



Martina Procházková /

## U stolu s Macbethem

Režisér, dramaturg a herec v jedné osobě, František Derfler šel ve své koncepci, s níž Divadlo U stolu v roce 1989 zakládal, uvědoměle proti soudobé tendenci českého divadla – tedy proti nedůvěře ve vyřčené slovo, jež je divadelními tvůrci považováno za něco manipulovatelného, devalvovaného a zneuzitelného, kdy řeč je vnímána jako pouhý konvenční komunikační nástroj konzumního světa. On sám pokládá básníkovu vizi, jež je konkretizována právě v tom kterém textu, za zcela zavazující. Původní textová předloha nemá být uvedením na scénu nijak zkreslena, nesmí být zvráceny její významy, naopak skrze jevištní prostředky by měly být zpřítomněny scénické předpoklady dané literární předlohy. Při inscenování by tedy nemělo jít o nic jiného, než „o hledání jevištního ekvivalentu básníkovu díla a jeho specifickou konkretizaci, která může mít velmi široké pole, ale neměla by ztrácet ze zřetele básníkovu výzvu jako jakýsi imperativ, který nelze obcházet“ (Faltýnek 2007). Tvůrčí orientace Divadla U stolu je velmi silně ovlivněna osobními postoji svých tvůrců (především uměleckého šéfa Františka Derflera a scénografa Milivoje Husáka), je ji proto možné označit přímo za osobnostní. V dramaturgické koncepci se odráží pevně přesvědčení autorů, že je zcela nezbytné podávat svědectví o člověku a jeho úloze ve světě, za niž nese plnou zodpovědnost a bude se za ni muset – dříve nebo později – zodpovídat, stejně jako je v ní patrná i jejich křesťanská víra. Jejich divadelní činnost se tak stává subjektivní výpovědí o stavu světa.

Divadlo U stolu svou specificky zaměřenou tvorbou usiluje o oproštěné, chudé divadlo sevřeného tvaru, které je však významově i výrazově bohaté, a to především díky svému dramaturgickému naprogramování. Inscenátoři sice kladou důraz na výmluvnost pohybu, gesta a vizuálních prostředků komunikace, nejvíce však akcentují básníka a jeho slovo. „Divadlo U stolu představuje návrat k tradičním symbolům. Jednoznačná dominance programového směřo-

vání divadla, stojícího na pomezí sakrálního a profánního, přináší zpět dokonce i víru ve společnou věc. Touhu poznávat a pojmenovat smysl. Touhu sjednotit svět pod vládou myšlenky...“ (Klein 2004: 17)

Ve svých počátcích prezentovalo Divadlo U stolu nepravidelné texty zakázaných či nepublikovaných autorů, v průběhu svého působení pak tvůrci zaměřili svou pozornost především na pravidelné dramatické texty taktéž orientované na základní existenciální otázky s jistým duchovním přesahem. Vycházejí ze základní myšlenky, že v dnešní době tu zcela chybí živé a stále obnovované vědomí vlastních tisíciletých kořenů i povědomí o tom, že divadlo není jen pouhým rozptýlením, ale něčím, co skrze zobrazovaný fiktivní příběh vyjevuje člověka a svět takové, jací skutečně jsou. „Divadlo by mělo být schopno dávat svým divákům nahlédnout do tajemství lidského údělu“ (Mlejnek 2002).

Případnou ukázkou někdejší tvůrčí spolupráce režiséra Františka Derflera a scénografa Milivoje Husáka je jejich poslední společná inscenace, osobitá úprava klasického pravidelného dramatického textu vyznačujícího se „maximální koncentrací na základní linii příběhu, důrazem na váhu a význam slova, na sdělení předávaná bez vnějších efektů, avšak s o to větší naléhavostí a vnitřním emocionálním účinkem na diváka“ (Havlíčková 2005: 114), inscenace nejkratší z tragédií Williama Shakespeara *Macbeth*, která se v Divadle U stolu stala vyvrcholením časově i tematicky do jisté míry ucelené trilogie „velkých“ tragédií s „velkými hrdiny“ (*Život je sen, Tragická historie o doktoru Faustovi, Macbeth*), kteří jsou (částečně i svojí vinou) vrženi do mezních situací, ve všech třech případech spojených s nenadálým nabytím moci, s níž si neumějí poradit, aniž by jí cele nepropadli. Tato inscenace měla svou premiéru v rámci festivalu Sklepení III 1. listopadu 2006 a byla první premiérou sezóny 2006/2007.

*Macbeth* je ve své podstatě tragédií metafyzickou, nejde v ní ani tak o analýzu zla jako takového, ale spíše o analýzu temné a sebestředné imaginace, která hlavního hrdinu ochromuje natolik, že ačkoli si uvědomuje zvrácenost zla, nezadržitelně mu podléhá. V případě této hry se tak jedná spíše o názornou a podrobnou studii toho, jak se v člověku zlo probouzí a co všechno je schopno napáchat, dokud není zastaveno nevyhnutelným pádem či trestem, který musí nutně následovat už proto, že i když člověku mravní řád umožňuje dělat svobodná rozhodnutí, ten si musí být vědom toho, že za všechna svá rozhodnutí je plně odpovědný. Dramatické postavy se tak stávají předmětem zápasu dobrých a špatných sil.

Tato Shakespearova tragédie je hrou o čase, a to o čase cyklickém, který má vždy začátek a konec (čemuž odpovídají i takové dichotomické pojmy jako např. život a smrt, které nemohou existovat jeden bez druhého), a právě konec s sebou nese opět nový začátek. Čas je zde zobrazen jako přirozený a har-

monický koloběh vesmíru, přírody i člověka samotného. Macbeth je natolik sebestředný, že se této přirozenosti rozhodne vzepřít a svým jednáním vyzve čas na souboj, který však nutně – dle platného vesmírného řádu – nemůže vyhrát. Dalo by se říci, že tato hra je vlastně jakýmsi uzavřeným kruhem: Macbetha poznáváme jako hrdinu vyhrané bitvy, kdy je za své udatné činy samotným králem povýšen na théna z Cawdorů, čímž vlastně začíná jeho nelítostná cesta k moci, a na druhé straně toto drama končí opět bitvou, kdy jdou Macbetha-krutovládce sesadit jeho nepřátelé a on umírá v souboji s jediným mužem, kterého se mu nepodařilo odstranit z cesty.

Časovost *Macbetha* je výrazně patrná také v jazyku (a to i v českém překladu Jiřího Joska, jenž se stal východiskem Derflerovy režijní a dramaturgické úpravy tohoto textu), jakým je hra napsána: nejde jen o to, co se jazyk hry snaží sdělovat, jedná se především o rytmus řeči, která je podpořena sevřeností jazyka a která až hraničí se strohostí a také soustředěností na význam vyřčeného, kdy postavy váží každé své slovo, které má patřičný význam, nemluví se jen proto, aby bylo něco řečeno. Temporytmus jazyka celé hry je v této inscenaci podpořen také pohybovou stránkou, v níž je kladen důraz na zrychlení či zpomalení některých z výstupů.

Tragédie *Macbeth* je Shakespearovou nejkratší a zároveň i nejsevřenější – celý děj je soustředěn kolem Macbetha a jeho ženy – hrou. Divadlo U stolu při inscenační úpravě vycházelo z překladu Jiřího Joska, ale je možné registrovat také vliv překladu Erika A. Saudka. Dramaturg a režisér František Derfler tuto hru ještě více krátí a soustředí se především na boj svědomí a ambicióznosti ústřední manželské dvojice. Nejvíce škrtů je patrné v V. jednání, kdy celá hra rychle spěje ke svému vyvrcholení, jímž je nezadržitelný pád krutého tyra na Macbetha a nastolení nového, snad lepšího řádu.

Počet ve hře vystupujících postav byl z původních více než tři desítek omezen na pouhých dvanáct, přičemž všechny klíčové charaktery (Macbeth, jeho žena, král Duncan a jeden z jeho synů, Malcolm, vojevůdci Macduff a Banquo a také trojice čarodějnic) zůstaly zachovány, ovšem epizodní figury jsou upraveny tak, že je ztvárňují pouze dva herci, postavy, které do děje hry nijak výrazně nezasahují (např. vojáci, Siward, jeho syn či průvod osmi kráľů zjevujících se Macbethovi), jsou pak zcela vypuštěny.

Scénografie zaujímá v Divadle U stolu stejně významné postavení jako jeho specifická dramaturgie. Derfler i Husák si od samého počátku své spolupráce plně uvědomovali, že sugestivní povaha jazyka jejich tvorby je zdůrazněna skutečností, že vzniká v syrovém, na první pohled stroze působícím prostoru gotického klenutého sklepa Domu pánů z Fanalu, který však svou historizující atmosférou zcela neplánovaně posiluje nejen vědomí naší pomíjivosti, ale zároveň i vědomí nadčasového přesahu smyslu našeho bytí. V moderním divadle

přestala být scénografie pouhou „scénou“ a stala se součástí (nejen herecké) akce. Ačkoli Milivoj Husák používal ve svých inscenacích minimum prostředků, jeho scénická řešení byla prostorově velmi efektní a ve velké míře variabilní, na čemž byla v podstatě založena celá jeho jevištněvýtvarná práce, která se vyznačovala důsledným zaměřením na symbolickou stránku artefaktů přítomných na scéně. Husákova scénografie, která je postavena zejména na využití světla, na minimálních prostředcích ve výpravě, na určité expresi a temnosvitu, vychází právě z jeho volné malířské práce, v níž lze pozorovat silné ovlivnění barokem a jeho kontrasty. Divák, který přestává být jen pasivním pozorovatelem předváděných dějů, se pro herce stává rovnocenným spoluhráčem podílejícím se na výsledné podobě představení, je nenásilně nucen sám si dotvářet obraz prostředí jednotlivých inscenací zcela dle vlastní fantazie. Neoddělitelnou provázanost místní scénografie a dramaturgie dokládají slova Milivoje Husáka, který se o své jevištněvýtvarné práci pro Divadlo U stolu vyjádřil takto: „Musíme se snažit o to, aby slovo mělo spoluhráče ve stejně nehmotných a význačných prvcích z oblasti vizuální a zvukové – proud světla, obrys, gesto, úder, zvuk, ozvěna, které dopoví či znásobí to, co bylo slovem naznačeno. Aby se o tyto prvky mohlo opřít. Aby slovo skrze to výtvarné a zvukové oslovovalo celou lidskou vnímavost. Aby člověk zapomněl, že poslouchá a dívá se na ‚literaturu‘. A prvním předpokladem je hluboké porozumění smyslu slov“ (Mlejnek 2002). Charakteristickým rysem téměř všech Husákových scénických řešení je důmyslné využití světla. V každé inscenaci světlo funguje nejen jako výtvarný prvek, potřebný k modelování scénického prostoru, ale také jako prvek významotvorný, který rytmizuje děj, spolupracuje s herci a je prostředkem nonverbální komunikace. Pro inscenaci *Macbetha* vytvořil Husák na scéně sklepního prostoru ze dvou obnažených praktikáblů umístěných uprostřed jeviště jakési další pódium, jež zastupuje v průběhu hry nejrůznější prostředí děje, zjevující se očím diváka pouze díky hereckým akcím, jež dodávají neurčitému prostoru jeho pravý význam. Po návratu vyznamenaného válečného hrdiny *Macbetha* ke své ženě představuje toto improvizované „pódium“ manželské lože, později je zde *Macbeth* se svou chotí korunován za skotského krále, slouží např. také jako slavnostní tabule prostřená pro královy přátele a v nespolečnické řadě je také místem, kde se scházejí Čarodějnice ke svým rejům. V zadním plánu (na pravé i levé straně) jsou pak umístěny železné konstrukce dvou paravánů připomínající „mříže“ potažené zrezivělými pláty plechu, které jako by chtěly evokovat vojenská brnění, a tedy neustálou hrozbu války. Husák využívá i další možnosti, které skýtá zdejší jeviště, a to propadlo umístěné v levé zadní části scény, které slouží coby útočiště Čarodějnic. Jak použité dekorace, tak i kostýmy jsou v této inscenaci laděny do přírodních barev, především pak

do světle hnědé, připomínající rez rytířských brnění, či hlinu válečných bojišť.

Kostýmy navržené Milivojem Husákem a realizované Hanou Matyášovou přesně zapadají do válečné stylizace hry. Všechny vedlejší mužské postavy jsou oblečeny v moderním vojenském duchu: stylově sjednocené kostýmy tvoří „kapsáče“, obyčejné tričko v nevýrazné tmavé barvě a vysoké boty, v případě, že herci na scéně představují někoho z urozenějších vrstev, doplňují tento kostým ještě dlouhým kabátem. Hned v úvodu hry pak mají muži přes své kostýmy převázané zakrvácené pruhy bílého plátna, které naznačují, že se vracejí z právě proběhnuvší bitvy. Skutečnost, že Macbeth je zpočátku jedním z davu, naznačuje i jeho oblek, jenž je téměř totožný s ostatními mužskými úbory. Ovšem při korunovaci získá spolu se svou ženou od Čarodějnic červený lesklý plášť, a to jako symbol moci, ale zároveň i prolité krve, díky níž post skotského krále získal. Tento královský oděv však odkládá po vraždě svého někdejšího přítele Banqua. Duncanova a Malcolmova královská vznešenost je pak zdůrazněna dlouhými bílými plášti (bílá barva tu může značit také nevinnost Duncanova-oběti), které je odlišují od jejich „poddaných“. Za povšimnutí stojí fakt, že všichni muži, kteří jsou oblečeni do čehokoli, co halí jejich ruce, mají rukávy vysoko vyhrnuté, snad aby demonstrovali skutečnost, že jejich ruce nejsou pošpiněny cizí krví. Kostým Lady Macbeth je barevně opět laděn do zemitých, rezavých tónů, které odpovídají jak barevné stylizaci mužských kostýmů, tak i samotné scéně. Dlouhé lesklé šaty bez výstřihu působí na první pohled cudně, ale vysoké rozparky, odhalující při jakémkoli prudším pohybu punčochy s podvazky, silně zdůrazňují její ženskost, kterou využívá proti svému muži jako nejsilnější argumentační zbraň. Chór tří Čarodějnic – v této inscenační úpravě se nejedná o žádné staré babice, jak jsou často tyto „pohádkové“ postavy zobrazovány, ale naopak je i u nich zdůrazněno jejich mládí a přirozená krása ženského těla – je oblečen do upnutých černých šatů s bílými akcenty na širokých sukničích, jež jsou vytvořeny z poloprůhledného materiálu, který při pohybu podporuje iluzi jakési nadpřirozené rozevlátosti. Navíc hned od počátku často upozorňují na své ruce zašpiněné od krve, které se nesnaží nijak zakrývat, což výrazně kontrastuje s výše popsánými odhalenými rukama ostatních – smrtelných – mužských postav.

Vedle básníkova slova se středobodem všech inscenací stává herec a jeho hra. „Herec slouží představě vždy větší, než je on sám, ať hraje jakoukoli roli, je postava vždy silnější než on. Herec si osvojuje text role a hry jako příběhem vyjádřenou zprávu o lidském údělu, ale za níž se staví, bere ji za svou, přejímá za ni ‚osobní ručení‘ a stává se jejím prostředníkem“ (Derfler 2004: 72). Jak již bylo řečeno, prostor sklepení, který má divadlo k dispozici, je značně intimní, což silně ovlivňuje právě i hereckou práci, která v tomto prostředí vyžaduje od

interpretů maximální intenzitu hereckého nasazení a uchopení postav jakoby „zevnitř“. Bezprostřední blízkost obecnstva si žádá „niterný, psychologicky přesvědčivý, strukturovaný herecký projev, umocněný emocionálně působivou expresí [...]. Emocionální napětí, prudké kontrasty a expresivita výrazu jsou vyvažovány jemnou introspekci a úsilím o neokázalý a pregnantní tvar a úspornost výrazových prostředků zaměřenou k soustředění, nikoli rozptýlení.“ (Derfler 2004: 72) Vzhledem ke komornímu charakteru scény je velký důraz kladen také na koncentraci, hloubku a přesnost hereckého výrazu.

Lady Macbeth, kterou v Divadle U stolu ztvárnila členka pražského Divadla v Dlouhé Helena Dvořáková, je ve své podstatě ještě krutější než kterýkoli muž. Jelikož je to ale žena, používá v podání Dvořákové k naplnění svých nelítostných plánů ženských zbraní, jakými jsou v jejím případě především vyzývavost a vemlouvavost, jimiž manipuluje svým mužem. Na druhou stranu se však nebojí svému manželovi dokázat, že umí být velice tvrdá, a pro dosažení svých vysněných cílů je schopna v podstatě čehokoli. V této poloze na Macbetha působí hlavně svojí zlobou, díky níž se jej snaží vyburcovat k rozhodnému činu, a právě zde se uplatňuje výrazná mimika, kterou herečka dokonale vystihuje charakterový vývoj své hrdinky od čistě racionálně a chladně kalkulující ženy bažící po moci až po černým svědomím dostiženou a hysterii propadající královnu. Ponižování z její strany je natolik nesnesitelné, že sám velký a udatný válečník Macbeth (v podání Viktora Skály) si přestává být jist svým mužstvím „a aby si dokázal svou sílu, vyslyší manželčino našeptávání a zavraždí krále Duncana, čímž se mu samotnému otevírá cesta k trůnu. Lady Macbeth se na rozdíl od svého muže zdá být stále stejně nelítostná už od samého počátku – jak před vraždou vladaře, tak i po ní. Shakespeare nám ji vlastně hned v jejím prvním výstupu ukazuje v situaci, kdy jako oddaná manželka oceňuje úspěchy svého manžela, ale zároveň též začíná plánovat královraždu, která má Macbethovi pomoci v jeho rychlém kariérním vzestupu. S o to větší intenzitou pak působí její vnitřní proměna, kdy ji v závěru hry v podstatě velmi náhle dostihne její svědomí, kterému není schopna vzdorovat. Tento náhlý a v rámci scénického předvádění vlastně explicitně neobjasněný obrat je podpořen také změnou kostýmu, kdy se vznešená a v každé situaci dokonale upravená Lady Macbeth zjevuje pouze v noční košili, bosá a s rozčuchanými vlasy, snažíc se velmi expresivně odřít ze svých rukou fiktivní krev, kterou však vidí jen ona sama. Také mluvený projev se mění z promyšleného, manipulativního a vždy tak působivého na pouhé nesmyslné blábolení o vině a trestu. „Její postupné propadání do šíleného snu, navzdory vlastní kruté odvaze, je strhující. Její křik má širokou škálu odstínů, a žádný z nich nezní banálním zvukem známých a předvídatelných tragických postav“ (Bartošová 2006: 19). Hrdzné činy ji začnou tížit natolik, že to její mysl neunes, královna ztratí zdravý rozum a následně spá-

chá sebevraždu. Helena Dvořáková byla za ztvárnění Lady Macbeth v Divadle U stolu nominována na Cenu Alfréda Radoka za rok 2006, kde ve své kategorii obsadila 3. místo, a také na Cenu Thálie 2006 v kategorii ženský herecký výkon, v níž se podělila o 2. až 3. místo s herečkou Městského divadla Zlín Helenou Čermákovou.

Macbeth v podání Viktora Skály se zpočátku sice jeví jako udatný válečník loajální vůči svému vládci, ale při střetu s Lady Macbeth se z něj stává vystrašený a nerozhodný muž, podléhající svodům své dominantní ženy, jež ho nabádá k naplnění Čarodějnicemi vyřčené věštby, a to vraždou vznešeného krále Duncana. Po tomto hrůzném činu jej začnou pronásledovat noční můry a navíc si jako nový skotský král začíná uvědomovat své vlastní ohrožení, takže místo sebevědomého panovníka se z něj stává paranoiou stížený krutovládce, jehož zatížené svědomí se odhaluje v několika monolozích, které Skála v těsné blízkosti publika sugestivně pronáší. Postupně ničí všechny své potenciální nepřátele, což sám sobě omlouvá tím, že je třeba zbavit se jich, protože jen tak mohou zmizet běsy, které jej neustále pronásledují. Zvláštností pak je, že Macbeth, na rozdíl od své ženy, která postupem času podlehne svým běsům zapříčiněným spáchaným zločinem, pociťuje silné výčitky svědomí před vraždou a neprodleně po vraždě krále. S postupujícím časem však převáží jeho ambiciózní duch a výčitky ustupují do pozadí. Proto je schopen – již zcela bez skrupulí – zosnovat další vraždy, které mu mají zajistit hladký průběh panování a nástupnictví pro jeho případného dědice (kterého však nemá). „[...] pevně uvízne v zajetí temných sil. Ty dobře znají ambivalentní povahu úspěšných bojovníků a manipulují svou obět' k tragickému konci. Skálův Macbeth je tudíž nejen pachatel hrůzných činů, ale také otřesný ničitel sebe sama“ (Uhe 2007: 4). Krutý vládce se z něj tedy stává postupně, dalo by se říci, že sebevědomí v něm narůstá spolu s vykonanými zavrženíhodnými činy, což se projevuje také ve výrazu, jenž se u Skály v průběhu hry mění z vystrašeného, přes cynický až po absolutně sebestředný, kdy je po opětovné návštěvě Čarodějnic přesvědčen, že je nezničitelný.

Chór Čarodějnic má v této hře také významnou úlohu. V Divadle U stolu je velký důraz kladen na jejich tělesnost, která je zvýrazněna téměř až taneční choreografií, jež je těmto postavám přisouzena. Nadpřirozenost a zvláštnost jejich počínání je pak umocněna také použitím několika originálních anglických replik, jimiž při svých „obřadech“ promlouvají. „Jejich šálivá deklamace i pohyby, obzvláště úvodní mihotavé vlnění v zlověstném přítí, hlubinně korespondují s Macbethovým nitrem, v němž temná rozhodnutí zrají podobně, jako se zakuklují larvy“ (Mlejnek 2006: B6). Přesná úloha Čarodějnic však není tak docela jasná. Je jen na divákovi, aby si domyslel, zda jsou jakýmsi posly vyšší moci, kteří mají tu možnost oznamovat lidem jejich osud, s nímž pak mo-

hou tito lidé naložit podle své svobodné vůle, za niž jsou však plně odpovědní, a musejí počítat s tím, že za všechny své skutky přebírají plnou zodpovědnost, nebo zda jsou Čarodějnice přímo tou vyšší mocí, která si s lidskými osudy zahrává a tvoří je, a není tedy v moci člověka jakkoli svůj úděl změnit. V Divadle U stolu jsou však v první řadě zobrazeny jako škodolibé našeptávačky, které se baví tím, jak jsou lidé neschopní bránit se jejich svodům, i když je ženou do jisté záhuby.

Ostatní postavy svým hereckým výrazem přesně zapadají do celkové koncepce inscenace soustředěné především na tragický osud ústředního manželského páru bažícího po neomezené moci, v čemž se jim další osoby snaží zabránit, a proto musejí být postupně likvidovány. Na jevišti jsou tak ostatní herci spíše jen jakými „spoluhrači“ Macbetha a jeho ženy, nikdo není příliš zvýrazněn, prostor pro herecké akce je značně omezen také dramaturgickými zásahy do hry, jež byly popsány výše. Někteří z protagonistů navíc opět v rámci dramaturgických zásahů ztvárnili na jevišti hned několik různých epizodních postav.

Organickou složkou každé inscenace je také hudba, která nemá jen funkci doprovodnou, naopak se stává „dramatickým partnerem hereckého jednání, aktivně vstupuje do výpovědi, vede dialog, odpovídá či vyzývá, dotváří prostor a je tak partnerem scénografii, evokuje prostředí a spoluvytváří podloží situace, kterou jednáním vyjadřuje herec“ (Derfler 2004: 75). Hudba vybraná Františkem Derflerem pro toto Shakespearovo dílo je velmi působivá, úryvky ze skladeb Wojciecha Kilara (*Exodus*, *Angelus* a *Krzesany*), Carla Orfa (*Carmina Burana*) a Sofie Gubaiduliny (*Mysterioso*) jsou použity přesně v těch místech hry, kdy je třeba patřičně umocnit atmosféru a upozornit na výjimečnost právě probíhající situace (např. pohřeb krále Duncana, jenž se vzápětí mění v korunovaci a s ní spojenou adoraci nového skotského krále Macbetha a jeho ženy, kteří přijímají korunu a vladařský purpurový plášť ze zakrvácených rukou Čarodějnic).

*Macbeth*, hra o skotském králi z 11. století, byla napsaná před více než čtyřmi sty lety. A přitom dodnes uchvacuje, provokuje, žije. Z reálné historické postavy, jejíž podobu si kronikáři a historici upravovali podle potřeb své ideologie, vytvořil Shakespeare postavu fiktivní, která ohromuje svou nadčasovou pravdivostí. *Macbeth* je drama člověka, který uvěří ve svou nespornou výjimečnost a i za cenu vraždy jde s pomocí své milující, leč nelítostně kruté ženy za tím, co mu osud – předpovězen třemi čarodějnicemi – nabízí. S hrůzou však sezná, že nekalá cesta k cíli se s cílem míjí. A že jedno zlo má za následek řetězec dalších. Lidské nitro se tak stává místem ještě strašidelnějším a záhadnějším, než jaké vnější svět může nabídnout.



František Derfler se ve své inscenaci soustředil především na vyjádření lidské tragédie zapříčiněné podlehnutím svodům moci a s ní spojeného zla. Prostřednictvím ústřední manželské dvojice je na scéně Divadla U stolu znázorněn proces naprostého selhání člověka, jenž nedokáže vzdorovat své temné stránce, která je přirozená všem, a je tedy na každém člověku, zda se jí poddá či se s ní v rámci uznávaného životního řádu úspěšně vyrovná.

### Bibliografie:

- BARTOŠOVÁ, Kateřina. 2006. Zločin a trest lady Macbeth. *Lidové noviny*, roč. 19, 24. 11. 2006, č. 19, s. 19.
- BORŮVKOVÁ, Vendula. 2006. Souhvězdí nejhlubšího neklidu a tázání. *Metropolis*, 26. 10. 2006, č. 181, s. 5–6.
- ČECH, Vladimír. 2007. Shakespearovu Macbethovi svědčí i „stůl“. *Kam v Brně*, roč. 13, č. 1, s. 14–15.
- DERFLER, František. 2004. *Divadlo U stolu – historie, současnost, perspektivy*. Habilitační práce, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, Brno, 2004.
- Divadelní program k inscenaci *Macbeth*.
- FALTÝNEK, Vilém. 2007. U stolu je už jen odkaz k začátkům. Rádio Praha-Český rozhlas 7, rubrika Kultura [online], červenec 2007, [citováno dne 14. 4. 2009] Dostupné na webové stránce: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/93518>>.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2006. Divadlo U stolu jako návrat k tradici. In *Sklepení III. Katalog festivalu Divadla U stolu*. Brno: CED 2006.
- KACEROVSKÝ, Pavel. 2008. Krvavý příběh je stále živý: Klasické Shakespearovo dílo Macbeth stále oslovuje jak divadelníky, tak diváky. *Českoobudějovický deník*, roč. 16, 21. 4. 2008, č. 94, s. 25.
- KLEIN, Pavel. 2004. Divadlo U stolu: znovuoobnovená moderna. In *Sklepení II. Katalog přehlídky inscenací 2001–2003 Divadla U stolu*. Brno: CED, 2004.
- KŘÍŽ, Jiří P. 2006. Zločin a trest není jen tématem Dostojevského. *Právo*, roč. 17, 8. 11. 2006, č. 260, s. 14.
- MACHALICKÁ, Jana. 2006. Brněnský soubor hostuje v Praze. *Lidové noviny*, roč. 19, 11. 12. 2006, č. 287, s. 18.
- MAREČEK, Luboš. 2006. Začíná festival Sklepení, nabídne premiéru Macbetha a lákavé hity. *Mladá fronta Dnes*, roč. 17, 1. 11. 2006, č. 254, s. C6.
- MLEJNEK, Josef. 2006. Macbeth se brněnským divadelníkům povedl. *Mladá fronta Dnes*, roč. 17, 24. 11. 2006, č. 273, s. B6.
- MLEJNEK, Josef. 2002. Váha shora na nic nedoléhá. *Revue Proglas* [online], 2002, č. 6–7, [citováno dne 17. 4. 2009]. Dostupné na webové stránce: <<http://www.cdk.cz/rp/clanky/74/vaha-shora-na-nic-nedoleha>>.
- OSLZLÝ, Petr. 2001. Divadlo provokující a pokorné. In *Sklepení I. Katalog přehlídky inscenací 1998–2001*. Brno: CED, 2001.
- (pbch). Macbeth. *Kult*, roč. 8, 2006, č. 11, s. 15.
- PERŮTKOVÁ, Zuzana. 2006. Divadelní. *Literární noviny*, roč. 17, 18. 12. 2006, č. 51, s. D.

- ŠMIKMÁTOR, Jan. 2006. Derfler: Macbeth je hra zločinu a svědomí. *Brněnský deník Rovnost*, 1. 11. 2006, č. 254, s. 23.
- UHDE, Milan. 2009. Či je ten stůl? *Svět a divadlo*, roč. XX, 2009, č. 1.
- UHDE, Milan. 2007. Macbeth jako štvaneec. *Divadelní noviny*, roč. 16, 9. 1. 2007, č. 1, s. 4.
- ZÁVODSKÝ, Vít. 2007. U stolu nápaditě inovují klasické texty. *Týdeník Rozhlas*, roč. 17, 26. 3. 2007, č. 14, s. 4.
- ZÁVODSKÝ, Vít. 2004. Návštěva ve spirituálně zaměřeném Divadle U stolu: Skromné jeviště nabízí nevšední duchovní rozměr. *Kam v Brně*, příloha, roč. 10, 2004, č. 12.
- Sklepení II, Katalog přehlídky inscenací 2001–2004 Divadla U stolu*, Brno: CED, 2004.
- Sklepení III, Katalog festivalu Divadla U stolu*, Brno: CED, 2006.
- Sklepení IV, Katalog festivalu Divadla U stolu*, Brno: CED, 2009.
- Texty I., Divadlo U stolu, scéna Centra experimentálního divadla, 1988/89–1998–2003*. Brno: CED, 2003.
- Texty II., Divadlo U stolu, scéna Centra experimentálního divadla, 2003–2006*. Brno: CED, 2006.
- William Shakespeare: Macbeth – tragédie. *Kam v Brně*, roč. 50, listopad 2006, č. 11, s. 12.