyb, ale neumí ho ze svého života vymazat. Anička je mladá dívka, která vyměnila partnerskou jistotu za dobrodružství s mladým hercem, což se jí ale zanedlouho vymstí, protože Bendl žije především pro divadlo a jeho kariéra pro něj znamená celý svět. Proto pro něj bylo osudové setkání s bohatou majitelkou továrny Eliškou Landeckou, která mu nabídne možnost vést vlastní divadlo. Bendl nabídku nadšeně přijme, i když tuší, že za to rozhodnutí jednou tvrdě zaplatí.

---

<sup>90</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejských vojsk, Zpráva o chirurgii města N. 1.* vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 24. ISBN 11-097-87.

*„LANDECKÁ: Zůstaňte hercem. To by byla jedna z podmínek.*

*BENDL: Hrát bych mohl, co chci?*

*LANDECKÁ: Ostatní podmínky vás nezajímají?*

*BENDL: Přijímám. Za jakýchkoliv podmínek.“<sup>91</sup>*

Aničku Bendl nakonec po čase odmítne kvůli Landecké, o které se domnívá, že ji miluje, a ignoruje Aniččino přiznání, že čeká jeho dítě, protože jediné, co ho zajímá, je herectví a vysoká společnost, do které se dostal. Netrvá to dlouho a za Bendlem přichází nacisté, kteří ho donutí pod pohrůžkou zákazu činnosti ke spolupráci. Začnou mu diktovat, co by divadlo mělo hrát a jak by se měl Bendl chovat. Ten nakonec opustí i Landeckou, protože se ukáže, že má židovské kořeny. Zaslepený touhou hrát Bendl udá své dva komunistické spolupracovníky z divadla, čímž je odsoudí k smrti. Zachrání při tom sice svého kamaráda Strunu, ale to nic nemění na faktu, že se ani nepokusil spolupráci vyhnout. Ospravedlňoval se tím, že chtěl lidem dát možnost pobavit se v divadle a na chvíli zapomenout na hrůzy války. Ve skutečnosti ale jednal ze sobeckých důvodů, protože si nedokázal představit, že by už nemohl hrát. Po válce je Bendl odsouzen komunisty za kolaboraci a až ve vězení mu dochází, že jen slepě sloužil režimu. Je sám, zlomený a jediný, kdo ho chodí navštěvovat, je věrný přítel Struna. Později, po propuštění z vězení, se Bendl marně snaží sehnat místo v jakémkoliv divadle.

*„ŘEDITEL: Já, pane Bendl ... nemám zrovna volné místo.*

*BENDL: Pane řediteli, já jsem dlouho hledal na mapě, poctivě jsem hledal. Já jsem menší město a menší divadlo nenašel.*

*ŘEDITEL: Nejste zrovna zdvořilý.*

*BENDL: Tady přece nejde o zdvořilost.*

*ŘEDITEL: Řeknu to přesněji. Nemám volné místo pro vás.*

*BENDL: (ovšemže rozumí, ale po chvíli odmítne rozumět): Já vím, já jsem léta nebyl na jevišti. Třeba už to ani neumím ...*

*ŘEDITEL: Spíš umíte. Talent se nezapomíná. (Řekl to posmutněle, chvíli sbírá myšlenky) Pane Bendl, co si budem povídat. Já nejsem zrovna oslnivý talent. Venkovský herec. Před lety bych si pokládal za čest, kdybych se s vámi mohl objevit*

---

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 32.

*na jevišti. Mohl bych říkat – jednou jsem hrál s Bendlem. Dneska ... bych se s vámi na jevišti styděl.*“<sup>92</sup>

Všude je odmítán, až nakonec dostane možnost pracovat jako kulisák a občas si zahrát nějakou malou roli. Teprve v těchto okamžicích Bendl poznává, jak moc divadlo potřebuje ke své existenci, mnohem víc si váží lidí kolem sebe a uvědomuje si, že po celou dobu přehlížel své pravé přátele.

Celý děj se odehrává v Bendlově nemocničním pokoji, v němž je přítomen zdravotnický personál (primář, asistent, vrchní sestra, ošetřovatelka) a Antonín Struna. Všichni zdravotníci se postupně vtělují do postav z Bendlova vyprávění, které je adresováno panu primáři. Čtenář ale neví, zda je tím myšlen skutečný primář nebo jen nějaká fiktivní entita, které se Bendl naposledy svěřuje (teoreticky může Bendl hovořit i k Bohu). Přítomno je po celou dobu také trio žen Eva, Ela a Ema, které fungují jako „svědkyně“ událostí z příběhu. Setkáváme se s nimi hned na začátku, kdy nás uvádí do děje a vzpomínají na začátky Bendlovy kariéry. Z jejich rozmluvy je patrné, že jsou jeho fanynkami a sledují jeho tvorbu už od prvních hereckých příležitostí a stejně jako u většiny „fanoušků“, je i jejich přízeň nestálá. Dost se mění v závislosti na momentálním úspěchu a oblibě Bendla. Mají být jakýmsi důkazem toho, že sláva je velmi vrtkavá a herec se může z obdivovaného umělce změnit vlivem špatných okolností na lovnou zvěř.

Oldřich Daněk v této hře zachycuje téma kolaborace umělce s totalitním režimem (nacismem), což je téma, které se v normalizačních letech stalo znovu aktuálním. Na oblíbenosti paralely mezi komunistickým a fašistickým režimem se shodují také historické studie *„Tento typ tematiky měl v české normalizační kultuře dvojnásobný rozměr: v rámci standardní interpretace byla fašistická podoba totalitarismu vnímána jako smutná, odsouzenihodná minulost, která se týká jiných zemí a národů. A jestliže nás během německé okupace zasáhla, byl to zásah „odjinud“, proti naší vůli i tradicím. Současně však tato tematika poskytovala i příležitost k hledání paralel k přítomnému komunistickému režimu. Dramatiky přitahovala zejména možnost vystavět drama, které je sice situované do přijatelných historických kulis, které ale více či méně skrytě poukazuje k dnešku.*“<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>93</sup> JANOUŠEK, ČORNEJ, FIALOVÁ, pozn. 5, s. 630.



Stejně jako za fašistického režimu byli i v období komunismu divadla i herci přísně kontrolováni, proto můžeme najít hned několik společných znaků mezi osudem fiktivní postavy Vladimíra Bendla a herce Vlasty Buriana, který, tak jako Bendl, ze strachu ze zákazu činnosti s režimem spolupracoval. Stejně jako Bendl byl Burian odsouzen za kolaboraci, vězněn za komunistického režimu a po propuštění byl nucen vykonávat podřadné práce a hrát umělecky nehodnotné role. Tématem se dá *Válka vypukne po přestávce* přirovnat k slavnému románu Klause Manna *Mefisto: román jedné kariéry* (1936), který rovněž pojednává o divadelním herci Hendriku Höfgenovi a jeho spolupráci s Národně socialistickou německou dělnickou stranou ve třicátých letech. V Mannově hře je přímá paralela s Goethovou hrou *Faust*, k čemuž odkazuje i název knihy. Právě motiv podpisu smlouvy s ďáblem, se objevuje i v Daňkově hře, ve které autor na praktiky režimu několikrát odkazuje, využívá k tomu repliky ze známých her, například když přirovnává herce k flétně: „*On je herec. Je flétna, na kterou se píská. – To je jenom taková moje obměna Hamleta*“.<sup>94</sup> Poukazuje tím právě na prodejnost některých umělců, kteří režimu posluhovali. Nejvíce však své drama propojuje Daněk se Sofoklovou hrou *Oidipus*. Jedná se o Bendlovu vysněnou roli, kterou však nikdy hrát nebude. Na začátku hry Bendl říká: „*Jednou ho budu hrát. Člověka, který sám sebe nelítostně obviní a vyšetří svou vlastní vinu. Je to můj sen, madam*“.<sup>95</sup> Na konci hry vidíme zlomeného Bendla, kterému mladá režisérka nabídne roli věštce Teireisia právě v *Oidipovi*. Bendl odmítne s tím, že takovou roli už nezvládne a najednou se v něm probudí vzpomínky na mládí, na to, jak toužil hrát Oidipa se svým souborem, s lidmi, které udal a vzpomíná i na Aničku, kterou nacisté také zavraždili a psychicky se zhroutlí. Režisérka mu zavolá pomoc a děj nás vrací zpět na nemocniční lůžko. Bendl umírá. Před smrtí ještě prohlásí: „*Nebýt flétnou, pane primáři, to je celá moudrost ze hry na Oidipa. Nebýt flétnou, na kterou kdekdo píská – a přece znít svým tónem v orchestru*“.<sup>96</sup> Jedná se tedy o paralelu s postavou Oidipa, jelikož Bendl, stejně jako on, na konci života zpytuje svědomí a vyšetřuje svou vlastní vinu. Sen se mu tedy svým způsobem splnil, Oidipa si sice v divadle nikdy nezahrál, ale v posledních chvílích života se jím stal a

---

<sup>94</sup> DANĚK, pozn. 1, s. 30.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 70.

uvědomil si, že pravým uměním je zůstat dobrým člověkem v těžkých časech i za cenu obětování svých snů.

Jelikož Daněk v dramatu užívá metodu rekonstrukce minulosti, nejsou události řazeny chronologicky. Přítomnost se s minulostí prolíná. Ve hře se objevuje hned několik principů, které jsou typické pro epiku: zhmotnění vzpomínek a myšlenek, divadlo na divadle, chór, který komentuje děj a prolínání promluv Bendla s promluvami jeho divadelních rolí, narušení iluze. Právě na tyto aspekty Daňkových dramatických textů upozorňuje ve své analytické studii Alena Štěrbová: „*Daňkovi zřejmě opravdu nejde o to, aby iluzivně vytvářel dramatické akční situace a angažoval diváka (posluchače) citově (podle norem klasického pojetí dramatu) ani o to, aby u recipienta vyvolal schopnost racionálně odsoudit zobrazovanou událost (případ Brechtův), ale jde mu o to, aby sporem, protichůdností informací, vyvolal další spor*“.<sup>97</sup> Čtenář je opravdu postaven do role pozorovatele a není vtahován do děje, spíše jde o to, aby se zamyslel nad situacemi a snažil se jim porozumět. Nejde ani o to, zda Vladimíra Bendla odsoudí, či se postaví na jeho stranu, jde jen o vyvolání dalších otázek týkajících se svědomí, viny a odpuštění.

---

<sup>97</sup> ŠTĚRBOVÁ, pozn. 1, s. 120.

## 6 Analýza inscenace *Válka vypukne po přestávce*

Premiéra inscenace *Válka vypukne po přestávce* se uskutečnila 16. 10. 1976 v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze,<sup>98</sup> které ve své době patřilo k významným českým scénám. Jednalo se o teprve druhé uvedení této hry na českém jevišti, v červnu téhož roku měla inscenace premiéru v brněnském Divadle bratří Mrštíků. Následující analýza vychází ze záznamu inscenace z roku 1978 v režii Františka Laurina.<sup>99</sup>

### 6.1 Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého

Pro objasnění pozice divadla, v němž byla Daňkova hra uvedena, nastíní tato kapitola stručnou historii scény Realistického divadla Zdeňka Nejedlého.

Divadlo existovalo původně pod názvem Malé realistické divadlo, v roce 1945 se název změnil na Realistické divadlo a od roku 1953 přijalo divadlo oficiálně do názvu jméno ministra Zdeňka Nejedlého.<sup>100</sup> „*Důsledným naplňováním ideových a estetických postulátů socialistického realismu si Realistické divadlo vydobylo pozici vzorové scény, zahrnované přízní nejvyšších míst (ministr Z. Nejedlý) a veškeré kritické obce.*“<sup>101</sup> Především v padesátých letech bylo tedy divadlo modelovou scénou socialistického režimu a tuto pověst si udrželo až do normalizace. V sedmdesátých a osmdesátých letech se dramaturgie divadla zaměřovala na uvádění nových českých her, které přinesly proměnu jevištního stylu a prohloubenou psychologickou charakteristiku postav.<sup>102</sup> O oblibě divadla, jak u kritické obce, tak u komunistické strany, mohou svědčit také články v časopise *Scéna*, kde se Realistickému divadlu dostalo, ze všech pražských divadel, největšího prostoru. Texty se často věnovaly historii divadla, hereckému stylu tamního souboru a realismu, který byl v divadle uplatňován. Aleš Fuchs ve svém článku *Proměny realismu* (inspirující cesta Realistického divadla) charakterizoval poetiku divadla: „*Od počátku má Realistické divadlo ve svém vínku vůli po solidním vztahu k velikosti klasiky, domácí, světové, později stále častěji ruské, byť nikdy na dlouho z jeviště na*

---

<sup>98</sup> Dnešní Švandovo divadlo.

<sup>99</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce* [divadelní záznam]. Záznam představení z Realistického divadla 16. 10. 1976. Režie Oldřich Daněk.

<sup>100</sup> ŠORMOVÁ, Eva. Česká divadelní encyklopedie: *Labyrint*. [online]. 2014. [cit. 22. 4. 2020]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Labyrint>.

<sup>101</sup> Tamtéž.

<sup>102</sup> Tamtéž.

*Smíchově (kde se vlastně ani pořádně hrát divadlo nedá pro komornost prostoru) nemizí Shakespeare, dramatik velkého prostoru. Ještě něco stále přibývá, vůle držet krok s dobou tím, že divadlo podněcuje vznik nových her. Realistické divadlo se stalo praotcem nové poválečné české dramatiky. Tuto prioritu si v podstatě drží podnes. (...) Satira, komedie, humor a vtip, národní priority českého umění, to všechno zdomácnělo i na scénách – později na jedné scéně – Realistického divadla.*<sup>103</sup> Do této charakteristiky spadalo také uvedení hry *Válka vypukne po přestávce*, která se řadila do nové české historické dramatiky.

V roce 1992 bylo divadlo přejmenováno na Labyrint, umělecké centrum na levém břehu Vltavy. V té době se divadlo orientovalo na mladé herce a režiséry, problémem však byl dlouhodobý úbytek diváků. Divadelní soubor byl nakonec v roce 1998 rozpuštěn kvůli sporům o restituci budovy. Znovu bylo otevřeno až v roce 2002 pod názvem Švandovo divadlo na Smíchově.<sup>104</sup>

## 6.2 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení

Režisérem inscenace *Válka vypukne po přestávce* byl sám Oldřich Daněk, scénickým výtvarníkem Jiří Dvořák, kostýmy vytvořila Zdena Kadrnožková, hudbu Jiří Fischer a choreografii Karel Bednář. Jelikož byl režisérem sám autor dramatické předlohy, byla celá dramaturgicko-režijní koncepce pod jeho vedením. To se projevilo zejména v rovině dramaturgické, protože nedošlo k žádným zásadním změnám. Text byl zachován na úrovni postav, fabule i syžetu, jelikož se Daněk snažil striktně dodržet, co sám režisérům doporučoval ve scénických poznámkách ve hře. K minimálním úpravám došlo pouze na úrovni slov a změny důrazu (inverze).

U analýzy dramatické předlohy byla zmíněna její komplikovanost, způsobená rychlým střídáním časových rovin. Dá se předpokládat, že Daněk jako její autor přemýšlel při psaní o inscenační podobě, proto pak v režijní pozici nedělal mnoho změn. V jevištním provedení hry tudíž nedošlo k žádným velkým významovým posunům.

Daněk se jako režisér mohl ve své režijní koncepci spolehnout na disponovaný soubor, který byl schopný výrazného psychologického herectví. Pro

---

<sup>103</sup> FUCHS, Aleš. Proměny realismu (inspirující cesta Realistického divadla). *Scéna*. 1980, roč. 5, č. 13, s. 3.

<sup>104</sup> ŠORMOVÁ, pozn. 1.

hlavní roli Vladimíra Bendla zvolil režisér jednoho z nejméně výraznějších herců souboru Realistického divadla Josefa Vinkláře. Ve vedlejších rolích se objevil například Bohuslav Pastorek jako Bendlův přítel Antonín Struna, Elišku Landeckou ztvárnila Věra Kubánková a Aničku Jaroslava Pokorná. Jak Daněk požaduje už ve hře, někteří herci hráli více rolí. I přes to padl nejtěžší úkol na Josefa Vinkláře, který sice hrál pouze jednu roli, za to ale roli hlavní a po celou dobu představení byl přítomen na jevišti. Stejně jako v dramatické předloze se s Bendlem setkáváme v několika fázích jeho života, což znamenalo, že Vinklář musel jen za pomoci gest, mimiky a rekvizity (konkrétně paruky) zahrát smrtelně nemocného herce nebo také počátky Bendlovy kariéry, kdy nastoupil do ochotnického divadla plný očekávání a tužeb. Postava Bendla v inscenaci, stejně jako v dramatické předloze, výrazně dominovala. Touha hrát divadlo, které obětoval svou rodinu, přátele, a nakonec i čest, se prolínala celým představením a charakterově tak Bendla stavěla do nepříznivého světla. Vinklářovi se podařilo vystihnout komplikovanou povahu postavy a dokázal na jevišti věrohodně přenést Bendlovu životní nejistotu, ambicióznost a rozpolcenost. Jak napsal Jan Kolář po premiéře: „*Josef Vinklář, jehož Bendl se na premiéře, po počátečním zaváhání, proměnil ve strhující hereckou studii. Vinklář nás doslova zahaluje všemi prostředky svého talentu, dokonale modeluje odstíny Bendlova rozporného charakteru, vytváří člověka z masa a kostí.*“<sup>105</sup> V okamžicích, kdy Vinklář představuje Bendla na vrcholu kariéry, nechal pomocí důrazných pohybů a hrdých proslavů vyniknout jeho sebevědomí. V divákovi mohl jeho Bendl vzbuzovat vztek, ale i soucit především v okamžicích, kdy na něj byl vyvíjen nátlak z mocenských pozic nebo mu bylo odepřeno hrát divadlo. V těchto chvílích utrpení působil Vinklář nejistě, až křehce, z dynamického hlasového projevu ubral téměř až do šepotu a jeho gesta ztratila na důrazu. Z energické vzpřímené chůze přešel do shrbeného ustrašeného posedávání s hlavou schovanou v dlaních. Vinklář v roli uplatnil nejen svůj herecký, ale také pěvecký talent. V rámci „divadla na divadle“, principu, který se v inscenaci několikrát uplatňuje, se jako Bendl proměnil například v postavu z Gogolova *Revizora* nebo Shakespearova *Caesara*, přičemž i tady musel Vinklář pracovat s gesty, expresivitou výrazu a hlasovou intenzitou. V tom, že Daněk zvolil hry *Caesar* a *Revizor* můžeme spatřovat také silnou myšlenku. Děj Shakespearovy hry nese vážné téma moci, spiknutí a vlády jednoho vůdce, *Revizor*

---

<sup>105</sup> KOLÁŘ, Jan. Z první řady. *Květy*. 1976, roč. 26, č. 45, s. 40. ISSN 0862898X.

zase poukazuje na nevzdělanost úředníků, pokřivenost charakteru, úplatky a prospěchářství. I to můžeme číst jako Daňkův „komentář“ k soudobé situaci. Při několika pěveckých partech na melodii ze *Žebrácké opery* doprovodil Vinklář svůj zpěv i jednoduchou choreografií společně s trojicí tanečnic.

Do charakterového kontrastu s Bendlem šla postava Antonína Struny, který je Bendlovi oddaným přítelem a neopouští ho ani v těžkých životních chvílích. Projev Bohuslava Pastorka v roli Struny byl o poznání klidnější než Vinklářův, repliky přednášel pomaleji a s mnohem menším důrazem, což působilo rozvážně, téměř až plaše. Pastorek hrál Strunu konstantně, ve fyzickém projevu u něj není patrná žádná změna (například vlivem času nepoznáme, zda postava zestárla). Jeho herecký projev by se dal zhodnotit jako nevýrazný. „*S důrazem na civilnost a uměřenost hraje spisovatele Strunu Bohumil Pastorek. Je to jistě jeden z možných přístupů. Ale zdá se mi, že Strunova plachá, skromná postava volá po niternějším ponoru a hlubším citovém zaujetí.*“<sup>106</sup> S hodnocením Jana Koláře se dá ztotožnit, na druhou stranu je však možné, že umírněný herecký styl zvolil Daněk úmyslně a nechal Strunu „ve stínu“ Bendla, aby byl pro diváky o to víc překvapující moment, když se dozví, že Struna spolupracoval s komunisty, za což mu hrozil v době nacismu trest smrti. Nebyl tedy ani zdaleka tak nezajímavou postavou, jak se mohlo zpočátku jevit. Bendl se o Strunově kolaboraci dozví, přítele však gestapákovi Drehmelovi neudá, zato však usvědčí dva své kolegy z divadla, i když chtěl zprvu vzít vinu na sebe. Až v tomto okamžiku zjistíme, jak moc je postava Struny v příběhu důležitá, a jaký má vliv na postavu Bendla. Na jednu stranu se rozhodl přítele chránit, což z něj udělalo hrdinu a divákovi se tak ukázala konečně i Bendlova nesobecká tvář. Bohužel však nedokázal být natolik odvážný, aby neobětoval své spolupracovníky, protože mu gestapo hrozilo zákazem činnosti. V době normalizace musela tato scéna na diváky velmi silně působit, jelikož v ní byl jasně „zašifrovaný“ odkaz k soudobé situaci, kdy vyhrůžky, které pronášel Drehmel běžně užívala StB jako formu nátlaku. Proto byl Bendl chápán jako charakterově rozporuplná postava, neboť se dostal do bezvýchodné situace, kdy si měl zvolit mezi svým vlastním dobrem nebo záchranou přátel. Tyto souvislosti si nepochybně tehdejší publikum uvědomovalo a mnozí se mohli s Bendlovou situací ztotožnit.

---

<sup>106</sup> Tamtéž.

„DREHMEL: (...) *To první, co každého napadne, když se v mé kanceláři trochu zahřeje, je udat nějakého slušného loajálního občana. Takový běžný trik vyšetřovanců, mně můžete věřit, mám dlouholetou zkušenost. Ale ještě nikdo nikdy nezkusil ten trik sám se sebou. Tak teď vážně ne? Myslíte si, že nemáme seznamy? Že nemáme dost udání od vašich českých lidí? Mám sebrat celou tu vaši bandu, promluvit si s ní trochu víc na tělo tam u nás? Já vám ručím za to, že ta jména budou vykřikovat sborem. Všichni v kleku a sborem! Vás už se potom ovšem ptát nebudu. – Tak co? – Idiote. Tady jsou ta jména napsána ... a v hledišti čekají na vaše slova. Já taky. Už jenom vteřiny čekám.*“<sup>107</sup>

Když po této replice udal Bendl svoje kolegy, díval se při tom útrpně do publika. Navázal tak interakci s diváky a působil, jako by je prosil o pomoc. Navíc v této scéně Daněk zajímavě pracoval s mizanscénou. Když Drehmel přišel Bendlovi vyhrožovat do jeho šatny v divadle, mluvil nejprve klidně, sednul si k hercovu stolu věty pronášel jakoby za sebe směrem k Bendlovi, který naslouchal a vypadal vystrašeně. Když Drehmel záhy zjistil, že Bendl odmítá okamžitě udat své kolegy, vstal a rychlou chůzí přešel za Bendla, který se tak octl v polovině jeviště, přesně mezi Drehmelem a diváky. Bendl se však neotočil, celou dobu se díval s hrůzou v očích na obecenstvo. Čím víc Drehmel naléhal, zvyšoval hlas a přibližoval se, tím víc se Bendl v postoji krčil. Scéna působila jako metafora toho, jakým směrem se Bendl vydá. Buď vykročí směrem k divákům, otočí se na Drehmela a odmítne mu prozradit jména nebo zůstane stát a poddá se. Když Bendl nakonec sklopil hlavu a z místa se nepohnul, bylo okamžitě jasné, že přátele udá. Inscenace byla právě díky těmto momentům velmi působivá a rezonovala, protože otevírala prostor pro komunikaci s diváky a následnou identifikaci.

Gestapák Drehmel Dalimila Klapky v inscenaci ztělesňoval všechny zvěrstva totalitního nacistického režimu. Kromě Drehmela hrál Klapka také Asistenta Primáře, Přítele Landecké a Vězně. Rozhodně se nejedná o náhodu, protože se dá spatřovat určitá souvislost v tom, že zrovna tyto tři role ztvárňoval jeden herec. Landeckou totiž zavrhne rodina i Bendl, jelikož se zjistí, že má židovské předky, což působí jako další odkaz k atmosféře doby, ve které vládl strach a nedůvěra a člověk

---

<sup>107</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce* [divadelní záznam]. Záznam představení z Realistického divadla 16. 10. 1976. Režie Oldřich Daněk.

nemohl s jistotou věřit ani nejbližším přátelům. Udavači, jak se často ukázalo, byli totiž právě z nejbližších kruhů těch, kteří byli vyšetřováni. Dalimil Klapka ale vyniknul především v roli Drehmela, kde působil přesvědčivě nejen po fyzické stránce (ostré rysy, tvrdá mimika), ale také díky svému typickému hlasovému projevu. Jeho výrazná barva hlasu dodala postavě gestapáka potřebný důraz, stejně jako dynamická, téměř až vojenská chůze, díky které ve spojení s Klapkovou vysokou důstojnou postavou vynikla Drehmelova krutost a agrese.

Z ženských představitelky byla nejvýraznější Věra Kubánková, která ztvárnila trojroli Vrchní sestry, Prokurátorky a Elišky Landecké. Kubánková dokázala dobře vystihnout proměnu ze sebevědomé mecenášky Landecké, jejíž vášní je divadlo a umění, do ženy, kterou odvrhla vlastní rodina, je pronásledována gestapem a ve chvíli největší nouze přijde s prosbou o pomoc za Bendlem, který ji však odmítne ve svém divadle schovat. Kubánková působila ze začátku jako opravdová dáma, manželka vysoce postaveného továrníka. Vzhled u ní hrál na první pohled prim, působila inteligentně, sofistikovane a trochu vypočítavě. Přesně naplňovala pořekadlo, že za každým úspěšným mužem stojí silná žena. Kubánková tedy při ztvárnění Landecké pracovala zejména s fyzickým projevem, její gesta působila zprvu svůdně a odhodlaně, později když představovala Landeckou na útěku zase vsadila na umírněnost a působila už jen jako stín ženy, kterou dříve bývala. Osud Landecké se podobá osudu mnoha lidí, kteří byli pronásledováni během komunistického režimu státní bezpečností.

*„LANDECKÁ: Utekla jsem z domu. Jedna moje babička rasově nevyhovuje, bratřenci se báli o majetek, a tak mě přihlásili k soupisu. Nemohla bych se ztratit ... u tebe v divadle? Můžu dělat cokoli. Biletářku...*

*BENDL: Proč ti nepomůže manžel?*

*LANDECKÁ: My jsme se rozvedli. Vzali by mu podnik, kdyby ... tak jsme se dohodli.*

*(...)*

*LANDECKÁ: Můžu tady zůstat?*

*BENDL: Ne.*

*LANDECKÁ: Myslela jsem si to. Byl to jenom zoufalý pokus.*



*BENDL: Já neohrozím tohle divadlo. Nebudu je vydávat v nebezpečí, v sebemenší nebezpečí, pokud nebudu muset. Ještě pořád hraje, dnes a denně. Pod hákovým křížem si tu lidi berou naději.*<sup>108</sup>

Dialog se dá také považovat za jakousi první pomyslnou zkoušku Bendlova charakteru, ve které však neuspěl. Druhou zkouškou byla záchrana Antonína Struny a svých kolegů.

Slabší herecký výkon předvedla Jaroslava Pokorná v roli Aničky (také Ošetřovatelky a Režisérky), protože příliš nekorespondoval s tím, jak se postava Aničky chovala. O ženě, která odešla od jednoho muže k jeho nejlepšímu příteli a nebála se to bez okolků přiznat, můžeme přinejmenším usuzovat, že má kuráž a sebevědomí. Když ji pak Bendl opustil a ona zůstala sama, těhotná, a navíc řešila problémy s gestapem, vnímáme ji jako statečnou. Nic z toho však Pokorná do role nepromítla. Jejím ztvárnění jako by chyběla emoční škála a z Aničky tak vytvořila charakterově nezajímavou a bázlivou postavu, jejíž osud je nám lhostejný.

Daňkovi se podařilo na jeviště přenést epický princip, který zdůrazňoval už ve hře. K žádným velkým významovým posunům však v jevištním provedení nedošlo, což byl pravděpodobně důsledek toho, že si autor režíroval svou vlastní hru. K tomuto faktu se vyjádřil i Jan Kolář ve svém textu v časopisu Květy: „*Myslím, že autor by si neměl režírovat vlastní text. Zákonitě pak schází nadhled a odstup od předlohy. Daněk – režisér myšlenky hry nijak neumocňuje, ale popisuje. A chvílemi dost ospale. Představení postrádá vyhraněný režijní názor, kolísá v tempu a rytmu, záleží jenom na tom, který herec má zrovna slovo*“.<sup>109</sup> Nedá se s jistotou říct, že by představení kolísalo v tempu, protože se Daněk soustředil především na časové přeměny, díky čemuž pak vynikly například změny v Bendlově charakteru. Inscenace měla tak díky prudkým časovým změnám střídavé tempo a kontrastní rytmus. Režisér postupně střídal konfliktnější fragmenty s těmi klidnějšími, díky čemuž měla inscenace také spád.

### **6.3 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design**

Pro významové vyznění inscenace byly důležité i další inscenační složky, proto jim v analýze bude věnována samostatná podkapitola.

---

<sup>108</sup> Tamtéž.

<sup>109</sup> KOLÁŘ, pozn. 1, s. 40.

Scénograf Jiří Dvořák při tvorbě scény k této inscenaci vycházel striktně z Daňkových doporučení, které jsou popsány ve scénických poznámkách. V přední straně jeviště se napravo nacházel malý líčící stolek pro herce a dvě židle a na stolku byly položeny rekvizity (buřinka, paruka). Ve stejné úrovni na levé straně bylo nemocniční lůžko. Po celém obvodu jeviště byly pak rozmístěny krejčovské panny z rákosu, na kterých byly volně rozvěšeny kostýmy. Divák tedy mohl vidět, jak se během představení Josef Vinklár převléká přímo na jevišti, z čehož vyplývá, že zveřejněním kostýmů scénograf vyšel vstříc epickému režijnímu konceptu. V zadním plánu se navíc nacházela jednoduchá vysoká bílá zástěna, která sloužila pro vstup herců na jeviště. I přes to, že bylo na scéně dost rekvizit a herní prostor byl relativně malý, působila i po příchodu herců mizanscéna velmi organizovaně. Jaroslav Vostrý definuje mizanscénu jako „*tematizované rozehrání jevištních prvků, jehož základem je vzájemné postavení jednajících osob v prostoru, vyjadřujících příslušnou (dramatickou) situaci.*“<sup>110</sup> Jde tedy o to, jak prvky (včetně herců), jež jsou přítomny na scéně, společně vytvoří význam. Dekorace se během inscenace průběžně měnila, jelikož Vinklár využíval postupně kostýmy z krejčovských panen, které pak zůstávaly prázdné. Podle Daňkových pokynů odhazoval Vinklár části svých kostýmů na předscénu směrem k divákům. Rozhrávání jevištních prvků mohlo tematizovat Bendlův charakter a to, jak se postupně zbavoval věcí, které v životě nepotřeboval a nebyly mu už ničím prospěšné.

Kostýmní výtvarná složka odpovídala době, v níž se příběh odehrával. Kostýmy, které nosily postavy: Struna, Anička a Bendl byly tvořeny z obvyklých civilních svršků (buď šaty nebo kalhoty, košile a sako). Výraznější kostýmy oblékl Vinklár ve chvílích, kdy představoval Bendla v jiné roli (v *Caesarovi* měl například brnění a červenou kápi) a v době, kdy byl Bendl vězněn, měl na sobě pruhované hnědé pyžamo. Trio žen Eva, Ela a Ema byly oděny do šatů světlé modrého, tmavě modrého a fialového odstínu. Trojice tanečnic v inscenaci vytvářela dynamizující pohybový prvek a černými cvičebními dresy s náznakem barevné symboliky se vztahovaly k postavám tria žen. Toto dělení požaduje Daněk i v předloze, liší se pouze některé barvy: „*Modrý, růžový a černý kostým, podobně jako tanečnice, mají*

---

<sup>110</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s. 95. ISBN 978-80-7331-148-3.

*i tři ženy (...)*.<sup>111</sup> Primář, Asistent, Vrchní sestra a Ošetřovatelka byli oděni do typických nemocničních uniforem, a především na ženských postavách bylo vidět, že dodržují dobový charakter. Na postavách Landeckého, Landecké a jejího přítele bylo možné určit podle honosnějších kostýmů příslušnost k vyšší třídě. Landecká měla navíc své zelené třpytivé šaty doplněné výraznými šperky a její muž byl oděn do luxusně vyhlížejícího fraku. Kostým Drehmela zase odpovídal jeho práci, jako gestapák byl oděn do tmavého obleku a typického černého koženého kabátu s kloboukem.

I přes to, že se Daněk v předloze věnuje ve scénických poznámkách světelnému designu inscenace, který měl být relativně výrazný, udála se asi největší změna právě v této složce. Světla byla během inscenace stálá, nedocházelo k velkým proměnám ani bodovým svícením. Pouze, když Bendl vedl monology směrem k publiku, světla mírně zeslábla, což působilo více intimně a dodávalo to jeho myšlenkám důraz. Důležitá byla poslední Bendlova replika, při které se světla propojila s příběhem, aby vytvořila závěrečnou metaforu. Po Bendlově zpěvu: „*Jsou vám lidi, co žijou potmě, jiný žijou v světlech spíš, a ty lidi, co žijou v světlech, skrz to světlo nevidíš*“<sup>112</sup> světla v sále zhasla a představení skončilo. Jako by Bendl na závěr pochopil, že jeho naivní touha hrát především divadlo ho po lidské stránce stála víc, než si byl ochoten přiznat.

Hudební složka byla tvořena reprodukovanou hudbou. Výrazný doprovod byl zejména u Vinklářových pěveckých partů, při kterých zněla známá melodie ze *Žebrácké opery*, ta se v představení objevila opakovaně. Méně výrazná melodie fungující jako podklad při Bendlově monologu hrála i při jeho ztvárnění *Caesara* nebo na večírku u Landeckých.

Stejně jako v dramatické předloze usiloval Daněk o propojení fiktivního příběhu se soudobou realitou. Rychlým střídáním časových rovin se režisérovi podařilo vytvořit dynamickou inscenaci, která stála jak na silném příběhu, tak na hereckých výkonech, z nichž dominoval především Josef Vinklář v hlavní roli. Daněk se tak, jak už předdeslal ve hře, držel pravidel epického divadla a nechal diváky, aby

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>112</sup> DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce* [divadelní záznam]. Záznam představení z Realistického divadla 16. 10. 1976. Režie Oldřich Daněk.

si významy v inscenaci sami odvodili. Evokace analogie mezi nacistickou a normalizační dobou byla však zřejmá a na publikum jistě působila tíživě. Historické téma přinášelo zejména v postavě Bendla otázku morální odpovědnosti za své činy a také snahu o odpuštění a vykoupení. Bendlova touha hrát Oidipa a vyšetřit své vlastní zločiny je něco, s čím se mohlo setkat mnoho lidí i reálně. Jelikož totalitní moc postavila pravidla společnosti na absolutní poslušnosti a loajalitě k režimu, býval úspěch častokrát vykoupen ctí a zradou přátel či rodiny. Proto Bendl přes všechny své chyby mohl najít u diváků pochopení.

## 7 Analýza dramatu *Vévodkyně valdštejnských vojsk*

V dramatu *Vévodkyně valdštejnských vojsk* se Daněk uchyluje do období třicetileté války (konkrétně v rozmezí let 1617–1634), na jejímž pozadí sleduje osudy několika postav. Čas syžetu a fabule nám sdělovaly samotné postavy, když se postupně ocitneme v Olomouci roku 1619, ve Stříbře roku 1634, a na několika dalších zastávkách během války, čímž je dán i prostor, který nám postavy taktéž zprostředkovaly pomocí replik.<sup>113</sup>

Hlavní postavou je vévoda Václav Albrecht Eusebius z Valdštejna, který je zobrazen ve dvou podobách. Jako Valdštejn, tedy mladý kníže, který začal budovat svou politickou kariéru v Olomouci roku 1619, kdy se postavil proti českému stavovskému povstání, a Valdštejn z roku 1634 (zkráceně V 34), tedy mrtvý Valdštejn, duch doprovázející svůj mladší předobraz. Dvě verze téhož muže vedou po celou dobu příběhu mezi sebou dialog o podstatě a smyslu války, o moci, slávě, bohatství, lásce i zradě. „*Toto rozdvojení dvou ústředních postav charakterizuje dvojitou zobrazovací perspektivu hry, zvláštní významové napětí mezi přítomností a minulostí, přítomností a budoucností, individuálními osudy a realitou dějin.*“<sup>114</sup> Sledujeme tedy dva pohledy na tutéž událost z perspektivy mladého nadšeného Valdštejna, který má ještě život před sebou, a také z hlediska starého, nemocí sužovaného Valdštejna, který byl v roce 1634 zavražděn v Chebu. Syžet dramatu tedy není divákovi vyjevován chronologicky, ale pomocí dvou časových pásem. Stejně jako v jiných Daňkových hrách i zde se setkáváme s principem „zprostředkování“ postavy (tzn. jedna postava se v průběhu děje převtělí do několika dalších). Centrálními postavami jsou zde kromě Valdštejna ještě; Rejtar, Písař, Profous, Lena a markytánka Magdalena Marie, která má stejně jako Valdštejn dvě verze Magda (žena) a Marie (děvče). Další čtyři postavy vystupují pod názvy dobových profesí či hodností – Mušketýr, Arkebuzír, Kyrýsník a Pikenýr – a v průběhu hry se několikrát převtělí do reálných historických postav (např. Kryštof Harant, Maxmilián Bavorský, Ferdinand II. a dalších). Jak u Valdštejna, tak u Magdaleny Marie je ve zdvojených postavách postupem času znatelný rozdíl v jejich charakteru vlivem prostředí a událostí, které se jim staly. Neurčitá je postava Leny, která do děje vstupuje jen občasnými poznámkami nebo

---

<sup>113</sup> Čas jevištní se u inscenace *Vévodkyně valdštejnských vojsk* rovnal přibližně dvěma hodinám a osmi minutám.

<sup>114</sup> JANOUŠEK, pozn. 1, s. 12.

otázkami a čtenář se o ní příliš nedozví. Daněk ji v poznámce představuje jen jako „nejstarší z fraucimoru“.<sup>115</sup> Nejčastěji Lena vystupuje v přítomnosti Magdy, které se charakterově podobá, jen působí zkušeněji, z čehož plyne má domněnka, že by Lena mohla představovat nejstarší verzi Magdaleny Marie. Pokud by to tak bylo, jednalo by se o ztrojení postavy.

Příběh začíná po smrti Valdštejna v roce 1634, kdy zastihneme postavy, jak nesou jeho rakev. Už z Daňkovy scénické poznámky je jasné, že starší verze Valdštejna má působit jako smutná karikatura. „*Představuji si toho ducha přesně, jako si Brožík představoval Valdštejna ve chvíli vraždy. A ten si ho představoval značně donkichotsky. V noční košili dole široké, s dlouhou, úzkou, rozčuchanou bradkou, bos – tento Valdštejn z roku 1634 není nic než troska.*“<sup>116</sup> Zatímco mladší verze, která se v ději objeví zanedlouho, působí úplně jinak. „*Nikoli troska. Muž plný sil, třebaže už tenkrát opojen vlastní genialitou. Také z nich má nejzachovalejší kostým, výrazně se lišící od zakrvácené košile svého mrtvého protějšku.*“<sup>117</sup> Valdštejn ze začátku odmítá svou starší verzi, nechce si připustit, že V 34 je on sám, že by mohl dopadnout jako nicka, kterou všichni opovrhují. Rád se chlubí svými činy a úspěchy, je dost prospěchářský v osobním i kariérním životě. V dialogu obou postav vidíme, jak o sobě Valdštejn smýšlí, je tam podstatný rozdíl v sebereflexi. Např:

„*VALDŠTEJN: Podlý a rozhodný mohl být každý. Kdokoli!*

*V 34: (se vytahuje): Ale nebyli dost podlí a dost rozhodní a dost schopní.*

*VALDŠTEJN: Proč se tím chlubiš?*

*V 34: (sám trochu zaskočen ve svém nadšení): Protože mě zabil.*

*VALDŠTEJN: (se po chvíli odvrací): Nebyl jsi dost podlý, dost rozhodný, dost schopný.*

*V 34: (to uzná): Byl jsem věc mdlá, nemocná a hlupá.“<sup>118</sup>*

Ke zlomu dojde ve chvíli, kdy se u Valdštejna začne projevovat syfilis (ve hře pojmenován jako uherská nemoc) a začne postupně bláznit, zároveň začne klesat jeho obliba u císařského dvora. V tu chvíli se „aktivnějším“ stává V 34.

---

<sup>115</sup> Fraucimor bylo označení pro skupinu mladých dívek, které dělaly doprovod šlechticům. Typický byl tento jev zejména v 15.–17. století.

<sup>116</sup> DANĚK, pozn. 2, s. 81.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 100.

U Magdaleny Marie funguje princip zdvojení stejně, až na to, že Valdštejnové na sebe reagují, ale Marie funguje pouze jako krutá vzpomínka toho, čím Magda kdysi byla. Marie je mladá veselá dívka, se kterou se setkáváme na začátku příběhu v Olomouci. Tam se také potkala s Rejtarem, za kterého se mohla provdat, ale nikdy k tomu nedošlo. Při jednom z jejich setkání však dojde k hroznému činu, vojáci, kteří byli s Rejtarem, Marii znásilní. V ten okamžik se z veselé dívky stává zlomená žena – Magda. Rejtar pak prahne po pomstě, hledá muže s fialovým perím na klobouku, který se na znásilnění podílel, ale zaslepený zlobou zabije nevinného, čímž válka zničí i jeho duši.

*„VALDŠTEJN: Zrovna dneska jsem nechal urazit hlavu tomu ... z Gürzenichu. Ten měl tu drzost řídit dokonce v ženském klášteře...*

*(Oba odcházejí, zezadu od Marie – možná dokonce i s ní, jenom šíleně mlčící, ale možná sama – přichází Magda. Rejtara nechali vojáci na zemi ležícího. Magda nad ním poklekne).*

*MAGDA: Co čumíš? To jsem já. To všechno předtím už neplatí, to už je pryč, teď budu taková do konce života. To jsem opravdu já.* <sup>119</sup>

Hra nám předkládá osudy Valdštejna, tedy urozené reálné postavy, a Magdaleny Marie, smyšlené markytky, kteří na pozadí stejné historické události prožili své vzestupy a následný pád. Pro Daňka typický prvek – prolínání reálných historických postav a událostí s těmi fiktivními je pro tuto hru zásadní. Autor poukazuje na to, že není důležité, kdo má jaké postavení a možnosti, pokud dojde k něčemu tak ničivému jako je válka, tak o svou čest, morálku, zásady i víru přijde každý, kdo na ní bude dobrovolně participovat. Jde o mravní odpovědnost jedince ke společnosti. Jak Valdštejn, pro kterého válka znamenala způsob, jak kariéru vyrůst, tak Magda, která jako markytky měla z války obživu, nakonec zjišťují, že válka samotná za nic nemůže. To lidé, kteří se jí účastní jsou vším vinni a své jednání válkou pouze omlouvají.

*„PÍSAŘ: Kdysi jsi říkal, že najdeš válku, co má ruce a hlavu – a že ji prostřeliš.*

*REJTAR: (hluše): A vy jste říkali, že to nejde.*

*PÍSAŘ: Třeba to opravdu nejde, ale když už ta válka trvá takovou dobu... tak...*

*REJTAR: Co tak?*

---

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 106.

*PÍSAŘ: Tak by se to mělo aspoň zkusit.*

*REJTAR: No a?*

*PÍSAŘ: Tak to zkusme.*

*REJTAR: Co když my jsme válka? To jste zas říkali vy.*

*PÍSAŘ: Tak... střelíme do sebe.*

*PROFOUS: Pánové jsou vzdělanci, jenom nic jednoduchého, že ano? Já že jsem válka? Já se mám moc rád, než abych střílel do sebe! Střílejte do Valdštejna! Psst, nic jsem neřek. Do císaře Ferdinanda. Nic jste neslyšeli. Copak, když zabijeme sebe, přestane válka?*

*REJTAR: Pro nás ano.*<sup>120</sup>

Daňkův styl blízký epickému divadlu se ve velké míře objevuje i ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk*. Uplatňuje se zde rychlé střídání časových rovin a prostoru, postavy komentující děj, zdvojení i ztrojení postav i princip divadla na divadle, na což upozorňuje i historik Pavel Janoušek: „*Postavy mají možnost předehrávané, posuzovat a hodnotit z odstupu těch, kteří znají neutěšené následky činů. Drama je tak vlastně kolektivním rozhovorem o minulosti, jež autorovi dává právo volného pohybu časem i prostorem*“.<sup>121</sup> A důkazy najdeme i v samotném textu hry:

*„PROFOUS: Jestli nám tady, ženské zkápně...*

*MAGDA: Ty se máš hádat s písařem. A písař má říkat, co ví o válce. Držte ho a žvaňte!*<sup>122</sup>

Dramatickou situací je zde třicetiletá válka, která však nevyústí v dramatický konflikt, spíše dotváří podkres děje. Konflikty se utváří především mezi postavami, které válku prožívají. Dramatik pomocí poznámek často do děje zasahuje a komentuje ho, což narušuje jeho už tak dost složitou kompozici. Podle Jaroslava Vostrého Daněk „*soustavným komentováním vlastně zabraňuje vzniku jakéhokoliv dramatického děje, tj. konsekventnímu rozvinutí dramatické situace*“.<sup>123</sup> Daněk opět kombinuje jazyk, vzhledem k období, v kterém se děj odehrává je totiž velmi nadčasový a nespisovný. Jedná se o obecnou češtinu s občasnými knižními

---

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>121</sup> JANOUŠEK, pozn. 2, s. 12.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>123</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 34–47. ISBN 80-202-0166-1.



i vulgárními výrazy. Stejně jako v dalších dramatech Daněk hojně užívá metafor, obrazných pojmenování, ironie i gagu. To vše nahrává tomu, že se nesnaží o dobovou korektnost, ale pokouší se předeštit vztah mezi jednotlivcem a velkou dějinnou událostí, tematicky dává důraz taktéž na lidskou poddajnost. „*K dalším výrazným tónům Daňkova mnohorozměrného dramatu patří i odsouzení lidské přizpůsobivosti, jež dokáže žít i v těch nejnesmyslnějších podmínkách, a ještě z ní dokáže těžit.*“<sup>124</sup> To je bezpochyby téma, které v době vzniku hry na čtenáře působilo.

---

<sup>124</sup> JANOUŠEK, pozn. 3, s. 12.

## 8 Analýza inscenace *Vévodkyně valdštejnských vojsk*

Premiéru měla inscenace 4. 12. 1980 na scéně Stavovského divadla v Praze.<sup>125</sup> Jednalo se o vůbec první uvedení této Daňkovy hry na jevišti. Následující analýza bude vycházet z televizního záznamu z roku 1985 v režii Viktora Polesného.<sup>126</sup>

Podle článku Martina Tůmy v časopise *Scéna* se v divadelní sezoně (1979/1980) objevilo na českých jevištích více historických her, které se však lišily tvarem, formou i charakterem. „*Historické drama představovalo důležitý stupeň ve vývoji českého divadla, avšak na rozdíl od minulých autorů byl v těchto hrách široký záběr dějinného toku s desítkami rolí a mnoha dekoračními proměnami vystřídán spíše komorním tvarem, analyzujícím pohledem do individuálních osudů hlavních postav. Jejich autoři se v zobrazení minulých událostí, které v historických kulisách řeší závažné otázky lidské existence, zároveň pokoušejí o pokrokové zhodnocení významných dějinných období českého národa očima dnešního člověka.*“<sup>127</sup> Právě ke zmíněným historickým hrám s analytickým ponorem do osudů postav i komornějším tvarem se řadila také *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Kromě této hry byly v sezoně 79/80 inscenována například ještě Daňkova hra *Bitva na moravském poli*,<sup>128</sup> text Josefa Boučka *Setníkův štít*<sup>129</sup> nebo historické drama Vladimíra Kavčiaka *Jiří z Poděbrad – král*.<sup>130</sup>

### 8.1 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení

Režisérem inscenace byl Miroslav Macháček, který byl považován za jednoho z nejvýraznějších režisérů Národního divadla. Krátce se o něm ve svém hodnocení divadelní sezony 79/80 zmiňuje Aleš Fuchs: „*Národní divadlo má nejnepokojnějšího režijního tvůrce v této chvíli zřejmě v Miroslavu Macháčkově, ačkoliv – jak se ukazuje – je lepším režisérem než dramaturgem.*“<sup>131</sup> Kritika Macháčkových dramaturgických schopností se však netýká *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, nýbrž Čapkovy *Bílé*

<sup>125</sup> Tehdejší Tylovo divadlo.

<sup>126</sup> DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 4. 12. 1980. Režie Miroslav Macháček.

<sup>127</sup> TŮMA, Martin. Odkaz historie dnešku. *Scéna*. 1980, roč. 5, č. 6, s. 6. ISSN 0139-5386.

<sup>128</sup> DANĚK, Oldřich. *Bitva na moravském poli*. [divadelní inscenace]. Lída Engelová. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 8. 10. 1979.

<sup>129</sup> BOUČEK, Josef. *Setníkův štít*. [divadelní inscenace]. Jan Grossman. Západočeské divadlo Cheb 14. 12. 1979.

<sup>130</sup> KAVČIAK, Vladimír. *Jiří z Poděbrad – král*. [divadelní inscenace]. Miloš Horanský. Divadlo F. X. Šaldy Liberec 22. 12. 1979.

<sup>131</sup> FUCHS, Aleš. O jedné divadelní sezóně. *Scéna*. 1980, roč. 5, č. 13, s. 4. ISSN 0139-5386.

*nemoci*,<sup>132</sup> kterou Macháček inscenoval tentýž rok. Při inscenování *Vévodkyně valdštejnských vojsk* spolupracoval Macháček na dramaturgii s Radoslavem Lošťákem. Scénickým výtvarníkem byl Josef Svoboda, kostýmní výtvarnicí Šárka Hejnová, dirigentem orchestru Pavel Vondruška a hudební úpravu obstaral Milan Svoboda.

Stejně jako u předcházející Daňkovy inscenace se i *Vévodkyně valdštejnských vojsk* odehrávala ve dvou časových rovinách, které nám určovaly dvě různé podoby postavy Albrechta z Valdštejna. Dějově jsme se ocitli v Olomouci roku 1619, později v roce 1934 ve Stříbře. Macháček s Lošťákem přistoupili k Daňkově textu s účelem přenést ho na jeviště co nejpřesněji. K určitým úpravám však došlo, a to zejména u některých delších replik, které byly zkráceny, některé byly mírně pozměněny, aby byly pro diváky srozumitelnější a jazyk byl oproti předloze více přiblížen hovorovému. K největší změně došlo až v samotném závěru inscenace, kdy byly některé repliky odstraněny a vymyšleny jiné. V předloze je finální scéna popsána tak, že se postavy baví o příběhu, který právě odehrály. Postava V34 řeší, jak by měl vypadat herec, hrající mrtvého Valdštejna. Pro čtenáře však není lehké určit, zda promlouvá herec (v tomto případě Josef Kemr) k ostatním hercům nebo postava V34 v rámci divadla na divadle mluví k ostatním postavám. V34 nakonec rozhodne, že k tomu, aby mohli příběh odehrát, potřebují principála a ostatní postavy ho znovu zavřou do rakve, tak jako na začátku příběhu. Za principálku označil Daněk ve scénické poznámce Magdu, která rozkáže ostatním postavám zvednout bednu a odejít z jeviště. V případě hry se tedy jedná spíše o konec uzavřený, i když by teoreticky mohl cyklicky pokračovat, kdyby postavy na jeviště rakev donesly znovu. Tento závěr však Macháček vyškrtl a nahradil jej následujícími replikami:

*„MARIE: Pojd'te dál!*

*PÍSAŘ: Proč?*

*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!*

*LENA: Hej! Rejtare!*

---

<sup>132</sup> ČAPEK, Karel. *Bílá nemoc*. [divadelní inscenace]. Režie Miroslav Macháček. Národní divadlo Praha 21. 2. 1980.

*MAGDA: Tak jdeme? Nebo stojíme? Nebo co?*

*V34: Já jsem Albrecht Václav Eusebis z Valdštejna, vévoda frýdlantský a meklenburský, generalissimus vojský Jeho milosti císařské. Nikdy jsem se nechtěl spojit se Švédem. Jednat? Ovšem. Jak by...“<sup>133</sup>*

Duch Valdštejna (tedy V34) v Macháčkově závěru začal odříkávat repliky od začátku, z čehož můžeme usuzovat, že se režisér snažil o větší neuzavřenost příběhu, zároveň tím ale popřel závěrečný zcizující efekt, když odepřel postavě Magdy převzít pozici principálky. Všechny ostatní zcizující prvky však Macháček v inscenaci ponechal. Postavy často komentovaly děj a vyjadřovaly se k ostatním postavám jako by byly pouze v pozici pozorovatelů.

*„ARKEBUZÍR: Švédové vypalují krok za krokem Bavorsko. Moje Bavorsko. (podívá se po ostatních postavách) Co blázníte? Proč nehrajete? Tak ohlásí mě někdo nebo co?“<sup>134</sup>*

Na tuto repliku záhy zareagoval Písař, vystoupil a Arkebuzíra představil: *„Maxmilián Bavorský, vítěz na Bílé hoře, pak už snad nikdy“*.<sup>135</sup> To však v předloze explicitně řečeno není, Arkebuzíra tam nikdo neohlásí a obecenstvu má dojít, že hraje vévodu Bavorského jen podle repliky. Pro pochopení diváků byly však tyto změny bezesporu důležité, jelikož dramatická koncepce určovala hercům ztvárnění více postav, což bylo složité pro orientaci v ději. I když měly postavy často zcizující komentáře, nevedl Macháček herce k odtažitému provedení. Naopak byly jejich výkony přesvědčivé, často až emočně vypjaté a psychologii každé postavy se jim podařilo vystihnout tak, aby se divák v množství charakterů orientoval. O tom svědčí i hodnocení historika Josefa Janáčka, který se zaměřil na historickou věrohodnost a správnost Daňkovy hry. Po návštěvě inscenace napsal: *„Autor projevil nejlepší vůli zvládnout svědomitě základní otázky zpracovávaného tématu a projevil vzácné porozumění pro stanoviska moderní historiografie. Historikovi sice nenáleží, aby se vyjadřoval s nárokem na vyslyšení i k ostatním aspektům divadelní hry a její realizace, a proto si dovoluji vyslovit závěrečnou poznámku jako prostý divák, byť i deformovaný vlastní profesí: Vévodkyně valdštejnských vojsk v podání Národního*

---

<sup>133</sup> DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 4. 12. 1980. Režie Miroslav Macháček.

<sup>134</sup> Tamtéž.

<sup>135</sup> Tamtéž.

*divadla je podmanivé divadelní představení, o což se vedle dramatika zasloužili velkou měrou také inscenátoři a herci.*<sup>136</sup>

Inscenace obecně vynikala skvělými hereckými výkony. Jana Březinová (Marie Magdalena) a Jana Hlaváčová (Magdalena Marie) dokázaly vystihnout proměnu, kterou během válečných let markytánka projde, přičemž Březinová hrála Marii aktivněji, její pohyby a gesta působila nerozvážně, občas až naivně mladicky, Hlaváčová naopak zdůrazňuje ve své roli životní zkušenost markytánky, určitou zatrpklou, ale i vášeň. Repliky pronáší s rozmyslem a při vypjatých scénách dokáže v divákovi probudit emoce. Třetí ženskou rolí je Lena, kterou ztvárnila Blažena Holišová (nahradila Danu Medřickou). V programu je Lena uvedena také jako Magdalena, čímž se Macháček evidentně přiklonil k myšlence, že Lena je třetím zpodobněním Magdaleny Marie. Ačkoliv Daněk v dramatu k této skutečnosti nijak neodkazuje, Macháček toto spojení utvrdil na konci inscenace, kdy nechal Lenu vykřiknout repliku „Hej Rejtare!“ Ta byla s postavou Magdaleny Marie spjatá, přičemž navíc dvě mladší verze postavy nechal stát režisér v pozadí za Lenou a všechny tři se dívaly do hlediště, aby divákům propojení neušlo. Holišové se však v roli Leny nepodařilo vystihnout moudrost a rozvážnost, kterou by postava měla mít, což bylo nejvíc patrné především v kontrastu s Hlaváčovou. Ani po fyzické stránce do tohoto trojúhelníku Holišová nezapadala, jelikož je typově příliš odlišná od svých dvou kolegyň.

Podobně nejistý byl i výkon Maxmiliána Hornyše (rolí převzal po Lud'ku Munzarovi), který ztvárnil Rejtara, což je velmi podstatná role. Láska Rejtara a Magdaleny Marie se sice nenaplnila, ale v těžké válečné době představovala jednu z mála čistých a nezkažených emocí. Hornyš však Rejtara hrál příliš nevýrazně na to, aby divák uvěřil, že by se právě do něj dominantní Magdalena Marie zamilovala. Rejtar je postava, kterou „pohání“ emoce, nejdříve láska, později touha po pomstě za to, co vojáci udělali Marii a pak výčitky za zabití nevinného člověka. V Hornyšově podání však žádnou škálu emocí nevidíme, z Rejtara bohužel udělal spíše plytký jednotvárný charakter. Energického Písaře ztvárnil v inscenaci Petr Kostka, který svými důraznými promluvami a gesty dodal postavě potřebnou hravost. Stejně tak

---

<sup>136</sup> JANÁČEK, Josef. Valdštejn a vévodkyně jeho vojsk. *Scéna*. 1981, roč. 6, č. 7–8, s. 7. ISSN 0139-5386.

k roli přistoupil Josef Somr, jemuž se s ironií a vtipem podařilo obsáhnout povahu Profouse.

Vedle Magdaleny Marie je druhou hlavní „dvojpostavou“ Valdštejn. Mladého ctižádostivého Valdštejna výborně ztvárnil Václav Postránecký, kterému se podařilo vystihnout ho jako krutého vojevůdce v začátcích vojenské kariéry i Valdštejna v pozdější době, kdy už jeho mysl napadala syfilida a postupně chřadnul. Z počátku Postránecký hraje až expresivně, má výrazná gesta a do mluvy dává agresivní důraz, později však jako by ztrácel sílu vlivem Valdštejnovy postupující nemoci, která se začíná projevovat nejen na jeho myšlení, ale také na těle, které postupně slábne. Na to skvěle navazoval svým výkonem Josef Kemr jako V34, který Valdštejnova ducha ztvárnil podle Daňkových představ jako směšnou trosku. Macháček nechal vyniknout Kemrovu typickou komiku a gesta, což herec využil především při komentování scén, u kterých mu nebyla připsána replika, tudíž si dopomohl pantomimou. Mrtvý Valdštejn je v jeho podání slabý stařík, který chvílemi působil šíleně a zároveň vyvolával lítost v kontrastu se svým mladším já. Jako Valdštejnův duch se Kemr objevuje na scéně vždy s Postráneckým. Postupem času mladší Valdštejn chřadne a je čím dál víc ochoten brát ducha v potaz a poslouchat jeho připomínky, které ze začátku ignoroval, což způsobuje mrtvému Valdštejnovi nesmírné potěšení a pýchu. Macháček tímto dokázal do hry dostat komický element, zároveň tím však tematicky předeslal, že o moc je velmi snadné přijít.

Herecké obsazení uzavírali Josef Čáp (Arkebuzír), Bořivoj Navrátil (Mušketýr), Bohuslav Čáp (Kyrysník) a Oldřich Vlček (Pikenýr). Těmto hercům ukládala dramatická předloha hned několik rolí a nutno říct, že si s tím všichni poradili velmi dobře. Nejvýraznější byl z této čtveřice Bořivoj Navrátil, který se dohromady během inscenace proměnil do osmi různých charakterů. Během velmi krátkých výstupů však dokázal nejlépe nejen oddělit, ale také psychologicky ukotvit různé postavy tak, aby z každé utvořil plnohodnotný charakter. Dařilo se mu to pomocí gest, jednoduchých rekvizit nebo kostýmních doplňků, které v inscenaci hrají právě při identifikaci postav důležitou roli.

## **8.2 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design**

Pevným sejetím všech složek docílil Macháček výsledného tvaru, který dodržel Daňkovy pokyny. Při tvorbě scénografie se i Josef Svoboda držel principů

epického divadla, jelikož scéna byla téměř prázdná a kulisy strohé, měly totiž fungovat pouze jako znaky. Objevovaly se především historické objekty, jako kordy, tamborský buben, rodové vlajky s erby a několik kusů nábytku, jako dřevěné židle a trůn. Nejdůležitější kulisou byla velká dřevěná truhla, která sloužila jako Valdštejnova rakev a během představení se proměnila na klavír, postel či stůl a zároveň v ní byly ukryty kostýmy pro některé postavy.

Světelný design se v inscenaci neuplatňoval, v rámci zachování jednoduché scény nechal Svoboda jeviště jednoduše nasvítit, jen v zádním plánu bývalo v nepřítomnosti herců zhasnuto, aby nebyly vidět rekvizity. Jeviště Svoboda v polovině oddělil třemi schody na dva rozdílně vysoké stupně. Po obou stranách přidal jednoduchou dřevěnou konstrukci, na níž se herci uchylovali, když jejich postava zrovna neměla výstup nebo nekomentovala děj. Na zadní plán jeviště nechal Svoboda umístit oponu sešitou z velkých kusů tmavé látky, která zmizela pokaždé, když došlo na válečnou scénu. Tím se jeviště prohloubilo a objevila se řada tamborských bubnů, na něž herci bubnovali, čímž se zvýšilo napětí a rytmus. Poté se všichni v čele s oběma Valdštejny rozeběhli proti publiku a křičeli. Za zvuků dramatické hudby pak proti divákům tasili meče a jedna z postav zamávala vlajkou, čímž bitevní scéna vždy skončila a byla rychlým střihem nahrazena nějakou klidnější scénou, do které postavy vpluly hromadným popěvkem, jenž se prolínal celou inscenací a měl symbolizovat nekonečnost a útrpnost války. Inscenaci dramatická hudba dominovala, veselé melodie se téměř neobjevovaly. Výjimkou byla svatba Valdštejna s Isabelou Kateřinou z Harrachu, po které zazněla dobová slavnostní instrumentální hudba a potom v závěru nadějeplný popěvek všech postav.

Dobové byly také všechny kostýmy, které pro inscenaci vytvořila Šárka Hejnová. Rozdíly byly pouze mezi společenskými třídami – v tomto případě tedy mezi šlechtou a členy valdštejnského pluku. Vyšší třída na sobě měla zdobnější a barevnější oděvy, s různými výraznými doplňky (živůtky, krajky, peří, šperky, brnění). Mladý Valdštejn byl oděn do černého kabátce se zlatými vzory, vysokých kožených bot, rukavic a černého pláště s krajkovým žabó, k tomu nosil klobouk s červeným a bílým peřím. Podobně laděny byly kostýmy zbytku postav, které se řadily ke šlechtě. Do kontrastu s tím šel kostým mrtvého Valdštejna, který tvořila jen dlouhá bílá košile s volány a bílé rukavičky, což odpovídalo Valdštejnově proměně v trosku. Kostýmy postav, jež patřily k pluku se vyznačovaly jednoduchostí

a tmavými barvami – zejména hnědou a šedou. Mužské oděvy byly tvořeny převážně z velkých plátěných košil a kabátců nebo vest, měkkých kalhot do poloviny lýtek a kožených bot. Někteří z pánů měli na hlavách měkké klobouky, které byly často dřevé a neforemné. Mezi mužskými příslušníky pluku nebyl znatelný rozdíl v kostýmech, i když se lišili například svou hodností, což jen zdůrazňovalo bídu, kterou válka lidem přinesla.

Mírně odlišné byly pouze kostýmy Magdaleny, Marie a Leny, které oblékly pastelově barevné šaty. Marie měla bílé spodní šaty a na nich korzetové žluté, podobně byla oděna i Marie, ta však měla svrchní šaty červené a působily více opotřebovaně, což bylo záměrem vzhledem k tomu, že Lena byla oděna do šedých roztrhaných spodních šatů překrytých hnědou látkou, připomínajících spíše zástěru než šaty. Tyto rozdíly poukazovaly nejen na vnější proměnu Magdaleny, ale také na změny v její povaze a na to, jak ji válka postupně ničila. Hejnové se podařilo kostýmy skloubit se scénou, když je dobově zařadila a nechala tak vyniknout běh času.

Macháčkovi se podařilo na jeviště převést Daňkovu složitou dramatickou kompozici, aniž by se dopustil závažnějších změn nebo škrťů. Herce dovedl k emocemi nabitým výkonům a dobře si poradil s velkou jevištní plochou. Opět se zde objevovala analogická témata, a to jak obecná, tak konkrétnější, cílená na dobu, ve které se inscenace hrála. Už podle dramatické předlohy se dá soudit, že Daněk znovu narážel na vrtkavost úspěchu a na nesmyslnost válek, což do inscenace promítl také Macháček jako obecnější téma. Důrazněji nechal vyznít mravní odpovědnost jedince vůči většině, když Albrechta z Valdštejna nezobrazil pouze dokumentárním způsobem jako historickou osobnost, ale jako rozporuplného člověka, který je ovládán emocemi a touhou po vládnutí. Z toho vzniklo hlavní téma honby za mocí, která může člověka zničit, což pro tehdejší publikum bylo téma velmi důležité a díky obrazné analogii mohlo zaznít. Naději diváci spatřovali v osudu postavy Markytánky, která se odvážně vzpírala moci a také v historické analogii pádu Valdštejna.



## 9 Analýza dramatu *Vy jste Jan*

Hru *Vy jste Jan* označil sám Daněk za divadelní fugu a tím sám předestřel, že se nebude jednat o typické drama. I tentokrát se autor obrací k důležitému okamžiku našich dějin – odsouzení Mistra Jana Husa. Jako obvykle Daněk poukazyval na důležitost mravních hodnot a patrná je i paralela se soudobými událostmi. Ve studii Aleny Štěrbové dokonce objevíme odvážnou hypotézu: „*Není vyloučeno, že autor chtěl reagovat mj. i na dvacáté výročí pražského jara následné okupace Československa*“.<sup>137</sup> Hra vznikla v roce 1987, tedy v době, kdy se měnila společenská atmosféra a kultura se stávala odvážnější.

Daněk na začátku příběhu otvírá dramatickou situaci – čas syžetu je tentokrát jasný, je to noc z pátého na šestého července roku 1415. Čas fabule je v tomto případě stejný a prostorově se nacházíme v cele Jana Husa v Kostnici v předvečer jeho upálení, kdy se zde schází jako duchové jeho odpůrci, stoupenci i lidé nezainteresovaní, aby diskutovali o Husově rozhodnutí zemřít mučednickou smrtí, o svých názorech a o tom, jaký na tom všem nesou podíl.<sup>138</sup> Daněk často nechává své postavy promlouvat přímo k publiku, tentokrát však z hlediště vytvořil přímo postavu Jana Husa. Tuto skutečnost autor sděluje hned na začátku ve vedlejším textu; „*Stojí vedle sebe, dívají se kamsi do středu hlediště. I jiní se tak budou obracet k hledišti, ale každý jinam, někteří dokonce někam vzhůru k balkónům a galeriím. Zprvu to bude vypadat jako zmýlená, teprve časem, každý jindy a po svém, by mělo hlediště pochopit, že oni jsou na onu prchavou chvíli divadelního představení – že oni všichni jsou Mistr Jan*“.<sup>139</sup> K tomu ostatně odkazuje i samotný název hry. Postavou Husa navíc nemá být publikum jako celek, ale každý divák jednotlivě, každý člověk v hledišti tedy stojí před pomyslným soudem. Takové řešení dramatické postavy je relativně funkční pro čtenáře, který bude prostě postavu Husa vnímat jako nepřítomnou. Do jakého prostoru budou postavy směřovat své promluvy je čtenáři relativně lhostejné, ale jinak to může působit v divadle na diváky, kteří logicky vedlejší text dramatu k dispozici nemají, a tudíž nelze říct, zda bude všem jasné, že Mistr Jan je publikum samotné. K tomuto faktu se ve své studii vyjádřila i Alena Štěrbová: „*Znakovou situaci diváci = Mistr Jan Hus jsem označila za málo*

---

<sup>137</sup> ŠTĚRBOVÁ, pozn. 2, s. 61.

<sup>138</sup> Čas jevištní se u inscenace *Vy jste Jan* rovnal dvěma hodinám.

<sup>139</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan: divadelní fuga*. Praha: Divadelní a literární agentura, s. 4. 1988.

*srozumitelnou a nefunkční, Vostrý je ve svém hodnocení daleko příkřejší a považuje ji za nevkusnou: „Nabízející se otázka oprávněnosti postupu, při kterém se Daňkovy postavy obracejí k obecnstvu jako k Husovi, nemá ani tak co dělat s problematikou dramatickosti, jako s problematikou spisovatelova vkusu.“<sup>140</sup>*

Samotná situace blížícího se upálení by pro dramatický konflikt nestačila, už jen proto, že postava Jana Husa není v dialogu přítomna. Daněk tento problém vyřešil „pozváním“ duchů postav, které měli s Husem ve svém životě něco společného. Někteří se reálně setkali – Štěpán Páleč byl mistrem pražské univerzity a přítelem Husa, Stanislav ze Znojma byl Husovým učitelem, Petr z Mladoňovic Husa do Kostnice doprovázel, Jakoubek ze Stříbra byl husitský kazatel, Jeroným Pražský byl mistrem mnoha univerzit a Husovým chráněncem, Žofie Bavorská byla velká obdivovatelka Husova učení a často ho navštěvovala v Betlémské kapli, Jindřich Lefl z Lažan a na Krakovci Husa hostil před jeho odjezdem na kostnický koncil a Jan Zúl z Ostředka byl loupežný rytíř, kterého Hus přivedl na cestu pokání. S jinými se Hus nikdy nepotkal, ale nějakým způsobem se jejich osudy protnul – farář Ludvík Kojata patřil ke zkorumpovaným církevním hodnostářům té doby, vlastnil nevěstinec a věnoval se karbanu, což Hus ve svém učení silně odsuzoval, konkubína Julinka, jež doprovází Kojatu, patří taktéž mezi ty, kteří se svým životním stylem vzpírali Husovu učení a anglického filozofa Johna Wycliffa spojoval s Husem osud kacíře, jehož kosti byli na koncilu vyhrabány a spáleny společně s jeho spisy. Třetí skupinu postav je obtížnější zařadit, všichni se s Husem totiž setkali, ale patří spíše mezi jeho odpůrce – Václav IV. Husa sice z počátku podporoval, ale byl proti zrušení prodeje odpustků, čímž se názorově rozešli, Zbyněk Zajíc z Hasenburka byl pražským arcibiskupem a Husovo učení uznával, pak mu však znemožnil kázat v Betlémské kapli a Zikmund Lucemburský sice vydal Husovi ochranný glejt na cestu do Kostnice, zároveň byl však viníkem jeho upálení. Poslední dvě postavy jsou jako jediné reálně přítomné – žalárník Bernard a jeho dcera Betka. Podle výčtu postav je zřejmé, že je hra náročná nejen svou kompozicí, ale i z hlediska povědomí o historickém kontextu.

Již úvodní poznámkou autor odkazuje k současnosti, když požaduje, „*aby na jevišti bylo rozestavěno třináct moderních otáčivých křesel a v pozadí bylo podium pro malou kapelu – nad tím vším má být zmatení světla – toho tenkrát – i toho*

---

<sup>140</sup> ŠTĚRBOVÁ, pozn. 3, s. 73.

dnes“.<sup>141</sup> Po celou dobu příběhu nevíme, proč se sešly zrovna tyto vybrané postavy a neví to ani ony samy. Některé z nich jsou dokonce dávno po smrti (John Viklef zemřel v roce 1384).

*„ZIKMUND: No to právě mě zajímá! Co tu hledám? Proč tu jsme?*

*ŽOFIE: Protože nás pozval.*

*ZIKMUND: On? (zahledí se do hlediště) Proč právě mě? Mistře Jene?!*

*ŽOFIE: Nás všechny.*

*ZIKMUND: Ale k čemu mu jsme? Kdo vůbec jsme?*

*BETKA: Stíny, pane.“<sup>142</sup>*

Postavy postupem času přemýšlí, zda si je Hus pozval, aby ho zachránili před hrozným osudem, či ho mají podpořit v úmyslu neodvolat svá „kacířská“ tvrzení. Děj se nikam neposunuje, nedochází k hlavnímu dramatickému konfliktu, jde jen o rozmluvy postav, které odůvodňují své názory. Dialog, který se mezi postavami odehrává může být považován za dramatického činitele, v jednu chvíli se dokonce zdá, že se změní v jednání:

*„LEFL: Chytá se stébélka naděje, že ho odtud dostanem. A vy žvaníte o vrazilích, o písničkách, o zapalování chrámů.*

*PÁLEČ: Místo abychom co?*

*LEFL: Místo abychom si řekli, ten připraví za hradbami koně, ten podplatí hlídku v bráně, ten podřízne hrdlo žaláříkovi.“<sup>143</sup>*

Na to však zareaguje postava Bernarda, jejímž prostřednictvím Daněk odmítá vznik jakékoliv dramatické situace.

*„BERNARD: Račte se uklidnit pánové. Podřezávat krk žaláříkovi a prchat v temné noci – to je děj. A tahle noc nemá děj. Je to jenom noc, jeho noc. Nepatří vám.“<sup>144</sup>*

Postavy ani jejich jednání tedy nejsou důležité. Zásadní je pouze Jan Hus, čímž můžeme podle Jana Císaře vysvětlit, proč Daněk toto drama nazval divadelní fugou: „*Toto vyprávění už nepoukazuje k žádné jiné skutečnosti než k vlastnímu názoru vyprávějího, z něhož rezultuje to hlavní, o co jde – jeho vztah k Husovi. Či*

---

<sup>141</sup> DANĚK, pozn. 1, s. 2.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 17.

*lépe: jeho vztah k tomu, co Hus pro něho představuje. Je to vskutku fuga o jednom tématu, které se střídá ve všech hlasech“.*<sup>145</sup> S názorem Jana Císaře se dá souhlasit v tom, že postavy opravdu svoje promluvy směřují k Husovi, mluví o svém vztahu k němu a o tom, jak ovlivnil je samotné, z promluv ale vždy vychází víc než jedno téma. Jan Hus je bezesporu tématem hlavním, každá postava však příběhu dodává své osobní téma, ať už jsou to například rodinné spory (Žofie, Zikmund, Václav) či otázky morálních hodnot (Kojata, Štěpán Pálec, Petr z Mladoňovic).

Všechny postavy jsou navíc postaveny před rozhodnutí. Husovi stoupenci přemýšlí, zda se mají vzdát myšlenek svého učitele, aby se sami zachránili. Jeho odpůrci si přejí, aby zemřel, jelikož se bojí šíření husitského učení, zároveň však mají strach z možné vzpoury, ke které by mohlo dojít v Praze, až se lidé dozví o událostech v Kostnici. Kromě Husova osudu postavy rozebírají i svoje životy, časté jsou například promluvy mezi bratry Václavem IV. a Zikmundem, kteří se vzájemně nenávidí a vyčítají si chyby, jež učinili během své vlády. Často se do toho vmísí i Žofie Bavorská, druhá manželka Václava IV. Charaktery postav jsou zde méně důležité než v jiných Daňkových hrách, jejich povahu autor staví především na jejich vztahu k Husovi. Udělat si o nich ucelenější obraz je pro čtenáře složité, jak už z hlediska historického, jelikož každý nemusí znát podrobné okolnosti Husovy smrti a událostí, které k ní vedly, tak z hlediska složité kompozice. Podle užitých jazykových prostředků si můžeme postavy rozdělit do různých sociálních a politických vrstev, ani to však není pro pochopení hry stěžejní. Důležitý je pouze postoj postav k Husovi a jeho soudu. V polovině hry, která je rozdělena do šestnácti sekvencí, se však dozvídáme, že postavy nepřišly soudit Husa, to Hus soudí je.

*„ZIKMUND: (po dlouhé chvíli vybuchne) No to je nesnesitelné! Jaké on má právo nás soudit?! (Husovi) Já jsem tvůj pán! A tobě nepřísluší mít o mně vůbec nějaký úsudek! Na tvůj názor se tě nikdo neptá, ty nemáš mít vůbec žádné názory.*

*LEFL: Právě za názory ho budou zítra upalovat.*

*ZIKMUND: Neměl žádné mít! Byl by teď biskupem.“*<sup>146</sup>

Tato promluva se dá zároveň označit za určitou „aktualizační narážku“ na soudobé dění, kdy lidé nemohli veřejně sdělovat své názory na vládnoucí stranu,

---

<sup>145</sup> CÍSAŘ, Jan. Je drama ještě dramatem?. *Dramatické umění*. 1987, sv. 1, s. 7. ISSN 0862-3422.

<sup>146</sup> DANĚK, pozn. 2, s. 45.

protože za to byli tvrdě trestáni. Ti, co se svých názorů zřekli a spolupracovali, byli často odměňováni povýšením. Takových analogických narážek se dá ve hře najít více, například repliky Zikmunda, odkazujícího v prvním případě na zbabělost Čechů, kteří se podle něj nedokážou vzepřít moci a v druhém případě na domnělou nedotknutelnost a neomylnost těch, co u moci jsou.

*„ZIKMUND: Jenomže ty jsi zkrátka víc Čech. Stokrát začínat, nic nedokončit. Když narazíš, radši uhnout. To jste vy!“<sup>147</sup>*

*„ZIKMUND: Ale bratře; Já přece nepotřebuju ničemu rozumět. Cokoli řeknu, je vnuknutí boží.“<sup>148</sup>*

Právě v těchto promluvách se zrcadlí Daňkovo téma zneužívání moci. Stejně jako ve *Vévodkyni valdštejnských vojsk* kladl i v této hře autor důraz na mocenské boje, které dokážou zničit člověka a vedou k nespravedlnosti a zbytečné krutosti. Daněk prostřednictvím silného děje a osudu Jana Husa klade divákům otázky a chce, aby se zamysleli, nad silou svého názorového postoje. Odvolali by nebo ne? Dramatické napětí vyplývá především z dialogů a postoje určitých postav. Čtenář se postupně dozvídá, jak která postava ovlivnila Husův osud a jestli nějakým způsobem zapříčinila jeho odsouzení. Zlomové okamžiky, ze kterých by obvykle plynul dramatický konflikt se zde hledají jen těžko, protože hra má spíše formu disputace, tedy rozpravy o teologických a filozofických otázkách. Když však postavy začnou řešit své vlastní životy a prohřešky, kterých se dopustily, získává hra vždy rychlejší tempo. Daněk navíc přizpůsobil jazykovou stránku soudobému divákovi a nechal postavy promlouvat modernějším jazykem s občasnými knižními výrazy.

Ze všech tří analyzovaných her je *Vy jste Jan* bezesporu kompozičně nejsložitější, což je dáno především tím, že pravý účinek měla až v inscenačním provedení, jelikož ji Daněk primárně postavil na principu vztahu hlediště-jeviště.

---

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 31.

## 10 Analýza inscenace *Vy jste Jan*

Inscenace historické hry *Vy jste Jan* byla uvedena v československé premiéře na Nové scéně Národního divadla 17. 9. 1987. Stala se tak dalším důležitým příspěvkem do soudobé původní české dramatiky. Analýza bude vycházet ze záznamu<sup>149</sup> z roku 1990.

### 10.1 Dramaturgicko-režijní koncepce a herecké obsazení

Režisérem inscenace byl Václav Hudeček a dramaturgem, stejně jako v případě *Vévodkyně valdštejnských vojsk*, Radoslav Lošťák. Scénu vytvořil Zbyněk Kolář, kostýmy Kateřina Asmusová a hudbu Milan Svoboda.

Režijně se jednalo o náročný úkol, neboť Daňkova složitá hra v mnohém příliš nevycházela vstříc inscenační podobě. Na problém s postavou Jana Husa bylo upozorněno již při analýze hry. Daňkova představa byla taková, že Husem bude samotné publikum a postavy se budou se svými promluvami obracet k divákům. Hudeček i Lošťák se Daňkových pokynů drželi a přiřkli obecenstvu tuto roli, což ale v konečném výsledku nepůsobilo příliš efektivně. Na tento problém upozornil ve své recenzi také Jan Czech: „Zde bych jen poznamenal, že Oldřich Daněk inscenační možnosti nadhodnocuje, neboť záměr vytvořit z publika množinu Mistrů Janů na základě daných myšlenkových předpokladů výchozího dramatického textu je stejně těžko realizovatelný jako požadavek, aby herečka „začala zpívat píseň beze slov, jen ve vokálech (...)“.<sup>150</sup> Czech naráží na to, že divákům za celou dobu představení vlastně nemuselo dojít, že oni mají být Janem Husem, jelikož postavy tento fakt nikdy explicitně nezmíní, pouze k publiku promlouvají. Složitost příběhu je navíc opět podpořena střídáním časových rovin, ne však jako v případě předcházejících inscenací, protože tentokrát se střídají myšlenkové roviny.

Večer před upálením se sejde v žaláři čtrnáct postav, které jsou s Husem časoprostorově spřízněny a my sledujeme, jak se vzájemně viní z mistrova osudu. Všichni přichází jako duchové, společně s nimi jsou přítomny jen dvě reálné postavy – žalárník Bernard a jeho dcera Betka. Každá postava nám postupně osvětluje svou roli v Husově příběhu a často kvůli tomu dějově odbočuje ještě hlouběji do historie.

---

<sup>149</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

<sup>150</sup> CZECH, Jan. Jan Hus Oldřicha Daňka. *Scéna*. 1987, roč. 12, č. 17, s. 4.

Kolotoč názorů, myšlenek, taktik a obviňování mezi všemi postavami působil mnohdy až chaoticky.

Hudeček s Lošťákem v rámci dramaturgicko-režijní koncepce pracovali s Daňkovým textem možná až příliš doslovně. Neudělali žádné zásadní změny v textu, ponechali i archaičtější styl jazyka, jen k úvodním replikám postav přidali oslovení, aby se diváci lépe orientovali v tom, kdo je kdo. I tak to ale byl složitý úkol, jelikož bylo na jevišti po celou dobu přítomno minimálně šestnáct postav tak, jak to předepisuje hra. Stejně jako v předloze jsou i v inscenaci přítomny prvky epiky, kdy se postavy samy během inscenace shodnou na tom, že nemá mít děj.

*„BERNARD: Žádné rvačky tady! Rvačka je děj – a my už jsme řekli, tahle noc nemá děj.“<sup>151</sup>*

Pokud některá z postav promlouvala směrem k publiku, šlo její sdělení do kontrastu s děním na scéně, protože ostatní postavy působily často až pasivně a pokud zrovna nepronášely své repliky, usedly do otáčivých křesel a pouze sledovaly dění. Nepůsobilo to však dojmem, že by se ho neúčastnily, reagovaly buď mimicky nebo gesticky. Herci nikdy nevypadli z role a když jejich postava zrovna nemluvila, dávali svými reakcemi najevo, že děj sledují. Pokud hovořila postava, s jejímiž názory se ostatní neztotožňovali, otočili svá křesla zády k divákům. Ve scénickém tvaru vynívá inscenace svou formou jako disputace, tedy jakási rozprava nebo tribunál, kdy postavy byly soudci a hodnotily se navzájem mezi sebou. Každá z nich navíc přispěla do Husova osudu stejnou měrou.

Hudeček se tedy zaměřil právě na postavy a inscenaci vystavěl na hereckých výkonech, což ale svým způsobem vyžaduje styl dramatu. Jan Czech ve své recenzi zmiňuje, že *„Hudečkova režie není příliš nápadná; je to dáno již formou hry, postavy nemají příliš velký manévrovací prostor, přesto však inscenace působí často zajímavě, pro diváka jistě atraktivně, má některá emocionálně silná místa“*.<sup>152</sup> Za taková místa můžeme považovat zejména dlouhé monology některých postav, které směřovaly k publiku (tedy Husovi). Tyto okamžiky působily emocionálně nejvíce vypjatě, jelikož v nich postavy přemítaly, proč Hus pozval zrovna je. Nakonec si

---

<sup>151</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

<sup>152</sup> CZECH, pozn. 1, s. 4.

všichni uvědomili, že oni nesoudí Husa, ale on soudí je a začali se mu vyzpovídat ze svých činů a hříchů, což se ukáže v závěrečné scéně, kdy si postavy rozebírají kacířské čepice, nebo červené katovské kápě. Každá postava si volila podle svého charakteru, někteří si pokrývku hlavy vzali okázale, aby je každý viděl, někteří ji nenápadně sebrali. Na konci vidíme devět postav s kacířskou čepkou, stejnou jako měl Hus při upálení. Z toho vyplynulo, že John Viklef, Jan Zúl, Jeroným Pražský, Stanislav ze Znojma, Jindřich Lefl, Petr z Mladoňovic, Julinka, Betka a Jakoubek ze Stříbra zůstali na straně Husa a neodvolali by. Postavy se postupně postavily do řady a přečetly Husův poslední dopis, ve kterém promlouval k veřejnosti. Poté začal v pozadí nastupovat sbor kardinálů společně se sedmi postavami, které oblékly katovské kápě (Zikmund, Václav IV., Žofie, Zbyněk Zajíc, Kojata, Bernard a Štěpán Pálec). Husovi stoupenci se na Jeronýmovo zvolání otočili zády k divákům a chytli se za ruce, čímž na malou chvíli vytvořili obranu a chránili publikum (tedy Husa). Postavy v kápích se však stále přibližovaly, až se nakonec Petr z Mladoňovic otočil směrem k divákům a řekl, že Hus zemřel.

Režisér držel pohromadě herecký styl všech aktérů. Herci zde nepropůjčují postavám svou osobností charakteristiku, spíše ztvárňují určitou tezi. I tímto přístupem má inscenace blízko k Daňkovu oblíbenému epickému divadlu. Pohybu na scéně bylo málo, herci hráli velmi minimalisticky, buď seděli v křeslech nebo jen popocházeli po scéně, ale v celkovém důsledku působili spíše staticky. Vztahy mezi postavami bylo složité určit, nejen proto, že bylo ideálně zapotřebí znát dobový kontext, ale také kvůli tomu, že Hudeček nevycházel divákovi svým pojetím vstříc. Vztahy byly často vyjádřeny pouze gesty – jako například otočením křesla nebo odmítavým mávnutím ruky. Divák tedy musel sledovat zároveň nejen aktivní postavy, ale také ty pasivní v pozadí v křeslech.

Mezi herci vynikal svým výkonem především Radovan Lukavský v roli Johna Viklefa, který svým dynamickým hlasovým projevem dokázal okamžitě strhnout veškerou pozornost na sebe, a i přes poměrně malý prostor, který jeho postava v ději má, se mu podařilo pojmout Viklefov příběh obsírně. Anglického filozofa ztvárnil Lukavský jako velkou osobnost, ze které vyzařovala důstojnost. Tím, jak pracoval s intonací a intenzitou hlasu, dokázal dobře zdůraznit Viklefovou vzdělanost. Zároveň svou osobností Viklef připomínal Husa, jelikož ho postihl stejný osud. Pro své myšlenky byl v Anglii prohlášen za kacíře a v Českých zemích se vinou Zbyňka



Zajíce z Hazmburka pálily jeho spisy. S postavou Viklefa souvisí i jedno z témat, které se v inscenaci objevuje – a to potřeba vzdělanosti v těžkých časech národa. Na to upozorňuje ve své kritické reflexi Jiří Hájek: „*Z mnohovrstevné myšlenkové tkáně hry vystupuje do popředí otázka úlohy inteligence v dobách velkých společenských převratů. Zatímco jednomu z Husových duchovních inspirátorů, anglickému teologu Johnu Viklefovi, jde jen a jen o čistou vědu, jež se obrací k duchovní elitě a je sama sobě účelem, vidí Hus ve vědeckém poznání nástroj proměny života. V myšlenkách svého učitele hledá zdůvodnění nutnosti boje za uskutečnění království božího na zemi.*“<sup>153</sup>

Výrazný výkon předvedla také Iva Janžurová v roli královny Žofie, které se podařilo prosadit v dominantním mužském kolektivu a příběhu dodala potřebnou emocionální rovinu. Její promluvy byl více procítěné a gesta až expresivní. Podařilo se jí zdůraznit vnitřní pochody postavy, tedy nerozhodnost, na jakou stranu se postavit, nedůvěru ke svému muži a jeho rozhodnutím a také vášeň, o kterou ji nepřipravilo ani nešťastné manželství. Žofie působila jako silná žena, která se nenechá zastrašit mužskými názory. Janžurová dávala důraz na vzpřímené držení těla, což působilo důstojně a vždy se při konfrontaci dívala zpříma do očí, což zase značilo její odvahu a neochotu se podvolit.

Josef Vinklář v roli faráře Kojaty zase propůjčil své postavě energičnost, lidovost a dobrosrdečnost, což se však trochu odchylovalo od toho, jak byla postava všeobecně vnímána ve své době, a navíc přímo Husem. Kojata vlastně ztělesňoval všechno, čím Husovo učení opovrhovalo (touhu po majetku, prostopášnost, neúctu k víře), jenže Vinklář působí ve své roli až příliš mile a sympaticky. Na rozdíl od ostatních postav se Kojata často usmíval a působil, jako by si neuvědomoval vážnost celé situace. Když promlouval k divákům kladl důraz na intenzitu a tempo řeči. Celkově Kojata působil jako nejaktivnější postava, protože se pohyboval po celém jevišti a málokdy seděl v křesle, což vyvolávalo dojem, že na rozdíl od elitářských postav, které se drželi od diváků (Husa) více v pozadí, se Kojata nebál přistoupit a být souzen. Nežil sice v souladu s vírou, ale nic neskrýval a za svůj způsob života se

---

<sup>153</sup> HÁJEK, Jiří. O cestu k filozofickému dramatu: Nad inscenací Daňkova hry Vy jste Jan na Nové scéně Národního divadla. *Rudé právo*. 22. 9. 1987, 67(222), s. 5.

nestyděl. Paradoxně tedy působil upřímněji než zbytek postav, což dokázal i svým dialogem s postavou Štěpána Pálče, který na Husa donášel.

*„PÁLEČ: (...) A věřím, že i ty, aspoň ve skrytu duše, moc dobře víš, že kdybych nežaloval já, chopili by se toho jiní. V Praze je pět kapitul, čtyřicet kostelů, pětadvacet klášterů, tisíce žalobců, kteří byli horší než já.*

*„KOJATA: To, prosím zopakujte, pane Mistr, to je velká myšlenka.*

*(...)*

*KOJATA: To totiž zároveň říkáte – proč by na tom měl vydělat někdo jiný, když na tom můžu trhnout já.*

*PÁLEČ: To i tahle veš mě bude urážet?*

*KOJATA: Já, prosím, neurážím, já to, prosím, obdivuju. To já totiž neumím. Abych si tadyhle, když spím s holkou, říkal, že je to k větší slávě boží, nebo když lžu, že to dělám pro univerzitu, to se mně ne a ne podařit. Já si to třeba i řeknu, ale marná sláva, opravdu tomu uvěřit, na to já nemám dost, abych tak řekl, mravní síly.*

*PÁLEČ: Nikdy jsem neříkal nic, čemu bych nevěřil. Nikdy jsem vědomě nelhal.*

*KOJATA: No a to já právě obdivuju. Říkat pravý opak, než co jsem říkal předtím, to svede každý. Ale uvěřit tomu! Obrovská mravní síla!“<sup>154</sup>*

Poslední repliku Vinklář směřoval k publiku, které ho poté odměnilo potleskem. Bylo zřejmé, že diváci z rozhovoru pochopili ironickou narážku na to, jak mocní zachází s pravdou, jak intrikují, a s jakou samozřejmostí dokážou měnit své názory a vydávat lež před veřejností za pravdu.

Tak jako v dramatické předloze, byla i v inscenaci výrazná postava císaře Zikmunda, kterou ztvárnil Vladimír Brabec, jenž Zikmunda vystavěl jako hrdého neústupného muže, v němž se spojuje světská a církevní moc. Zikmund za každou cenu trvá na svých názorech a nebojí se lsti. V odsouzení Husa, na kterém má velký podíl, nevidí svou chybu a odmítá cítit vinu. Sám připomíná, že lstí oklamal svého bratrance, kterému dal ochranný glejt a pak ho zavřel na hrad Bezděz. Neštítel se tedy ani lži a upozorňoval diváky (tedy Husa), že u něj žádné výčitky svědomí čekat nemohou. Při svých replikách Brabec často přecházel jeviště tam a zpátky, přičemž neztrácel oční kontakt s publikem a dopomáhal si gesty, aby dodal promluvam na

---

<sup>154</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

důrazu. Věčné rozepře mezi bratry Zikmundem a Václavem IV. byly ve hře důležitým prvkem, jelikož občas ústily až do dramatického konfliktu. V inscenaci však nikdy k vyvrcholení dramatického konfliktu nedošlo, což byl pravděpodobně režisérův záměr, problémem však bylo, že ve hře popsaný dynamický vztah se v inscenaci téměř vytratil. Jelikož se však jednalo o podstatný prvek ve vztahu dvou králů, dá se předpokládat, že nebylo Hudečkovým záměrem ho upozadit. Když už k hádce mezi bratry došlo, nepůsobila jako konflikt mezi dvěma rovnocennými osobnostmi, protože Jiří Vala nebyl v roli Václava dostatečně průbojný. S dravostí Vladimíra Brabce šel téměř až do nechtěného kontrastu a jeho výkon v početném kolektivu zanikl, což dokládalo i hodnocení Jiřího Hájka: „*postava Václava IV. byla zachycena jen ve všeobecném obryse jako typ náladového bolestínského slabocha, který žárlí na mocenský vzestup svého bratra*“.<sup>155</sup>

Za zmínku stojí také výkon Josefa Mixy v roli Zbyňka Zajíce, pražského arcibiskupa, který vlivem událostí zažívá hluboký vnitřní rozkol. Tato rozpolcenost je podpořena také přítomností Viklefa, kterým Zajíc opovrhne, ale na druhou stranu přiznává, že pálil jeho knihy i přes to, že je nikdy nečetl. Mixa dokázal ztvárnit arcibiskupa důstojně, ale zároveň při tom poukázal na jeho slabé stránky a pokulhávající intelekt.

Jiří Hájek připomněl, že pro všechny herce se jednalo o nový úkol, protože forma inscenace nebyla obvyklá a pochválil je za schopnost postavit se novým výzvám. „*Omezím se zde na připomenutí několika vynikajících hereckých kreací, které dosvědčují, že v souboru činohry Národního divadla jsou tvůrčí individuality schopné nalézt přístup k novým uměleckým úkolům tohoto typu. To nejvýrazněji dokládají koncentrované, přesné a emocionálně účinné herecké kreace toho typu, jako je císař Zikmund V. Brabce, farář Kojata J. Vinkláře, John Wycliffe R. Lukavského (...) a řada dalších.*“<sup>156</sup>

## 10.2 Scénografie, kostýmy, hudba, světelný design

I Zbyněk Kolář se při tvorbě scénografie řídil Daňkovými požadavky ze scénických poznámek a na jeviště umístil do tvaru půlkruhu třináct konferenčních otáčivých křesel. Moderní křesla šla do kontrastu s historickými kostýmy, takže

---

<sup>155</sup> HÁJEK, pozn. 1.

<sup>156</sup> Tamtéž.

scéna poukazovala na spojení se soudobou situací. V zadním plánu jeviště byly schody, které sloužily k příchodům sboru kardinálů a zároveň ohraničovaly hrací plochu, nad nimi pak byla umístěna ve třech řadách světla. Kromě křesel na scéně nic nebylo, žádné rekvizity ani dekorace. Byla řešena velmi jednoduše a prostorně především kvůli tomu, že herci z jeviště neodcházeli. Když se jejich postava zrovna neúčastnila dění, seděli v křeslech, která byla nasvícena slaběji, nikdy však nebyli úplně ponořeni ve tmě, protože se jejich postavy stále účastnily děje. Když však některý z herců pronášel své repliky směrem k Husovi, přešel vždy do popředí jeviště a díky bodovému svícení byl dán důraz na něj, zatímco herci v pozadí seděli v šeru. Křesla tak, jak byla rozmístěna na scéně, evokovala zasedání soudců. Zároveň měla zdůrazňovat, že postavy jsou si rovny, protože každá z nich měla své místo a seděla vedle sebe, na stejné úrovni. Scénografie tedy spíše sloužila k dotváření vztahů mezi postavami.

Hudební složka byla taktéž minimalistická. Důležité dějové pasáže (například některé monology) doprovodili herci svým zpěvem. Pro podpoření děsivé atmosféry zvolil Milan Svoboda navíc nahrávku Kühnova mužského sboru, která sloužila jako podkres při příchodu kardinálů. Jiná hudba se v inscenaci neobjevila.

O něco výraznější než scénografie byla kostýmní složka, jelikož na Kateřinu Asmusovou připadl úkol vytvořit dobově odpovídající oděvy a zároveň co nejvíce napomocť divákům v rozlišování šestnácti postav, které byly neustále přítomny na scéně. První skupinu tvořili církevní představitelé, tedy Kojata, Bernard, Viklef, Štěpán Pálec, Jakoubek ze Stříbra a Zbyněk Zajíc, kteří byli oděni do rouch převážně tmavých barev, každý podle toho, k jaké církvi patřil. Vymyká se pouze Zbyněk Zajíc, protože jako bývalý arcibiskup byl oděn do fialového roucha a na krku měl velký zlatý kříž, který značil vysoké postavení. Druhou skupinou byl vyšší stav a šlechta, kam spadal Zikmund, Stanislav, Jeroným, Žofie a Václav, jejichž kostýmy byly honosnější a více zdobené. Vládcí navíc měli na hlavách korunu. Poslední skupinu můžeme označit jako střední a nejchudší vrstva, jež byla oděna do obyčejných jednoduchých svršků. V případě Julinky a Betky to byly bílé nezdobené šaty. Jan Zúl, Petr z Mladoňovic a Jindřich Lefl oblékli tmavé kožené kabátce, plátěné kalhoty a košile. Podle kostýmů si tedy mohli diváci rozdělit postavy přibližně do tří skupin, což napomáhálo v orientaci v ději a ve vztazích, které mezi sebou postavy měly.

Hudečkovi se podařilo fokusem na postavy dobře zdůraznit Daňkova témata. Czech však ve svém textu došel k závěru, že v inscenaci muselo nutně dojít k určitému zahlcení diváka. „*Vyslovená tvrzení jsou ihned popírána, argumentace se nestupňuje, ale kříží. Každé jednoznačnější stanovisko je ihned znegováno. Divák, hledající ve hře racionálně uchopitelné stanovisko, je odrazován houštinou často jalové dialektiky, ve které není s to se orientovat.*“<sup>157</sup> Czechův text se ale opírá o textovou předlohu, tudíž nereflektuje samotnou inscenaci, a proto se jeho argumentace neopírá o divadelní tvar. Pravdu má Czech v tom, že hra i její inscenační podoba složité bezpochyby jsou, ale s tím, že v nich chybí aktualizací přemostění se nedá souhlasit. Vzhledem k době, kdy byla inscenace uvedena, bylo zřejmé, že analogická témata může obsahovat pouze skrytě. S Czechem souhlasil ve svém textu i Jiří Hájek, podle kterého se Hudečkovi nepodařilo úplné přetlumočení aktualizací poselství soudobému publiku. „*Tomuto cíli zůstal mnoho dlužen, protože její aktualizaci založil na vnějškových prostředcích, které jsou v příkrém rozporu s charakterem umělecké stylizace textu.*“<sup>158</sup> I přes to však hodnotil Hájek inscenaci pozitivně, ocenil Hudečka za odvalu inscenovat tento neobvyklý divadelní tvar. „*I když se režii v mnohém nepodařilo nalézt prostředky stylizace adekvátní charakteru u nás neobvyklého dramatického útvaru, nelze toto představení v žádném případě pokládat za prohru, nýbrž za vážnou průpravu a shromažďování zkušeností pro další úkoly obdobného charakteru.*“<sup>159</sup>

Můžeme konstatovat, že se Hudeček zaměřil zejména na téma odvahy a odporu proti vládnoucím autoritám. Daněk ve hře až provokuje některými Husovými úvahami, ve kterých myslitel označuje české obyvatelstvo za zbabělce. „*Čechové jsou bídňější, než psi a hadi, protože pes hájí lůžko, na němž leží – a kdyby jiný pes ho chtěl odehnat, bojoval by s ním – a had tolikéž. Nás však Němci utiskují – a my mlčíme.*“<sup>160</sup> I v této replice se dá číst analogická narážka na soudobou situaci, kdy bylo Československo všemožně utiskováno Sovětským svazem. Právě proto nechal Hudeček v inscenaci vyniknout Husovu sílu a mravnost, která spočívala v tom, že se rozhodl neodvolat svoje názory a myšlenky. Divákům položil otázku,

---

<sup>157</sup> CZECH, pozn. 2, s. 4.

<sup>158</sup> HÁJEK, pozn. 2.

<sup>159</sup> Tamtéž.

<sup>160</sup> DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

jak by se zachovali oni sami? České obecnstvo bezesporu vnímalo Husa jako národního hrdinu a bojovníka za svobodu, pravdu a spravedlnost, což je silné poselství, které dodávalo lidem v předrevolučních letech naději. Pasivitu postav na jevišti musíme naopak vnímat jako záměrný tvar určité výpovědi, jež mohla odkazovat k reálné nečinnosti některých lidí, kteří buď záměrně ignorovali zvěrstva, kterých se režim dopouštěl, nebo se jim ze strachu z postihu nedokázali vzepřít.

## Závěr

Cílem diplomové práce byla analýza tří historických her Oldřicha Daňka a jejich inscenačních podob z období normalizace. Jednalo se o hry *Válka vypukne po přestávce* (1978), *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (1980) a *Vy jste Jan* (1987). Jelikož se v normalizačním období stalo uvádění historických her způsobem, jakým se divadla vymezovala proti totalitnímu režimu, byl v analýzách kladen důraz na hledání skrytých analogických témat a odkazů a na jejich následnou interpretaci. Součástí práce bylo také představení historického kontextu normalizačního období, přičemž byl dán důraz na oblast politickou a kulturní. V rámci kulturní sféry byla přiblížena literární oblast a způsoby, jakými autoři reagovali na společenské dění. Ti nejvýznamnější spisovatelé z každé reakční skupiny (oficiálně vydávaní, samizdatoví, exiloví, pronormalizační) byli blíže představeni společně s jejich tvorbou. Podobný postup byl zvolen také v kapitole, jež se věnovala aspektům dramaturgie v období normalizace. Podle dramaturgické reakce se divadla dají rozdělit do čtyř různých linií; lyrické, vlastenecko-patetické, satirické a nulové. V rámci každé linie byla představena divadla a konkrétní tvůrci, kteří tímto způsobem tvořili a vymezovali se tak proti vládnoucímu režimu.

Blíže se práce zaměřila také na osobnost Oldřicha Daňka, jeho tvorbu a konkrétně představila tři historické hry, jejichž jevištní zpracování a analýzy byly jejími hlavními předměty. Obecně se dá konstatovat, že všechny tři analyzované inscenace aktualizací prvky v různé míře obsahovaly. Při analýzách dramatických předloh bylo zjištěno, že Oldřich Daněk do her takové odkazy často vkládal, a jelikož se režiséři při tvorbě inscenace od jeho textů neodchylovali, vycházelo mnoho analogií přímo od Daňka samotného. Všechny tři inscenace mají navíc společnou složitou formu (střídání časových rovin, prvky epického divadla) a jsou postaveny především na výrazných hereckých výkonech.

Režisérem inscenace *Válka vypukne po přestávce* byl sám Oldřich Daněk, což mu bylo některými kritiky vytýkáno, jelikož si podle nich nedokázal udržet odstup od předlohy a inscenaci významově nikam neposunul. Jako režisér Daněk vycházel striktně z toho, co předeslal už ve hře. Téma morální odpovědnosti, viny a odpuštění zrcadlil v životním příběhu herce Vladimíra Bendla a jeho touze po úspěchu, která se mu nakonec stala osudnou. Stěžejní byl v inscenaci herecký výkon Josefa Vinkláře,

kterému se podařilo tuto rozporuplnou postavu vystihnout a zdůraznit její vnitřní pochody. Silně v inscenaci navíc rezonovala analogie mezi nacistickou a normalizační dobou vycházející už z dramatické předlohy, která přinesla mnoho jasných narážek na soudobou tíživou realitu. Daňek se nebál zobrazit smutné osudy, které reálně potkaly mnoho lidí v Československu, ani kruté praktiky, jež často užívala státní policie. Inscenace *Válka vypukne po přestávce* byla svou formou ze všech tří analyzovaných děl bezpochyby divácky nejvstřícnější, což plynulo i z faktu, že se děj odehrával v relativně nedávné historii a diváci znali politicko-společenský kontext té doby. Proto se mohli plně soustředit na aktualizační prvky ve hře, které ale i tak byly díky srovnání obou režimů jasně patrné. Je až s podivem, že se Daňkovi podařilo hru i přes přísná pravidla tehdejší cenzury na jeviště vůbec uvést, dnes však díky tomu můžeme s jistotou říct, že se jednalo o jednu z odvážnějších inscenací, které normalizační doba přinesla.

Miroslav Macháček v inscenaci *Vévodkyně valdštejských vojsk* stavěl především na kvalitních hereckých výkonech. Aktualizační prvky byly méně patrné než u předcházející inscenace, nicméně ani Macháček se jim nevyhнул. Období třicetileté války a s ní spojené mocenské boje přinesly několik analogických témat, ať už obecnějších, tak konkrétnějších. Primárním tématem byla, tak jako v předloze, mravní odpovědnost jedince ke společnosti, kterou Daňek zobrazil v historické postavě Albrechta z Valdštejna. Touto cestou se vydal i Macháček, a publikum tak mělo možnost vidět, jak v postavě slavného vojevůdce akcentoval touhu po vládnutí a moci, která se Valdštejnovi nakonec stala osudnou, a jak válečné utrpení působilo na obyčejné lidi. V postavě markytánky Marie Magdaleny naopak Macháček zdůraznil odvahu vzepřít se autoritám. Osud Valdštejna působil pro soudobé publikum nadějeplně, protože si ho mohli interpretovat jako pád vládnoucí moci.

Divácky nejnáročnější byla inscenace *Vy jste Jan* v režii Václava Hudečka, který se stejně jako Macháček, držel Daňkových pokynů, jež byly předeslány v dramatické předloze, a vytvořil na svou dobu netypický jevištní tvar. Problém byl ve složitém pojetí inscenace, které mnohdy znesnadňovalo přetlumočení aktualizačních narážek směrem k publiku. I přes to se ale Hudečkovi povedlo zdůraznit některá důležitá témata, která musela u soudobých diváků silně rezonovat. V postavě Jana Husa, kterou tvořilo samotné publikum, vyzdvihnul mravní sílu a odvahu vzepřít se vládnoucí moci. Naopak ve zbylých postavách akcentoval



kolektivní odpovědnost na osudech jednotlivců. I samotná pasivita na jevišti odkazovala k nebezpečí, které mohlo vyplynout z nečinnosti a strachu postavit se v životně důležitých okamžicích na správnou stranu.

Z analýz všech tří inscenací jasně vyplývá, že Daněk jako autor a následně i režiséři Macháček a Hudeček nechali vyznít analogické prvky, které měly pro soudobého diváka zásadní význam. Ve všech třech hrách, potažmo inscenacích, se objevilo téma boje proti vládnoucí moci a všechny také zdůrazňovaly odvahu svých hrdinů, kteří se jako jednotlivci dokázali postavit velmi mocné přesile. Na diváky muselo toto poselství notně působit a snad jim i dodávalo v těžké době naději, že už brzo přijdou lepší časy.

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura

ČERNÝ, František. *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989): vzpomínky*. Praha: Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7008-215-7.

HRABÁK, Josef. *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1983.

INŠTITORISOVÁ, Dagmar. Teatrologická interpretácia divadelného diela. In *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení. In memoriam Prof. Bořivoj Srba*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7460-073-9.

JANOUSĚK, Pavel, ČORNEJ, Petr, FIALOVÁ, Alena. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2008. ISBN 9788020016317.

JUST, Vladimír, KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

KUDRNA, Ladislav, ed. *Reflexe undergroundu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87912-55-3.

MACHALA, Lubomír, GALÍK, Josef, GILK, Erik et al. *Panorama české literatury*. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-4818-9.

PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela JOBERTOVÁ. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 8070081570.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. (ed.). Praha: Nakladatelství Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0926-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 80-202-0166-1.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

## Literatura online

DUDKOVÁ, Jana, PELANT, Ivo. Oldřich Daněk: *Dvě washingtonská ohlédnutí. Rozhovor se scénáristou*. [online]. [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1001181703-dve-washingtonska-ohlédnutí/29735414213/73-rozhovor-se-scenaristou/>.

ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Labyrint*. [online]. 2014. [cit. 22. 4. 2020]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Labyrint>.

TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Česká divadelní encyklopedie: Daněk, Oldřich*. [online]. 2014. [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: [http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Daněk,\\_Oldřich](http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Daněk,_Oldřich).

## Prameny

### Divadelní hry

DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejnských vojsk, Zpráva o chirurgii města N*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. ISBN 11-097-87.

DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan: divadelní fuga*. Praha: Divadelní a literární agentura, 1988.

### Časopisy

*Dramatické umění: zpravodaj Svazu českých dramatických umělců pro teorii, kritiku a tvorbu*. Ústí nad Labem: Svaz českých dramatických umělců, 1990.

*Květy: časopis pro celou rodinu*. Praha: 1951–1976. ISSN 0862898X.

*Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. Praha: 1920–1995. ISSN 0032-6569.

*Scéna*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1976–1992.

### Studie a recenze

CÍSAŘ, Jan. Je drama ještě dramatem?. *Dramatické umění*. 1987, sv. 1, s. 7. ISSN 0862-3422.

CZECH, Jan. Jan Hus Oldřicha Daňka. *Scéna*. 1987, roč. 12, č. 17, s. 4. ISSN 0139-5386.

FUCHS, Aleš. O jedné divadelní sezóně. *Scéna*. 1980. roč. 5, č. 13, s. 4. ISSN 0139-5386.

FUCHS, Aleš. Proměny realismu (inspirující cesta Realistického divadla). *Scéna*. 1980. roč. 5, č. 13, s. 3. ISSN 0139-5386.

HÁJEK, Jiří. O cestu k filozofickému dramatu: Nad inscenací Daňkovy hry *Vy jste Jan* na Nové scéně Národního divadla. *Rudé právo*. 22. 9. 1987, 67(222), s. 5.

JANÁČEK, Josef. Valdštejn a vévodkyně jeho vojsk. *Scéna*. 1981. roč. 6, č. 7–8, s. 7. ISSN 0139-5386.

KOLÁŘ, Jan. O kapce vody a potřebě proudu. *Scéna*. 1979. roč. 4, č. 8, s. 3. ISSN 0139-5386

KOLÁŘ, Jan. Z první řady. *Květy*. 1976, roč. 26, č. 45, s. 40. ISSN 0862898X.

TŮMA, Martin. Odkaz historie dnešku. *Scéna*. 1980. roč. 5, č. 6, s. 6. ISSN 0139-5386.

#### **Audiovizuální záznamy**

DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce* [divadelní záznam]. Záznam představení z Realistického divadla 16. 10. 1976. Režie Oldřich Daněk.

DANĚK, Oldřich. *Vévodkyně valdštejnských vojsk* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 4. 12. 1980. Režie Miroslav Macháček.

DANĚK, Oldřich. *Vy jste Jan* [divadelní záznam]. Záznam představení z Nové scény Národního divadla 17. 9. 1987. Režie Václav Hudeček.

## **Přílohy**

### **Inscenátoři a obsazení**

- a) Válka vypukne po přestávce, Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze, premiéra 16. 10. 1976.**

*Režie:* Oldřich Daněk

*Scénografie:* Jiří Dvořák

*Kostýmní výtvarnice:* Zdena Kadrnožková

*Hudba:* Jiří Fischer

*Choreografie:* Karel Bednář

### **Obsazení:**

*Vladimír Bendl:* Josef Vinklář

*Antonín Struna:* Bohuslav Pastorek

*Primář, Herec, Landecký, Ředitel:* Karel Máj

*Asistent, Přítel, Hylas, Drehmel, Vězeň:* Dalimil Klapka

*Vrchní sestra, Herečka, Landecká, Soudkyně, Marie:* Věra Kubánková

*Ošetřovatelka, Anička, Elévka, Režisérka:* Jaroslava Pokorná

*Ela:* Zdenka Černá

*Eva:* Eva Klepáčová

*Ema:* Ljuba Benešová

*Trio tanečnic:* Ivana Beranová, Alena Dušková, Soňa Juřicová

- b) Vévodkyně valdštejských vojsk, Národní divadlo Praha, premiéra 4. 12. 1980.**

*Režie:* Miroslav Macháček

*Asistent režie:* Eduard Pavlíček

*Dramaturgie:* Radoslav Lošťák

*Scénografie:* Josef Svoboda

*Kostýmní výtvarnice:* Šárka Hejnová

*Hudba:* Milan Svoboda

*Dirigent:* Pavel Vondruška

*Pohybová spolupráce:* Alena Skálová

## Obsazení:

*Marie Magdalena:* Jana Březinová

*Magdalena Marie:* Jana Hlaváčová

*Magdalena:* Blažena Holišová

*Rejtar:* Maxmilián Hornyš

*Písař:* Petr Kostka

*Profous:* Josef Somr

*Valdštejn z roku 1634:* Josef Kemr

*Valdštejn:* Václav Postránecký

*Arkebuzír, Khuen, stralsundský měšťan, Maxmilián Bavorský:* Josef Čáp

*Mušketýr, Biryta, De Witte, stralsundský měšťan, Rašík, Šlik, Marradas,*

*Butler:* Bořivoj Navrátil

*Kyrysník, Kryštof Harant, Ferdinand II., Werdenberg, Bubna, Gallas,*

*Gordon:* Bohuslav Čáp

*Pikenýr, Lamormaini, Questenberg, Holk, Piccolomini, Leslie:* Oldřich Vlček

## c) **Vy jste Jan, Národní divadlo Praha, premiéra 17. 9. 1987.**

*Režie:* Václav Hudeček

*Asistentka režie:* Růžena Elingerová

*Dramaturgie:* Radoslav Lošťák

*Scénografie:* Zbyněk Kolář

*Kostýmní výtvarnice:* Kateřina Asmusová

*Hudba:* Pavel Vondruška, Jaroslava Eliášová

*Dirigent:* Milan Svoboda

*Pohybová spolupráce:* Alena Skálová

## Obsazení:

*Bernard, žalárník:* Josef Velda

*Bětka:* Zuzana Šavrdová

*Štěpán Páleč:* František Němec

*Stanislav ze Znojma:* Vladimír Ráž

*Petr z Mladoňovic:* Marek Vašut

*Jakoubek ze Stříbra:* Václav Helšus

*Jeronym Pražský:* Jiří Štěpnička

*John Viklef:* Radovan Lukavský

*Zikmund:* Vladimír Brabec

*Václav IV.:* Jiří Vala

*Žofie, královna:* Iva Janžurová

*Zbyněk Zajíc z Hazemburka:* Josef Mixa

*Jindřich Lefl z Lažan:* Petr Kostka

*Jan Zůl z Ostředka:* Soběslav Sejk

*Kojata:* Josef Vinklář

*Julinka:* Simona Postlerová

## Obrazová příloha

### a) Válka vypukne po přestávce



1. Dalimil Klapka jako gestapák Drehmel. Foto. Miroslav Tůma. Uloženo v archivu Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.



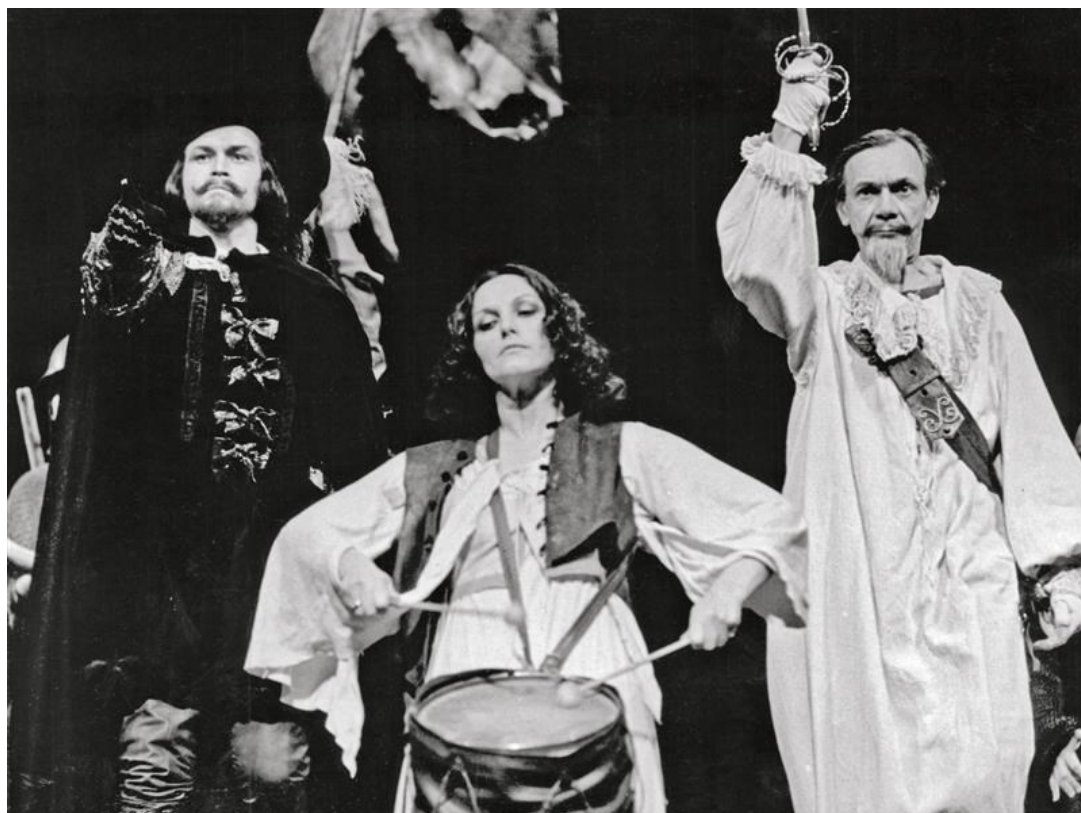
2. Josef Vinklář jako Bendl udává gestapu své kolegy. Foto. Miroslav Tůma. Uloženo v archivu Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.





3. Josef Vinklář v závěrečné scéně. Foto. Miroslav Tůma. Uloženo v archivu Institutu umění – Divadelního ústavu v Praze.

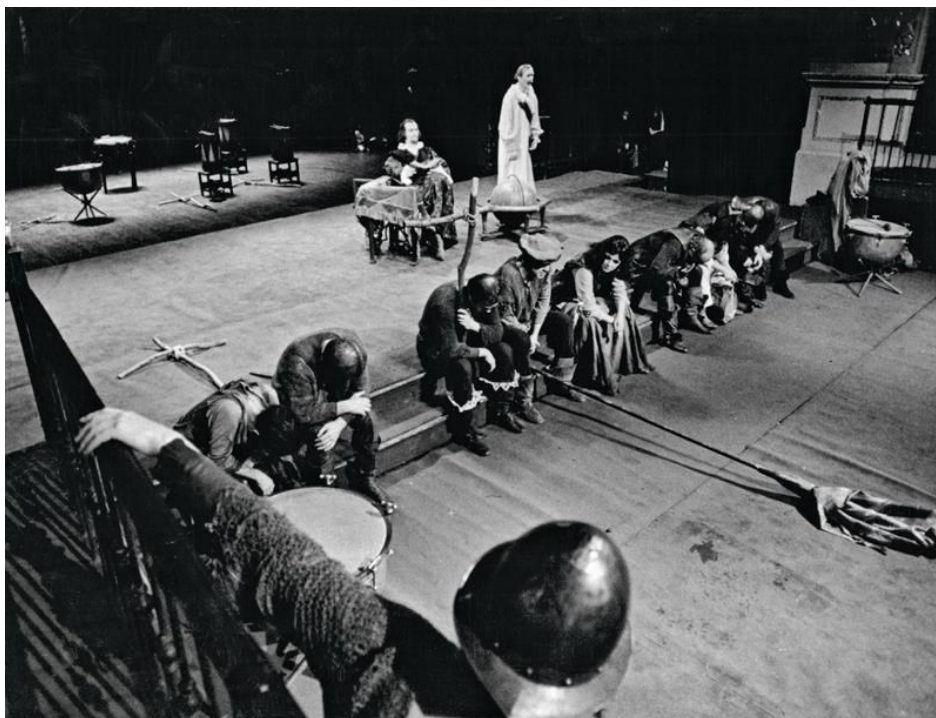
**b) Vévodkyně valdštejských vojsk**



1. Václav Postránecký (Valdštejn), Jana Březinová (Marie Magdalena) a Josef Kemr (V34). Foto Jaromír Svoboda. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.



2. Jana Hlaváčová (Magdalena Marie), v pozadí Oldřich Vlček (Pikenýr). Foto Jaromír Svoboda. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.



3. Po válečné scéně. Foto Jaromír Svoboda. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.

c) **Vy jste Jan**



1. Radovan Lukavský (John Viklef), v pozadí Vladimír Brabec (Zikmund).  
Foto Jan Stárek. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.



2. Závěrečná scéna odsouzení Jana Husa. Foto Jan Stárek. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.



3. Návrh scény Zbyňka Koláře. Uloženo v archivu Národního divadla Praha.

**NÁZEV:**

*Inscenace historických her Oldřicha Daňka v období normalizace*

**AUTOR:**

Bc. Jana Mílková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Předmětem diplomové práce je analýza tří inscenací historických her Oldřicha Daňka v normalizačním období, v němž se uvádění historických děl stalo jedním ze způsobů vymezení proti totalitnímu režimu. K analýze autorka zvolí inscenace *Válka vypukne po přestávce* (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze, 1978), *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (Národní divadlo Praha, 1987) a *Vy jste Jan* (Národní divadlo Praha, 1980). Cílem práce je na základě analýz vybraných inscenací a jejich dramatických předloh postihnout inscenační přístupy a vysledovat aktualizační prvky v kontextu doby. V souvislosti s analýzou dramatického textu bude využita odborná literatura a při analýze inscenací bude autorka vycházet z dostupných audiovizuálních záznamů, literárních předloh, a především z kritických reflexí. V poznámkovém aparátu a soupise literatury a pramenů autorka využije normu ČSN ISO 690-2 (2011).

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Divadlo, Oldřich Daněk, normalizace, analýza, historické hry

**TITLE:**

*Production of Oldřich Daněk's Historical Plays During the Period of Normalization*

**AUTHOR:**

Bc. Jana Mílková

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The thesis will study adaptations of three historical plays by Oldřich Daněk, produced during the period of normalization, when such historical dramas became a means of defining oneself against the totalitarian regime. The author will analyse the following plays: *The Long-distance Race: The War Will Break Out After the Interval* (The Realistic Theatre of Zdeněk Nejedlý in Prague, 1978), *The Duchess of Wallenstein's Troops* (National Theatre Prague, 1987) and *You Are Jan* (National Theatre Prague, 1980). The aim of the thesis is to trace interpretative approaches and update components in the context of time, which will be done based on the analysis of selected productions and the resources such adaptations were based on. Specialised literature will be used to support the analysis of selected texts. Audio-visual recordings, texts the adaptations were based on and especially critical reflections will be used to analyse the adaptations. Citation style CSN ISO 690-2 (2011) will be used in the notes and the list of literature.

**KEYWORDS:**

Theatre, Oldřich Daněk, Normalization, Analysis, Historical Plays