

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Magdalena Bližňáková

**Irská dramata v repertoáru
Činoherního klubu**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PaedDr. Helena Kupcová

Praha 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 9. 5. 2019

Bc. Magdalena Bližňáková

Bibliografický záznam

BLIŽŇÁKOVÁ, Magdalena. *Irská dramata v repertoáru Činoherního klubu.* Praha, 2019. 88 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta. Vedoucí diplomové práce: PeaDr. Helena Kupcová.

Anotace

Autorka si klade za cíl své diplomové práce vyšetřit fenomén irské dramatiky v repertoáru jedné z nejvýznamnějších malých divadelních scén v Praze – Činoherního klubu. Nastíní povšechně česko-irské kulturní vztahy od 19. st., a na příkladu her irských autorů, jež byly v průběhu let nastudované v Činoherním klubu, vykreslí poetiku divadla konvenující tragikomické poetice daných irských dramát.

Klíčová slova

divadlo, 20. století, Irsko, Česká republika, Činoherní klub, irská dramata, česko-irské vztahy

Abstract

The author's aim for her diploma thesis is to examine the phenomenon of Irish theatre, which existed in repertoire of one of the most influential small scenes in Prague – Činoherní klub. The work will delve into Czech-Irish cultural relations as 19th century as well as illustrate the way poetics of theatre align with tragicomical poetics of Irish theatre. This will be demonstrated on examples of specific plays by Irish authors The Drama Club put out throughout the years.

Keywords

Theatre, 20th century, Czech republic, Cinoherni klub, Irish drama, Czech-Irish relationship

Počet znaků (včetně mezer): 178 389

Na tomto místě bych ráda poděkovala odborníkům z Divadelního ústavu v Praze, kteří mi byli po dobu mého bádání nápomocní, a svému příteli Jakobovi za trpělivost a podnětné připomínky.

Obsah

1. Úvod	7
2. Činoherní klub	11
2. 1. Vznik Činoherního klubu.....	11
2. 2. Charakteristika Činoherního klubu.....	12
2. 2. 1. Osobn(ostn)í herectví.....	12
2. 2. 2. Propojení Činoherního klubu s filmem.....	14
2. 3. Činoherní klub v kulturně-politickém kontextu komunistické éry.....	16
2. 3. 1. Druhá polovina 40. let – druhá polovina 50. let.....	16
2. 3. 2. Šedesátá léta	21
2. 3. 2. 1. Malé divadelní scény 60. let	23
2. 3. 3. Normalizace.....	25
2. 3. 3. 1. Činoherní klub v letech 1968–1971.....	26
2. 3. 3. 2. Činoherní klub v letech 1972–1976.....	28
2. 3. 3. 3. Činoherní klub v letech 1977–1985.....	30
2. 3. 3. 4. Činoherní klub v roce 1989.....	31
3. Irská dramata v repertoáru Činoherního klubu	32
3. 1. John Millington Synge	33
3. 1. 1. Hrdina západu.....	34
3. 1. 2. Drátenická svatba	35
3. 1. 1. 1. Hrdina západu v Činoherním klubu	38
3. 1. 2. 1. Drátenická svatba v Činoherním klubu.....	40
3. 2. Martin McDonagh	42
3. 2. 1. Osiřelý západ	43
3. 2. 1. 1. Osiřelý západ v Činoherním klubu	45
3. 2. 2. Pan Polštář.....	47
3. 2. 2. 1. Pan Polštář v Činoherním klubu	49
3. 2. 3. Ujetá ruka	51
3. 2. 3. 1. Ujetá ruka v Činoherním klubu.....	53
3. 2. 4. Kati.....	55
3. 2. 4. 1. Kati v Činoherním klubu	57
3. 3. Marina Carr.....	60
3. 3. 1. U Kočičí bažiny.....	61
3. 3. 1. 1. U Kočičí bažiny v Činoherním klubu	63

3. 4. Čekání na Godota a Paní Warrenová v Činoherním klubu	64
3. 4. 1. Čekání na Godota v Činoherním klubu	65
3. 4. 2. Paní Warrenová v Činoherním klubu	67
4. Závěr	71
5. Resumé	72
Obrázková příloha	74
Seznam použité literatury	82

1. Úvod

Anglosaská tradice divadelních her je v repertoáru *Činoherního klubu* zastoupena podobně bohatě jako ta ruská. Jak už na začátku působení divadla, tak i v posledních desetiletích jeho umělecké činnosti se režiséři často rozhodli pro ostrovní dramata.¹ Nezanedbatelný počet z nich pak pochází z pera irských autorů, kteří celoevropsky sílí oblibu zaznamenali především v 90. letech minulého století.

Devatenácté století se stalo optikou národních obrozenců významným obdobím vzniku pocitu vzájemné sounáležitosti. Docházelo k porovnávání náboženských poměrů stejně jako k akcentaci absence kulturní a politické autonomie v rámci habsburské a britské monarchie. Taktéž národní jazyk zaznamenával v Čechách a Irsku výraznou úpadkovou tendenci. Irové už z velké většiny mluvili anglicky a irská gaelština se udržovala převážně na jihu a západu ostrova, odkud literární obrozenci čerpali vědomosti o zanikajícím jazyku.

Jako první upozornil ve svých článcích na obdobu náboženských rozporů mezi irskými katolíky a protestanty s českým bojem katolíků a evangelíků historik a kněz František Josef Sláma-Bojenický.²

Ve 40. letech se kulturní paralela přetavila v politickou analogii, kdy došlo v českém prostředí pro účely národního obrození ke studiu a výkladu programu irského politického hnutí Repeal.³ Z české strany bylo nahlíženo na irsko-anglické vztahy z pohledu česko-rakouského partnerství, od čehož se upustilo na přelomu 60. a 70. let kvůli radikálním řešením irského národně osvobozujícího hnutí, které neváhalo pro své účely užít pumových atentátů.⁴

K obnovení tentokrát již vzájemné inspirace došlo mezi národy až ve 20. století. V jeho počátcích to byl stále český živel, který se vzhlížel v irském útlaku a nesvobodě; Zelený

¹Lukeš, M.: *Divadlo pojaté jako klub*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 419.

²Řehák, D.: *Irsko jako téma a obraz v české literatuře 19. století. Exotika aneb Výlučnost cizí i vlastní*. In: Bláhová, K., Petrbock, V. (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. 157.

³Politické hnutí Repeal, jež požadovalo irskou samostatnost (název hnutí odkazoval ke snaze o odvolání zákona o irsko-britské unii) a rovnoprávnost katolictví, vzbudilo v českém prostředí náležitý ohlas. V roce 1844 vznikl v Praze stejnojmenný tajný politický spolek radikálních demokratů, kteří v březnu 1848 poslali rakouskému císaři petici s liberálními, sociálními a politickými požadavky. Životopis irského politika a hlavního propagátora Repealu Daniela O'Connella přeložil do českého jazyka Karel Havlíček Borovský, který též jeho hnutí kriticky zanalyzoval. Srov. Řehák, D.: *Irsko jako téma a obraz v české literatuře 19. století. Exotika aneb Výlučnost cizí i vlastní*. In: Bláhová, K., Petrbock, V. (eds.): *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*. 158-159.

⁴Tamtéž. 159–160.

ostrov tímto lákal české cestovatele k bezprostřednímu seznámení se s místními reáliemi a irskou otázkou, a to již na přelomu minulého století.

Určující kulturní událostí pro budoucí česko-irské vztahy se stal v červnu 1905 zájezd významných britských novinářů, kteří na svých cestách po rakousko-uherské říši měli též navštívit Prahu; téhož roku zde totiž probíhala jubilejní výstava Spolku výtvarných umělců Mánes. Průvodci po českých zemích se skupince britských žurnalistů stali vedle dcery anglického konzula Karel Mušek, překladatel, herec a režisér Národního divadla, spolu se svou ženou, Irkou Alice Hillstead.

Britští návštěvníci byli z prohlídky Čech uchvázeni. Karel Mušek píše do *Národních listů* bezprostřední zprávu o dojmech, jež v nich Praha vyvolala. Ir Richard M. Kelly, s nímž Mušek navázal posléze literární spolupráci, o městě hovořil následovně: „*Překrásné, starožitné hlavní město! V každém koutě kus slavné historie. Budovy přeplněny poklady všeho druhu! A na hlavní třídě banka vedle banky!...*“⁵

Z novinového článku se dále dozvídáme, jaké kulturní památky byly návštěvníkům představeny a s kterými osobnostmi je jejich průvodci seznámili. Sama manželka Muška, Irka, ztělesňovala propojení obou kultur; kromě ní, byla Britům představena třeba i Magdalena Dvořáková, dcera slavného skladatele.⁶

Mušek podotýká, že se britská společnost záměrně vyhýbala politickým tématům – opomíjela tehdy doznívající rusko-japonskou válku⁷, a ani národní rozpory uvnitř Británie neměly být v průběhu návštěvy probíraným tématem. Přesto však Mušek dochoval svědectví, jež dokazuje (sice nevyslovenou, ale očividně pociťovanou) sounáležitost mezi českým a irským národem, když citoval nejmenovitě jednoho irského člena výpravy: „*Čechy a Irsko mají tytéž svízele, stejné tužby a potřeby.*“⁸

Návštěva čelních britských žurnalistů stála u zrodu spolupráce Karla Muška s předními osobnostmi irského literárního obrození, rozvíjejícího se kolem nově vznikajícího Irského literárního divadla v Dublinu. V dalším ze svých článků, *V zapadlém krajiz* roku 1907, Mušek popisuje svou výpravu do Irska, místní reálie, historii ostrova a seznámení se s čelními představiteli literárního obrození, spisovatelkou lady Augustou Gregory, spisovatelem Edwardem Martynem a básníkem Williamem Buttlerem Yeatsem.

⁵ Mušek, K.: *Z návštěvy Angličanů*. In: *Národní listy*, roč. 45, č. 169 (22. 6. 1905). 1.

⁶Tamtéž. 1.

⁷ Britové v této válce finančně podporovali Japonsko, Češi stranili naopak Rusku.

⁸ Mušek, K.: *Z návštěvy Angličanů*. 1.

V březnovém pokračování svého článku se autor zmiňuje o rozpravě vedené s irskými obrozenci ohledně kulturně-politických poměrů v Irsku a v českých zemích. K očekávanému názorovému konsenzu se však nedospělo, neboť Muškovým irským společníkům se podmínky u nás nejevily zdaleka tak zoufale jako jejich domácí.

„Hotový údiv způsobilo moje sdělení, že naše divadlo požívá roční subvence. ‚Jak, vy dostáváte subvenci? Od země? Co chcete ještě víc?‘ Vysvětlil jsem, že subvenci povoluje zemský sněm – nový údiv. ‚Vy máte zemský sněm? Co ještě chcete? My již celé století marně zápasíme o Home Rule(samosprávu).‘“⁹

Předtím, než byly navázány kulturně-politické kontakty s Irskem skrze osobu Karla Muška, podali svědectví o irských reáliích překladatelé Václav Petrů (1841–1906), Gustav Dörfl a Jiří Guth-Jarkovský. Na rozdíl od Petrů navázal Dörfl osobní styky s představiteli tamní kulturní obce, a tak jeho výpověď o Irsku nepůsobila tolik alarmujícím dojmem, jaký vyvolal svými články o Dublinu, místní chudobě a bídě města jeho předchůdce. Guth-Jarkovský, jenž navštívil Smaragdový ostrov v roce 1890, napsal o své výpravě a postřezích z ní několik příspěvků do novinových tisků *Národní listy*, *Lumír*, *Květy* či *Světlozor*.¹⁰ Knižního rozšíření se jim pak dostalo v díle *Na zeleném Erinu*.¹¹

Irsko začalo lákat české prostředí nejen možnou národnostní a politickou paralelou, nýbrž též svým bájeslovím a legendistikou. Irská folklorní látka ovlivnila dílo Julia Zeyera (*Legenda z Erinu, Ossianův návrat, Svědectví Tuanovo*) i Karla Havlíčka Borovského (*Král Lávra*). Karel Mušek ve svém článku pro *Zlatou Prahu* uvádí, jak se irští obrozenci divili, když jim sdělil, že Yeatsem v té době dramaticky zpracovávanou nejznámější irskou pověst o Diarmuidu a Granii, měl možnost shlédnout v českém překladu v pražském Národním divadle již před dvaceti lety.¹² Julius Zeyer převzal ze staroirské legendy základní děj, zbytek vyfabuloval a převedl do dramatické formy pod názvem *Legenda z Erinu*.

⁹ Mušek, K.: *V Zapadlém kraji*. In: *Zvon*, roč. 7, č. 25 (8. 3. 1907). 388.

¹⁰ Řehák, D.: *Irsko jako téma a obraz v české literatuře 19. století. Exotika aneb Výlučnost cizí i vlastní*. 163–164. Konkrétně se jedná ve zmíněných novinách o tyto články na pokračování:

Guth-Jarkovský, J.: *Mont Melleray Monastery*. In: *Lumír*, č. 28 (1. 10. 1890). 329–331; č. 29 (10. 10. 1890). 340.

Guth-Jarkovský, J.: *Na irském Rýně*. In: *Světlozor*, roč. 26, č. 43 (9. 9. 1892). 506; roč. 26, č. 44 (16. 9. 1892). 523; roč. 26, č. 45 (23. 9. 1892). 538; roč. 26, č. 46 (30. 9. 1892). 546.

Guth-Jarkovský, J.: *Giants Causeway*. In: *Květy*, roč. XV., kniha XXX, 1. pol. Praha 1893. 107–115, 212–220.

¹¹ Erin, pocházející z irského Éireann, je označen pro Irsko.

¹² Mušek, K.: *Ke vzniku Zeyerovy Legendy z Erinu*. In: *Zlatá Praha*, roč. 24, č. 4. (2. 11. 1906). 47.

Na předchozích stránkách jsem nastínila kulturně politickou situaci doby, z níž vzešly literární kontakty irských a českých národních obrozenců. Ačkoliv se nejedná o první významné styky těchto dvou zemí (ty bychom datovali už k vládě Rudolfa II.¹³), představuje dané údobí vzhledem k uvedení irských dramát v českých zemích neopomenutelné pozadí. Jedním z výsledků návštěvy britských žurnalistů v roce 1905 bylo totiž sblížení Karla Muška s Irem Richardem Johnem Kellym, jenž mu zprostředkoval text hry Johna Millingtona Synge, dramatika pohybujícího se v okruhu Irského literárního divadla. Mušek toto drama s názvem *In the Shadow of the Glen* přeložil a pod názvem *Ve stínu doliny* jej inscenoval ve Švandově divadle, čímž nejen že uvedl Synge do českého povědomí, ale stal se zároveň jeho prvním evropským překladatelem.¹⁴

V *Činoherním klubu* pak jiné jeho hry, taktéž v Muškově překladu, uvedli režiséři Ladislav Smoček v roce 1987 (*Drátenická svatba*) a Ondřej Sokol v sezóně 2007/2008 (*Hrdina západu*). Na Synge jakožto jednoho z určujících zdrojů své umělecké inspirace se odvolávají současní irští dramatici Martin McDonagh a Marina Carr, jejichž hry byly v *Činoherním klubu* taktéž inscenovány.

Ve své práci si kladu za cíl rozebrat kontext vzniku a uvedení na jeviště jedné z předních malých divadelních scén šedesátých let, *Činoherního klubu*, především tyto hry – současná dramata rozvíjející odkaz J. M. Synge a samotné Syngovy hry, jež se zde dočkaly režijního nastudování. Zaměřím se předně na těchto sedm inscenací zejména proto, že z celkového počtu doposud jedenácti zde uvedených irských her příkladně demonstrují současnou kontinuitu divadla s jeho počátečními ideály a nepsanými atributy jeho umělecké činnosti.

Tuto spojitost však vykazují i zbylé kusy z pera irských autorů inscenovaných v divadle Ve Smečkách, kterým se budu ve své práci také zabývat – zasadím je do kontextu tvorby daného divadla a prostřednictvím komentářů tvůrců i kritických ohlasů na jednotlivé inscenace se pokusím objasnit důvody, proč se v *Činoherním klubu* po boku ruských dramát uvádí ta irská, potažmo anglosaská s obdobnou četností, a to především v posledních patnácti letech.

¹³ Frank, J.: *Irsko*. 119.

¹⁴ Samek, D.: *Česko-irské vztahy v první polovině 20. století*. 6.

2. Činoherní klub

2. 1. Vznik Činoherního klubu

Činoherní klub, divadlo s kapacitou 220 diváků, se nachází ve sklepních prostorách budovy číslo 26 v ulici Ve Smečkách, blízko Václavského náměstí. Založeno bylo díky dobré vůli vedení Státního divadelního studia (STS) v polovině 60. let, kdy nahradilo kabaretní scénu Paravan, která zde působila stejně jako před tím divadlo Semafor.

Na úplném počátku vzniku nového divadla stojí autorské drama režiséra Ladislava Smočka, jenž při svých zájezdech s Laternou magikou¹⁵, vypracoval hru *Piknik*. Následovalo jednání o jejím uvedení se Státním divadelním studiem, uměleckou platformou pod hlavičkou ministerstva kultury, v jejímž rámci mohla vznikat malá divadla, jejichž činnost si chtěl komunistický režim tímto způsobem ohlídat. V čele zamýšleného dozorčího orgánu stál jeho zakladatel a ředitel Miloš Hercík, jenž byl vzniku malých divadel velmi nakloněn; právě on povzbudil Smočka, známého ze studií na DAMU, k založení vlastního divadla a pomohl mu najít vhodný prostor.¹⁶

Na pořadu dne však bylo zejména realizovat *Piknik*, což se tvůrci podařilo za pomoci Jiřího Roberta Picka, jenž Smočkovi pro jeho potřeby nabídl zázemí svého divadla Paravan. Pickovou motivací k takovému kroku byla jednak klesající návštěvnost kabaretu, ale i touha po umělecké spolupráci.¹⁷

Již v průběhu tvorby své první autorské hry se Ladislav Smoček chodil radit za svým přítelem ze studií na DAMU, dramaturgem Jaroslavem Vostrým. Když se přemýšlelo o hereckém obsazení *Pikniku*, byla již spolupráce Smoček-Vostý navázaná; dvojici brzy doplnil ještě Jan Kačer, který tou dobou působil jako režisér v ostravském Divadle Petra Bezruče.¹⁸

Smoček s Vostrým zprvu razili ideu, že by se nejlepší herci z různých divadel scházeli v *Činoherním klubu* bez nutnosti vytvoření stálého souboru. Tomu však nebyl nakloněn Jan Kačer, pro kterého ansámbl představoval nutnost.¹⁹ Sám byl z Ostravy, kde se Divadlo Petra Bezruče těšilo velké divácké oblibě, zvyklý na stálý soubor herců, na něž se mohl spolehnout. *Činoherní klub*, už tak riskantní podnik, který vznikl takřka na zelené louce (divadlu chyběly zprvu kulisy i rekvizity), se nakonec přiklonil ke Kačerově vizi a pomalu ale jistě začal

¹⁵ Členem Laterny magiky byl Ladislav Smoček v letech 1960–1963.

¹⁶ *Magický Činoherní klub, 1. díl – Počátek*. Šestidílný dokument České televize z roku 2015.

¹⁷ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972 / Dramaturgie v praxi*. 34–35.

¹⁸ Tamtéž. 34–35.

¹⁹ V dokumentu *Magický Činoherní klub* se nechává Jan Kačer slyšet: „Bez souboru není možný dělat divadlo.“

kontaktovat herce, jimž nemohl v začátcích zaručit a nabídnout více než roční smlouvu, svobodnou uměleckou činnost a společnost divadelníků – osobností. Pro mnohé však byly čelní představitelé divadla dostatečnou motivací k tomu, aby zanechali pracovních jistot a vykročili vstříc něčemu novému, nejistému ale zřejmě lákavému. Tak například Josef Abrahám odmítl nabídku Národního divadla a rozhodl se stát součástí výběrového ansámblu utvářejícího se *Činoherního klubu*.

Jelikož se Ladislav Smoček necítil na to stát v čele nového divadla; sám chtěl předně režisovat, stal se po domluvě uměleckým šéfem *Činoherního klubu* Jaroslav Vostrý. Režisér se tak mohl věnovat realizaci své autorské prvotiny, jejíž očekávanou premiérou otevřel veřejnosti nové divadlo Ve Smečkách 27. února 1965.

2. 2. Charakteristika Činoherního klubu

Stejně spontánně, jak se utvářel herecký soubor, potažmo divadlo, vznikl i jeho název, jenž v sobě ukrývá gró nepsaných ale všemi přítomnými umělci c(i)těných zásad. Ve stručnosti, slovy Jaroslava Vostrého, by se sousloví názvu divadla dalo vyložit jako snaha o „*činohru v prostoru malého divadla*“.²⁰

2. 2. 1. Osobn(ostn)í herectví

Jak uvádí v programu k *Pikniku* Vostrý, šlo jemu i Smočkovi a Kačerovi o základní typ divadla, kdy se pozornost upíná k hereckému projevu, k jeho autenticitě, důvěryhodnosti, vybroušenosti a jedinečnému pojetí.²¹ Herectví jakožto tvůrčí princip byl v centru pozornosti zakladatelů *Činoherního klubu* i jejich pozdějších členů, kteří se takové výzvy rádi zhostili, neboť je samotné to v uměleckém ale i bytostně lidském ohledu přibližovalo k jejich vlastní podstatě. Ne náhodou spojuje Vostrý herectví a civilní život, když formuluje ambice *Činoherního klubu* jako „*zkoumání lidských možností prostřednictvím možností herce*.“²² Byl přesvědčen, že si každý herec jako člověk v sobě nese (latentně) určité životní téma, které může přetavit a vyjádřit ve způsobu, jakým uchopí danou hereckou roli. Takové bytostně

²⁰ Vostrý, J.: z rozhovoru k programu k inscenaci *Piknik*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 13.

²¹ Tamtéž. 13.

²² *Magický Činoherní klub*, 1. díl – Počátek.

angažované herectví nazýval Jan Kačer osobním; termín „osobnostní herectví“ se se zjevným odkazem na Kačerovo pojetí uchytil v české kritice právě v průběhu 60. let.²³

Takový typ hereckého projevu se neodmyslitelně pojí s požadavkem (vnitřním i vnějším) na autenticitu, která však nepřichází sama od sebe. Autentickým se herectví může stát pouze vědomě, svou „dezautomatizací“; tím je myšleno, že je třeba klást si při studiu role mentální překážky, jež v jejím procesu uvolňují tvořivou energii, která pak vede k důvěryhodnému, původnímu hereckému projevu.²⁴

Pavel Landovský, jenž přišel do Prahy z pardubického divadla, akcentuje, jak důležité je přemýšlet o postavě, již herec ztvárňuje. Musí se stále a dokola tázat proč se to či ono děje, co stojí za jejím chováním; jen tak se dojde k poctivému a věrohodnému výsledku.²⁵

Konkrétní naplnění takového kreativního přístupu k roli ilustrovala ve své studii o herectví Jiřího Háleka a Jiřiny Třebické Petra Honsová.²⁶ Jiřina Třebická, v roli na morfinu závislé manželky a matky Mary Tyron ve Smočkově inscenaci autobiografického dramatu amerického Ira Eugena O'Neilla, ztvárnila svou postavu v intencích *Činoherního klubu* ukázkově. Jan Císař, přední dramaturg a divadelní kritik hodnotí Třebickou v této roli následovně:

„Já si vzpomínám na některé její dialogy z O'Neilla, při kterých jsem měl pocit, že ona opravdu čeká, až přijde ten moment, kdy už nelze jinak, než že promluví. A ten jsem viděl úplně fyzicky, řekl bych hmatatelně: jak čeká na ten moment přetlaku, jak TAM v sobě sbírá jakési prožitky, zážitky a podněty k tomu, aby prostě TEĎ, opravdu z nejnvnitřnějšího vlastního pocitu, – a to je to, co Činoherní klub nazýval ‚vlastní téma‘ – řekla to, co jí O'Neill předepsal. Ona vždycky splňovala to, co já považuji za vrchol herectví.“²⁷

Díky tomu, že se v *Činoherním klubu* poskytovala možnost dlouze zkoušet, herci měli čas a prostor svou roli opravdu pochopit. Ochota a schopnost k takovému individuálnímu a skupinovému tvůrčímu procesu se stala jednou ze zásadních podmínek pro Vostrého a

²³ Honsová, P.: *Jiří Hálek a Jiřina Třebická / K herectví Činoherního klubu a 60. let.* 137.

²⁴ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972. / Dramaturgie v praxi.* 42.

²⁵ *Magický Činoherní klub, 1. díl – Počátek.*

²⁶ Honsová, P.: *Jiří Hálek a Jiřina Třebická / K herectví Činoherního klubu a 60. let.*

²⁷ J. Císař v osobním rozhovoru s P. Honsovou. Srov. Honsová, P.: *Jiří Hálek a Jiřina Třebická / K herectví Činoherního klubu a 60. let.* 131–132. Podobně ilustruje osobnostní herectví v Činoherním klubu komentář Petra Čepka k jevištnímu projevu Miroslava Macháčka: „*Nehrál. Projevoval se!*“ Srov. Hyvnar, J.: *O českém dramatickém herectví 20. století.* 244.

Kačera, co se výběru herců týče, neboť vedení *Činoherního klubu* nešlo pouze o profesionalitu umělců, požadovalo se současně, aby to byli lidé inteligentní, přemýšliví a kreativní. Nebylo tak vyloučeno, že se dramatik stal režisérem, režisér dramaturgem a herec/režisér autorem hry.²⁸

2. 2. 2. Propojení Činoherního klubu s filmem

Na ráz utvářejícího se divadla Ve Smečkách podobně nahlíželo i vedení Státního divadelního studia, v jehož dokumentech nalézáme článek o *Činoherním klubu*, který shrnuje jeho charakter v prvních dvou letech tvorby, jenž konvenuje zásadám divadla tak, jak je předaslali jeho zakladatelé:

„Během dvou let se souboru podařilo vypěstovat osobitý herecký styl, jaký představuje téměř filmová prostota, civilnost a snaha po pokud možno největší pravdivosti v charakteristice současných dramatických hrdinů. U postav klasických her pak snaha po co největší psychologické příbuznosti pocitové oblasti dnešních lidí.“²⁹

Se zmíněnou filmovou prostotou a civilností, jež se vetkla do podoby herectví ansámblu Ve Smečkách, se pojí spolupráce divadla s filmovými režiséry, a to již od úplných začátků. Druhou uvedenou hrou, která zároveň uzavírala první divadelní sezónu *Činoherního klubu*, byla O'Caseyho komedie *Pension pro svobodné pány*.

První irská, potažmo anglosaská hra následovala ihned po *Pikniku*, ale na rozdíl od tohoto prvního, dlouho připravovaného autorského dramatu, vznikla O'Caseyho situační komedie vlastně shodou okolností. Impulsem k nastudování hry pro divadlo se stalo zpracování dramatického textu pro Českou televizi pod vedením filmového režiséra Jiřího Krejčíka.³⁰ Vostrý však uvádí, že nasazení divadelní verze *Pensionu pro svobodné pány* nepředstavovalo nouzové řešení, jednalo se spíše o příhodné načasování.³¹

²⁸ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972 / Dramaturgie v praxi*. 39.

²⁹ Státní divadelní studio. 1967. Autor se tímto vyjadřuje k inscenovaným dramatům *Piknik* (L. Smoček), *Pension pro svobodné pány* (S. O'Casey), *Stalo se v Zoo* (E. Albee), *Spravedliví* (A. Camus), *Mandragora* (N. Machiavelli), *Bludiště* (L. Smoček), *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (L. Smoček), *Zločin a trest* (F. M. Dostojevskij), *Na koho to slovo padne* (A. Vostrá), *Revizor* (N. V. Gogol).

³⁰ Po televizním a divadelním zpracování *Pensionu pro svobodné pány* následoval i devadesátiminutový filmový snímek pod vedením Jiřího Krejčíka natočený v roce 1967.

³¹ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972 / Dramaturgie v praxi*. 46.

Na jevišti *Činoherního klubu* tak vedle sebe stanuli v hlavních rolích herci s filmovými zkušenostmi Josef Abrhám a Vladimír Pucholt (jenž nahradil v televizní verzi z roku 1965 Jiřího Menzela), pro kterého role Halibuta představovala vůbec první divadelní angažmá.

Spolupráce s Krejčíkem, významným režisérem české nové filmové vlny, jen dále rozvíjela hereckou dramaturgii divadla. Režisér byl znám svou schopností, „*dostat z herců víc, než bylo ve filmu obvyklé*“³² stejně jako svým zvykem účastnit se talentových zkoušek na FAMU, aby obhlédl herecké talenty „*ještě dřív než je někdo zkazí*“³³. Podle kritika Jaroslava Opavského tak Krejčík ukázal, jak lze na divadlo převést filmová tvorba ve své specifičnosti a herecké a scénické náročnosti, aniž by tím utrpěla.³⁴ Spolu s Pavlem Grimem se shodují, že jde o uměřenou, propracovanou komedii, které nechybí bohatá psychologie postav a herecká přirozenost.³⁵

Výše zmíněné kritiky naznačují kladný ohlas představení, o čemž svědčí i skutečnost, že po derniéře (téměř na rok přesně od jeho uvedení) následovalo obnovení inscenace, jež se hrála od roku 1975 dalších patnáct let ve více než pěti stech reprízách.³⁶ Režisér v dokumentu o *Činoherním klubu* vzpomíná, jakou stálící se *Pension pro svobodné pány* záhy stal. Pokud onemocněl nějaký herec a nasadila se místo plánované inscenace právě O'Caseyho komedie, diváci, kteří ji měli možnost vidět již předtím, lístky nevraceli a představení rádi shlédli i po několikáté.³⁷

Jiří Krejčík předznamenal svým divadelním uvedením *Pensionu pro svobodné pány* budoucí spolupráci *Činoherního klubu* s filmovými režiséry. Ať už se jednalo o Evalda Schorma (*Zrcadlení, Zločin a trest*) či Jiřího Menzela (*Mandragora*) nebo Ladislava Smočka, jehož autorské drama stojící v základech divadla *Ve Smečkách* bylo zfilmováno Vladimírem Sísem v roce 1967.³⁸

Těsná spolupráce filmových režisérů a herců v *Činoherním klubu* naplňovala potenciál též prostorových možností divadla. Blízkost jeviště a hlediště umožňuje hercům i prakticky

³² Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972 / Dramaturgie v praxi*. 46.

³³ *Magický Činoherní klub*, 1. díl – Počátek.

³⁴ Opavský, J.: *Penzión pro svobodné pány*. In: *Rudé Právo*. 30. 6. 1965.

³⁵ Grym, P.: *Penzión pro svobodné pány*. In: *Lidové noviny*. 2. 7. 1965.

³⁶ Od roku 1975 proběhy v obsazení hry drobné herecké změny. Hlavní postavy se dočkaly alternace – Mulligana hrával kromě J. Abrháma Oldřich Vízner, Halibuta Jiří Hrzán a Jiří Menzel. Jiřinu Jiráskovou v roli Anděly vystřídala režisérova dcera Jiřina Krejčíková.

³⁷ *Magický Činoherní klub*, 1. díl – Počátek.

³⁸ Zájem o filmové zpracování *Pikniku* projevil též italský producent Carlo Ponti. Kladl si však podmínky, kterým L. Smoček nechtěl vyhovět. Ponti požadoval barevné provedení filmu, natáčet chtěl v Somálsku a s americkými hvězdami. Srov. Ježek, V., Stano, T., Tichý, Z. A.: *Ladislav Smoček*. In: *Šest z šedesátých*. 195–196.

onu civilnost hereckého projevu, neboť své repliky nemusí pronášet s důrazem na sílu mluveného projevu. S komorností prostoru souvisí i filmový záběr na detail, kdy má publikum možnost vidět hercům zblízka do tváře a může tak pozorovat jemnou mimiku, které by si ve větším sálu nemělo možnost povšimnout.³⁹ To celé pak umožňuje hercům a divákům navázat bližší vztah, kdy se též publikum stává součástí tvůrčí atmosféry inscenace.

2. 3. Činoherní klub v kulturně-politickém kontextu komunistické éry

Ačkoliv Ladislav Smoček ve svých rozhovorech na téma vznik *Činoherního klubu* opakovaně uvádí, že nikdy neměl ambice založit vlastní divadlo, z pohledu divadelních historiků se tato Smočkem interpretovaná shoda šťastných okolností jeví jednoznačně jako příznak své doby. Podle Jana Hynara „byl Činoherák ve vzduchu“⁴⁰.

Pouťorová umělecká sféra v Československu se až do druhé poloviny padesátých let vyznačovala unifikací v intencích socialistického realismu důsledně prosazovaného komunistickou stranou. Přelomovým byl pro dosavadní politický a kulturní vývoj XX. sjezd Komunistické strany sovětského svazu v únoru 1956, kterým Nikita Chruščov odstartoval tzv. období tání. V průběhu postupného uvolňování poměrů začaly v Československu vycházet dosud tabuizované literární kusy (např. Kunderův román *Žert* či Solženicynova povídka *Jeden den Ivana Děnísoviče*), rozvíjela se kinematografie (Němec, Forman, Menzel, Schorm, Chytilová) a zakládaly se nové divadelní scény.

2. 3. 1. Druhá polovina 40. let – druhá polovina 50. let

Kulturnímu nadechnutí šedesátých let však předcházela doba v mnohém kontrastující. Opresivní padesátá léta učinila přítrž jakýmkoliv demokraticky orientovaným snahám v umění. Komunistická strana se zasazovala o co největší dohled nad kulturou, již využívala jako ideový nástroj ke své propagaci (ať už doma či za hranicemi). Ministr školství Zdeněk Nejedlý si uvědomoval masový potenciál kultury a jal se jej využít v prospěch komunistického systému. Vznikaly tak kontrolní orgány, které měly zaručovat „nezávadnost“

³⁹ „To všechno připomíná filmovou práci herce před kamerou nebo s mikrofonem.“ Srov. Císař, J.: *Život proti divadlu*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 71.

⁴⁰ Hynar, J.: *O českém dramatickém herectví 20. století*. 242.

vznikajících uměleckých kusů a podporovat ty, jež se podílely na tvorbě veřejného mínění dle představ strany.

V divadelnictví ustanovilo ministerstvo informací v únoru 1946 *Distribuční sbor dramatiků*, jenž vypracovával seznam vhodných her; upřednostňována byla dramata domácí či sovětská, ta západní bývala podrobována přísnému zkoumání, jehož předním kritériem se stala socialistická orientace textů. Vrcholnou snahou komunistického aparátu pak bylo postátnění divadel, k němuž došlo po únorovém převratu.⁴¹

Spolu s dohledem nad divadelnictvím však postátnění divadel vedlo i k finančnímu zatížení ministerstva, které situaci vyřešilo drastickým omezením státních dotací. Manipulace se subvencemi stejně jako vehementní snaha o utlumení finanční i obsahové plurality divadla vedly ke ztrátě nezávislosti a k potlačení možnosti jeho demokratické orientace.⁴²

Po Vítězném únoru 1948 začaly být důsledně naplňovány Nejedlého vize o lidovém, srozumitelném a politicky výchovném divadle. Prvním krokem k dokonalému dohledu nad touto kulturní platformou bylo zavedení ideologického kontrolního úřadu. Divadlo v Československu se začlenilo pod správu ministerstva školství a osvěty a ideologický dozor mu poskytovalo ministerstvo informací a osvěty v čele s ministrem Václavem Kopeckým.⁴³

Druhý krok představoval důsledné prověrky předních osobností československého divadla. Kritériem k ponechání divadelníků ve vysokých funkcích se stalo členství v komunistické straně a jejich ochota k přesměrování divadla k repertoáru v intencích socialistického realismu. K tomu byly ministerstvem zřízeny poradní orgány Divadelní a dramaturgická rada (DDR) a Divadelně propagační komise, jež řídily celkový divadelní provoz – od personálních a dramaturgických plánů až po provozní a praktické záležitosti.⁴⁴ V jejich čele stáli ideologicky spolehliví divadelní tvůrci, kteří na svém prvním zasedání v lednu 1949 ujednali závazné stanoviny ohledně uvádění dramát. DDR kromě dramaturgického dohledu

⁴¹ Rozhodující vliv nad divadelnictvím získal stát divadelním zákonem; vůbec prvním zákonem, který Národní shromáždění schválilo. Již od roku 1946 docházelo v rámci návrhu tohoto zákona ke sporům uvnitř zákonodárského sboru. Ty byly ukončeny Vítězným únorem, kdy došlo k jeho schválení v původní verzi. Srov. Pömerl, J.: *České divadlo na rozcestí (1945–1948)*. In: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. 31.

⁴² Již od roku 1945 byla divadla vedena jako veřejná, když červnovým dekretem došlo ke zrušení dosavadních soukromých koncesí. Srov. Šormová, E.: *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956)*. In: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. 34.

⁴³ V roce 1953 nahradila tato ministerstva ministerstvo školství a ministerstvo kultury.

⁴⁴ Tři čtvrtiny repertoáru divadel měla tvořit původní tvorba, hry sovětské a hry lidových demokracií, jednu třetinu pak klasická světová, především ruská dramata. Srov. Šormová, E.: *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956)*. 36–37.

určovala i inscenační styl, když na jevištích vymáhala zvlgarizované Stanislavského pojetí realistického herectví.⁴⁵

Od komunistického převzetí moci do roku 1952 bylo tedy československé divadelnictví svázáno zřetelně definovanými normami. Upřednostňovány byly původní hry, jež měly ilustrovat soudobý společenský vývoj. Dále se vybírala dramata z minulosti, u nichž byl rozpoznán sociální revoluční potenciál; takto se stali režimově protěžováni a desinterpretováni Jirásek či Tyl.

Umělecká hodnota, původnost, experiment, symbolismus – to vše bylo v dramaturgii, potažmo v umění chápáno takřka jako kontrarevoluční snaha zpochybnit socialistické úspěchy, neboť právě ty budovatelské umění mělo za účel propagovat.

Zlomovým se pro tuto dramaturgickou doktrínu jeví rok 1952, kdy režisér A. V. Sokolov nastudoval drama *Přelom* revolučním způsobem neodpovídajícím schématu socialistického realismu. V polovině 50. let tak dochází k pozvolné diferenciaci československého divadelnictví. Režiséři zprvu opatrně uvádí ve větším množství klasické hry, které jim i hercům nabízejí alespoň určité umělecké možnosti. Také hry s intimní tematikou (o lásce, dospívání, manželství), do té doby upozadřované, se začínají postupně objevovat v repertoáru divadel (např. *Dobrá píseň* Pavla Kohouta).

V roce 1953, po smrti J. V. Stalina a K. Gottwalda, dochází v souvislosti s prvními kritikami kultu osobnosti k ještě výraznějšímu rozvolnění divadelní doktríny z přelomu 40. a 50. let. Na jeviště se vrací satirické hry (Divadlo satiry v čele s Janem Werichem a Miroslavem Horníčkem, kteří vytvořili herecko-autorskou dvojici s návazností na tradici Osvobozeného divadla) i básnická dramata (*Půlnoční vítr* Josefa Topola) jako reakce na výzvu nového politického vedení, které vybízí k novátorskému pojetí divadla co do formy a požaduje návrat emociálnosti do hereckého projevu.

Divadelní tvorba se v polovině padesátých let navzdory komunistickým dogmatům emancipuje – režijně, dramaturgicky i scénograficky. Režisérská práce získává možnost uměleckými prostředky a provedením pozvednout kvalitu hry (Radokova inscenace *Ďábelský kruh*). Rozšiřuje se též divadelní repertoár, a to jak o domácí (např. F. Šrámek: *Měsíc nad řekou*), tak o světové klasické hry (např. C. Goldoni: *Poprask na laguně*), stejně jako o autory,

⁴⁵ Propracovaná herecká metoda K. S. Stanislavského byla založena na psychologické a fyziologické souhře, emoční paměti, duchovní i fyzické přípravě umělců. To vše mělo vést k vytrysknutí přirozené, nenaučené nýbrž prožitě tvůrčí energie, jež se nejintenzivněji projevila při kooperaci herců na jevišti. Srov. Hyvnar, J.: *Herec v moderním divadle / K divadelním reformám 20. století*. 8–30.

jejichž dramata byla od února 1948 režimem zapovězena (např. K. Čapek: *Loupežník*, M. Bulgakov: *Útěk*). Výraznou změnu zaznamená též výtvarná scénografie, která se osvobozuje od realisticky iluzivních kulis, jež nahrazuje scénografickou zkratkou.⁴⁶

Tendence divadelního vývoje v Československu započatá rokem 1953 pokračuje v emancipačním duchu až do okupace v létě 1968.

Jiří Pömerl akcentuje ve druhé polovině 50. let otázku po smyslu a funkci divadla, jež se nabízí vzhledem k dobové popularizaci televize, která se stala divadlu konkurencí, a to nejen díky zvyšující se dostupnosti televizních obrazovek, ale též kvůli prostupování televizní tvorby do divadelní branže. Docházelo k natáčení jednotlivých divadelních představení, a již od roku 1955 se začaly filmovat hry přímo pro televizní obrazovku.⁴⁷

Právě takovou cestou se později v *Činoherním klubu* zrodila divadelní inscenace *Pension pro svobodné pány*, která, jak již bylo řečeno výše, vznikla díky jejímu původnímu natáčení pro televizi. Televizní hra se však nikdy neodvysílala, zato její divadelní zpracování slavilo velké úspěchy. Jiří Krejčík vysvětluje, že se *Pension pro svobodné pány* na obrazovky nedostal kvůli špatné kvalitě filmu. K natáčení byla zvolena technika zvaná telerekording, jež vyžadovala častou výměnu filmového kotouče, takže se stávalo, že kvůli místům, kdy bylo potřeba kotouče vyměnit, nebyly některé scény zachyceny, a tak je museli herci hrát znovu. Při vyvolávání v laboratoři pak jeden z kotoučů přeexponovali tak, že hercům nebylo pořádně vidět do tváře. Ve snaze vyrovnat tyto rozdíly přeexponovali i zbylé kotouče s filmovým materiálem, takže se režisér rozhodl v takové podobě O'Caseyho komedii neodvysílat. „*Když jsem spatřil technickou kvalitu, pokoušely se o mě mdloby a odmítl jsem, aby se to někdy vysílalo.*“⁴⁸

Jestliže televize byla takovým způsobem schopna reprodukovat i divadelní hry, vyvstává legitimní otázka, čím divadlo disponuje navíc než televize. Divadelní provoz se tak zaměřil na specifické výrazové prostředky vlastní výhradně této umělecké platformě.

Prvním zásadním krokem bylo vymanění se z dogmatu socialistického realismu, po němž přirozeně následoval obrat k již známým avantgardním postupům meziválečného divadelnictví. Důležitým experimentálním, antiiluzivním dramatikem, s nímž se československé prostředí nově seznamovalo, byl Bertold Brecht. Ten zaváděl ve svých hrách

⁴⁶Srov. Šormová, E.: *Socialistický realismus – kulminace a rozpad (1948–1956)*. 42–47.

⁴⁷Pömerl, J.: *Divadlo v době politického tání (1956–1962)*. 49.

⁴⁸Srov. Prchalová, R.: *Pension pro svobodné pány*. In: *Reflex*, č. 32. 2007.

tzv. epického divadla zcizovací prostředky, které měly za účel potlačit divákovu vciťování se do postav na jevišti; psychologismus se tak snažil nahradit kritickým, analytickým myšlením diváků.⁴⁹

Brecht tak vytvořil v českém prostředí jednu linii dramaturgie, na níž navazovali např. bratři Kunderové. Protiváhou zůstávala čechovovsky laděná dramatická látka s důrazem kladeným na psychologismus a náládovost. Umělecká skupina kolem Otomara Krejči, který v roce 1956 nastoupil jako šéf činohry Národního divadla, se zase soustředila na postižení problematiky a složitosti života moderního člověka. V Brně se proti Krejčově divadelní orientaci vymezilo vedení činohry Státního divadla, které kladlo důraz na osobní angažovanost v současném světě v intencích politického divadla, jemuž přizpůsobilo svou dramaturgii. Vedle toho stále působil v Národním divadle Alfréd Radok, pro jehož režijní tvorbu se stalo příznačné zapojování různých technických složek, jako byly fotografie, film či hudební koláže.⁵⁰

Je tedy patrné, že od roku 1956 sílí emancipační tendence režijní tvorby stejně, jako se rozrůstá diference přístupů k jevištnímu zpracování dramatické látky. Fenoménem, který se zrodil v této kulturně-spoločenské atmosféře politického tání druhé poloviny 50. let, jsou malé divadelní scény navazující svou profilací a jedinečnými impulsy na meziválečnou avantgardu.

„[...]onen jev, který jsme si zvykli nazývat „malými formami“, vstoupil definitivně a rozhodně do našeho divadelního života, přinesl mu cenné impulsy – a vyvíjí se dále. Přitom zůstává nenapodobitelný a jedinečný, svůj do každé maličkosti a každého detailu.“⁵¹

V roce 1957 na sebe upozorní svým novátorským žánrem – text-appealy v pražské Redutě Ivan Vyskočil a Jiří Suchý, kteří odstartovali postupně se zintenzivňující proces zakládání nových studiových divadel. Vedle Reduty o sobě dává v podobnou dobu vědět i

⁴⁹Mezi zcizovací prvky epického divadla patřil kupříkladu „efekt Z“, totiž rozdvojení figury, ať už tím, že sama o sobě mluví místy ve třetí osobě, tak kontrastní změnou jejího dosavadního chování.

⁵⁰Pömerl, J.: *Divadlo v době politického tání (1956–1962)*. 50–52.

⁵¹Hercíková, I.: *Začalo to Redutou*. 291.

znovuobnovená kabaretní scéna Rokoko; o rok později vzniká divadlo Na Zábradlí, v roce 1959 Semafor a hned poté kabaretní divadlo Paravan.⁵²

Malým divadlům, formujícím se ve druhé polovině 50. let, je vlastní tvorba, z níž číší energie mládí, optimismu a morálního ideálu. Divadelníci experimentálních scén cílí na mládí, osvětu ideálů mladých lidí, jejichž potřeby a touhy se jim zdály být opomíjeny a dostatečně nereflektovány. Až s počátkem šedesátých let je tato životní euforie projevovaná na divadelních prknech vystřídaná vážnějšími motivy, jako byla skepse či pocit životní absurdity.⁵³

2. 3. 2. Šedesátá léta

„Zlatá“ šedesátá léta rozvíjela výtobytky z let předešlých, a to oslabováním stalinského dogmatismu nekompromisně uplatňovaným do roku 1953. Veřejné podpoře se ve společnosti v druhé polovině 60. let těšili reformní komunisté v čele s J. Smrkovským, Z. Mlynářem, F. Kriegelem a O. Šlikem, kteří vyvíjeli tlak na stávající zkorumpovanou politickou garnituru presidenta Antonína Novotného, jež se jen s velkou neochotou začínala přizpůsobovat nově nastolovaným pořádkům, jež k nám proudily z Ruska.⁵⁴ Jejich snaha byla pomocí reformů, modernizací, humanizací a důrazem na národní zájem obrodit socialismus (původní ideje marxismu-leninismu), pro něž se od této doby ustálilo pojmenování „socialismus s lidskou tváří“ nebo „demokratický socialismus“.

Chruščovské tání přineslo v průběhu 60. let obnovování občanských svobod, rehabilitaci obětí politických procesů z počátku 50. let i likvidaci kultovních symbolů (odstranění Stalinovy mumie z Leninova mauzolea a Gottwaldova těla z žižkovského památníku).

Všechny výše zmíněné změny, k nimž dal svým satelitům impuls Nikita Chruščov, u nás však probíhaly opatrným, neuspokojivým tempem a v nedůsledném, povrchním provedení (v československém případě se hovořilo o „reformovaném stalinismu“).

⁵² Kromě malých divadel v Praze, vznikají nové experimentální scény i v Brně (Večerní Brno), v Broumově (Kladiadlo) či v Liberci (Ypsilonka).

⁵³ Černý, F.: *Kapitoly z dějin českého divadla*. 353–355.

⁵⁴ „Novotný byl intelektuálně omezený dogmatik.“ Srov. Brolík, T.: *Saša nikomu nevdal*. In: *Respekt speciál 1968*, č. 2 (13. 6. 2018), roč. IV. 20–22.

„Československo roku 1967 bylo zemí opožděného mírně reformovaného stalinismu, jehož fungování se dostávalo do stále hlubšího rozporu se skutečnými potřebami změn na poli ekonomiky, politiky, kultury i morálky.“⁵⁵

Přestože stav ve státě nebyl zdaleka uspokojivý, liberalizační tendence ve srovnání s opresivním charakterem první poloviny 50. let je nepopíratelná. A to i v kulturní oblasti, v níž se ponenáhlu umělcům začalo tvořit svobodněji. Překonanou se stala metoda socialistického realismu, na níž už režim zatvrzele nelpěl, čímž dal nevědomky zelenou experimentálním snahám nové (umělecké) generace.

V polovině šedesátých let zaznamenává nebývalý úspěch filmová domácí tvorba, která získala též zahraniční uznání. Na prestižním filmovém festivalu v Cannes v květnu 1968 byly nominovány na získání Zlaté palmy tři filmové snímky československé produkce – Formanovo *Hoří, má panenko*, Menzelovo *Rozmarné léto* a *O slavnosti a hostech* Jana Němce, které se však nedočkaly ocenění, neboť kvůli studentské stávce proti vládě a její podpoře ze stran francouzských režisérů, byl tento ročník festivalu zrušen.

Účast českých režisérů na proslulém západoevropském festivalu ilustruje dobové tendence o kulturní výměnu dvou bloků, jež od nástupu komunismu oddělovala železná opona. V československých biogramech se tak objevovaly zahraniční snímky režisérů mimo světový blok (např. A. Hitchkok, I. Bergman, F. Fellini). Podobný směr nabrala též literatura a divadlo. V roce 1963 u nás mohl vyjít Solženicynův *Jeden den Ivana Děnisoviče*, popisující hrůzy gulagu, i Kunderův *Žert*. Na pulty knihkupectví se vrátila literatura vyobrazující období okupace, knihy s židovskou tematikou i díla režimem zapovězených autorů jako byl J. Zahradníček, J. Čep aj.

Též do repertoáru našich divadel pronikaly západní vlivy v podobě zahraničních autorů, prezentujících svou tvorbou různorodé přístupy k realitě. České prostředí se tak seznámilo s psychologickým dramatem (T. Williams), absurdním dramatem (E. Ionesco, E. Albee, S. Beckett), existenciálními (J. - P. Sartre, J. Genet) i duchovními hrami (P. Claudel). Velkou odezvu zaznamenalo Brechtovo divadelnictví, s nímž odbornou veřejnost seznámil J. Grossman a L. Kundera.

⁵⁵ Hamšík, D.: *Spisovatelé a moc*. 7.

Zprostředkovatelem dramát západní proveniencí se stalo vedle uvedených teoretiků nakladatelství Odeon, časopis *Divadlo*, jenž se věnoval ve svých tematických vydáních zahraničním jménům, dále umělecká agentura DILIA publikující překlady západních autorů a edice *Divadlo*, již od roku 1962 produkovalo nakladatelství Orbis.⁵⁶

2. 3. 2. 1. Malé divadelní scény 60. let

Kromě možnosti seznámení se se zahraničními autory a jejich styly bylo u nás divadelnictví 60. let formováno též konfrontací tvorby oficiálního divadla a experimentálních forem, jež se etablovaly od roku 1957.

Oficiální divadla, která se již od druhé poloviny 50. let odvracela od závazného inscenačního modelu předešlých let, svým zaměřením ilustrovala rozvíjející se pluralitu v jevištní i dramaturgické rovině. Otomar Krejča udával Národnímu divadlu směr akcentující jednotlivce, prohloubenou psychologizací zobrazoval na jevišti individuální lidské osudy se vším, co k nim patří. Na druhé straně v Brně rozvíjeli koncepci politického divadla, ovlivněné tvorbou Brechta. Kromě dramaturgického stylu se na obou velkých scénách rozcházejí též ve způsobu jejich inscenace; Krejča si ponechává tradiční metodu, v Brně naopak v této oblasti experimentují. Článkem slučujícím obě tendence – záběr na individuum zmítané okolními vlivy dějin pak představoval Alfréd Radok.

Souběžně s oficiálními scénami fungovaly i opozičně laděné malé divadelní scény reprodukcí životní pocit mladé generace. Novum představovaly jak destrukcí klasické žánrovosti, tak v četných případech nevystudovanými, poloprofesionálními herci (např. J. Šlitr, J. Suchý). Mezi útvary, jež autoři prvních malých scén ve svých divadlech představili, patřily text-appealy (autorská tvorba, improvizace, zapojení diváka, hudební doprovod), umělecké koláže hudby, výtvarného umění a činohry, ale i pantomima, již oživil a zpopularizoval Ladislav Fiala.

Divadelníkům šedesátých let tak předešlý vývoj vytvořil příznivé tvůrčí podmínky. Rozmanitost inscenačních metod, žánrová diference, možnost autorské tvorby stejně jako obeznámení se s významnými díly světových dramatiků a příznivější politické klima, to vše umožnilo, aby v 60. letech vznikaly malé divadelní scény, jež „vyrostly jako houby po dešti“.

⁵⁶ Hořínek, Z.: Šedesátá léta (1960–1968). In: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. 65.

„Malé divadelní scény“ je termín, jenž není jednoduché jednoznačně definovat. Svou roli v procesu jeho ustalování sehrálo kromě jiného též nevelké zázemí těchto divadel.⁵⁷ V 50. letech byla pro Redutu, Divadlo Na zábradlí a Semafor typická aktuálnost a rozvolněnost tradičních žánrů.

Malá divadla je však třeba chápat v širším smyslu a v historickém kontextu. Nejedná se pouze o fenomén přelomu 50. a 60. let 20. století, neboť taková divadla existovala paralelně vedle těch velkých, oficiálních už v dávné historii. Již ve feudální éře totiž fungovala šlechtická rodinná divadla, jež umožňovala aristokratům divadelní zážitek bez „rušivé“ přítomnosti nižších vrstev. Z první poloviny 19. století jsou zase známa rodinná divadélka, jež působila v bytech zámožných měšťanů.⁵⁸ Uvést mohu příklad Teisingerova divadla, jež se původně provozovalo v obývacím pokoji tohoto pražského měšťana. Herecký „ansámbel“ tvořily Teisingerovy děti, dcera Amálie a synové Jan s Václavem, kteří od roku 1819 bavili zvané publikum každou neděli v zimě.⁵⁹

Po roce 1918 se se zpožděním rozvíjely i v Československu, zejména pak v Praze rozmanité soukromé divadelní podniky kabaretního ražení, jež tvořily protiváhu kamenným divadlům Národnímu, Vinohradskému a karlínskému Varieté.⁶⁰

V roce 1925 vzniklo jako pražská avantgardní scéna divadelní sekce Devětsilu Osvobozené divadlo, u jehož zrodu stáli režiséři J. Honzl a J. Frejka, a jehož hlavními tvářemi se stali J. Voskovec a J. Werich. Ve 20. letech se tato nová divadelní scéna projevovala jako bohémský kabaret, když ve svém repertoáru zahrnovala surrealistické, futuristické i dadaistické hry plné provokace a mystifikace. Podobný charakter si zachovala do roku 1932, kdy došlo v autorské tvorbě dua V+W k razantnímu obratu. Se vzestupem extrémní pravice v Německu, dochází v dramatech V+W k ostré politizaci; divadlo od té doby směřovalo k politické satirě. Ve svých hrách dvojice zesměšňuje prázdna hesla diktátorů, kritizuje nenávistnou, štvavou politiku vůdců a kritizuje povrchní pojetí vlastenectví.

⁵⁷ M. Obst trefně pokládá otázku, která ilustruje relativitu pojmu nejen malých divadel, ale i jejich skutečné velikosti: „[...] co je to vlastně malé divadlo? Je to divadélko s hledištěm pro 50, 100 nebo 3000 diváků? Nebo jde spíše o jeviště malých rozměrů a skrovného technického vybavení? Obst, M.: *K historii malých divadel*. In: *Divadla studiového typu*. 6.

⁵⁸ Tamtéž. 8.

⁵⁹ *Česká divadelní encyklopedie*. www.encyklopedie.idu.cz

⁶⁰ Již před první světovou válkou v Praze fungovaly šantány inspirované pařížským prostředím: Červená sedma a Montmartre. Kromě toho měl každý větší hotel či restaurace svůj šantán. Do Prahy tehdy zavítali též proslulé zahraniční kabaretní umělci, jako byl H. Houdini. Srov. Binder, H.: *Gestern abend im Café / Prager Kaffeehäuser und Vergnügungstätten in historischen Bilddokumenten*.

Na příkladě Osvobozeného divadla lze ilustrovat funkci a schopnost divadla jako takového, pokud se rozvíjí ve svobodném prostředí. Obdobně s poezií totiž funguje jako seismograf dobových nálad a reflektuje takřka bezprostředně soudobé dění.

Osvobozené divadlo vzniklo stejně jako malé divadelní scény 50./60. let z přirozené umělecké a lidské blízkosti tvůrců. V obou případech se jedná o to, co nazval František Černý „*divadlem spřízněných duší*“.⁶¹ Tak se událo, že se s příchodem J. Grossmana a V. Havla do Divadla Na zábradlí vykrystalizovala poetika absurdního dramatu, pro niž bylo divadlo ceněno, spojením režiséra Otomara Krejčí a dramatika Josefa Topola se vyvinula poetika akcentace křehkosti lidských vztahů v nově vzniklém Divadle za branou (1965), z rozhlasové relace *Vinárna u pavouka* se utvořila tvůrčí skupina, jež založila divadelní fenomén Járy Cimrmana (1967), a konečně spoluprací přátel ze studií L. Smočka, M. Hercíka a J. Vostrého vznikla i scéna *Činoherního klubu* (1965).⁶²

Všechna nová divadla v 60. letech vznikla díky nezanedbatelnému vlivu Miloše Hercíka, jenž stál v čele původně dozorčího SDS, pod jehož vedením se však jednalo spíše o stmelující platformu malých divadelních scén. Ta svým rozličným repertoárem, aktuálností i autorskou tvorbou lákala veřejnost, zejména pak mladé lidi. Ty přitahovala jejich nekonvenčnost, nové náměty (či nové souvislosti v námětech), jejich prohlubování a provokace, pokusy o myšlenkovou originalitu a formální odvážnost, tedy estetické specifičnosti nového divadelního fenoménu.⁶³

2. 3. 3. Normalizace

Kulturní rozvoj v Československu byl přerušen a utlumen normalizačním obdobím, jež následovalo po invazi vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Alexandera Dubčeka nahradil ve funkci generálního tajemníka ÚV KSČ Gustav Husák, jenž projevoval větší poddajnost a oddanost Kremlu. Reformní snahy, jimiž jsou poznamenána celá 60. léta, nové vedení pozastavilo. Ačkoliv již nebyl možný návrat k období první poloviny 50. let, docházelo od 70. let ke snaze vrátit poměry v zemi před rok 1968, což v kontrastu s atmosférou liberalizace

⁶¹ Černý, F.: *Divadla spřízněných duší*. In: *Divadelní noviny*, č. 3, 1957–1958. 4. In: *Kapitoly z dějin českého divadla*. 352.

⁶² Vedle výše zmíněných divadel vznikala v průběhu šestého desetiletí minulého století další: Nedivadlo Ivana Vyskočila v Praze (1964), liberecké studio Ypsilon (1963), Divadlo pracujících v Gotwaldově (1967).

⁶³ Císař, J.: *Z malého se stává velké*. In: *Začalo to Redutou*. 291–300.

předchozí dekády působilo o to bolestivěji. Ladislav Smoček expresivně popisuje dobové nálady vyvolané srpnovou okupací slovy:

„Člověk se pořád zoufale držel nejasné naděje, že přece jen něco zůstane a že není probohasvatého možné, aby to bylo takové jako za Novotného. Ale ono to bylo postupně ještě horší. I když už se nepopravovalo jako v padesátých letech, celková atmosféra byla hrozná.[...] Obecně se tehdy věřilo, že lze dosáhnout svobodného socialismu. Tuto iluzi sdílela i vzdělaná, kultivovaná většina lidí.[...] Opět jsme přímo pocítili cizí barbarskou moc a byl to moment otřesného a definitivního poznání. Konec iluzí.“⁶⁴

Důkladným prověrkám byli podrobena všichni členové KSČ, ale i nestraníci, kteří vykonávali povolání, jež s sebou neslo určitý společenský vliv (lékaři, učitelé, novináři, vědci). Sdělovací prostředky se dostaly zpět pod plnou kontrolu vedení státu, které provedlo v tisku, televizi i v rozhlase hluboké personální čistky, takže netrvalo dlouho a o okupaci se počalo psát a hovořit jako o bratrské pomoci.⁶⁵

Vladimír Just periodizuje dobu normalizace na čtyři období: 1968–1971, 1972–1976, 1977–1985, 1986–1989. V prvním, jež vymezuje léty 1968–1971, doznívá tvůrčí rozmach. V divadelnictví se udržuje návaznost na 60. léta a všechny výdobytky umělecké diferenciaci, jež s sebou přinesla.⁶⁶

2. 3. 3. 1. Činoherní klub v letech 1968–1971

Z textu Jaroslava Vostrého reflektující úskalí dramaturgie *Činoherního klubu* v posrpnové době, se ukazuje, jakým problémům tvůrci čelili. V dobové atmosféře odmítání všeho ruského se stalo diskutabilní uvedení tou dobou již rozpracovaného Gogolova *Revizora*. Vostrý poukazuje na skutečnost, že ruské autory stáhla ze svých repertoárů všechna divadla kromě Krejčova Divadla za branou, jenž dále hrálo Čechovovy *Tři sestry*, na něž po srpnové invazi diváci už nechodili.⁶⁷

⁶⁴ Ježek, V., Stano, T., Tichý, Z. A.: *Šest z šedesátých*. 201.

⁶⁵ Srov. *Respekt speciál 1968*, roč. IV., č. 2 (13. 6. 2018). 128.

⁶⁶ Just, V.: *Divadlo normalizace (1969–1989)*. In: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. 83–85.

⁶⁷ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972 / Dramaturgie v praxi*. 111–114.

Navzdory tomu se v *Činoherním klubu* rozhodli pro uvedení další ruské hry – *Višňového sadu* A. P. Čechova jako potvrzení své dosavadní dramaturgie.⁶⁸ Jan Kačer ilustruje slávu *Činoherního klubu* těch let, když popisuje, jak lidé reagovali na zprávy o zkoušení této ruské hry Činoherním ansámblem. Příznivci divadla přespávali dokonce na slavnících v chodbě *Činoherního klubu* čekající na lístky na *Višňový sad*, který nebyl ještě ani uveden.⁶⁹

S ohledem na invazi vojsk Varšavské smlouvy se přemýšlelo o dramaturgickém plánu na další sezónu, který přirozeně nezohledňoval možnost přelomové události. Vostrý si pokládal otázku, zda premiéry připravovaných her odložit a nastudovat některé, jež by více souzněly s pocity reflektující události 21. srpna. Nakonec však zůstalo u původního plánu a uvedeny byly inscenace, se kterými se na danou sezónu počítalo. Po určitém váhání se v sezóně 1968/1969 objevily i komediální hry (*Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, *Na koho to slovo padne*, *Mandragora*), jež zaznamenaly u veřejnosti úspěch i v tuto dobu, kdy důvodů ke smíchu mnoho nebylo; a možná právě pro to. Přesto se vedení *Činoherního klubu* zdálo potřeba reflektovat nenadálou atmosféru ve společnosti, a tak přistoupilo k několika krokům. Zprvu vystavovalo fotografie ze srpnových dnů a v přestávce během inscenací *Mandragory* pouštěli písně Karla Kryla, poté však přistoupili ke kroku, který divadlu přinesl trvalou přidanou hodnotu. Tím bylo navázání spolupráce s Petrem Skoumalem a Janem Vodňanským, kteří dostali v *Činoherním klubu* prostor k uvedení třech svých her – *S úsměvem idiota* (1969), *Hurá na Bastilu* (1970) a *S úsměvem donkichota* (1970). Svými zpěvohrami a improvizovanými komentáři s „šibeničním humorem“ jednak reagovali na náladu doby, jednak vetkli do podoby *Činoherního klubu* nový prvek svou aktuálností a rozdílnou inscenační formou.⁷⁰ Josef Abrhám vzpomíná: „*Petr Skoumal byl veledůležitý. [...] Nebyl by Činoherák bez Skoumala.*“⁷¹

Druhé údobí mezi léty 1972–1976 už naopak divadelní sféru zasahuje. Za nežádoucí byli označeni autoři, kteří se v minulé dekádě dočkali rehabilitace, ale nyní se stali režimu znovu nepohodlnými (např. K. Čapek, P. Kohout, V. Havel). Také u divadelní kritiky, jež zažívala vrcholná léta od roku 1957, kdy byl založen čtrnáctideník *Divadelní noviny*

⁶⁸ Jan Kačer upřesňuje: „[...]jako by se ne nic nestalo, ale právě to, že se to stalo (okupace), stvrdilo oprávnění hrát ruské hry, protože v nich je nejvíc obsaženo i to zvěrstvo i ta agresivita i ta nespravedlnost i ta zrada intelektu.“ In: *Magický Činoherní klub*, 3. díl – *Příchody a odchody*.

⁶⁹ *Magický Činoherní klub*, 3. díl – *Příchody a odchody*.

⁷⁰ Tamtéž. 113.

⁷¹ *Činoherní klub 1965–2005*. 455.

reflektující divadelní produkci napříč celou zemí, a měsíčník *Divadlo*, jenž se z režimu poplatného časopisu, stává s příchodem mladých divadelních teoretiků kritickou revue na úrovni zprostředkovávající též zahraniční kontakty, dochází s příchodem normalizace k jejímu utlumení.⁷² K obnovení legální divadelní kritiky dochází až v roce 1976, když v dubnu začíná vycházet divadelní periodikum *Scéna*.

V podobnou dobu dochází k otevření zrekonstruovaného Žižkovského divadla, jež ve svých prostorách umožnilo vystupovat alternativním amatérským i profesionálním souborům. Amatérské divadlo na sebe v polovině 70. let výrazně upozorňuje svou kreativitou a nebojácností, jež lze ilustrovat na uvedení Havlovy *Žebrácké opery* Divadlem na tahu v Horních Počernicích.

2. 3. 3. 2. Činoherní klub v letech 1972–1976

Pro samotný *Činoherní klub* je rok 1972 významný v mnoha ohledech. Tímto rokem se divadlu uzavírá prvních sedm let jeho existence a umělecké činnosti, často označovaných jako „zlatý věk“ divadla. Téhož roku je na postu ředitele SDS vystřídán M. Hercík Janem Cmíralem, což jako jeden z důsledků vede k odvolání J. Vostrého z pozice ředitele *Činoherního klubu*.

Tíživá atmosféra 70. let se v divadelnictví projevovala především snahou režimu o podchycení kamenných i malých divadelních forem. Když bylo v roce 1971 zrušeno *Činohernímu klubu* blízké bratislavské Divadlo na korze, což mělo na svědomí nové vedení Svazu dramatických umělců (SDU), očekávalo se, kdy padne kosa také na pražskou scénu. *Činoherní klub* byl spolu s Divadlem za branou trnem v oku SDU, jenž vypracovávalo referát, který osočoval Krejčovu scénu i Smočkovo a Vostrého divadlo z orientace prozápadním směrem ohrožující hodnoty socialismu. K legitimitě takového usvědčení mohlo nahrát i Kačerem zamýšlené nastudování Pinterova absurdního dramatu *Návrat domů*, neboť absurdní hry byly již na seznamu nežádoucího, protisocialistického umění.⁷³

V divadelní sezóně 1971/1972 přijeli do *Činoherního klubu* herci z proslulého moskevského divadla MCHAT zhlédnout českou inscenaci Gorkého *Na dně*, kterou uváděli v

⁷² Srov. Pömerl, J.: *Divadlo v době politického tání (1956–1962)*. 50.

⁷³ „Orientace na divadlo absurdity rovná se orientaci na čtení mezi řádky. V socialistickém státě se nepotřebuje nikdo, komu jde skutečně o socialismus a o jeho umění, vyjadřovat v jinotajích. Jestli se tak vyjadřuje, dokazuje, že mu nejde o socialismus, ale o jeho popření, a že se dostal na druhou stranu barikády.“ Cituje z referátu nového vedení SDU J. Vostrý. Srov. Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 – 1972. / Dramaturgie v praxi*. 168.

Moskvě před půl rokem. Moderním pojetím hry byli ve vzpomínkách J. Kačera ruští herci obdobnou mírou zmateni i uchvázeni.⁷⁴

Jako drobnou úlitbu vyvíjejícímu tlaku na divadlo, inscenoval J. Vostrý v *Činoherním klubu* ruské drama *Zlatý kočár*, avšak v překladu domácího scénografa a rusisty Leoše Suchařípy, který text zbavil původního přehnaného pathosu a lyrizace. Za dva a půl měsíce po premiéře byl J. Vostrý odvolán z *Činoherního klubu* a na postu uměleckého šéfa jej nahradil sám místopředseda SDU a ředitel Divadla na Vinohradech Zdeněk Míka. Nucení odejít byli kromě Vostřého též J. Kačer (odsunutý do Ostravy), L. Suchařípa, T. Fischerová, D. Outlová, I. Vyskočil, F. Fröhlich či J. Hrzán. Smočkovi nabídli azyl ve Švýcarsku, ale ten nabídku odmítl s tím, že nehodlá emigrovat.

Tou dobou bylo zrušeno Krejčovo Divadlo za branou; událost, jež vyvolala mezinárodní ohlas, způsobila, že *Činoherní klub* neměl být zakázán shora, ale rozrušen zevnitř. Nové vedení z repertoáru divadla odstranilo Smočkova autorská dramata (v roli režiséra mohl působit nadále) a nasadilo hry omezené kvality a poplatné režimu (*Vlk*, 1976), *Ten, který dostává políčky*, 1977).

Všechny tyto kroky svědčí o pílí, s níž bylo uskutečňováno potírání nepohodlných umělců i kulturních institucí.

Třetí Justem vymezené údobí normalizace představují léta 1977–1985 se zřejmým počátkem v protirežimní protestní akci *Charta 77* a na ní reagujícím komunistickým manifestem loajality *Anticharta* (Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru).

V roce 1980 bylo oficiálně zrušeno SDS a malá divadla, fungující v jeho rámci, se v této souvislosti přičlenila ke zkonsolidovaným scénám. Motivací k tomuto kroku byla zintenzivňující se snaha o plnou kontrolu divadelní sféry; tak se stalo, že se *Činoherní klub* přičlenil k Vinohradskému divadlu (1. 1. 1981).

První polovina vyznačeného období byla v divadelnictví dobou tvůrčí stagnace. Situace se začala zlepšovat až v půli 80. let, důkazem čehož je společný kritický projekt čtyř studiových divadel nazvaný *Cesta*, jenž byl představen v Brně i v Praze v roce 1984.⁷⁵

⁷⁴Magický *Činoherní klub*, 3. díl – *Příchody a odchody*.

⁷⁵Just, V.: *Divadlo normalizace (1969–1989)*. 84.

2. 3. 3. 3. Činoherní klub v letech 1977–1985

Významnou a vyčnívající se jeví v začátcích této periody normalizace Smočkova inscenace dramatu Eugéna O'Neilla, oceněného Pulitzerovou cenou, *Cesta dlouhého dne do noci*(1978). Tvůrci o ní i zpětně mluví jako o zázraku své doby, o „maximální kvalitě“, a „svědectví o vrcholném chápání role“.⁷⁶

Cesta dlouhého dne do noci je vrcholem režijní tvorby Ladislava Smočka v 70. letech. V jejím provedení se zrcadlí jedna z režisérových tendencí z předešlých let, a to zdůraznění psychologie postav, která je nejvyšší kvalitou inscenace. Do hlavních rolí tohoto intimního autobiografického dramatu byli obsazeni Josef Abrhám, Petr Čepek, Josef Somer a Jiřina Třebická. Vypjatost dialogů a monologů pronášených v maximálně niterně podané hře dosvědčují sami zúčastnění herci. Libuše Šafránková (jež se v inscenaci objevila ve vedlejší roli služebné) obdivuje herectví Jiřiny Třebické:

„Byla živá, něco unikátního. To bylo živelné a zároveň velice vznešené, až antické. Ona to dělala pudově, hlava nehlava, nechránila se... A to bylo riskantní! A zároveň nutné, pokud měla dostat tomu, co nesla.“⁷⁷

Smoček zpodobňuje O'Neillovo drama v univerzálním, nadčasovém významu, když psychologickou sondou analyzuje lidské nitro plné protichůdností každé zúčastněné postavy.

Druhou Smočkovou tendencí, již lze spatřit od počátků jeho tvorby a která se projevuje též v jeho práci v první polovině 80. let, je vyostřená karikatura.⁷⁸ Ta je nejvýrazněji patrná na jeho inscenaci *Hejtmana z Kopníku* (1980), v níž jsou zveličovány fyzické anomálie postav (na základě fyzickým dispozic herců) zvýrazněné navíc ještě kostýmem.⁷⁹

Za vzpomnutí stojí v tomto období i Vostrého autorská hra, jež byla *Činohernímuklubu* poskytnuta anonymně, ale jejíhož autora herci dříve či později z textu odtušili (*Tři v tom*, 1978).

Kromě Smočka v 80. letech v *Činoherním klubu* inscenoval též režisér Ivo Krobot, jenž nastudoval *Něžného barbara*(1981) za účasti samotného autora B. Hrabala.

⁷⁶ Srov. *Magický Činoherní klub, 4. díl – Cesta hráčů*.

⁷⁷ Honsová, P.: *Jiří Hálek a Jiřina Třebická / K herectví Činoherního klubu a 60. let*. 130.

⁷⁸ Císař, R.: *Ladislav Smoček v Činoherním klubu (Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let)*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 176.

⁷⁹ Tamtéž. 176.

Od roku 1983 probíhala v *Činoherním klubu* velice nutná rekonstrukce, kvůli čemuž se divadelní ansámbl přesídlil na tři roky do Klicperova divadla v Kobylisích.⁸⁰ Zde měla premiéru první inscenace Vladimíra Strniska, režiséra bratrského zrušeného bratislavského Divadla Na korze (*Svatby*, 1985).

Počátek poslední éry normalizace Just ohraničuje rokem 1985, avšak nejvýznamnějším je v tomto období především listopad 1989. Ve druhé polovině 80. let probíhá předejhra k Sametové revoluci. Je to doba otevření se Sovětského svazu světu, období perestrojky a glasnosti. Česká divadelní kultura, zejména ta alternativní, reaguje na uvolňující se normalizaci pohotově. Pořádají se multikulturní události, kde se navazuje spolupráce s neoficiálními filmaři, výtvarníky i hudebníky.⁸¹

2. 3. 3. 4. Činoherní klub v roce 1989

Sál *Činoherního klubu* se v roce 1989 stal dějištěm besed divadelních tvůrců s občany a v listopadu též hlavním štábem protirežimní politické opozice. Po vypuknutí Sametové revoluce 17. listopadu se zde o dva dny později ustavilo Občanské fórum v čele s Václavem Havlem. Na jeho počest byla v divadle hned v lednu 1990 uvedena *Audience*, na kterou se nový prezident přišel samo sebou podívat.

L. Smoček trval na tom, aby se co nejdříve vrátil do čela *Činoherního klubu* J. Vostrý, jehož též na postu uměleckého šéfa vystřídal v roce 1993 V. Strnisko.⁸²

Tento exkurz k politicko-kulturnímu kontextu vzniku a fungování malé scény *Činoherního klubu* nám vytvořil pohled na toto divadlo ne jako na izolovanou jednotku, ale

⁸⁰ Zázemí ve Smečkách bylo už od počátků nedostačující a omezovalo umělcům tvůrčí práci, neboť v limitovaném prostoru neměli dostatek místa pro úschovu kulís, techniky ani pro vytvoření kapacitně odpovídajících šaten. Jevištní mistr Miloslav Štěch popisuje tuto kritickou situaci v číslech: „*Kancelář, kde pracují čtyři lidé, má 2 x 2 metry, dámská šatna pro 6 hereček má 4 x 4 metry, pánská šatna pro 13 herců má 4 x 4 metry a kulísárna pro 7 pracovníků jevištní techniky 1, 80 x 1, 80 metru. [...] Pro všechny herce i technikáře máme jednu sprchu za dámskou šatnou a jeden WC na chodbě vedle dietní jídelny.*“ Srov. Rendlová, J.: *O myších a lidech aneb případ Činoherní klub*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 86.

⁸¹ Just, V.: *Divadlo normalizace (1969–1989)*. 84–85.

⁸² Strnisko se stal ředitelem a uměleckým šéfem divadla na doporučení samotného Vostrého, jemuž byla nabídnuta funkce prorektora. Někteří tvůrci (např. V. Procházka či I. Krobot) však s příchodem Strniska do vedoucí funkce z *Činoherního klubu* odchází.

jako na neopominutelnou a významnou instituci, jež byla modelována dějinnými událostmi druhé poloviny minulého století a sama dodávala této epoše umělecké impulsy.

3. Irská dramata v repertoáru Činoherního klubu

V *Činoherním klubu* tvůrci do dnešní doby (rok 2019) nastudovali a inscenovali celkem jedenáct her irských dramatiků. V součtu s britskými a americkými dramaty zde tvoří svým počtem anglicky psané hry (s nezanedbatelným zastoupením a významem irských textů) výraznou protiváhu těm ruským. Na tento dramaturgický fenomén divadla naráží i Milan Lukeš, když v roce 2004 píše: „*Vysoký podíl Rusů na podílu Činoherního klubu je obecně známý. [...] Ale možná byste neřekli, že na chlup stejně – jestli jsem se nepřečetl – bylo inscenací anglických her: zvláště na počátku dějin, a teď zas.*“⁸³

Prozkoumáme-li irská dramata v repertoáru divadla Ve Smečkách v chronologickém uspořádání, zjistíme, že v prvních čtyřiceti letech se zde nastudovaly pouze tři irské hry, všechny ve Smočkově režii. *Pension pro svobodné pány* (Sean O'Casey) se objevil na jevišti *Činoherního klubu* ve dvou premiérách – první proběhla v roce 1965, druhá o deset let později, *Cesta dlouhého dne do noci* (Eugene O'Neill) byla uvedena v sezóně 1978/1979 a *Drátenická svatba* (John Millington Synge), již Ladislav Smoček spojil spolu se svou autorskou aktovkou v jednu inscenaci nazvanou *Krásné vyhlídky*, měla premiéru v roce 1987.

Další irskou hru, klasiku absurdního dramatu, *Čekání na Godota*, inscenoval po čtrnácti letech v *Činoherním klubu* režisér Juraj Herz. V březnu následujícího roku zde uvedl Ondřej Sokol první drama Martina McDonagha, *Osiřelý západ*, jenž zaznamenal nebývalý úspěch u veřejnosti i odborné kritiky.

Od této doby, kdy po Smočkovi přebírá záběr na irskou látku Sokol, dochází v divadle ve Smečkách ke zřetelnému zintenzivnění studia ostrovního dramatu, a to především toho současného. Kromě Syngova *Hrdiny západu* Sokol přeložil do češtiny a uvedl v *Činoherním klubu* další tři McDonaghovy hry – *Pana Polštáře* (2005), *Ujetou ruku* (2010) a *Katy* (2017).

Mezitím se k irské látce vrátil po desítkách let i Smoček, když v roce 2014 nastudoval *Paní Warrenovou* G. B. Shawa. Pozadu nezůstal ani třetí ze současných kmenových režisérů

⁸³ Lukeš, M.: *Divadlo pojaté jako klub*. In: *Činoherní klub 1965–2005*. 419. Druhou inscenací *Činoherního klubu*, hned po uvedení Smočkova autorského *Pikniku*, byla, jak již víme, právě irská hra – O'Caseyho *Pension pro svobodné pány*.

divadla, Martin Čičvák, jenž divákům představil mytologickou hru současné irské dramatičky Mariny Carr – *U Kočičí bažiny* (2009).

V následujících kapitolách podrobím zkoumání tendenci *Činoherního klubu* obracet se čím dál častěji k moderním irským dramatickým textům. Rozeberu zde inscenované Syngovy hry, stojící v základech moderního irského dramatu, v souvislosti a návaznosti na poetiku současných ostrovních dramatiků – Martina McDonagha a Mariny Carr. Za pomoci recenzí, rozhovorů a archivních dokumentů popíši, jakým způsobem byly tyto irské hry v *Činoherním klubu* nastudovány, jaký měly úspěch a co nového divadlu jako takovému přinesly.

3. 1. John Millington Synge

J. M. Synge je spolu s lady Gregory, Edwardem Martynem a J. B. Yeatsem řazen k předním osobnostem irského národního obrození, jehož snahou bylo pozvednout sebevědomí Irů⁸⁴.

Synge se narodil do doby, kdy už Irsko mělo za sebou neúspěšný boj za zrušení unijního postavení a velký hladomor ve 40. letech. Země si procházela snahami o pozemkovou reformu a byla stále intenzivněji zmítaná snahami o autonomii. V kulturní oblasti reagovala na politické pŕtky Galská liga, založená roku 1893 s cílem deanglizace Irska. Galská liga se snažila oprostit od vlivu Anglie ve sféře mentální i kulturní, a oslovila svou organizovanou činností široké vrstvy obyvatelstva.⁸⁵

Tento proces „irské renesance“ našel ohlas i v divadelnictví, pro jehož účely bylo založeno Irské literární divadlo (Irish Literary Theatre) s pozdější budovou Abbey Theater. To sdružovalo umělce, kteří se snažili naleznout a vystihnout ryzí ráz irské literatury. Cílem nového typu divadelních her mělo být pravdivé zobrazení irského lidu, a to záměrně v přímém rozporu s dosavadními inscenačními tendencemi. Ty byly ovlivněny popisným realismem vlastní irské literatury a anglosaským působením zájezdových souborů, které značně proměnily estetiku dramatu v duchu sentimentality, klišoidnosti a efektní

⁸⁴ To utřžilo roku 1800 těžkou ránu, když země přišla o svůj parlament a vytvořila s Británií unii, čímž nově podléhala westminsterskému parlamentu, a přišla tak o 558 poslanců. Díky snaze Katolického svazu v čele s Danielem O'Connellem dosáhli katoličtí Irové roku 1829 zrovnoprávnění, čímž se jim otevřely kariérní možnosti, neboť do té doby nemohli katolíci zastávat žádné státní úřady.

⁸⁵ Více o tomto tématu zde: McCartney, D.: *Od Parnella k Pearseovi (1891–1921)*. In: Moody, T. W., Martin, F. X. a kolektiv: *Dějiny Irska*. 214–216.

dojímavosti.⁸⁶ Nová irská dramatická škola toužila po tom inscenovat hry s „*realistickým základem a poetickým základem*.“⁸⁷

Mezi literáty, kteří se snažili o plnokrevnou kresbu a hlubší emocionalitu postav, se řadil i J. M. Synge, jenž se s etnografickým zájmem obracel k vesnickému prostředí, především na západě ostrova, kde se zachovávala nejpůvodnější irská kultura. Čerpal zde látku pro své dramatické i prozaické texty a současně svým výzkumem a uměleckou tvorbou významně přispíval k literárnímu, potažmo kulturnímu obrozeneckému procesu v zemi. Spolu s básníkem W. B. Yeatsem nalézal nositele autentických tradic v irském vesničanovi, a tak se stalo, že se Synge na Yeatsovu žádost vydává na nejzápadnější výspu studovat, pozorovat a poslouchat místní obyvatele.⁸⁸

*„V Hrdinovi západu, tak jako ve svých ostatních hrách, jsem užil pouze jednoho nebo dvou slov, která jsem neslyšel na irské vesnici, nebo která jsem nepoznal z dětských říkanek ještě dřív, než jsem se naučil číst noviny.“*⁸⁹

3. 1. 1. Hrdina západu

Nejnámější Syngovou hrou se stal *Hrdina západu*, a to z velké části kvůli skandálu, který vyvolal u veřejnosti po premiéře v lednu 1907 i při dalších několika reprízách. Diváci byli pobouřeni z toho, že co vidí, je označeno za obrazy z irského venkova. Interpretovali představení jako bezbožné, nactiutrháčné; jako pokus anglických protestantů o urážku bohabojného charakteru irského lidu.⁹⁰

Hlavní postavou je zde totiž mladý vesničan Christy Mahon, jenž prošel celé západní pobřeží, aby se zastavil ve vesnici Mayo s úmyslem skrýt se tu před četníky, kteří, jak se domníval, již vyšetřují vraždu, kterou před nedávnem spáchal. Rýčem udeřil do hlavy svého otce tak silně, až padl mrtvý k zemi. Zprvu se Christy bojí svůj čin vesnici přiznat, ale když vidí, jak v očích místních při opatrném líčení stoupá, dodá mu to sebejistoty a historku začne

⁸⁶ Císař, R.: *Hrdina západu*. 20–21.

⁸⁷ Horáček, V.: *Irské divadlo a Syngův Hrdina západu*. In: *John Millington Synge: Hrdina západu*. 1961. 76.

⁸⁸ Je však na místě zmínit, že Synge si všímal záměrně jen tradic kontrastujících s moderní dobou a opomíjel industriální, obchodní a turistické vlivy projevující se též na ostrovech. Srov. Pilný, O.: *John Millington Synge a Irsko*. In: *Hrdina západu /dramata a próza*. 11–12.

⁸⁹ Synge, J. M.: *Z předmluvy k Hrdinovi západu*. 1961.

⁹⁰ J. M. Synge pocházel z protestantské rodiny, sám víru zavrhl po četbě Darwina. Už jeho první uvedená hra *Ve stínu doliny* (1903) strhla bouřlivou veřejnou kritiku za to, že uráží ctné irské ženy. Srov. Pilný, O.: *Předmluva: John Millington Synge a Irsko*. In: *John Millington Synge: Hrdina západu / dramata a próza*. 14.

zanedlouho barvitě vyprávět na vyžádání. Tak se stane, že mu jsou znenadání připisované vlastnosti jako statečnost, odhodlanost, kurážnost, tedy vše, co místní ženy považovaly za charakteristiku „pořádného mužského“. Rázem se tak nadutý mladík těší všeobecné přízni žen, zejména pak Pegeen Mikeově, kterou si měl dokonce brát.

Pegeen, dcera místního majitele hospody, jež byla přislíbena milému, ale bojácnému a přízemnímu Shawnovi, v Christym spatřila všechno, co jí zdejší prostředí nemohlo nabídnout. Christy byl v jejích očích statečný, kurážný, pohledný a uměl se poeticky vyjadřovat:

„PEGEEN: *Byl by to trpký osud vzít si Shawna. Vždyť je to strašák, krotkej, hodnej ňouma, co nemá v krvi žár a krásný slova.*“⁹¹

Plány však „hrdinovi Západu“ zhatí příchod jeho otce, jehož lebka se ukázala jako překvapivě tvrdá, neboť přestála nejen první ale i druhý úder, který ji Christy ušetřil po jeho příchodu, tentokrát v přítomnosti přihlížejících. Následuje dramatický obrat, kdy divák pozoruje, jaký rozdíl je o něčem pouze slyšet a něco jiného být toho osobně svědkem.

„PEGEEN: *[...] je veľkej rozdíl mezi krásnejma řečma a odporným činem.*“⁹²

Vesnice se po druhém pokusu o otcovraždu od svého „hrdiny Západu“ odvrátila a stačilo málo, aby jej vesničané sami neoběsili. Christy nakonec odchází se svým otcem zpět domů, poučen a šťasten, a je to Pegeen, která si s hrůzou uvědomuje, že s Christym přišla o možnost, když už ne lepšího, alespoň jiného a dobrodružnějšího života než ke kterému je odsouzena zde v Mayo.

3. 1. 2. Drátenická svatba

Další Syngova hra, jež měla následovat po *Hrdinovi západu*, která však kvůli lidové bouři, již drama o nepodařené otcovraždě vyvolalo, nebyla v Irsku uvedena až do roku 1971, nese název *Drátenická svatba*. Ta pojednává o nejchudší vrstvě irského obyvatelstva, o

⁹¹ Synge, J. M.: *Hrdina západu*. 2009. 63.

⁹² Tamtéž. 71.

drátenících, kteří si na živobytí vydělávali výrobou plechového nádobí, žebrotou a drobnými krádežemi.

Akcentována je ve hře především snaha protagonistky Sáry, „drátenické krásky“, o sezdání s Michaellem, jejím dlouhodobým druhem. Svatbě brání kromě jejich chudoby i Michaelova alkoholická matka Mary, jež manželství neuznává. Navzdory tomu Sára osloví místního faráře, ačkoliv mu nemůže za obřad nabídnout více než deset šilinků a plechovou konev. Farář se v dramatu ukazuje jako světsky zaměřený člověk, který nepohrdne alkoholem, a za církevní úkon si nechá náležitě zaplatit.

„FARÁŘ: (volá) Tak už pojdte. Snad nemyslíte, že se budu celý den kvůli vám modlit. Málem už umírám hladem a snídaně se mi zatím kazí. A ještě ke všemu se tu může objevit biskup.

SÁRA: Už jdeme, velebnej pane!

FARÁŘ: Nejdřív mně dejte ten zlaták.“⁹³

Hra končí nezdarem Sáry o sezdání, neboť konev, kterou si farář za obřad vyžádal, večer před tím Mary propila. V kostele se následně strhne mela, při které musí farář slíbit, že dráteníky nenahlásí četníkům za své napadení, ani za předešlé delikty. Na konci hry je za odplatu alespoň triumfálně prokleje v latině.

J. M. Synge si nápad na svou pozdější komedii o drátenické sebrance zapsal při své návštěvě Wicklow, kam jezdíval navštěvovat svou matku. Jak se dozvídáme z jeho esejů, námětu o drátenících přišel z vypravování jednoho pastýřena trhu v Aughrimu.

*„Ten chlap je pěkněj pacholek,‘ pronesl pastýř, když byli z doslechu. ‚Jednou šli on a ta ženská ke knězi tam v kopcích, a prej jestli je, tuším za půl zlatáku, oddá. Kněz řekl, že je to mizerná cena, ale když mu prej udělaj nádavkem ještě plechovou konev, tak je oddá.‘
‚Udělám, na mou věru,‘ řekl ten dráteník, ‚a vrátím se, až bude hotová.‘ Pak odtáhli a za tři neděle se vrátili a zase, jestli prej je oddá. ‚A máte tu plechovou konev?‘ ptal se kněz.*

⁹³ Synge, J. M.: *Drátenická svatba*. In: *Ve stínu doliny, Drátenická svatba*. 40.

„Nemáme,“ řekl ten dráteník; „měli jsme ji udělanou, než se smrákalo, ale dneska ráno do ní kopl osel tak, že vám k ničemu nebude.“ „Běžte pryč,“ povídá ten kněz. „Párek darebáků a taškářů jste; a já vás neoddám.“ Tak teda odešli a dodneška nejsou svoji.“⁹⁴

Není tedy divu, že po skandálu s inscenováním *Hrdiny západu*, nemohlo dublinské Abbey Theater uvést *Drátenickou svatbu*, jež takovým způsobem dehonestovala církevního zmocněnce. Dokonce sám Synge se ulekl, jak šokující se mu text zdál vytištěný na papíře.⁹⁵ Hra se dočkala prvního uvedení v roce 1909 v Londýně.

Podle Milana Lukeše vystihl Synge svým dílem výjimečnost a svébytnost irské literatury, již spatřoval ve schopnosti fabulovat a v rozkoši, kterou Irům vyprávění příhod, příběhů a anekdot přináší.

„Jako by se ti lidé v publiku styděli za to, co jim a jejich přirozené kulturní tradici je vlastní a v čem je jejich síla i zdroj velikosti a půvabu irské literatury obecně a dramatické literatury zvláště: totiž za tak rozvinuté fabulační sklony, že rozmývají hranice mezi fikcí a realitou.“⁹⁶

Syngovy hry jsou charakteristické spojením jaderného venkovského jazyka obyvatel západního Irsku a obrazotvorností, fantazií a poetičností jejich vyprávění. Obě tyto roviny nalezneme v *Hrdinovi západu* i v *Drátenické svatbě*.

„CHRISTY (šeptem k Pegeen): Nemáš snad v srdci světlo sedmi nebes, což nejsi pro mne lampou andělskou, co svítit bude mi, až temnou nocí jednou zas půjdu k řece Owenu či Carowmoru chytat lososy?“⁹⁷

„SÁRA (k farářovi): Neuhnu ani krok, dokud jí nerozmlátím hlavu, nebo dokud mě s ním neoddáte. Jestli se nás chcete zbavit, tak hleďte odejít tu

⁹⁴ Pilný, O.: *Ve Wicklow a v Conemaře*. In: *John Millington Synge: Hrdina západu / Dramata a próza*. 404–405.

⁹⁵ Pilný, O.: *Předmluva: John Millington Synge a Irsko*. In: *John Millington Synge: Hrdina západu / dramata a próza*. 17.

⁹⁶ Lukeš, M.: *Divné divadlo našeho věku*. 113.

⁹⁷ Synge, J. M.: *Hrdina západu*. 2009. 60.

svatbu – a honem! Protože podle mého názoru je deset šilinků až moc dobrej vejdělek pro takovýho jako jste vy. Vy už jste stejně vyžranej jak prase.“⁹⁸

Dalším typickým rysem Syngova autorského rukopisu je prolínání žánrů, především grotesknost, již uměřeně obohacuje své hry. Neboť jak sám píše „*divadlo se neobejde bez zachycení skutečnosti, neobejde se však také bez zábavy.*“⁹⁹

3. 1. 1. 1. Hrdina západu v Činoherním klubu

Syngovu nejpopulárnější komedii v českém překladu Martina Hliského inscenoval v *Činoherním klubu* režisér Ondřej Sokol. Jednalo se o jeho pátý režisérský počín v divadle Ve Smečkách. V hlavních rolích se zde představil hostující herec z Dejvického divadla Jaroslav Plesl jako Chrity Mahon, Kateřina Lojdrová v roli Pegeen Mikeovy a Michal Pavlata jako Christyho otec. *Hrdina západu* se hrál v jednapadesáti reprízách – premiérově byl uveden 10. září 2007 a derniéra proběhla o necelá tři a půl léta později 12. dubna 2011.

Sokolova inscenace Syngovy hry se právem dočkala několika ocenění – obdržela Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku 2007, cenu Sazky a Divadelních novin.¹⁰⁰ Jaroslav Plesl pak získal ocenění za nejlepší mužský výkon roku. Před premiérou v *Činoherním klubu* se Syngova hra za posledních deset let objevila v Praze na jevištích ve třech divadlech – v Národním (1996), v Divadle Na zábradlí (1996) a v Divadle v Dlouhé (2004).¹⁰¹

Odborná kritika cenila kromě povšechných kvalitních hereckých výkonů zejména Kateřinu Lojdrovou coby Pegeen a Ivanu Wojtylovou v roli vdovy Quinové, o čemž svědčí i jejich nominace na Cenu Alfréda Radoka za nejlepší ženský výkon roku 2007.

Kvitována byla přirozenost projevu Lojdrové, jež svou postavu nepřehrávala a zemitost její nátury zachytila v dikci, gestech a pohybu. Přes fasádu ráznosti a prostořekosti nechává zaznít Pegeeinu naivitu a touhu po lepším životě.¹⁰²

⁹⁸ Synge, J. M.: *Drátenická svatba*. 43.

⁹⁹ Synge, J. M.: Z předmluvy k *Hrdinovi západu*. 1961.

¹⁰⁰ Tichý, Z. A.: *I v divadle platí, že na velikosti záleží*. In: *Divadelní noviny*, roč. 17, č. 18. 7.

¹⁰¹ Poprvé byl *Hrdina západu* uveden v Praze pod názvem *Rek západu* v roce 1916 v Městském divadle na Královských Vinohradech.

¹⁰² Srov. Dolníčková, M.: *Hrdina západu k pohledání*. In: *Český rozhlas*. 9. 1. 2008. Mikulka, V.: *Hrdina, jak má být*. In: *Divadelní noviny*, roč. 16, č. 18. 4.

Za nejvíce překvapivou postavu byla shodně označována vdova Quinová I. Wojtylové, již herečka předvedla v plastické tragikomické proměně. Nejprve komediální figura stárnoucí vdovy, jež by Christyho ráda ukořistila pro sebe, se v průběhu vyjevuje jako toužící osamělá žena v nejlepším věku.¹⁰³

V mužských rolích vynikali vedle Plesla též Michal Pavlata coby starý Mahon a Vladimír Kratina v roli alkoholika Michalea Jamese, Pegeenina otce.¹⁰⁴

Vedle silných hereckých výkonů recenzenti vyzdvihují zejména režisérův originální inscenační vklad. Sokol, současně herec a režisér, se s hrou seznámil už na studiích a nápad k jejímu nastudování a uvedení mu klíčil v mysli již pár let.¹⁰⁵ Sám si byl však vědom těžkostí při inscenování *Hrdiny západu*, s nimiž se však nakonec zdárně vypořádal.

Kamila Černá vyzdvihuje režisérovu interpretační rovinu, jež se s nezanedbatelnou mírou nadsázky oprostila od akcentace násilí či morálky, k čemuž by text mohl svádět.

„Hrálo se spíše o malých poměrech, o snech a možnostech, které v sobě my všichni nosíme, o touze překročit hranice vlastní „vesnice“, hranice svého údělu.“¹⁰⁶

Umně se Sokol popasoval i s nástrahami naturalismu a poetismu této hry, na které upozorňuje ve své recenzi Richard Erml.¹⁰⁷ Přesto, že je text dramatu syrový, neboť *„v dobré hře musí mít každá věta svou vůni jako ořech nebo jablko“¹⁰⁸*, v překladu Martina Hilského vyplynula i nesmírně významná poetická rovina dialogů.¹⁰⁹

Terezie Pokorná spatřuje úspěch Sokolovy inscenace ve zdařilém prolínání dvou protilehlých rovin, na kterých je originální text z velké části postaven. Aby hra fungovala, musí docházet k neustálé paradoxnosti, jak na úrovni jazyka (prolínání syrovosti, černého humoru a ironie s poetičností), ve spojení nízkého (domnělá otcovražda) s vysokým

¹⁰³ Srov. Spívalová, M.: *Playboy západu je zpět*. In: *Pražský deník*, roč. 2, č. 214. 27.

Pražan, B.: *Zabít otce a otevřít svou duši*. In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 17, č. 46 (2007). 18.

Mikulka, V.: *Hrdina, jak má být*. In: *Divadelní noviny*, roč. 16, č. 18. 4.

Hrbotický, S.: *Inscenace Hrdina západu plyne hladce, ale nedráždí*. In: *Hospodářské noviny*, roč. 51, č. 183. 11.

¹⁰⁴ V. Kratina byl za svou roli nominován na Cenu Thálie 2007.

¹⁰⁵ *Divadlo žije!*. 29. 9. 2007.

¹⁰⁶ Černá, K.: *Činoherní klub 2005–2015*. In: *Činoherní klub 2005*. 15.

¹⁰⁷ Erml, R.: *Činoherní klub Praha: Hrdina západu*. In: *Reflex*, č. 39. 2007.

¹⁰⁸ Synge, J. M.: z předmluvy k *Hrdinovi západu*. 21. 1. 1907.

¹⁰⁹ M. Pavlata (v roli Christyho otce) o textu hry mluví jako o básni v dramatu, obdivuje jazyk i Hilského překlad, který je dle jeho mínění mimořádně povedený. Srov. www.denik.cz: *V Činoherním klubu má dnes premiéru Hrdina západu*. 9. 9. 2007. Hilský sám pak svůj překlad komentuje jako snahu o zachycení rytmu replik, jejich poetičnosti a skrze rytmus dialogů připomněl orální tradici, z níž Syngův text vznikl. Srov. Hilský, M.: Z rozhovorů v *Činoherním čtení*. In: *Činoherní klub 2005–2015*. 94.

(idealismus postav), tak v prolnutí celkové grotesknosti a tragičnosti (lidská malost, alkoholismus, neschopnost vymanit se z daného prostředí).¹¹⁰

O Sokolovi je známo, že velký kus jeho umělecké práce tvoří snaha o to, přesvědčit tvůrce podílející se na vzniku inscenace o správnosti své celkové vize.¹¹¹ V tomto případě zvolil několik netradičních způsobů, jimiž inscenaci opravdu tvůrčím způsobem pozvedl. V první řadě přizval ke spolupráci hudební skupinu Shannon, která každému představení tvořila živý hudební doprovod. Hrála instrumentální irskou hudbu v prostoru nad jevištěm, v úrovni balkónu. Kromě takto nekonvenčně pojaté scény se v představení objeví například divadelní zpracování ragbyového zápasu za pomoci hry stínů a světla a zpomalení hereckých pohybů, což je Sokolův inscenační vklad.¹¹²

Ondřej Sokol byl za inscenaci *Hrdiny západu*, jež poetice *Činoherního klubu* konvenovala svým nemoralizujícím ztvárněním lidského údělu a důslednou prací s herci, označován jako zdařilý nástupce prvních režisérů divadla. Vladimír Hulec s odkazem na jeho režisérskou práci prohlašuje, že se (s ním) do *Činoherního klubu* vrátil duch tohoto divadla.¹¹³

3. 1. 2. 1. Drátenická svatba v Činoherním klubu

Drátenickou svatbu v *Činoherním klubu* nastudoval Ladislav Smoček. Inscenování se však nedočkala v samostatné verzi, nýbrž ve spojení se Smočkovou autorskou hrou *Bitva na kopci*. Obě aktovky pod jednotným názvem *Krásné vyhlídky* byly premiérově uvedeny 29. května 1987. Tento netradiční počín, totiž spojení dvou her, jež od sebe dělilo téměř století, přivádí k úvahám, co mají tato dvě dramata společného.

V první řadě je třeba zmínit, že diváci a posluchači Smočkovu *Bitvu na kopci* mohli tou dobou znát již z rozhlasu i televizního zpracování. Pozornost si divadelní představení získalo též skutečností, že se jednalo po sedmnáctileté odmlce o novou autorskou hru kmenového režiséra *Činoherního klubu*.¹¹⁴

¹¹⁰ Pokorná, T.: *Kurážnej chlap je šperk a chloubu světa*. In: *Respekt*. 1. 10. 2007.

¹¹¹ Adam Pitra, scénogaf, s nímž O. Sokol s oblibou spolupracuje (též v *Hrdinovi západu*), uvádí: „Ondřej je člověk s konkrétní vizí od začátku do konce zkoušení. Už na začátku ví, co chce, a vymezí určité mantinely, mezi kterými mám volný prostor na nápadech pracovat a rozvíjet je. Rozhovor s Adamem Pitrou. In: *Činoherní klub 2005–2015*. 70.

¹¹² V textu hry se z replik postav o sportovních hrách dozvídáme, nemají tu však svůj samostatný part. Inscenování ragbyového zápasu je Sokolova licence.

¹¹³ Hulec, V.: *Černá groteska z dob, kdy vražda byla poezií*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 18, č. 233 (6. 10. 2007). D/10.

¹¹⁴ Poslední Smočkova autorská hra, *Kosmické jaro*, pochází z roku 1970.

Vladimír Procházka, jenž se stal roku 1978 dramaturgem divadla Ve Smečkách, se v programu k představení věnuje (ač to zprvu odvrhuje) srovnání *Drátenické svatby* a *Bitvě na kopci* stejně jako komparaci J. M. Synge a L. Smočka.

Na začátek osvětluje výběr společného názvu. *Krásně vyhlídky* odkazují k několika rovinám inscenace. Zaprvé ke scéně (na níž se výtvarně podílel sám Smoček), jejímž ústředním bodem je kopec s tyčícím se stromem, nabízející krásný výhled do údolí. Ve významové rovině se pak může jednat o paradoxní slovní spojení odkazující k vyhlídkám postav do budoucnosti.¹¹⁵

Ačkoliv se jedná zdánlivě o nesourodé dramatické kusy, esenci mají obě hry shodnou.

*„Syngův i Smočkův takřka biologický zájem o sobecké ješitné lidské ego vykazuje skutečně řadu příbuzných rysů. Oba autoři mají dar postihnout ve skutečnosti kolem sebe podstatné aspekty a to velice objektivně bez okatého filozofujícího nebo moralizujícího záměru. Ukazují běžného člověka, který se může v určité situaci zachovat tak, jak se zachová. Bezohledně, nesmyslně, hloupě.“*¹¹⁶

Spojením *Drátenické svatby* a *Bitvy na kopci* dochází k ilustraci světa obyčejných lidí, byť od sebe vzdálených několik desítek let; ať už těch venkovských na jedné straně, tak těch městských na straně druhé.

Dobové kritiky se o Smočkově tvůrčím počínu vyjadřují veskrze pochvalně. V *Drátenické svatbě* vyzdvihují zejména herecký výkon hostující Terezy Brodské v roli Sáry. Ta mile překvapila svým komediálním talentem a vyvážeností mezi troufalostí a křehkostí postavy.¹¹⁷ Brodské byl zdatným hereckým partnerem taktéž hostující herec Ondřej Vetchý coby snoubenec Michael. V roli alkoholické stařeny se představila domácí zkušená Jiřina Třebická a pochybného faráře ztvárnil s „brilantní hadrnickou noblesou a komediální nadsázkou lidského pochopení“¹¹⁸ Jiří Kodet.

Recenze se vesměs shodují na vyváženosti grotesknosti a poetičnosti (tragikomiky) představení; přesně tak, jak je to Syngovým textům vlastní.

¹¹⁵ Procházka, V.: z programu ke *Krásným vyhlídkám*. [5].

¹¹⁶ Tamtéž. [7].

¹¹⁷ Štěpánek, B: *Splácení dluhů*. In: *RudéPrávo*. 1. 7. 1987.

hbk: *Dvě aktovky v Činoherním klubu*. In: *Lidová demokracie*. 30. 7. 1987.

Gerová, I.: *Dráteníci a děcka v klubu*. In: *Svobodné slovo*. 12. 8. 1987.

¹¹⁸ Štěpánek, B: *Splácení dluhů*. In: *Rudé Právo*. 1. 7. 1987.

3. 2. *Martin McDonagh*

Mezinárodně nejpopulárnějším současným irským dramatikem, jenž nepokrytě rozvíjí umělecký odkaz J. M. Synge, k němuž se hlásí stejně jako k vlivu amerického dramatika Davida Mameta, je Martin McDonagh.

Martin se narodil irským emigrantům v Londýně a do Irska se pravidelně vracel za příbuznými především o prázdninách.¹¹⁹ Tyto pobyty zřejmě významně zapůsobily na imaginaci budoucího autora, dříve však nonkonformistu, který žil od sedmnácti let především na podpoře v nezaměstnanosti. Jako první si McDonaghova talentu všimla režisérka galwayské divadelní společnosti Druid Theatre Garry Hynesová, jež se zasadila o to, aby se zde inscenovala postupně celá *Leenenská trilogie*, totiž *Kráska z Leenane* (1996), *Lebka z Connemary* (1997) a *Osiřelý západ* (1997). Byla to tak ona, která stála u zrodu novodobého irského dramatického fenoménu.

McDonagh si dlouho pěstoval image mystifikátora. Diskutovalo se o tom, kdy své svérázné hry z irského prostředí napsal (dnes již víme, že je vytvořil během deseti měsíců) a dokonce nebylo určitou dobu ani jisté, kdy se narodil.

Hry *Leenenské* i *Aranské trilogie* (*Mrzák Inishmaanský*, *Poručík z Inishmooru*, *Smrtka z Inisheeru*) jsou situované na západní pobřeží ostrova irského venkova. Neschematicky vykreslené postavy, jež mnohdy ve zmínkách a odkazech pronikají z jedné hry do druhé, se vyznačují pochybným žebříčkem hodnot, ve vztahu k druhým často násilnickým chováním a oplývají drsným jazykem plným vulgarismů a černého humoru. Přesto a možná právě proto jsou McDonaghovy figury uvěřitelné a nepůsobí jako karikatury. Podobně jako Synge se soustřeďuje na nejubožejší z ubohých a na jejich příkladě ilustruje svérázným způsobem základní otázky lidství.

Prvním dramatem, jež se vymaňuje z prostoru irské vesnice, je *Pan Polštář* z roku 2003. Následuje *Ujetá ruka* (2010), jejíž děj je zasazen do Ameriky, a zatím poslední *Kati* (2015), se kterými se vrací do prostředí Británie.

Rukopis Martina McDonagha je nezaměnitelný v každé jeho hře. Ať už se děj dramatu odehrává na irském venkově, v nespecifikovaném prostředí totalitního státu či v Americe, jeho postavy jsou často poháněné mstou, konfrontací s minulostí a touhou vymanit se (především z područí rodného kraje či rodinných vazeb). Podobně jako u Synge, jde z textu

¹¹⁹ McDonagh trávil prázdniny především v Connemaře, kam se později odstěhovali z Londýna jeho rodiče, a kam umístil děj své *Leenenské trilogie*. Srov. O'Toole, F.: *Introduction*. In: *Martin McDonagh: Plays 1*. ix.

znát dvojí povaha hry. První je ta komická, u McDonagha posunuta až do cyničnosti a černého humoru, jehož je dosahováno opakováním určitých replik a vulgarismů. Druhou rovinu her tvoří tragika, která čpí z každé postavy, jež je negativně poznamenaná svou minulostí prosakující v mnohém do její přítomnosti. Obě tyto extrémní polohy dohromady vytváří třetí přidanou hodnotu McDonaghových her, poetičnost. Postavy, které se dosavad chovaly jako bezcitné, sobecké figury postupně odhalují svou nebývalou křehkost a zranitelnost. Pozoruhodná je též intertextualita dramát.

Obdobně jako J. M. Synge také McDonagh ve svých irských hrách podniká výpady na pilíře irské společnosti, jak už ironickým přístupem ke katolictví, tak akcentací alkoholismu a lehkých mravů místních děvčat. Na rozdíl od Synge byl však McDonagh ve své době v Irsku přijat kladně, o čemž svědčí i fakt, že jako první uvedlo jeho rané černé tragikomedie divadlo v Galway ležící na západním pobřeží ostrova.

V dnešní době je už Martin McDonagh známý též jako úspěšný filmový režisér. Oceněný byl už jeho první krátkometrážní snímek *Šestihlavák* (2004); po něm následovaly celovečerní filmy *V Bruggách* (2008), *Sedm psychopatů* (2012) a *Tři billboardy kousek za Ebbingem* (2017). Ani ve filmové scénáristce (a režii) nezapřel svůj fabulační talent, jenž vyniká vypočítanými příběhy, vybroušenými dialogy a explicitním jazykem.

V *Činoherním klubu* přeložil a nastudoval čtyři McDonaghovy texty Ondřej Sokol, který je často označován za režiséra, jenž u nás rozšířil povědomí o tomto irském dramatikovi v době, kdy jej světová jeviště teprve objevovala. V roce 2002 inscenoval *Osiřelý západ*, o tři roky později *Pana polštáře*, *Ujetou ruku* uvedl nejprve v lednu 2011, v obnovené premiéře pak znovu téměř o tři roky později. Zatím poslední McDonaghovu divadelní hru *Kati* představil Sokol v *Činoherním klubu* v zimě 2016.

3. 2. 1. Osiřelý západ

Osiřelý západ, jenž zakončuje *Leenanskou tilogii*, pojednává v první řadě o nenávisném vztahu dvou bratrů Colemana a Valena. Ti, ačkoliv již dospělí, žijí spolu v domě, v němž vyrůstali. Ten jim připomíná staré křivdy, kterých se jeden na druhém v dětství dopustili a jež ilustrují příčiny stavu jejich sourozeneckého vztahu. Malichernými půtkami a provokacemi trápí jeden druhého, aby svou nenávistí zaplnili místo po absenci sourozenecké lásky a citu obecně.

Třetí významnou postavou je zde farář otec Welsh, jehož upřímně trápí pokleslá morálka obyvatel Leenane. Ve snaze stát se součástí komunity, vede i místní dívčí fotbalový tým; nicméně už to, jak posměšně jej v Leenane nazývají – „otec Walsh Welsh Walsh“ naznačuje jeho cizorodost; vždy bude v očích obyvatel příchozí z venku, jenž nepochopí nepsané zákony irského venkova. Farář si to dobře uvědomuje, když říká: „*Možná, že si na sobě příliš zakládám. Možná proto se do tohoto města nehodím. Ačkoli, abych se hodil do tohoto města, musel bych nejdřív vyvraždit polovinu příbuzenstva. Ježíš. Leenane mi přišlo tak pěkné, když jsem se tu poprvé ocitl. Ale ne. Ukázalo se, že je to hlavní město všech vrahů celé podělané Evropy.*“¹²⁰

Otec Welsh, jenž utápí svou frustraci z farnosti plné vrahů, sebevrahů, alkoholiků a neznabohů v kořalce, sází v páté scéně obrazně svou duši na smíření věčně rozhádaných bratrů. Po vzoru sebevraha Toma Hanlona se rozhodl utopit v místním jezeře.

Na bedrech Colemana a Valena, jenž kvůli urážce účesu zastřelil svého otce a následně podepsal bratrovi všechna dědická práva výměnou za jeho mlčení, tak náhle leží břímě v podobě zodpovědnosti za farářovu duši v očištění. Valene totiž z předchozí debaty s Welshem ví, jak na problematiku sebevraždy nahlíží katolická církev, která je v této otázce nesmlouvavá.

„WELSH: *Smaží se teď pěkně v pekle [...] Podle katolické církve je to bez debat, jako každý sebevrah. Žádné vykoupení, žádné slitování. (k Valenovi) Skvělé, co říkáš? Můžeš zabít tucet lidí, můžeš jich zabít dva tucty. Pokud toho potom zalituješ, můžeš přijít do nebe. Ale jestli jsi to ty sám, koho zabiješ, tak ne. Rovnou cesta do pekel.*“¹²¹

Dopis na rozloučenou otce Welshe doručí bratrům podomní prodavačka kořalky Girleen, která s farářem mluvila zřejmě jako poslední před jeho smrtí. Do té doby rázná a neohrožená dívka propukne v slzy a vyjeví Colmanovi a Valenovi svou svůj žal a ublíženost, neboť Welsh, ke kterému měla blízko, se o ní v listě nijak nezmínil – „*Ani slovo o mně!*“¹²²

¹²⁰ McDonagh, M.: *Osiřelý západ*. 89.

¹²¹ McDonagh, M.: *Osiřelý západ*. 69–71.

¹²² McDonagh, M.: *Osiřelý západ*. 129.

S přihlédnutím na skutečnost, že to byl právě farář, jenž si s plným vědomím duchovních následků sáhl na život, aby bratry vyburcoval k usmíření, tento čin na Colmana a Valena přeci jen zapůsobil. Přesto však v závěrečné sbratřující se scéně oba vzájemně pasivně agresivní poštuchování neustojí a pokusí se jeden druhého zabít. Dopis, jež otec Welsh před smrtí bratrům odeslal, však i poté visí připevněn u bratrů v kuchyni na dřevěném krucifixu jako významné memento.

3. 2. 1. 1. Osířelý západ v Činoherním klubu

Osířelý západ se po premiéře 8. března 2002 ukázal jako přelomové představení pro *Činoherní klub* z několika důvodů. V divadle Ve Smečkách jím režijně debutovat Ondřej Sokol, který na sebe veřejnost a odbornou kritiku snad nemohl upozornit více. Svým výběrem dramatu i výrazným režijním vkladem se představil jako ambiciózní tvůrce, jehož diváci *Činoherního klubu* doposud znali výhradně v roli herce.¹²³

Sokol na této inscenaci spolupracoval s týmem, s nímž později vytvořil téměř všechny své inscenace. Pouze v dramaturgické rovně došlo k drobné úpravě. Dramaturgem *Osířelého západu* byl Roman Císař, kdežto na dalších Sokolových režii se dramaturgicky podílel Císař ve spolupráci s Vladimírem Procházkou. Dvorním scénografem se režisérovi stal Adam Pitra, kostymérkou Katarína Hollá a funkční hereckou konstelaci vytvořil kvartetem Jaroslav Dulava, Marek Taclík, Michal Pavlata a Ladislava Něrgešová. Dulava v *Osířelém západu* ztvárňuje Valena, Taclík jeho bratra Colemana, Pavlata otce Welshe a Něrgešová vedlejší postavu mladé podomní prodavačky kořalky Girleen.¹²⁴

Zajímavostí je, že se výběr hereckého obsazení neobešel bez problémů. Marek Taclík vzpomíná, jak šel Ondřeji Sokolovi oznámit, že v inscenaci hrát nemůže, neboť jej zbylí kolegové mezi sebe neberou a on se nechce s nikým přetahovat.¹²⁵ Sokol byl ale neústupný a dodnes s potutelným úsměvem komentuje toto herecké oťukávání Dulavy a Taclíka slovy, že mu přišlo zábavné a příhodné, aby hráli herci, kteří se navzájem nemohou vystát, bratry, jenž se v dané hře nenávidí.¹²⁶ Atmosféra při zkouškách však stále houstla. „*Až do generálového týdne bylo velké napětí, lítaly dveře, chodil jsem na připomínky na balkon, abych nemusel*

¹²³ Sokol však měl vystudovanou i režii na DAMU pod vedením Luboše Pistoria.

¹²⁴ Pavlatu po jeho smrti v lednu 2017 v roli střídá sám Sokol. Postavu Girleen po Něrgešové převzala Sandra Černodrinská.

¹²⁵ *Činoherní klub 2005–2015*. 503.

¹²⁶ *Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev*.

*sedět dole. Během připomínek Lála (Dulava) odcházel, protože se mu spouštěla krev z nosu. Všechno to byla součást intenzivní práce a nervů.*¹²⁷ Z této náročné počáteční spolupráce se však vytvořil úspěšný herecký tandem, který se objevil v dalších divácky oblíbených Sokolových režiiích (*Pan Polštář, Sexuální perverze v Chicagu*).

Marek Taclík ztvárnil mladšího z bratrů Valena dynamicky, vystihl pragmatičnost a průhlednost jeho zákeřností.¹²⁸ Otec Welsh Michala Pavlaty se projevoval jako do sebe zahloubaný, rezignovaný farář, který však více než o Bohu pochybuje o sobě, utápějící své duchovní selhání v alkoholu.¹²⁹ Citlivý portrét zoufalého Welshe označuje J. P. Kříž za Pavlatův nejvyzrálejší herecký výkon posledních let.¹³⁰ Něrgešová propůjčila postavě Girleen razantnost, vnitřní dynamiku i něhu. Paterová upozorňuje na její zvláštní čistotu, která vyplyne z dívčina vztahu k otci Welshi, kterou Pražan interpretuje v křesťanských intencích s odkazem na postavu Máří Magdaleny.¹³¹ Jako mistrný byl označován a vyzdvihován výkon Jaromíra Dulavy, jenž vystihl Colmanovo mnohovrstevnaté nitro vraha, „*ve kterém se nenávist mísí vědomím viny, prázdnota s touhou po jejím zaplnění a chlad bezohlednost a krutost s potlačovanou touhou po pokání.*“¹³²

Vedle brilantních hereckých výkonů měl na úspěch inscenace nemalý vliv režisérský vklad, mezi který patří v první řadě Sokolův vlastní překlad hry. Jeho kvalitu recenze nekomentují, Vladimír Mikulka pouze upozorňuje na problematiku překládání jako takového (překlad vždy vyznění originálu pozmění), zvláště, jsou-li v textu odkazy na realie vlastní překladateli cizímu (irskému) prostředí.¹³³

Další zajímavostí inscenace je scénograficky vytvořený prostor pro projekci a projekce sama. Nad hlavní scénou scénograf navrhl patro, na němž se zahajuje druhá polovina představení. Tomuto prostoru dominuje před lodi, která jednak evokuje atmosféru přímořské vesnice, jednak poskytuje dostatečné místo na projekci busty otce Welshe. Sokol v pátém obraze, kdy je předčítán dopis na rozloučenou otce Welshe, propojil předříkávání obsahu

¹²⁷ Činoherní klub 2005–2015. 503.

¹²⁸ Srov. Pražan, B.: *Divadelní událost v Činoherním klubu*. In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 12, č. 13 (8. 4. 2002). 4.

Paterová, J.: *Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku*. In: *Lidové noviny*, roč. 15, č. 68 (21. 3. 2002). 25.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Kříž, J. P.: *Činoherní klub nachází znovu svou tvář*. In: *Právo*, roč. 12, č. 71 (25. 3. 2002). 17.

¹³¹ Srov. Pražan, B.: *Divadelní událost v Činoherním klubu*. In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 12, č. 13 (8. 4. 2002). 4.

Paterová, J.: *Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku*. In: *Lidové noviny*, roč. 15, č. 68 (21. 3. 2002). 25.

¹³² Pražan, B.: *Divadelní událost v Činoherním klubu*. In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 12, č. 13 (8. 4. 2002). 4.

Srov. Paterová, J.: *Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku*. In: *Lidové noviny*, roč. 15, č. 68 (21. 3. 2002). 25.

¹³³ Mikulka, V.: *Martin McDonagh: Z Londýna do Prahy (přes Irsko)*. In: *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 25. 2003. 36.

tohoto listu z úst ještě živého faráře s promítnutím jeho busty, jež si po sobě dopis čte a rediguje jej.

Pro otevření scény, dramatický moment vrcholu utrpení otce Welshe, a závěr představení vybral Ondřej Sokol jímavou hudbu skladatele George Delerue.

Před tím, než byl v *Činoherním klubu* nastudován *Osiřelý západ*, byla v Čechách uvedena ve dvou divadlech první hra z *Leenanské triologie – Kráska z Leenane*. V říjnu roku 1999 ji inscenovalo Divadlo v Řeznické (režie Jiří Bábek) a ve stejném roce ji uvedlo též Těšínské divadlo.¹³⁴

Byl to však právě Sokolův překlad McDonaghovy hry a jeho tvůrčí práce, která veřejnost šířeji seznámila s netradičním irským dramatikem, který je dnes jeden z nejčastěji uváděných autorů na našich jevištích.

Sokol se svým debutem etabloval na pozici režiséra v divadle Ve Smečkách. Podle uměleckého šéfa divadla Vladimíra Procházky znamenala tato inscenace otevření nového proudu v *Činoherním klubu*.¹³⁵

Kritici přijali *Osiřelý západ* též s nadšením. Svědčí o tom už některé samotné nadpisy recenzí, jež hlásaly: „*Činoherní klub nachází znovu svou tvář*“¹³⁶, „*Divadelní zázrak v Činoherním klubu*“¹³⁷, „*Divadelní událost v Činoherním klubu*.“¹³⁸ Také Luboš Hruža, jenž stál scénograficky u počátků divadla, reaguje na Sokolovu inscenaci velmi pochvalně:

„*Mně se zdá fascinující, že to připomíná starý Činoherák. A protože to už jsou lidi, kteří si nic nemohou pamatovat z původního Činoheráku, znamená to, že je to velmi ryzí, že to bezděčně zabublalo z nějaké hluboké studny, že se tam hraje, jak my byly zvyklý říkat, na volej.*“¹³⁹

3. 2. 2. Pan Polštář

První McDonaghova hra, jež se vymaňuje z prostředí irské vesnice, je drama nazvané *Pan Polštář*. Příběh této temné „pohádky pro dospělé“ je zasazen do nikterak blíže

¹³⁴ Smrčková, L.: *Kritické ohlasy na inscenace Ondřeje Sokola*. Bakalářská práce. 17.

¹³⁵ *Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev*.

¹³⁶ Kříž, J. P. In: *Právo*, roč. 12, č. 71 (25. 3. 2002). 17.

¹³⁷ Sloupová, J. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 13, č. 61 (13. 3. 2002). C/6.

¹³⁸ Pražan, B. In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 12, č. 16. 4.

¹³⁹ Hruža, L.: k *Osiřelému západu*. In: *Činoherní klub 2005–2015*. 40.

specifikovaného místa ani času. Odehrává se ve vyšetřovací místnosti a jeho protagonistou je spisovatel s bizarním jménem Katurian Katuria Katurian. Ten je obviněn z několika vražd a pokusu o vraždu dětí, které měl provést po vzoru svých povídek.

Obviněného vyslýchají dva vyšetřovatelé s rozdělenými rolami – „hodný policajt“ Tupolski vyšetřuje s klidem a systematicky, zatímco jeho kolega – „zlý policajt“ Ariel jedná s Katurianem agresivním a ponižujícím způsobem. Oba se jej snaží usvědčit ze zločinu, předem přesvědčeni o jeho vině. Katurian postrádá obhájce, v průběhu vyšetřování je Arielem bit a mučen elektrošoky, aby z něj vynutil přiznání, na jehož základě Katuriana sám popraví kulkou do hlavy. Absence práv obžalovaného a svévole vyšetřovatelů vytváří dusivou atmosféru zjevně totalitního zřízení. O tom svědčí další mučivé praktiky, mezi které patří též zinscenované mučení Katurianova mentálně zaostalého bratra Michala. Toho detektivové přesvědčí, aby z vedlejší místnosti křičel a předstíral, že je na něm pácháno násilí.

Na pozadí vyšetřování vražd malých dětí se rozkrývá bolestný příběh všech postav – alkoholika Tupolského, jemuž se utopil syn, v mládí otcem zneužívaného Ariela a Katuriana, jenž se skrze své kruté příběhy vypořádával s drastickou experimentální výchovou svých rodičů, jež spočívala v rozvíjení jeho fantazie prostřednictvím týrání jeho mladšího bratra, které v důsledku způsobilo jeho trvalé mentální postižení.

Titul hry je současně názvem Katurianovy pohádky, kterou měl Michal nejraději – příběh o polštářovém mužíkovi, jehož prací bylo přimět k sebevraždě ty malé děti, které by si život protrpěly a samy z něj nakonec odešly vlastním přičiněním. Bolest, mrazivost, poetičnost – vše, co obsahuje ústřední pohádka, se zrcadlí v dramatu samotném.

Zprvu bojácný a opatrně podlézavý protagonistamění svou polohu v průběhu vyšetřování od bojovného zastánce svého bratra po smířeného ochránitele svých povídek. Poté, co se od Michala dozví, že to on zabil ony malé děti, když zkoušel bratrovy jímavé příběhy převést do reality, jej Katurian ve spánku zadusí stejně jako před lety své zruďné rodiče. I tentokrát přistoupil k vraždě kvůli tomu, aby Michala uchránil od dalšího utrpení. Jediné dobré, co po mučivém dětství oběma zbylo, byly ony křehké příběhy, jež se snažil Katurian za jakoukoli cenu uchovat. Jako memento jejich životního příběhu, nadřazoval povídky dokonce životu svému i Michalově.

„KATURIAN: Kdyby sem právě teď přišli a řekli: ‚Tak a teď pěkně spálíme dvě ze tří věci – tebe, tvého bratra, nebo tvé povídky,‘ nechal bych je spálit tebe

*na prvním místě, nechal bych je spálit sebe na místě druhém, a byly by to moje povídky, které bych zachránil.*¹⁴⁰

Výměnou za „život“ svých příběhů sepsal Katurian plné přiznání viny a smíření s minulostí i přítomností přijal pokojně trest smrti.

3. 2. 2. 1. Pan Polštář v Činoherním klubu

McDonaghovo druhé drama bylo v *Činoherním klubu* uvedeno 9. června 2005. Dva roky po *Osiřelém západu* sáhl Ondřej Sokol opět k textu irského dramatika a jeho premiérou uzavřel divadlu uměleckou sezónu 2004/2005. Režisér znovu spolupracoval s osvědčeným týmem – scénografem Pitrou, kostymérkou Hollou a trojicí herců Taclík, Pavlata, Dulava, které v roli protagonisty doplnil Ondřej Vetchý. Michal Pavlata se za svůj výkon v této inscenaci dočkal širší nominace na Cenu Thálie 2005.

Sokol uvádí, že po přečtení anglického textu hry byl příběhem zasažen natolik, že jej v určité formě toužil zprostředkovat i českému publiku. *„Já to začal číst v šest odpoledne, ve dvě ráno jsem byl v půlce, a kdybych se nebál jít spát, tak to nedočtu nikdy, protože mě to přišlo strašný. Šokující. [...] Byl to tak příšernej šok, že jsem vůbec neřešil, jestli je to dobrá, nebo špatná hra. Jako si teď myslím, že je to jedna z nejlepších her, jaký kdy byly napsány.*“¹⁴¹ Vladimír Procházka upřesňuje, že se zprvu plánovalo uvést *Pana Polštáře* kvůli jeho brutalitě a krutosti pouze v podobě veřejného čtení.¹⁴² Nakonec se ale dospělo k závěru jej přeci jen divadelně nastudovat.

Herecká příprava rolí byla v tomto představení zvláště pečlivá. Marek Taclík se jezdil inspirovat pro svou roli retardovaného Michala do bohnické psychiatrické léčebny. Na základě svých osobních zážitků s mentálně a psychicky postiženými pacienty pochopil, že McDonagh vytvořil ve své hře postižení, které neexistuje, neboť tak, jak se v *Panu Polštáři* chová Michal, se člověk s mentální retardací chovat nemůže.¹⁴³

¹⁴⁰ McDonagh, M.: *Pan polštářů*. 70.

¹⁴¹ Z rozhovoru s Ondřejem Sokolem. In: *Činoherní čtení*, červen 2005.

¹⁴² *Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev*.

¹⁴³ *Činoherní klub 2005–2015*. 213.

Zvláště pak role ve hře zasáhla představitele Katuriana Ondřeje Vetchého. Ten o ní hovoří jako o zdrcující.¹⁴⁴ Při prvním čtení přiznává, že nebyl s to text hry ani dočíst.¹⁴⁵ Též na hercově výrazu tváře po konci představení bylo často vidno, jak je tato role psychicky náročná a vyčerpávající.

Kritici se v recenzích vesměs shodli na tom, že jsou všechny čtyři herecké výkony velmi zdařilé. Na Vetchém, jenž současně zastával roli oběti i viníka, je oceňován smysl pro jemné nuance v zobrazování vnitřních stavů protagonisty a sugestivní schopnost vyprávět příběhy.¹⁴⁶ Taclíkovo pojetí retardovaného Michala kritičky Paterová a Černá hodnotí pozitivně pro svou kompaktnost, jednoduchost a nekomplikovanost (v gestech, mimice i verbálním projevu), která vystihuje Michalův zjednodušený svět a jeho pohled na něj.¹⁴⁷ Tupolski Michala Pavlaty svým racionálním, mnohdy věcným přístupem, který je střídán cynickými „slepými uličkami“ v jeho výsleších, a to bezpříčinně, zřejmě jen pro radost z věci samé, tvoří ve finále otřesnější protipól svému kolegovi, na první pohled agresivnímu Arielovi, jenž si libuje v mučení podezřelých, ne však, aby ukojil své sadistické choutky, ale kvůli subjektivně posunutému vnímání pojmu spravedlnosti. Nakonec tento „policejní pes“ jak jej výsměšně Tupolski nazývá, je pohnut průběžnými výsledky a novými skutečnostmi vyšetřování daleko více, než jeho chladně uvažující partner. Jaromír Dulava ztvárnil tohoto impulsivního detektiva, jenž na konci celého případu sedí otřesen s hlavou v dlaních, se vši potřebnou expresivitou, brutalitou i sentimentalitou.¹⁴⁸

Ondřej Sokol i tentokrát hru sám přeložil a stejně jako v jeho předchozích režiiích jde i v tomto případě znát jeho tvůrčí invence. Kromě hudební složky, již speciálně pro toto představení složil J. P. Muchow, je pozoruhodné i scénografické řešení. První plán jeviště je řešen příznačně minimalisticky, skrovnost a oprýskanost výslechové místnosti navozuje jednak tísnivou atmosféru, jednak tato zúžená scéna vytváří možnost prohloubení jeviště ve druhý plán, který je využíván jen místy pro hereckou ilustraci doprovázející četbu Katurianových příběhů. V těchto doprovodných pohádkách vystupují v různých rolích Lenka Skopalová, Petr Meissel, Jan Dulava a Lenka Sagulová.

¹⁴⁴Tamtéž. 2015.

¹⁴⁵Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev.

¹⁴⁶Paterová, J.: *Čas násilí a bolesti*. In: *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 13 (28. 6. 2005). 4.

¹⁴⁷Černá, K.: *Brutální pohádka pro dospělé*. In: *Lidové noviny*, roč. 18, č. 141 (16. 6. 2005). 4.

Paterová, J.: *Čas násilí a bolesti*. In: *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 13 (28. 6. 2005). 4.

¹⁴⁸Srov. Hulec, V.: *Pan Polštář v Činoherním klubu je pouze pro otrlé diváky*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 16, č. 140. C/8.

Inscenace *Pana Polštáře* představovala dramaturgicky odvážný krok. V dokumentu *Magický Činoherní klub* je zachyceno svědectví Vetchého, Sokola i Niny Divíškové o tom, jak byla divácky přijímána a odmítána. Ondřej Vetchý zpočátku sám zasahoval do představení, když zaslechl z hlediště křiky úděsu a upozorňoval na to, co bude následovat. „*Chci vám říct, že od této chvíle to bude už jenom horší. Kdo už teďka má problémy, tak se prosím zvedněte a opusťte sál.*“¹⁴⁹ Režisér Sokol si tyto smíšené reakce pochvaloval. „*Já jsem rád, když ti lidi, kterým to přijde strašně vtipný, vidí někoho, kdo tohleto nemůže vydržet, nesnese to nebo má pocit, že se vůči tomu musí ohradit. To je úžasný na tom společným zážitku.*“¹⁵⁰

O úspěšnosti a oblibě hry u diváků (navzdory podobně silnému odmítnutí a nepochopení dramatu) svědčí i skutečnost, že přesto, že je *Pan Polštář* stažen z repertoáru divadla již několik let, opakovaně se vymezuje v *Činoherním klubu* o prázdninách prostor k veřejnému promítání záznamu tohoto představení.

3. 2. 3.Ujetá ruka

Ujetá ruka, osmá hra Martina McDonagha, se po vzoru předchozího dramatu vymanila z prostředí irského západu. Její děj se odehrává v Americe, o čemž diváka přesvědčí jednak podoba protagonisty, jenž jako hrdina Divokého západu přijíždí sjednat spravedlnost, jednak rasová problematika, která je zde s ironií a černým humorem často připomínána i připomínkována.

Jednou z postav *Ujeté ruky* je totiž mazaný černochoch Toby, který se spolu se svou přítelkyní, prostinkou Merylin, snažili přechytračit jednorukého protagonistu Carmichaela, kterému slíbili výměnou za pět set dolarů jeho chybějící levou ruku. Není to však poprvé, kdy se ukázalo, že se na Carmichaelově hendikepu a jeho touze získat zpět svou utnutou končetinu plánovali přiživit pochybní podvodníci. Na to už však byl protagonista zvyklý, neboť celý život zasvětil hledání své levé ruky, která mu dle jeho vyprávění byla v sedmnácti letech uřata partou trampů. Ti mu končetinu přidrželi na kolejích, aby mu ji projíždějící vlak amputoval. Trampové pak tuto „ujetou“ ruku vzali a Carmichaelovi s ní zamávali na rozloučenou.

Příběh dramatu se odehrává v pokoji zapadlého hotelu, jehož svérázný recepční je další postavou hry. Mervyn, vyléčený narkoman, znužený svým životem čeká a obhlíží, kdy se

¹⁴⁹ *Magický Činoherní klub*, 6. díl – Nová krev.

¹⁵⁰ Česká televize: *Před půlnocí*. 26. 1. 2009.

mu konečně naskytne příležitost stát se součástí něčeho nebezpečného, smysluplného či alespoň riskantního. Tuto možnost zavětrí s příjezdem Carmichaela.

„MERVYN: Asi tak, já věděl, že s váma něco bude hned, jak jste přijel, tak asi. Víte, já měl takové vidění...nebo ne úplně vidění jako spíš...něco jiného, že když tady budu pracovat dost dlouho a budu mít oči otevřený, jo, tak že se jednou něco stane, rozumíte?“¹⁵¹

Mervyn se v průběhu hry ukazuje jako takměř hybatel děje. Laškovným způsobem si užívá svou nabytou moc, kterou získá nad párem podvodníků, jež nalezne v Carmichaelově pokoji připoutané k topení a posteli. V kanistru s benzínem tu dohořívá svíčka, jejíž délkou jednoruký mstitel odhadl dobu, za kterou by se měl do hotelového pokoje vrátit z Tobyho garáže, kde prý uchovává jeho skutečnou ruku.

Nebýt Mervyna, jenž svou všetečností rozptyloval Carmichaelovu pozornost upřenou na potrestání páru podvodníků, a určitého osobního sblížení mstitele a Tobyho skrze telefonáty s jeho zraněnou matkou Angelou, zřejmě by Toby s Marilyn skončily stejně tragicky jako všichni filutové před nimi. Na rozdíl od nich si však od Carmichaela vysloužili svobodu.

Zajímavé momenty hry tvoří podivínské monology milovníka gibbonů, recepčního Mervyna, a dvě významové nejednoznačnosti. První z nich se týká Tobyho specifikace ruky, která mu údajně leží v garáži. Všiml si, že Carmichael má na své pravé horní končetině nad klouby převázané prsty, z čehož vyvodil, že na ní musel mít vytetované slovo o čtyřech písmenech, a tak vsadil na slovo „love“. Ruka, jíž má doma prý podle něj nese nápis „hate“, což Carmichaela přesvědčilo, aby se ji vydal získat. Ačkoliv si Toby toto všechno jen vymyslel (či domyslel), v hotelovém pokoji s rozházenými končetinami z minulých obchodů je z ničeho nic objevena ruka s nápisem „hate“ nad klouby. Tato neočekávanost pak vyvolává otázku důležitou pro vyznění hry – přehlédl Carmichael, že svou ruku už našel, nebo jde jen o autorovu hříčku? Neboť v závěru hry Mervyn přemýšlí, jak by jeho ztracená ruka mohla vypadat poté, co jí od těla oddělí vlak a naznačuje svými dedukcemi, že si ji Carmichael usekl

¹⁵¹ McDonagh, M.: *Ujetá ruka*. 8.

sám. Tato (nepotvrzená) skutečnost by posouvala smysl hry o celoživotním hledání a traumatu z dětství do zcela jiné roviny.

3. 2. 3. 1. Ujetá ruka v Činoherním klubu

Třetí inscenaci Martina McDonagha v *Činoherním klubu* opět přeložil a nastudoval Ondřej Sokol. Pro český název hry *Ujetá ruka* se rozhodl na popud Michala Pavlaty, který mu jej pomohl vymyslet tak, aby zůstala zachována slovní hříčka, s níž pracuje i originál (*Behanding in Spokane*).

Premiérově bylo toto drama, označované jako americká groteska, uvedeno 14. ledna 2011, sedm měsíců po prvním uvedení na Brodwayské scéně (březen 2010). Zajímavostí je, že *Činoherní klub* ohlásil zájem o inscenaci ještě před jejím světovým uvedením, kvůli autorskoprávnímu řízení však v Čechách mohla být *Ujetá ruka* inscenována až o třičtvrtě roku později.¹⁵²

Lednovému uvedení předcházela předpremiéra o měsíc dříve (18. prosince 2010) a o tři roky později – 9. listopadu 2014 se hra dočkala nového uvedení v obnovené premiéře. K té došlo z personálních důvodů, neboť angolský rodák Domingos Correia, jenž hrál Tobyho, odjel z České republiky a tvůrci za něj potřebovali sehnat vhodnou hereckou náhradu. To se jim nedařilo po dva roky, pak se role ujal sám Sokol. Ten si před představením nechává ztmavit pleť a upravit vlasy tak, aby vizuálně napodobil muže tmavé pleti.

Kromě čtyř postav se v představení objeví další dvě, které jsou tvůrčí licencí *Činoherního klubu*. Jedná se o country zpěvačku a kovboje, kteří se místy ukazují na scéně za poloprůsvitnou stěnou. Hudebně doplňují inscenaci a v závěru se stanou též součástí děje, když se objeví v sousedním pokoji Mervynova hotelu. Z něho se ozve výstřel, neboť kovboj zrovna zastřelil zpěvačku, což neuniklo recepčnímu, který jde ihned obhlédnout situaci.

V roli zpěvačky Laury se objevuje Petra Horváthová, jež k představení též složila a nazpívala ústřední píseň. Roli kovboje Boba ztvárnil původně Michal Pavlata, po jeho smrti v roce 2017 ji převzal mladší kolega Václav Šanda.

Recenze se k této Sokolově režijní invenci staví rezervovaně. Ačkoliv se tvůrce těmito postavami pokusil umocnit dojem prostředí amerického západu, zároveň jejich pomocí vytvořit hudební složku představení a zakomponovat je umně do děje, divadelní kritici, jež se

¹⁵² Mikulka, V.: *Psáno příliš lehkou rukou*. In: *Svět a divadlo*, roč. 22, č. 2. 2011. 25.

k této licenci vyjadřují, ji považují za nadbytečnou. Josef Mlejnek kvituje hudební předěly, o něž se dvojice stará, závěrečnou scénu s vraždou zpěvačky však neoceňuje.¹⁵³ Ostřeji se pak vyjadřuje Marie Reslová, jež rozšíření scény o druhý hotelový pokoj, kde kovboj zastřelí svou lásku Lauru, komentuje jako „*dramaticky zhola nesmyslné*“.¹⁵⁴ Navzdory hodnocení lze scénografické řešení Adama Pitry s paralelním hotelovým pokojem, viditelným jen místy za průhlednou stěnou, vnímat jako další originální počín Sokolova tvůrčího týmu (návrh kostýmů prováděla opět Katarína Hollá).

Jak uvádí Vladimír Mikulka, zdá se, že i režisérovi přišla hra příliš mnohoznačná, a tak se jal kromě uvedení nových postav i k inscenační interpretaci: že z kufru vysypaná a náhle objevená ruka s nápisem „hate“ opravdu patří Carmichaelovi. K podtržení scény, kdy mstitel sedí s jednou svou zdravou rukou a druhou „ujetou“ položenou na klíně, použila režie vzpomínkovou projekci s trampy.¹⁵⁵

Recenzenti vyzdvihují především herecký výkon Martina Fingera, kmenového herce divadla Komedie, jenž ztvárnil recepčního Mervyna s požadovanou dávkou excentričnosti.¹⁵⁶ Plasticky napsanou postavu pojal Finger se všemi nuancemi. Hravě, ale nepodbízivě ve svých monolozích vyjevil svoji lásku ke gibbonům (kterou herec zdůraznil i pohybově), jejichž osobnost do sebe z části vstřebal. Svou podivností hraničící s autismem a absencí pudu sebezáchovy udržuje ve hře pozornost a napětí.¹⁵⁷ Podobně jako protagonista zobrazuje skrze svou postavu svérázným způsobem revoltujícího recepčního „ujetost“ světa, ve kterém žijí.

Marek Taclík je v roli pomstychtivého jednorukého mstitele hodnocen rozporuplněji. Ačkoliv je oceňováno, že Carmichael se vymyká z typu postav (prostáčeků), do kterých byl Taclík poslední dobou obsazován¹⁵⁸, jeho hereckému projevu byly vytýkány jisté rezervy. Roman Sikora shledal herce v této roli jako nejistého již od začátku,¹⁵⁹ Vladimír Mikulka od druhé třetiny¹⁶⁰ a Michaela Váchová mu nedůvěryhodnost připisuje až v závěru hry při

¹⁵³ Mlejnek, J.: *Zapálená svíce na kanystru s benzínem*. In: *Divadelní noviny*, roč. 20, č. 4 (22. 2. 2011). 6.

¹⁵⁴ Reslová, M.: *Ujetá ruka*. In: *Hospodářské noviny*, roč. 55, č. 11 (17. 1. 2011). 10.

¹⁵⁵ Mikulka, V.: *Psáno příliš lehkou rukou*. In: *Svět a divadlo*, roč. 22, č. 2. 2011. 26.

¹⁵⁶ Srov. Varyš, V.: *Ujetá ruka*. In: *Týden*, roč. 18, č. 4 (24. 1. 2011), 63.

Sikora, R.: *Ujetý svět v rutinní hře a inscenaci*. In: *Lidové noviny*, roč. 24, č. 14 (18. 1. 2011). 8.

Mikulka, V.: *Psáno příliš lehkou rukou*. In: *Svět a divadlo*, roč. 22, č. 2. 2011. 28–29.

¹⁵⁷ Soprová, J.: *Ujetá ruka – hra, která nepřekvapí*. In: *Český rozhlas*. 4. 12. 2011.

Mikulka, V.: *Psáno příliš lehkou rukou*. In: *Svět a divadlo*, roč. 22, č. 2. 2011. 28–29.

¹⁵⁸ Erml, R.: *Ujetá ruka*. In: *Reflex*, roč. 22, č. 4 (24. 1. 2011). 78–79.

¹⁵⁹ Sikora, R.: *Ujetý svět v rutinní hře a inscenaci*. In: *Lidové noviny*, roč. 24, č. 14 (18. 1. 2011). 8.

¹⁶⁰ Mikulka, V.: *Psáno příliš lehkou rukou*. In: *Svět a divadlo*, roč. 22, č. 2. 2011. 28–29.

telefonátu se svou matkou, při němž propadne až neuvěřitelné hysterii.¹⁶¹ Marie Reslová o Taclíkovi píše, že v průběhu hry ztrácí vědomou kontrolu nad rolí a přestává se mu dařit pointovat repliky.¹⁶² Naopak kladně hercovo vystoupení hodnotí Jiří P. Kříž, který Taclíka jakožto Carmichaela nazývá „*dokonale ujetým mcdonaghovským hrdinou*“ i Richard Erml, podle něhož se Marek Taclík zhostil role více než se ctí.¹⁶³

Výkony Markéty Stehlíkové a Dominga Correia jsou vesměs označovány jako ty slabší. Stehlíková se kvůli (ne)vykreslení své hrdinky nemohla projevit v jiné poloze než jako jednorozměrná hysterka¹⁶⁴ a Correia, vystudovaný herec z Los Angeles, působil, že jen odříkává naučený text.¹⁶⁵

Sama *Ujetá ruka*, McDonaghova druhá hra, s níž vystoupil z komfortní zóny irského venkova, je v recenzích hodnocena s rozpaky. Kritizovány jsou americké odkazy ve stylu filmového režiséra Tarantina stejně jako klišoidnost jeho ironického pohledu na americké prostředí, jehož dobrá znalost irskému dramatikovi chybí.¹⁶⁶ Navzdory poklesu kvality textu a patrné autorově rutinnosti panuje shoda na tom, že hru stojí za to inscenovat. Už třeba jen kvůli brilantním monologům Mervyna či telefonním rozhovorům s Angelou, Carmichaelovou matkou, jež odkryjí mnohé komplexy z dětství protagonisty, které jsou zároveň důkazem jeho lidskosti a zranitelnosti.

„Ujetá ruka není špatně napsaná, nebo v Činoherním klubu špatně zrežirovaná. Když ji ale srovnáme s Connemarskou trilogií nebo Panem polštářem, schází jí svižnost, moment překvapení a ani břitké repliky nepůsobí v tomto kontextu tak vtipně jako jindy.“¹⁶⁷

3. 2. 4. Kati

Po dvanáctileté odmlce vydal Martin McDonagh svou zatím poslední divadelní hru, jež byla premiérově uvedena v londýnském Royal Court Theatre v září roku 2015. Myšlenku napsat hru z prostředí katů, kteří se zrušením trestu smrti v Anglii přišli rokem 1965 o

¹⁶¹ Váchová, M.: *Americká Ujetá ruka v Činoherním klubu*. In: *Nekultura.cz*. 4. 3. 2011.

¹⁶² Reslová, M.: *Ujetá ruka*. In: *Hospodářské noviny*, roč. 55, č. 11 (17. 1. 2011). 10.

¹⁶³ Srov. Kříž, J. P.: *Ujetá katarze ujetého příběhu o ujeté ruce*. In: *Právo*, roč. 21, č. 13 (17. 1. 2011). 15.
Erml, R.: *Ujetá ruka*. In: *Reflex*, roč. 22, č. 4 (24. 1. 2011).

¹⁶⁴ Váchová, M.: *Americká Ujetá ruka v Činoherním klubu*. In: *Nekultura.cz*. 4. 3. 2011.

¹⁶⁵ Soprová, J.: *Ujetá ruka – hra, která nepřekvapí*. In: *Český rozhlas*. 4. 12. 2011

¹⁶⁶ Srov. Soprová, J., Váchová, M., Mlejnek, J.

¹⁶⁷ Váchová, M.: *Americká Ujetá ruka v Činoherním klubu*. In: *Nekultura.cz*. 4. 3. 2011.

práci¹⁶⁸, McDonagh nosil v hlavě již od inscenování *Poručíka z Inishmoru* v roce 2001, na její realizaci však čekal čtrnáct let, než mu nápad uzraje. Ačkoliv se hra dotýká závažného tématu justičních omylů, autor si nepřál napsat kus s posláním.¹⁶⁹

U *Katů* více než u kterékoli z předchozích dramát hraje roli atmosféra napětí, kterou vyvolá úvodní scéna poslední popravy v Británii, jež měla být vykonána na jakémsi Jamesi Hennessym. Ten se zuby nehty brání oběšení a do poslední minuty prohlašuje, že je nevinný. O popravu se stará s cynickou věcností kat Harry Wade a jeho pomocník, ustrašený Syd Armfield.

Dále se děj odehrává již poté, co parlament zrušil popravy za vraždy, a sleduje, jakým způsobem nyní kat Wade žije. Ten si otevřel hospodský lokál v Oldhamu, zapadlém městečku poblíž Manchesteru, kde točí pivo téměř výhradně pro své přátele, místní pobudy, kteří k němu vzhlíží a pochlebují mu. Jediné, kdo mu vzdorují, jsou jeho žena, tragikomická alkoholička Alice, a patnáctiletá sebe hledající se dcera Shirley.

Do Wadovy hospody přijíždí jednoho dne mladý arogantní podivín z Londýna Peter Mooney, který zmanipuluje mladičkou, doma nešťastnou Shirley k tomu, aby využila jeho nabídky a jela navštívit svou kamarádku, již před nedávnem hospitalizovali na psychiatrii. Floutek Mooney je hybatelem děje i černým svědomím Wadea, neboť relativizuje legitimitu poslední popravy a nevybíravým způsobem zpochybňuje etickou stránku poprav jako takových. Za přispění Harryho ukřivděného pomocníka Syda, kterého již dříve nahlásil za opakované kázeňské přestupky a ukončil tak jeho kariéru, vyvolá v manželích dojem, že Mooney unesl a zavraždil jejich dceru Shirley. Smrt, kterou svým povoláním vykonával na ostatních, se nyní měla prostřednictvím popravení jemu blízkého člověka dotknout Harryho osobně.

Mooney znejasňuje situaci jak v rozpravě se Sydem, tak poté, co se vrací do Harryho hospody, čímž udržuje napětí až do konce.

„MOONEY: Já nemám vůbec žádnou kriminální minulost. Vy, myslím vás, policejní pane, zapomněl jsem vaše jméno, vy si to můžete dohledat. Peter

¹⁶⁸ V roce 1965 byl zrušen trest smrti pouze za vraždu. Za špionáž, velezradu, zháňství a pirátství v královských loděnicích se nadále popravovalo. Všeobecný zákaz trestu smrti byl v Británii schválen až v roce 1998. In: program k představení *Kati*.

¹⁶⁹ Srov. O'Hagan, S.: *Martin McDonagh interview: 'Theatre is never going to be edgy in the way I want it to be'*. In: *Guardian*. 13. 9. 2015.

*Aloysius Mooney. Žádné obvinění vůbec z ničeho. To samozřejmě neznamená, že bych nikdy nic neudělal. To pouze dokazuje, že pokud už něco dělám, tak to dělám dobře, a dělám to tak, abych u toho nebyl přistižen. Teda buď je to tak, anebo, samozřejmě, jsem vám řekl vymyšlený jméno.*¹⁷⁰

Do této doby emoce potlačující Harry vypustí všechnu nahromaděnou frustraci, ať už z nešťastné rodiny, ze ztráty práce, tak z věčného srovnávání s katem Albertem Pierrepointem, vedle kterého je a bude vždy jen „béčkový“ popravčí. Spolu se svými pohůnky spoutají Mooneyho a pouze s mírnými protesty přítomného policejního inspektora Fryemu i s právě příchozím Sydem navléknou oprátku na krk. Přesně v tu chvíli, kdy Mooneyho život visí na vlásku, přichází do Harryho hospody Albert Pierrepoint, aby si s ním vyříkal rozhovor, který zrovna vyšel v tisku. Z jejich debaty vyplyne, jaký byl Wade neukázněný kat, dbalý pouze na svou image.

Po odchodu slavného Pierrepointa přichází promoklá Shirley, plná vzdoru a ve svém monologu vysvětluje, jak se do Mooneyho zamilovala. Ten už však visí za zástěnou oběšen. O jeho tělo se jako za „starých časů“ postará (bývalý) kat Harry se svým přihlouplým, perverzním (propuštěným) asistentem Sydem.

3. 2. 4. 1. Kati v Činoherním klubu

Tak jako u předchozích McDonagových her, se ujal překladu nového textu a jeho nastudování v *Činoherním klubu* Ondřej Sokol.¹⁷¹ Sám se rovněž znovu obsadil do menší role, konkrétně ztvárnil popraveného Jamese Hennesyho. Před uvedením *Katů* se o svém hereckém podílu ve hře vyjadřuje následovně: „*Já bych chtěl být napsanej první na plakátě,*

¹⁷⁰ McDonagh, M.: *Kati*. 89.

¹⁷¹ Kati byli též přeloženi specialistou na irské drama Ondřejem Pilným. Rozdíly v jeho a Sokolově překladu jsou znatelné, Pilný dbal na přesnost jazyka, Sokol hru překládal volněji, s inscenačními záměry. Srov. Reslová, M.: *Oběsit je pro ně ještě málo*. In: *Divadelní noviny*, roč. 26, č. 1 (10. 1. 2017). 4. Mikulka uvádí, že kolem překladu vznikly dohady, neboť Sokolův překlad se zdál být příliš volný. Došlo tedy nakonec ke konsenzu, když se dohodlo, že Sokolův text bude sloužit výhradně pro potřeby *Činoherního klubu*, všechna jiná divadla pak budou vycházet z překladu Pilného. Mikulka, V.: *Kati*. In: *Vltava: Mozaika*. 22. 2. 2017.

*jakože v titulní roli, že to hraju já, protože jsem za dvě a půl minuty mrtvej od začátku tý hry.*¹⁷²

Premiéra *Katů* proběhla v *Činoherním klubu* po zhruba roce od jejich uvedení na londýnských jevištích – 6. prosince 2016. Na začátku následujícího roku je uvedli v Klicperově divadle v Hradci Králově a v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích.¹⁷³

V hlavní roli kata Wadea se v *Činoherním klubu* představil Martin Finger, jenž už byl na spolupráci se Sokolem zvyklý z minulých let. Jeho kat s typickou buřinkou a motýlkem je neproniknutelný, ješitný, povýšený a o sobě nepochybuje. Finger jej podle Mikulky zahrál důsledně, možná však až s příliš jasnými konturami.¹⁷⁴ Hrdinová mu však vytýká jednotvárnost v intenzitě projevu a špatnou srozumitelnost.¹⁷⁵

Rozporuplně kritiky uspokojil výkon Václava Šandy v roli frajířka Mooneyho. Jana Machalická poukazuje na absenci potřebné víceznačnosti a tajemství ztvárněné postavy, Jakub Škorpil zase shrnuje, že se Šandovi nepodařilo stát dostatečným protivníkem maloměstské společnosti, jíž tvořil Jaromír Dulava (inspektor Fry), Tomáš Jeřábek (Bill) a Vladimír Kratina (Arthur), který byl ve své skromné roli recenzenty zvláště vyzdvihován.¹⁷⁶ Naopak Lenka Dombrovská popisuje Šandova Mooneyho jako plnokrevného a tajemného.¹⁷⁷

Nejvíce pak byl ceněn herecký výkon Dany Černé v roli Alice a Ondřeje Malého coby katova asistenta Syda. Černá vystihla tragikomický ráz své postavy – za koketováním skrývaný smutek životem znavené alkoholičky.¹⁷⁸ Mikulka dokonce považuje její ztvárnění Alice za nejlepší herecký výkon ve hře.¹⁷⁹ Ondřej Malý velice věrohodně vykreslil podlézavého koktavého perverzního slabocha. „*Postavu Syda Armfielda má dokonale*

¹⁷² Marešová, M. M.: *Režisér Ondřej Sokol se svojí postavou zemře hned v prvním obraze, přesto Kati jsou podle něj o hledání lidskosti*. In: *Rozhlas: Mozaika*. 6. 12. 2016.

¹⁷³ Všechny tři inscenace porovnává kritik Mikulka – v rozhovoru pro *Vltavu* a ve své recenzi pro *Svět a divadlo*. Srov. Mikulka V.: *Kati*. In: *Vltava: Mozaika*. 22. 2. 2017.

Mikulka, V.: *Ti druzí a Harry*. In: *Svět a divadlo*, roč. 28, č. 3 (2017), 96–107.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Hrdinová, R.: *Jako za starých katovských časů*. In: *Právo*, roč. 26, č. 286 (8. 12. 2016). 11.

¹⁷⁶ Machalická, J.: *Kati aneb Obrazy lidské tuposti*. In: *Lidové noviny*, roč. 29, č. 291 (14. 12. 2016). 8.

Škorpil, J.: *Kati*. In: *Nadivadlo*. 7. 12. 2016.

¹⁷⁷ Dombrovská, L.: *Bez smrti a černého humoru to nejde*. In: *Instinkt*, roč. 16, č. 2 (5. 1. 2017). 39.

¹⁷⁸ Srov. Reslová, M.: *Oběsit je pro ně ještě málo*. In: *Divadelní noviny*, roč. 26, č. 1 (10. 1. 2017). 4.

ErmI, R.: *Kati a dementi*. In: *Reflex*, roč. 28, č. 1 (5. 1. 2017). 50.

¹⁷⁹ Mikulka, V.: *Kati*. In: *Vltava: Mozaika*. 22. 2. 2017.

*vypracovanou do detailů v hlase, gestech i mimice, jeho Syd je obrazem lidské malosti a trapnosti, za níž se ale skrývá i nebezpečí.*¹⁸⁰

Příjemným hereckým zpestřením inscenace bylo obsazení hostujících herců – Štěpánky Fingerhutové jako dospívající Shirley a Dalibora Gondíka v roli novináře Dereka Clegga, jemuž Harry poskytl rozhovor do místního plátku.

Pomyslnou třešničkou na dortu je výstup Alosie Švehlíka coby Alberta Pierreponta v samém závěru hry. Pierreponte byl reálnou postavou, opravdovým katem, který za třiatřicet let své kariéry popravil na čtyři sta odsouzených, mezi kterými byli i nacističtí pohlaváři. Postava Harryho Wanea je smyšlená, ale vychází ze skutečných katů Stephena Wadea a Harryho Allena; druhý z jmenovaných nosil stejně jako McDonaghův Harry motýlka.¹⁸¹

Sokol je znám pro svou schopnost pracovat plodně s herci. Inscenace, jež je z velké části postavena více na dialozích než na akci, pak důslednou práci s herci přímo vyžaduje. Více než silné vyznění hry si divák užije hereckou souhru, která však není samozřejmostí. *Kati* jsou co do postav nejpočetnější McDonaghovou hrou, s čímž se Sokol musel popasovat. V duchu „činoheráckého“ obsazování rolí se v inscenaci sešli herci, kteří byli zhodnoceni jako nejlépe vyhovující pro danou postavu. *„Zvláště u tak velké souborové hry je to hrozně důležité, aby to byli lidi, mezi kterými funguje určitá chemie. To je pro nás nejdůležitější. Takže jsme se to i tentokrát snažili namíchat tak, aby to bylo co nejlepší pro tu hru a její vyznění.*“¹⁸² Při zkoušení se tak setkali herci z angažmá (Finger, Černá, Brancuzský, Šanda), opakovaně hostující (Kratina, Jeřábek) i nové tváře (Švehlík, Gondík, Malý, Fingerhutová).

Sokol plánoval původně nastudovat *Višňový sad*, když se dozvěděl, že McDonagh vydal novou hru. Nabízí se otázka, co českého režiséra stále tak fascinuje na irském autorovi? Podle svých slov na něm obdivuje kromě vybroušených dialogů především schopnost neustále překvapovat diváka. Osobně je pro něj McDonagh nejvýznamnějším režisérem.¹⁸³

V *Katech* se opět setkáme s McDonaghovým typickým rukopisem. Irský zapadákov vystřídal severoanglické maloměsto, ve kterém sleduje stejně bezútěšné figury jako ve svých předchozích hrách. Kromě tématu lidské malosti, tolik pro McDonagha typického, je

¹⁸⁰ Hrdinová, R.: *Jako za starých katovských časů*. In: *Právo*, roč. 26, č. 286 (8. 12. 2016). 11. Srov. Šťastka, T.: *V Činoheráku soudí Katy, v Kalichu se tahají o klobásu*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 27, č. 287 (9. 12. 2016). 16.

¹⁸¹ Z programu k představení *Kati*.

¹⁸² Ondřej Sokol a Vladimír Procházka o inscenaci *Kati*. In: *Scéna*. 12. 12. 2016.

¹⁸³ Marešová, M. M.: *Režisér Ondřej Sokol se svojí postavou zemře hned v prvním obraze, přesto Kati jsou podle něj o hledání lidskosti*. In: *Rozhlas: Mozaika*. 6. 12. 2016.

leitmotivem tohoto žánrově tradičně nezařaditelného dramatu otázka svědomí s etickým akcentem na oprávněnost možnosti sáhnout druhému na život.

V dramatu se objeví též typický černý humor a cynismus stejně jako vulgární jazyk. Jazyk nese v případě *Katů* další rozměr. Režisér musel zvážit londýnský akcent Petera Mooneyho, který měl zdůrazňovat jeho městskost, a tudíž cizorodost. Na jazykové zvláštnosti Sokol nakonec rezignoval a v Mooneyho replikách užil pouze jiných výrazových prostředků.¹⁸⁴

Zajímavá je též paralela mezi McDonaghovými *Katy* a Syngovým *Hrdinou západu*, jíž si režisér povšiml. Podobně jako u Synge i zde se setkáme s rozporem mezi tím, jak lidé přijímají vzrušující zprávy o smrti z doslechu a jak otřesné je být svědkem vraždy (v případě *Hrdiny západu* pokusu o vraždu) osobně. V *Katech* Harryho jeho do té doby věrní kumpáni opustí, neboť s vraždou nechtějí mít nic společného. Stejně jako zrazený Christy odchází z Maya se svým otcem, Harry Wade opouští svou hospodu, aby ukryl tělo pouze v doprovodu Syda; tedy v obou případech protagonistům zbudou ti, proti kterým se původně vymezovali.

Pro Sokola již příznačná práce s promítáním, tedy včleňováním filmových prvků na jeviště, se objevuje i v této inscenaci. Začátek představení zahájí titulky běžící na plátně, finální scéna je pak tvořena promítnutím vozu, v němž Harry se Sydem odváží Mooneyho mrtvé tělo.

K Sokolovým inscenacím mnohdy kritická Marie Reslová tentokrát o *Katech* píše pochvalně:

*„Při sledování Katů mohou pamětníci snadno zažít déjà vu a ocitnout se v nejlepších letech Činoherního klubu. Sokolova práce připomíná legendární inscenace – Smočkovy Hráče nebo Hejtmana z Kopníku. Přitom nepůsobí anachronicky, právě naopak.“*¹⁸⁵

3. 3. Marina Carr

Generačně spřízněna je s Martinem McDonaghem irská dramatička Marina Carr. Ta ve své *Midlandské trilogii* – *Maja* (1994), *Porcie Coughlanová* (1996), *U Kočičí bažiny* (1998) podobně jako J. M. Synge a jako McDonagh ve svých *Leenanských* a *Aranských* hrách

¹⁸⁴ Srov. Ondřej Sokol a Vladimír Procházka o inscenaci *Katí*. In: *Scéna*. 12. 12. 2016.

¹⁸⁵ Reslová, M.: *Oběsit je pro ně ještě málo*. In: *Divadelní noviny*, roč. 26, č. 1 (10. 1. 2017). 4.

umísťuje své postavy na irský venkov. Též jako zmínění mužští kolegové zachycuje i ona irský dialekt, který komplikoval porozumění jejich textů dokonce i na Britských ostrovech.

Na začátku své tvorby experimentovala s absurdní dramatikou, ale až v *Midlandské trilogii* našla Carr podle kritiků svůj autorský hlas.¹⁸⁶ V jejích hrách nedochází jako u McDonagha k připomínání postav napříč trilogií. K spojení *Maji*, *Porcie Coughlanové* a *U Kočičí bažiny* pod společné označení došlo vzhledem k podobnostem, které všechny tři moderní tragédie vykazují. Spojuje je místo děje, opředené mytologií i protagonistky – silné ženy zmítané traumaty z minulosti, bojující o svou lásku k muži, již staví ve svém životě na nejvyšší místo.

Marina Carr čerpala inspiraci pro tato svá dramata z prostředí jí dobře známého. Sama vyrůstala v irském vnitrozemí, v hrabství Offaly, fascinovaná místním jezerem, jež se v různých podobách objevuje i v její *Midlandské trilogii*. V té se stéká rovina realistická se symbolickými přesahy. V každé ze tří tragédií se setkáme s legendou pojící se s místem, v němž ženské protagonistky žijí. Podobně jako postavy z dramát J. M. Synge jsou i Maja, Porcie a Hester bytostně spojené s přírodou, jež reflektuje a ovlivňuje jejich nálady a touhy.

V současnosti působí Marina Carr na dublinské Trinity College, kde vyučuje tvůrčí psaní. Je stále tvořící autorkou, označovanou od dob lady Gregory za nejvýraznější ženskou představitelku irského dramatu.¹⁸⁷

3. 3. 1. U Kočičí bažiny

Hra *U Kočičí bažiny* završuje tzv. *Midlandskou trilogii*. Protagonistkou je zde rovněž jako v předchozích tragédiích žena, matka, milenka – emocionálně nenaplněná, okolím nepochopená, zmítaná stíny minulosti. Čtyřicetiletá Hester Swanová od dětství vyrůstala v maringotce v lesích kolem místní bažiny, jež se jí stala domovem. Matka, pověstná kočovná hudebnice, jispolu s mladším bratrem Josefem opustila v Hesteřiných sedmi letech. Ta, stále čekajíc na její návrat, se zabydlela v místě, které jí matku připomínalo, jež jí zprostředkovávalo pocit zakořeněnosti, který, jak se později ukáže, stál v jádru její životní tragédie.

¹⁸⁶ Roche, A.: *Contemporary Irish Drama*. 246.

¹⁸⁷ Sternlicht, S.: *Modern Irish Drama – W. B. Yeats to Marina Carr*. 150.

Více o Marině Carr a celé *Midlandské trilogii* v mé bakalářské práci: *Hester, Porcie a Maja – hrdinky trilogie Mariny Carr – jejich irská identita na pozadí antických tragédií*.

Hester v sobě hluboko uvnitř nesla trauma z absence své matky, z jejího odchodu i z toho, že nikdy nepoznala svého otce. Navíc ji stravovala žárlivost vůči svému bratrovi, jenž ji jako malou připravoval o výhradní pozornost matky, kterého navrch pojmenovala po sobě, zatímco Hester dostala jméno „po nikom“. Proto, když se dozvěděla, že Josef udržuje s jejím otcem tajně kontakt, vyvezla jej na loďce na jezero a tam ho probodla nožem. Této bratrovraždy byl účasten i Carthage Kilbride, Hesteřina osudová láska, s níž později počala dceru Josie. Tu jí nyní, zasnouben s velkostatkářovou dcerou Karolínou Cassidyovou, chce odebrat a vyplatit ji, aby z Kočičí bažiny nadobro odešla. V Hesteřině chápání tak zrada střídá zradu, kterou sama brzy po zásluze potrestá.

S bažinou je protagonistka bytostně spjata, magická symbolistická krajina ve hře evokuje dávné časy, odvěké příběhy, zachycuje přítomnost její matky, dcery i lásky.¹⁸⁸ Hester tak, i když se přeci jen pokusí, nedovede místo opustit. Tuší, že mimo ač nepřátelské, tak známé prostředí by ji zaplavil pocit osamění a vykořeněnosti, kterému by již nebyla s to čelit. Rozhodne se tedy pod vlivem událostí, že s bažinou spojí celý svůj život tím, že jej zde završí. Ve chvíli, kdy si přikládá rybářský nůž ke krku (stejný, kterým zavraždila svého bratra), však matku překvapí Josie, která se vzpouzí tomu, aby Hester dle vlastních slov odešla tam, odkud již není návratu. Úpěnlivě matku prosí, aby ji vzala s sebou. Ta odmítá do okamžiku, kdy Josie vysloví něco, co Hester připomene její vlastní dosavadní muka: „*Mami, já bych pořád čekala, až se mi vrátíš*“.¹⁸⁹ Aby dceru od věčného čekání na její návrat osvobodila, vezme ji na věčnost s sebou. Neboť jak píše Roman Císař v programu k představení v *Činoherním klubu* „*Hester odmítá opakovat chybu, kterou udělala její matka. Vědomí smrti přináší ohromnou svobodu; smrt není tragická jako láska.*“

Stejně jako v dosavadních dvou hrách volné trilogie jsou i v dramatu *U Kočičí bažiny* uplatňovány obdobné stylové motivy – mytologické obrazy, symbolická krajina, vypjatá emocionalita, černý humor a záhrobní rovina (ve hře vystoupí duch Hesteřina mrtvého bratra Josefa i tzv. Milovník duchů). Autorka zde originálním způsobem rozvinula odkaz starořecké tragédie, na jejímž pozadí vytvořila lokálně a časově přenesený příběh o moderní irské Médey.

¹⁸⁸ Srov. Brandejská, Z.: *Hester Swane musí zemřít: Konstrukce postavy v dramatu U Kočičí bažiny Mariny Carr*. In: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity*. 19–25.

¹⁸⁹ Carr, M.: *U Kočičí bažiny*. 97.

3. 3. 1. 1. U Kočičí bažiny v Činoherním klubu

Tragédii Mariny Carr v *Činoherním klubu* nastudoval a uvedl slovenský režisér Martin Čičvák, jenž se stal spolu s Ondřejem Sokolem novým členem divadla v roce 2000.¹⁹⁰ Premiérou 14. září 2009 hra současně zahájila novou divadelní sezónu.¹⁹¹ Dočkala se šestačtyřiceti repríz a po své derniéře 28. listopadu 2012 byla z repertoáru divadla stažena.

Nejvíce ceněný byl herecký výkon hostující Gabriely Vránové ztvárňující bizarní postavu matky Carthage, jež se z velké části podílela na groteskní rovině hry.¹⁹² Opomenout nelze ani dětskou roli Josie, ve které alternovaly Johana Krტიčková, Klára Šabáková a Veronika Divišová.¹⁹³

Interpretačně náročná tragédie kladla už z podstaty textu na režiséra vysoké nároky. Čičvák vsadil na věrohodně prokreslené postavy, které se v některých případech mohly dostávat do rozporu se svou metaforičností. Řeč je zde o Kočičí ženě, žijící na pomezí světa živých a mrtvých, oplývající intuicí, věštbou i schopností hovořit s duchy. Ta v podání Lenky Skopalové působí dle mínění Paterové spíše jako výstřední sousedka než magická figura.¹⁹⁴

Žánrovou drobnokresbu lze spatřit kromě paní Kilbridové zejména v postavě senilního otce Willowa (Stanislav Zindulka). Ten místo aby svatbě Carthage (Matěj Dadák) s mladinkou velkostatkářovou dcerou Karolínou (Marika Šoposká) dodal na hostině lesk a punc legitimacy, vyvolává skrze monology o svých dřívějších láskách i záměnou Karolíny za Hester u hostů nepříjemný pocit nemístnosti.

Martin Čičvák na představení spolupracoval s Petrem Kofroněm, jenž zprostředkoval působivý hudební doprovod. „*Ve hře má velký prostor hudba [...] – tichounce, kdesi v dáli zaznívá, vítr ji přináší.*“¹⁹⁵ Režisér se snažil zachovat symbolický ráz hry též pomocí kulis od scénografa Tomáše Cillera – omšelých stěn s dírami uvnitř parket – jedna představovala hrob, do kterého Hester ukládala černou labuť, jejíž smrt předznamenávala

¹⁹⁰ V divadelní sezóně 200/2001 se novými členy *Činoherního klubu* stali kromě výše zmíněných herečka Dana Černá, Lada Jelínková, Anna Bendová a herci Matěj Dadák, Marek Taclík a Pavel Kikinčuk.

¹⁹¹ Z recenze Josefa Chuchmy se dozvídáme, že hra měla v *Činoherním klubu* předpremiéru před letními prázdninami, v průběhu kterých se na ní ještě pracovalo a doladřovaly se detaily. Srov. Chuchma, J.: *Z té bažiny se nelze vymanit*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 20, č. 220 (19. 9. 2009). C11.

¹⁹² Černá K.: *Činoherní klub 2005–2014*. 15–16.

Paterová, J.: *Současná Médea zabíjí z lásky*. In: *Lidové noviny*, roč. 22, č. 215 (25. 9. 2009). 8.

¹⁹³ Jako mimořádný a odzbrojující označili v roli Josie herecký výkon Johany Krტიčkové Irena Dousková i Richard Erml. Srov. Dousková, I.: *Černé vášně v Činoherním klubu*. In: *Divadelní noviny*, roč. 18, č. 18 (3. 11. 2009). 2. Erml, R.: *Omluva Žilkové*. In: *Divadelní noviny*, roč. 20, č. 11 (31. 5. 2011). 3–4.

¹⁹⁴ Paterová, J.: *Současná Médea zabíjí z lásky*. In: *Lidové noviny*, roč. 22, č. 215 (25. 9. 2009). 8.

¹⁹⁵ Citace M. Čičváka v recenzi: Kovářiková, G.: *Jímová i úsměvná kočičí hra*. In: *Pražský deník*, č. 212 (10. 9. 2009). 7.

Hesteřin odchod ze světa, druhá pak ukrývala rybářský nůž, jenž si v závěru protagonistka vrazí do srdce.

Čičvák si na postavě Hester v podání Žilkové pochvaluje vnitřní sílu protagonistky, jež se s humorem, odvahou a vehemencí snaží postavit svému údělu, a to hrdě a místy též s nadhledem.¹⁹⁶ Bronislav Pražan konstatuje, že herečka vytvořila v postavě novodobé Médey jednu ze svých nejpůsobivějších divadelních rolí.¹⁹⁷

Zajímavým vývojem prošel názor recenzenta Ermla, který se ve svém příspěvku omlouvá Žilkové za svou předpojatost, s níž šel na premiéru představení. Poté, co herečku v roli Hester viděl v šestatřicáté repríze, musel uznat hloubku a propracovanost jejího výkonu – neafektovaného, a přesto emotivního, ne však kvůli přehnané expresi, ale díky umírněnosti, odkazující k hlubokým citům.¹⁹⁸

Kriticky se k ztvárnění Hester vyjadřuje Marie Reslová, jež ve své recenzi píše: „*Té zjevně citově nevyrovnané paní v apartní sukýnce a s účesem od kadeřníka se asi dá věřit, že nadevše miluje své jediné dítě, ale méně už to, že štvaná čímsi mezi nebem a zemí běhá po nocích bažinami.*“¹⁹⁹ V podobné dikci komentuje „poněkud plochý“ emoční výkon Žilkové Markéta Dolníčková.²⁰⁰

Z kritických ohlasů k představení také vyplývá, že problematičnost ve složitosti samotného textu se projevila i při jeho realizaci. Na rozdíl od Sokola, jenž v *Hrdinovi západu* zvládl kompromis mezi realismem a poetičností, se Čičvákova inscenace v těchto rovinách místy ztrácela.²⁰¹

3. 4. Čekání na Godota a Paní Warrenová v Činoherním klubu

V *Činoherním klubu* se nastudování a uvedení dočkaly ještě dvě inscenace irských autorů – *Čekání na Godota* Samuela Becketta a *Paní Warrenová* Georga Bernarda Shawa. Pro posuzování dramaturgické, režisérské a herecké konzistentnosti divadla je potřeba zaměřit se i na tyto, již klasické kusy.

¹⁹⁶ *Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev.*

¹⁹⁷ Pražan, B.: *Médea v irské bažině.* In: *Týdeník Rozhlas*, roč. 19, č. 50. 2009. 18.

¹⁹⁸ Erml, R.: *Omluva Žilkové.* In: *Divadelní noviny*, roč. 20, č. 11 (31. 5. 2011). 3–4.

¹⁹⁹ Reslová, M.: *Činoherní klub šlápl do kočičí bažiny.* In: *Hospodářské noviny*, roč. 53, č. 185 (23. 9. 2009). 15.

²⁰⁰ Dolníčková, M.: *Činoherní klub popisuje podivné události od Kočičí bažiny.* In: *E15*, č. 477 (9. 10. 2009). 28–29.

²⁰¹ Nejkritičtěji se k inscenaci vyjadřuje M. Reslová, která v její souvislosti píše o dramatickém kýči. Srov. Reslová, M.: *Činoherní klub šlápl do kočičí bažiny.*

3. 4. 1. Čekání na Godota v Činoherním klubu

Kanonická hra absurdního dramatu *Čekání na Godota* z roku 1953, byla v *Činoherním klubu* nastudována filmovým režisérem Jurajem Herzem a uvedena v premiéře 3. října 2001. Jednalo se o druhé drama představené divákům v rámci nového projektu, tzv. Činoherního miniklubu, který poskytoval prostor nízkorozpočtovým inscenacím. Prvním představením miniklubu bylo monodrama *Vincent* s Ondřejem Vetchým, druhé Beckettovo *Čekání na Godota*.

Idea nového projektu vycházela z tvůrčí potřeby inscenovat představení, na která by při běžném provozu divadla nebyl čas. *Činoherní klub* si od počátků zakládá na možnosti, dlouho a pečlivě s herci zkoušet, navíc divadlo uvádí jen tři až čtyři premiéry ročně, z toho důvodu nebylo možné tato nová představení zakomponovat do klasického repertoáru. Vladimír Procházka však o talentované tvůrce nechtěl přijít, proto je ve Smečkách začal uvádět pod hlavičkou Činoherního miniklubu. Jeho představení byla v prostoru *Činoherního klubu* uváděna v neděli či při zájezdech divadla.²⁰²

Tuto novou divadelní koncepci v souvislosti s uvedením *Čekání na Godota* v jejím rámci zpochybňuje Zdeněk Hořínek, kterému není jasné, proč je „velké“ drama, inscenované na klasickém jevišti v normální výpravě s etablovanými herci řazeno pod hlavičku miniklubu.²⁰³ Tato Hořínkova pochyba ohledně obsahové náplně nového projektu se ukazuje jako nosná též v případě Sokolovy veleúspěšné inscenace *Osiřelého západu*, jež vznikla rovněž jako součást *Činoherního miniklubu*. Nabízí se snad jen dedukce, že si v rámci miniklubu divadla, do té doby výhradně herec, mohl ozkoušet své režijní schopnosti při nastudování pro české prostředí zbrusu nové hry, což s sebou neslo jistý risk.

Beckettova divadelní hra zachycuje dva vandráky – Vladimíra a Estragona v rozmezí dvou dnů jejich letitého toulání se světem. Čekají u cesty na jistého Godota, ten však nepřichází, o čemž je chodí každý den spravovat malý chlapec. Jednoho dne dvojici překvapí otrokář Pozzo s malomyslným Luckým přivázaným na provaze. Beckett ve hře pracuje s motivem času (bezčasovosti), cykličnosti, opakování stejně jako s demonstrací různých životních postojů a tématem moci.

V inscenaci klasiky absurdního žánru došlo v Herzově režii k úpravě prostředí, v němž se děj hry odehrává. Beckettem předepsaná scéna s venkovskou cestou, stromem a

²⁰² Machalická, J.: *Miniklub pro nový okruh tvůrců*. In: *Činoherní klub 2005–2015*. 35–36.

²⁰³ Hořínek, Z.: *Čekání v čekárně*. In: *Divadelní noviny*, roč. 10, č. 18. 5.

kamenem je v moderním provedení *Činoherního klubu* transformována v omšelou autobusovou či nádražní čekárnu, již navrhl Šimon Caban. Recenzenti shodně poukazují na ztrátu metafor pomíjivosti, jež původní přírodní scéna evokuje, dojem bezdomovectví však scénografický posun zachovává.

Herzova inscenace pracuje s dalšími posuny – jak v oblasti kostýmové, tak úpravou počtu postav. Simona Rybáková navrhla Estragonovi a Vladimírovi oblečení, jehož dominanty – buřinka a velké boty – vyvolávají dojem klaunského kostýmu. Chlapce, který oběma vandrákům v původní podobě hry oznamoval, že daný den již pan Godot nepřijde, nahradil fax.

Herecké obsazení Beckettova dramatu je pozoruhodné. V roli tuláků se představí otec a syn Suchařípovi, Pozza a jeho sluhu Luckyho zase ztvárnil manželský pár Hrzánová, Holub. Potenciál, který výběr herců sliboval, se však podle některých kritiků zcela nenaplnil. Jan Kábrt píše, že režisér vsadil na prvoplánový věkový rozdíl mezi hlavními postavami a nevyužil ani symboliky klaunských kostýmů.²⁰⁴ J. P. Kříž dodává, že ačkoliv ve hře hrají schopní herci, netvoří spolu kompaktní celek, spíše se, zahleděni do své role, na jevišti míjí.²⁰⁵

Hořínek naopak připouští, že generační rozdíl mezi Estragonem (Leoš Suchařípa) a Vladimírem (David Suchařípa) vytváří další rovinu ve vztahu protagonistů. Ty Beckett vymodeloval jako demonstrátory rozdílných životních postojů i povah. Estragon představuje pasivní pól, jehož rezignující polohu zdůrazňuje vitálnější Vladimír. Rozdíly oba herci ztělesňují výmluvně. Podle Justa i Hořínkova starší Suchařípa dodal Estragonovi nad rámec textu množství nových významů a přesahů, které se slučují s duchem hry.²⁰⁶ Jeho Gogo je nahluchlý, infantilní a urážlivý, popudlivý i škodolibý.

Naopak Vladimír symbolizuje aktivní pól, přemrštěnými gesty, mimikou, pohyby i výrazným hlasem doráží na svého netečného druha. David Schařípa, ačkoliv vynikající umělec, však herecky svému zkušenému otci nestačí.²⁰⁷

Přes své specifičnosti vytváří dle Jeníkové dvojice protagonistů ten civilnější z párů, zvláště když dojde na jejich konfrontaci s tyranským Pozzeem a ubohým Luckym.²⁰⁸ Driáčníka s bičem pojala Barbora Hrzánová v intencích cirkusové stylizace expresivně bez velkého

²⁰⁴ Kábrt, J.: *Herz obchází kolem Godota*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 12, č. 242 (17. 10. 2001). C/6.

²⁰⁵ Kříž, J. P.: *Na Godota marně čekali i diváci v Činoherním klubu*. In: *Právo*, roč. 11, č. 238 (12. 10. 2001). 17.

²⁰⁶ Just, V.: *O ošidnosti repríz*. In: *Literární noviny*, roč. 13, č. 3. 12.

Hořínek, Z.: *Čekání v čekárně*. In: *Divadelní noviny*, roč. 10, č. 18. 5.

²⁰⁷ Just, V.: *O ošidnosti repríz*. In: *Literární noviny*, roč. 13, č. 3. 12.

²⁰⁸ Jeníková, E.: *Jak se dnes čeká na Godota*. In: *Pražské slovo*, roč. 93, č. 236. 28.

přehrávání ve třech směrech – k Luckymu jako jeho pán, k dvojici tuláků jako aktivní činitel, uzurpátor moci, a k publiku, jemuž se vtíravě vlichocuje.²⁰⁹

První polovinu představení Hrzánová zvládla herecky lépe než tu druhou, na tom se shodují Hořínek, Kábrt i Just²¹⁰. I tak je však pro třetího ze zmíněných divadelních kritiků Hrzánové Pozzo největším překvapením a hereckou dominantou představní.

Radek Holub své ženě v inscenaci zdatně sekundoval. Jako nejlepší jeho výkon vyzdvihuje Zdeněk Hořínek, když jej hodnotí jako nejbohatší na frustrační gagy, které umně střídá se zvířecí a lidskou podobou mimiky.²¹¹

Přes názorovou nesourodost recenzentů bylo představení, jež slavilo derniéru 24. února 2005, divácky úspěšné.²¹² Vladimír Just ve své analýze herectví nejzkušenějšího Leoše Suchařípy v Herzově inscenaci navíc odhaluje typickou práci herců *Činoherního klubu* a reflektuje ducha tohoto divadla.

„Suchařípův výkon svým ‚timingem‘, svým neustálým ‚vyhazováním‘ z rytmu, svým důrazem na prodlevy a nelogické pauzy koresponduje s hereckým geniem loci téhle scény. Od bohatýrských časů Mandragory, Revizora či Hráčů byla právě prodleva, ozvláštňující a vychutnávající až do dna trapnost situace, nejtypičtější rysem herecké metody Činoherního klubu.“²¹³

3. 4. 2. Paní Warrenová v Činoherním klubu

Paní Warrenová, společenskokritická hra G. B. Shawa z roku 1893, měla v *Činoherním klubu* premiéru 6. listopadu 2014. Režie se ujal Ladislav Smoček, pro kterého se typově jednalo o drama blízké uměleckému vkusu Jaroslava Vostrého, který jej na něj také upozornil.²¹⁴

Pozoruhodný je už sám název hry, který v přesném překladu, pod nímž bylo Shawaovo drama doted' uváděno, zní „*Živnost paní Warrenové*“. Tato odchylka spolu s

²⁰⁹ Hořínek, Z.: *Čekání v čekárně*. In: *Divadelní noviny*, roč. 10, č. 18. 5.

²¹⁰ Tamtéž.

Kábrt, J.: *Herz obchází kolem Godota*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 12, č. 242 (17. 10. 2001). C/6.

Just, V.: *O ošidnosti repríz*. In: *Literární noviny*, roč. 13, č. 3. 12.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Just, V.: *O ošidnosti repríz*. In: *Literární noviny*, roč. 13, č. 3. 12.

²¹³ Tamtéž.

²¹⁴ *Magický Činoherní klub, 6. díl – Nová krev*.

podtitulem Smočkovy inscenace „Play Shaw Ladislava Smočka“ naznačují aktualizaci a režijní úpravu textu. Režisér se ke korekcím rozhodl na základě formálních nedostatků, které v samotné hře spatřoval.²¹⁵

Protagonistkami této společenskokritické hry jsou Kitty Warrenová, majitelka veřejného domu, a její dcera, Vivie, Shawem charakterizovaná jako racionální, sebevědomá, vysoce vzdělaná dvaadvacetiletá Angličanka. Ta přijíždí navštívit svou matku, u které začne být brzy obletována postarším sirem Croftsem i mladým frajírkem Frankem. Vinie se v rozpravě s Kitty dozvídá o původumatčiných peněz, které jí v důsledku umožnily kvalitní vzdělání. Jelikož se ale matky životní postoj, jehož jsou tyto peníze symbolem, neslučuje s přesvědčením Vinie, nadobro se s ní rozejde.

Živnost paní Warrenové je Shawovou nejostřejší kritikou morálky anglické buržoazie. Drama je součástí souboru „Her neutěšených“, které se zabírají společenskými problémy.

Herecké obsazení inscenace vznikalo pozvolna – nejprve se obsadily role protagonistek paní a slečny Warrenových Ivanou Chýlkovou a Zuzanou Stavnou, poté následovaly ostatní – postavu sira Croftse ztvárnil Tomáš Jeřábek, Praeda Jan Hájek, pastora Gardnera Petr Křiváček a jeho syna Franka Vojtěch Kotek.

Smoček hru podobně jako Herz *Čekání na Godota* aktualizoval moderním přenesením místa, konkrétně do třicátých let 20. století, kdy byla Cambridge marxisticky orientovanou univerzitou. V Shawově satirické látce spatřuje režisér téma aktuální dodnes – otázku etiky peněz, již inscenace akcentuje. Ačkoliv Shaw v textu zdůrazňoval morální aspekt a sociální problematiku, Smoček se soustřeďuje především na konfrontaci životních ideologií dvou generací.²¹⁶ Emancipovaná Vivi nemůže překousnout, že je její matka finančně provázána s panem Croftsem a není slušnou ženou, která si své jmění obstarala sama svými schopnostmi. Peníze, které slečně Warrenové umožnily vystudovat nejlepší školy, se nyní v konfrontaci s jejich původem a životním i morálním nadhledem Kitty stávají fatální překážkou dalšího vztahu mezi matkou a dcerou. Symbolicky tak vyjadřují rozdílný přístup obou žen ke světu.

²¹⁵ Režisér Ladislav Smoček o Shawovi a své nové inscenaci. In: *Scéna.cz*. 17. 11. 2014.

²¹⁶ Třešňáková, M.: *Kitty Warrenová se v Činohráku změnila z bordelmamá v tragickou hrdinku*. In: *Česká televize*. 10. 11. 2014. Srov. Režisér Ladislav Smoček o Shawovi a své nové inscenaci. In: *Scéna.cz*. 17. 11. 2014.

„[...] Téma srážky mladé ženy s matkou je vzrušující. Je to odvěký rozpor v citění a stupni poznání života, je nekonečný a skoro vždy vášnivý.“²¹⁷

Další režijní úpravou je hlubší prokreslení postavy paní Warrenové, kterou Shaw popisuje redukovane jako „rozmazlenou a panovačnou“; pro Smočka je však krásnou a chytrou ženou, která nepotřebuje vést nevěstinec, aby ji dcera zavrhlá kvůli neetičnosti vydělaných peněz.²¹⁸

Ivana Chýlková, která se studováním role paní Warrenová poctivě zaobírala²¹⁹, je dominantou představení. Postavu Kitty uchopila v celé její komplexnosti jako tragickou hrdinku.²²⁰ Jak uvádí Jan Císař, Chýlková coby Kitty se v představení projevila v různých polohách – od starostlivé matky, přes schopnou manažerku až k ženě, jež podlehe erotickému pokušení.²²¹

Zuzana Stavná v roli sebevědomé Vive už dle kritiky tak vyrovnaný herecký výkon nepředvádí.²²² Naopak Vojtěch Kotek ztvárnil „pestrou a fantasticky hýřící postavu“²²³ mladého seladona přesvědčivě a v herecké celistvosti pohybu i řeči, jež věrohodně odrážela Frankův nižší sociální status.²²⁴

Ostrou diskuzi o Smočkově *Paní Warrenové* spustila negativně laděná kritika mladého divadelního recenzenta Dominika Melichara. Ten ve svém příspěvku pro *Divadelní noviny* představení *Činoherního klubu* nebývale strhal. Hereckým výkonům vyčetl předvídatelnost a plochost, samotné interpretaci sto dvacet let starého textu zastaralost a neaktuálnost, jež dnešního diváka nechá chladného – nevyvolá v něm pozitivní, ani negativní emoce. Kladně hodnotil pouze výkon Tomáše Jeřábka a „zbytečnou postavu“ Jana Hájka. Melichar

²¹⁷ Ladislav Smoček v článku pro ČT: Třešňáková, M.: *Kitty Warrenová se v Činoheráku změnila z bordelmamá v tragickou hrdinku*. In: *Česká televize*. 10. 11. 2014.

²¹⁸ Srov. Shaw, G. B.: Živnost paní Warrenové In: *Hry (Sv. 1)*. 129–208.

Režisér Ladislav Smoček o Shawovi a své nové inscenaci. In: *Scéna.cz*. 17. 11. 2014.

²¹⁹ Srov. *Reportáž ČT* v článku M. Třešňákové. 10. 11. 2014.

Ladislav Smoček z programu k představení Paní Warrenová.

²²⁰ Srov. Císař, J.: *Play Shaw*. In: *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014). 6.

Třešňáková, M.: *Kitty Warrenová se v Činoheráku změnila z bordelmamá v tragickou hrdinku*. In: *Česká televize*. 10. 11. 2014.

²²¹ Císař, J.: *Play Shaw*. In: *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014). 6.

²²² Třešňáková, M.: *Kitty Warrenová se v Činoheráku změnila z bordelmamá v tragickou hrdinku*. In: *Česká televize*. 10. 11. 2014.

²²³ Z rozhovorů v *Činoherním čtení*. In: *Činoherní klub 2005–2015*. 182.

²²⁴ Srov. Císař, J.: *Play Shaw*. In: *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014). 6.

Erml, R.: *Zkrocení mladého tygra*. In: *Reflex*, roč. 25, č. 47 (20. 11. 2014). 54–55.

konstatuje, že stylem režie a herectví v inscenaci *Paní Warrenová*, se *Činoherní klub* blíží spíše než aktuálnímu divadlu kulturnímu skanzenu.²²⁵

Tuto recenzi nenechal bez odezvy ředitel divadla a umělecký šéf Procházka. Ve své reakci *Vánoční* mladého kritika nešetří stejně, jako on nešetřil v příspěvku *Paní Warrenovou*.

*„Plete si názvy divadel, plete si postavy, evidentně nezná původní text ani rozsah jeho úpravy, představitelce hlavní role přehlíživě upře dokonce jevištní existenci, včetně toho, že do prdele byla sirem Croftsem poslána právě ona, a nikoli její dcera Vivie.“*²²⁶

Tato reakce a protireakce spustila řetězec obhajujících a odsuzujících příspěvků kritiků *Divadelních novin* jako jsou Erml, Hulec, Dombrovská, Zahálka aj. V komentáři Lenky Dombrovské zaznělo, že poetika inscenací Ladislava Smočka, je v mnohých případech dnešní generací nepochopená. Fakt, že režisérova představení navštěvují především starší diváci, však mimo řeči potvrzuje i Ondřej Sokol.²²⁷

Zdá se být spravedlivé, že *Divadelní noviny* uveřejnily současně s Melicharovou negativní kritikou představní i Císařovu pochvalnou recenzi. Optikou prvního z kritiků se *Činoherní klub* „konzervuje,“ pohledem druhého zase potvrzuje svou kontinuitu i aktuálnost:

*„Je to (Paní Warrenová) inscenace v nejlepší tradici Činoherního klubu, spočívající na ‚herecké‘ dramaturgii osobnostním herectví. Interpretace je svou podobou výjimečná, neokázalá a přitom svrchovaně divadelní i současná.“*²²⁸

²²⁵ Melichar, D.: *Generační vášnivý útok*. In: *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014). 6.

²²⁶ Procházka, V.: *Vánoční*. In: *Divadelní noviny*. 19. 12. 2014.

²²⁷ Česká televize: *Před půlnocí*. 26. 1. 2009.

²²⁸ Císař, J.: *Play Shaw*. In: *Divadelní noviny*, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014). 6.

4. Závěr

Činoherní klub do svého repertoáru zařadil první irskou hru (*Pension pro svobodné pány*) ihned v roce jeho založení a inscenace zaznamenala takový ohlas, že byla v druhém uvedení hrána dalších patnáct let. V úpadkovém normalizačním období Ladislav Smoček nastudoval *Cestu dlouhého dne do noci*, psychologické drama amerického dramatika s irskými kořeny, jež je dodnes označováno za jednu z nejsilnějších inscenací divadla.

V průběhu dalšího působení *Činoherního klubu* byla na jevišti této malé divadelní scény uvedena celá plejáda anglosaských dramatiků (Pinter, Shakespeare, Allen, Letts, Allen, Mamet aj.), avšak inscenovaných textů z pera irských autorů razantně ubývalo. K jejich oživení došlo začátkem nového tisíciletí především díky zájmu režiséra Ondřeje Sokola. Ten se v *Činoherním klubu* projevil jako velmi schopný tvůrce s celkovou vizí inscenace a plodným způsobem práce s herci. Navíc v kontextu českého divadla jako takového představil českému prostředí aktuálního irského autora, jehož hry se těší velké divácké oblibě. O tom svědčí i skutečnost, že devětačtyřicetiletý Martin McDonagh je v současnosti druhým nejhranějším „anglickým“ dramatikem hned po Shakespearovi.

V prozkoumaných irských hrách, uvedených za dobu působení *Činoherního klubu* na jeho jevišti, jsem v práci různých režisérů nastínila postupy, kterými danou inscenaci invenčně aktualizovali a zároveň ji nastudovali v důsledné herecké práci, neboť „zkoumání lidských možností prostřednictvím možností herce“²²⁹ je odvěkou devízou tohoto divadla.

Zaměřila jsem se především na současná irská dramata, jež postmoderním způsobem rozvíjí odkaz J. M. Synge a zároveň demonstrují to, na čem si *Činoherní klub* od svého vzniku zakládal – důslednou hereckou práci, civilní způsob herectví a záběr na současnou dramatiku.

²²⁹ Jaroslav Vostrý v dokumentu *Magický Činoherní klub, 1. díl – Počátek*.

5. Resumé

Ve své diplomové práci *Irská dramatika v repertoáru Činoherního klubu* jsem zaměřila svou pozornost na jednu typickou dramaturgickou linii tohoto divadla, na které demonstruji, jakým způsobem s sebou nese a propojuje poetiku *Činoherního klubu* a jeho nepsané, avšak dodnes ctěné zásady. Důvodem sledování irské linky v repertoáru tohoto divadla je skutečnost, že anglosaská tradice v dramaturgii *Činoherního klubu* je podobně výrazná, jako ta ruská, avšak v posledních letech je a očekává se, že bude ještě významnější s přihlédnutím na volbu režírovaných her nového uměleckého šéfa divadla Sokola.

V úvodu práce nastiňuji kulturní styky českého a irského prostředí, z nichž na počátku 20. století vzešla unikátní spolupráce mezi dramatikem Irského literárního divadla J. M. Synge a českým hercem, režisérem a překladatelem Karlem Muškem, jenž jeho hry přeložil do češtiny bezprostředně po jejich napsání. Tak se stalo, že jedno z klíčových dramát moderního divadla – *Hrdina západu* se na českých jevištích objevilo již ve 20. letech (Syngeovu prvotinu *Ve stínu doliny* v Muškově překladu a režii uvedlo Švandovo divadlo v Praze vůbec jako první mimo Irsko) a do dnešní doby bylo u nás inscenováno na dvaatřicetkrát.

Tuto tragikomedii nastudovali také v *Činoherním klubu*, kterému se vzhledem k dramaturgii divadla jeví Syngeova poetika idealismu a lidské malosti velmi blízkou. Vypovídá o tom pravidelné inscenování současných irských autorů (Matin McDonagh, Marina Carr) rozvíjejících Syngeův odkaz.

V teoretické části své diplomové práce se zaměřuji na charakteristiku *Činoherního klubu*, jenž byl založen v roce 1965 Ladislavem Smočkem a Jaroslavem Vostrým. Na příkladu dvou her z pera irských autorů uvedených v divadle v 60. a 70. letech minulého století ilustruji typické postupy divadla *Ve Smečkách*. Pomocí inscenace *Cesta dlouhého dne do noci* vykresluji způsob, jakým tamní herci hráli a naplňovali tak ideu divadla, jíž zformuloval první ředitel Vostrý v jeho počátcích jako: „zkoumání lidských možností prostřednictvím možností herce“. Na *Pensionu pro svobodné pány* poukazují na další typický tvůrčí rys *Činoherního klubu*, a to na spolupráci divadla s filmovými režiséry a herci, jejichž umělecká práce konvenuje tamnímu civilnímu herectví.

Abych toto divadlo dobově ukotvila, provedla jsem širší politicko-kulturní exkurz, v rámci kterého jsem se zaměřila též na fenomén malých divadelních scén, jehož je *Činoherní klub* součástí.

V praktické části se pak věnuji autorům, hrám a konkrétním domácím inscenacím rozvíjející divadelní odkaz J. M. Synge. Kromě jeho dvou dramát *Drátenická svatba* a *Hrdina západu*, jež zde uvedli v letech 1987 a 2007, se zaměřuji především na již fenomenální dílo irského dramatika Martina McDonagha, které českému prostředí představil kmenový režisér *Činoherního klubu* Ondřej Sokol, jenž jej pro potřeby divadla též jako první přeložil.

Svou pozornost upírám rovněž k současné irské dramatičce Marině Carr a k její tragédii *U Kočičí bažiny*, kterou v *Činoherním klubu* uvedl režisér Martin Čičvák. Pro úplnost se zaměřuji i na představení *Čekání na Godota* v režii filmového herce Juraje Herze a *Paní Warrenovou* Ladislava Smočka, jejíž ostře negativní kritika mladého recenzenta *Divadelních novin* rozpoutala vášnivou debatu o generačních rozdílech.

Za pomoci divadelních recenzí, článků a audiovizuálních archivních materiálů interpretuji odborný i divácký úspěch jednotlivých představení. Mnohá z nich jsou totiž označovaná bývalými tvůrci i kritikou za odkaz „zlatého“ období *Činoherního klubu*, které spadá do prvních pěti let jeho působení.

Obrázková příloha

1. *Hrdina západu* – zdroj: Divadelní ústav, autor fotografií: Viktor Kronbauer



Pegeen Mikova: Kateřina Lojdová, Christy Mahon: Jaroslav Plesl



Mahon: Michal Pavlata, vdova Quinová: Ivana Wojtylová

2. *Krásné vyhlídky* (část *Drátenická svatba*) – zdroj: Divadelní ústav,
autor fotografií: Miroslav Pokorný



Sára Caseyová: Tereza Brodská, Michael Byrne: Ondřej Vetchý, Mary Byrne: Jiřina Třebická

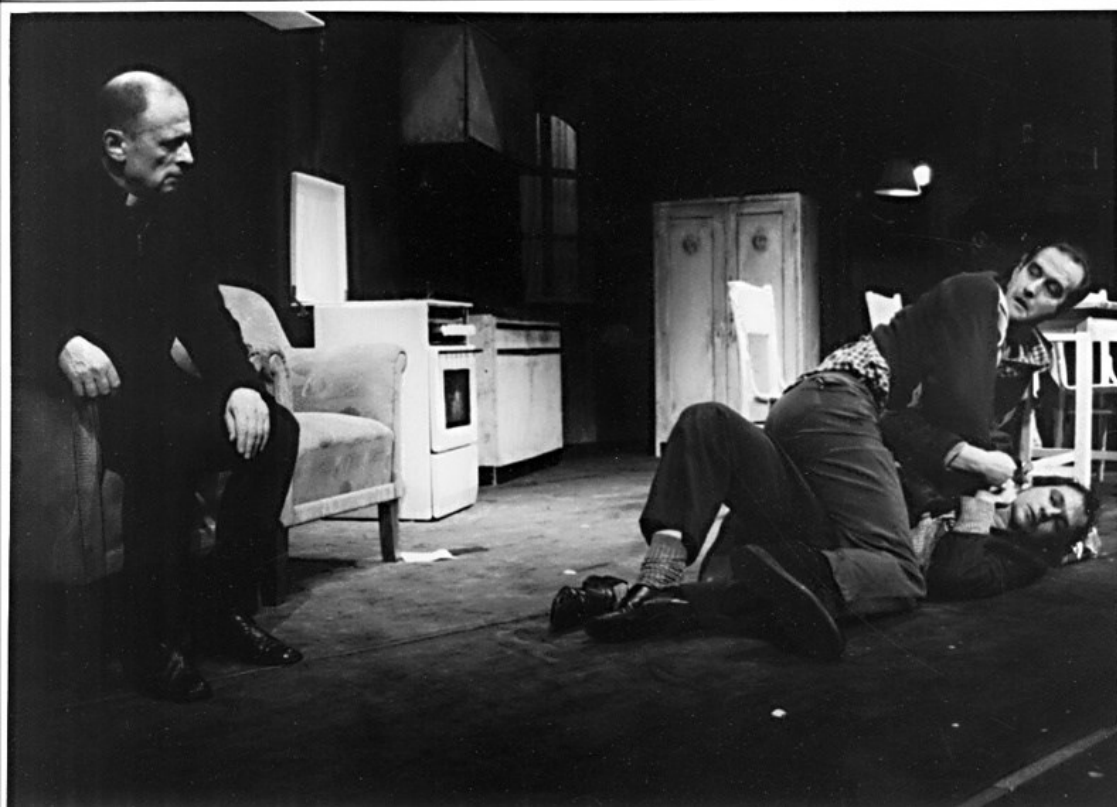


Sára Caseyová: Tereza Brodská, Michael Byrne: Ondřej Vetchý, Farář: Jiří Kodet

3. *Osiřelý západ* – zdroj: Divadelní ústav, autor fotografií: Petr Nesvadba

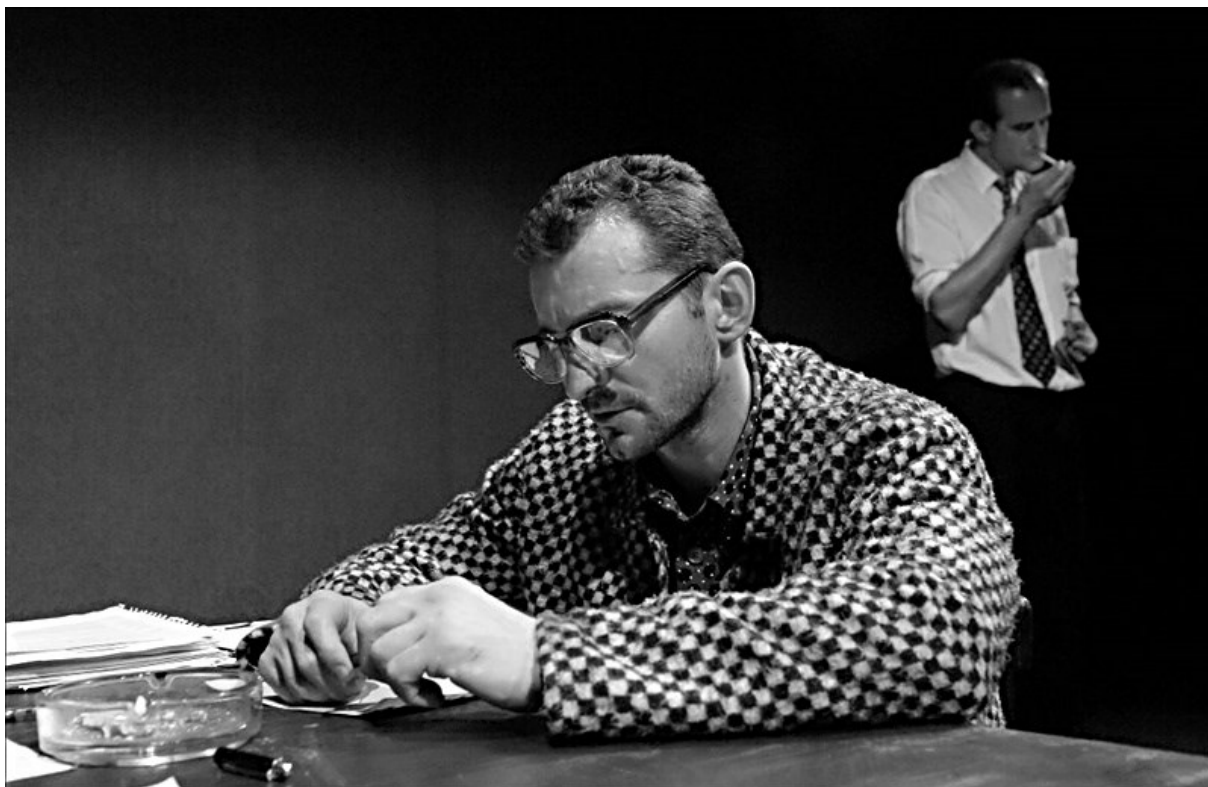


Coleman Connor: Jaromír Dulava, Valene Connor: Marek Taclík



Otec Welsh: Michal Pavlata, Coleman Connor: Jaromír Dulava, Valene Connor: Marek Taclík

4. *Pan Polštář* – zdroj: Divadelní ústav, autor fotografií: Petr Nesvadba

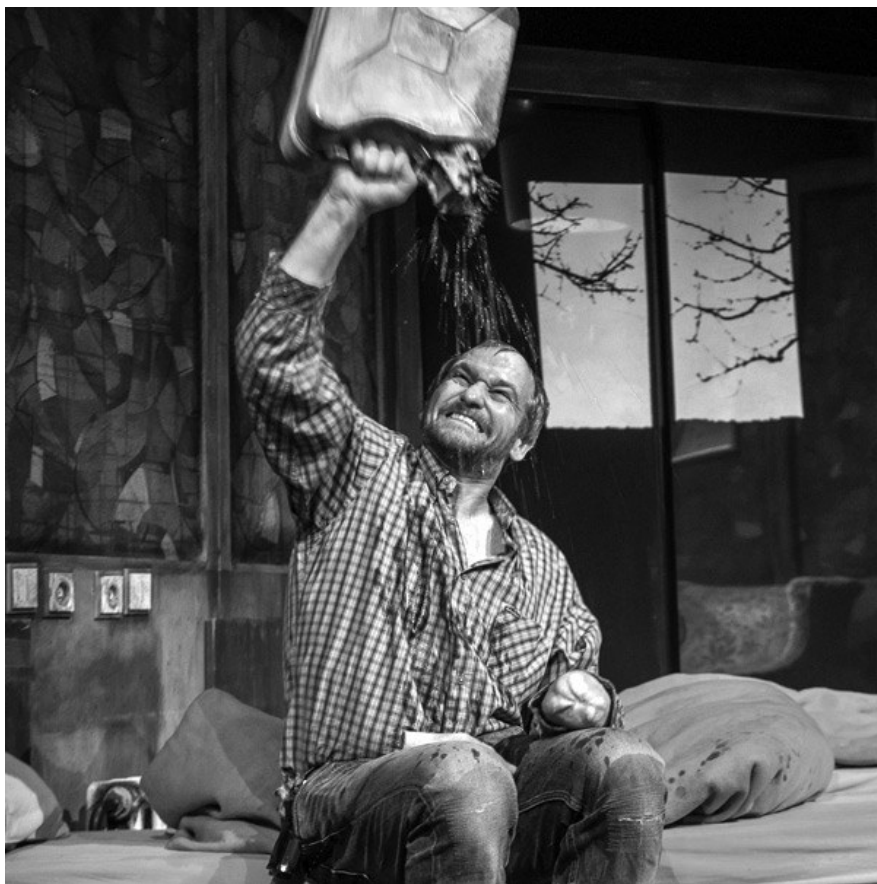


Katurian: Ondřej Vetchý, Ariel: Jaromír Dulava



Tupolski: Michal Pavlata, Ariel: Jaromír Dulava, Katurian: Ondřej Vetchý

5. *Ujetá ruka* – zdroj: Činoherní klub, zdroj fotografií: Činoherní klub



Carmichael: Marek Taclík



Marylin: Markéta Stehlíková, Mervyn: Martin Finger, Carmichael: Marek Taclík,
Toby: Ondřej Sokol

6. *Kati* – zdroj: Činoherní klub, autor fotografií: Činoherní klub



Shirley Wadeová: Štěpánka Fingerhutová, Alice Wadeová: Dana Černá



Arthur: Vladimír Kratina, Harry Wade: Martin Finger, Charlie: Otmar Brancuzský,
Bill: Tomáš Jeřábek, Inspektor Fry: Jaromír Dulava

7. Čekání na Godota – zdroj: Divadelní ústav, autor fotografií: Yvona Odrazilová



Estragon: Leoš Suchařípa, Vladimír: David Suchařípa



Lucky: Radek Holub, Pozzo: Barbora Hrzánová

8. *Paní Warrenová* – zdroj: Divadelní ústav, autor fotografií: Pavel Nesvadba



Vivie Warrenová: Zuzana Stavná, Sir George Crofts: Tomáš Jeřábek



Kitty Warrenová: Ivana Chýlková, Vivie Warrenová: Zuzana Stavná

Seznam použité literatury

- Abrahám, Josef: Magický Činoherní klub, šestidílný dokument. 2015.
- Beckett, Samuel: Čekání na Godota. Větrné mlýny Brno, 2010.
- Binder, Hartmut: Gestern abend im Café / Prager Kaffeehäuser und Vergnügungsstätten in historischen Bilddokumenten. Vitalis Praha, 2019.
- Bláhová, Kateřina, Petrbock, Václav: Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století.
- Bližňáková, Magdalena: Hester, Porcie a Maja – hrdinky trilogie Mariny Carr – jejich irská identita na pozadí antických tragédií, bakalářská práce. KTF UK / Ústav dějin křesťanského umění Praha, 2016.
- Brandejská, Zdeňka: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity Q9/2006 Brno, 2006.
- Carr, Marina: U Kočičí bažiny, překlad Šárky Císařové a Olgy Bártové pro Činoherní klub. Praha, 2009.
- Císař, Jan: Play Shaw. In: Divadelní noviny, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014).
- Císař, Roman a kol.: Činoherní klub 1965–2005. BRÁNA Praha, 2006.
- Císař, Roman a kol.: Činoherní klub 2005–2015. Euromedia Group. Praha, 2014.
- Císař, Roman, Honsová, Petra, Pácl Radvan: Činoherní čtení. Červen 2005.
- Císař, Roman, Pácl, Radovan: Martin McDonagh: Kati, program k představení Činoherního klubu.
- Císař, Roman: John Millington Synge: Hrdina západu, program k představení Činoherního klubu.
- Císař, Roman: Marina Carr: U Kočičí bažiny, program k představení Činoherního klubu.
- Císař, Roman: Martin McDonagh: Osiřelý západ, program k představení Činoherního klubu.
- Císař, Roman: Martin McDonagh: Ujetá ruka, program k představení Činoherního klubu.
- Černá, Kamila: Brutální pohádka pro dospělé. In: Lidové noviny, roč. 18, č. 141 (16. 6. 2005).
- Černý, František: Kapitoly z dějin českého divadla. Academia Praha, 2000.

- Česká divadelní encyklopedie. Dostupná z: www.encyklopedie.idu.cz
- Česká televize: Před půlnocí. 26. 1. 2009. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10095690193-pred-pulnoci/209411058370126>
- Divadlo žije! 29. 9. 2007. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1095352674-divadlo-zije/20754215455-divadlo-zije-ceske-sceny>
- Dolníčková, M.: Hrdina západu k pohledání. In: Český rozhlas. 9. 1. 2008.
- Dolníčková, Markéta: Činoherní klub popisuje podivné události od Kočičí bažiny. In: E15, č. 477 (9. 10. 2009).
- Dombrovská, Lena: Bez smrti a černého humoru to nejde. In: Instinkt, roč. 16, č. 2 (5. 1. 2017).
- Dousková, Irena: Černé vášně v Činoherním klubu. In: Divadelní noviny, roč. 18, č. 18 (3. 11. 2009).
- Erml, Richard: Omluva Žilkové. In: Divadelní noviny, roč. 20, č. 11 (31. 5. 2011).
- Erml, Richard: Ujetá ruka. In: Reflex, roč. 22, č. 4 (24. 1. 2011).
- Erml, Richard: Zkrocení mladého tygra. In: Reflex, roč. 25, č. 47 (20. 11. 2014).
- Frank, Jan: Irsko. Libri Praha, 2006.
- Gerová, Irena: Dráteníci a děcka v klubu. In: Svobodné slovo. 12. 8. 1987.
- Grym, Pavel: Penzion pro svobodné pány. In: Lidové noviny. 2. 7. 1965.
- Guth-Jarkovský, Jiří: Giants Causeway. In: Květy, roč. XV., kniha XXX, 1. pol. Praha, 1893.
- Guth-Jarkovský, Jiří: Mont Melleray Monastery. In: Lumír, č. 28 (1. 10. 1890); č. 29 (10. 10. 1890).
- Guth-Jarkovský, Jiří: Na irském Rýně. In: Světozor, roč. 26, č. 43 (9. 9. 1892); roč. 26, č. 44 (16. 9. 1892); roč. 26, č. 45 (23. 9. 1892); roč. 26, č. 46 (30. 9. 1892).
- Hamšík, Dušan: Spisovatelé a moc. Československý spisovatel Praha, 1969.
- hbk: Dvě aktovky v Činoherním klubu. In: Lidová demokracie. 30. 7. 1987.
- Hercíková, Irena: Začalo to Redutou. Orbis Praha, 1964.
- Honsová, Petra: Jiří Hálek a Jiřina Třebická / K herectví Činoherního klubu a 60. let. KANT Praha, 2014.

- Hořínek, Zdeněk: Čekání v čekárně. In: Divadelní noviny, roč. 10, č. 18.
- Hořínek, Zdeněk: Žánry dramatu aneb divadlo doby. Ypsilonka Praha, 1978.
- Hrbotický, Saša: Inscenace Hrdina západu plyne hladce, ale nedráždí. In: Hospodářské noviny, roč. 51, č. 183. 2007.
- Hrdinová, Radmila: Jako za starých katovských časů. In Právo, roč. 26, č. 286 (8. 12. 2016).
- Hulec, Vladimír: Černá groteska z dob, kdy vražda byla poezií. In: Mladá fronta Dnes, roč. 18, č. 233 (6. 10. 2007).
- Hulec, Vladimír: Pan Polštář v Činoherním klubu je pouze pro otrlé diváky. In: Mladá fronta Dnes, roč. 16, č. 140. 2005.
- Hyvnar, Jan: Herec v moderním divadle / K divadelním reformám 20. století. KANT Praha, 2011.
- Hyvnar, Jan: O českém dramatickém herectví 20. století. KANT Praha, 2008.
- Chuchma, Josef: Z té bažiny se nelze vymanit. In: Mladá fronta Dnes, roč. 20, č. 220 (19. 9. 2009).
- Jelínková, Eva: Jak se dnes čeká na Godota. In: Pražské slovo, roč. 93, č. 236.
- Just, Vladimír a kol.: Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech. Divadelní ústav Praha, 1995.
- Just, Vladimír: O ošidnosti repríz. In: Literární noviny, roč. 13, č. 3.
- Kábrt, Jan: Herz obchází kolem Godota. In: Mladá fronta Dnes, roč. 12, č. 242 (17. 10. 2001).
- Kopáčová, Ludmila, Paterová, Jana: České divadlo 2 / divadla studiového typu. Divadelní ústav Praha, 1980.
- Kovářiková, Gabriela: Jímavá i úsměvná kočičí hra. In: Pražský deník, č. 212 (10. 9. 2009).
- Kříž, Jiří Pavel: Činoherní klub nachází znovu svou tvář. In: Právo, roč. 12, č. 71 (25. 3. 2002).
- Kříž, Jiří Pavel: Na Godota marně čekali i diváci v Činoherním klubu. In: Právo, roč. 11, č. 238 (12. 10. 2001).
- Lukeš, Milan: Divné divadlo našeho věku. Svět a divadlo Praha, 2008.

- Machalická, Jana: Kati aneb Obrazy lidské tuposti. In: Lidové noviny, roč. 29, č. 291 (14. 12. 2016).
- Marešová, Milena M.: Režisér Ondřej Sokol se svojí postavou zemře hned v prvním obraze, přesto Kati jsou podle něj o hledání lidskosti In: Rozhlas: Mozaika. 6. 12. 2016.
- McDonagh, Martin: Kati, překlad Ondřeje Sokola. Praha, 2016.
- McDonagh, Martin: Osiřelý západ. Dexon Art Brno, 2011.
- McDonagh, Martin: Pán Polštářů. In: Program k představení Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, 2005.
- McDonagh, Martin: Plays 1. Methuen Publishing Limited London, 1999.
- McDonagh, Martin: Ujetá ruka, definitivní textová úprava Činoherního klubu. Praha, 2011.
- Melichar, Dominik: Generační vášnivý útok. In: Divadelní noviny, roč. 23, č. 21 (9. 12. 2014).
- Mikulka, Vladimír: Hrdina, jak má být. In: Divadelní noviny, roč. 16, č. 18. 2007.
- Mikulka, Vladimír: Kati. In: Vltava: Mozaika. 22. 2. 2017.
- Mikulka, Vladimír: Martin McDonagh: Z Londýna do Prahy (přes Irsko). In: Kritická příloha Revolver Revue, č. 25. 2003.
- Mikulka, Vladimír: Psáno příliš lehkou rukou. In: Svět a divadlo, roč. 22, č. 2. 2011.
- Mikulka, Vladimír: Ti druzí a Harry. In: Svět a divadlo, roč. 28, č. 3 (2017).
- Mlejnek, Josef: Zapálená svíce na kanystru s benzínem. In: Divadelní noviny, roč. 20, č. 4 (22. 2. 2011).
- Moody, Theodore William, Martin, Francis, Xavier a kol.: Dějiny Irska. Nakladatelství Lidové noviny Praha, 2012.
- Mušek, K.: V Zapadlém kraji. In: Zvon, roč. 7, č. 25 (8. 3. 1907).
- Mušek, Karel: Ke vzniku Zeyerovy Legendy z Erinu. In: Zlatá Praha, roč. 24, č. 4. (2. 11. 1906)
- Mušek, Karel: Z návštěvy Angličanů. In: Národní listy, roč. 45, č. 169 (22. 6. 1905).
- O'Hagan, Sean: Martin McDonagh interview: 'Theatre is never going to be edgy in the way I want it to be'. In: Guardian. 13. 9. 2015.
- O'Neill, Eugene: Cesta dlouhým dnem do noci. Odeon Praha, 1988.

- Ondřej Sokol a Vladimír Procházka o inscenaci Kati. In: Scéna. 12. 12. 2016.
- Opavský, Jaroslav: Penzión pro svobodné pány. In: Rudé Právo. 30. 6. 1965.
- Paterová, Jana: Čas násilí a bolesti. In: Divadelní noviny, roč. 14, č. 13 (28. 6. 2005).
- Paterová, Jana: Krutý i zábavný bratrský souboj po irsku. In: Lidové noviny, roč. 15, č. 68 (21. 3. 2002).
- Paterová, Jana: Současná Medea zabíjí z lásky. In: Lidové noviny, roč. 22, č. 215 (25. 9. 2009).
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Divadelní ústav Praha, 2003.
- Pilný, Ondřej: John Millington Synge / Hrdina západu / Dramata a próza. Fraktály Publishers Praha, 2006.
- Pražan, Bronislav: Divadelní událost v Činoherním klubu. In: Týdeník Rozhlas, roč. 12, č. 13 (8. 4. 2002).
- Pražan, Bronislav: Médea v irské bažině. In: Týdeník Rozhlas, roč. 19, č. 50. 2009.
- Pražan, Bronislav: Zabít otce a otevřít svou duši. In: Týdeník Rozhlas, roč. 17, č. 46. 2007.
- Prchalová, Radka: Pension pro svobodné pány. In: Reflex, č. 32. 2007.
- Procházka, Vladimír: John Millington Synge, Ladislav Smoček: Krásné vyhlídky, program k představení Činoherního klubu.
- Procházka, Vladimír: Martin McDonagh: Pan Polštář, program k představení Činoherního klubu.
- Procházka, Vladimír: Vánoční. In: Divadelní noviny. 19. 12. 2014.
- Reslová, Marie: Činoherní klub šlápl do kočičí bažiny. In: Hospodářské noviny, roč. 53, č. 185 (23. 9. 2009).
- Reslová, Marie: Oběsit je pro ně ještě málo. In: Divadelní noviny, roč. 26, č. 1 (10. 1. 2017).
- Reslová, Marie: Ujetá ruka. In: Hospodářské noviny, roč. 55, č. 11 (17. 1. 2011).
- Respekt speciál 1968, roč. IV, č. 2/2018. Europrint. Praha, 2018.
- Režisér Ladislav Smoček o Shawovi a své nové inscenaci. In: Scéna.cz. 17. 11. 2014.
- Roche, Anthony: Contemporary Irish Drama (2nd Edition). Palgrave Macmillian London, 2009.

- Samek, Daniel: Česko-irské vztahy v první polovině 20. století. Praha, 2009. Dostupné z: <http://ualk.ff.cuni.cz/doc/Cesko-irske%20vztahy%20cz%20fin.pdf>
- Shaw, George Bernard: Živnost paní Warrenové. In: Hry (Sv. 1). Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění Praha, 1956.
- Sikora, Roman: Ujetý svět v rutinní hře a inscenaci. In: Lidové noviny, roč. 24, č. 14 (18. 1. 2011).
- Sloupová, Jitka: Divadelní zázrak v Činoherním klubu. In: Mladá fronta Dnes, roč. 13, č. 61 (13. 3. 2002).
- Smoček, Ladislav: Paní Warrenová, úprava divadelní hry G. B. Shawa Živnost paní Warrenové. Praha, 2014.
- Smrčková, Lenka: Kritické ohlasy na inscenace Ondřeje Sokola, bakalářská práce FF UK / Katedra divadelní vědy Praha, 2015.
- Soprová, Jana: Ujetá ruka – hra, která nepřekvapí. In: Český rozhlas. 4. 12. 2011.
- Spívalová, Marcela: Playboy západu je zpět. In: Pražský deník, roč. 2, č. 214. 2007.
- Státní divadelní studio Praha, 1967.
- Sternlicht, Sanford: Modern Irish Drama: W. B. Yeats to Marina Carr (2nd Edition). Syracuse University Press New York, 2010.
- Synge, John Millington: Hrdina západu. Artur Praha, 2009.
- Synge, John Millington: Hrdina západu. Orbis Praha, 1961.
- Synge, John Millington: Ve stínu doliny – Drátenická svatba. Dilia Praha, 1964.
- Škorpil, Jakub: Kati. In: Vltava: Mozaika. 22. 2. 2017.
- Šťastka, Tomáš: V Činoheráku soudí Katy, v Kalichu se tahají o klobásu. In: Mladá fronta Dnes, roč. 27, č. 287 (9. 12. 2016).
- Štěpánek, Bohuš: Splácení dluhů. In: Rudé Právo. 1. 7. 1987.
- Tichý, Zdeněk A.: I v divadle platí, že na velikosti záleží. In: Divadelní noviny, roč. 17, č. 18. 2008.
- Tichý, Zdeněk A., Ježek, Vlastimil, Stano, Tono: Šest z šedesátých. Radioservis Praha, 2003.
- Třešňáková, Marie: Kitty Warrenová se v Činoheráku změnila z bordelmamá v tragickou hrdinku. In: Česká televize. 10. 11. 2014.

- Váchová, Michaela: Americká Ujetá ruka v Činoherním klubu. In: Nekultura.cz. 4. 3. 2011.
- Varyš, Vojtěch: Ujetá ruka. In: Týden, roč. 18, č. 4 (24. 1. 2011).
- Vostrý, Jaroslav: Činoherní klub 1965–1972 / Dramaturgie v praxi. Divadelní ústav Praha, 1996.

Ve videotéce Divadelního ústavu jsou z daných inscenací dostupné ke zhlédnutí tyto:

- Hrdina západu
- Osiřelý západ
- Pan Polštář