

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**JIŘÍ HÁLEK A JIŘINA TŘEBICKÁ:**

**K HERECTVÍ ČINOHERNÍHO KLUBU A 60. LET**

**Mgr. Petra Honsová**

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Vostrý

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Scenic Creation and Theory of Scenic Creation

**DOCTORAL DISSERTATION**

**JIŘÍ HÁLEK AND JIŘINA TŘEBICKÁ:  
ACTING AT THE ČINOHERNÍ KLUB IN THE 1960S**

**Mgr. Petra Honsová**

Supervisor: prof. Jaroslav Vostrý

Dissertation reader:

Dissertation defence date:

Degree type: Ph.D.

Prague, 2014

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

JIŘÍ HÁLEK A JIŘINA TŘEBICKÁ: K herectví Činoherního klubu a 60. let

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 5. 3. 2014

podpis diplomantky

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Abstrakt**

Disertační práce „Jiří Hálek a Jiřina Třebická: K herectví Činoherního klubu a 60. let“ je věnována dvěma výrazným osobnostem českého dramatického umění. Oba herci narození v roce 1930 byli od počátku členy uměleckého ansámblu Činoherního klubu, který vznikl v Praze v roce 1965 a svou inscenační tvorbou spojenou zejména s původními dramatickými díly svých autorů (Ladislav Smoček, Alena Vostrá, Pavel Landovský) výrazně posunul podobu moderní české činohry, jež se na přelomu 60. a 70. let stala předmětem celoevropského obdivu a uznání. Na konkrétních hereckých postavách obou – pro toto divadlo nepostradatelných – herců zkoumá autorka spojení komediantského živlu a dramatického vidění, jež bylo pro plodné období 1965–1972 pod vedením uměleckého šéfa Jaroslava Vostrého určující a které po umrtvujících letech tzv. normalizace, s jejími dodnes trvajících následky, zůstává stále inspirací a zdrojem sebepoznání v kontextu národní kultury a historie.

The doctoral dissertation “Jiří Hálek and Jiřina Třebická: Acting at the Činoherní Klub in the 1960s” is dedicated to two outstanding figures of Czech theatre. Both born in 1930, Hálek and Třebická were members of the original Činoherní Klub (Drama Club) company founded in Prague in 1965 who through their craft, especially in ground-breaking works by Ladislav Smoček, Alena Vostrá and Pavel Landovský, helped determine the shape of modern Czech drama, which in the late 60s and early 70s came to be admired and acclaimed throughout Europe. Illustrating her thesis with specific roles created by these two core members of the ensemble, the author examines the combination of comedic vibrancy and dramatic vision

that characterized the Drama Club's most fruitful period under the directorship of Jaroslav Vostrý from 1965-72 – a period which, after the moribund years of so-called “normalization” following the suppression of the Prague Spring (the consequences of which can be felt to this day), remains an inspiration and a source of cultural and historical awareness.

## Obsah

Úvodem .....	10
--------------	----

### I. Jiří Hálek

#### **Jiří Hálek a jeho herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972**

<b>a v následujících letech .....</b>	<b>20</b>
Za doktorem Galénem – snem mladého herce .....	22
Začátek Činoherního klubu: Smočkův Piknik .....	30
V divadelních komediích dvou filmových režisérů .....	39
Vrátný ve Smočkově Bludišti .....	43
Vdova Outěchová v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho...	47
Brilantní komik v Dostojevském a Gogolovi .....	52
Malý člověk na ostří nože .....	60
Lovcem směšného a trapného ve Višňovém sadu .....	63
Prázdná lidská nádoba ve Smočkově Kosmickém jaru .....	66
Od Panglose k vesnickému učiteli .....	69
Ze dna do zlatého kočáru .....	74
Filmovým hercem v zemi s nezvaným hostem .....	78
A co bylo možné za normalizace? .....	82
Epilog: Smočkovy revivaly, Mumraj a Jednou k ránu .....	88
Smočkův herec .....	91

### II. Jiřina Třebická

#### **Jiřina Třebická a její herecké postavy v Činoherním klubu 1965–**

<b>1972 a v následujících letech .....</b>	<b>94</b>
Z Ostravy do Prahy .....	96
Entrée ve třech vedlejších úlohách .....	101

Průsvitná Soňa ve Zločinu a trestu .....	104
Atraktivní barová zpěvačka a zanedbaný cvrček od plotny...	111
V situaci na ostří nože .....	117
Ohlédnutí a Šance .....	121
Cestou dlouhého dne do noci .....	124
Závěr .....	132
Prameny a literatura .....	136
<b>Přílohy</b>	
Soupis rolí Jiřího Háčka .....	143
Soupis rolí Jiřiny Třebické .....	150





## Úvodem

Jiří Hálek a Jiřina Třebická byli herci Činoherního klubu od okamžiku, kdy byla novému divadlu Státního divadelního studia dána možnost vytvořit vlastní umělecký soubor. Oba se tu pod vedením uměleckého šéfa Jaroslava Vostrého v letech 1965–1972 podíleli na inscenacích, které si dodnes zaslouží naši pozornost i obdiv.

Oněch prvních sedm let malého pražského divadla pro 220 diváků výrazně posunulo podobu moderní činohry a zapsalo se do dějin českého dramatického umění. Činoherní klub si získal přízeň publika i odborné veřejnosti a spolu s Grossmanovým Divadlem Na zábradlí a Krejčovým Divadlem za branou spoluvytvářel i vynikající jméno naší kultury v zahraničí, pro něž byla Praha té doby „divadelní Mekkou Evropy“.

Tvář divadla a herectví Činoherního klubu se formovaly při inscenační práci na původní dramatické tvorbě, která vznikala právě pro toto divadlo. Originální hry Ladislava Smočka, Aleny Vostřé a Pavla Landovského i původní dramaturgie Jaroslava Vostrého a Aleny Vostřé nám dnes prostředkují intelektuální svěžest, dynamiku a sebevědomí 60. let, v nichž se naše společnost mohla po období tvrdého stalinismu opět svobodněji nadechnout a vydat upřímná svědectví o své době.

Činoherní klub chtěl být od počátku divadlem založeným na individualitách,<sup>1</sup> a pokud se týkalo herců, měli být schopni toho, co Jaroslav Vostrý označuje jako „*bytostné, nikoli jen konvenčně herecké zapojení*“: nové divadlo počítalo „*s herci, kteří jsou takového*

---

<sup>1</sup> „[...] že má být divadlo založeno na individualitách – tj. na víceméně vyhraněných či potenciálních osobnostech – bylo Smočkovi a mně jasné od začátku,“ viz Vostrý, J. *Činoherní klub 1965–1972 / Dramaturgie v praxi*, Praha 1996: 36.

*‘bytošného zapojení’ schopni, tj. s jejich individuálními, potenciálními tématy, nikoli s jakýmsi obecným herectvím“.<sup>2</sup>*

Ve spolupráci s tvůrci nové vlny českého filmu tu dospěla generace, jejíž projev ctil přirozené lidské hodnoty a byl na vysoké estetické úrovni: ze své podstaty byl vždy výsostně dramatický, často s velkou komediální nadsázkou stylizovaný a tvarovaný jemným humorem, s inteligencí, fantazií a citem. Právě spojení komediantského živlu a dramatického vidění bylo pro Činoherní klub a svým způsobem 60. léta minulého století jako taková rozhodující. V 60. letech a konkrétně v Činoherním klubu 1965–1972 se také oba jmenovaní jakoby ‘definitivně’ herecky vyhlašovali: proto je jejich postavám z tohoto období také věnována největší pozornost.

Mluvíme-li o herectví Jiřiny Třebické a Jiřího Hálka, jde vlastně o konkretizaci fenoménu, jehož obecnou charakteristiku podal Jan Hyvnar v knize *O českém dramatickém herectví 20. století* vydané v roce 2008 (viz kapitolu „Herci Činoherního klubu v živlu hry“). Tato konkretizace je důležitá, protože jejím prostřednictvím je možné k citované charakteristice něco dodat právě z hlediska, které má co dělat s problematikou komediantského mimování a dramatického herectví (tj. z hlediska vztahu komediant/aktér), kterému se ve své knize *Komedianti na české scéně (Od divadla k filmu)* z roku 2013 věnuje Zuzana Sílová.

Právě na příkladu Činoherního klubu a jeho herců/komediantů se v té souvislosti ukazuje, jakou roli při plodné kultivaci zmíněného vztahu hraje herecká dramaturgie,<sup>3</sup> tak intenzivně pěstovaná v prvním období Činoherního klubu (ne náhodou nazvala polská teatroložka Elżbieta Wysíńska svou studii o Činoherním klubu z roku

---

<sup>2</sup> Vostrý 1996: 40.

<sup>3</sup> Viz Sílová, Z. „O herecké dramaturgii“, *Disk 23* (březen 2008): 56–68, resp. Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009: 223–237.

1972 „Jak smířit režiséra s autorem a hercem“).<sup>4</sup> Dramatické osoby původních her a dramatinizací či adaptací, do kterých byli Jiří Hálek a Jiřina Třebická obsazováni, byly také nejednou oběma přímo inspirovány, nebo bylo jejich herecké ztvárnění pro iniciační inscenační podobu a přijetí příslušných her do značné míry určující – stejně tak, jako byly tyto původní hry i adaptace do značné míry určující pro formování herectví, jehož se stali oba předními představiteli.

Zásadní význam přitom měla pochopitelně doba, tj. 60. léta, v jejichž atmosféře se Činoherní klub zrodil a jejichž trvání je možné nazírat z různých hledisek: zatímco ve společensko-politické rovině trvala jen od roku 1962 do srpna 1968, v divadle představoval jejich začátek vznik tzv. malých divadel koncem 50. let a konec rok 1972 se symbolickým zrušením Divadla za branou, kdy se také zásadně mění vedení a dramaturgie Činoherního klubu. Není náhodou, že postavy, které Jiřina Třebická a Jiří Hálek vytvořili v následujících letech, už také nemohou k těm, které vznikly v prvním období, dodat nic zásadně nového: oba v nich mohou občas jen tak či onak navázat na to, co jako by se už nemělo rozvíjet a co bylo ve své době objevem a čeho oba dosáhli zejména v původních hrách či adaptacích.

U Jiřího Hála šlo hned od začátku o postavy z her Ladislava Smočka: o Rozdena z *Pikniku* (1965), Vrátného z *Bludiště* a vdovu Outěchovou z *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (1966) i Pepýže z *Kosmického jara* (1970); a také o Hrdinu ze hry Aleny Vostřé *Na ostří nože* (1968) spolu s postavami v dramatinizacích *Zločinu a trestu* (Lebezjatnikov z roku 1966) a zejména ovšem z *Candida* (Panglos z roku 1971) a z adaptace Lenzova *Vychovatele* (vesnický učitel Wenzeslaus z roku 1972); ostatně už jeho pan Mikula

---

<sup>4</sup> E. Wysińska, „Činoherní klub czyli Jak pogodzić reżysera s autorem i aktorem“, *Dialog* 5 / 1972.

z *Mandragory* (1965) pocházel z kolektivní adaptace, na které se Jiří Hálek v rámci herecké improvizace sám podílel.

S Jiřinou Třebickou to bylo podobné: už v roce 1966 pro ni Alena Vostrá napsala Margit v komedii *Na koho to slovo padne* (1966) a pak Paní Hrdinovou ve hře *Na ostří nože* (1968), nehledě k její klíčové kreaci v dramatinizaci *Zločinu a trestu* (1966), jíž si vlastně poprvé v Praze vydobyla jakousi překvapenou, ale o to větší pozornost, a kterou vystřídala jakoby zcela protichůdná postava Meg z Pinterových *Narozenin*. I ostatní postavy nebyly sice třeba napsány, ale vybírány přímo pro jednotlivé herce a herečky Činoherního klubu vzhledem k jejich dobře tušeným možnostem: tak to bylo třeba s Gorkého *Na dně* (1971), kde Jiřina Třebická hrála Nastu, ale i s Čechovovým *Višňovým sadem* (1969), kde zase Jiří Hálek vytvořil nezapomenutelného Simeonova-Piščika.

Herecké umění Jiřiny Třebické a Jiřího Hála, jejichž jména nikdy nepatřila k nejznámějším, přestože jejich herecké postavy měly sílu povznést na duchu každého, kdo je vnímal, tak mohou svědčit nejenom o svých původcích. Pozoruhodné jsou dodnes i proto, že ve svých východiscích byli oba tak odlišní: zatímco Jiřina Třebická dospěla k činohře skrze své pohybové nadání a taneční angažmá v baletním souboru, Jiří Hálek se pro herectví definitivně rozhodl až po letech školení u předních operních pěvců a pěvkyně. Byla-li Jiřina Třebická bytostí citově založenou, až přecitlivělou, jež se s vnitřní razancí a výraznou expresivností proměňovala v psychologicky rozporuplné dramatické postavy a své komediální role tvarovala s jedinečnou imaginací, byl Jiří Hálek hercem, jenž svůj bystrý intelekt, vzdělání a neobyčejný komediální smysl dokázal přesně vyvážit citem a mimořádnou empatií, a diváky pak překvapoval nezapomenutelně trefnými, často groteskními obrazy malosti a směšnosti

člověka, které v jeho naléhavém podání nabývaly symbolické platnosti.

Vycházelo-li dramaturgicko-režisérské uvažování Činoherního klubu 60. let z poznání, že si každá vyhraněná i potenciální osobnost přináší do procesu tvorby vlastní téma, jež je jí dáno osobitě rozvíjet, a vzpomínal-li v tomto duchu Jaroslav Vostrý například na schopnost Pavla Landovského prohlédnout a prostředky vlastního těla uchopit hloupost či omezenost ve smyslu redukce lidských možností, můžeme obdobně v herectví Jiřiny Třebické nalézat kromobyčejnou citlivost a s ní i všeřikající tělesnou reakci na lidskou faleš, strojenost a klam, a v hereckých postavách Jiřího Hála vnímat – i vlastním ‘vnitřním hmatem’ – jeho způsoblost neomylně rozpoznat a tělem postihnout v jednání člověka zlobu, strach a z nich plynoucí projevy agresivity.

Takové vyostřené intuitivní vnímání a obrazné jevištní scénování obou herců narozených v roce 1930 nepochybně pramenilo z toho, co jim bylo dáno do vínku, ale bylo jistě ovlivněno i tím, co prožili jako děti a s čím se už v raném věku museli vyrovnávat. Ať už překonávali nepřízeň osudu, kterou jim způsobily zákony přírody nebo nelidská nacistická ideologie. Jakousi zvláštní náhodou jsou nelehká období dětství Jiřiny Třebické i Jiřího Hála, spadající do let 2. světové války, spojena s pohádkovým hrdinou Plaváčkem jako symbolem překonání všech těžko pochopitelných ztrát a zlých úkladů.

Jiřina Třebická přišla už v devíti letech o maminku a vyrůstala na pražském Smíchově jen s babičkou a starší sestrou, s finanční podporou otce, který žil v jiném vztahu. Jak sama říkala, byla ‘dítě ulice’, a brzy si uměla uhájit své místo tam, kde cítila smysl života. Také proto se nemohla sžít s měšťanskou výchovou bohaté tety, jež

jí sice umožnila docházet na hodiny rytmiky, piana a francouzštiny, ale poslušnost a dril, které od ní při tom vyžadovala, ji brzy přinutily k útěku z mimopražské vily zpátky na Smíchov.

V roce 1948 nastoupila jako tanečnice do divadla v Českých Budějovicích a už jako členka činoherního souboru (kde na ni podle slov Jany Břežkové upozornil režisér Miroslav Macháček), přestoupila v roce 1953 do Městského divadla mladých v Ostravě (v r. 1955 přejmenovaného na Divadlo Petra Bezruče). Tam se v sezoně 1953/54 poprvé setkala s Jiřím Hálkem a již o pět let později se stala zkušenou oporou souboru doplněného o skupinu absolventů pražské DAMU pod vedením režisérů Jana Kačera a Evžena Němce. V roce 1965 pak s částí ostravského ansámblu odešla do pražského Činoherního klubu.

Po celý svůj život si Jiřina Třebická nosila při sobě malého panáčka z želvoviny, kterému říkala Plaváček. Byla to památka na její maminku, jež jí ho darovala jen pár dnů před svým odchodem a už jí k němu nestihla pořídit slíbené dvojčátko, po kterém malá Jiřinka toužila.<sup>5</sup>

Jiří Hálek (původním jménem Hugo Frischmann) se také narodil v Praze. Rodina jeho maminky měla německé kořeny, tatínek byl inženýrem chemie a amatérským malířem a v jejich vinohradském bytě se scházelo mnoho přátel od kumštu. Jako kluk hrával v obývacím pokoji loutkové divadlo mladšímu bratru Viktorovi a kamarádům z ulice, rád zpíval, převlékal se do maminčiných šatů a s tatínkovým límcem a falešným korkovým knírkem chodil do bio-

---

<sup>5</sup> Studie, jež je věnována Jiřině Třebické, vznikla díky laskavé vstřícnosti členů její rodiny – Marcelle Sidonové a Halce Třešňákové, a díky vzpomínkám jejich divadelních a filmových kolegů. Opírá se o archivní materiály Činoherního klubu a další záznamy hereččiny tvorby, kterou osobně autorka neměla už na divadle příležitost poznat. Autorčino poděkování patří také těm, s nimiž mohla hovořit o herectví Jiřího Hála, a zejména jemu samotnému: za všechna milá setkání v Činoherním klubu i při pozdějších soukromých návštěvách.

grafu na nepřístupné filmy.

Když v červenci 1942 vstoupil v platnost výnos Ministerstva školství Protektorátu Čechy a Morava, který zakazoval jakékoli vyučování a školení dětí židovského původu, dostal se malý Fríša jako míšenec mezi děti do útulku ve Spálené ulici. Zřídila ho Židovská náboženská obec a vedla jej Anna Rottová. Z jejího popudu se stal zdejší vychovatelem loutkař, režisér a vynikající poválečný pedagog AMU Dr. Erik Kolár. V roce 1965 napsal o Jiřím Hálkovi do sborníku *Theater – Divadlo*<sup>6</sup>:

*„Mé péči bylo svěřeno 13 děti od 10 do 13 let. Skupina se pojmenovala – nevím proč – Námořníci. Byly to děti většinou rozumově vyspělé nad svůj věk. Věděly příliš mnoho o životě. Vyučovat se nesmělo. Šlo mi tedy o tři věci: aby aspoň tady v útulku se děti cítily dětmi; aby srostly v dobrý kolektiv, protože kamarádského ducha budou potřebovat, až půjdou do transportu; a aby neztratily souvislost s českým duchovním životem, ze kterého byly vyobcovány proti své vůli. A tak jsme hovořili o české literatuře, memorovali básničky – mimo jiné Kiplingovo mužné ‘Když...’ ve Fischerově překladu – a řekli jsme si, že si zahrajeme divadlo. Vybrali jsme si ‘Plaváčka’ Ludmily Tesařové. Hlavně proto, že to byl dramatizovaný Erben – a pak proto, že ve hře bylo 13 rolí – pro každého ‘námořníka’ jedna. Zkoušeli jsme pilně. Četli jsme Erbena, srovnávali pohádku s divadelní hrou. Nešlo ovšem o to naučit děti hereckému umění. Měly si spíš hrát na postavy z pohádky. Nevadilo, že některým to šlo snadno, jiným ne. A ty že se odlišovaly velice od dvou výrazných talentů: od Fríši, který hrál a zpíval Plaváčka, jakoby odjakživa stál na prknech, a od Honzíka, který hrál zlého krále přemýšlivě a dumavě a v jehož jedenáctiletých černých očích se zrcadlila zkoumavá otázka,*

---

<sup>6</sup> E. Kolár, „Námořníci“, sborník *Theater – Divadlo*, Praha: Orbis 1965: 90–93.



*proč vlastně ten král je tak zlý, odkud se ve světě rodí taková ukrutnost.*“

Když bylo v červenci 1943 deset z třinácti dětí povoláno do transportu, Jiří Hálek byl mezi těmi, které mohly zůstat v Praze a válku přežily. Na Erika Kolára vzpomíná s láskou a obdivem. Tím, jak se k dětem choval, jak s nimi mluvil a přibližoval jim divadlo s jeho nároky na slušné chování, pěknou mluvu a umění se pohybovat, budil v dětech úctu a zároveň jim otevíral cestu k tomu, aby mohly být šťastné: aby si ve světě hry dokázaly (třeba nevědomky) najít uvolnění, naplnit vlastní svobodu a prožít si svou tvořivost; aby začaly přirozeně chápat, že něco dobře umět, je vždycky bude stát jisté úsilí; a aby, vydají-li se na cestu divadelního umění, neopomněly zásadu, že *čest divadla spočívá v tom zúčastnit se společné práce*.

Všechny tři ‘dary’ Erika Kolára provázely Jiřího Hála dlouhým a úspěšným profesionálním životem: od studia na AMU, kterou absolvoval v napjaté době vražedných politických procesů, v jednoletém angažmá v ostravském divadle a po šest let hraní a režirování v Mladé Boleslavi, i znovu v Praze, kde se počátkem 60. let stal členem malého satirického divadla Jiřího Roberta Picka Paravan, z něhož pak přešel do souboru Činoherního klubu.

Herecká dráha Jiřího Hála se tak z hlediska českého herectví v 60. letech vyvíjela zcela typicky a ukazuje vlastně na zásadní posuny související s tehdejší obnovou českého divadla i filmu, bez kterého je i podoba herectví v divadle nemyslitelná: z ‘normálního’ oblastního divadla vedla do ‘malého divadla’ a přes toto divadlo do Činoherního klubu, který spolu s Divadlem Na zábradlí a Divadlem za branou znamenal jakýsi ‘další stupeň’.

Podobné to bylo s Jiřinou Třebickou, angažovanou předtím

v ostravském Divadle Petra Bezruče, které získalo díky skupině absolventů DAMU kolem Jana Kačera, Luboše Hružy a Zdeňka Hedbávného postavení, jaké se od malých divadel v zásadním přístupu nelišilo. I když také pěstovalo kabaret, uplatňovalo ovšem svou ctižádost také v uvádění původní dramatické tvorby nebo aspoň při uvádění autorů do té doby přinejmenším nepříliš hraných, a podobně jako brněnské Divadlo Julia Fučíka v Brně, pro něž bylo rozhodující působení Ladislava Smočka, usilovalo o novou podobu divadla původně určeného pro děti a mládež. Právě na festivalu divadel pro děti a mládež, který probíhal souběžně s konferencí věnovanou tomuto typu divadla, ne náhodou tehdy – na počátku 60. let – účinkovaly i Semafor a Večerní Brno.

V Činoherním klubu pak tedy podobně jako předtím v Divadle Na zábradlí došlo k uplatnění hereckých způsobů, určovaných volností ‘malých forem’ i neobvyklou blízkostí herců divákům, také v dramatu. Pro Divadlo Na Zábradlí zůstala určující tendence k divadlu absurdity; v jejím rámci se z přesného režijního plánu individuálně vyděloval svým komediálním projevem Jan Libíček. V Činoherním klubu se individuální prostor pro jednání postav shodoval s takovým přístupem dramatiků a režisérů k hercům, který vyjadřoval Vostrého výrok o lidských možnostech,<sup>7</sup> implikující problém (možného) rozhodování, a to je dramatické i v prostoru – a vždycky nějak určeném prostoru – komediální hry.

---

<sup>7</sup> „Objevování hereckých možností je podle našeho společného názoru objevováním ‘možností’ člověka... A o ně přece v divadelním umění především běží,“ uvedl Jaroslav Vostrý v rozhovoru „Co je to Činoherní klub“ v *Kulturní tvorbě* z 18. 2. 1965.

## **I. Jiří Hálek**

## **Jiří Hálek a jeho herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972 a v následujících letech**

*Rozden: Eddie, fakt neblbni, je válka, hihhi.*<sup>8</sup>

„Když přemýšlím o různých postavách, které zejména v Činoherním klubu vytvořil postavou malý vynikající herec Jiří Hálek, vybavují se mi jeho skvělé (zejména hlasové, ale i pohybové) dispozice, uvědoměle kultivované nejen ve školních letech,“<sup>9</sup> napsal Jaroslav Vostrý do knihy *O hercích a herectví* v roce 1998. Tehdy Jiří Hálek ještě hrál ve svém domovském divadle vdovu Outěchovou v *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho* a Pepýže v inscenaci *Kosmického jara* z roku 1995 a měl před sebou ještě jednu Smočkovu postavu – kočovného důchodce Šlajse v komorní hře *Jednou k ránu*. S ní se na konci divadelní sezony 2001/2002 s jevištěm rozloučil; k politování diváků, jež se léta těšili z jeho kromobyčejného hereckého důvtipu, i herců a režisérů, u nichž měl nejlepší pověst spolehlivého a poctivého kolegy, který svým nenápadným, ale pádným mistrovstvím rozdával každému radost a sílu do další práce.

V rozhlasovém medailonu z roku 2000 hovořil Jiří Hálek o tom, jak mu byla vždy sympatická tvorba, která budila zdání naprosté spontánnosti: „*tvoří a zpívá jako pták, jako pták na větvi.*“ Že jemu osobně byla „*trošku vzdálenější*“, dodal se skromností sobě vlastní, stejně jako pak musel vyslovit i to, co tak dobře věděl z vlastní zkušenosti: že taková ideální vize, aby člověk nemusel dělat

---

<sup>8</sup> Mottem studie o Jiřím Hálkovi je Rozdenova promluva ze Smočkova *Pikniku*, úvodní inscenace Činoherního klubu, uvedené v premiéře 27. února 1965.

<sup>9</sup> Vostrý 1998: 192.

nic a políbila ho múza a zpíval jako pták, ve skutečnosti neexistuje.<sup>10</sup> Svoji hereckou „posedlost“ (osobně prožívanou jako vášeň hrát si na někoho jiného, při níž člověk cítí, jak divák vnímá, že to hraje pro něj, že to není jen nějaká exhibice) a nezměrnou touhu dělat to co nejlépe pak formuloval docela prostými slovy: „Člověk to musí mít rád a musí mít chuť se neustále zlepšovat.“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> J. Hálek, „Rozhovory o tvorbě“, *Český rozhlas* 3. 4. 2000.

<sup>11</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru v roce 2006.

## Za doktorem Galénem – snem mladého herce

Jiří Hálek naplňoval svou hereckou cestu již od setkání s Erikem Kolárem velmi aktivně. Po válce nastoupil na gymnázium, hrál (i dvakrát týdně) v ochotnickém spolku Bozděch ve vršovickém Jiráskově divadle a byl členem a v jednom případě i dramatickým autorem tzv. Putzke-sboru (odnože Dismanova souboru pod vedením Olgy Putzkerové). V roce 1946 dostal roli ve Studiu Národního divadla a spolu s Evou Klepáčovou, Ljubou Skořepovou, Jiřím a Milošem Nesvadbovými hrál Frantíka Severína v *Zelené knížce*, dramati- zaci Řezáčova *Poplachu v Kovářské uličce*. Doslova sbíral zkušenosti ze všech stran pražského divadelního světa.<sup>12</sup> Nadto se pro svůj výrazný pěvecký talent školil u emeritního člena Národního divadla Hilberta Vávry, Jana Konstantina a významné zpěvačky Kovařovicovy éry, Marie Šlechtové-Kohoutkové, jež vynikala nad jiné tím, že s přirozeným šarmem vštěpovala svým žákům také umělec- kou etiku a cit pro správná osobní rozhodnutí.<sup>13</sup>

V roce 1948 natáčel Jiří Hálek svůj první film. V osvětovém snímku *Křižovatka života*, který vznikl na objednávku Ministerstva sociální péče a v němž mu byl partnerem vynikající Jiří Plachý, hrál i o tom, čím sám právě procházel: stejně jako filmový Karel stanul před rekvalifikační komisí, jež mu měla v nových společenských

---

<sup>12</sup> „Ptal jsem se přítele svého otce, akademického malíře Oskara Schmidta, který hrával v Pražském německém divadle malé charakterní roličky, takzvané štěky, do kterých se dokázal krásně nalíčit: ‘Oskare, co mám dělat... jak to mám říkat... co mám dělat s rukama?’ – ‘Ruce strč do kapsy, nohy vyndej z kapsy, jdi do Národního divadla, nahoru za tři koruny na to bidýlko, a koukej a koukej a koukej.’ To byla doslova moje škola,“ vzpomíná Jiří Hálek.

<sup>13</sup> Jedním z těchto rozhodnutí bylo i to, jež Jiřího Hála přivedlo ke studiu herectví: „Zpěv jsem přestal dělat s takovou intenzitou hlavně proto, jak mi říkal Vlastimil Brodský: ‘Tvůj talent je nesouměřitelný s tvou postavou.’ Vtipné a výstižné. Silný hrdinný baryton a malá postava. Jaké role bych asi zpíval?“ uvedl herec v rozhovoru Andrey Holečkové „Nemůžu mít všechny lidi rád“, *Týdeník Televize* 51 / 1993.

podmínkách tzv. „budování komunismu“ poradit s volbou povolání.

Talentové zkoušky na Akademii múzických umění složil napoprvé, bez trémy, v mladické pýše, že žádnou školu nepotřebuje. Roku 1949 bylo přijato na šest desítek studentů, z nichž absolvovala zhruba polovina; mezi nimi Alena Vránová, Jana Štěpánková, Renata Olárová, Petr Haničinec, Josef Zíma, Vojtěch Ron. A také Jiří Šašek – Hálkův spolužák a spřízněný komediant z gymnázia, s nímž už v maturitním ročníku hrál ve studentském Divadle radosti (zkráceně DÍRA) v bývalém sále divadla Ference Futuristy v Kotvě. Hru *Koza je vůl* pro ně tehdy po vzoru Jiřího Voskovce a Jana Wericha napsali bratři Kuhnové. „Ti dva“ pak spolu hlavně z kamarádství a pro radost přátelům dováděli a blbli – jakože zrovna v době bytové krize shánějí střechu nad hlavou – a zpívali k tomu jazzové písničky Zdeňka Marata a Luboše Pánka.

A jakoby je vzpomínky na slavnou předválečnou éru fenomenálních ‘intelektuálních klaunů’ neměly opustit ani na Divadelní fakultě, stal se jejich pedagogem bývalý člen Osvobozeného divadla Miloš Nedbal. Přestože legrační a svobodnému duchu nakloněná léta to – vzhledem k vývoji naší země pod vše určujícím vlivem Stalina a Sovětského svazu – skutečně nebyla. Naopak: pro svobodomyšlné a demokraticky smýšlející kantory a studenty to byly opravdu těžké roky neustálé obrany proti dogmatům marxisticko-leninského učení a socialistického realismu, vulgárně zjednodušenému a striktně vyžadovanému výkladu Stanislavského metody herecké práce a nebezpečně fanatickému svazáctví mnoha kariéry chtivých osob. Naštěstí se tu mladý herec mohl setkat i s Ladislavem Peškem, Vlastou Fabiánovou, Jarmilou Kronbauerovou a o jedenáct let starším kolegou a pedagogem Radovanem Lukavským. Až do tragické sebevraždy Jiřího Frejky v říjnu 1952 mohl docházet i jeho operetního oddělení,

kde vyučovali Oldřich Nový a Štefa Petrová z Národního divadla. A studentskou vzpomínku si zachoval i na statečného a Státní bezpečností nakonec uštvaného herce Jiřího Plachého:

*„U mých státnic seděl pan profesor Jiří Plachý, veliký hráč a veliký člověk, Vlasta Fabiánová a soudružka Božena Půlpánová. Hráli jsme výňatky z různých her a já hrál roli ze hry ‘Moskevský charakter’, kterou v inscenaci Národního divadla hrál náš pan profesor Miloš Nedbal. Mně bylo tenkrát dvacet jedna let a ten člověk byl pětáctýřicátník – tudíž v mém věku nejtíž hratelná role. Zahrál jsem to s partnerkou Milunou Jánskou a pak jsem byl tázán: ‘Tak co byste nám o tom pověděl?’ Já věděl, že jsem to hrál strašně, ale začal jsem, že hlavní řídicí úkol té postavy je bojovat za práva lidu, hlavní motivy jsou... a všechna ta slova jsem uměl a řekl. A teď se mě pan profesor Plachý, s párátkem v puse, zeptal: ‘Pane kolego, jak jste to hrál?’ A já jsem osvobozen řekl: ‘Strašně, pane profesore, strašně.’ A on se podíval na tu komisi a povídá: ‘Tak na státnici 2. ročníku to stačí, ne?’ A pustili mě dál... To pro mě bylo poučení, jak je dobře vědět, co chci, co umím, a dobře se hodnotit.“<sup>14</sup>*

Jakým povzbuzením pak mohla být studentu herectví při stování v Národním divadle vlídná slova Zdeňka Štěpánka a jak asi pohlížel na schematické postavy tehdejší prosovětské dramatiky, když ze zákulisí sledoval, jak s nimi všemi prostředky své skvělé herecké techniky a inteligence zápasí jeho profesor Miloš Nedbal, není snad třeba příliš rozvádět.<sup>15</sup>

Když v roce 1953 absolvoval v divadle DISK roli Kalafuny v Tylově *Strakonickém dudákovi*, dostal společně s Jiřím Šaškem

---

<sup>14</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru v roce 2006. O tragické smrti Jiřího Plachého v prosinci 1952 píše Klára Novotná v kolektivní monografii *Sláva a bída herectví*, jež vyšla v edici DISK v roce 2013.

<sup>15</sup> O inscenaci Višněvského hry *Nezapomenutelný rok devatenáctý*, v níž Miloš Nedbal ztvárnil postavu J. V. Stalina, se autorka zmiňuje v kolektivní monografii *Sláva a bída herectví*.



umístěnku do Městského divadla mladých v Ostravě. A přestože oba v prvním angažmá setrvali kvůli výkonu základní vojenské služby pouze jednu sezonu, měli zásluhu na tom, že divadlo zaměřené na tvorbu pro děti a mládež rozšířilo svůj repertoár i na představení pro dospělé.<sup>16</sup> Pod vedením Karla Dittlera, jenž byl původní profesí pedagog a uměl s mladými herci otevřeně hovořit a vážil si jejich názorů, se Jiří Hálek dostal i ke své první profesionální režii: v jeho inscenaci pohádkové hry *Čarovné dudy* si tehdy zahrála i Jiřina Třebická.<sup>17</sup>

V herecké skupině Uměleckého vojenského souboru letectva Vítězná křídla se pak uplatnil zejména jako konferenciér estrádních programů. „*Ničemu z toho jsem se nebránil a dělal jsem to rád, protože to mělo nějaký smysl: ten konferenciér, když byl šikovný, mohl být duší pořadu. Když byl schopen mluvit z jedné vody načisto, vojáci se probudili a mělo to ohlas,*“ vzpomíná Jiří Hálek. Ale v Pražském estrádním souboru, který z tohoto uskupení vznikl po skončení dvouleté vojenské služby a z kterého se v sezoně 1957/58 zrodilo Divadlo Rokoko s hlavní komickou dvojicí Darek Vostřel a Jiří Šašek, dlouho nepobyl: k 1. lednu 1957 dal přednost angažmá v Městském oblastním divadle v Mladé Boleslavi.

Stálý herecký ansámbl, sídlící v půvabném kukátkovém diva-

---

<sup>16</sup> Historie dnešního Divadla Petra Bezruče začala po osvobození v roce 1945, kdy režisér, dramatik a scénárista Oldřich Daněk, výtvarník Otakar Schindler a herečka Štěpánka Ranošová založili poloprofesionální divadlo poezie. V sezoně 1953/1954 se tu vedle pohádek pro děti, které pohostinsky režíroval např. Miloš Hynšt, a pohádkových her J. K. Tyla a Jana Drdy (v *Jiříkově vidění* hrál Jiří Hálek Kubu a v *Hrátkách s čertem* Belzebuba) uváděly i takzvané hry pokrokové. V roce 1955 napsal o Jiřím Hálkovi Karel Dittler do pamětní brožury „10 let Městského divadla mladých v Ostravě“: „*Rok 1953 přivádí do divadla první absolventy akademie. Velké štěstí bylo v tom, že kladné rysy v povaze těchto absolventů našly cestu k jádru souboru, že tu nedošlo k prudkému střetnutí, nýbrž k vyrovnání na základě vyšších forem práce. Rozvinul se kolektivní boj proti jakékoliv nepoctivosti v práci každého herce i režiséru, boj za jevištní pravdivost. ‘Jiříkovo vidění’, ‘Jak se kalila ocel’ a ‘Hrátky s čertem’ staly se dějištěm podstatného kroku vpřed. I když koncem sezony odešli k výkonu své vojenské občanské povinnosti a byli nahrazeni absolventy JAMU, neznamenalo to oslabení boje za vyšší uměleckou úroveň, naopak, soubor má možnost klást si stále větší úkoly a zdárně je plnit.*“

<sup>17</sup> Na ostravském jevišti hrál Jiří Hálek s Jiřinou Třebickou milenecký pár v nepřilíh vydařené inscenaci Macháčkových *Ženichů*.

dle teprve od konce války, umožňoval začínajícímu herci intenzivní praxi se střídavým obsazováním do menších a velkých rolí. V průběhu pěti a půlletého angažmá tu odehrál na šedesát inscenací a režíroval deset pohádek. Podle svědectví dochovaných kritik dokázal využít všech příležitostí k zajímavým průnikům do hereckých tajů skrytých v dramatech a komediích Lope de Vegy (*Mengo ve Vzbuření na vsi*, sluha v *Zázračném prameni madridském*), Miguela de Cervantese (*Lišák Pedro*), Williama Shakespeara (*Mercutio v Romeovi a Julii*) i Molièra (*Orgon v Tartuffovi* a titulní hrdina ve *Scapinových šibalství*). Pro výrazné komediální založení byl už tehdy obsazován nejen do postav nejrůznějších mladíků, ale i do rolí směšných a vážených otců a dědů. Například s Marií Motlovou, jež se na přelomu 60. a 70. let proslavila jako Babi v Papouškových filmech o rodině Homolkových, si zahrál i profesora klasické filologie Karpíška v Tuwimově úpravě operety Franze a Paula Schönthanových *Únos sabinek*. Za postavu harmonikáře Tonyho v *Periferii* se mu dostalo srdečného ocenění od samotného Františka Langera, divadelní kritiky zaujal jako bezcharakterní Pa'lo v Karvašově dramatu o období fašistického Slovenského štátu *Půlnoční mše* a rozžít dokázal i postavy soudobých českých autorů Milana Jariše a Vratislava Blažka. V Říhově dramtizaci románu Eduarda Hončíka *36 pod zemí* vytvořil po vzoru vlastního strýce, hovořícího komicky znějící německou češtinou, působivý portrét starého poctivého muže, „jemuž nezdolný humor a optimismus pomáhal překonávat všechny svízele života“<sup>18</sup>.

V sezoně 1961/62 byl v mladoboleslavském souboru již natolik ctěn, že mu bylo nabídnuto, aby si vybral titul i roli, kterou by chtěl hrát. Jeho volba padla bez velkého přemýšlení na Čapkovo dílo *Bílá*

---

<sup>18</sup> M. Křovák, „Lišák Pedro to vyhrál, ale...“, *Svoboda* 23. 6. 1962.

*nemoc*. Lákala ho na něm i možnost připomenout a vzdát hold herci Hugo Haasovi, jehož herecké umění mu bylo blízké a v základech utvářelo jeho pohled na divadlo. Sám o tom hovořil v novinovém rozhovoru v roce 1985: „*V herecké práci je pro mne směrodatná síce životní pravda, ale groteskní prvky jsou mi velmi blízké. Je to sůl herectví. Vzorem, který ve své době moderním způsobem a s velkou osobitostí dovedl spojit realitu s groteskní nadsázkou, byl pro mne vždycky Hugo Haas.*“<sup>19</sup> A o svém vztahu k Čapkově hře, která v Haasově divadelním i filmovém podání z roku 1937 byla vášnivým uměleckým manifestem proti nacistické rozpínavosti a hrozící zkáze, mluvil i později v televizním medailonu: „*Jeden z herců, kteří mi byli a jsou nejbližší, je pan Hugo Haas. To byl právě člověk, který měl v sobě ironii, šmrnc, jak se říká... Jeden z filmů, který zrovna není komický, ale pro mě nádherný, byla Čapkova ‘Bílá nemoc’.* Já jsem na tom byl snad pětkrát, a když jsem viděl pana Haase, byl jsem okouzlený. To bylo postavené na tom, jak strašně on byl nesmělý – chudinka malej –, ale přitom vnitřně pevný, morálně silný a čistý. Mám radost, že jsem se po letech v Mladé Boleslavi k roli doktora Galéna dostal, byla mi svěřena a já jsem to vzal jako veliký úkol a velikou poctu. A když se říká: ‘Z čeho jste čerpal?’, tak já musím říct: ‘Já jsem čerpal ze zážitku toho Hugo Haase v doktoru Galénovi.’ Já měl pocit, že po všechny ty zkoušky a představení mě vlastně vede za ruku.“<sup>20</sup>

V recenzích na mladoboleslavské představení, uvedené v premiéře v březnu 1962, byl Jiří Hálek oceňován za to, jakým nepatetickým způsobem tlumočil v Čapkově „*podivínsky osamělém*“<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> J. Hálek v rozhovoru s M. Nyklovou „Asi jsem romantik“, *Záběr* 2. 7. 1985.

<sup>20</sup> „Úsměvy Jiřího Hála“, dokumentární pořad České televize 1999.

<sup>21</sup> M. Křovák, „Lišák Pedro to vyhrál, ale...“, *Svoboda* 23. 6. 1962.

hrdinovi „hlubokou lásku k lidem a k životu vůbec.“<sup>22</sup>

Když Jiří Hálek na začátku sezony 1962/63 oblastní divadlo v Mladé Boleslavi opustil, stal se členem divadla Paravan, které pěstovalo intelektuálně jemné kabaretní hry z pera satirika J. R. Picka a pod jednou střešou s Ivanem Vyskočilem holdovalo text-appealům.<sup>23</sup> Do sklepního sálu pražské Reduty, původního sídla Paravanu, tedy přicházel herec, který měl zkušenost s klasickými komediálními texty, soudobou dramatikou i předními dramaty autorů 1. republiky, ale puzení za něčím novým, osobitým a generačně vyhraněnějším, třebaže v takzvaně nižším žánru, pro něj bylo v tu dobu silnější.<sup>24</sup> Přitom nemalou zkušenost s hereckým vystupováním, které v přímém kontaktu s divákem vyžaduje uvolněnost, věcnost a kritický nadhled, pohotovost a vtip, si s sebou nesl už z předchozích let.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> M. Křovák, „Čapkova Bílá nemoc varuje“, *Svoboda* 15. 3. 1962.

<sup>23</sup> J. R. Pick (1925–1983) se narodil v rodině, jež vlastnila továrnu na barviva. V r. 1945 se vrátil s podlomeným zdravím z Terezína a vystudoval Filozofickou fakultu. Po únoru 1948 se jeho příbuzní vystěhovali do Jižní Ameriky, on jediný zůstal a věnoval se literární a kritické práci. Byl jedním z prvních, kdo vyzvedli kvality písňových textů Jiřího Suchého. Do divadla vstoupil v Redutě s přízviskem ‘J. R. Pick, satirick’. V letech 1959–1965 byl uměleckým vedoucím Paravanu, poté v sále na Vinohradské ulici působil v Kabaretu s nahou slečnou. Vydal sbírky satirických miniatur *Bez ubrousku, Ptáci a jiné ryby, Parodivan, Kladyátor, Monolěcky muže s plnovousem*, byl autorem dětských nonsensových knížek a uspořádal knihu *Hovory s veverka*, v níž představil mladou generaci literátů, které spojoval humor a satira (H. Franková, B. Hrabal, M. Macourek, M. Schulz, I. Vyskočil, M. Skála, J. Suchý, J. Sýkora; Čs. spisovatel 1983). V knize *Spolek pro ochranu zvířat* vypráví o životě v Terezíně. Po r. 1968 nesměl publikovat ani vystupovat. Teprve na začátku 80. let uvedlo Divadlo E. F. Buriana jeho hry o holocaustu *Sen o vzdálených jezerech a Smolař ve žluté čepici*.

Ve všech knížkách, které daroval Jiřímu Hálkovi, jsou vedle vytištěných básniček ještě perem dopsány desítky dalších, každá jako jedinečné osobní věnování. Na neotřelý půvab Pickových slovních hříček ukazuje i tato z roku 1964: „*My jsme si troufali již v době, kdy si troufat bylo přece jen o něco troufalejší... I když to zase nebylo tak troufalé, jak naznačují tajemně lidé, kteří si dříve netroufali a teď si troufají.*“

<sup>24</sup> „*Měl jsem touhu zúčastnit se s kvalitními lidmi kvalitní práce, a tomu říkám předpoklad k tvorbě,*“ poznamenal Jiří Hálek v rozhlasovém medailonu v roce 1999. V Pickově divadle měl příležitost spolupracovat s manželi Škvoreckými, Pavem Boškem, Milanem Nedělou, Karlem Urbánkem, Alenou Havlíčkovou, Martinem Liškou, Karlem Laštovkou, Petrem Radou, Petrem Hapkou ad. K tomu nejdůležitějšímu životnímu setkání, ke kterému by ovšem nikdy nedošel bez odvahy riskovat a věřit své intuici, pak následně došlo v Činoherním klubu.

<sup>25</sup> Jiří Hálek hrál v Paravanu v Pickových hrách *Trafikant Jan, Arne Holas a spol., Jak jsem byl zavražděn a Danuše z Podještědí*. Své angažmá po letech komentoval: „*Kabaret dělám rád, protože přispívá k uvolnění, je to veselá činnost a blbnutí a člověka to zbavuje řehole, která se musí dodržovat v určitých jiných žánrech... Jirka Pick potřeboval jiné, speciální herce, kteří si spíš z normálního divadla dělají legraci, než že by je měli rádi a snažili se mu přiblížit. My jsme se snažili to takhle dělat, ale nebylo nám to všem vlastní, jako například mně.*“

V roce 1964 dostal Paravan nový jevištní prostor Ve Smečkách a Jiřího Háčka tam viděl hrát Ladislav Smoček, který právě připravoval herecké obsazení své dramatické prvotiny *Piknik*. A když pak Smoček s Jaroslavem Vostrým hledali pod záštitou ředitele Státního divadelního studia Miloše Hercíka prostory pro svou plánovanou soustavnější divadelní aktivitu, kterou měl *Piknik* zahájit, nabídl jim Jiří Pick spolupráci v divadelním sále Ve Smečkách. Tato spolupráce (zejména dramaturgická a režijní: Jaroslav Vostrý dramaturgoval a Jan Kačer měl režírovat novou Pickovu hru) měla oživit upadající zájem obecnstva o satirickou produkci Paravanu. Nedospěla už ovšem ke konkrétnímu výsledku, protože Pickovo divadlo bylo koncem sezony 1964/65 zrušeno a v jeho prostorách začal působit Činoherní klub. Do tvořícího se souboru byli z Paravanu angažováni Josef Vondráček a Jiří Hálek, který od podzimu 1964 začal se Smočkem zkoušet opět pravidelný dramatický text, navíc původní a určený k inauguraci nového divadla.

## Začátek Činoherního klubu: Smočkův Piknik

„*Jirka Hálek mě okamžitě upoutal svojí osobností, tím, co z něj šlo, jaká silná a hlavně zajímavá osobnost z něj vycházela po celou dobu toho představení. Jeho fyziognomie, jeho nesmírně živý obličej, to bylo přesně to, co jsem potřeboval pro roli Rozdena. On byl do té role obsazený bez jakýchkoli pochyb a váhání a bez jakéhokoli uvažování ještě o někom jiném, protože on úplně dokonale zapadal,*“<sup>26</sup> vzpomíná Ladislav Smoček na divácký zážitek z Paravanu. *Piknik* měl premiéru 27. února 1965 a stal se první inscenací Činoherního klubu, jehož původní soubor začal v ulici Ve Smečkách působit od sezony 1965/66. Jiří Hálek tu pak hrál třicet sedm let, podílel se na jednačtyřiceti inscenacích a vytvořil padesát hereckých postav.<sup>27</sup>

Smočkův dramatický text i způsob, jakým autor-režisér s herci pracoval (vedle hostujících herců Miroslava Macháčka, Vladimíra Brabce a Františka Viceny tu z budoucího souboru Činoherního klubu hrál i Jan Kačer),<sup>28</sup> poskytl budoucímu divadlu, usilujícímu o to vytvořit své „*Něco z ničeho*“<sup>29</sup>, nepostradatelný základ dalšího společného fungování, a to i pokud jde o vzájemnou důvěru a srozumění všech zúčastněných. Jiří Hálek v té souvislosti hovoří o zajímavé energii, nebývale velké chuti do práce a radosti z toho, že se na zkouškách schází spřízněná parta lidí:

„*Proto měl asi Činoherák hnedka ze začátku bezvadný nástup, protože ta věc byla čistá, byla poctivá, bylo to vymakané, nebyl tam*

---

<sup>26</sup> L. Smoček v osobním rozhovoru v roce 2007.

<sup>27</sup> Jiří Hálek patřil k nejvytíženějším hercům Činoherního klubu. Stejný počet inscenací tu hrál Petr Čepek, v třiceti devíti inscenacích hrála Nina Divíšková, v třiceti pěti Josef Vondráček, ve dvaceti devíti Jiřina Třebická, ve dvaceti čtyřech Jiří Kodet atd.

<sup>28</sup> Jiří Hálek hrál Rozdena, Miroslav Macháček Smilea, Jan Kačer Burdu, Vladimír Brabec Talla a František Vicena četaře Crackmillera.

<sup>29</sup> L. Smoček v knize *Činoherní klub 1965-2005*.

žádný švindl. V tom představení bylo kupodivu málo trémy na to, že **to byla první věc a takové riziko**. Každý měl pocit, že se o toho druhého a třetího může opřít. Sešly se tam dobré prvky divadelní s dobrými prvky lidskými. Tak to bylo i později, těch prvních pět, sedm let v Činoheráku, ale tady to bylo o to obdivuhodnější, protože jsme se vlastně neznali.“

Hercovu pozornost si Ladislav Smoček dokázal získat od prvních setkání tím nejpřirozenějším způsobem:

„Text jsme četli velice pozorně. A to, co mě nadchlo a co pro mě bylo nové, bylo to, jak Láďa Smoček jako autor a velice dobrý režisér – to bylo vidět na první pohled – znal všechny postavy líp, než já svého bráchu. Opravdu intimně, lidsky. A nebránil se diskusi o tom, proč se říká tohle a jak ho to napadlo. To byla opravdu dokonalá spolupráce, kterou jsem do té doby takhle intenzivně nepoznal. Člověk mohl věřit, že to, co říká, opravdu s těmi svými figurami žil. A nebylo v tom to autorské sebevědomí: ‘Já jsem to jednou napsal, takhle to je nejlepší!’ Ne. On to obhajoval, vysvětloval a najednou už jsme toužili to dělat.“

Při zkouškách *Pikniku* se tak objevil i další rys budoucího divadla: tím, jak režisér od každé jednotlivé postavy budoval společnou souhru – tzv. *ansámblovost* inscenace –, jakoby dával nový obsah Zichově „*technické představě vespolné akce několika herců, krátce **spoluhře***“<sup>30</sup>.

„Teprve tady jsem poznal, že i když ta role nebyla veliká nebo efektní, člověk měl pocit, že hraje hlavní roli, protože všemu se věnovala stejná pozornost. Nám to dávalo pocit, že jsme spolutvůrci, což v divadle většinou není. Hodně herců a lidí od kumštu říká, že herectví je jedno z nejnevýhodnějších povolání, že je to ponižující,

---

<sup>30</sup> Zich 1931: 57.

*že se musí hodně poslouchat a málo se do toho může kecat. Ale tímhle Smočkovým chápáním spolupráce a divadla, jsem se tohohle naštěstí zbavil a získal pocit, že jsem 'u toho', že záleží 'špeciálně' na mně. Tam, aniž by se to proklamovalo, začala růst herecká tradice Činoherního klubu, která byla vždycky v tom, že jsi musel **ukázat do sebe**. To se nedalo švindlovat, odpočívat, člověk prostě věděl, že je pořád, muselo se hrát furt, i když jsem tam seděl půl hodiny a neměl ani slovo. Tady se to začínalo rodit.*

*Pro mě to byl veliký zážitek a řekl jsem si, že tohle mi stojí za to, i když jsem nevěděl, jestli mi potom nabídnou angažmá. Ale zapomněl jsem na to a měl jsem velkou ctižádost, abych nebyl na obtíž a nebyl poslední, protože všichni už měli nějakou pověst, dokonce slávu.*“<sup>31</sup>

V *Pikniku* (s titulem *Povídka z pralesa*) šlo Ladislavu Smočkovi o scénické zobrazení lidského chování, konfliktů lidí s lidmi a s prostředím džungle – přírody, jejíž zákonitosti se ho bytostně dotýkají. Mezi pěti americkými vojáky, kteří byli oblečeni do originálních uniforem zaoceánské armády (včetně karabin) a pátrali na tichomořském ostrově po nepřátelské japonské hlídce, měl Jiří Hálek roli toho, kdo je těmi silnějšími vmanipulován do situace, v níž se neovládne a začne jednat agresivně. To, co byla na začátku jen Rozdenova nevinná hra, dobrá k tomu, aby se uvolnil, se znenadání zadráplo druhému pod kůži.

Herec sám byl přitom schopen chápat Rozdena z mnoha úhlů i být jím na jevišti s úžasnou životní samozřejmostí: taky sympatický a komický, když i v těch v nejméně vhodných chvílích žvanil bez přestání o tom, že by se v tu ránu chtěl na pitomou válku vykašlat a

---

<sup>31</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru v roce 2005.



konečně ji vyměnit za sen o klidné drogerii, milé ženě, dětech a výletech autem. A taky zahradě bez jediného křoví nebo stromu, za kterým může někdo číhat! Tenhle jeho neodbytný a přitom reálně nepřítomný svět z něj činil velmi zajímavou a pro diváka zábavnou postavu: mohlo budit úsměv, jak se lehce popichovali s Macháčkovým Smilem,<sup>32</sup> s jakou naivitou se shodil před velitelem, když necítil jeho vážnost, a jak zaujatě fabuloval o tom, že se s opeřenýma rukama vznese nad ostrov jako superman. Přitom díky empatii, s níž svou postavu chápal a tělem uchopoval, mohl stejně silně vzbouzet v divákovi i soucit a dojetí.

V inscenaci byla fascinující scéna, v níž si Hálkův Rozden, který nenašel pochopení u ostatních chlapů, probíral svůj existenciální pocit s malým broučkem na prstě:

**Rozden** (*leží na břiše, sleduje cosi malinkého na své pokrývce; je skloněný*) Kam ležeš? Slyšíš, vole, kam ležeš? To není tráva. To je deka. Armádní chlupatá deka. Chápeš? (*Narovná se. Rozkročený nad broučkem. „Rozkročený měsíc“ nad Rozdenem. Přestože jaksi žertuje, v jeho hlase jsou patrné stopy skleslosti*) A chápeš, co je to Pacifik? Taky ne. To jsou vody, spousty slanejších, vošklivejších vod, nad kterejma svítí měsíc a který dělaj na poběžích (*napodobuje nárazy mořských vln*) pchchchuu – pchchchuu – kluci, poslouchejte, jak umím dělat moře – PCHCHCHUU!

*Nikdo ho neposlouchá. Rozden vzdychne [...]*

**Rozden** Hned po válce se ožením s Margot. Budeme mít vlastní drogerii. Třeba i na malém městě! (*Broučkovi*) Víš, co je to drogerie? Když jdeš v létě kolem, tak na chodníku –

**Smile** Leží pes.

**Rozden** Na chodníku voní drogerie. A jednou vejdeš a za pultem bude pan Rozden.

**Smile** Pan Roastbeef.

**Rozden** (*posvátně*) Pan Rozden bude celý den prodávat, (*otočí se na Smilea*) ale jenom slušným lidem, sprostákům ne, (*otočí se opět*) a večer, než vsedne do vozu, stáhne rolety svého obchodu; chápeš, on každý den vyjma neděle bude stahovat své vlastní rolety –

**Smile** Dokud nedostane rakovinu.

**Rozden** (*se utrhne*) Kdo se s tebou baví, Smile? – Seš bledej a odpornej jako smrt! (*Vstane, odcákne broučka a sedá si na svou židli*)<sup>33</sup>

Ve filmu *Piknik*, natočeném podle Smočkovy divadelní hry v roce

---

<sup>32</sup> Miroslav Macháček byl za Smilea nesmírně oceňován. Velkou pozornost jeho herecké postavě věnoval Jan Císař v recenzi „Herecký piknik“ v *Divadelních a filmových novinách* 31. 3. 1965. Ve sborníku „Osobnostní herectví a cesta k němu“ (DAMU 2009) o něm napsal Jaroslav Vostrý: „přes neměníci se vlastní vizáž tvaroval se Macháček díky své enormní ‘vnitřně hmatové’ citlivosti vždy v souhlasu ‘se smyslem role a hry’, příp. situace. Tak pomáhal i svým kolegům a kolegyním nebát se vycházet ze sebe natolik a tak, aby výsledek tvořivého procesu znamenal **nalezení sebe sama** v příslušné roli a tím vlastně i **osvobození od sebe**.“

<sup>33</sup> L. Smoček, *Piknik*, Praha: Dilia 1966: 22-24. Ve filmové verzi z roku 1967 říkal Macháčkův Smile namísto věty „Leží pes“ větu „Leží hovno“.

1967,<sup>34</sup> vyniká sekvence, v níž osamocení vojáci poruší velitelův rozkaz a opijí se. Zavládne euforie: Hálkův Rozden leží na zemi a řehtá se, sotva popadá dech. I z filmového plátna cítíme, jak mohutně mu smích rozechvívá bránici. Baví ho Smile: v uniformě, s holou hlavou a velkým listem v rozkroku vytančil z křoví, brouká si lechtivou melodií a dělá ženskou. Oba jsou spokojení, dotkli se normálního světa, ale je to jen iluze a trvá jen okamžik.

Rozden pak rozjetý smích zadrží a zavolá: „*Eddie, fakt neblbni, je válka, hihhi.*“ Chtěl by být zase vážný a potichu, ale radostný zážitek je mnohem silnější. A pak se situace rychle promění. Když Smile napadne cynickými řečmi Rozdenovy sny o harmonické budoucnosti, snadno si ho podmaní podezíravý Tall, který Smileovi nemůže odpustit jeho provokace a jako posedlý ho viní z toho, že v křoví zabil četaře. Rozden se ocitá mezi dvěma příkazovateli – násilnickým Tallem a sebelítostivým Burdou, zástupcem velitele.

Z Rozdenovy strany je to nebezpečná, ale stále jakoby jen dětsky zlobná a vzteklá hra. Když spícímu Smileovi uváže opaskem deku kolem hlavy, aby nemohl dýchat, plácá ho divoce do obličeje a ohrožuje ho zapálenou cigaretou, jsou jeho slovní výhrůžky a naznačované hrozby stále ještě silnější než samotný fyzický útok. A je to pro něj nakonec velmi ponižující groteskní moment, když na vrcholu svého běsnění šišlavě syčí na lapeného Macháčkova Smilea – vzdorem doslova napjatého k prasknutí – jakousi přihlouplou dětskou říkačku. Teprve když Tall vezme na svého smyšleného protivníka opravdovou pušku, Rozden se vzpamatuje, stáhne se stranou a pláče.

---

<sup>34</sup> Film režíroval Ladislav Smoček společně s Vladimírem Síssem. Ve filmu hrál Talla Josef Somr, Burdu Pavel Landovský a Cracmillera Milan Sandhaus. Jiří Hálek a Miroslav Macháček hráli stejné postavy jako v divadelní inscenaci. Film byl bohužel natáčen za tak nepříznivých finančních a technických podmínek, že nekvalitní je jak obraz, tak zvuková stopa. Přesto má jako svědectví o herecké a režisérské práci nezanedbatelnou hodnotu.

Smočkův dynamický a fyzickou hereckou akci nesmírně provokující dramatický text umožňoval Jiřímu Hálkovi využít všech zkušeností a dovedností, které do té doby získal. Pozoruhodné svědectví o jeho postavě podává Josef Abrhám: „*Viděl jsem ho tam poprvé v životě. Překvapilo mě, jak se ten pán projevoval civilně. Myslel jsem, že se tam baví s kolegy soukromě (byla to zkouška), ale byl to Smočkův text. Ten první mi – aniž by to věděl – předvedl, co a jak se v tom intimním prostoru dá dělat*“.<sup>35</sup>

Přítom „*zvláštním, do sebe obráceným a jakoby málo efektním herectvím*“ překvapoval Jiří Hálek přímo na jevišti svého hereckého kolegu Jana Kačera. Ten jej ve vypjatých scénách vnímal přímo příkladně rozdílně k Macháčkovu suverénnímu stylu, „*velmi expresivnímu a sólistickému, se snahou uplatnit veškerou expresi a sílu*“.<sup>36</sup>

Podle dramaturga Jaroslava Vostrého „*umožňovalo tuto redukci všeho vnějšího a zdánlivou neefektnost Hálkova projevu, pro kterou není označení ‘civilismus’ zrovna vhodné slovo, už hercovo vzezření: malá postava s ‘mužnými’ rameny a nápadnými vlasy a zejména výrazným obličejem, schopným tlumočit každé vnitřní hnutí, působila zvlášť ve spojení s neobyčejně znělým a výtečně školeným hlasem s mimořádným rozpětím, nejenom schopností stupňovat a ubírat intenzitu, ale i nuancovaností výrazu, včetně umění okamžitého střihu, což všechno souviselo s mimořádně vyspělou a při veškeré spontánnosti velmi uvědoměle používanou technikou.*

---

<sup>35</sup> J. Abrhám v knize *Činoherní klub 1965-2005*: 453.

<sup>36</sup> J. Kačer v osobním rozhovoru v létě 2007. Vůči jeho pohledu je zajímavé, jak Macháčkovu herectví v této inscenaci vnímal z jeviště Jiří Hálek: „*‘Piknik’ byl krásný taky proto, že se hrálo spolu. Například Macháček jindy sóloval jako blázen, protože byl vynikající sólista, ale tohle nehrál pro sebe, hrál to pro nás – a tím tedy ohromně pro diváky. Ty jeho skřeky, pohledy, úsměšky – to bylo snad to nejlepší, co kdy v životě sehrál. A to je zajímavé v souvislosti se Smočkem, který mluvil se mnou, který jsem přišel z kabaretu, a nadchnul mě a všechno mi vysvětlil, ale dokázal totéž i s Macháčkem, který se ho do jisté míry snažil ironizovat, ale bylo cítit, že si ho považuje, že vidí, že je to dobrý.*“

*Toto uvědomělé využívání techniky bylo vlastně druhou stranou Hálkovy nakažlivé radosti ze hry; ta vyplývala z možnosti uplatnit neuvěřitelnou energii, již byl Hálek nabitý a které takřkajíc nemusel vědomě pomáhat k rozvinutí, protože ji musel naopak krotit; mimořádná Hálkova senzitivita v reakci na podněty se tak zúročovala v projevu vždycky výrazně tvarovaném.*

*Odtud Hálkova schopnost pregnantního tělesného výrazu, při kterém celkový postoj i každé hnutí měly co dělat s 'držením' i ve smyslu tvarujícího zadržování energie. Odtud také 'čitelnost' Hálkova projevu i při jen jakoby civilním jednání podloženém ovšem nesmírně intenzivním cítěním, tzn. 'vnitřně hmatově'. Tato vlastnost Hálkova herectví intenzivně provokovala 'zrcadlové neurony' diváků, kteří jeho projev 'četli' také vnitřně hmatově, což je tak důležité zejména v komedii," podotýká profesor Vostrý ve spojitosti s dílem Otakara Zicha *Estetika dramatického umění* (1931) i nedávnými objevy světové neurovědy.<sup>37</sup> K Hálkovu herectví navíc dodává:*

*„V naznačeném smyslu je Hálek opakem herce pudového: vysoce intelektuální náhled na postavu u něho vždycky splýval s tělesným cítěním této postavy; Hálek o roli při jejím tělesném tvarování přemýšlí na vysoké intelektuální úrovni a jeho herectví se rovná myšlení.“<sup>38</sup>*

Tak všestranná technická vybavenost, bytostná múzičnost a životní nadhled, související nejen se zkušeností židovského chlapce v protektorátu Böhmen und Mähren, ale i s hlubokým zklamáním z poučného vývoje, skýtaly Jiřímu Hálkovi mnohé možnosti k vytvoření plastického scénického obrazu. Ten se na širokém a nehlubokém jevišti Činoherního klubu skládal divákům před očima

---

<sup>37</sup> Viz Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*.

<sup>38</sup> J. Vostrý v osobním rozhovoru v roce 2010.

v režisérově (také ‘vnitřně hmatově’ cítěné) montáži rozpohybovaných celků a sugestivních detailů herecké hry. Její „nově“ pocíťovaná intenzita rostla tím, jak inspirativně dokázal Smoček podporovat hercův zápas o postavu „*důsledným kladením překážek každému pouze obecnému řešení*“.<sup>39</sup> Ne náhodou nazval Milan Lukeš jeho režijní vedení „*apelem na hereckou inteligenci*“.<sup>40</sup>

Když na podzim roku 1965 zavítal do Prahy ruský režisér Anatolij Efros, vyzdvihl ve svém článku v Literárních novinách smysl inscenačního počínu nového divadla i v širším kontextu tehdejší rádoby umělecké praxe, jež často sloužila jen politické moci:

*„Třetí velryba je to, čemu říkám pro nedostatek jiného slova ‘přirozenost’, ale myslím tím něco jiného než samozřejmost chování. Myslím tím schopnost jednotlivého herce i souboru jako celku slyšet nejtenčí a nejjemnější ozvěny života a vypěstovat v sobě mimořádnou vodivost na tyto slabé proudy. Daří-li se to – jako se to podařilo například v představení Smočkova ‘Pikniku’ v Činoherním klubu – začne být představení jako celek takovou vodivou bytostí a život v něm začne proudit volně, nečekaně, překvapivě a s poezií. Herci pak nejsou jednotlivé uzavřené světy a v celém představení začne žít něco nevysloveného, mezilidského, něco co lidi spojuje. A to dává dnešnímu divadelnímu umělci velkou možnost pomáhat člověku žít, aniž se na divadle troubí, bubnuje a bije do tympánů obecného humanismu a obecného boje proti odlidštění a společenským deformacím.“*<sup>41</sup>

Jistě nejen pro generaci, která v dětství a raném dospívání zážívala válku a k níž patřili Ladislav Smoček i Jiří Hálek, byla první

---

<sup>39</sup> Vostrý, 1996: 44.

<sup>40</sup> M. Lukeš, „Divadlo pojaté jako klub“, *Činoherní klub 1965-2005*.

<sup>41</sup> A. Efros, „O třech velrybách“, *Literární noviny* 6. 11. 1965.

inscenace Činoherního klubu velkým zážitkem. „*Mě úplně zasáhl Smočkův Piknik, inscenace a přesah hereckých projevů. Žádná bariéra mezi hledištěm a jevištěm. Něco tak nečekaného, úderného a krásného, že dodnes na to nemůžu zapomenout,*“<sup>42</sup> napsala v roce 2005 Anna Fárová.

„*Ach, bože! Takový krásný místo. Jako stvořený pro piknik!*“ postesknul si Hálekův malý Rozden po všech malicherných půtkách a divokých rvačkách v závěru hry. Od rozbitého Macháčkova Smilea, který na ně málem doplatil životem, se mu dostalo jen kousavě ironické odpovědi: „*Víš co? Jeden by z toho tvýho dojení málem pošel.*“ Po následující přestřelce, ohlušujícím výbuchu ručního granátu a nastalém tichu se z reproduktorů – stejně jako na začátku představení – začaly ozývat nárazy moře na pobřeží a Ladislav Smoček nechal na ztemnělé jeviště promítat nápis: „*Na stezce se střetla americká hlídka s japonskou. Stébla na palouku se narovnáávají, zvedá se rosa, z rostlin se začíná pařit.*“<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> A. Fárová v knize *Činoherní klub 1965-2005*: 463.

<sup>43</sup> Jiří Hálek hrál v *Pikniku* do 21. března 1970 (82 repríz). Do obnovené inscenace se v prosinci 1972 kvůli zdravotním problémům se zády už nemohl vrátit. Rozdena pak hrál Jiří Zahajský.

## V divadelních komediích dvou filmových režisérů

Před koncem sezony 1964/65 se v Činoherním klubu uskutečnila ještě jedna premiéra. 19. června byl uveden *Pension pro svobodné pány* irského dramatika Seana O'Caseyho. Jeho adaptaci připravoval filmový režisér Jiří Krejčík (1918–2013) pro televizní natáčení, a byl to tehdy Josef Abrhám, kdo Jaroslavu Vostrému navrhl, aby se komedie uvedla i na divadle, kde vedle dramatického Smočkova *Pikniku* mohla být veseloherním titulem přitažlivým pro diváky. Tak se bláznivá hříčka, dodnes známá z Krejčíkova filmu z roku 1967, stala na jednu sezonu součástí repertoáru divadla Ve Smečkách.

V hlavních rolích pana Mulligana a Anděly spolu hráli Josef Abrhám a Jiřina Jirásková a jejich nevydařené rande jim komplikoval spolubydlící gentleman Halibud Vladimíra Pucholta. Jiří Hálek byl Jiřím Krejčíkem obsazen do dvou malých rolí, které představil jako komické typy z němých grotesek: v jejich duchu nemohl jeho Pán, náhodně kráčeující noční ulicí, pro zoufalého milovníka udělat nic jiného než zalarmovat policii, a když pak v samém konci inscenace vstoupil na jeviště jako Lékař s dlouhou odstátou bradkou a v bílém plášti a pohyboval se jako hororové postavy z expresionistického filmu *Kabaret doktora Caligariho*, plynulo z jeho plíživého našlapování a jurodivého výrazu pro pana Mulligana jediné: že mu ani po vystrnadění Anděly nebude co závidět!

Půl roku po premiéře Jiřího Krejčíka debutoval na divadelních prknech další filmový režisér, tentokrát o dvacet let mladší Jiří Menzel. Jeho inscenace Machiavelliho *Mandragory* nevznikala lehce, nicméně v příštích jedenácti letech dosáhla víc než šesti set repríz a doby-

la si evropského věhlasu. O Menzelově artisticky rozpohybované renesanční komedii, ve které jde o záležitosti „tělesné“ a v níž se Jiří Hálek coby rádoby učený pan Mikula, marně toužící po potomstvu, stal kvůli své hlouposti obětí rafinovaného žertu vykutálených mladíků, psal věhlasný německý kritik Herbert Ihering jako o „*odvážném experimentu s radikální mimickou fantazií*“.<sup>44</sup>

Jakoby se proti tomu „*uťapkanému*“<sup>45</sup> človíčku, schopnému odkývat i cizí smrt, dá-li mu někdo příslib, že bude mít dědice, spiknul celý svět. A on si toho přes svou ukrutnou podezřívavost ani v nejmenším nevšiml! Však mu také autor výpravy Luboš Hrůza<sup>46</sup> nechal na jeho učenou hlavu posadit čepec s takřka oslíma ušima a oblékl ho do kabátce s tak širokými rukávy, že když se v té chytře nastražené pasti bujaře roztočil, jakoby se rázem proměnil ve velikou dřevěnou káču, s níž si ostatní mohou vesele pohrávat. A třeba mu i říkat „*veliteli*“ a přitom mu za jeho nadutost náležitě nabančit! A to i těsně předtím, než se v napůl babském převleku stane jedním z těch nočních dobrodruhů, kteří do postele jeho ženy (Jana Břežková) nastrčí zamilovaného mladého pana Kallimacha (František Husák), a jeho maličkost tak korunují na věčného paroháče.

Vržen do osidel plavných skoků, nečekaných pádů, ústrků, kopců a šťouchanců nápaditého intrikána Ligura (Petr Čepek), jeho nenechavého sluhy Syra (Jiří Hrzán) a mazaného frátera Timoteje

---

<sup>44</sup> „*Je to přestavení, pohybující se vskutku na hranici nepřátelského pojetí díla, neboť se zde nehraje obsah Machiavelliho komedie 'Mandragora', nýbrž se předvádí komediantský vír divadla kolem roku 1500. [...] Pražané hrají tak uvolněně, že člověk zapomene na smysl hry a nadšeně sleduje způsob hraní. Obdivuhodné je artistické mistrovství. To, co vykonal režisér Jiří Menzel s herci Františkem Husákem, Jiřím Hrzánem, Petrem Čepkem, Věrou Ferbasovou, Jiřinou Třebickou, Janou Břežkovou a Josefem Somrem, je prostě fenomenální. Prudké skoky po hlavě i úskoky, slova jako rány pěstí, úniky i herdy do zad – něco takového jsme ještě nikdy neviděli! A přece se vše pojí precizně jako artistická kompozice do přesného obrazce, není zanedbán herecký výraz, ačkoliv nevytváří perspektivně působící hereckou základnu,*“ uvedl Herbert Ihering v článku „*Karl Heinz Martin und ein Prager experiment*“ v *Die Andere Zeitung* 25. 1. 1968.

<sup>45</sup> D. Cimická, „*Divadlo herců*“, *Kulturní tvorba* 27. 1. 1966.

<sup>46</sup> J. Vostrý píše o scénografiích Luboše Hrůzy v knize Vojtěchovský M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh / Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, AMU – KANT, Karel Kerlický 2008, s. 179-190.



(v podání Josefa Somra či Josefa Vondráčka) si Jiří Hálek s velkým potěšením pohrával s hereckými možnostmi, které mu skýtala Machiavelliho fixovaná verze komického typu pseudoučeného a podvádného „dottore“ z renesanční komedie dell'arte. (A možná i odtud vzešla Hálkova přezdívka „dědek“, s níž ho šprýmařsky častoval třeba jen o devět let mladší Jiří Hrzán.)

Přitom i o něm platilo to, co o hrajících hercích napsal na přehlídce World Theatre Season v Londýně jeden z anglických kritiků: že jejich tváře jsou přímo „pokladnicemi kaleidoskopických výrazů“.<sup>47</sup> Jedině tak mohl Hálkův „až bolestnou dávkou naivity a hlupství“<sup>48</sup> obdařený pan Mikula, který „dokonale přímočaře“<sup>49</sup> ztělesňoval „ukázkového hlupáka ve století důvtipu a naprosté duchovní svobody“<sup>50</sup> a „naddimenzovaného blba“,<sup>51</sup> budit také dojem „tartuffovského oušlapku s nevinnou tvářičkou“<sup>52</sup> a chovat se tak, že se za jeho „zakysle opatrnickým hlupáctvím“ dala spatřit i „skrytá nebezpečnost a tušená zloba, upomínající na typovou spřízněnost postavy s Vrátným ze Smočkova 'Bludiště'“.<sup>53</sup>

A nejen to: jak ukazují fotografie Miloně Novotného, dokázal Jiří Hálek i v této postavě pozoruhodně vyvážit špatné rysy svého „hrdiny“ něčím velmi jemným a přitažlivým: tentokrát vložil svou něžnost do střípků pitoreskních gest a blažených grimas spojených s otcovským očekáváním, a tak dal své pitomosti rozkošně ironický infantilní výraz. Že to uměl herecky „vymyslet“ právě tak, jistě souviselo i s jeho osobním 'hamletovským' přesvědčením:

„Umět se na sebe podívat s odstupem – to je oč tu běží. Člověk

<sup>47</sup> B. A. Young, „Mandragola“, *The Financial Times* 14. 4. 1970.

<sup>48</sup> J. Černý, „Divadlo zrozené z kořene mandragory“, nepublikováno – uloženo v archivu ČK.

<sup>49</sup> R. Bryden, „Mandragola“, *The Observer* 19. 4. 1970.

<sup>50</sup> A. Svobodín, „Pražskoe mgnovenie“, *Těatr* 1 / 1967

<sup>51</sup> W. Gilles, „Mandragora als Commedia dell'arte“, *Mannheimer Morgen* 25. 2. 1969.

<sup>52</sup> A. Fuchs, „Herectví není hamletovština“, *Divadelní a filmové noviny* 9. 2. 1966.

<sup>53</sup> eu, „100“, *Divadelní noviny* 27. 9. 1967.

*nesmí sám sebe brát příliš vážně.*<sup>54</sup>

Právě v tomto ohledu se Machiavelliho *Mandragora* v Činoher-  
ním klubu stala inscenací rozvíjející v nejlepším slova smyslu tradi-  
ci českého komediálního herectví.

---

<sup>54</sup> J. Hálek v rozhovoru Zlaty Hajské „Jiří Hálek“, ČST 36 / 1990.

## Vrátný ve Smočkově Bludišti

Aktovky *Bludiště* a *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* se hrály dohromady v jednom večeru poprvé 9. března 1966. *Bludiště* (s podtitulem *Pokus o interview před vchodem*) bylo originální a stylově odvážnou studií agresivního chování tupého člověka pověřeného úřední funkcí. Rámec nesmyslně uzavřené situace a fantaskní černý humor jí při tom dávaly absurdní ráz.

Ladislava Smočka k napsání hry inspirovala návštěva bludiště v Hampton Court na předměstí Londýna: u jeho vchodu prý stál usměvavý pán a rozdával prospekty s mapkami. *Bludiště* pak vzniklo z dramatikova rozvíjení představy, že podobná atrakce, kam lidi chodí bloudit za peníze, existuje v poúnorovém Československu. Autorem scény i kostýmů byl i tentokrát Luboš Hrůza, takže před vchodem do bludiště, který vypadal jako brána do oploceného koncentračního tábora, netečně posedával Hálkův vrátný<sup>55</sup> v milicionářské uniformě, navíc o dvě čísla větší.<sup>56</sup> Postavu vystrašeného brýlatého muže, usilujícího o získání informací o východu z bludiště, hrál Josef Vondráček (kolega Jiřího Hála z Paravanu), oblečený v letitém baloňáku, který pamatoval ještě protektorát. Jeho pokus o rozhovor ztroskotával na tom, co se pro vrátného stalo už navěky nezměnitelným a nepopíratelným: že tudy – jak říká cedule! – lze pouze vstoupit dovnitř, nikoli vyjít ven.

Fyzickým detailům Hálkovy hry, uskutečňované takřka na dotyk diváků sedících v první řadě, věnovala pozornost Helena Suchařípová v článku „Glosy o hereckém kontaktu“: „*Svůj maličký strážní*

---

<sup>55</sup> V *Bludišti* se Jiří Hálek alternoval s Josefem Somrem.

<sup>56</sup> Detaily o kostýmech uvádí seznam uložený v archivu ČK.

rajón před vchodem má prochozen, prosezen, zabydlen a ověřen, samolibost prokukující ze shůry stvrzené jistoty o sobě samém určuje každý pohyb i krok. Teprve nenadálý návštěvník narušuje zaběhaný rituál prodeje a strážení. Vrátný se aktivizuje. Nadouvá se do majestátní pózy znalce psychologie, zpod skrčeného těla vyplouvají bulvy jako nějaké primitivní ohledavačské nástroje. Dlaně se ujišťují o pevnosti pohmaty po předmětech, paže o síle rozpažením, z něhož vyskakují boдрá gesta. Ústa se vykrajují k údivu, oči se stahují pod oblouky k přesnějšímu odhadu. Do vrátného vstupuje neotřesitelnost, a jen hlas spolu s tváří se láme do četnějších modulací – plačtivě se kalí, urputně trvá na svém, nahněvaně buráci protáhlymi temnými vokály. Pouští hrůzu, popouští jí uzdu a rozkošnický, do posledního záhybu masitých lící se zálibně usmívá strachu druhého. <sup>57</sup>

O psychologickém založení Hálkovy herecké postavy se pak dovídáme z recenze Jana Císaře: „*Nic nemůže být pro onoho vrátného horší, než když přijde člověk, který se ptá. Pochyby a úvahy o tom, zda se lidé dostanou z bludiště ven, mu berou půdu pod nohama. Máloco na něj platí – když mu jedna z obětí bludiště zasadí rány klackem do hlavy, vůbec je neregistruje. To všechno patří k jeho práci, k jeho bytí. Učinil se vědomě a záměrně součástí skutečnosti, kterou považuje za jediné možnou – a pevnost jeho rozhodnutí a určitost jeho jednání ho dělá nezranitelným.*“ <sup>58</sup>

Jak dokládají i mnohé zahraniční ohlasy, v *Bludišti* Činoherního klubu se odrážely novodobé evropské dějiny. V různých scénic-

---

<sup>57</sup> H. Suchařípová, „Glosy o hereckém kontaktu“, *Divadlo* 7 / 1966.

<sup>58</sup> J. Císař, „Nesmysl mezi lidmi“, *Divadelní a filmové noviny* 19 / 1965-66. Téma dogmatické omezenosti a zaslepeného fanatismu, obrážející jeho životní zkušenost s životem v nacistickém i komunistickém režimu a obsažené v jeho Vrátném jaksi v zárodku, mělo pak příležitost se směle rozvinout jaksi na vyšší intelektuální úrovni v Panglosovi z *Candida* a v ‘učitelské’ variantě tohoto životního postoje ve Wenzeslausovi z *Vychovatele*.

kých faktech nacházeli lidé nejrůznější asociace. Na mnichovském zájezdu přiřkli Hálkovu Vrátnému původ v „*metafyzické říši Kafka-va Zámku*“<sup>59</sup> a jeho vražednému chování „*teroristické metody střídající vřelost a ledový chlad*“.<sup>60</sup> Na Bienále v Benátkách se psalo o hlídači „*světa za železnou oponou, do kterého lze nevědomky vejít, ale vyjít ven je již velmi problematické, ne-li nemožné*“.<sup>61</sup> A ve Švédsku ze hry cítili pesimismus plynoucí „*ze zkušeností se silami, které ohrožují lidskou svobodu*“.<sup>62</sup>

Zvláštní rozměr inscenace přitom vytvářelo Smočkovo propojení reálné roviny s fantastickou: ve vchodu do bludiště se objevil kostlivec, zahrála kapela, která tu pochodovala od slavnostního otevření, vyletěla utržená ruka. Vrátný ji vzal a s výhružkou ji hodil zpátky. Všechny tyto události podporovaly hrozivě groteskní obraz bytosti, podivné lidské kreatury, která tím, že přijala zcela za svou redukci vlastní aktivity jen na povolený úřední výkon, považuje druhé za pouhý objekt vyžadující příslušné zacházení. Stejně jako v *Pikniku* šlo i tady o agresi pramenící z komplexu méněcennosti. Proto si Ladislav Smoček tak cenil hloubky Hálkova pojetí – jeho vrchovaté míry „*ukřivdění a zloby, tak typické pro znatelnou část našeho obyvatelstva*“.<sup>63</sup>

Jak jen ten omezený těžkopádný mužíček, co pil pivo z flašky a jezdil do práce na odřeném kole s prastarou aktovkou, dokázal nakvašeně odsekávat, litovat sám sebe a opovrhovat vším ostatním!

**Vrátný** Poslyšte, taky vás ta vaše s odpuštěním tak sere, co? [...] Vona teda ta moje je hodná ženská, ale kapánek neřád. Nejlepší maso sní vždycky sama. Ale vařit to teda umí. Řekněte: je ta vaše hezká nebo ošklivá? [...] Teda ošklivá! Hahá, příteli, a je taky tak tupá, jako ta moje? Co?

Jak budil v divácích zděšení lepkavými slovy a mrzkým jednáním:

<sup>59</sup> G.S., „Všelijaké Bludiště“ (překlad bez originálu), *Abendzeitung* (München) 12. 5. 1966.

<sup>60</sup> H. Braun, „Böhmische Dörfer“, *Süddeutsche Zeitung* 12. 5. 1966.

<sup>61</sup> L. Mamprin, „Venezia ormai va a picco“, *Sipario* 11 / 1969.

<sup>62</sup> D. H., „Tjekkisk teaterseminar“, *Politiken* (Kodaň) 17. 4. 1967.

<sup>63</sup> L. Smoček v osobním rozhovoru v roce 2007.

**Vrátný** Já zůstanu skromnej... Ty domejšliví, ty pyšný, co se štítěj a podceňujou, na ty stejně přijde trest! [...] Že ty seš nákej outlocitnej? Takhle nebudeš dlouho živ. To já taky nemám rád. Dyž se tak na tebe dívám, tak bych ti vlastně nejradši dal pár facek. Zkopal bych tě a von by tě ten smutek hned přešel! Hned by se ti jináč líbilo na světě!

Jak mu zlostí a strachy ujížděl hlas, když zaháněl lidi zpátky do bludiště jako dobytek: „*Tady se nám zasejc někdo vrací! Kšššc!*“ A jak to těm poddajnějši uměl pěkně vyintonovat jako nějaké posvátné „haleluja“: „*Zpátky prosím, zpátky! Tady je vchod, a ne východ, prosím. Musíte východem. To je jenom vchod, vám říkám.*“

Když se pak před ním dal Vondráčkův muž na útěk, vrátného vlčák ho zase přihnal zpátky. A právě v okamžiku jeho primitivního uspokojení na něm Ladislav Smoček ukázal i matoucí tvář planého sentimentu, za kterým jakoby se dalo schovat cokoli odporného. Ve scénické poznámce stálo „*Zkrásní, procítěně a velmi hezky zpívá*“ a Jiří Hálek skutečně zvolna, měkkým hlubokým hlasem, doprovázeje se na tahací harmoniku zazpíval *Už se ten Tálinský rybník nahání a vzápětí lidovou píseň vyměnil za řízný polofašistický povzbuzovák: „Kamarádi, kamarádi, vy stůjte hrdou stráž! Jsem tu s vámi, jsem tu s vámi, jsem tu s vámi napořád! Západ slunce, západ slunce v dálce krvaví, my kamarádi, my kamarádi, my kamarádi jsme už takový.“<sup>64</sup>*

19. června 1972, po devatenácti zahraničních hostováních a 201. repríze, byla inscenace pod politickým tlakem stažena z repertoáru. Revival *Bludiště* měl premiéru v září 1990, už za jiných společenských podmínek, přesto ho Jiří Hálek – po všech zkušenostech z normalizace – považoval sám pro sebe za ještě cennější.

---

<sup>64</sup> Zvukový záznam *Bludiště* se zachoval na LP „Pražský Činoherní klub a jeho vynikající inscenace“, Supraphon, 1968.

## Vdova Outěchová v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho

Druhá aktovka *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* měla podtitul *Líčená komedie* a vracela se k samým kořenům mimu. Jiří Hálek v ní hrál ženskou roli, vdovu Outěchovou, jejíž přestárlá dcera se má vdávat, a je tedy na starostlivé matce, aby se jí postarala o bydlení a po dlouhých letech se rozloučila s vděčným nájemníkem. Starce dr. Zvonka Burkeho hrál v původním obsazení mladý Vladimír Pucholt.<sup>65</sup> A přestože si hra zahrávala s nadskutečnem, když dala v závěru obživit všem postavám, které vyděšený „humanista“ zavraždil a nacpal do skříně, držela se v základech realistického způsobu jednání. Právě v jeho rámci vzbuzoval největší komický účín rozdíl mezi věkem doktora Burkeho a Vladimíra Pucholta a rozdíl pohlaví u představitele staré paní Outěchové.<sup>66</sup>

V roce 1967 navštívil představení Smočkových aktovek proslulý anglický kritik a ředitel londýnského Národního divadla Kenneth Tynan a napsal pro deník *The New Yorker*: „*Druhá polovina programu je věnována ‘Podivnému odpoledni dr. Zvonka Burkeho’*, což je realistická, velkolepě výstřední fraška. Její zápletku lze shrnout v několika větách: *bodrý dr. Burke, když se doví, že jeho bytná se ho hodlá zbavit, se rozhodne zavraždit každého návštěvníka, který by ho mohl případně nahradit jako nájemník. A tak má za chvíli plnou skříň mrtvol. Aby vyvážil divokost situace, obsadil autor, který je zároveň režisérem, roli bytné brilantním mužským komikem a groteskně senilního doktora hraje populární mladý filmový herec. Je to Vladimír Pucholt, neohrabaný, okatý hrdina z ‘Lásek jedné plavo-*

---

<sup>65</sup> Po jeho emigraci roli Burkeho nazkoušel Jaroslav Wagner.

<sup>66</sup> Vostrý 1996: 57.

vlásky'. Nalíčený, že připomíná Josepha Cottena v některých sekvencích z filmu 'Občan Kane', sehrává upřímně podivínskou úlohu. Když v igelitovém pršiplášti, který mu sahá až po kotníky, obchází svůj pokojík, podléhá čas od času náhlým náporům divoké energie, při nichž jednou udělá i slovy nevylicitelné salto.<sup>67</sup>

Bylo to tehdy jistě mimořádné setkání režiséra Smočka s výtvarníkem Lubošem Hružou a s herci (vedle Vladimíra Pucholta a Jiřího Hála tu hráli Nina Divíšková, Václav Kotva a Pavel Landovský či František Vicena), kteří jeho autorský text dokázali uchopit s takovým zaujetím, inteligencí a bravurou. Jiří Hálek v šatovce se zástěrou, babským šátkem a příčeskem na hlavě, ve starých punčochách a sportovních teniskách (to aby hranatá baba, věčně pečící buchty, mohla pěkně kmitat) stvořil na jevišti nezapomenutelný parodický obraz omezeného ženství, jež se dokáže projevit vlastně mnohem zákeřněji, než jak je to typické v mužském světě, začne-li uplatňovat svou agresivitu ochránářskou a mateřskou. S vědomím toho, že pro Burkeho bude těžké přijmout fakt, že má opustit „království“, kde chtěl prožít svůj „stříbřitý podzim“, oznamovala mu to baba s největšími možnými oklikami, které vzbuzovaly jen další nedorozumění. Proti sobě pak stáli dva (jakoby) staří lidé, kteří si nikdy neublížili, doslova jako nepřátelé na život a na smrt.

Tak se v inscenaci *Podivného odpoledne* na bázi redukce lidského chování, demaskování falešných představ o sobě a obecné degradace lidství – tolik příznačné pro komunistický režim po roce 1948 – prolínaly dvě roviny, které v sobě Smočkova hra chovala: ta nízká (přízemní a pudová) s existenciální. Zejména pro diváky ze Západu bylo její scénické propojení násilí a infantilismu doslova

---

<sup>67</sup> K. Tynan, „At the Actors' Club...“, *The New Yorker* 1. 4. 1967.



šokující. „*Burleskní vitalita*“<sup>68</sup>, s níž si čeští herci „*prosáknutí směšností skrz na skrz*“<sup>69</sup> přivlastnili Smočkův původní text, z něj činila představení, které mnozí považovali za to nejveselejší a nejkrutější, co kdy viděli.<sup>70</sup>

Přitom režisérovu snahu o „*odpsychologizované divadlo*“, o níž se v recenzi zmiňoval švédský kritik Lundberg,<sup>71</sup> stvrdila i hercova slova o jeho práci na roli:

„*Snažil jsem se to hrát v podstatě velmi realisticky, v tom jsem viděl tu nadsázku – v té blbině, v té líčené komedii. Chtěl jsem – taky se mi to samozřejmě nepovedlo do té míry, co bych si přál –, aby tam byla baba, která má taky svůj osud, svoje starosti a myslí to vlastně upřímně. Upřímně nerada Burkeho vyhazuje z bytu. Ale co má dělat, když její zlatá krásná dceruška potřebuje bytík! V tom jsem viděl, že je to efektní. – My jsme to tenkrát hráli dohromady s ‘Bludištěm’, takže jsem to vzal jen jako takový komický přívěsek. Ale možná, že to bylo dobře, protože to nebylo zbytečně zatěžkané nějakou, nedejbož, tvorbou! A to je právě to...“<sup>72</sup>*

---

<sup>68</sup> T. Baeckström, „Tjeckiskt gästspel“, *Göteborgs Handels* 10. 4. 1967.

<sup>69</sup> J. W. Donnér, „Fars till tusen“, *Sydsvenska Dagbladet* 13. 4. 1967.

<sup>70</sup> G. O’Eriksson, „Lysande tjeckiskt gästspel“, *Dagens Nyheter* 5. 4. 1967.

<sup>71</sup> B. Lundberg, „Tjeckista absurditeter“, *Östgöta Correspondenten* 7. 4. 1967. Velké množství švédských ohlasů na inscenaci *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* vzešlo z hostování Činoherního klubu v sedmi švédských městech v roce 1967. Při této příležitosti se členové souboru účastnili také dramatického a režijního semináře ve Skara. Bo Andersson tehdy zaznamenal pro Švédský rozhlas práci tamních studentů s Ladislavem Smočkem: „*Typické pro způsob práce Ladislava Smočka – jako spisovatele a hlavně režiséra – je především jeho otevřenost, jeho neochota považovat nějaké řešení za konečné, jeho chuť stále zkoušet nové nápady a možnosti. Stejně jako jeho kolegové Jaroslav Vostrý a Jan Kačer, kteří jsou také ve Skara a na zájezdu ve Švédsku, nechá nejdříve herce, aby se vžili do situace, seznámili se se základní myšlenkou, aby si tykali s postavami hry. Kolem budoucího představení vybuduje tak široký a flexibilní rámec a v něm může zpočátku – a dosti dlouho – nechat hru volně se vyvíjet různými směry. Sám text má dlouho podřízený význam. Rukopis a režijní myšlenka mohou vyrůst současně. [...] Skarští měli několik týdnů předem k dispozici švédské překlady jeho aktovek, ale nestačili se s nimi řádně seznámit. Když nevěděli jak dál, vzal jim Smoček prostě texty a řekl: ‘Improvizujte!’ Jeden z nich začne zpívat – má roli dr. Burkeho a tahá mrtvoly ke dveřím skříně – a Smoček povzbudivě pokyvuje a dodává: ‘Udělejte to profesionálně. Nejste zde, ale milánské Scale.’ [...] Většina zkoušených nápadů propadne velmi brzo – možná osmdesát procent, část z nich je možná a ještě menší část se osvědčí, odpovídá základní myšlence a lépe ji vyjádří.*“ („Ve Skara“, *Švédský rozhlas* 7. a 10. 4. 1967 – překlad těsnopisného záznamu.)

<sup>72</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru v roce 2006.

O 'tom' pak psaly například také italské noviny při Benátském bienále v roce 1969: „V *'Podivném odpoledni'* souvisejí kořeny díla se schématy komedie dell'arte, ale živí se ve skutečnosti fraškovitou výzbrojí, kterou též používali tvůrci němých grotesek v prvním desetiletí tohoto století.“<sup>73</sup>

Opravdu: mimických, gestických i mluvních lazzi (ukázek herecké bravury a hravého způsobu vedení dialogu) dokázal Jiří Hálek do svého hereckého projevu zakomponovat to správné množství. S gagy pracoval velmi cudně, takže byly nepřehlédnutelné a přitom působily nevtíravě, jako uličnické pozdravy vycházející z upřímného hercova srdce naproti divákovi, který se mohl jen tiše smát všem těm slepičím hrábnutím nožkou, plačtivým grimasám, za nimiž se skrýval číhavý rentgenový pohled, nepočítaným tákům napečených buchet a veselým kouskům s jejich cukrováním nebo prkennému pobíhání kolem stolu, které budilo dojem dřevěné loutky.

A taky všem těm srandovným proměnám hlasu z mollové lítosti do durové hrubosti pavlačové klepny, přes škyty, vzlyky, kokty, třasy, tiky a popotahování, až k famózně uskutečněné proměně nasládlé vtíravosti ve vážně míněnou výhrůžku zdůrazněnou zoufale zdviženou pěstí: „*A já jsem si hned říkala: a pan Burke, ten dobrák, co má Svatavu tak rád a přeje jí a vodí se dívat na ni kamarády, ten to jistě pochopí. Ten to pochopí nejlíp z nás. Ten ví, co je to oběť! – Ten to dobře ví!*“

Když se Činoherní klub mohl v roce 1990 k *Podivnému odpoledni dr. Zvonka Burkeho* vrátit, navrátil se ke své životní komediální roli na dalších dvanáct let také Jiří Hálek. I díky jeho mistrovství se ze Smočkovy hry stal jeden z nejhranějších českých drama-

---

<sup>73</sup> R. Radice, „Due atti unici presentati da Praga“, *Corriere della sera* 24. 9. 1969.

tických textů (jak stvrzují i jeho překlady do třinácti světových jazyků). A také v divadle *Ve Smečkách* mohlo tak dlouho zaznívat trpké poznání doktora Burkeho: „*Jakoby ta skříň byla bezedná!*“ a přesladké poselství baby Outěchové: „*Na světě jsme jen jednou provždy, děti. Eštěže byla na plotně uzená polívka. A že se buhty nespálily!*“

## Brilantní komik v Dostojevském a Gogolovi

Pozoruhodné a zvláště protichůdné příležitosti k scénickým obrazům malého člověka přinesl Jiřímu Hálkovi klasický ruský repertoár. Ještě před okupací v srpnu 1968 se podílel na inscenaci dramatizace Dostojevského románu *Zločin a trest*, v níž se poprvé setkal s Evaldem Schormem (premiéra 20. dubna 1966), a o rok později pracoval poprvé s Janem Kačerem, kmenovým režisérem divadla, na jeho Gogolově *Revizorovi* (premiéra 23. května 1967).

Ve *Zločinu a trestu*, v dramatizaci Aleny a Jaroslava Vostrých – která se na hranici mezi reálným jednáním a scénicky zjevovaným myšlením, představami a sny tragického hrdiny vyjadřovala k vnitřnímu konfliktu jedince v nesvobodné společnosti – hráli hlavní party Jiřina Třebická a Jan Kačer (Soňa a Raskolnikov), Josef Somr a Miroslav Macháček (Porfirij a Svidrigalov). Jiří Hálek byl v alternaci s Josefem Abrhámem obsazen do role Lebezjatinikova – životem uskřípnutého a do sebe staženého človíčka se špatnou pověstí hulváta a násilníka, již si patrně „bez těchto zásluh“ vysloužil svou naivní věrností a hloupou pózou, s níž okázale šířil utopické ideje jakési socialistické komuny, která ve svém fanatismu neuznávala za životaschopnou ani instituci rodiny. V dialogu se skutečně podlým a pomstychtivým Lužinem (Josef Vondráček nebo Pavel Landovský) pronášel v šestém obraze na obranu těchto ideálů „*studentě plamenné*“<sup>74</sup> projevy nanejvýš směšných, „patafyzických“ rozměrů:

**Lebezjatinikov** Proklínám okamžik, kdy jsem se s vámi o našich idejích začal bavit! A vůbec – co vás třeba na takové žumpě popouzí? CO? Prohlašuji, že kdyby se vyhlásila akce čištění žump, půjdu v první řadě! Ale z žádné obětavosti, nemylte se! Je to práce jako každá jiná, práce ušlechtilá, protože společensky prospěšná, a v každém

---

<sup>74</sup> J. Černý, „Zločin a trest na jevišti“, *Lidová demokracie* 25. 4. 1966.

případě prospěšnější než činnost nějakého Raffaela nebo Puškina!

A přitom – jaká jasná trhlina vnikala do portrétu tak parodicky nahlédnuté postavy, když jí vzápětí opravdový cit nedovolil, aby se sama chovala podle hláсанých rozumářských teorií! Vždyť to byl právě on, kdo ve scéně pohřební hostiny popřel Lužinovo křivé obvinění a očistil Soňu z krádeže. Nenápadný, maličký, v těsném sáčku najednou horlil před ubohým shromážděním proti cynické lži a zlobě, už nikoli z falešného přesvědčení, ale z hloubky své duše. Když s kulatými a nápadně silnými brýlemi vykřikoval, že Lužinův podvod přece viděl na vlastní oči, přemáhal jen těžko záchvěvy v rozčileném hlase. A byl to zase on – Lužinovými sprostými slovy „tajtrlík“ –, kdo přiběhl za Soňou a Raskolnikovem se zprávou o šílenství Kateřiny Ivanovny, hnán hrůzou z toho, co na její zoufalé cestě za spravedlností může potkat její malé děti.

Jiří Hálek se s režisérem Evaldem Schormem setkal ještě o dva roky později při natáčení filmu *Den sedmý, osmá noc* a i na základě této zkušenosti považoval jeho jemné a inspirativní vedení za stejně podnětné a provokující jako spolupráci s Ladislavem Smočkem:

*„To je tak málo okamžiků, kdyby si herec mohl říct: ‘Já jsem to zahrál. Já to hraju skvěle!’ Ale jakmile nějaký spolupracovník, kamarád, pan režisér řekne poznámku a herec ji cítí...*

*Když jsem zkoušel se Smočkem ‘Bludiště’ a současně babu v ‘Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho’, byl jsem taky obsazený do ‘Zločinu a trestu’. Tam jsem hrál Lebezjatnikova, takového úředníčka frázovitého, a nechodil jsem na zkoušky, protože tam jsem měl dvě role a tohle režíroval Evald Schorm a řekl mi: ‘Dobře, Jirko, přijď jenom, abychom se trošku domluvili.’ Já jsem se naučil text a na základě své představy, povrchní a prostě nesprávné, jsem udělal*

*takovou šarží úředníčka, nějak jsem mluvil a máchal rukama. A co na to řekl Evald? – ‘Jirko, to je krásný, to nepotřebuje nic, neboj se, to chce jenom osvítit a všechno je to dobrý.’ Malá pauza a pak dodal: ‘Víš, já bych tě jenom o něco poprosil, zkus to trošku někdy si dát ruce do kapes...’*

*A to jsem najednou věděl, jak tak jemně říká: ‘Tam, jak kecáš, máváš prackama, to vůbec nic není, radši si stoupni a přemejšlej o tom pořádně.’ – To si pamatuju, to je dneska devětatřicet let, že on mě takovým frajerským způsobem přivedl k pocitu hanby.<sup>75</sup>*

Právě o tvůrčím propojení herců Činoherního klubu a filmových režisérů z okruhu nové české vlny napsal v roce 1970 polský divadelní teoretik Jan Pavel Gawlik:

*„Výsledkem je specifický styl tohoto divadla, styl neuvěřitelně intenzivního a koncentrovaného hraní, naplňující jevištní dění tak bohatým hereckým jednáním, že činí v tomto systému z herce jediného suveréna jeviště. Vyhrocená tendence koncentrovat obyčejný naturalismus a vytěžit z běžného jednání maximální výraznost a expresi směřující nevyhnutelně k nadsázce, jednoduchosti a syntéze zároveň – to je něco v současném hereckém projevu nevídaného.<sup>76</sup>*

V témže roce byl Činoherní klub také hostem londýnské přehlídky Sira Petera Daubenyho World Theatre Season, kde se vedle Machiavelliho *Mandragory* a původní hry Aleny Vostřé *Na koho to slovo padne* představil i Gogolovým *Revizorem* v režii Jana Kačera. Kritik Irving Wardle tehdy charakterizoval styl jeho inscenace těmito slovy:

---

<sup>75</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru z roku 2005.

<sup>76</sup> J. P. Gawlik, „Co nowego nad Weltawa?“, *Życie literackie* 18. 1. 1970.

„U Kačerových herců se grotesknost projevuje jako jakýsi superrealismus: mikroskopicky odpozorovaná lidská postava, nafouklá do gargantuovsky přehnaných rozměrů, nikdy však na úkor jejího sepětí s přirozeností. Výsledkem je styl epické frašky, stejně tak vzdálený od tradic anglických jako francouzských, ideální nástroj pro komunikování díla, které je zároveň smrtelně vážné a hystericky komické.“<sup>77</sup>

V roce 1967 pracoval Jan Kačer s překladem Zdeňka Mahlera, pro Činoherní klub upraveným tak, aby pronikal k hlubším vrstvám Gogolova textu a nezůstával jen u satirické komedie. Výhodiskem inscenace, která nestavěla na sólovém partu, nýbrž na ansámblové souhře a společném rozehrávání groteskních situací,<sup>78</sup> bylo takové přečtení hry, v němž neodvratitelnost vzájemné konfrontace vzbuzovala obrovský strach jak v Hejtmanovi (Pavel Landovský) a všech místních úřednících,<sup>79</sup> tak i v domnělém revizorovi. Toho v původním nastudování (a asi v šesti reprízách, které stihl do své emigrace) hrál Vladimír Pucholt. Jeho Chlestakov se tváří v tvář strachu – i moci, jež mu z něj paradoxně plynula! – dokázal proměnit z nic neznamající nuly a „vyjeveného jelimana“<sup>80</sup>, směšného už tím, jak si šlapal na jazyk, ve vypočítavou lidskou obludu, která se pobaveně kochala úslužností těch druhých a v jejímž bodavém pohledu se zračily nenasytné dravčí choutky.

Jiří Hálek si s Vladimírem Pucholtem od Smočkova *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* velmi rozuměl, a tak si i on při

---

<sup>77</sup> I. Wardle, „Classic – and real comedy“, *The Times* 24. 4. 1970.

<sup>78</sup> Nejen Jaroslavu Opavskému, pisateli recenze „Jede k nám Revizor!“ v *Rudém právu* 2. 12. 1967, připomněla inscenace Činoherního klubu „*skvělé a objevné Radokovo představení Gogolovy Ženitby v Komorním divadle*“. Však také Jan Kačer, stejně jako Ladislav Smoček, patřil v době svých studií k Radokovým asistentům.

<sup>79</sup> Školního inspektora hrál František Husák, okresního soudce alternovali Otto Šimánek a Zdeněk Braunschläger, Pošmistra Josef Abrhám a Petr Čepek, okresním lékařem byl Josef Vondráček, Dobčinským Jiří Hrzán, Bobčinským Václav Kotva nebo Jiří Lír a náčelníkem policie Leoš Suchařípa.

<sup>80</sup> Vostrý 1998: 65.

zkouškách objevoval pro svého správce chudinského ústavu neobyčejně působivá herecká „řešení“. A jelikož se *Revizor* připravoval i v době, kdy Činoherní klub pobýval na delším zahraničním turné ve Švédsku, došlo na jednom ze zmíněných skarských seminářů k tomu, že při improvizaci scény o předávání úplatků vyvolal Jiří Hálek u přítomného studentského publika úplnou bouři nadšení.

S dokonalou znalostí textu totiž předvedl na náhodně se shrnujícím běhounu takovou „taneční“ exhibici, v níž „samo jeho tělo“ dokonale vyjádřilo celý tragikomický proud protichůdných pocitů a postojů jeho postavy. Trochu jinak stylizovaný Zemljanikův „taneček“ plný „*strachu a drzosti, vlezlosti a poníženosti*“<sup>81</sup> pak budil i v hledišti Činoherního klubu smích a soucit svým originálním ztvárněním, vypovídajícím o samé podstatě Hálkova herectví i herectví Činoherního klubu:

*„Zatímco ve 3. jednání zaujal mezi ostatními úředníky jen jaksi zvlášť nastraženým postojem, rozehrál ve scéně úplatků před Chlestakovem velkolepý tanec: byl výsledkem tělesného prožívání situace, které se rovnalo tvorbě postavy. Vyrázení dopředu a ustupování dozadu, které bylo základem Hálkova ve výsledku elegantního tance, souviselo se střídajícími se vlnami odvahy a strachu malého místního činitele pověřeného správou chudinského ústavu při udávání ostatních činitelů domněle velkému revizorovi. V jeho rámci nešlo jen o strach z toho, jak ho Chlestakov přijme, vyzývající k ústupu. Protože šlo **současně** o bojovné odhodlání denuncianta, výsledkem byl nejednoduchý tělesně-duševní pohyb spojující jednání s neustálým rozhodováním, tj. s paralelně probíhajícím (dramatickým ‘dialogem’ se sebou samým jako*

---

<sup>81</sup> Vostrý 1998: 50.



s postavou. Těžko definovatelná směsice citů a pocitů, kterou jsme jako diváci vnitřně hmatově vnímali, vedla od spoluprožitku s postavou k jejímu hodnocení: obojí nebylo ovšem ve výsledku možné od sebe oddělit, stejně jako se nedalo od sebe oddělit v průběhu hereckého jednání, které bylo právě tak jednáním herce jako jednáním postavy.

[...] Smích v hledišti odpovídal komediálnímu (a tímto způsobem 'kritickému') pojetí postavy, jehož tělesné rozvíjení se rovnalo rozvíjení smyslu: jeho případná **dodatečná** a vlastně zbytečná formulace (dodatečná a zbytečná i z hlediska tvořivého hereckého procesu) by se asi nemohla vyhnout ambivalentním spojením jako odvážná zbabělost či agresivní ušlápnutost, které se samozřejmě přičí jasnosti diskurzivního myšlení oloupeného o spolupráci s (tělesnou) imaginací.<sup>82</sup>

Přítom detailně propracovaná scéna Luboše Hrůzy, jejíž dominantou byla dlouhá kašírovaná kachlová kamna hejtmanovy selské světnice a v níž režisér vytvářel mizanscény horizontálně – obdobně jako to činili renesanční malíři v obrazech *Poslední večeře Páně* –,<sup>83</sup> otevírala hercům široký prostor pro jejich charakterizační umění. A můžeme-li říct, že Hálkův nesmělý Lebezjatnikov se ve *Zločinu a trestu* nakonec ukázal jako v jádru slušný člověk, platil o jeho navenek uhlazeném Zemljanikovi pravý opak. „Uvaž svini pentli a máš ho,“ psal o něm v samotné Gogolově hře Chlestakov příteli Trapičkinovi a on se v Hálkově podání – s úzkým šviháckým knírkem a hustými kadeřavými vlasy ulízanými na pěšinku, v pěkném sáčku do pasu s nabíranými rameny a černým cylindrem – stále tlačil mezi vrchnost.

---

<sup>82</sup> Vostrý, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti (Úvod do scénologie)*, Praha 2012: 123–124.

<sup>83</sup> P. Roberts, „Prague“, *Plays and Players* July / 1969.

Televizní záznam inscenace pořízený v roce 1971 zachytil jeho ostré přechody ze seriózně roztomilé masky, s níž za sebou vodil Vondráčkova doktora a polohlasem mu překládal do němčiny, až k chladným, pokřiveným a zlobným výrazům jedovatého tichošlápka, který se stranou kdekomu vysmíval svým zvonivým „hihihi“. Ve scéně úplatků přicházel na řadu jako čtvrtý a připomněl se jako starý známý snídání v chudinském ústavu.

„*Poslyšte, nebyl vy jste včera o kousek menší,*“ počastoval ho rozkurážený Chlestakov Jiřího Kodeta. „*To je velice možné. Mohu směle prohlásit, že se při horlivém výkonu služby naprosto nešetřím,*“ odpověděl „*malinký hadovitý správce*“<sup>84</sup> se servilním úsměvem a už ze sebe sypal jedno „*podlézavé a slizké*“<sup>85</sup> udání za druhým. A svému vpravdě odpudivému chování dodal komickou korunu tím, jak nakonec zjevil i svou lakotnou povahu, když se snažil vyhnout samotnému zaplacení úplatku a jednu ze stovek si nenápadně ulil do klobouku.

Obraz takového sprostého „udavačství z ochoty“ vytvořil Jiří Hálek se vším nasazením komediálního herce, který byl ovšem v civilním životě člověkem s pevnými zásadami, počítaje v ně i zdrženlivost v jakémkoli rozšiřování informací o někom druhém.

„*Vyrůstal jsem za války a těsně po válce. Byli jsme více uzavření do sebe, méně upřímní, více opatrní – snad nás tomu naučilo právě nebezpečí války,*“ říkal Jiří Hálek v roce 1986: „*Po válce jsme byli plní nadšení, velkých ideálů, chodili jsme do souboru, zpívali, hráli divadlo. Vzpomínám si na jeden citát z Gorkého, zněl asi takto: ‘Mládí je krásné, protože věří v sílu slova.’ Tak jsem své mládí cítil i já.*“<sup>86</sup>

<sup>84</sup> B. A. Young, „The Government Inspector“, *The Financial Times* 24. 4. 1970.

<sup>85</sup> M. Šulek, „Prišiel k nám Revízor“, *Večerník* (Bratislava) 24. 9. 1970.

<sup>86</sup> J. Hálek v rozhovoru Jolany Matějkové „Zodpovědnost“, *Československý voják* 9 / 1986.

K oněm velkým poválečným ideálům patřila i utopická víra v absolutně spravedlivou společnost, jejímž hlasatelem byla komunistická strana budující svůj mocný politický vliv pod vlivem Sovětského svazu.

*„Já musím říct, že mě vydrželo porevoluční nadšení, ale doslova nadšení: mě osvobodila Sovětská armáda, mě osvobodil soudruh Stalin na tancích, mě bavily všechny ty písničky – je to omluva, protože mě opravdu osvobodili a protože jsem jim byl vděčný a protože jsem věřil, že to tak je – v podstatě ještě v té Ostravě. Už v Boleslavi mě to začalo štvát, a když po mně chtěli, abych dělal nějakou funkci, prakticky jsem jim to hodil na hlavu a odůvodnil to tím, co se děje. A když se blížil rok 67, 68, tak jsem podal z komunistické strany výpověď – a byl jsem rád! Tím to pro mě skončilo a teprve potom jsem se začal zajímat a seznamovat s tím, co to asi je ten demokratický systém. Poněvadž dřív jsem musel umět jen marxismus-leninismus a o demokracii jsem mohl říct akorát, že je to ‘imperialistický podvod’...*

*Musím říct, že ten 68. rok už poučil ledajaké, a v Činoheráku si nás několik vzpomnělo na slova z Gorkého ‘Na dně’: ‘Zbartil nam piesňu, durak!’ A už jsme s nimi nemohli zpívat, když nás – volové – přišli ‘osvobodit’ podruhé! ‘Zbartili nam piesňu’, a to bylo definitivní.“<sup>87</sup>*

Čechovův *Višňový sad* v roce 1969 a právě Gorkého drama *Na dně* v roce 1971 byly dva další tituly ruské klasiky, v nichž se Jiří Hálek – už po tragickém zásahu vojsk Varšavské smlouvy do vývoje našeho státu – výrazně uplatnil. Bezprostředně po okupaci v srpnu 1968 ovšem dostal hlavní roli ve hře domácí autorky Aleny Vostré.

---

<sup>87</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru v roce 2006.

## Malý člověk na ostří nože

Hra Aleny Vostré s příznačným názvem *Na ostří nože*<sup>88</sup> byla napsaná přímo pro Jiřího Hála, který za její ztvárnění posléze dostal Cenu literárního fondu. Šlo o text, který byl zvláštním dramatickým experimentem pronikajícím nezvyklou formou k neobvyklým tématům. V 'realistické grotesce' s podtitulem *Rêve-verité* se prolínal reálný svět pana Hrdiny s jeho tíživými sny. Dějištěm byl činžák, kterým se dalo nahlédnout do šesti skromných příbytků.

„Nová hra Aleny Vostré je zvlášť zajímavá; doslova v příčném řezu zobrazuje náhodná setkání lidí v malém činžáku a expresivně tlumočí pocity strachu, jež trápí jednoho z těchto lidí – a dělá to pomocí souběžné a mnohvrstevné mizanscény,“<sup>89</sup> napsal roku 1969 do časopisu *Plays and Players* teatrolog českého původu Jarka M. Burian.

Autorce i režisérovi inscenace Jaroslavu Vostrému šlo o zachycení autentického prožívání malého člověka, o jeho aktuální „city, pocity a myšlenky“.<sup>90</sup> Přitom do života pana Hrdiny neustále pronikalo blízké nádraží, projíždějící vlaky rozechvívaly stěny, syčela pára, drážní hlášení překřičelo každý živý hlas. Pana Hrdinu trápila bolest hlavy a pocit, že mu něco podstatného uniklo a že je už navěky mimo. „Kéž by,“ byla jeho odpověď na manželčin povzdech: „*Ten barák jednou spadne. Pamatuj si to.*“

Úlevu mu nepřinášel ani spánek, žena mu ve snu sypala písek

---

<sup>88</sup> Premiéra se konala 4. 12. 1968 v tomto obsazení: Jiří Hálek (Hrdina), Jiřina Třebická (Paní Hrdinová), Táňa Fischerová (Bibi Hrdinová), Petr Čepek (Kilián), Jiří Hrzán (Pinta), Nina Divíšková (Slečna Nekvindová), Josef Vondráček (Doktor Demartini), Věra Galatíková (Gábinka, ve které s ní později alternovala Evylyna Steimarová), Josef Somr (Inženýr Vladyka), Petr Skoumal (Dzafar Ajmut).

<sup>89</sup> J. M. Burian, „Prague“, *Plays and Players*, May / 1969.

<sup>90</sup> Vostrý 1996: 129.

na hlavu a on zpíval smutný song o tom, že se nemá rád a sám se sebou že žije inkognito. V bdění se pokusil o sebevraždu – v hlavě mu zůstal trčet nůž, ale žil dál! S tím rozdílem, že teď musel skrýt, co si způsobil. A nebylo to lehké, protože černý cylindr a k němu oblek a bílá šála, v nichž se náhle zjevil, přitahovali pozornost celého domu.

*„Klíčové životní gesto údivu, překvapení, zmatku je v Hálkově jemném, ba něžném hereckém podání změkčeno melancholií, nostalgií,“* píše Zdeněk Hořínek v časopise Divadlo: *„Naplnění dojde Hrdinův sen – ve snu. Přednáška profesora Hrdiny: stojí na schodech ve vznosném postoji, pravice na prsou a levice za zády (to už není fotr s prsty zavěšenými na kšandách!), přímý a rozhodný pohled (to už není rozpačitý podivín s klimbající hlavou a vratkou chůzí, který ve své roztržitosti a zasněnosti donesl kýbl uhlí o patro výš!).“<sup>91</sup>*

Jako by to druhé snění a to, co si pan Hrdina prožil s nožem v hlavě, přece jen k něčemu bylo. *„Měla bys se mnou jednat slušně,“* slízla to manželka (Jiřina Třebická) a sousedka Nekvindová (Nina Divíšková) si od něj vyposlechla takřka biblický citát o novém poznání: *„Co je nahoře, je jako to, co je dole, a co je dole, je jako to, co je nahoře, aby se naplnily záznaky jedné věci. A ježto všechny věci byly v jednom a pocházejí z jednoho, jsou všechny věci zrozeny v této jedné věci přizpůsobením.“*

*„Bylo to víc než jen tlumočená role, bylo to tlumočení živého člověka, kterého mlýn života postupně rozemlel na padrť, a nad jeho komickou bolestí se vznášela aura, jež chvílemi působila okouzlejícím způsobem,“<sup>92</sup>* napsal Rolf Døcker v Norsku v roce 1971. Pro pol-

---

<sup>91</sup> Z. Hořínek, „Hlava“, *Divadlo* 2 / 1969.

<sup>92</sup> R. Døcker, „Knivseggen / Gjestespill av Cinoherni Klub, Praha“, *Bergens Tidende* 4. 6. 1971. Jaroslav Vostrý k tomu píše v knize *O hercích a herectví*: *„Co dodávalo této Hálkově postavě takovou komediálně dojemnou působivost, pramenilo jistě z těch hlubin hercovy duše, ve kterých bylo navždy*

skou kritičku Elžbietu Wysińskou byl Hálkův Hrdina postavou kafkovské tradice a německý kritik Henning Rischbieter v něm viděl jednoho z potomků tragikomického úředníčka z Gogolova *Pláště*.

*„Důstojnost, s níž Hálkův Hrdina čelí nedůstojným okolnostem, připomene smutný humor klaunů a ‘němých’ komiků, marně se snažících zachovat i v nejzoufalejších podmínkách zdání, že se nic neděje, že vše je v pořádku. Obyčejný človíček, vytržený z normálních životních vazeb, balancuje na rozhraní tragiky a komiky. Tomu se říká situace ‘na ostří nože’,“* čteme v recenzi Zdeňka Hořínka.

A může se nám při tom vybavit třeba i Charlie Chaplin a jeho zkušenosti z music-hallů. Tam se v jednotlivých číslech spojovala anekdota s fyzickou akcí, vznikala drobná hra, skeč o nástrahách života. Jakoby *Na ostří nože* bylo jednou velkou anekdotou o muži, který se nezbavil přítěže lhostejného světa, ani když si do hlavy zarazil nůž. A od původního mimu nebyla anekdotická hra se slovem a situací v dramatu Aleny Vostré zase tolik vzdálená: i v ní šlo hlavně o to, aby se autorčino slovo – základ každé její situace – na scéně proměnilo v tělo.

Jiřího Hála slovní hry a příběhy, které Alena Vostrá vymýšlela a psala, velmi bavily a vášnivě rád se jich účastnil. Scházeli se i později k různým legračním oslavám slovních hrátek, a nejen to: Jiří Hálek hrál v roce 1983 v jejím komediálním monodramatu (které mu napsala „na tělo“) *S ženami je kříž* (pod hlavičkou PKS a v režii Jaroslava Vostrého) a ve filmu *Výbuch bude v pět*, který roku 1984 natočil Josef Pinkava podle její dětské knížky *Výbuch bude v šest*.<sup>93</sup> Oběma šlo pokaždé o mimické možnosti rozvíjení slova a příběhu.

---

*uloženo překvapení křesťansky vychovaného chlapce nad tím, proč si má připnout žlutou hvězdu: do té doby mu totiž nikdo neřekl, že patří k židovské rodině a co tato osudová příslušnost znamená.“*

<sup>93</sup> Časový posun v názvu filmu byl prý nařízen z vyšších míst proto, aby bylo na výbuch vidět.

## Lovcem směšného a trapného ve Višňovém sadu<sup>94</sup>

Po nesmělém panu Hrdinovi s jímavě bezbranným chlapeckým pohledem se Jiří Hálek opět proměnil v docela jinou postavu: jako zadlužený statkář Simeonov-Piščík v Čechovově *Višňovém sadu* se uměl bez větších skrupulí vetřít kdykoli a kamkoli, aby si řekl o peníze na splácení svého dluhu – a snad s největší vervou právě k těm, kterým vlastní střecha nad hlavou mizela s každou vteřinou, s každým okamžikem! Miloš Smetana tehdy o zkušeném herci poznamenal, že si při tvarování svého „obtěžného“<sup>95</sup> statkáře, „zcela soustředěného na své vlastní starosti“<sup>96</sup>, „nenechal uniknout žádnou možnost groteskního prosvětlení“.<sup>97</sup> Až na samou hranici karikatury.<sup>98</sup>

Kačerova – možná nejoceňovanější inscenace v Činoherním klubu – se v roce 1969 zrodila z nového překladu Leoše Suchařípy, který Čechovovy postavy nahlédl (i ve srovnání s obdivuhodným čechovovským repertoárem Otomara Krejči) s dosud nevídaným ironickým humorem. Vytvořil tím předpoklad pro realizaci dramatika původního *komedialního* záměru, jež pak herci vedeni velmi emotivními připomínkami režiséra dokázali naplno rozvinout díky své vnímavosti a schopnosti demaskovat falešnost zaznívajících slov. Ani skleslost (Abrhámova slabošského pozéra Trofimova), ani nostalgie (stále víc po pařížském milenci toužící Raněvské Věry Galatíkové) a ani patetické projevy (Somrova rozvláčně žvanivého Ga-

---

<sup>94</sup> Takovými přívlastky zachytil Hálekova Simeonova-Piščíka Miloš Smetana v recenzi „Moderně i aktuálně“ v *Mladé frontě* 4. 11. 1969. Premiéra inscenace byla 16. října 1969.

<sup>95</sup> Vostrý 1998: 192.

<sup>96</sup> Vostrý 1996: 143.

<sup>97</sup> M. Smetana „Moderně i aktuálně“, *Mladá fronta* 4. 11. 1969.

<sup>98</sup> R. Särkisilta „Virmistys kyynelten läpi“, *Päivän Sanomat* 29. 3. 1972.

jeva<sup>99</sup>) tu neměly „*pachůť absolutní deprese*“, ale jako důkazy „*povrchnosti, prázdnoty a sobeckého sebezalíbení, protivného a bezděčně komického nimrání v problémech, které by se daly celkem snadno vyřešit*“<sup>100</sup> vyvolávaly poprvé v hledišti také „*bouřlivé odezvy smíchu*“ a zároveň divákům svírali „*hrdlo steskem a hořkostí*.“<sup>101</sup> Jan Císař, fascinovaný scénou Libora Fáry, referoval v Československém rozhlase o překotné, ale povrchní energii, jíž chyběla „*síla a možnost stvořit něco skutečně cenného, rozhodného, velkolepého*“ a v níž žilo i momentální vědomí „*o chaosu věcí i lidí*“, který hrozil tím, že je pohltí.<sup>102</sup>

„*Panstvo, nezapomeňte: dvaadvacátého srpna je dražba Višňového sadu, myslete na to! Panstvo, počkejte! Pane Gajev, dvaadvacátého srpna je dražba višňového sadu!*“ volával bezmocně za Raněvskou a jejím bratrem Lopachin Pavla Landovského. Ale než se „srpnová“ hrozba stala ve třetím jednání skutečností, Hálkův Simonov-Piščík na sebe nepřestával úporně strhávat pozornost svými nejapnými žerty a s žoviálními poklonkami se neúnavně vrhal na kolena před Raněvskou i guvernanku Charlottu (Nina Divíšková).

---

<sup>99</sup> Somrovo podání Gajevova proslovu ke staré skříni, jež prý obyvatele panství živila „*optimistickou víru v lepší zítřek, vstěpujíc v nás ideály dobra a sociálního uvědomění*“, bylo pro tehdejší diváky jasně čitelnou parodií všech patetických a často i senilních politických projevů té doby. Italský recenzent Alberto Blandi ve svém článku dokonce v souvislosti se Somrovým hereckým výkonem vzpomenu i připomínané stoleté výročí narození „otce“ socialismu V. I. Lenina (A. Blandi, „Un giardino senza ciliegi“, *La Stampa* 8. 10. 1970).

<sup>100</sup> P. Grym, „Višňový sad jako komedie“, *Lidová demokracie* 21. 10. 1969.

<sup>101</sup> S. Dolanská, „Čechovův sad v Činoherním klubu“, *Zrcadlo kultury* (Čs. rozhlas) 6. 11. 1969.

<sup>102</sup> J. Císař, „Čechovův Višňový sad v Činoherním klubu v Praze“, *Zrcadlo kultury* (Čs. rozhlas) 6. 11. 1969; o scénografii Libora Fáry, jenž se po emigraci Luboše Hřůzy stal scénickým výtvarníkem Činoherního klubu, pro nějž do té doby vytvářel grafickou podobu programů a plakátů, uvádí: „*Scéna má šedivé neutrální stěny, u nichž je složen nábytek: pár židlí, malý stolek, pohovka. Je přikryt bílými povlaky, naskládán vedle sebe bez ladu a skladu. Jinak je prostor prázdný, působí dojmem pustoty. Všechno jako by bylo provizórium; jako by tu lidé nebydli, ale jenom procházeli, jako by tu neměli stání, ale spěchali někam jinam. Tak už to zůstane pořád – i když se povlaky svlečou a nábytek se jakž takž uspořádá. Pořád je ve vzduchu pocit prázdna, nezabydlenosti. Tohle je základní význam, který sděluje scéna Libora Fáry.*“ K herecké práci se pak váže tato důležitá Císařova poznámka: „*Podstatné je, že u všech postav se povedlo najít určující charakteristiku jednáním, kterou jsem nazval brechtovským gestem. A neméně podstatné je, že ani jedna postava nezklame, když má ukázat, jaká je její schopnost skutečného činu.*“



Když se pak ve čtvrtém aktu zjevil naposledy, aby opilý štěstím, jež mu náhodně přineslo peníze, podělil své věřitele, nevidá shon kolem loučení a odjezdu původních majitelů panství, rozvalil se rozzářený jako měsíc na křesle uprostřed scény a šermoval dlouhým viržinkem. Kašlal a řečtal se doslova jako kůň, jako to „užitečné zvíře“, o kterém jako o části svého rodokmenu mluvil docela vážně při tanci na Skoumalovu třaskavou kutálku. Taky s klapkami na očích!

Při tom vylezl na židli, a když skákal dolů, poučoval ostatní:

**Simeonov-Piščík** Teď právě ve vlaku jeden mladík vykládal, že prý nějaký velikej filosof doporučuje seskakovat ze střeš... Seskoč prej a v tom je celá ta záhada... To by člověk nevěřil!

Po závěrečných slovech staříčkého Firse v podání Viktora Očáska, o němž v Norsku psali, že „*celá jeho postava jsou dějiny, pohled na celou řadu generací*“<sup>103</sup> a kterého Češi znali z Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha a z Radokova filmu *Daleká cesta*, jakoby v uších stále zněla teskná židovská hudba provázející pochmurnou slavnost před dražbou: v Kačerově inscenaci Čechovova *Višňového sadu* se ozývala naše společná minulost, přítomnost i budoucnost.

---

<sup>103</sup> G.-TJ., „Tsjekkisk Tsjekov – forestilling på DNS“, *Bergens Tidende* 5. 6. 1971.

## Prázdná lidská nádoba ve Smočkově Kosmickém jaru

*Kosmické jaro*, uvedené v premiéře 15. března 1970, bylo na příštích sedmnáct let poslední původní hrou Ladislava Smočka.

„*‘Kosmické jaro’ jsem psal jako určitou syntézu všeho, o čem jsem přemýšlel až dosud. Jako syntézu těch předešlých her, které ovšem musely předcházet. Představuje mou dosud největší práci, v níž jsem se snad dostal i nejdále v ujasnění a shrnutí životní zkušenosti. [...] Je tvořena jako vícehlasá hudební kompozice, několik hlasů se prolíná v celku, následuje monologický přeryv – hned v dalším obrazu – jako sólo určitého nástroje. Připomíná to pocit, s jakým vnímáme svět – formou útržků, náhodných záběrů, ve zdánlivém zmatku, které teprve potom začínáme třídit. Strídají se tu nálady, nejrůznější postavy, směšné právě tak jako chytré,*“<sup>104</sup> představoval autor svou hru, jíž dal jí podtitul *Defilé postav s epilogem* a do níž obsadil jednadvacet herců.<sup>105</sup>

Setkávali se ve starší vile, aby v hale pod stejnojmenným Kupkovým obrazem vykonali spiritualistickou seanci, jež měla napovědět osud krajiny ohrožené nesmyslným vládním plánem vybudování dolů na železnou rudu. Ti lidé se znali jen málo nebo vůbec ne, z jednotlivých hloučků se ozývaly nesouvisející promluvy, útržky rozpačitých vět i samolibých hlasů. Přesto středem konverzačního balábile zůstával člověk – z připomínky plynových komor hovor přeskakoval k židovské anekdotě, od hubení mravenců k představě o vycpávání lidí, mluvilo se o státních zájmech a společenském po-

<sup>104</sup> B. Štěpánek, „Seance ve známém domě“, *Mladá fronta* 17. 3. 1970.

<sup>105</sup> V *Kosmické jaro* hráli: Zdeněk Martínek, Blažena Holišová, Jiří Krampol, František Hanus, František Vicena, Josef Haukvic, Josef Vondráček, Jana Marková, Josef Somr, Zdeněk Braunschläger, Adolf Minský, Leoš Suchařípa, Jindřich Tuláček, Nina Divíšková, Jiří Hálek, František Husák, Jiřina Třebická, Jiří Kodet, Miloslav Štibich, Marie Minská, Petr Čepek, Václav Kotva.

kroku.

Pepýž Jiřího Hála, „*zavile urputný organizátor spiritistických seancí*“,<sup>106</sup> putoval mezi skupinkami s rukama založenými za zády, vědoucne potřásal hlavou a vnucoval přítomným svá ‘metafyzická’ pozorování: „*Jak řekl kdysi pán domu: Jazykem cítím zuby. [...] Očima vidím svoji ruku. Čí to je? Komu to patří? Čí je to maso? Je to moje vlastnictví to maso? Co to vůbec je? Kde se to na mně vzalo? Kdo mi to propůjčil? Co se to vlastně stalo, že jsem, a když shniju, tak nejsem? Pánové, já se z toho poseru.*“

Jeho jednání poháněla ctižádost. S magickým Kekuleho přístrojem přicházel vyléčit nemocného Pána domu. V kostýmu a masce od Libora Fáry vypadal už od pohledu podivně: v nadměrně velkém klobouku, s dlouhodobě ‘pěstovanou’ vypelichanou bradkou, nadtými kapsami výletního sáčka, v širokých podkasaných kalhotách s holými lýtky.<sup>107</sup> Veškeré jeho představy o sobě byly dokonale falešné. Vegetarián, pojídač ptačího zobu a hlasatel mírnosti, se o to víc ježil a sršel,<sup>108</sup> když si ho ostatní dobírali. Namísto uznávané autority, „*vzteklý lesní trpaslík*“,<sup>109</sup> směšná figurka mstící se metáním šlehačkového dortu a pobíhající po hale s podpálenou zadnicí. Jeho vysněná kariéra končila v koutě mezi odloženými hračkami. I na černobílém Fárově a Novotného plakátu se choulí jako dotčená lidská hromádka s odvrácenou tváří – nechce nic vidět, ani být viděna.

Atmosféra *Kosmického jara* z roku 1970 byla ve srovnání s dalším repertoárem spíš katastrofická než komediální.<sup>110</sup> Přinášela v době

---

<sup>106</sup> Vostrý 1998: 195.

<sup>107</sup> Velemanová 2006: 128.

<sup>108</sup> P. Grym, „Kosmické jaro Ladislava Smočka“, *Lidová demokracie* 18. 3. 1970.

<sup>109</sup> Velemanová 2006: 128.

<sup>110</sup> A. Wysińska, „Činoherní klub czyli Jak pogodzić režysera z autorem i aktorem“, *Dialog* 5 / 1972.

zjitřené úplně jinou pohromou ekologické téma nemoci krajiny i člověka, které se do takové hloubky na jevištích do té doby neobjevilo.<sup>111</sup> Pozdější inscenace z roku 1995 byla v novém kontextu už mnohem srozumitelnější.

---

<sup>111</sup> Děníéra *Kosmického jara* byla 28. 12. 1972 při 33. repríze.

## Od Panglose k vesnickému učiteli

V knize *O hercích a herectví* píše Jaroslav Vostrý o tom, jak se mnohé herecké postavy Jiřího Hála vyznačovaly jistou fanatickou umanutostí. Nebylo tomu jinak ani v případě filozofa Panglose v dramatinizaci Voltairovy novely *Candide*, jejímiž autory byli Jan Cziviš, Alena Vostrá a umělecký šéf Jaroslav Vostrý, který inscenaci také režíroval:

*„Na jedné straně mě Voltairova novela lákala spjatostí svého ‘smíchového’ základu s groteskní tradicí; ta se v jeho době už sice od svých původních kořenů dávno oddělila a – řekněme – zliterárněla, ale přesto byl ‘Candide’ interpretovatelný v jejím původním duchu. Na druhé straně mě ale tato předloha přitahovala také parodickým pojetím tématu frustrace, které se v ‘Candidovi’ vynořuje v souvislosti s tématem důvěřivosti totožné se schopností nalítnout sebeabsurdnější ideologii.“<sup>112</sup>*

Právě Hálaův Panglos, soukromý učitel mladého pana Candida, k jehož ztvárnění jako by byl předurčen „virtuózní klaun s bezbrannými krátkozrakými očima“<sup>113</sup> Jiří Hrzáň, byl oním pravověrným stoupencem, ba co hůř – skutečně za všech okolností – neústupným hlasatelem pochybné pravdy o tom, „že tento svět je nejlepším ze všech možných světů“. I když už měl všechny choroby světa, byl celý na smrt a upadl mu nos, i když se jen šťastnou náhodou nestal jednou z šedesáti tisíc obětí lisabonského zemětřesení a jen zázrakem unikl ohnivým plamenům španělské inkvizice, stále jen umanutě hájil svou nebezpečnou myšlenku, že „na tomto světě je

---

<sup>112</sup> Vostrý 1996: 154.

<sup>113</sup> Vostrý 1996: 155.

všechno nejlepší“.

Činil to s „rozkošně infantilním zápalem a úsměvem, filozofickou ekvilibristikou i záviděníhodným klidem v každé životní situaci“.<sup>114</sup> Při svých „kázáních“ – v jedinečném Hálkově podání nabitých vši radostnou hereckou energií a chutí krásně hovořit ze scény k druhým – se obracel k hledišti a s doširoka rozepjatými gesty, líbeznou melodikou a přesně vypracovanými řečnickými vrcholy zaznívajících v expresivních fistulích sugestivně postuloval své ideje. „S výjimečnou schopností komediálního studia rigidního myšlení v rozpětí jeho podob mezi politováníhodným nešťastníkem a nebezpečným fanatikem.“<sup>115</sup>

Tak se jeho teze, pro naivního Candida posvátné, stávaly pro publikum Činoherního klubu – naslouchající již víc než dvacet let marxistickým projevům o nejlepším možném společenském řádu – příčinou spontánního potlesku a smíchu. Třebaže v ironickém plynutí Voltairovy fabule zaznívalo z hlediště i hluboké ticho, došlo-li například na konfrontaci Hálkova Panglose s Jakubem Miloslava Štibicha:

**Jakub** Čemu říkáte pořádek, mistře? Kdybych vás měl brát doslova, musel bych vaše tvrzení pokládat za výsměch všemu lidskému neštěstí.

**Panglos** Ale pánové, to je přece nezbytné. Všeobecné blaho vzniká teprve z neštěstí jednotlivců, takže čím více nešťastníků, tím více všeobecného blaha.

A ke konci, vedle skeptického filozofa Martina, v podání Josefa Somra, jakoby se z Hálkova státotvorného optimisty stával dokonce jen jakýsi starý dobrý užvaněný strýček, který nejraději ze všeho vypravuje stále dokola své historky a dokonale omletou smyšlenku.

Jistě i ve spojitosti s ní zaznamenal Jaroslav Pokorný ve své recenzi vtipně varovnou asociaci, kterou v něm vyvolala výprava Jana Švankmajera – postavená na projekci diapozitivů dobových ry-

---

<sup>114</sup> mik, „Voltairův vtíp v Činoherním klubu“, *Lidová demokracie* 19. 2. 1971.

<sup>115</sup> Vostrý: 1996: 155.

tin do barokní listové scény. Připomněla mu totiž Zemanův film, zpracovaný podle původních knižních ilustrací Verneova románu, *Vynález zkázy!*<sup>116</sup>

Vždyť se také v období mezi premiérou Voltairova *Candida* (10. února 1971) a uvedením další Vostrého režie – *Vychovatele* německého preromantika Jacoba Michaela Reinholda Lenze (30. ledna 1972), kterého zásadně adaptoval,<sup>117</sup> společensko-politická situace v Československu výrazně změnila: normalizace pod rostoucím Brežněvovým tlakem postupně nabírala na síle (neexistovala-li už od jara 1970 odborná periodika – časopis *Divadlo* a *Divadelní noviny*, byl k 1. dubnu 1971 odvolán z místa uměleckého šéfa Divadla za branou světově uznávaný Otomar Krejča a byl také ustaven přípravný výbor normalizačního Svazu českých dramatických umělců s předsedkyní Jiřinou Švorcovou). Pochopitelně, že všechny přibývající likvidační kroky směřované ze strany politické moci do všech sfér veřejného života jen zvyšovaly pocity frustrace napříč celou společností.

V takto vypjaté situaci našel Činoherní klub právě v Lenzově textu ad absurdum vyhocené téma bezhlavé rezignace na svobodný osobní život. V komediálně pojaté inscenaci hrál hlavní roli Petr Čepek. Ten se jako mladý a ctižádostivý vychovatel Läufer po mi-

---

<sup>116</sup> J. Pokorný, „Candide – komedie podle Voltairovy novely“, *Acta scaenographica – Interscaena* '71.

<sup>117</sup> Konečný pevný text vznikl často (odpoledním) zpracováním materiálu z (dopoledního) hereckého improvizovaného jednání v rámci určené situace. Polská kritička Elżbieta Wysińska, která se účastnila zkoušek, zachytila svůj dojem z nich ve studii „Činoherní klub czyli Jak pogodzić reżysera z autorem i aktorem“ v časopise *Dialog* 5 / 1972, ze kterého jsem citovala v úvodu. „Ustavičná práce na textu, souběžně probíhající s prací na roli, je tady zásadou. To částečně vysvětluje pocit, že slovo vyslovené hercem je jeho 'vlastním' slovem. Ale vliv na to má i způsob výstavby role. Východiskem je analýza chování postavy v jednotlivých situacích, a ne jejího charakteru: jde o to, nevyložit protikladné povahové rysy existující v každém jedinci. To, co postava říká, váže se neoddělitelně s chováním, s partnerovou reakcí nebo situací. Jeviště ukazuje postavu v akci, představu o její povaze si divák může udělat sám.“

lostném románku se svou žačkou utekl k venkovskému učiteli a protestantskému kazateli Wenzeslausovi – prostému a dobrotivému člověku, v němž ovšem i ten sebemenší náznak lehkomyšlnosti, lajdáctví či neurvalosti budil tak urputné cholerické výbuchy, že mu hromující hlas sestupoval do nejtemnějších hloubek a neukrotitelná vnitřní zuřivost mu prudce zatínala všechny údy.

Právě v téhle postavě, kterou si Jiří Hálek na výzvu Jaroslava Vostrého mezi ostatními sám vyvolil a která se v jeho vášnivém podání tolik lišila od předchozího, majestátně pojatého a nad trable všedního dne povzneseného Panglose, otevíral herec s velkou sebeironií i tu stránku vlastní povahy, která hluboce prožívala roztrpčení z toho, jak často a lehce je v českém prostředí s velkou námahou a pílí dosažený cíl znevažován a zmarňován. To byly doslova dech beroucí expresivní exploze osaměle vybuchující sopky, jejíž slabý kouř se v mžiku oka měnil v mohutné erupce energie z rozžhaveného lidského jádra a jako nezastavitelná láva zaplavoval vše, co mu přišlo do cesty. Vždyť to jeho věčné mentorování by zmohlo i svatého! Natož nezkušeného Läubera, ztrápeného špatnými vyhlídkami a zároveň touhou po ženách a plném životě do takové míry, že se sám ve Wenzeslausově skromném příbytku dobrovolně vykastroval!<sup>118</sup>

Tak se i v obou rolích z počátku 70. let Jiří Hálek – tento „*přísný architekt role*“<sup>119</sup>, jak jej v té době nazval slovenský teatrolog Emil Lehuta – projevil jako skutečný mistr groteskní nadsázky, schopný

---

<sup>118</sup> V roce 2006 vzpomínal Jiří Hálek na zkoušení s Jaroslavem Vostrým: „*Byly tam dvě tři role, které bych mohl hrát, ale já jsem si okamžitě oblíbil roli toho Wenzeslausa... To je také součást umění režiséra, aby dokázal každého svého herce přesvědčit, že je to jeho herec, že to s ním spoluprožívá, že ho jenom nementoruje, že ho jenom nezneužívá k dobrému výsledku, ale že s ním společně buduje tu roli a představení jako celek. Jaroslav Vostrý dokáže projevit herci důvěru, nejen slovně, nejen nějakým glejtem, ale prostě postojem k jeho práci, rozhovorem. A tím ho také zavazuje! Dokáže se herci přizpůsobit ve větší míře, než tomu bývá obvykle. Jedna z jeho nejcennějších vlastností je, že ví, ale nechlubí se tím. Tak totiž herec nemá pocit, že je poučován, že je šikanován, že je drilován.*“

<sup>119</sup> E. Lehuta, „Činoherný klub – divadlo sociálnej grotesky“, *Slovenské pohľady* 4 / 1970.



prostřednictvím dramatické látky originálně domýšlet a zjevovat realitu i „společenskou absurditu“<sup>120</sup> okolního světa.

*„To je poloha, v níž bez složitého vykládání a návaznosti můžete ve zkratce vyjádřit maximum,“* podotýkal herec: *„Diváci na grotesku slyší, ale je třeba vždycky dodržet pravidla, uhlídat sám sebe a nepodbízet se. Myslím, že mnohé režiséry jsem lákal právě schopností balancovat na hraně tragiky a komiky a někdy, i když se to po mně nechtělo, jsem nabízel řešení v tomto duchu a kupodivu nikdo neprotestoval.“*<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> V. Havel, „Anatomie gagu“, *Divadlo* 10 / 1963.

<sup>121</sup> J. Hálek, „Nejkrásnějších bylo prvních sedm let“, rozhovor s Janou Machalickou, *Lidové noviny* 13. 9. 2001.

## Ze dna do zlatého kočáru

Ještě před nastudováním Lenzova *Vychovatele* uvedl Činoherní klub drama Maxima Gorkého *Na dně* v režii Jana Kačera. Jeho inscenace, poprvé uvedená na jaře 1971, atakovala diváky „bouřlivou atmosférou“<sup>122</sup> a „prudkým odstíněním humoru a tragiky“<sup>123</sup>. Ve srovnání s předchozím *Zločinem a trestem*, *Revizorem* a *Višňovým sadem* dradlo se z ní skutečně více zoufalých hlasů, jež jakoby se chtěly prokřičet z propasti, do které se propadaly.

Svou úzkost a bolest si tu prožíval i Hálkův kulhavý Berlák s pichlavýma očima, „podlý a žárlivý“<sup>124</sup> majitel noclehárny a manžel záludné Vasilisy (Nina Divíšková), která ho podváděla se zlodějíčkem Popelem (Petr Čepek). Na fotografiích Miloně Novotného se ustrašená Hálkova postava stále něčeho křečovitě držela, něco pevně svírala: svou lesklou hůl s kovovým držadlem, roh dřevěného stolu, poškrábanou pryčnu palandy.<sup>125</sup> Z napjatého výrazu jeho těla promlouvala běsná duše, zmítaná mezi prchlivou nenávistí k lidem a špatným svědomím věřícího člověka, který neuměl než ztišeným, tupě monotónním hlasem plivat na druhé své vlastní tíživé ponížení: „*Já vás mám všechny rád... všechny vás chápu... nešťastný, nepotřebný, ztracený lidi...*“

Macháčkův ironický Luka se mu vysmíval, provokoval ho zdviženou bradou a co nejklidnějším tónem:

**Luka** Já jen říkám, že některá půda zaboha nic neponese, a jiná je holt úrodná... at' do ní zasadiš, co

<sup>122</sup> É. Mezei, „Éjjeli menedékhely, a prágai Činoherni Klubban“, *Színház* 9 / 1971.

<sup>123</sup> šan, „Dramatik myšlenky a činu“, *Svět práce* 16. 6. 1971.

<sup>124</sup> J. Kačer v knize J. Vostrého *Činoherní klub 1965-1972 / Dramaturgie v praxi*, s. 159.

<sup>125</sup> Autorem výpravy byl i v tomto případě byl Libor Fára, který se v návrhu scény inspiroval Tmejovými fotografiemi ubytoven českých studentů odvedených při totálním nasazení do Německa (viz A. Fárová v knize *Činoherní klub 1965-2005*) a kostýmy Gorkého excentrických postav „posunul do jakéhosi 'Chicaga'“ (viz J. Abrahám, „35 vzpomínek na Libora Fára“, *Revolver Revue* 28 / 1995).

chceš, všechno vyroste... To je celý. [...] Třeba ty, příkladně... I kdyby ti sám pánbůh řekl: 'Michale! Pamatuj, že jsi člověk!', málo platný, stejně z toho nic nebude: jakej seš, takovej zůstaneš...

Ve vzájemném 'souboji' se pak oba snažili ukrotit hlavně sami sebe: Luka, aby ho nevydráždil přespříliš, a Berlák, aby jeho krutě otevřená slova vydržel. – Nevydržel... a málem se zalknul zlobou, když mu vyhrožoval udáním a vykázal ho na ulici. Ovšem samu fyzickou mstu si zručně ušetřil pro někoho slabšího – manželčinu sestru Natašu (Jana Břežková nebo Táňa Fischerová), jíž zrovna svítla naděje na lepší budoucnost. Pár okamžiků na to ukončila Berlákovo mrzké bytí nešťastná potyčka s Popelem.

Právě v souvislosti s inscenací Gorkého dramatu vzpomíná na herecké umění Jiřího Hála režisér Jan Kačer, pro nějž Hálkova kumštýřská velikost spočívala vždy v tom, jakým překvapujícím způsobem dokázal do své precizní práce promítat svoji hlubokou touhu po uskutečnění vlastního života:

*„Na co nikdy nemůžu zapomenout, je zvláštní role v 'Na dně', kde hrál Berláka, což byla konvencí obestřená role takového surovce. On to hrál ve zvláštní masce, v podivném kostýmu – v balonovém utíkáčku, nazrzlý, divný, zamindrákovaný člověk. V kontrastu s Ninou Diviškovou, která hrála jeho ženu, velmi efektní a načančanou. Tam ta jeho síla vidět v těch rolích i jejich odvrácenou tvář, nejen tu první, byla pro mě velmi silná. Ten výkon vypadal úplně samozřejmě: jako kdyby to tak mělo být, jako kdyby **nepřekonával žádný tlak mezi sebou a rolí**. Myslím, že tahle role byla pro Jirkovu fyziognomii a pro jeho totální pochopení své situace v té roli bezvadná. Byl natolik herecky inteligentní, že do ní zabudoval všechno, co měl: zvláště položený neefektní hlas, zvláštní ne zrovna efektní hereckou figuru – a vlastně se právě do toho dokázal opřít a využil toho jako charakteristický znak...*

*Jirka Hálek byl jeden z mála, který Ve Smečkách zůstal z té*

*předcházející éry Paravanu, ale díky tomu jaký byl – vždycky velmi skromný, nijak se neprosazoval a neješitnil –, byl velmi brzo integrovaný do party. Ačkoliv nikdy nebyl vyvyšovaný, moc chválený ani kritikou ani námi, nikdy nebyl zahořklý protiva a svou parketu si vždycky uhrál. Pro mě byl vždycky spolehlivý... A to nemluvím o rolích, kde byl vynikající, třeba u Menzela v 'Mandrigoře'. Pamatuju si na jeho výborného Vrátného v 'Bludišti'; ta fyziognomie – kdo jiný to mohl hrát než on!*

*On hrál role, o kterých se toho nedá moc říct, které se berou jako samozřejmé. A to je možná docela pěkné... Neříká se: 'On to hrál fantasticky!' (jako se to hodně říkalo třeba o Mirkovi Macháčkovi, i když pro některé bylo jeho herectví zase moc okázalé a sebeuplatňující). To Jirka Hálek nikdy nedělal. A možná, že v té době nějaké 'soutěže' se nám tohle herectví zdálo málo efektní. Ale s odstupem doby si ho vážím čím dál víc. **Když se herec opravdu kryje s výkonem a mezi něj a roli se nedá vrazit žádný klín.** A to on dělal a byl lidsky poctivý. A jako kolega byl skvělý, nepamatuju se, že by něco zkazil, někomu záviděl nebo podrážel v zájmu kariéry. Mám ho rád... A mám pocit, že jsem mu měl dát větší úkoly, ale já jsem taky nevěděl, že to tak brzy skončí...,"<sup>126</sup> rekapituluje Jan Kačer vzájemná setkávání v Činoherním klubu.*

Poslední postavou, kterou si Jiří Hálek mohl zahrát v tomto divadle pod vedením Jaroslava Vostrého (odvolaného z místa uměleckého šéfa k 31. 12. 1972), byl profesor Karejev v Leonovově *Zlatém kočáru*; v inscenaci, jež měla premiéru 8. října 1972 a byla už poznačena mnoha vnějšími tlaky předznamenávajícími násilný zásah do uměleckého souboru. S jistou úlevou alternoval v té roli s Leošem

---

<sup>126</sup> J. Kačer v osobním rozhovoru v roce 2007.

Suchařípou, který onu verzi Leonovova dramatu o „*sovětské frustraci*“<sup>127</sup> přeložil a měl také svým hluboce ironicky pojatým „romantismem“ k postavě muže, jenž dokázal být tak zářivě úspěšný i v tak prapodivném režimu, jaký panoval v sousední východní velmoci, mnohem blíže.

---

<sup>127</sup> Vostrý 1996: 170. Není bez zajímavosti, že v Radokově inscenaci Leonovovy hry v Národním divadle v roce 1957 – pojaté jako smuteční oslava stavu světa rozvráceného válkou – hrál profesora Karejeva Hálkův pedagog Miloš Nedbal.

## Filmový hercem v zemi s nezvaným hostem

Přestože filmografie Jiřího Hála je velmi rozsáhlá, obsahuje jen několik větších příležitostí, jichž se mu dostalo zejména na přelomu 60. a 70. let. Jen v období 1965–1972 natočil sedmnáct filmů, z nichž sedm vzniklo s režiséry, s nimiž pracoval v Činoherním klubu.

Vedle postavy Rozdena ve filmové verzi *Pikniku* z roku 1967 hrál drobné role ve snímcích Jiřího Menzela *Ostře sledované vlaky* (1966) a *Zločin v šantánu* (1968) a v komediích Jiřího Krejčíka *Pension pro svobodné pány* a *Svatba jako řemen* (1967).<sup>128</sup>

V roce 1968 pak pracoval na krátkém hraném filmu také s Janem Švankmajerem: v jeho *Zahradě*, natočené podle povídky Ivana Krause, se Hálkův spořádaný František, pozvaný na návštěvu k bývalému spolužákovi a nynějšímu komunistickému funkcionáři, zapojil bez jakéhokoli odporu do onoho nesmyslného lidského kolečka, toho „živého plotu“, který chránil dům cynického papaláše. „*Chce to někdy zastříhnout. Už mám svůj systém, třeba takovýho inženýra dám mezi dva řezníky,*“ vychloubal se mu bohorovný křupan Luďka Kopřivy.

Ve stejném roce se Jiří Hálek s několika hereckými kolegy z Činoherního klubu podílel na pozoruhodném filmu režiséra Menzelovy generace, Pavla Juráčka. V *Případu pro začínajícího kata*, fantaskním podobenství o absurdně řízeném totalitním státu, které-

---

<sup>128</sup> Do filmografie Jiřího Hála patří role ve filmech *Muž, který stoupl v ceně* (restaurátor; režie Jan Moravec, 1967), *Spravedlnost pro Selvina* (obhájce; režie Jiří Weiss, 1968), *Spalovač mrtvol* (rámař Holý; režie Juraj Herz, 1968), *Kulhavý ďábel* (blázen; režie Juraj Herz, 1968), *Zabil jsem Einsteina, pánové* (muž s knírkem; režie Oldřich Lipský, 1969), *Slaměný klobouk* (obřadník; režie Oldřich Lipský, 1971). Výraznější komediální roli dostal Jiří Hálek ve filmu *Nejkrásnější věk*, který v roce 1968 natočil převážně s neherci Jaroslav Papoušek, na ten pak navázala už jen maličká spolupráce v komedii *Hogo fogo Homolka* (1970).

mu jde o to, „*aby už nikdo nemusel zbytečně myslet*“, hrál maličkého guvernéra země Balnibarbi a do svého groteskního portrétu loutkové postavičky vtělil jak její úsměvnou infantilitu, tak napoleonsky stylizovanou státnickou pózu i politováníhodný chorobný strach, jenž ho vedl až k neúspěšnému pokusu o vraždu Kostelkova prohlédnuvšího Lemuela Gullivera.

V již zmíněném filmu Evalda Schorma *Den sedmý, osmá noc*, natočeném ihned po srpnu 1968 podle Schormova a Mahlerova scénáře, který chtěl zachytit bezprostřední hrůzu z ruského vpádu, se Hádkův výpravčí stal obětí hysterického vyšinutí jinak mírného a humanistické ideály hlásajícího maloměstského učitele v podání Jana Kačera. Kameraman Václav Hanuš tehdy zachytil i Hádkův zdrcený a naprosto nechápavý výraz – tak naléhavě křičící o pomoc! Oficiální premiéry se sugestivní Schormův film ovšem dočkal až po dvaceti letech, neboť po dokončení základních střihačských prací byl okamžitě zabaven a zavřen do trezoru.

A podobný osud potkal i krátký studentský snímek (vlastně ročníkové cvičení!) Vlastimila Venclíka s názvem *Nezvaný host*. V něm se do bytu mladých manželů (Jiřího Hála a Ivy Šaškové) zničehonic nastěhoval cizí voják (Pavel Landovský) a „na dobu neurčitou“ se stal nedílnou součástí jejich života.

„*K tomu filmu se mně pojí jedna vzpomínka neuměleckého rázu,*“ vzpomínal Jiří Hálek v roce 1999 v pořadu České televize: „*Já jsem si okusil, jaký je to asi pocit být zatčen, protože na základě tohoto filmu, což jsem se dozvěděl až na místě, jsem byl pozván do Ruzyně, tam mi byl odebrán občanský průkaz, byl jsem veden dlouhými chodbami, posazen do malé místnosti, kde mě nechali takzvané vystydnout a kde jsem čekal, až se dostavili. Pak přišli dva pánové, jeden chápavý, milý: ‘My se tady se soudruhem Hálkem jistě domlu-*

víme, jste inteligentní člověk, že, soudruhu Hátku...’, a ten druhý, který se v průběhu rozhovoru choval trochu jinak: ‘Pravdu! Pravdu chceme slyšet!’, což mě mělo vylekat a taky se přiznám, že mě to přiměřeně vylekalo. Leč já jsem okolo té pravdy tak trošku bruslil, řekl jsem, že Venclík je grafoman a že jeho vzory jsou Ionesco a Dürrenmatt a že on neví, co to vůbec znamená... Pak jsem odešel, ale musím říct, že si na to vzpomínám dodneška. [...] Trvalo to jenom osm hodin a musím říct, že lituju každého, kdo si tohleto prožil dny, týdny, měsíce...“<sup>129</sup>

V roce 1973 dostal Jiří Hálek od režiséra Františka Vláčila svou první výraznou učitelskou roli před filmovou kamerou<sup>130</sup> a v poetickém snímku *Pověst o stříbrné jedli* si nenechal ujít příležitost zjevit tuto profesi právě v tom, v čem sám spatřoval její podstatu: v opravdovém zaujetí pro dětskou duši a v upřímné snaze podněcovat její vlastní uvažování a představivost.<sup>131</sup>

Díky své manželce Ireně Charvátové, která pro něj později napsala scénář k Drhově filmu *Mezek*, se pak mohl se vší vážností, důrazem a nekompromisností k ožehavému tématu tristního zplanění výchovy a vzdělávání v socialistickém systému znovu vrátit v roce 1985. Ve snímku, jenž mu dovolil prostřednictvím hereckého umění vyjádřit osobní znepokojení nad rostoucí nezodpovědností a lhostejností české populace, nejenže svérázně navázal na své komediálně laděné učitelské postavy z divadelního jeviště, ale také naplnil svou

---

<sup>129</sup> O *Nezvaném hostu* hovořil Jiří Hálek v pořadu „Úsměvy Jiřího Hála“, Česká televize, 1999.

<sup>130</sup> Do rolí učitelů, vychovatelů a školních ředitelů Jiřího Hála rádi obsazovali filmoví i televizní tvůrci. Vedle zmíněného filmu *Výbuch bude v pět* a snímků Oldřicha Lipského, Ladislava Smoljaka a Zdeňka Svěráka *Marečku, podejte mi pero!* (1976) a *Vrchní, prchni!* (1981) se Jiří Hálek zapsal do paměti televizních diváků také jako učňovský mistr v seriálu *Třetí patro* z roku 1985.

<sup>131</sup> Na počátku 90. let působil Jiří Hálek na popud Jaroslava Vostrého, spolu Věrou Galatíkovou a Petrem Čepkem, jako pedagog hereckého umění na Divadelní fakultě AMU.



největší filmovou roli.<sup>132</sup>

Tu nejvýraznější přitom ztvárnil už v roce 1974, v povídkovém filmu *Motiv pro vraždu*, kde v příběhu *Rukojmí* zahrál tak famózně morfinistu Čabana. Na ploše třicetiminutového snímku režiséra Jiřího Svobody lze spatřit tragický zápas člověka, který se ve vleku drogové závislosti proměnil v zaslepeně vraždící ozbrojenou bytost. „*Ať už uvědomělé či neuvědomělé obavy před pokušením sám něčemu – třeba velice neblahému – úplně propadnout, i další strachy, který každý skrýváme na dně duše: to všechno také jistě tvořilo materiál, ze kterého formoval Jiří Hálek svou postavu věčného maminčina synáčka propadlého drogám.*“<sup>133</sup>

Ve scénáři, spočívajícím na emočně vypjaté dramatické akci nepoměrně víc než na slovech, nechal Jiří Hálek promlouvat svou zkřečovatělou tvář, špatně koordinované tělo a nekontrolované jednání ohrožující životy druhých způsobem, který drásavě probouzel představivost a aktivní účast diváků, když jim kladl před oči obrazy – v hlubším významu – prostředkující zprávu o nebezpečí, které člověku přináší ztráta přirozené vlády nad vlastním konáním.

---

<sup>132</sup> Tématům výchovy a vzdělávání dospívající mládeže se Irena Charvátová, autorka půvabné autobiografické knihy *Než člověk vyroste*, věnovala i ve svých dalších scénářích. Jiří Hálek se k těmto problémům, jejichž bolavý dosah pocítujeme bohužel dodnes, dostával i díky svému bratrovi Viktorovi, který byl gymnaziálním profesorem a měl také zkušenosti s vedením školy v období normalizace.

<sup>133</sup> Vostrý, 1998: 195.

## A co bylo možné za normalizace?

Od konce roku 1972, kdy byl odvolán z místa šéfa uměleckého souboru Jaroslav Vostrý a o dalším vedení divadla rozhodovala už jen nekompetentní normalizační politická reprezentace, skončila v Činoherním klubu dosavadní dramaturgicky nekonvenční práce, která poskytovala hercům takové látky a témata, jež s každou další rolí podněcovaly jejich umělecký růst, a ve svobodné diskuzi a při společném ověřování osobních možností otevírala takřka neomezený a nesmírně inspirativní prostor pro ono – řečeno slovy Jiřího Hála – *„velké dobrodružství, když herec nahlíží do jiného života, když jde po cestách, kudy by ho nenapadlo jít, které by jinak byly mimo jeho zájem. Když objevuje něco nového pro sebe a zároveň i pro diváka a chce ho strhnout k tomu, aby ho následoval v tomto dobrodružném poznávání lidského osudu, a tedy i sebe sama.“*<sup>134</sup>

Pro ty, kteří v souboru mohli i v následujících letech zůstat a příležitostně pracovat zejména s Ladislavem Smočkem, jenž tu směl být pouze jako režisér nikoli už autor, to vlastně znamenalo obracet se především ke zkušenostem již nabytým; i když alespoň s tou výhodou, že v přátelských vazbách s původními kolegy bylo možné v omezených podmínkách tzv. „náhradního programu“<sup>135</sup> nacházet sílu k další otevřenosti a tvořivému jevištnímu existování.<sup>136</sup>

Právě v tomto aspektu pociťoval Jiří Hálek i největší cenu Smočkova něžně neorealistického nastudování Goldoniho *Poprasku*

---

<sup>134</sup> J. Hálek, „Asi jsem romantik“, v rozhovoru s Milenou Nyklovou, *Záběr* 2. 7. 1985.

<sup>135</sup> Zde jde o pojmenování Ladislava Smočka.

<sup>136</sup> Společně s Jaroslavem Vostrým museli Činoherní klub opustit dramaturg František Fröhlich a herci Táša Fischerová a Ivan Vyskočil. V následující sezoně musel odejít dramaturg Leoš Suchařípa a odešli také František Husák a skladatel Petr Skoumal. Jan Kačer byl v angažmá pouze do konce roku 1974 a v létě 1976 byli vyhozeni Jiří Hrzán a Pavel Landovský. Místo těchto osobností začal být soubor doplňován novými členy, častěji zasloužilejšími ve stranické činnosti než v herectví.

na laguně (premiéra 27. 3. 1973), které se stalo ansámblovou oslavou komediálního herectví a v němž mohl být v roli patrona Fortunata partnerem Josefou Somrovou (vyšetřovatel Isidor), s níž od počátku angažmá sdílel malou šatnu nad jevištěm a také vztah, jež nazýval „skutečné bratrství mezi herci“.

„Pro mě stejně bylo nejkrásnějších těch prvních sedm let do roku 1972, to už se nedá nikdy zopakovat. Pak nás rozkulačili a mnozí museli odejít,“ konstatoval Jiří Hálek v rozhovoru v Lidových novinách v roce 2001: „Byli jsme z toho nešťastní, psali jsme petice, ale abychom vyhlásili nějakou revoluci, nemělo smysl, pohořeli bychom a divadlo by zavřelo úplně. Tak jsme zkoušeli různé možnosti, šli například na odbory na tehdejší Gorkého náměstí a za kolegy orodovali, ale moc jsme nepochodili. Pokoušeli jsme se najít někde ředitele, čestného člověka, který by těm nahoře nevadil a přitom nás ‘pokryl’. Nakonec se to do jisté míry podařilo a **Činoherní klub nebyl zardoušen**, ale kolegové, kteří odešli, nám hrozně chyběli, **nebylo to ono**, hlavně v prvním období jsme se cítili jako žalostné zbytky.“<sup>137</sup>

Jakoby ztělesněním právě takových prožitků té doby byl Hálek K. ve Smočkově inscenaci Dostojevského *Strýčkova snu* (premiéra 24. 3. 1977), jedné z mála větších příležitostí, které se mu v normalizačních letech dostalo a která stejně jako ostatní byla poznamenána vynuceným zapojením nových kolegů a kolegyň, jejichž herectví zpravidla dosahovalo jen prachmizerné úrovně. Jeho vetchý Kníže K., „kouzelně upovídaný“<sup>138</sup> cukrkandlový panáček s bílou parukou, načerněným knírem, vypadanými zuby a obřimi muškami na

<sup>137</sup> J. Hálek, „Nejkrásnějších bylo prvních sedm let“, rozhovor s Janou Machalickou, *Lidové noviny* 13. 9. 2001.

<sup>138</sup> M. Křovák, „Strýčkův sen v Činoherním klubu“, *Lidová demokracie* 13. 4. 1977.

obou tvářích, tu byl doslova opatřený šrouby, kterými ho jeho komorník (Miloslav Štibich) „smontovával“ dohromady. Velká groteskní nadsázka, upomínající na velkolepou Hálkovu proměnu ve Smočkově *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho*, vrhala do života souboru – po třech víceméně žalostných sezonách a příznačně v roce vyhlášení Charty 77 – přece jen jakousi naději.

Díky iniciativě dramaturgyně Věry Kubíčkové pak mohl v sezoně 1977/1978 v Činoherním klubu režírovat Andrejevovu hru *Ten, který dostává políčky* Miroslav Macháček, s nímž Jiří Hálek nakonec alternoval roli ředitele cirkusu. A na podzim 1978 pronikl mezi své herce potají i Jaroslav Vostrý, za kterého režisér Jiří Menzel podepsal hru *Tři v tom*, inspirovanou komedií dell'arte a napsanou členům hereckého ansámblu „na tělo“. V ní Hálkův Pandolfo – v rámci komediálního typu starého, nicméně na sňatek s mladou ženou pomýšlejícího pantalona – volně navazoval na svého paroháče Mikulu z Machiavelliho *Mandragory*.<sup>139</sup>

Ostatně, k němu měl pro své výrazné infantilní rysy poměrně blízko i Hálkův ředitel věznice v Zuckmayerově *Hejtmanovi z Kopníku*, kde jakožto rozkošně dětinský zupák v masce mocnáře Viléma II. proháněl s obrovským zápalem svěřence svého ústavu s papírovými koníky a malými dřevěnými děly pokaždé, když si chtěl připomenout jakousi vyhranou bitvu. Do této inscenace z roku 1980, v níž v roli Viléma Voigta vstoupil do Činoherního klubu Petr Nárožný, obsadil Ladislav Smoček Jiřího Hála ještě do dvou dalších postav: v malé figurce nebohého nádražáka, neschopného se pro

---

<sup>139</sup> Na úspěšnou inscenaci *Tři v tom* navázal Jiří Menzel v roce 1986 nastudováním Fraynova *Bez roucha*, v němž se Jiří Hálek objevil jako sympatický starokomik a herecký šmírák Selsdon Mowbray a v režisérově hodinářsky přesné situační grotesce se se svými zkušenými kolegy mohl srdečně vysmát všemu nepoctivému divadlu, jež ze svých diváků dělá jen hlupáky.

A v souvislosti s tím, co si Jiří Hálek pro sebe v roce 1965 objevil při práci na Machiavelliho *Mandragoře*, je třeba vzpomenout i jeho největší rozhlasovou roli v Gogolově *Ženitbě*, v níž si v roce 1982 zahrál v režii Jana Lormana hlavní postavu ženicha Podkolatova.

nadměrný stud omluvit ze služby ani v tom nezbytném okamžiku, kdy je třeba zavřít se sám na záchodě, promlouvalo hercovo velké umění rozehrát gag na úrovni opravdových mistrů němé grotesky. A také jeho krejčí Adolf Worsmer, který s vtipnou jiskrou, přitažlivou nonšalancí a odzbrojující přetvářkou oblékal oslí hlavy malicherných pruských hejtmanů a pitomých starostů, dodával divákům v hledišti energii tím, s jakou duchapřítomností dokázal zjevit úskalí života v tehdejší policejním státu:<sup>140</sup> jako možnost přežít tu do nebe volající omezenost pod zástěrkou předstíraného přizpůsobení!

V lecčems podobnou postavu si pak Jiří Hálek zahrál i v inscenaci Horváthových *Povídek z Vídeňského lesa* (premiéra 15. 4. 1981), kde jej Ladislav Smoček obsadil do role elegantního hochštaplera Hierlingera Ferdinanda. Nablýskaná bezohlednost, s níž se v cizích diskretních vodách pohyboval bystře jako pstruh, ale zároveň stvrzovala fakt, že přináleží k „rodu“ oněch bezostyšných pokrytců, k nimž patřil i jeho správce chudinského ústavu Zemljanika z Kačerova Gogolova *Revizora*.

A jako by se inspirace z konce 60. let – tentokrát asi nejvíce z Papouškova půvabného filmu nové české vlny *Nejkrásnější věk* – ozvala i při prvním Hálkově setkání s režisérem Ivo Krobotem, jenž se v roce 1979 stal v generační spolupráci s dramaturgem Vladimírem Procházkou novým kmenovým režisérem Činoherního klubu. V jeho *Něžném barbarovi* (premiéra 5. 11. 1981) nechával jako ma-

---

<sup>140</sup> Jeho sprostého pronásledování nebyl na základě vlastní herecké práce na inscenaci *Tři v tom* ušetřen ani Jiří Hálek. O tom, co jej spustilo, uvedl v osobním rozhovoru v roce 2007 Jiří Menzel: „Jednou – to bylo ošklivé – ho vytáhli ráno estébáci a celý den byl na SNB a tam ho zpovídali za to, co řekl na představení. Tam byla ke konci věta: ‘Tak je u nás vždycky, když se zavede pořádek, tak je v tom takovej chaos, že se v tom nikdy nikdo nevyzná.’ Tohle řekl a lidi samozřejmě zajásali. A jeden člověk, kolega, který mi strašně dlouho lezl do zadku – a možná si chtěl vylít vztek na mně – byl na tom představení. A když jsem pak po letech dostal v Pardubicích výpisy udání, dočetl jsem se tam v dopise právě od tohoto člověka, jak je možné, že se v divadle říkají takové věty! On DOBROVOLNĚ napsal udání, kvůli kterému byl pak Jirka Hálek vyšetřovaný! Jirka – takový křehký člověk... On byl z těch, bez kterých divadlo nemůže být... Bez lidí, na které je vždycky spolehnutí.“

líř pokojů krásně rozeznít svůj školený hrdinný baryton a s malířskou štětkou v ruce (a bez jediného pracovního úkonu!) přiváděl diváky k smíchu svým podmanivým pojetím Hrabalova pábitelského ‘dada’.

Se snahou a s nadějí ‘navázat’ na postavu Vrátného ze Smočkova *Bludiště* se s tímtéž režisérem pak pustil do zkoušení hlavní role v Örkenyho *Rodině Tótů* (premiéra 2. 3. 1982). Jak se ovšem záhy ukázalo, Ivo Krobot měl bohužel o inscenování groteskního dramatu jinou představu, než byla ta, ke které přirozeně směřoval Jiří Hálek na základě svých životních zkušeností. A přestože se tehdejší kritika vyjadřovala s velkým obdivem o Hálkově „malém führerovi“,<sup>141</sup> v kterého se jeho major maďarské profašistické armády proměnil v rodinném kruhu podřízeného vojáka, nedošel k hercovu politování výsledek inscenace k tak hluboké katarzi, jakou mu na počátku sliboval překlad Jiřího Daňka, tehdejšího uměleckého šéfa a dramaturga Činoherního klubu.

Jako by pro inscenační tým – jen z těžko pochopitelných důvodů – nebyla tím podstatným právě Hálkova bytostná potřeba zcela konkrétního hledání zlomových situací a mikroomkamžiků, v nichž se militantní člověk, s podlomenou psychikou z frontových bojů, vědomě mění v zákeřnou lidskou svini, co se neštítí podle terorizovat rodinu svého subordinanta.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> J. Dvořák, „V hraniční situaci“, *Film a divadlo* 29. 11. 1982.

<sup>142</sup> „Co je major (precizně uchopený Jiřím Hálkem) zač? Neurastenik, hysterik, nemocný člověk, ale také vědomý podlec, groteskní manipulátor, malá zbabělá myš, neštítící se vydírat rodinu Tótů svým nadřazeným postavením vůči Tótovi mladšímu na východní frontě. Degradace lidství klesla u majora v pojetí Jiřího Hála tak daleko, že on sám nepocituje ani špetku studu a jeho jednání se mu jeví znamenitým,“ napsal ve *Scéně* 14 / 1982 Jan Kolář. A byl to právě režii akcentovaný – ovšem samu podstatu věci zamlžující – ‘útěk do nemoci’, který ve výsledku formoval Hálkovu postavu spíš směrem k postižení takových lidských slabostí, jaké v jeho tvorbě představovali například Berlák v Gorkého *Na dně* či v jiné podobě Wenzeslaus v Lenzově *Vychovatel*, a nikoli vrátný ve Smočkově *Bludišti*, jenž se sám učinil nástrojem teroru vůči druhým. I když správnost původního intuitivního směřování Jiřímu Hálkovi později potvrdil i maďarský film režiséra Pétera Gothára *Tótek*, v němž se majorův představitel Sándor Czányi stal skutečně bezostyšným a programově sadisticky smýšlejícím trapičem Tótovic rodiny. To, co Krobotově interpretaci Örkenyho dramatu scházelo a co bylo také

S jakým mohutným vnitřním nábojem by byl takové herecké studie – v největší roli, jíž se mu za dlouhých sedmnáct normalizačních let dostalo! – schopen, napovídá i jedna z dochovaných fotografií z pozdější Krobotovy inscenace Hrabalovy dramatizované novely *Obsluhoval jsem anglického krále* (premiéra 25. 5. 1989): na ní je zachycen v roli číšníka hajlujícího na počest „velkého Führera“ způsobem, jaký v nás může budit pouze intenzivní odpor, hrůzu a děs.<sup>143</sup>

---

dáno odlišnou alternací Josefa Vondráčka a Petra Nárožného v roli Tóta, dodávaly inscenaci – podle slov Libuše Šafránkové, která se tu proměňovala v groteskně fašistickou šestnáctiletou Ágiku – Hálkovy „vědoucí oči“, příliš dobře si vědomé nebezpečí, plynoucí ze ztráty zdravého rozumu. „*V tom to právě bylo šílené, a pro mě to byl nezapomenutelný zážitek,*“ vzpomínala Libuše Šafránková v roce 2010.

<sup>143</sup> V inscenaci *Obsluhoval jsem anglického krále* vytvořil Jiří Hálek také působivé figurky člena stolní společnosti, Gumového krále, burziána, básníka a profesora francouzské literatury, kterého komunistický režim zbavil možnosti pracovat v oboru a odklidil ho do lesů.

## Epilog: Smočkovy revivaly, Mumraj a Jednou k ránu

Pád komunistického režimu po listopadových událostech roku 1989 přinesl Jiřímu Hálkovi ojedinělou příležitost vrátit se ke třem postavám z původních Smočkových her z prvního období Činoherního klubu.

V letech 1990–1993 stanul v jeho čele opět Jaroslav Vostrý a po premiérách *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (29. 1. 1990)<sup>144</sup> a *Bludiště* (uvedeného s monodramatem *Smyčka* poprvé 26. 9. 1990) se v jeho dramaturgii dostala na repertoár také komedie Lva Birinského *Mumraj*, ve Smočkově režii rozehraná jako grandiózní groteskní obraz ruské revoluce z roku 1905. A přestože v ní Jiří Hálek dostal jen drobnou roli o pár slovech, psalo se právě o jeho slaboduchém mužiku Nikitovi – dočista naruby převráceném Panglosovi z Voltairova *Candida* – jako o „bombastickém úspěchu“: „*Je to nešťastný ubožák, který by měl možná vzbuzovat lítost, jenomže publikum musí burácet sarkastickým smíchem. Bravurně totiž předvádí chorobně tvrdohlavého demagoga, který si jen mele a mele svou a na přímý dotaz nedokáže odpovědět.*“<sup>145</sup> V anekdotických dialogích se znamenitým Jiřím Zahajským prostě dováděl Hálekův Nikita jeho inteligentního Žida Goldmana „*až k bláznivým tanečkům tragikomického zoufalství.*“<sup>146</sup>

„*Snad nejvýstižnější metaforu svých pocitů ze současných ná-*

---

<sup>144</sup> Již na konci 70. let se podařilo původnímu řediteli Státního divadelního studia Miloši Hercíkovi, jenž měl zásadní podíl na tom, že Činoherní klub vůbec kdy vznikl, prosadit nové nastudování Smočkova *Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho* v pražském Klicperově divadle v Kobylisích. V tamní inscenaci hráli vedle Jiřího Hála a Niny Divíškové také Oldřich Navrátil (Tichý) a Petr Nárožný (Václav Václav), přitom hlavní roli autor svěřil klaunskému herci s fyzickým pojetím komedie dell'arte, Boleslavu Polívkovi. Ten se také v roce 1990 stal protagonistou nové Smočkovy inscenace v Činoherním klubu, jež se hraje do dnešních dnů.

<sup>145</sup> L. Kühnelová, „Mumraj jako vystřížený“, *Lidová demokracie* 9. 10. 1991.

<sup>146</sup> A. Fuchs, „Mumraj místo revoluce“, *Svobodné slovo* 1. 10. 1991.



rodnostně, lustračně i sociálně vyděračských mumrajů jsem v posledních dnech viděl a slyšel ze scény Činoherního klubu, když Hálkův simulantsky, vyčůraně zbědovaný mužík Nikita pronesl již nejméně podesáté uhrančivě mystický, ukřivděný refrén: 'Nečiňte mi bezpráví, báťuško!',<sup>147</sup> zaznamenal Hálkovu kreaci v širších společenských souvislostech počátku 90. let Vladimír Just.

Ale stejně tak diváci v Madridu, Amsterodamu a v Berlíně, kam Činoherní klub s inscenací Birinského *Mumraje* zavítal při obnověných zahraničních zájezdech, velmi dobře porozuměli hercovu jevištnímu počínání. Stvrzuje to i fakt, že si tamní recenzenti ke svým článkům nejčastěji vybírali právě fotografie s rozzářenou tváří drobné groteskní postavy navlečené ve starých hadrech a láptích, s dlouhou sukovicí v ruce a prověšeným žebřadlem na boku.<sup>148</sup>

V době, kdy byl ředitelem a uměleckým šéfem Činoherního klubu slovenský režisér Vladimír Strnisko, uvedl Ladislav Smoček nové nastudování své hry *Kosmické jaro* (premiéra 27. 11. 1995), jež bezpochyby patří k vrcholům české dramatické tvorby 20. století<sup>149</sup> a v níž se Jiří Hálek znovu objevil jako podivná postava „skřetovitého zaříkávače“<sup>150</sup> Pepýže.

A posléze, 16. března 2000, což bylo datum první premiéry dodnes trvající ředitelsko-šéfovské éry dramaturga Vladimíra Procházky, se Jiří Hálek mohl konečně utkat i s poslední Smočkovou postavou, již mu v roce 1972 upřela nastupující normalizace: už jako hostující herec na penzi tu vytvořil roli kočovného důchodce Šlajse v čechovovsky laděné hře *Jednou k ránu*.

<sup>147</sup> V. Just, „Realita absurdity“, *Respekt* 21. 10. 1991.

<sup>148</sup> Autorem výpravy k Birinského *Mumraji*, jehož premiéra se konala 26. září 1991, byl poprvé od svého návratu z emigrace výtvarník Luboš Hřůza.

<sup>149</sup> Viz Vostrý, J. *Scénologie dramatu*.

<sup>150</sup> Z. Hořínek, „Karneval v domě bez pána“, *Lidové noviny* 30. 11. 1995.

*„Tu roli jsem udělal úplně jinak než ty dosavadní: vzpomněl jsem si na záporný rytmus a pomaloučké myšlení: jako... by... bylo... na... všechno... spousta... času... – A byl jsem rád, že jsem odešel z tohoto divadla zase ve Smočkově hře, s tím Šlajsem. Taky je to malá figurka, ale krásně napsaná a vděčná. A já jsem se bál, že to nezahraju. Věděl jsem, že se na to těším, ale měl jsem k tomu takovou touhu, abych nebyl zase moc veselej, až moc srandovní, protože tam jsou takové věci, které chytají u diváků,“<sup>151</sup> komentoval Jiří Hálek svou poslední divadelní roli.*

Se Šlajsem se tedy v létě roku 2002 rozhodl divadelní prkna opustit. Po víc než padesáti letech herecké práce necítil už tolik energie, kolik byl zvyklý svým postavám dávat. A pak, vryla se mu do paměti věta, kterou jako student slýchal na soukromých hodinách zpěvu u Marie Šlechtové-Kohoutkové: „Chlapče, divák se nesmí dívat na umělcovo umírání.“ Sám ji vyslovuje tak, že zaslechnete váženou a ušlechtilou dámu (Babičku z Kovařovicovy opery *Na starém bělidle* z roku 1930) i váhu jeho osobního rozhodnutí. To může učinit jen člověk, který měl sen, touhu a krok za krokem za nimi šel a počítal i s tím, že je třeba překonávat překážky. Že jako boxer v ringu musí vědět, že bude dostávat rány.

Pouze s takovou životní výbavou mohl tak jímavě a vtipně nakonec zahrát i Smočkova Šlajse, člověka, který tohle všechno už vidí daleko za sebou a teď má čas fantazírovat o tom, že – kdyby chtěl – uběhne stovku pod deset vteřin.

---

<sup>151</sup> J. Hálek v osobním rozhovoru na podzim 2005.

## **Smočkův herec**

V září 2010 oslavil Jiří Hálek 80. narozeniny a Ladislav Smoček mu při té příležitosti napsal do Činoherního čtení následující poděkování a gratulaci:

*„Jirkova osmdesátka. Zdá se, že ji absolvuje se samozřejmostí jemu vlastní. Ale nebude možné na počest té chvíle se těšit, že ho uvidíme v nějaké roli na prknech jeviště. Už před osmi lety dospěl k energickému rozhodnutí přestat na jevišti existovat. A vskutku, záhy na to jeviště opustil. Bylo to nanejvýš smutné překvapení. Jirka odešel v plné, nepolevující síle. Nepamatujeme se, že by jeho celkový výkon na jevišti tehdy nějak ochaboval, nebo že by jinak selhal. Nicméně stalo se. Jirka chtěl zřejmě odejít nezraněn časem. Nepřestal ovšem být naším blízkým přítelem; je štěstí se s ním setkávat alespoň v hledišti našeho divadla.*

*Já sám mám k Jirkovi specifický vztah. Naše divadlo se představilo veřejnosti v roce 1965 mou vlastní divadelní hrou ‘Piknik’. Jirka byl obsazen do role Rozdena, amerického GI, role, která jakoby mu byla napsána na tělo i na duši. Tím pádem se stal prvním angažovaným hercem pozdějšího souboru ČK. Že měl v roli Rozdena rozhodný úspěch, není zde třeba rozvádět. Celý život vůbec byl na jevišti výrazné zjevení. Bystrý jako pstruh ve vodě, osobnost zářivé inteligence, vždy pohotový, přítomný a výrazný. Měly-li mé hry tehdy celkem kladný ohlas, Jirka se na tom výrazně podílel. Jeho vynikající studie tupého, zamindrákovaného vrátného u moci ve hře ‘Bludiště’, jeho nezapomenutelná plačtivá, ale vitální máma-čečetka Outěchová v ‘Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho’, ale i bizarní typ Pepýže v ‘Kosmickém jaru’ ukazují, že Jirka měl a vlastně*

*stále má v sobě pozoruhodný rozsah, že jeho rejstřík je vskutku mnohostranný. Omezil jsem se jenom na výčet jeho důležitých rolí v mých hrách, protože zde si troufám hodnotit ony jeho tehdejší výkony z pozice autora, který se domnívá, že postavám, které sám napsal, oprávněně rozumí. Je prostě faktem, že prvá uvedení zmíněných her se neobešla bez Jirky Hála, a já mu za to při příležitosti jeho kulatého jubilea znovu vyslovuji svůj vřelý dík. Jirka byl a zůstává jedním z 'mých' herců.*

*Existuje vzácný ptáček, moc pěkný a ctěný, krásný pestrý ptáček jménem ledňáček. Myslím, že ho skoro každý zná. V některých knihách se o ledňáčkovi píše výstižně jako o létajícím drahokamu. Jirka Hálek byl takovým ledňáčkem – drahokamem jeviště. Ledňáčkem, který odlétl z jeviště v plném letu.*

*Přeji ti, Jirko, abys létal alespoň kolem potoků a řek českého divadla ještě dlouho. Tvůj Láďa Smoček<sup>152</sup>*

---

<sup>152</sup> Viz Činoherní čtení (září, říjen 2010).

## **II. Jiřina Třebická**

## Jiřina Třebická a její herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972 a v následujících letech

*Soňa: Hlavně, že jsi neztratil víru v život.*<sup>153</sup>

„Když přišla z Ostravy do Prahy a zahrála *Soňu*, nebylo pochyb, že v Činoherním klubu působí velká herečka,“<sup>154</sup> napsal Jaroslav Vostrý v lednu 2005, když Jiřina Třebická zemřela.<sup>155</sup> Píše-li pak, že „na závěr života jako by byla zapomenuta“, dotýká se i neblahých důsledků zpřetrhané kontinuity svobodného vývoje naší země a palčivých otázek po hloubce dnešních vztahů nás samých k uměleckým tradicím a hodnotám naší kultury.

Pro kolegy a diváky je Jiřina Třebická nezapomenutelná. ‘Herečka od Boha.’ Nesmírně křehká a inspirující, přitom houževnatá a rázná. Vzpomínají na „Jiřinku“, s láskou a úctou, s vědomím velkého daru z jejího upřímného herectví i kolegiality. Ale protože svět divadla a filmu bývá úzce spojen s dějinným životem národa a státu, nenaplnil se bohužel její osud tak, aby mohla vrchovatě uplatnit nevšední talent a veskrze bytostnou oddanost hereckému umění. Pro herečku jejích kvalit, s nesmírnou poctivostí, náročností a nekompromisností k sobě samé, nebylo už po roce 1972 – kdy

---

<sup>153</sup> Mottem studie je replika Soni z dramatisace Dostojevského románu *Zločin a trest* Aleny a Jaroslava Vostrých. Inscenaci uvedl Činoherní klub v roce 1966 v režii Evalda Schorma.

<sup>154</sup> Jaroslav Vostrý při posledním rozloučení s Jiřinou Třebickou v lednu 2005 v Praze-Malvazinkách. Smuteční řeč byla otištěna v *Činoherním čtení* (březen 2005).

<sup>155</sup> Pro připomenutí: Jiřina Třebická (rodným jménem Procházková) se narodila v Praze 1. listopadu 1930. Už v devíti letech ztratila maminku a vyrůstala s babičkou a starší sestrou, s podporou otce, jenž žil v jiném vztahu. Jak sama říkávala, byla ‘dítě ulice’. Brzy se uměla postarat nejen sama o sebe a hájit své místo tam, kde cítila smysl života. V roce 1948 nastoupila jako tanečnice do divadla v Českých Budějovicích a zakrátko byla angažovaná do činoherního souboru. Učila se přímo v praxi, bez školy, od zkušenějších, jež ji v divadle obklopovali. V roce 1953 se stala herečkou Městského divadla mladých v Ostravě (roku 1955 přejmenovaného na Divadlo Petra Bezruče). V té době byl jejím manželem režisér Karel Třebický.

politická a lidská zvuče postupně ‘rozprašovala’ evropsky uznávaný Činoherní klub – zdaleka tolik tvůrčích příležitostí, aby dnes byla doceněna a připomínána jako jedna z největších českých hereček. Přitom členkou ansámblu Činoherního klubu byla od roku 1965 do roku 1993 a ztvárnila tu dvacet devět hereckých postav, rolí hlavních i vedlejších. I když vezmeme pouze to, co zůstalo dochováno v lidské paměti, archivních materiálech a filmech, beze všech pochyb si naši pozornost zaslouží.

## Z Ostravy do Prahy

„Už Honza Kačer před léty říkal, že všechno to, co se nás jakýmkoliv způsobem dotýká, se má projevit na našem výkonu. Máme si tyto pocity přinášet s sebou i v době přípravných prací, tj. na zkoušky. Každý den se přece prožívá v životě jinak. Někdy převládají zážitky smutné, jindy veselé. Herec má mít potřebu uplatnit je na jevišti, aby nezůstal stát.“<sup>156</sup>

To jsou slova Jiřiny Třebické, kterých nám v tištěné podobě zůstalo jen poskrovnu, ale je v nich obsaženo cosi podstatného z jejího umění. Rozhovor v Ostravském večerníku v roce 1972 vznikl proto, že stále žila v povědomí tamních diváků jako vynikající členka Divadla Petra Bezruče. Působila tu v letech 1953–1965. V roce 1959, s příchodem režisérů Jana Kačera a Evžena Němce, scénografa Luboše Hrůzy a hereckých absolventů DAMU se stala oporou ansámblu, jenž se během pěti sezon vypracoval na jedno z nejpozoruhodnějších mladých divadel v Československu.

Zásluhou dramaturga Zdeňka Hedbávného tu hrála v inscenacích originálního repertoáru: postavy v původních „pionýrských“ hrách Saši Lichého (*Fripiri, Laťka*), Janu v prvním uvedení Aškenazyho *Nočního hosta*,<sup>157</sup> Miladu v Topolově hře *Jejich den*, Stellu v české premiéře Williamsovy *Tramvaje do stanice Touha* (vedle Blanche Niny Divíškové), Shakespearovu Julii, Antigonu v Hubalkově *Lázeňské sezoně*, Vančurovu *Josefinu*,<sup>158</sup> Lorcovu

<sup>156</sup> J. Třebická v rozhovoru pro *Ostravský večerník* 25. 5. 1972.

<sup>157</sup> Aškenazyho hru *Noční host* uvedlo DPB 29. 2. 1960 v režii Evžena Němce. O Jiřině Třebické tehdy František Götz napsal, že Janina závěrečná replika „Ty moje kachničko střelená“ zasvítila *nejlidštější pravdou*.<sup>157</sup> *Divadelní noviny* 16. 3. 1960.

<sup>158</sup> Divadlo Petra Bezruče bylo divadlem pro děti a mládež. K premiéře Vančurovy *Josefiny* byl vydán program s malým medailonkem, jenž hovoří vtipně o herečce i době: „Narodila se v roce 1930 v Praze, otec kovosoustružník, matka švadlena (původ na beton, i když bydlí u nového kostela). Svou



K vrcholům jejího ostravského působení bezesporu patřila role Anny v Langerově *Periferii* (premiéra 25. 4. 1964). „*Výrazné tmavé oči, subtilní až křehká postava, mimořádné hlasové možnosti – od ostrých, dryáčnických tónů přes zralý, příjemný alt až po hlásek dívčí až holčičí... Pro jednu herečku ‘výbava’ ojedinělá,*“ píše Josef Abrhám: „*Tak jsem ji poprvé viděl někdy v roce 1964 mezi dveřmi Divadla Petra Bezruče v Ostravě pár minut před koncem Langerovy ‘Periferie’ při dopoledním představení pro školy. Byl to pro mne jednoznačně mimořádný objev a potěšení, že někde někdo ‘funguje’ tak, jak já jsem se teprve fungovat chystal.*“<sup>160</sup>

Jiřina Třebická zanechávala v hereckých postavách otisk vlastního života. S uvolněností a fantazií, s humorem a groteskností, v níž se střetávala provokující drzost a pokorná ‘popsanost’ ženy už lecčímς zkoušené. To, co neoddělitelně provázelo duševní a citovou rovinu její intenzivní jevištní přítomnosti, byla přitažlivá elegance tělesného pohybu, okouzlující lehkost a obrazivá výmluvnost tělesného výrazu. Dovednosti, které rozvíjela v letech, kdy byla tanečnicí.

Josef Abrhám také vzpomíná, že její Anna tehdy „*vypadala trošku jako Giulietta Masina*“.<sup>161</sup> Připomíná tím přirovnáním neorealismus, jeho vliv na formování českého divadla 60. let a vznik filmové nové vlny. Po pádu fašismu a skončení 2. světové války se

---

*divadelní dráhu začínala jako tanečnice v Českých Budějovicích v roce 1948. Byla pokladníkem ČSM. Týdně dostává 22 milostných dopisů od neznámých autorů. Ráda se směje, ale i pláče. Má dceru Marcelu, která je od ní k nerozeznání. Používá zubní pastu Perličku. Miluje Hemingwaye a Wericha. Divadlo hraje ráda a hodně.*“

<sup>159</sup> Hra Josefa Topola *Jejich den* měla premiéru 5. 5. 1960 (režie J. Kačer), Williamsova *Tramvaj do stanice Touha* 8. 11. 1960 (r. J. Kačer), *Romeo a Julie* 13. 3. 1962 (r. J. Kačer), Hubalkova *Lázeňská sezóna* 22. 9. 1962 (r. Saša Lichý), Vačurova *Josefína* 10. 5. 1963 (r. E. Němec), Lorcova *Pláňka* 22. 2. 1964 (r. J. Kačer).

<sup>160</sup> J. Abrhám v knize *Činoherní klub 1965–2005*: 454.

<sup>161</sup> J. Abrhám v osobním rozhovoru v roce 2010.

neorealismus rozvíjel v katolické Itálii. Jako kulturní lék na lidskou bolest i hanbu. Zajímal ho všední život, v osudech obyčejných lidí hledal naději pro morální obrodu společnosti. V Československu byla v průběhu politicky uvolněných 60. let alespoň dočasná příležitost sejmut z umělecké tvorby přetěžké jeho ideologické manipulace a společnost prožívala jistou obdobu takového očistného 'návratu k člověku'.

Jiřina Třebická byla herečkou tvořící právě s naléhavou vnitřní potřebou zjitřeně pociťovat a vnímat každodenní záchvěvy. Vždyť z nich se v těch nejjemnějších vrstvách skládá a utváří individuální lidský život ve svém daném čase a prostoru. To přece slyšíme rezonovat i v jejím malém hereckém vyznání! A proč byla po léta nazývána „českou Masinou“?<sup>162</sup> Velké téma, jež si obě drobné, přirozeně hybné a půvabné ženy přinášely na divadlo a před filmovou kameru, otevírala jejich duše a povaha. Naplňovaly své herecké postavy s krajní citlivostí a neúnavným temperamentem především tvrdošíjným odhodláním uhájit si nejen život, ale s ním i bytostně potřebnou poctivost, čistotu, sebeúctu. Žily a jednaly s niterným příkázáním 'neohnout se!'.

Od prvního setkání v Divadle Petra Bezruče trvala šestnáct let divadelní spolupráce Jiřiny Třebické a Jana Kačera. I on se ve vzpomínce na první společná a vzájemně se obohacující léta, vrací k Anně z Langerovy *Periferie*:

*„Například hrála v Langerově 'Periferii' a nedá se dost dobře říct, jestli něco hrála, protože ona prostě tou holčičkou byla. Tam se taky projevilo to její baletní školení. Hrál s ní František Husák, velmi efektní, prakticky vzdělaný herec, s velkou technikou – a ona,*

---

<sup>162</sup> V této souvislosti je třeba vzpomenout filmy F. Felliniho *Silnice* (1954), *Cabiriiny noci* (1956), *Giulietta a duchové* (1965) a *Ginger a Fred* (1985), v nichž G. Masina hrála hlavní role.

kteřá zdánlivě žádnou techniku neměla. Když spolu hráli, bylo to aspoň pro mě takové první velké zjevení, že existují různé cesty, jak se dostat k jevištním postavám. Člověk si postupně uvědomoval, jak velký vklad ona má pro styl divadla, který se nám začínal líbit. Ne to představovací herectví, šikovně technicky zvládnuté, pláč, úsměv, převlíkání kabátů, ale **osobní téma herce zjevené v postavě**, která ho současně obsahuje a současně se spolu s ním rozvíjí. Když herec přináší do hry svou osobnost celou, a ona mu to vrací a jeho osobnost se tím rozšiřuje. V tom byla Jiřina báječná.

Měla jisté **osobní tajemství**, které v těch rolích vždycky dokázala uplatnit. Právě v 'Periferii' byla scéna, kdy se na ni Franci rozzlobil a utíkal za ní, že ji majzne. Ona utekla do skříně a on přibouchl ty dveře, praštil do té skříně a ta skříň praskla. A Jiřina byla vidět v té skříně. To byl **obraz**. Tak to prostě ve zkoušce vyšlo. Ona tam byla ve skříně, skrčená, malinká, v takové košilce – protože Luboš Hrůza, který měl rád herce, věděl, jak ji obléknout – byla tam v bělavé košiličce, nožičky takový veliký, hubený, s velkejma očima. A to byl najednou **osud**, který se překrýval jaksi víc. Nebylo to už jenom herectví. <sup>163</sup>

Z Divadla Petra Bezruče v roce 1965 odcházeli do Činoherního klubu František Husák, Petr Čepek a samozřejmě Jan Kačer s Ninou Divíškovou a Luboš Hrůza s Jiřinou Třebickou. Další z ostravského souboru, totiž Jiří Hrzán a Jiří Kodet, si řekli o angažmá sami a byli přijati; později přišel i Václav Kotva, aby také pomohl „s nábořem“, což bylo jeho další významnou úlohou v Divadle Petra Bezruče, zatímco v Činoherním klubu – jak se brzy ukázalo – nebylo nic takového zapotřebí.

Činoherní klub byl od počátku budován právě na – i Janem Ka-

---

<sup>163</sup> J. Kačer v osobním rozhovoru v červnu 2011.

čerem zmíněných – principech ‘herecké dramaturgie’, která herci otevírá příležitosti „*interpretovat, rozvíjet své individuální téma skrze objevování tématu postavy*“.<sup>164</sup> A to tématu – mohli bychom dodat –, které se rozvíjí, formuluje a nabízí k diváckému prožitku právě pomocí herecké proměny. Při této proměně zůstává herec pochopitelně sám sebou, protože nehraje pouze roli, ale rozvíjí své téma v postavě, kterou vytvořil tak, jak ji by skutečně nemohl vytvořit nikdo jiný.

Pro pětatřicetiletou Jiřinu Třebickou byla takovou velkou příležitostí v roce 1966 role Soni ve *Zločinu a trestu*. „*Najednou přišla a začala hrát Soňu v Činoherním klubu a všichni najednou začali věřit, že nikdo jiný než Třebická nemůže být Soňa,*“ přemítá Jan Kačer – Schormův Raskolnikov.

---

<sup>164</sup> Vostrý / Sílová 2009: 232.

## Entrée ve třech vedlejších úlohách

Pražskému publiku se Jiřina Třebická poprvé představila v Camusových *Spravedlivých*,<sup>165</sup> první velké ansámblové hře Činoherního klubu. V dramatu Alberta Camuse, jenž svými existenciálními romány a eseji ovlivnil filozofické myšlení a literární vývoj poválečné Evropy, hrála Nina Divíšková revolucionářku Doru Dulebovou a Jiřina Třebická Velkovévodkyni. Přicházela drobounká, uzounká v smutečních šatech, ve všech mimických projevech spoutaná tragédií, jež ji potkala s atentátem na milovaného muže. Tváří v tvář nešťastnému vrahovi (Ivana Kaljajeva hrál Josef Abrhám) se zjevila ve vězeňské cele. Byl pro ni jediným člověkem, s nímž mohla sdílet prožitou hrůzu a bolest:

**Velkovévodkyně** Přišla jsem, abych vás přivedla k Bohu. Teď je mi jasné, že se chcete sám soudit a sám spasit. Nedokážete to. Dokáže to Bůh, zůstanete-li naživu. Budu žádat o milost pro vás.

Později roli hrála Věra Galatíková a Jaroslav Vostrý píše, že přeob-sazení bylo pro Jiřinu Třebickou úlevou.<sup>166</sup> Camusovo drama je ve své podstatě hrou na tezi a jako takové muselo být bližší Věře Galatíkové, i vzhledem k její herecké orientaci vycházející převážně ze scénického citění slova, zatímco Třebická byla víc herečkou prvotně uplatňující tělesnou energii.<sup>167</sup>

Tu mohla spíš osvědčit v následující komediální inscenaci Jiřího Menzela. V alternaci s Ninou Divíškovou hrála od prosince

---

<sup>165</sup> Inscenace titulu, který se Jan Kačer chystal připravovat už v Ostravě, měla v Činoherním klubu premiéru 20. listopadu 1965.

<sup>166</sup> V knize *O hercích a herectví* Jaroslav Vostrý charakterizuje Věru Galatíkovou: „[...] bruneta s velkýma hnědýma očima a výraznými rysy asociujícími vášeň. Zralá ženská krása této herečky, podepřená velkou citlivostí a citovostí, ji přímo předurčovala k rolím královen, tragických milovnic i matek.“ Viz 1998: 185.

<sup>167</sup> O dvojí tradici, tendenci a orientaci herectví píše Jaroslav Vostrý v článku „Mimos a logos: autorský text a herecká interpretace“ v *Disku* 17 (červen 2009).

1965 (až do června 1976!) v Machiavelliho „šťavnaté“<sup>168</sup> *Mandrangoře*, v komedii „s radikální mimickou fantazií“.<sup>169</sup> Připadla jim role ovdovělé Paní, jež se s prosbou o zádušní mše pro nebožtíka otírala o frátera Timoteje (Josef Somr). Štíhlá Nina Divišková mu ve svých představeních v dlouhých nákracích koketně baletila za zády, kdežto Jiřina Třebická, soudě z fotografie Miloně Novotného, si víc pohrávala s obezřetností, jež brala v úvahu ženin společenský status.

Její paní v tmavém, skoro řeholním šatu promlouvala i tvárováním tělesného výrazu pro i proti.<sup>170</sup> Vycházela z ní něžně vyzývavá přítulnost i okamžitým seknutím vždycky hrozící nepřístupnost malé kočkovité šelmy. Její provokace „*Myslíte, že Turci vpadnou tenhle rok do Itálie? [...] Já se hrozně bojím toho jejich narážení na kolík*“, byla impulsem pro rozvíjení svérázné grotesky: za Liguorovo (Petr Čepek) kousnutí do zadnice od ní dostal políček pan Mikula (Jiří Hálek) a výstup dohrával Syr (Jiří Hrzán), když se po čichu mlsně pustil v jejích stopách. V ironické erotické komedii Jiřího Menzela si patrně také přišli na své.

Jak vzdálená pak byla těmto tělesným slastem potěšení dvou starých dam ze Smočkova *Bludiště!*<sup>171</sup> Krátily si čas vyprávěním hrůzostrašných příběhů, třeba o ženě rozřezané na krvavé nudličky, které zvrhlík házel v zoologické zahradě přes mříže lvům a do akvária rybkám. Byly jimi tak zaujaté, že vůbec nevěděly, kde jsou. Ladislava Smočka při prvním setkání s Jiřinou Třebickou zaujalo,

---

<sup>168</sup> B. Štěpánek, „Dvě neuctivé premiéry“, *Večerní Praha* 20. 12. 1965.

<sup>169</sup> H. Ihering, „Karl Heinz Martin und Prager Experiment“, *Die Andere Zeitung* 25. 1. 1968.

<sup>170</sup> Autorem 'spoluhrající' scény a kostýmů byl Luboš Hřůza. Dlouhé, tmavé šaty, navozující představu jeptišky, doplňoval rafinovaný čepec s třemi vystouplými rohy, který prozrazoval divákovi oku ženy 'd'ábelské' myšlenky. V záznamu inscenace, jež natočila švédská televize v roce 1971, ovšem Jiřinu Třebickou neuvidíme, hraje v něm Nina Divišková.

<sup>171</sup> Aktovka *Bludiště* se hrála společně s *Podivným odpolednem dr. Zvonka Burkeho* od 9. března 1966.

*„jak s velkou chutí pojala tuhle starou babu, paní radovou, s liškou kolem krku, ač bylo teplo. Byla taková přikrčená, jako kdyby ztratila trošku krk, a mezi tím vyprávěním tam krmila ptáčky. Drobila jim s takovou tou omezeností, ale s úžasnou vizuální, mimickou fantazií. Ještě to ptáčkům v ústech přežvýkávala. Ten výstup byl nesmírně krásný. Na to si živě vzpomínám. To byl tak silný okamžik, že člověk to dokáže popsat i teď, jakoby to hráli před týdnem. Byla to jenom figurka, ale tam právě ukázala, kdo je to Jiřina Třebická.“<sup>172</sup>*

Na proměnu dvou mladých žen ve staré dámy vzpomínají mnozí. I Ctiboru Turbovi<sup>173</sup> ulpěl v paměti obraz, v němž Třebické paní vytahovala z pytlíčku z kabelky nějaké jídélko. Její repliky přitom nebyly nic víc než opakované „jo, jo“, „já jo“ (v autorových scénických poznámkách s přívlastkem „lačné“). Působilo to jistě krutě legračně, když se ve spojení s líčeným krvákem „lačné“ verbální přízvukování naplňovalo reálným přežvykováním. Pro skutečně vražedné počínání Vrátného (Jiří Hálek či Josef Somr) byl drobný výstup Jiřiny Třebické s Ninou Divíškovou, naplněný intuicí uměleckého citu a smyslem pro humor a sebeironii, roztomile groteskní ouverturou.

---

<sup>172</sup> L. Smoček v osobním rozhovoru v červenci 2011.

<sup>173</sup> Ctibor Turba hrál s Jiřinou Třebickou v roce 1971 pantomimickou inscenací *P.A.R 3441*. Dodnes oceňuje jak její odvalu, že se už jako babička (vnučky mimky Halky Třešňákové) nebála vstoupit do inscenace mladých mimů, tak její neobyčejnou přítomnost na scéně a sílu její osobnosti, jež tiše, v oduševnělém pohybu vplouvala do herecké postavy umělé ženy a vytvářela tak ve vnímání diváka žádoucí zmatek v tom, co vlastně ve hře představuje.

## Průsvitná Soňa ve Zločinu a trestu

Premiéra *Zločinu a trestu* se v Činoherním klubu uskutečnila 20. dubna 1966. Byla to pátá a závěrečná inscenace první oficiální sezony. Autoři dramaturgie Dostojevského románu, Alena a Jaroslav Vostrých, se odvážili přijít s pozoruhodným existenciálním dramatickým textem.<sup>174</sup> Jevištní příběh začínal až po vraždě, Raskolnikov se snažil odstranit stopy svého zločinu a v horečce bloudil mezi děsivými sny a realitou, až sám na okamžik nevěděl, zda skutečně zabil.

Inscenaci režíroval Evald Schorm jako svoji první divadelní práci. V té době se už v kinech promítal jeho film *Každý den odvahy*, převratné dílo české kinematografie měnící pohled na dosavadní urputné budování socialismu a jeho 'hrdiny', ztrácející kontakt se skutečností. Mezi tímto filmem, v němž hlavní roli hrál Jan Kačer, a *Zločinem a trestem* v Činoherním klubu byla, jak podotýká Jaroslav Vostrý, bezprostřední návaznost: „*My jsme chtěli, aby to, co bylo na jevišti, bylo skutečné. Už to samo o sobě byl jakýsi protest proti té kamufláži, proti všem heslům a Potěmkinovým vesnicím, kterými byl tehdejší socialismus.*“

Evald Schorm měl pro Dostojevského romány mimořádné pochopení a zvláštní smysl tu neslo i to, že náboženský kontext jeho děl mu byl blízký. Konečný text dramaturgie se skládal z dvanácti obrazů. Při debatách o výpravě, jež se odehrávaly přímo na jevišti, spontánně vznikla i výsledná podoba výpravy Luboše Hrůzy, připomínající oltářní triptych:<sup>175</sup> napravo se Soniným pokojíkem, nale-

---

<sup>174</sup> Viz Vostrý 1996: 87-99.

<sup>175</sup> Vojtěchovský, Vostrý 2008: 196.



vo s Raskolnikovovým doupětem a se střední částí, v níž se proměňoval Porfirijův služební byt v jeho pracovnu, v Lužinův či Svidrigajlovův pronajatý pokoj či v příbytek Marmeladových, v němž se konala pohřební hostina. O té se psalo jako o divadelní době Buňuelova hodování žebráků ve filmu *Viridiana* (1961).

Schormova pohřební hostina realizovaná s naturalistickou divokostí působila na některé kritiky až příliš drasticky. Ale právě tak skýtala divákům atakující obraz veskrze odpudivého, přizemního světa, z něhož se Raskolnikov toužil vymanit. Měl inteligenci a cit, ale také napoleonské sny. Neměl pokoru, s níž by své energii a ctižádosti, dal přirozený řád. Touha po uplatnění vlastních možností a vzpoura proti pokořování od těch, kterými pohrdal, v něm vybuchovala v tlumených explozích bezmocného vzteku. Pro osamocení člověka jí bylo moc. Tak mu i kostým od Luboše Hruzy byl malý a stejně rozervaný jako jeho duše.

**Raskolnikov** Chtěl jsem zabít pro sebe – ne pro peníze – proto, abych se to dověděl, abych poznal – abych poznal, jestli jsem jen taková veš nebo jestli jsem člověk a dokážu přestoupit – jestli mám právo –

**Soňa** Právo zabíjet?

**Raskolnikov** Ne – nepřerušuj mě – chtěl jsem jen udělat pokus –

**Soňa** A zabil jste člověka.

**Raskolnikov** Zabil, zabil, ale jak jsem zabil? Copak takhle se zabíjí? Copak jsem zabil nějakou babu? Sebe jsem zabil!

Cestu, kterou Evald Schorm od začátku zkoušek vedl herce k dvojlomným Dostojevského postavám, zachytil ve své knize Jan Kačer – Raskolnikov:

*„Evald bez režijní rutiny, jemně, tápavě, kočičími tlapkami obcházel kolem textu. Neobjasňoval, nezpřehledňoval. Naopak přidával k tajemství příběhu tajemství svoje. Naznačoval nekonečné možnosti asociací. Zdánlivě jsme nepracovali na této hře, ale zabývali se sami sebou. Ještě jsme nehráli určenou skladbu, ale rozpomínali se na důvody jejího vzniku. Nepoznávali jsme svoje budoucí posta-*

vy, ale uvědomovali jsme si sami sebe a nešťastníci Dostojevského na nás vyzývavě zírali a jen zdrženlivě vycházeli vstříc. Evald nabízel i hudební postupy, učil nás poslouchat, slyšet, nejen porozumět slovu, ale vnímat sílu a barvu, naléhavost volání a vzdechů. Důvěřoval. “<sup>176</sup>

Evald Schorm říkával, že pro herce je důležité „být hercem před věčností, bavit se tím kvůli sobě, bavit se hrou, ne být hercem podle školy, podle zaměstnání. [...] Jde o chápání otevřenosti, upřímnosti, tajemství, alogičnosti, amorálnosti, intuitivnosti, nevypočitatelnosti a všech nepojmenovaných temných i jasných zdrojů, podmiňujících tvorbu.“<sup>177</sup>

Takovou herečkou „před věčností“ tu byla Jiřina Třebická. Její Soňa přirozenými a nevyzpytatelnými reakcemi vtahovala diváky do hry a dávala jí reálnost. Měla pokornou prostotu i ‘svatou výšku’<sup>178</sup> a s ní se obětovala trpícímu vrahovi, jenž za ní přišel, zachránil ji před Lužinovou zlobou a zjevil jí svůj smrtelný hřích.

**Raskolnikov** Ale co by. Je to tak. (*Zamyslí se*) Když se stalo, stalo se. Rozumíš? Chtěl jsem se stát – Napoleonem, proto jsem zabil, rozumíš tomu? – Soňo!

**Soňa** Nerozumím, ale – můžeš mluvit, mluv. Já porozumím, určitě. – Po svém porozumím.

Duševní prožitek, který si Jiřina Třebická v Soně, i v jiných psychologických rolích,<sup>179</sup> na jeviště přinášela, ji činil nesmírně jímavou. „*Ona byla i v utrpení úžasná. Ono to z ní prostě šlo naprosto přirozeně. Ona taková byla,*“ říká Ladislav Smoček a Jaroslav Vostrý hovoří o hereččině hypersenzitivitě spojené s představitivostí, určující a velkolepé, o jejím umění reagovat. Tak i Jan Kačer vzpomíná právě na to, jak se chování a jednání Soni, odvíjelo

---

<sup>176</sup> J. Kačer v knize *Mírnou oklikou*.

<sup>177</sup> E. Schorm, *Filmové a televizní noviny* 15. 11. 1967.

<sup>178</sup> J. Abrhám v osobním rozhovoru v r. 2010.

<sup>179</sup> K vrcholům českého ženského herectví poslední třetiny 20. století patřila bezesporu její Mary Tyronová v *Cestě dlouhého dne do noci* Eugena O’Neilla. Inscenaci režíroval Ladislav Smoček v roce 1978.

‘jen’ z toho, jak čekala, poslouchala a odpovídala. Přitom její pohyb byl téměř taneční choreografií – přesně cítěné napětí a uvolnění, výmluvné měkké siluety a střídavě stylizovaně tvarované tendence neustálého vzájemného přibližování a vzdalování se: Sonino ‘smím se k němu přiblížit?’ a Raskolnikovo ‘mám se k ní přimknout?’. Sonin ostych, vina a strach, a najednou síla, pevnost, iniciativa.

**Soňa** A teď běž, hned, postav se na to nejrušnější místo a pokloň se a zlíbej zemi, kterou jsi zhanobil. A pak – pak se pokloň všemu světu, na všechny čtyři strany se pokloň, a nahlas vypověz: Já jsem zabil! – Až to uděláš, Bůh tě vzkřísí. (*Popadne ho za ruce, celá se třese*) Půjdeš? Mluv! Půjdeš?

Její naléhavá slova překračovala prostor a snažné fyzické jednání pozvedávalo Raskolnikova z běsu. Jemně, něžně, rázně a neústupně ho Soňa postrkávala k přiznání. Přitom každé hnutí citu a mysli se okamžitě zračilo v hereččině tváři, výrazné rysy jejího transparentního obličejě dokonale zjevovaly Soninu ubohost i podmanivou krásu.<sup>180</sup>

Autorkou nejpodrobnějšího záznamu je Helena Suchařípová v časopise Divadlo:

*„A přece jde osamělému chodci mezi mimojdoucími vstříc někdo, kdo pronikne do nitra ulity. Dětská, plachá, rozčepýřená a urousaná prostitutka Soňa, která bezděčně a nevědomky dělá to, oč Raskolnikov tak zoufale zápolí – dává smysl svému životu. Jako hadrová panenka, s níž si nešetrně pohrály nesčetné ruce, se zjeví na Raskolnikovově pouti hubeňoučké, bledé, průsvitné stvoření, jež téměř nemá, čím by se zahalilo a jež skrývá tvář za přepadlé pramínky vlasů jako za potrháný závoj. Přichází tiše a neslyšně, postává trpělivě s dětsky našpulenou pusou, již unavený stín a předčasné*

---

<sup>180</sup> O vlastnostech lidského obličejě pojednává kniha Vladimíra Blažka a Radky Trnky: *„Mimické výrazy také nejsou statické, naopak se rozvíjejí, mění svou intenzitu, gradují – mají svou dynamiku. Tato dynamika obsahuje dodatečnou informaci o síle a upřímnosti (případně neupřímnosti) patřičné emoce. Část dynamické sekvence, kdy mimický výraz dosahuje extrémních konfiguračních změn, se nazývá ‘vrchol výrazu’ a slouží zpravidla k popisu základního vzorce daného výrazu.“* Viz 2009: 141.

*rýhy uzavírají pevně jako těžký zámek. Promlouvá spíš lehce nachýleným postojem, hnutím ruky, nečekaným nakročením, temnými záblesky očí. Gesta plují prostorem v prostých křivkách, unaveně se skládají, bez hlesu dotýkají. Z uzamčeným úst proudí slova v nepřerývaném rytmu, v němž jako by nebylo místa pro otázky a zvolání, mollový tón hlasu padá do zámlk, z nichž vylétne osamělý údiv nebo vzlyk pokoření.*<sup>181</sup>

Psala-li Helena Suchařípová v roce 1966 o tom, že Soňu Jiřiny Třebické vnímala z hlediště jako „průsvitné stvoření“, postihla pravděpodobně kousek toho, co Jan Kačer nazývá hereččiným tajemstvím a Ladislav Smoček „vyzařováním oduševnělé krásy“.

*„Její Soňa byla průsvitnost sama. Já ji pořád vidím v té bílé košilce a najednou jakoby neměla tělo, jakoby ukázala až takové odhmotnění, a přitom to mělo ohromný vnitřní ponor,*<sup>182</sup> odvolává se i dnes k podobnému zážitku Jan Císař a možná nás tím vrací k onomu Schormovu „být hercem před věčností“, což můžeme chápat i jako překračování hranice herecké osobnostní prezentace postavy k něčemu hlubšímu, ‘nadindividuálnímu’.<sup>183</sup>

V roce 1967 byl hostem Karlovy univerzity Erik Krag, norský profesor, jenž se zabýval dramaturgií Dostojevského románů a navštívenou inscenací Činoherního klubu velmi ocenil. Vnímá toto divadlo jako místo hereckého umění, v němž je třeba metafyzický obzor vyjádřit spíš obrazně než intelektuálním dialogem.<sup>184</sup> A scény Jiřiny Třebické byly obrazy! Když před ní Raskolnikov padnul na kolena a políbil jí nohy, pozvedala s mírně skloněnou tváří ruce tak, jako by byl nad jeho zmučeným tělem zavěšený zářivý kříž. V

---

<sup>181</sup> H. Suchařípová, „Glosy o hereckém kontaktu“, *Divadlo září 1966*.

<sup>182</sup> J. Císař v osobním rozhovoru v červnu 2011.

<sup>183</sup> J. Vostrý, „K osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví a cesta k němu*, Praha: DAMU 2009.

<sup>184</sup> J. Knap, „Host z Norska o Dostojevském“, *Divadelní noviny* 25. 10. 1967.

obrazu pohřební hostiny ostražitě planoucí vstřebávala s hrdě vztyčenou bradou Lužinovo (Pavel Landovský nebo Josef Vondráček) křivé obvinění do chvíle, než ji zlomilo v zoufalý pláč. A ve scéně se Svidrigajlovem (Miroslav Macháček) v ní bezbranné hubeňoučké dítě vrhalo jasný paprsek do jeho temnoty.

V kritikách se psalo, že scény Raskolnikova s Porfirijem (Josef Somr) a Soňou jsou syntézou Dostojevského idejí<sup>185</sup> a výkon Jiřiny Třebické „zasluhuje samostatné studie, protože tak dokonalé ztotožnění s rolí, tak fascinující prostotu a autenticitu uvidí člověk na jevišti jen zřídka“.<sup>186</sup>

Přitom kostým ani maska jí na kráse vzhledu nepřidávaly,<sup>187</sup> o to víc v důsledně budované motivické struktuře působila její cudnost a čistota. Už při prvním výstupu si ve vysokém umyvadle omývala nohy, aby ze sebe smyla ‘pošpiněnost’ z ulice. Spatřená na pár okamžiků, byla téměř vším, čím mohla být za celý život. Za pečlivou a až dětsky měkkou artikulací slov byl jasnozřivý cit, vědomí vlastní nedostatečnosti i ceny, jakou může mít lidské bytí, je-li naplněno. Hlas jí potemněl a zazníval z nitra, jen na půl dechu, když říkala: „*Hlavně, že jsi neztratil víru v život.*“ Po Raskonikovově přiznání spočinuli oba v samém středu scény, před nimi byla cesta na Sibiř a sedm let jeho vězení.<sup>188</sup>

**Soňa** (*horoucně pokračuje, pořád ve strachu, že bude odehnána*) Jistě se mi podaří najít si tam nějakou práci – můžu šít – bude tam o švadleny nouze, našetříme si nějaké peníze – posloucháš mě?

<sup>185</sup> J. P. Gawlik, „Co nowego nad Weltawa?“, *Życie literackie* 18. 1. 1970.

<sup>186</sup> Z. Hořínek, „Činoherní klub 1965–66“, *Divadlo září* 1966.

<sup>187</sup> Sonin kostým od Luboše Hrůzy měl svůj ‘charakter’. Nosila kulatý slaměný klobouček, košilku, v níž vynikly dlouhé štíhlé paže, jež mohla schovat pod šál, obnošenou tmavou sukni až ke kotníkům a žluté střevíce. Na obrázku, který Luboš Hrůza později namaloval, svírá v rukou zavřené paraplíčko. Ale nejvýraznější jsou její tmavé tázavé oči, napjatá ústa a dětsky kulatá tvář. V závěrečných obrazech Soňa nosila dlouhé šaty ze sametu, jenž odrážel a pohlcoval dopadající světlo a měkce dobarvoval ladný pohyb.

<sup>188</sup> „*Raskolnikov a Soňa se dostávají do středu v závěrečném výjevu spojujícím lásku s pokorou před zákonem silnějším než jakýkoliv světský právní řád, tzn. ve výjevu poukazujícím především nahoru, k tomu, co oba přesahuje a co jaksí posvěcuje jejich umístění v centru,*“ píše Jaroslav Vostrý v knize *Obraz a příběh*.

**Raskolnikov** To mám žít jenom proto, abych žil? (*Rozčilený*) Jestli vůbec cítím nějakou vinu, tak jedině proto, že jsem se přiznal! Ale proč? Proč jsem tam chodil? Copak je touha žít tak nepřekonatelná?

**Soňa** (*úpěnlivě pokračuje*) Budeme se vídat denně – každý den si tě nechám vyvolat – k vězeňské bráně – nebudeš muset nic říkat, nic, ani slovo, jenom --- můžu?

To „*můžu?*“ bylo tak upřímně otevřené, tak trvajícím, tak něžně ženským! Bylo v něm poznání, že opravdový smysl má v životě právě to, co můžeme sdílet s někým jiným.<sup>189</sup> Tak Jiřina Třebická vnímala i divadlo, o kterém s vážnou tváří říkala, že „je kumšt“, a takový byl i její vztah k spřízněným lidem. Za roli Soni získala v anketě časopisu *Divadlo* největší počet hlasů za herecký výkon v divadelní sezóně 1965/66.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> V berlínské Gemäldegalerie je vystaven obraz italského malíře Gaspara Dazianiho *Ježíš před Pilátem* z roku 1755. Na plátně návštěvníkův pohled zaujmou tři postavy. Tou jakoby navíc je drobná, dětská tvář umístěná u pravého okraje. Tam u Pilátova trůnu jeho žena Prokula nalévá vodu do nádoby, v níž si Pilát omyje ruce. Je zachycená z profilu, její výrazné oči se rozrušeně dívají na Ježíše a její tělo se mu chce přiblížit. Má pootevřená ústa, jež podle Evangelia svatého Matouše sdělují: „*Nic neměj činiti s spravedlivým tímto, nebo jsem mnoho trpěla dnes ve snách pro něho.*“ Výraz této Prokuly, jež je pro pravoslavné věřící svatá, je podobný výrazu Soni Jiřiny Třebické. Spojuje je lidský akt vztahování se k druhým lidem, vcítění a soucit.

<sup>190</sup> „Anketa 34“, *Divadlo* září 1966; Pro Jiřinu Třebickou se v anketě vyjádřili Zdeněk Hořínek, Jan Kopecký, Milan Lukeš, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa a Eva Uhlířová. O tři hlasy méně tehdy připadlo Marii Tomášové za postavu Évi v Topolově *Kočce na kolejích* v Divadle Za branou a Olze Scheinpflugové za Nechamu v Babelově *Západu slunce* v Národním divadle.

## Atraktivní barová zpěvačka a zanedbaný cvrček od plotny

Takovými protikladnými charakteristikami Jiřinu Třebickou zachytil kritik D. Neumann při zájezdu do Berlína, kde se hrála hra Aleny Vostré *Na koho to slovo padne* (premiéra 4. prosince 1966) a Pinterovy *Narozeniny* (premiéra 7. prosince 1967).<sup>191</sup> Obě herecké postavy – zpěvačka Margit a Meg Bolesová – zjevovaly hereččin mimořádný rozmach, rozšiřovaly bohatou škálu dramatických postav, do nichž se dokázala přirozeně přetělesnit a předuševnit.

*Na koho to slovo padne* byla první hra Aleny Vostré, kterou autorka napsala přímo ‘v divadle’ hercům ‘na tělo’. S komediální lehkostí a jemným koncentrovaným slovním humorem si dělala legraci z poměrů panujících v tehdejší každodenním životě. Ne satirickými narážkami, ale prostřednictvím hry mladých lidí, studentů, kteří si vymysleli zábavu, v níž kompenzovali svůj pocit společenské nemohoucnosti a manipulace.

„*Pocit, že někdo s nimi hraje nějakou podivnou hru*“, napsal s pochopením Irving Wardle v článku *The Czech Dream*,<sup>192</sup> „*a oni si na oplátku hrají vlastní hru s osobami mimo vlastní skupinu.*“ Pro londýnského kritika byla inscenace ještě něčím víc – totiž příkladem veškeré dosavadní práce Činoherního klubu: „*Soubor přistupuje ke hraní jako hře, ke které přizvává nové členy, kteří s touto hrou sympatizují. V současné době je jich dohromady šestnáct a drží je pohromadě spíš přátelský vztah než určitý pevný záměr, ale všem je společné, že unikli z prostředí, v němž se z toho nebo onoho důvodu cítili stísnění. [...] Výsledek je pozoruhodný.*“

---

<sup>191</sup> D. Neumann, „Flax in der Pinte“, *Der Abend* 10. 3. 1969.

<sup>192</sup> I. Wardle, „The Czech Dream“, *The Times* 29. 11. 1969.

[...] *Jakoby herci hráli sami sebe způsobem, který je kombinací osobního a společenského postoje.*“ Hru Aleny Vostré tak vnímala zejména generace mladých diváků Činoherního klubu. Pro mnohé z nich se stala klíčovým divadelním zážitkem jejich života.

Margit Jiřiny Třebické tady byla jednou z obětí žertovné hry sympatických rošťáků, kteří našli útočiště v zahradní kavárničce. Zpívala tam „*s vzrušujícím chvění v hlase*“<sup>193</sup> a „*popraškem zvláštního stesku*“<sup>194</sup> na mikrofon nostalgické šansony (hudbu složil Petr Skoumal) a vlastní expresivitou připomínala Edit Piaf. Hra s ní spočívala v tom, že ji Ofsajd pozve na rande, bude konverzovat o „voběšenechj“ a přesně o půl čtvrté se budou líbat. Třebické Margit ale nebyla z žen, které by si daly líbit, aby si z nich někdo jen pro své potěšení dělal srandu. „*Skromně komickému, chaplinovskému*“ Jiřímu Hrzánovi<sup>195</sup> hned všechno vracela, uměla s ním rozehrát vtipný slovní ‘ping-pong’<sup>196</sup> a jiskřivě se smát.

Jejich setkání, okořeněné nečekaným příchodem manžela (Josef Vondráček) a nepříjemným nařčením (v rámci jiné hry se jí Abrhámův Medik veřejně dotázal: „*Neviděli my jsme se loni na podzim v jednom francouzském vesnickém bordelu?*“), stejně dospívalo k přátelství. To pro ni – stejně Margit jako Jiřinu Třebickou – znamenalo věrnost a hlasité zastání. Když se před závěrem hry podrážděný buran Pavla Landovského dožadoval, aby Číšník (Jiří Kodet) partu studentů z kavárny vyhodil, protože jejich zábavu považoval za vlastní urážku, opáčila mu s úsměvem a

---

<sup>193</sup> D. Neumann, „Flax in der Pinte“, *Der Abend* 10. 3. 1969.

<sup>194</sup> S. Machonin, „Na koho to slovo padne“, *Literární noviny* 17. 12. 1966.

<sup>195</sup> C. Frame, „Nonsense! But I enjoyed it all...“, *Evening News* 17. 4. 1970. Scéna, v níž Jiřího Hrzána uvěznil do stojánku na květiny agresivní řemeslník Lexa (Josef Somr), byla výmluvným obrazem mladých lidí v situacích, kdy překročili hranice svobodného prostoru, jež si udržovali alespoň mezi sebou.

<sup>196</sup> O přesvědčení Jiřiny Třebické, že dialog mezi hereckými partnery na jevišti „*musí být ping-pong*“ mluví Libuše Šafránková. Na jevišti Činoherního klubu se spolu setkávaly od roku 1972.



naléhavostí sobě vlastní: „*Ale – to byla jenom taková legrace. Legrace, víte?*“ – Nevěděl. A zuřil.

O leccčems jiném zato nevěděla tragikomická Meg Bolesová z Pinterových *Narozenin*. Jak vzdálená přitažlivé Margit a vizionářské Soně!

„*Ve vytřeštěnou dětinskou paničku se k nepoznání změnila Jiřina Třebická. V nevinných, nechápavých do široka otevřených očích je něco z Giulliety Masinové: zestárlá naivka, ochotná sednout komukoliv na lep, ve svém slepičím mozečku nechápající smysl ničeho,*“ napsal tehdy Pavel Grym.<sup>197</sup>

Přitom v Pinterově dramatu jde o lidský život! V přímořském penzionu manželů Bolesových (Petra Bolese hrál Bořivoj Navrátil nebo Leoš Suchařípa) se jednoho dne objeví dva muži, Goldberg (Josef Somr) a McCann (Petr Čepek), aby se agresivní silou a cynickým psychickým terorem zmocnili podnájemníka Stanleyho (Jan Kačer či Jiří Hrzán).

Pro Jiřinu Třebickou byla postava Meg něčím novým. A nejen pro ni. Pinterovy *Narozeniny* se v Činoherním klubu hrály v československé premiéře, v inspirativním překladu Milana Lukeše, a byly první režii uměleckého šéfa Jaroslava Vostrého. Megina naivita a omezenost, „*do nebe volající pitomost*“,<sup>198</sup> usnadňující oběma teroristům splnit úkol, vyžadovala nalezení způsobu, jak postavu vybavit a jak ji tvarovat.

Meg se vyjadřovala v jednoduchých větách, kladla svému muži stále stejné, zbytečné otázky, stran počasí, kukuřičných vloček, novinových zpráv. Žila v uzavřeném, pomalém světě, z kterého vytr-

---

<sup>197</sup> P. Grym, „Nebezpečí číhá za dveřmi“, *Lidová demokracie* 9. 12. 1967.

<sup>198</sup> Vostrý 1998: 186.

žením byla péče o Stanleyho a stejně nepatřičné erotické dotírání na jeho osobu, v hereččině podání velmi náruživé i plné studu. Před manželem byla jeho mámou, a když s ním byla sama, rádobý milenkou. Pro Stanleyho otrávené opovržení neměla sluchu, vždycky je převrátila k tomu, co by si sama přála. Představu, že by o něj mohla přijít, si nemohla připustit.

Nejvýraznějším hereckým prostředkem k zpodobení Meg se tak Jiřině Třebické stala dráždivě přihlouplá intonace, kterou si dokonale uměla přivlastnit.<sup>199</sup> Vlastně se držela jedné, s níž náramně protahovala poslední slabiku („*Čteš novinyyy?*“, „*Je to k něčemuuu?*“, „*Dobře to víím.*“). Jako cvrček hrála stále dokola svou monotónní písničku. Jen v situaci, kdy Stanley vyslovil obavy z velkého auta, které zastaví před domem a odveze ho pryč, zazníval na okamžik jiný, výrazně prudký, obranný tón. V Meginých bláznivých narozeninových rejdech pak mizela její usedlost a upjatost, vtělená maskou a kostýmem do účesu z umělých kudrlinek a posledního zapnutého knoflíčku na staromódní blůzce.

*„Představení začíná dlouhou komickou sekvencí, kdy Meg párá pestrobarevnou ruční práci – Meg vytahuje červené nitě, větší si je kolem krku, a když je těch nití moc, začne je smotávat do klubíčka, nitě se strašlivě zadrhují a utáhnou se jako oprátka“*, psala Elżbieta Wysińska.<sup>200</sup>

Na nešťastné oslavě Stanleyho narozenin *„silně nalíčená a nevkusně oblečená“* předváděla šaty jako na módní přehlídce. *„Její*

---

<sup>199</sup> Jiřina Třebická byla pověstná svědomitou přípravou na zkoušky i představení. Hrála-li večer, přicházela do divadla kolem páté hodiny, aby si zopakovala text, připravila si masku i kostým, a když přicházeli kolegové, byla už soustředěná a připravená vydat na jevišti vše, co role vyžadovala. Stejně důležité pro ni bylo po představení mluvit s kolegy. Se zkouškami *Narozenin* je navíc spojená vzpomínka Jaroslava Vostrého, za kterým několik dnů před premiérou přišel Luboš Hruza s přáním, aby se už inscenace začala hrát, protože má doma místo Jiřiny Třebické nepříliš příjemnou paní Bolesovou.

<sup>200</sup> E. Wysińska, „Činoherní klub czyli Jak pogodzić reżysera z autorem i aktorem“, *Dialog* 5 / 1972.

*výstup je ztělesněná trapnost, naivita, sentiment, bolest a zažitá pokora zároveň*“.<sup>201</sup>

Sotva přemohla ostych a pronesla cituplný přípitek, z kropený slzami, se skleničkou whisky se proměnila ve ztřeštěného čertíka. Zatímco zdeptaný Stanley už ani nehlesl, ona po boku McCanna vroucně pěla, potácivě se rozmachovala rukama a křepčila jako neobratné kůzle. Diváky pak muselo mrazit, když prožívala obrovskou radost při hře na slepou bábu, a nejvíc se krčila vzrušením v okamžiku, kdy McCann s šátkem přes oči natahoval silné pracky po Stanleyho krku. Ve třetím jednání pak přicházela zase spořádaná Meg, jen ozdobená malým krajkovým kloboučkem na znamení vydaného večírku.

**Meg** Že to byl včera báječný večírek?

**Petr** Já tu nebyl.

**Meg** Ne?

**Petr** Přišel jsem až po něm.

**Meg** Aha. *(Odmlčí se)* Byl to báječný večírek. Léta jsem se už tak nenasmála. Tancovali jsme a zpívali. A hráli hry. Škoda, žeš tu nebyl.

**Petr** Tak to bylo pěkné?

*(Pauza)*

**Meg** Byla jsem královnou plesu.

**Petr** Ano?

**Meg** Bodejt'. Všichni to říkali.

**Petr** Taky bych řekl.

**Meg** Je to tak. Královna. *(Odmlčí se)* Dobře to vím.

Když to Meg říkala, na rozdíl od Petra nevěděla, že Stanley už v domě není, a výraz v její tváři prostoupilo tak šťastné dojetí, že jí přivřelo oči, protáhle se rozplynulo v koutcích úst a pomačkalo bradu. Na fotografii ji tak zachytil Miloň Novotný a Libor Fára ji učinil ústředním portrétem svého plakátu k *Narozeninám*. „*Herečka se nebojí být ošklivá ani trapná – právě proto je ve své ubohosti dojemná až tragická.*“<sup>202</sup> Více k pláči než k smíchu.

Při berlínském hostování napsal Spandauer Volksblatt: „*Jiřina*

---

<sup>201</sup> F. Knopp v diplomové práci „Činoherní klub 1965–1968“ píše na straně 47 o intonacích Jiřiny Třebické i o scéně módní přehlídky a dotýká se hereččiny podobnosti s G. Masinou.

<sup>202</sup> M. Urbánková, „Obdiv hercům“, *Práce* 13. 12. 1967.

*Třebická líčí slaboduchou majitelku penzionu tak precizně, že je to výstřední rozkoš: zprvu jako praštěnou hospodyní s opožděnou potřebou mateřské něhy namířené k svému hostu, později jako groteskní královnu plesu na improvizované párty.*<sup>203</sup>

Článek se jmenoval „Velká parabola jedné okupace“ a právě takovou „zlověstně aktuální příchuť“ *Narozeniny* Jaroslava Vostrého po srpnu 1968 měly.<sup>204</sup>

O čem asi přemýšleli diváci, když viděli Meg Jiřiny Třebické, jak bezhlavě pronajímá dům agresorům a nevědomky se nechává vplést do jejich taktiky, a když slyšeli Petra Bolese Leoše Suchařípy, jak se mu po jediné ostré výhružce zlomil jeho laskavý znělý hlas a najednou věděl, že není s to uchvácení Stanleyho zabránit?

---

<sup>203</sup> Hans-Jörg von Jena, „Handfeste Parabel einer Okkupation“, *Spandauer Volksblatt* 9. 3. 1969.

<sup>204</sup> Vostrý 1996: 112.

## V situaci na ostří nože

Okupace Československa vojsky Varšavského paktu v roce 1968 zastavila obrodný proces Pražského jara a další směřování veškerého veřejného života se mělo podvolit diktátu Sovětského svazu. Pro Činoherní klub a jeho dosavadní vnitřně svobodnou, necenzurovanou tvorbu to byla situace „na ostří nože“. Právě tak pojmenovala Alena Vostrá svoji druhou hru, jež měla premiéru 4. prosince 1968. Pro Jiřinu Třebickou znamenala okupace ještě i osobní ztrátu, protože na podzim toho roku emigroval scénograf Luboš Hrůza do Norska.

Ve hře *Na ostří nože* hrál hlavní roli Jiří Hálek. Jeho pan Hrdina si nevěděl rady sám se sebou, informace, jež se na něj valily, nedokázal vstřebat, a tak si do hlavy vrazil nůž. Ovšem přežil a s nožem v hlavě hrál o to, aby se o něm lidé v okolí nedozvěděli. Jiřina Třebická hrála jeho manželku, paní Hrdinou, „řezavě mateřskou ženu“, <sup>205</sup> „starostlivou a upřenou na jediný cíl, nevnímající nic okolo“. <sup>206</sup> Život v činžovním domě, ohlušovaný blízkým nádražím, jí vedle každodenních starostí nepřinášel skoro žádnou radost. Odrůstající a odtažitá dcera Bibi (Táňa Fischerová), podivínský, do sebe uzavřený muž a v podnájmu studenti Pinta (Jiří Hrzán) a Kilián (Petr Čepek) s legráckami, na které neměla trpělivost.

Alena Vostrá do hry vtělila reálný svět a ozvláštnila ho dvěma živými sny pana Hrdiny. V jejich surreálných obrazech se podrážděné a natrpklé hartusení paní Hrdinové proměňovalo v skřípavý a chaotický řev harmonia (toho, které v podvečer z pokoje nad nimi

---

<sup>205</sup> P. Grym, „Došlo k nedorozumění?“, *Lidová demokracie* 6. 12. 1968.

<sup>206</sup> J. Císař, „Život proti divadlu“, *Divadelní noviny* 15. 1. 1969.

nemohla snést), nebo naopak spočinula jako mondénní dáma u mužových nohou při jeho snové přednášce. Ve skutečnosti paní Hrdinové chybělo něco důležitého k tomu, aby našla ve světě kolem sebe obyčejné potěšení a s ním i vnitřní klid. Převažovaly pocity nēsounáležitosti a frustrace.

I v dalších inscenacích Činoherního klubu, jež vznikly po srpnu 1968, se v různých podobách živě obrazel zmar a nejistota, které společnost reálně cítila. V *Kosmickém jaru* Ladislava Smočka (premiéra 15. března 1970) se promítaly do nesmyslného ničení krásné krajiny a funkčního lidského obydlí, do nevyléčitelné nemoci Pána domu. Jiřina Třebická ve hře hrála Chřestickou, neurotickou paní, jež se přijela účastnit léčebné seance, ale spíš toužila po mužském obletování.

Chtěla se líbit, ale vypadala příliš bizarně. Výtvarníkem kostýmů byl Libor Fára a oblékl ji do neforemných šatů s pelerínkou, ozdobených mnoha chřestícími náhrdelníky a širokým tmavým kloboukem.<sup>207</sup> Když si ho ve společnosti sundala, měla vlasy ošklivě spoutané sítkou, velké brýle a náušnice, na rtech nápadně vymalované srdíčko. I vsedě na židli napjatá, nepřirozeně rovná, ručky stále zaťaté v pěst.

Pronásledovaly ji obsedantní představy, i křehkost skla v ní vyvolávala takový neklid, že ani to slovo nemohla normálně vyslovit. „*Jen kdyby ty nervy mě tak nezlobily. Manžel se směje, říká, že kdybych dělala v dolech, že bych na nervy neměla čas,*“ stěžovala si právníku Dr. Slepíci (František Hanus). Léky nebo drogy, které proti tomu užívala, jí působily zvláštní fyzické křeče. Tak stanula na okamžik v osamění na jevišti, vytrčená, zaťatá, s hlavou jakoby

---

<sup>207</sup> Jiřina Třebická a Libor Fára byli dobrými přáteli. Radvan Pácl se zmiňuje o tom, že když za ním přišla, aby jí Fára konečně řekl, co bude mít na sobě, odpověděl jí: „Vem si třeba holíny, Jiřino. Ale hlavně hraj!“

podřatou. Jako prasklá struna, jež už nevydržela napětí. Její nástroj v dramatikově „*vícehlasé hudební kompozici*“<sup>208</sup> přímo před zraky diváků dočasně oněměl.

„*V Kosmickém jaru jsem si znovu uvědomil, jaká je to úžasná herečka,*“ říká Ladislav Smoček, „*spojila v té roli obě své krajní, nejzákladnější polohy: schopnost zaujmout krásou duševního prožitku, být neobyčejně jímavá, a na druhé straně to, že dovedla být nesmírně komická. Měla tam jednu větu, kdy si pohrávala se sebevraždou, s tím, že se v koupelně zabije, a tu větu s pohledem na Aleše pronášela tak, že diváci úplně ztuhli, co bude... Načež prudce stříhla: ‘Nevěřte mně, jenom koketuji.’“*

Následující inscenace, Voltairův navýsost ironický *Candide*, zdramatizovaný Janem Czivišem, Alenou a Jaroslavem Vostrých, měl premiéru 10. února 1971. Jiřina Třebická v něm měla příležitost si s lehkostí zahrát laškovnou, dojemnou i říznou Paquettu, milou Candidova učitele, filozofa Panglose (Jiří Hálek), pro kterého i za těch nejtragičtějších okolností zůstával tento svět nejlepším ze všech možných. A hrála tu i náramně mazanou nahluchlou dámu z pařížského salónu. Měla pro ni dlouhé naslouchadlo ze slonové kosti a možná ten nejpátravější kukuč, jaký Miloň Novotný mohl kdy na divadle zachytit.

S očima nepřítomnými a posmutněnými naopak sedávala nad knihou její Nast'a z Gorkého *Na dně* (v režii Jana Kačera měla inscenace premiéru 3. října 1971). Obyvatelům těsné noclehárny pak zasněným, otrhaným a ochraptělým hlasem fabulovala příběh své nešťastné osudové lásky. Vysmát se mu uměla sama, to když z ní nečekaně vyhrkl hořký krákoravý smích, ale smál-li se baron Jiřího Kodeta, jenž s ní udržoval napůl zistný vztah, rozčílila se tak, že

---

<sup>208</sup> L. Smoček v článku B. Štěpánka „Seance ve známém domě“, *Mladá fronta* 17. 3. 1970.

zuřivé nadávky do chudáků, poskoků a bezcitných hajzlů z ní lítaly jak štěkot nejostřejších fen. „*A to si říkáš inteligent?*“ ječela na něj zprudka. A pak se rozpadla, byla sama uměřenost a něha, a pak znovu: „*Všecky by vás měli vyhnat na Sibiř... zamést vás na jednu hromadu jako smetí... do žumpy s váma!*“ František Knopp tehdy napsal, že Jiřina Třebická „*je až do dna své bolesti schoulená Nastá.*“<sup>209</sup>

Zklamání z manželského života pak potkalo i Marii Sčelkanovovou z Leonovova *Zlatého kočáru* (premiéra v novém překladu Leoše Suchařípy se konala 8. října 1972), jenž byl poslední režii Jaroslava Vostrého a také poslední inscenací Činoherního klubu pod jeho vedením. Už samotná volba titulu, vlastně frustračního dramatu v té době nejhranějšího sovětského autora s nekonvenčním dramatickým rukopisem, byla reakcí na narůstající politický tlak, ohrožující existenci divadla. Jeho prvním důsledkem bylo Vostrého odvolání k 31. prosinci 1972.

---

<sup>209</sup> F. Knopp, „Gorkij a české divadlo“, *Zemědělské noviny* 28. 11. 1972.



## Ohlédnutí a Šance

Do roku 1972 Jiřina Třebická vytvořila čtyři filmové role. Práce s Evaldem Schormem na divadle ji přivedla v roce 1966 poprvé před kameru. V jeho filmu *Návrat ztraceného syna* (scénář E. Schorm, S. Machonin) hrála zdravotní sestřičku na psychiatrickém oddělení, kde byl po pokusu o sebevraždu hospitalizován Jan Šebek (Jan Kačer). I tady z ní, jako v Dostojevského *Soně*, tiše mluvila pokorná úcta k životu. „*Chtěla jsem být jeptiškou,*“ svěřovala Janovi a bylo to upřímné vyznání, a také motiv, ke kterému se ne náhodou ve svých rolích opakovaně vracela: s nejhlubší působivostí jako Mary Tyronová v O’Neillově *Cestě dlouhého dne do noci* v Činoherním klubu v roce 1978.

Největší filmovou roli, oceněnou Trilobitem, si pak zahrála ve snímku *Ohlédnutí*. Natáčela jej se scenáristou a režisérem Antonínem Mášou a kameramanem Ivanem Šlapetou. Bohužel film byl brzy po dokončení na podzim 1968 zakázán. Jan Žalman o něm v knize *Umlčený film* píše, že nejvýrazněji odrážel touhu generace 60. let po morálním ohledání soudobých milníků české historie a že k hloubce jeho výpovědi nesmírně přispěla naléhavost herecké existence Jiřiny Třebické.

V *Ohlédnutí* se konfrontují postoje dvou rozdílných, intelektuálně založených lidí, Olgy Machové a Františka Černého. Jejím předobrazem je spisovatelka Milena Honzíková, skutečná autorka stejnojmenné autobiografické knihy. Podoba mužského hrdiny v podání Petra Čepka jako by tlumočila pocity, myšlenky a zkušenosti Antonína Máši. Jejich setkání nad knihou, z níž má vzniknout scénář, je přivádějí na místa, kde se odehrával její život. V retro-

spektivách se otevírají zážitky ze zajetí tatínka gestapem, brutální výslechy jí samé, život v partyzánské skupině, poválečné studium literatury a ztroskotaný milostný vztah, stranická spoluúčast v komisi vylučující nestranné studenty z fakulty a pro ni samotnou šokující výzva ke spolupráci s tajnou bezpečností.

„*Těžko by se našla jiná česká herečka, která by s takovou bezprostředností ztělesnila osudy této ženy od holčičích let až k nerozumně rozumné pokoře středního věku*“, napsal Jaroslav Vostrý. Třebické Olga si přes útrapy, ztracené naděje a deziluze zachovávala „*v nejlepším smyslu slova naivní oddanost*“<sup>210</sup> a (možná i díky ní) okouzlující vnitřní noblesu. S pronikavým střízlivým pohledem, s tichoučkým smutkem a hřejivým sdílením se snažila být jen o pár let mladšímu, rozháranému a politickým vývojem trpce zklamanému Františkovi přátelskou až mateřskou oporou. Poznamenaná z válečných let, ani nemohla jinak.

„*Měla její čistou duši,*“ mluví o Olze Jiřiny Třebické Táňa Fischerová, která ve filmu hrála mladičkou Františkovu milenku. „*To byla hrozná smůla, že šel film brzy do trezoru,*“ říká Jaroslav Vostrý, „*kdyby ji filmaři viděli, byli by se o ni přetrhli. Ona byla schopná okamžitě reagovat, hned jednat. A co je pro film lepší? Ona byla vysloveně filmová herečka.*“<sup>211</sup>

Po malé roličce paní Drobečkové v Menzelových *Skřiváncích na niti* byl ve smyslu dalších příležitostí smutně příznačným snímek Rangela Valčanova *Šance* (1971), natočený podle scénáře Ivy Hercíkové. Jiřina Třebická v něm hrála herečku, o niž projevil zájem významný italský režisér a nabídl jí hlavní roli v připravovaném filmu. Večer napjatého očekávání, jak si vzájemně

---

<sup>210</sup> Vostrý 1998: 186.

<sup>211</sup> Táňa Fischerová a Jaroslav Vostrý v osobním rozhovoru na jaře 2011.

porozumějí, a žárlivých scén jejího partnera (Josef Abrahám), vystřídal ráno, kdy nabídka padla.

A jaké byly reálné vyhlídky pro Jiřinu Třebickou v následujících normalizačních letech? Alespoň mohla zůstat v angažmá v Činoherním klubu. Byla-li obsazena do nové inscenace, pro její kolegy to byla povzbudivá záruka kvalitní práce.<sup>212</sup> A nejen pro ně, znamenala mnoho také pro diváky, kteří ji znali z dosavadních rolí a kterým svým herectvím, v němž pronikala pod povrch věcí a ke křehké podstatě lehce zranitelných lidských životů, dodávala v nesvobodných letech potřebné sebevědomí a touhu nesklonit se.

Činila tak s vytříbeným dramatickým smyslem a mimořádným scénickým citem, s tak rozvinutým 'vnitřně hmatovým vnímání', že umožňovalo naprosté srozumění jeviště s hledištěm. Svými hereckými postavami povyšovala představení domovského divadla na nezapomenutelné a poutavé umělecké zážitky. „*Ona byla punc představení*,“ říká Libuše Šafránková a mluví o štěstí, že s Jiřinou Třebickou mohla v následujících letech sdílet místo v dámské šatně a jeviště Činoherního klubu.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Jiří Zahajský s úsměvem říkával, že když bylo vyvěšené nové obsazení, na prvním místě se díval, zda je v něm on, a hned potom, jestli tam je i Jiřina Třebická.

<sup>213</sup> L. Šafránková v osobním rozhovoru v roce 2010.

## Cestou dlouhého dne do noci

Po odvolání Jaroslava Vostrého z místa uměleckého šéfa hrála Jiřina Třebická italsky temperamentní paní Liberu ve Smočkově komediální inscenaci Goldoniho *Poprasku na laguně* (premiéra 27. 6. 1973) a svěží paní Lincovou v jeho „vnitřně dramatickém“<sup>214</sup> Mahenově *Chroustovi* (premiéra 4. června 1974).

V Čechovově *Rackovi* z února 1975 – v poslední inscenaci, kterou směl v Činoherním klubu režirovat Jan Kačer – mohla naopak rozvíjet svůj osobitý neurotický projev a formovat jej do postavy, která jen zřídkakdy vystoupí z řady vedlejších Čechovových figur: její Polině se to tehdy opravdu podařilo, a její posmutnělá a pomalu odkvétající žena, jež se dojemně nervním, žensky primitivním způsobem dožadovala vztahu, který už pro doktora Dorna (v podání Josefa Vondráčka) neměl přitažlivost, naplňovala ženský osud budící v hledišti zájem a soucit.

Pod tlakem vnějších událostí se pak na podzim roku 1977 rozhodla odstoupit z role, pro niž jako by byla stvořená: to, když v inscenaci Andrejevovy hry *Ten, který dostává políčky* režiséra Miroslava Macháčka měla hrát s Jiřím Hrzánem dvojici hudebních klaunů Tillyho a Pollyho v nostalgické atmosféře klauniád připomínající filmy Federica Felliniho.<sup>215</sup> Ale protože jejímu kolegovi – v té době již herci bez stálého angažmá – byla nakonec odepřena příslibená smlouva, odešla z představení na protest proti této z vůli (přestože oficiálním důvodem zůstávalo to, že si zlomila ruku). I to je svědectví o tom, jak to v Činoherního klubu tehdy vypadalo: třebaže

---

<sup>214</sup> J. Beneš, „Chroust v Činoherním klubu“, *Práce* 11. 6. 1974.

<sup>215</sup> V. Čech, „Trpký úděl klauna“, *Brněnský večerník* 25. 4. 1978.

se zde na přelomu 70. a 80. let vydařilo několik pozoruhodných inscenací, herecký soubor se pozvolna rozpadal a jeho členové prožívali bolestné roky obav o své přátele, kteří se stávali oběťmi pronásledování a pracovních zákazů ze strany normalizační moci.<sup>216</sup>

Když pak byla v říjnu 1978 uvedena O'Neillova *Cesta dlouhého dne do noci*, jednalo se o samotný vrchol tehdejší tvorby tohoto divadla.<sup>217</sup> V napjaté době následující po Chartě 77 umožnilo režiséru Ladislavu Smočkovi<sup>218</sup> komorní obsazení O'Neillova rodinného dramatu zapojit pouze herečky a herce původního ansámblu: v drásavě intimní, autobiografické zpovědi charismatického amerického dramatika hrála Jiřina Třebická po boku Josefa Somra, Josefa Abraháma, Petra Čepka a Libuše Šafránkové. Její postava Mary Tyronové, která před lety následkem nemoci získala závislost na morfiu, si nyní, v onen dlouhý den trvajícím od znepokojivého rána do vyčerpávající noci, po měsících abstinence drogu opět vzala.

Jiřina Třebická se tehdy chopila příležitosti zmocnit se rozeřvané ženské bytosti s obrovským nasazením a naprostou poctivostí. Vedena vlastní intuicí cítila v Mary Tyronové – jejíž jednání a dokonalou psychologickou kresbu O'Neill vybavil se vší láskou a upřímností – neobyčejný dramatický potenciál, jenž jí v podstatě skýtal možnost tvarovat ji z tolika úhlů a v tolika dimenzích, že se jí po tři čtvrtě roce náročných zkoušek její Mary proměnila v „zrcadlo“ všech jejích dosavadních výrazných postav: měla v sobě jima-

---

<sup>216</sup> Vedle Jiřího Hrzána šlo v té době zejména o Pavla Landovského, který byl v roce 1979 donucen k emigraci. Ale ani Jiřina Třebická tehdy nežila mimo ohrožení; v jejím případě plynulo z pronásledování jejího zetě a signatáře Charty 77 Vlastimila Třešňáka.

<sup>217</sup> Podle profesora Jana Císaře se k vrcholné inscenaci *Cesty dlouhého dne do noci* připojila v roce 1982 ještě inscenace Gogolových *Hráčů*, také ve Smočkově režii. Po té se další existence Činoherního klubu už definitivně ubírala jiným směrem.

<sup>218</sup> V souvislosti s perzekucemi spojenými s Chartou 77 bylo Ladislavu Smočkovi zakázáno uvést O'Neillovo drama v překladu Zdeňka Urbánka. Režisér si tedy text, na který jej prostřednictvím dramaturga Vladimíra Procházky upozornil teatrolog, překladatel a autor O'Neillovy monografie Milan Lukeš, nakonec překládal sám.

vou duchovnost i 'popsanost' Soni ze *Zločinu a trestu*, zákeřnost malé kočkovité šelmy z *Mandragory*, potřeštěnost Meg z Pinterových *Narozenin*, melancholický šarm Margit z *Na koho to slovo padne*, lehkost Paquetty i mazanost Dámy z Voltairova *Candida*, ale také hysterickou upjatost Chřestecské z *Kosmického jara*, přesmutnou a hořkou výbušnost Nasti z Gorkého *Na dně* a frustrující vědomí velké životní ztráty, navazující na trápení Paní Hrdinové z inscenace *Na ostří nože*.

V devíti velkých výstupech odhalovala Jiřina Třebická divákům zraněnou duši, jež se postupně pod vlivem drogy propadala z nervózní sebekontroly, přetvářky a projevů nevole ještě stále důrazné ženy, přes chvilkové stavy ustrašeného zoufalství a pomstychtivé spodní tóny plné jízlivosti a pohrdání z úst bytosti, která již ztrácela pevnou půdu pod nohama, až k přízračné závěrečné scéně, v níž se zjevila v jakoby mladistvé podobě klášterní schovanky, která již promlouvala pouze k sobě, protože její blízcí do jejího uzavřeného světa už vůbec nemohli proniknout. A jako by se obrazy její výtvarné tváře a oduševnělých gest, jejichž protichůdné polohy střídala v neskutečně prudkých, vteřinových střízích, měnily ve vnímání diváků v úlomky pohledů, záblesků, zážitků a dojmů podobných těm, ze kterých Pablo Picasso komponoval kubistické portréty svých modelek.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> „Ona měla neuvěřitelné stříhy, ve vteřině změnila rejstřík, plakala, plakala a najednou: 'rrrrrrrrrr...' Krásné to bylo, jako v muzice! Ona byla múzická a úžasná...“ vzpomínal Josef Abraham. A svůj hold Jiřině Třebické vzdala také Libuše Šafránková, která ve Smočkově inscenaci hrála služku Cathleen, jež do vypjatého dramatu vnášela potřebný odlehčující tón, při němž si diváci mohli trochu oddechnout: „Ona 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. – Já rozumím tomu, proč dělala ty své stříhy: protože, když je něco moc krásné, romantické a andělské, tak pak 'rrrattattata' je druhá půlka té věci! Ta stoka, ten kanál – aby to mohla být pravda! V tom jsem cítila, že je Jiřina hrozně upřímná. Že má přirozenou touhu po tom vyrovnání, aby něco nebylo hezčí, než je, a aby to zas nebylo horší, než je pravda. V tom ona byla i v životě velice spravedlivá a dovedla se zasmát. A vlastně to projevovала tím svým herectvím, které bylo neustále takovým vyrovnáváním kontrastů. Jako na houpačce.“

Přítom téma, které Jiřina Třebická ve své nešťastné Mary rozehrála, se muselo hluboce dotýkat každého citlivého diváka; hrála totiž o věcech, jež souvisejí s životem každého z nás, hrála o propastné síle do morku kosti prožívané mateřské viny, jež ji pronásledovala od okamžiku ztráty jejího druhého dítěte a mocně válcovala její rozbolavělou duši výčitkami a strachem o další členy rodiny. A v té souvislosti hrála i o nařčeních patřících jejímu muži, stárnoucímu herci Jamesi Tyronovi v podání Josefa Somra. Jeho vinila z neschopnosti zajistit rodině bezpečný a klidný domov, a zároveň stejně intenzivně vyčítala svým synům, Jamiemu Petra Čepka a Edmundovi Josefa Abraháma, každé zlehčení či útok na jeho osobu.

**Mary** (*ostře – dává průchod své nevoli vůči Jamiemu*) Ty bys měl mít víc úcty! Okamžitě se přestaň posmívat svému otci! To nestrpím! Měl bys být hrdý na to, žeš jeho syn! Může mít chyby. Kdo je nemá? Ale celý život tvrdě pracoval. Z nevědomosti a bídy se propracoval až na samý vrchol svého povolání! Všichni ostatní ho obdivují a ty bys měl být ten poslední, kdo se mu posmívá!

(*Zasažen, se Jamie obrátil a hledí na ni s žalobným antagonismem. Její oči provinile těkají a ona dodá tónem, kterým se začíná smiřovat*)

**Mary** Nezapomeň, že otec stárne, Jamie. Měl bys opravdu projevit víc ohledu.

**Edmund** (*neklidně*) Ale tak, Jamie, dost! A ty, mami, proč jsi proboha tak najednou na Jamieho tak vylítla.

**Mary** (*trpce*) Protože se vždycky posmívá jiným, vždycky v každém hledá ty nejhorší slabosti. (*Pak s podivnou náhlou změnou přejde to odtahového, neosobního tónu*) Ale domnívám se, že ho život takovým udělal a on za to nemůže. Nikdo z nás nemůže pomoci tomu, co nám způsobil život. Věci se stanou dřív, než si to uvědomíš, a když už se jednou stanou, tak tě to přinutí dělat další věci, až nakonec všechno se postaví mezi tebe a to, čím bys chtěl být, a tvoje opravdové já je navždy ztraceno. [...] Otec nechápe, co je to domov. Necítí se v něm doma. A přesto domov chce. Je dokonce pyšný, že má tohle omšelé stavění. (*Zasměje se – beznadějný a přece pobavený smích*) Když o tom člověk přemýšlí, tak je to ve skutečnosti k smíchu. Je to divný člověk.

**Edmund** (*se znovu pokouší pln neklidu se jí podívat do očí*) Proč tohle všechno povídáš, mami?

**Mary** (*rychle, jen tak – poplácá mu tvář*) Ale jen tak, nic se neděje můj drahý.

Ona 'začarovaná' slova o tom, co člověku může způsobit život, odříkávala Třebická téměř po slabikách, v jakémisi pro diváky fascinujícím utlumení, v němž jako by jí před očima pomalinku běžel film jejího života. A mluvila-li vzápětí o tom, že její muž nechápe, co je to domov, prodrala se do jejího znovu zněle zaznívajícího měkkého altu jakási výsměšně povznesená ironie.

„Pamatuji si, kdy jsme sami dva stáli proti sobě na jevišti a víc než dialog nás vzájemně zajímalo, co si ten druhý myslí. Text jsme

vyslovili, až když jsme museli. Byl to napínavý šerm ostrých rapírů, kdy zásahy přicházeli nečekaně a bolestně. Obě postavy měly co skrývat, důvody vzájemně se podezírat i usvědčovat (matčina narkomanie způsobená nemocí, tajená tuberkulóza syna Edmunda). Byla to vzrušující milimetrová improvizace uvnitř pevného a režisérem Smočkem skvěle nalezeného výkladu. To, že to Jiřinka nejen snášela, ale že mi to s chutí sama vracela, bylo úžasné,<sup>220</sup> napsal o výjimečných hereččiných schopnostech Josef Abrhám.

A vlastně k témuž se obracel i Jan Císař, když na herecké postavě Jiřiny Třebické v *Cestě dlouhého dne do noci* definoval to, v čem spočíval vrchol herecké tvorby Činoherního klubu:

„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 nejnuitrnějšího 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. Nemluvě o tom, že její schopnost vidět postavu jako souhrn protikladných postojů, myšlenek, pocitů a jednání – v tak bohaté komplexnosti –, to byla nádherná **moderní činohra!** Činohra ve své podstatě, ale moderní v tom nejednostrunném, nelineárním a rozeklaném pohledu.“<sup>221</sup>

Když pak Jiřina Třebická dostala v roce 1980 v Krobotově inscenaci Ostrovského *Bouře* roli Marfy Kabanové, snažila se zejména o to,

---

<sup>220</sup> J. Abrhám v knize *Činoherní klub 1965–2005*, s. 454.

<sup>221</sup> J. Císař v osobním rozhovoru v roce 2011.



aby její krutost vůči snaše Kateřině nebyla nelidská.<sup>222</sup> Vybavila ji tehdy upřímnou neschopností vymanit se ze společenských konvencí a vlastní předsudečnosti, která jako by měla kořen v starosvětské zaslepenosti její Meg z *Narozenin*.<sup>223</sup>

Na její starou shrbenou dámu ve Smočkově *Bludišti*<sup>224</sup> mohla potom upomínat její groteskně stylizovaná Babička z Horváthových *Povídek z Vídeňského lesa* (premiéra 15. dubna 1981). Ta si ovšem jako bigotní katolička a neohrožená vládkyně rodiny – „*energická, nesmiřitelná a tvrdá voda*“, jak na ni vzpomíná režisér Ladislav Smoček – s náramnou vnitřní silou a dráždivou sebejistotou přivlastnila právo zapříčinit, i navzdory příkázání, smrt nemanželského dítěte jejího vnuka.

Jako o „nejhrabalovštější“ postavě se v pak v roce 1981 psalo o její hostinské Marii,<sup>225</sup> kterou hrála v Krobotě *Něžném barbarovi*, vedle Vladimíra Boudníka v podání Petra Čepka, Bohumila Hrabala Jiřího Zahajského a Egona Bondyho Jiřího Císlera. Že „*paní Třebická po jevišti nosila dlouhou únavu a zašlou krásu pobitého Mariina života*,“<sup>226</sup> napsal v roce 1990 Sergej Machonin. A ona ji hrála celých devět let opravdu ráda, nepochybně i proto, že ani její soukromý život nebyl v té době vůbec snadný: rozchod s Josefem Somrem, odchod dcery Marcely s rodinou do emigrace i hořká proměna jejího milovaného divadla, to vše se začalo projevovat i na jejím zdraví. A možná o to raději pronikala do osudu této ženy „*s porozuměním pro*

---

<sup>222</sup> Roli Kateřiny tehdy hrála Libuše Šafránková, která vzpomíná na to, jak ji Jiřina Třebická s postavou pomáhala: „*Jí nebylo líto času a zůstala i na scénu, kterou jsem měla s Pepou, a ona jediná mě pak připomínkala. Přišla za mnou a nabídla mi, že takhle by do toho šla. A já ji najednou viděla před sebou úplně mladou, tak patnáct, devatenáct, dvacet let. Já jsem to potom trochu hrála jinak, ale vzpomínám si na verzi, kterou mi nabídla, a říkám si: 'Ano, to byla barva, která jí tam asi chyběla'.*“

<sup>223</sup> Roli matky, se kterou se vlastní život nemazlil, a proto ani její vztah k snachám nebyl nijak přívětivý, hrála také v Krobotově inscenaci hry Arto Seppäläho *Poslední mejdan* (premiéra 21. února 1985).

<sup>224</sup> Ke své staré dámě ze Smočkova *Bludiště* se Jiřina Třebická mohla vrátit v obnoveném nastudování v roce 1990.

<sup>225</sup> J. Kolář, „Něžný barbar v automatu Svět“, *Scéna* 15. 1. 1982.

<sup>226</sup> S. Machonin, „Zpráva o stavu repríz“, *Literární noviny* 5. 4. 1990.

všechno bláznivé“.<sup>227</sup>

Obdobně radostnou polohu mohla okouzlejícím způsobem rozehrát i v roce 1987, kdy Ladislav Smoček uvedl pod názvem *Krásné vyhlídky* svoji hru *Bitva na kopci* a spolu s ní Syngeho *Drátenickou svatbu*. V ní se jako bohémská Irka Mary Byrneová, „šťavnatá stařena, plná poťouchlosti, ironie a nadhledu“,<sup>228</sup> mohla zase přiblížit své „vzdálené příbuzné“ Giuliettě Masině.<sup>229</sup>

Ostatně, právě tak – ve slušivém kloboučku, s rozesmátou tváří a dámskou kabelku křepce sevřenou v drobných ručkách – ji zachytil objektiv fotografa Miroslava Pokorného i v její poslední divadelní roli Mámy v Sheppardově *Pravém západu*, který v Činoherním klubu režíroval na podzim roku 1990 Jan Nebeský a v němž si zahrála po boku Petra Čepka a Davida Prachaře.

K 31. lednu 1991 opustila Jiřina Třebická angažmá v Činoherním klubu a odešla do důchodu. Už pouze příležitostně se dostala k natáčení, a tak je jedním z posledních jejích působivých záběrů paní Marečková, majitelka kočičího útulku v Kachyňově filmu *Fany*. Je to jen pár minut, ale prožitých se vší něhou a láskou, s níž stará opuštěná ženská chová své miláčky. Až člověka napadne, není-li škoda, že Karel Kachyňa nesvěřil titulní roli právě jí. K naivnímu rozumku slaboduché Fany by si ve svém srdci jistě našla zcela přirozenou a strhující cestu...

---

<sup>227</sup> I. Gerová, „Divadelní Něžný barbar“, *Svobodné slovo* 18. 11. 1981.

<sup>228</sup> I. Gerová, „Dráteníci a děcka v klubu“, *Svobodné slovo* 12. 8. 1987.

<sup>229</sup> V *Drátenické svatbě* byli Jiřině Třebické partnery Jiří Kodet a mladí herci Tereza Brodská a Ondřej Vetchý. Právě s ním natočila Třebická svou nejvýraznější roli z doby normalizace – jeho matku, paní Pišťalovou, ve filmu Miloše Zábranského *Dům pro dva* z roku 1988.

Když na konci 90. let přišla následkem nemoci o nohu, jakoby pro ni bytí pomalu ztrácelo cenu.<sup>230</sup> To, co bylo jejím živlem: neomezený, svobodný a tvořivý pohyb, jí život vzal!<sup>231</sup>

*„Jamesi! Máme se rádi. A vždycky se budeme mít rádi. Mějme na mysli jenom tohle a nesnažme se rozumět tomu, čemu rozumět nemůžeme nebo pomáhat něčemu, čemu se pomoci nedá – to, co nám způsobil život, nemůžeme omluvit, ani vysvětlit,“* říkala její Mary v *Cestě dlouhého dne do noci*.

Právě se vzpomínkou na tuto inscenaci pro ni Josef Abrhám po letech napsal: *„Jsem vděčný, že jsem měl tu čest se s ní ve svém životě potkat a že jsme si právě v tomto, pro mne tak důležitém smyslu, rozuměli. Na klavír jsem ji musel hrát ‘Strangers in the Night’ a ona to s velkým potěšením a prožitkem zpívala v českém překladu ‘Dlouhá bílá noc’. Chtěl bych věřit, že ta dlouhá noc, do které odešla, nebude s tou prima melodií pro ni tak dlouhá... Já jí to totiž tady občas zahraju.“*<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Na podzim 1999 se v Činoherním klubu uskutečnila z podnětu Jany Břežkové sbírka, kterou spolupřátala Deana Horváthová v rámci produkční společnosti režiséra Juraje Jakubiska a jejíž výtěžek byl určen na přestěhování Jiřiny Třebické do bezbariérového bytu.

<sup>231</sup> V tomto duchu v roce 2011 pojmenovala režisérka Světlana Lazarová svůj dokumentární film věnovaný Jiřině Třebické „Holka vítí“.

<sup>232</sup> J. Abrhám v knize *Činoherní klub 1965-2005*, s. 454.

## Závěr

Na rozdíl od některých dalších herců a hereček Činoherního klubu neprošlo herectví Jiřího Hála a Jiřiny Třebické významnější konfrontací s nároky nové české filmové vlny na jejím vlastním poli, i když se s jejími režiséry setkali přímo v divadle. Větší příležitosti dostal Jiří Hálek vlastně ‘až potom’ a Jiřina Třebická sice dostala opravdu velkou příležitost, ale film s její neopominutelnou účastí, který by jí zajistil obecnější proslulost, se točil taky ‘už pozdě’ a skončil v trezoru.

Jiřina Třebická i Jiří Hálek přišli do Činoherního klubu v pětatřiceti, vlastně tedy už jako zralí herci. A jestliže jejich další léta byla obdobím šťastného rozvinutí jejich herectví, je na místě položit si otázku, co se tu vlastně rozvíjelo. Jan Kačer mi o prvním setkání s Jiřinou Třebickou v Divadle Petra Bezruče v osobním rozhovoru z června 2011, který jsem citovala v souvislosti s Langerovou *Periferií*, také řekl:

*„Já jsem Jiřinu poznal, když jsme byli úplní začátečníci. Věděli jsme, že byla baletka, na což nikdy neupozorňovala, nikdy se tím nechlubila. Byla velmi subtilní, poměrně uzavřená, vždycky v takovém podivném střehu proti nám a my proti ní, protože my jsme přišli jako parta, která má svoji představu o divadle, i když třeba začátečnickou.*

*Když o ní s odstupem přemýšlím, ona měla pro nás a pro naše směřování v divadle zvláštní význam. My jsme přišli z divadelní školy, kde jsme se učili hrát divadlo, učili jsme se být herci, to znamená zpodobňovat a představovat nějaké postavy, a Jiřinka to-*

*hle v sobě vůbec neměla. Jiřinka prostě tou postavou byla, byla taková, jaká byla, a o nějakou hereckou techniku, která by se dala učit na škole, se nezajímala. Nebo možná že zajímala, ale v žádném případě to nedala najevo. Měla v sobě určitě základní kázeň z baletu, dbala na sebe, byla velmi asketická a útlá, držela si figuru a vypadala dobře. A uměla pracovat. Devadesát procent mladších kolegů, včetně nás, se přibližovalo k rolím jakousi cestou takzvaného studia, snažili jsme se figuře přiblížit nebo ji přiblížit k sobě a pořád jsme cítili jistou dualitu mezi námi a postavou. Kdežto Jiřina se prostě dala dobře obsadit, takže hrála to, co byla ona, anebo to celkem prošlo bez větší pozornosti. Ale protože nám všem tehdy záleželo na tom, abychom našli společnou cestu a společný hlas, stálo nám za to hledat takový typ rolí, kde by to svoje osobní herectví dokázala uplatnit. A to se mnohokrát objevilo jako obrovská kvalita.“*

Někoho, kdo o Jiřině Třebické a jejím herectví nic neví, by možná mohla splést Kačerova slova, že „*hrála to, co byla ona*“. Pro toho, kdo o jejím herectví přece jen něco ví, je z citované charakteristiky jasné, že rozhodně nešlo o nějaké sebepředvádění v různých rolích. Sám Kačerův výraz „osobní herectví“ je také ne náhodou blízký pojmu „osobnostní herectví“, kterého se začalo v české kritice postupně používat právě v 60. letech. Byl by opravdu vhodný i v případě Jiřiny Třebické, kdyby se jím rozumělo také herectví opřené o výrazně **komedialní základ**.

Tvůrčím východiskem Jiřiny Třebické bylo totiž také – podobně jako tomu bylo u Jiřího Hála i dalších – **mimování**. Pamětníci vyprávějí i o jejích skvělých improvizovaných vystoupeních na silvestrovských večírcích: živil je přebytek energie, který jako by se musel vtělit ještě do někoho jiného; tento někdo jiný byla ovšem

opět Jiřina Třebická, která byla schopná nejenom dělat si srandu sama ze sebe, ale také se (a v průběhu vystoupení třeba několikrát) jako by celá proměnit.

V už citovaném rozhlasovém medailonu z roku 2000 hovořil Jiří Hálek o tom, jak mu byla vždy sympatická tvorba, která budila zdání naprosté spontánnosti: „*tvoří a zpívá jako pták, jako pták na větvi.*“ K čemuž neopomněl dodat, že jemu osobně byla „*trošku vzdálenější*“. A přirovnání, jež užil, neplatilo ani pro Jiřinu Třebickou, která ovšem při zkoušení spontánní rozhodně byla. Dá se ale říct, že Jiří Hálek spontánní nebyl? Rozdíl podle svědků spočíval zřejmě v tom, že Jiřina Třebická jako by jednala v postavě (!) jaksi samozřejmě, bez zvnějšku postřehnutelné stylizace – a v tomto smyslu tedy opravdu jako ‘ona’.

Naproti tomu groteskní stylizace, která ani Jiřině Třebické rozhodně nebyla cizí, obsahovala u Jiřího Hála vřady jistý artismus, který ovšem neměl nic společného s předváděním vlastního umění (protože byl spontánní). Byl totiž svérázným druhem **komedijního odstupu**. Jak mi také řekl Jaroslav Vostrý: dojem z Hálkova hereckého umění jako by prostředkoval „*možnost zvládnout zlé duchy, které ve svých postavách na jevišti vyvolával, zatímco postavy Jiřiny Třebické vyvolávaly v divákovi nutkání to udělat za ni*“.<sup>233</sup>

Různé osobní a osobnostní přístupy herců a hereček tak mohly společně vytvářet fenomén, který je možné nazývat herectvím Činoherního klubu, protože jisté (a patrně nejdůležitější) herecké vlastnosti měly společné a protože všichni měli předpoklady k ansámblovému způsobu práce, ba dokonce pro ně byl přirozenou potřebou. Základ jevištního srozumění, ke kterému měly přirozené předpokla-

---

<sup>233</sup> J. Vostrý v osobním rozhovoru v roce 2014.

dy a který byl – dá se říct – součástí jejich talentu, se pak v atmosféře 60. let mohl naplno uplatnit v rámci uvědomělé práce na společném díle. Americký teatrolog Oscar G. Brockett tak mohl ve svých světových *Dějínách divadla* napsat, že Činoherní klub kladl primární důraz na ansámblové herectví a byl v tom patrně nejlepší v Československu.

## **Prameny a literatura**

*10 let Městského divadla mladých v Ostravě*, sborník k výročí, Ostrava 1955

„35 vzpomínek na Libora Fáru“, *Revolver Revue* 28 / 1995

„Anketa 34“, *Divadlo září* 1966

ANDERSSON, B. „Ve Skara“, *Švédský rozhlas* 7. a 10. 4. 1967

BAECKSTRÖM, T. „Tjeckiskt gästspel“, *Göteborgs Handels* 10. 4. 1967

BEJBLÍK, A. „S Janem Kačerm o Revizorovi“, *Lidová demokracie* 9. 4. 1967

BENEŠ, J. „Chroust v Činoherním klubu“, *Práce* 11. 6. 1974

BERNARD, J. *Evald Schorm a jeho filmy: Odvahu pro všední den*, Praha: Primus 1994

BLANDI, A. „Un giardino sezca ciliegi“, *La Stampa* 8. 10. 1970

BLAŽEK, V. / TRNKA, R. *Lidský obličej*, Praha: UK – Karolinum 2009

BOLESLAWSKI, R. *Herectví*, Praha: Čs, filmové nakladatelství 1948

BRAUN, H. „Böhmische Dörfer“, *Süddeutsche Zeitung* 12. 5. 1966

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001

BRYDEN, R. „Mandragola“, *The Observer* 19. 4. 1970

BURIAN, J. M. „Praha“, *Plays and Players*, May / 1969

BURIAN, J. M. „Praha“, *Plays and Players*, September / 1971

CIMICKÁ, D. „Divadlo herců“, *Kulturní tvorba* 27. 1. 1966

CÍSAŘ, J. „Čechovův Višňový sad v Činoherním klubu v Praze“, *Zrcadlo kultury* (Čs. rozhlas) 6. 11. 1969

CÍSAŘ, J. *Divadla, která našlo svou dobu*, Praha: Orbis 1966

CÍSAŘ, J. „Nesmysl mezi lidmi“, *Divadelní a filmové noviny* 19 /



1965-66

CÍSAŘ, J. „Život proti divadlu“, *Divadelní noviny* 15. 1. 1969

CÍSAŘ, J. „Herecký piknik“, *Divadelní a filmové noviny* 31. 3. 1965

ČECH, V. „Trpký úděl klauna“, *Brněnský večerník* 25. 4. 1978

ČERNÝ, J. „Divadlo zrozené z kořene mandragory“, nepublikováno  
– uloženo v archivu ČK

ČERNÝ, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce / Divadlo a společnost 1945–1955*, Praha: Academia 2007

ČERNÝ, J. „Zločin a trest na jevišti“, *Lidová demokracie* 25. 4. 1966

*Český hraný film III / 1945–1960*, Praha: Národní filmový archiv 2001

*Český hraný film IV / 1961–1970*, Praha: Národní filmový archiv 2004

*Činoherní klub 1965 – 2005*, Praha: Brána / Divadelní ústav 2006

ČORBA, M. *Kostýmová tvorba / přednášky*, Bratislava: Divadelný ústav / VŠMU 2009

D. H. „Tjekkisk teaterseminar“, *Politiken* (Kodaň) 17. 4. 1967

DØCKER, R. „Knivseggen / Gjestesspill av Cinoherni Klub, Praha“, *Bergens Tidende* 4. 6. 1971

DOLANSKÁ, S. „Čechovův sad v Činoherním klubu“, *Zrcadlo kultury* (Čs. rozhlas) 6. 11. 1969

DONNÉR, J. W. „Fars till tusen“, *Sydsvenska Dagbladet* 13. 4. 1967

DVOŘÁK, J. „V hraniční situaci“, *Film a divadlo* 29. 11. 1982

EFROS, A. „O třech velrybách“, *Literární noviny* 6. 11. 1965

eu „100“, *Divadelní noviny* 27. 9. 1967

FRAME, C. „Nonsense! But I enjoyed it all...“, *Evening News* 17. 4. 1970

FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929

FROMM, E. *Anatomie lidské destruktivity*, Praha: Lidové noviny 1997

FUCHS, A. „Herectví není hamletovština“, *Divadelní a filmové*

noviny 9. 2. 1966

FUCHS, A. „Mumraj místo revoluce“, *Svobodné slovo* 1. 10. 1991

G.S., „Všelijaké Bludiště“ (překlad bez originálu), *Abendzeitung* (München) 12. 5. 1966

G.-TJ., „Tsjekkisk Tsjekov – forestilling på DNS“, *Bergens Tidende* 5. 6. 1971

GAWLIK, J. P. „Co nowego nad Weltawa?“, *Życie literackie* 18. 1. 1970

GILLES, W. „Mandragora als Commedia dell'arte“, *Mannheimer Morgen* 25. 2. 1969

GEROVÁ, I. „Divadelní Něžný barbar“, *Svobodné slovo* 18. 11. 1981

GEROVÁ, I. „Dráteníci a děcka v klubu“, *Svobodné slovo* 12. 8. 1987

GRYM, P. „Došlo k nedorozumění?“, *Lidová demokracie* 6. 12. 1968

GRYM, P. „Kosmické jaro Ladislava Smočka“, *Lidová demokracie* 18. 3. 1970

GRYM, P. „Nebezpečí číhá za dveřmi“, *Lidová demokracie* 9. 12. 1967

GRYM, P. „Višňový sad jako komedie“, *Lidová demokracie* 21. 10. 1969

HAJSKÁ, Z. „Jiří Hálek“, *ČST 36 / 1990*

HAVEL, V. „Anatomie gagu“, *Divadlo* 10 / 1963

HOLEČKOVÁ, A. „Nemůžu mít všechny lidi rád“, *Týdeník Televize* 51 / 1993

HONSOVÁ, P. *Jiří Hálek – herec Činoherní klubu*, diplomová práce FF UK, Praha 2008

HONSOVÁ, P. „Jiří Hálek v původních hrách Činoherního klubu 60. let“, *Disk* 33 (září 2010)

HONSOVÁ, P. „Jiřina Třebická a její charismatické herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972“, *Disk* 38 (prosinec 2011)

HOŘÍNEK, Z. „Činoherní klub 1965 – 66“, *Divadlo* září 1966

HOŘÍNEK, Z. „Hlava“, *Divadlo* 1969, č. 2

- HOŘÍNEK, Z. „Karneval v domě bez pána“, *Lidové noviny* 30. 11. 1995
- HYVNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha: AMU 2008
- IHERING, H. „Karl Heinz Martin und ein Prager experiment“, *Die Andere Zeitung* 25. 1. 1968
- JENA, H.-J. VON „Handfeste Parabel einer Okkupation“, *Spandauer Volksblatt* 9. 3. 1969
- JESTŘÁB, V. „Co je Činoherní klub“, *Kulturní tvorba* 18. 2. 1965
- JUST, V. / kolektiv *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha: Divadelní ústav 1995
- JUST, V. „Realita absurdity“, *Respekt* 21. 10. 1991
- KAČER, J. *Jedu k mámě*, Praha: Eminent 2003
- KAČER, J. *Mírnou oklikou*, Praha: Eminent 2005
- KNAP, J. „Host z Norska o Dostojevském“, *Divadelní noviny* 25. 10. 1967
- KNOPP, F. *Činoherní klub 1965–1968*, diplomová práce, Katedra dějin a teorie divadla, FF UK Praha 1969
- KNOPP, F. „Gorkij a české divadlo“, *Zemědělské noviny* 28. 11. 1972
- KOLÁŘ, J. „Major versus Tóti“, *Scéna* 14 / 1982
- KOLÁŘ, J. „Něžný barbar v automatu Svět“, *Scéna* 15. 1. 1982
- KRAUS, K. „Herec a postava“, *O divadle I*, Praha: *Lidové noviny* 1990
- KŘOVÁK, M. „Čapkova Bílá nemoc varuje“, *Svoboda* 15. 3. 1962
- KŘOVÁK M. „Lišák Pedro to vyhrál, ale...“, *Svoboda* 23. 6. 1962
- KŘOVÁK, M. „Strýčkův sen v Činoherním klubu“, *Lidová demokracie* 13. 4. 1977
- KŘOVÁK, M. „Voltaireův vtip v Činoherním klubu“, *Lidová demokracie* 19. 2. 1971
- KÜHNELOVÁ, L. „Mumraj jako vystřižený“, *Lidová demokracie* 9. 10. 1991
- LEHUTA, E. „Činoherní klub – divadlo sociální grotesky“,

*Slovenské pohľady* 4 / 1970

LUNDBERG, B. „Tjeckista absurditeter“, *Östgöta Correspondenten* 7. 4. 1967

MACHALICKÁ, J. „Nejkrásnějších bylo prvních sedm let“, *Lidové noviny* 13. 9. 2001

MACHONIN, S. „Na koho to slovo padne“, *Literární noviny* 17. 12. 1966

MACHONIN, S. „Zpráva o stavu repríz“, *Literární noviny* 5. 4. 1990

MAMPRIN, L. „Venezia ormai va a picco“, *Sipario* 1969, č. 11

MATĚJKOVÁ, J. „Zodpovědnost“, *Československý voják* 9 / 1986

MEZEI, É. „Éjjeli menedékhely, a prágai Činoherni Klubban“, *Színház* 9 / 1971

NEUMANN, D. „Flax in der Pinte“, *Der Abend* 10. 3. 1969

NYKLOVÁ M. „Asi jsem romantik“, *Záběr* 2. 7. 1985

O'ERIKSSON, G. „Lysande tjeckiskt gästspel“, *Dagens Nyheter* 5. 4. 1967

OPA VSKÝ, J. „Jede k nám Revizor!“ v *Rudém právu* 2. 12. 1967

*Osobnostní herectví a cesta k němu*, sborník z kolokvia, Praha: DAMU 2009

PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav 2003

POKORNÝ, J. „Candide – komedie podle Voltairovy novely“, *Acta scaenographica – Interscaena* '71

PROCHÁZKA, V. „Hit na Broadwayi, úspěch v Kobyliších“, *Rudé právo* 16. 9. 1986

RADICE, R. „Due atti unici presentati da Praga“, *Corriere della sera* 24. 9. 1969

ROBERTS, P. „Prague“, *Plays and Players* July / 1969

SÄRKISILTA, R. „Virnistys kyynelten läpi“, *Päivän Sanomat* 29. 3. 1972

SCHORM, E. *Filmové a televizní noviny* 15. 11. 1967

SÍLOVÁ, Z. *Věra Galatíková / Obrazy ženského údělu*, Praha: Achát 1997

- SÍLOVÁ, Z. „O herecké dramaturgii“, *Disk 23* (březen 2008)
- SÍLOVÁ, Z. *Komedianti na české scéně / Od divadla k filmu*, Praha: AMU – KANT, Karel Kerlický 2013
- Sláva a bída herectví*, kolektivní monografie, Praha: AMU – KANT, Karel Kerlický 2013
- SLAVICKÝ, S. „Povídky v Činoherním klubu“, *Práce* 13. 5. 1981
- SMETANA, M. „Moderně i aktuálně“, *Mladá fronta* 4. 11. 1969
- SMOČEK, L. *Činohry a záznamy*, Brno: Větrné mlýny 2002
- SUCHAŘÍPA, L. „Hledání Čechova“, *Divadlo* 10 / 1969
- SUCHAŘÍPOVÁ, H. „Glosy o hereckém kontaktu“, *Divadlo* 7 / 1966
- SVOBODIN, A. „Pražskoe mgnovenie“, *Těatr* 1 / 1967
- šan, „Dramatik myšlenky a činu“, *Svět práce* 16. 6. 1971
- ŠKAPOVÁ, Z. / PŘÁDNÁ, S. *Démanty všednosti*, Praha: Pražská scéna 2002
- ŠTĚPÁNEK, B. „Seance ve známém domě“, *Mladá fronta* 17. 3. 1970
- ŠTĚPÁNEK, B. „Dvě neuctivé premiéry“, *Večerní Praha* 20. 12. 1965
- ŠULEK, M. „Prišiel k nám Revízor“, *Večerník* (Bratislava) 24. 9. 1970
- Theater – Divadlo*, ed. František Černý, Praha: Orbis 1965
- TYNAN, K. „At the Actors' Club...“, *The New Yorker* 1. 4. 1967
- ULLRICHOVÁ, D. „Groteska na téma revoluce“, *Práce* 2. 10. 1991
- URBÁNKOVÁ, M. „Obdiv hercům“, *Práce* 13. 12. 1967
- VELEMANOVÁ, V. / LAHODA, V. *Libor Fára / Dílo*, Praha: Gallery 2005
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ J. *Obráz a příběh / Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: AMU – KANT, Karel Kerlický 2008
- VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965-1972 / Dramaturgie v praxi*, Praha: Divadelní ústav 1996
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví / Osobnost a umění*, Praha: Achát

1998

VOSTRÝ, J. „Herec mezi rolí a vlastní hereckou přítomností“, *Disk* 32 (červen 2010)

VOSTRÝ, J. „Mimos a logos: autorský text a herecká interpretace“, *Disk* 17 (červen 2009)

VOSTRÝ, J. *Petr Čepek / Talent a osud*, Praha: Achát 1996

VOSTRÝ, J. *Scénologie dramatu*, Praha 2010

VOSTRÝ, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti (Úvod do scénologie)*, Praha: AMU – KANT, Karel Kerlický 2012

VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha: AMU – KANT, Karel Kerlický 2009

WARDLE, I. „Classic – and real comedy“, *The Times* 24. 4. 1970

WARDLE, I. „The Czech Dream“; *The Times* 29. 11. 1969

WYSIŃSKA, E. „Činoherní klub czyli Jak pogodzić reżysera s autorem i aktorem, *Dialog* 1972, 4-5

YOUNG, B. A. „Mandragola“, *The Financial Times* 14. 4. 1970

YOUNG, B. A. „The Government Inspector“, *The Financial Times* 24. 4. 1970

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich 1931

*Začalo to Redutou*, ed. I. Hercíková, Praha: Orbis 1964

ŽALMAN, J. *Umlčený film*, Praha: Levné knihy 2008

## Soupis rolí Jiřího Hála

### 1948 Studio Národního divadla

27. 3. V. Řezáč – H. Stuchlý: *Zelená knížka*, režie S. Vyskočil; Frantík Severín

### 1949 Divadlo radosti (Díra)

Bratři Kuhnové: *Koza je vůl*

film *Křižovatka života*, režie L. Toman; Karel

### 1953 Divadlo Disk AMU

J. K. Tyl: *Strakonický dudák*; Kalafuna (absolventská role)

### Městské divadlo mladých Ostrava

12. 9. J. Grabovski: *Vlk, koza a kůzlátka*, režie M. Hynšt; kůzlátko

20. 9. J. K. Tyl: *Jiříkovo vidění*, režie M. Zbavitel; Kuba

7. 11. A. Pervencev: *Komsomolská čest*, režie K. Dittler; role neuvvedena

13. 12. G. Matvějev: *Kouzelná galoše*, režie K. Dittler; role neuvvedena

19. 12. S. K. Macháček: *Ženichové*, režie M. Zbavitel; Vítek

1954 13. 3. N. A. Ostrovskij, M. Stehlík: *Jak se kalila ocel*, režie M. Zbavitel; Serjoža

26. 4. M. Zbavitel: *Čarovné dudy*, režie Jiří Hálek

5. 6. J. Drda: *Hrátky s čertem*, režie K. Dittler; Belzebub

### Státní divadlo Ostrava

15. 5. M. Brand: *Malajská romance*, režie O. Albín; role neuvvedena

1954-1956

### Umělecký vojenský soubor letectva Vítězná křídla

J. Neruda – K. Hašler: *Prodaná láska*; Ivan Včelák

A. Olšanskij: *Neskloníme se*; Mathieu

### 1957 Městské oblastní divadlo Mladá Boleslav

8. 1. G. B. Shaw: *Caesar a Kleopatra*, režie Z. J. Vyskočil; Peršan

3. 3. L. Leonov: *Zlatý kočár*, režie Z. J. Vyskočil; I. J. Galancev

31. 3. L. de Vega: *Vzbouření na vsi*, režie J. Berger; Mengo

5. 5. A. a V. Mrštíkové: *Maryša*, režie J. Berger; Strouhal

4. 6. W. Shakespeare: *Romeo a Julie*, režie Z. J. Vyskočil; Merkucio

24. 8. F. Langer: *Periferie*, režie Z. J. Vyskočil; Tony

21. 12. F. a P. Schönthanovi, J. Tuwim: *Únos sabinek*, režie J. Berger; profe-

sor Karpíšek

- 1958 23. 3 K. M. Walló: *Princezna se zlatou hvězdou na čele*, režie Jiří Hálek  
30. 3. Molière: *Tartuffe*, režie J. Berger; Orgon  
4. 5. J. Voskovec, J. Werich: *Těžká Barbora*, režie J. Berger; Krištof  
11. 5. P. Kohout: *Taková láska*, režie Z. J. Vyskočil; vrchní  
15. 5. J. Hiršal: *Pohádka o kohoutkovi a slepičce*, režie Jiří Hálek  
29. 6. W. Shakespeare: *Zkrocení zlé ženy*; Tranio  
16. 9. S. Sremac: *Pop Číra a pop Spíra*, režie J. Berger; pop Číra  
7. 12. P. Karvaš: *Diplomati*, režie J. Berger; Alec McIntyre  
21. 12. J. K. Tyl: *Paní Marjánka, matka pluku*, režie O. Varský; Polenáč
- 1959 12. 4. Molière: *Šibalství Scapinova*; Scapino  
23. 9. Bratři Čapkovi: *Ze života hmyzu*, režie Z. J. Vyskočil; cvrček, generální ubytovatel  
24. 10. J. Jurandot: *Knokaut*, režie Ota Varský; občan v rádiovce  
6. 11. A. N. Afinogenov: *Strach*, režie J. Berger; Vargasov  
8. 11. Z. Horynová: *Zkoušky čerta Belínka*, režie Jiří Hálek  
26. 12. O. Augusta: *O chaloupce z marcipánu*, režie Jiří Hálek
- 1960 3. 2. J. Dietl: *Pohled'te, pokušení*, režie J. Berger; účetní Kopřiva  
16. 3. L. Hansberryová: *Hrozinka na slunci*, režie Fr. Salzer; Bobo  
6. 4. V. Nezval: *Manon Lecaut*, režie Z. J. Vyskočil; slepý žebrák  
7. 5. J. Drda: *Dalskabáty – hříšná ves*, režie Z. J. Vyskočil; Trepifajksl, Mates  
30. 6. V. Blažek: *Příliš štědrý večer*, režie O. Varský; Karel  
30. 12. P. Karvaš: *Půlnoční mše*, režie M. Matiašek; Paľo  
H. Ch. Andersen, K. Voglová: *Pasáček vepřů*; režie Jiří Hálek
- 1961 8. 2. A. Arbuzov: *Irkutská historie*, režie M. Janeček; Afanasij Lapčenko  
15. 3. M. Jariš: *Šerif se vrací*, režie V. Boková; Bambas  
21. 5. E. Hončík: *Není jiné cesty*, režie M. Matiašek; Karl Klein  
22. 6. L. de Vega: *Zázračný pramen madridský*, režie M. Janeček; sluha  
23. 9. M. Gerstner: *Ďábelské klíče*, režie M. Švarc; Mefisto  
15. 11. S. Dudow, M. Tschesno-Hell: *Zázračná kariéra*; Franzke, státní návladní  
20. 12. L. Holberg: *Don Ranudo de Colibrados*, režie M. Janneček; šašek
- 1962 10. 3. K. Čapek: *Bílá nemoc*, režie M. Švarc; Doktor Galén  
6. 5. W. Shakespeare: *Zimní pohádka*, režie M. Janeček; pasák  
M. Disman: *Tři medvíd'ata*, režie Jiří Hálek  
16. 6. M. de Cervantes Saavedra: *Lišák Pedro*, režie M. Janeček; Lišák Pedro



## Paravan

- Všichni moji dědové aneb U Zvonu je candrbál*, režie K. Urbánek  
J. R. Pick: *Trafikant Jan*, režie R. Chmelík; trafikant Jan
13. 9. *Textappeal vodní*
5. 12. *Dvě aktovky a diplomatka*:  
J. R. Pick: *Arne Holas a spol.*, režie K. Urbánek; Arne Holas  
P. Bošek, J. Kincl, J. R. Pick: *Cabourkiáda*, režie Jiří Hálek
15. 12. *Jazzappeal*
- 1963 31. 8. *Naše smečka do Smeček aneb Na shledanou, Reduto!* (pořad Čs. televize)  
15. 10. J. R. Pick: *Jak jsem byl zavražděn*, režie F. Laurin; Vobruba  
14. 11. *Textappeal se sochami*  
31. 12. *Silvestrovký textappeal* (přestěhování z reduty do sálu Ve Smečkách)
- 1964 10. 1. J. R. Pick: *Danuše z Podještědí*, režie K. Urbánek; profesor  
29. 4. J. Eismann, Z. Záplata: *Amputace*  
15. 9. *TěPick, Shakespeare*, režie J. Prošek

## Pražské kulturní středisko

A. Fredro: *Muž a žena*, režie Jiří Hálek

## 1965 Činoherní klub

27. 2. L. Smoček: *Piknik*, režie L. Smoček; Rozden
19. 6. S. O'Casey: *Pension pro svobodné pány*, režie J. Krejčík; pán a lékař
19. 12. N. Machiavelli: *Mandragora*, režie J. Menzel; pan Mikula
- 1966 9. 3. L. Smoček: *Bludiště / Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, režie L. Smoček; vrátný / bytná Outěchová
20. 4. F. M. Dostojevskij: *Zločin a trest*, režie E. Schorm; Lebezjatnikov  
film *Ostře sledované vlaky*, režie J. Menzel; zapisovatel
- 1967 23. 5. N. V. Gogol: *Revizor*, režie J. Kačer; správce chudinského ústavu Zemljanika  
film *Piknik*, režie L. Smoček a V. Sís; Rozden  
*Pension pro svobodné pány*, režie J. Krejčík; pán a lékař  
*Svatba jako řemen*, režie J. Krejčík; ženich  
*Muž, který stoupl v ceně*, režie J. Moravec; restaurátor
- 1968 4. 12. A. Vostrá: *Na ostří nože*, režie J. Vostrý; Hrdina  
film *Spalovač mrtvol*, režie J. Herz; rámař Holý  
*Nejkrásnější věk*, režie J. Papoušek; Franta  
*Zločin v šantánu*, režie J. Menzel; hasič  
*Kulhavý ďábel*, režie J. Herz; blázen

- Zahrada*, režie J. Švankmajer; František
- TV *Spravedlnost pro Selvina*, režie J. Weiss; obhájce
- 1969 16. 10. A. P. Čechov: *Višňový sad*, režie J. Kačer; Simeonov-Piščík  
film *Den sedmý, osmá noc*, režie E. Schorm; výpravčí  
*Případ pro začínajícího kata*, režie P. Juráček; guvernér  
*Nezvaný host*, režie V. Venclík; manžel  
*Eduard a bůh*, režie J. David; učitel  
*Zabil jsem Einsteina, panové*, režie O. Lipský; muž s knírkem
- 1970 15. 3. L. Smoček: *Kosmické jaro*, režie L. Smoček; Pepýž  
film *Hogo fogo Homolka*, režie J. Papoušek; řidič wartburgu
- 1971 10. 2. Voltaire: *Candide*, režie J. Vostrý; Panglos  
3. 10. M. Gorkij: *Na dně*, režie J. Kačer; Berlák  
film *Slaměný klobouk*, režie O. Lipský; obřadník  
rozhlas G. de Maupassant, J. Čermák: *Vyznamenán*, režie P. Adler; pan Sac-  
kermaunt
- 1972 30. 1. J. M. R. Lenz: *Vychovatel*, režie J. Vostrý; Wenzeslaus  
8. 10. L. Leonov: *Zlatý kočár*, režie J. Vostrý; Karejev  
TV *Pan Tomšík*, režie T. Škrdlant; Bohouš
- 1973 31. 5. C. Goldoni: *Poprask na laguně*, režie L. Smoček; patron Fortunato  
film *Pověst o stříbrné jedli*, režie F. Vlácil; učitel
- 1974 4. 6. J. Mahen: *Chroust*, režie L. Smoček; Šotek, Beran  
film *Motiv pro vraždu*, režie J. Svoboda; *Rukojmí morfinista Čaban*  
*Lidé z metra*, režie J. Jireš; Motejlek
- 1975 11. 6. I. Bukovčan: *Než kohout zazpívá*, režie J. Matějovský; Fischl

### **Laterna magika**

10. 10. P. Folta: *Ztracená pohádka aneb Výlet do hodin*, režie J. Jireš; vypra-  
věč

### **1976 Činoherní klub**

5. 2. L. M. Leonov: *Vlk*, režie L. Smoček; Lavrentij Sandukov  
24. 3. J. G. Tajovský: *Ženský zákon*, režie P. Rimský; děda  
film *Marečku, podejte mi pero!*, režie O. Lipský; ředitel školy  
*Případ mrtvých spolužáků*, režie D. Klein; Gardavský
- 1977 24. 3. F. M. Dostojevskij: *Strýčkův sen*, režie L. Smoček; Kníže K.  
27. 9. L. Andrejev: *Ten, který dostává políčky*, režie M. Macháček; ředitel

- cirkusu Briquet  
 film *Proč nevěřit na zázraky*, režie A. Máša; starosta Drtikol  
*Talíře nad Velkým Malíkovem*, režie J. Jireš; hostinský Tonda Cink
- 1978 15. 1. B. Brecht: *Krejcarová opera*, režie E. Sokolovský; Jakob  
 16. 11. J. Vostrý: *Tři v tom*, režie J. Menzel; Pandolfo
- 1979 film *Kdo přichází před půlnocí*, režie Z. Brynych; Karásek
- 1980 12. 2. C. Zuckmayer: *Hejtman z Kopníku*, režie L. Smoček; Adolf Wormser, ředitel věznice, nádražák
- 1981 15. 4. Ö. von Horváth: *Povídky z Vídeňského lesa*, režie L. Smoček; Ferdinand Hierlinger  
 5. 11. B. Hrabal: *Něžný barbar*, režie I. Krobot; malíř pokojů  
 film *Vrchní, prchni!*, režie L. Smoljak; Přikryl  
*Jako zajíci*, režie K. Smyczek; Malík  
*Divoký koník Ryn*, režie V. Gajer; náčelník stanice
- 1982 2. 3. I. Örkény: *Rodina Tótů*, režie I. Krobot; Major  
 film *Srdečný pozdrav ze zeměkoule*, režie O. Lipský; vedoucí samoobsluhy  
*Jak svět přichází o básníky*, režie D. Klein; redaktor Hrdlička  
 rozhlas N. V. Gogol: *Ženitba*, režie J. Lorman; Podkolatov
- 1983 15. 4. M. Lázňovský: „*Dobrodružství*“, režie L. Smoček; otec
- Pražské kulturní středisko**  
 24. 9. A. Vostrá: *S ženami je kříž*, režie J. Vostrý; Eduard Havlík  
 film *Katapult*, režie J. Jireš; úředník  
*Tři veteráni*, režie O. Lipský; generál  
*Jára Cimrman ležící, spící*, režie L. Smoljak; Čechov  
*Faunovo velmi pozdní odpoledne*, režie V. Chytilová; Faunův přítel
- 1984 **Činoherní klub**  
 17. 12. A. N. Ostrovskij: *Les*, režie L. Smoček; Vosmibratov  
 film *Výbuch bude v pět*, režie J. Pinkava; učitel Lumír
- 1985 film *Mezek*, režie V. Drha; Viktor Mezek  
 TV *Do zubů a do srdíčka*, režie V. Drha, Kozel  
*Třetí patro*, režie K. Smyczek; mistr
- 1986 10. 9. M. Frayn: *Bez roucha*, režie J. Menzel; Selsdon Mowbray
- 1987 23. 1. A. Vampilov: *Provinční anekdoty*, režie I. Krobot; *Dvacet minut*

s andělem Bazilský

film *Dobří holubi se vracejí*, režie D. Klein; Čtvrtečka

TV *Pan Frisbie*, režie V. Kavčiak; Pan Frisbie

1988 27. 6. E. Canetti: *Dům*, režie L. Smoček; vrchní stavební rada Požehnaný

1989 13. 1. T. Middleton – W. Rowley: *Pitvora*, režie V. Kelbl; žárlivý doktor Alibus

25. 5. B. Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*, režie I. Krobot; člen stolní společnosti, Gumovej král, burzián, básník, profesor francouzské literatury ad.

film *Vojtěch řečený sirotek*, režie Z. Tyc; správce

*Něžný barbar*, režie P. Koliha; muž v baloňáku

*Muka obraznosti*, režie V. Drha; Hora

TV *Možné setkání*, režie E. Sadková; Schmid

rozhlas W. Allen: *Smrt*, režie J. Červinka; Sam

1990 29. 1. L. Smoček: *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, režie L. Smoček; Outěchová

25. 9. L. Smoček: *Smyčka / Bludiště*, režie L. Smoček; vrátný

film *Divoká svině*, režie J. Kubišta; Sedlakovič

rozhlas S. Mrožek: *Na širém moři*, režie J. Melč; malý trosečník

1991 26. 9. L. Birinskij: *Mumraj*, režie L. Smoček; Nikita

25. 9. Eurípidés: *Orestés*, režie J. Nebeský; posel

TV *Případy pana Janíka*, režie J. Vanýsek; pan Janík

*Společenská hra*, režie V. Venclík; důvěrník

*Osvětová přednáška v Suché Vrbici*, režie L. Smoljak; vesničan

*Růže z Bertamky*, režie A. Procházková; Bondiny

*Královský život otroka*, režie Z. Zelenka; strážce pečeti

*Sousto (Velmi uvěřitelné příběhy)*, režie I. Chaun; Grovese

rozhlas E. Kischon: *Sallach*, režie J. Červinka; Neumann

G. Meyrink: *Vypařený mozek*, režie J. Žáček; Roubíček

1992 14. 11. Molière: *Lakomec*, režie V. Strnisko; mistr Jakub

TV *Dobročinný večírek*, režie J. Hřebejk; Feigl

1993 TV *Co si čtete, když se vám stýská* / Bohumil Hrabal: *Život bez smokingu*, režie P. Štigl

1994 film *Učitel tance*, režie J. Jireš; Dotáhal

TV *Divadelní román*, režie V. Polesný; Andrej Andrejevič

1995 27. 11. L. Smoček: *Kosmické jaro*, režie L. Smoček; Pepýž

- TV *Rabín a Golem*, režie V. Vorlíček; vetešník  
*Císařovna na chvíli*, režie O. Daněk; Bergman  
rozhlás E. Kischon: *Ofsajd*; režie J. Červinka; fotbalový rozhodčí
- 1996 film *O třech rytířích, krásné paní a lněné kytli*, režie V. Drha; Strach
- 1997 film *Jezerní královna*, režie V. Vorlíček; poustevník  
*O perlové panně*, režie V. Drha; maestro  
rozhlás S. Mrožek: *Kohout, lišák a já*; režie P. Adler; kohout
- 1998 TV *Vše pro firmu*, režie K. Smyczek; otec Tamary  
*Ex Offo*, režie J. Polišenský; režisér
- 1999 TV *Početí mého mladšího bratra*, režie V. Drha; Bedřich Suldoický
- 2000 16. 3. L. Smoček: *Jednou k ránu*, režie L. Smoček; Šlajs  
TV *Začátek světa*, režie V. Drha; Karel Havlíček  
*Znásilnění*, režie P. Slavík; otec Petra  
*Klauni a vlastenci*, režie H. Bočan; ředitel
- 2001 TV *Borůvkový vrch*, režie D. Klein; Vosáhlo  
*Muž, který vycházel z hrobu*, režie D. Klein; profesor Rybka
- 2002 TV *Nezvěstný*, režie P. Kačírek; Klouda  
rozhlás A. de Musset: *Marianniny rozmary*, režie H. Kofránková; Claudio

## Soupis rolí Jiřiny Třebické

- 1949 **Krajské oblastní divadlo České Budějovice**  
9. 11. M. Stehlík: *Mordová rokle*, režie M. Jedlička; Marie
- 1950 20. 4. P.-A. C. de Beaumarchais: *Figarova svatba*, režie K. Svoboda; Fran-  
chetta
- 1951 8. 9. J. K. Tyl: *Lesní panna*, režie J. Bělka; lesní panna
- 1952 11. 5. N. V. Gogol: *Ženitba*, režie V. Vasiliev, Duňaška  
19. 12. S. Babjevskij: *Rytíř zlaté hvězdy*, režie V. Vasiliev; Nina
- 1953 **Městské divadlo mladých Ostrava – od roku 1955 Divadlo Petra Bezruče**
- 1954 26. 4. M. Zbavitel: *Čarovné dudy*, režie Jiří Hálek; dudáček  
5. 6. J. Drda: *Hrátky s čertem*, režie K. Dittler; Teofil  
16. 11. A. S. Makarenko, M. Stehlík: *Začínáme žít*, režie K. Dittler; Věra
- 1955 17. 2. J. K. Tyl: *Strakonický dudák*, režie J. Jaroš; Bělina, Vanika
- 1957 8. 6. E. Rostand: *Romantikové*; režie K. Dittler; Sylvetta
- 1958 30. 4. M. Kubátová, J. Strejčková: *Jak přišla basa do nebe*, režie V. Kyz-  
link; Anče
- 1959 19. 2. A. Jirásek: *Lucerna*, režie S. Lichý; Hanička  
31. 12. J. L. Hughes: *Jessie B. Simple se žení*, režie E. Němec; Zarita
- 1960 29. 2. L. Aškenazy: *Noční host*, režie E. Němec; Jana  
5. 5. J. Topol: *Jejich den*; režie J. Kačer; Milada  
12. 6. K. Corinth: *Trojané*, režie E. Němec; Markéta  
8. 11. T. Williams: *Tramvaj do stanice Touha*, režie J. Kačer; Stella  
17. 12. A. Chmelík: *Můj přítel Kolja*, režie E. Němec; Máša
- 1961 4. 3. L. Filan: *Žolík*, režie J. Kačer; Soňa  
22. 3. B. Brecht: *Svatá Johanka z jatek*, režie E. Němec; Černý slamák  
29. 4. C. Goldoni: *Poprask na laguně*, režie J. Kačer; Lucietta  
2. 9. J. Loukotková: *Na život se jen čeká*, režie E. Němec; Veronika  
15. 9. S. Lichý: *Fripiri*, režie S. Lichý; Barborka Sluníčková  
25. 10. R. Volf: *Štafle II. – Čert na štaflích* (kabaret), režie J. Kačer  
12. 11. R. Planchon, C. Lochy: *Tři mušketýři*, režie S. Lichý; Mylady

20. 12. A. Mikulka: *Měsíc v anténách*, režie J. Kačer; hashrman
- 1962 13. 3. W. Shakespeare: *Romeo a Julie*, režie J. Kačer; Julie  
 29. 6. S. Lichý: *Laťka*, režie E. Němec; Anděla  
 22. 9. C. Hubalek: *Lázeňská sezóna*, režie S. Lichý; Antigona  
 6. 11. L. Leonov: *Metelice*, režie E. Němec; Valka
- 1963 18. 1. C. Goetz: *Nebožka teta*, režie E. Němec; Elsa  
 5. 3. J. M. Synge: *Hrdina západu*, režie S. Lichý, Honorie Blakeová  
 10. 5. V. Vančura: *Josefina*, režie E. Němec; Josefina  
 9. 10. Molière: *Scapinova šibalství*, režie M. Kučera; Zerbina  
 17. 12. V. Dyk: *Krysař*, režie E. Němec; chór
- 1964 22. 2. F. G. Lorca: *Pláňka*, režie J. Kačer; druhá dívka  
 25. 4. F. Langer: *Periferie*, režie J. Kačer, Anna  
 16. 6. S. Lichý: *Jana z parku*, režie E. Němec, Copatá  
 4. 10. I. Rusnák: *Lišky, dobrou noc*; režie J. Kačer, Jana  
 13. 12. E. Rostand: *Cyrano z Bergeracu*, režie E. Němec, Dueňa
- 1965 8. 2. I. Dvořák: *Dezertýři*, režie S. Lichý; Lenka  
 16. 4. V. Dyk: *Zmoudření dona Quijota*, režie E. Němec; milenka
- Činoherní klub**
20. 11. A. Camus: *Spravedliví*, režie J. Kačer; velkovévodkyně  
 19. 12. N. Machiavelli: *Mandragora*, režie J. Menzel; paní
- 1966 9. 3. L. Smoček: *Bludiště / Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, režie L. Smoček; druhá dáma  
 20. 4. F. M. Dostojevskij: *Zločin a trest*, režie E. Schorm; Soňa  
 4. 12. A. Vostrá: *Na koho to slovo padne*, režie J. Kačer; Margit  
 film *Návrat ztraceného syna*, režie Evald Schorm; zdravotní sestra
- 1967 7. 12. H. Pinter: *Narozeniny*, režie J. Vostrý; Meg Bolesová
- 1968 4. 12. A. Vostrá: *Na ostří nože*, režie J. Vostrý; paní Hrdinová  
 film *Ohlédnutí*, režie Antonín Máša; Machová
- 1969 film *Skřivánci na niti*, režie Jiří Menzel; Drobečková
- 1970 15. 3. L. Smoček: *Kosmické jaro*, režie L. Smoček; Chřestecská
- 1971 10. 2. Voltaire: *Candide*, režie J. Vostrý; Paquetta, Dáma  
 3. 10. M. Gorkij: *Na dně*, režie J. Kačer; Nast'ja  
 film *Šance*, režie Rangel Valčanov; Jiřina

*Pět mužů a jedno srdce*, režie Jan Matějovský; novinářka

- 1972 8. 10. L. Leonov: *Zlatý kočár*, režie J. Vostrý; Marie Ščelkanovová  
film *Rodeo*, režie Antonín Máša; matka
- 1973 31. 5. C. Goldoni: *Poprask na laguně*, režie L. Smoček; paní Libera
- 1974 4. 6. J. Mahen: *Chroust*, režie L. Smoček; paní Lincová  
film *Poslední ples na rožnovské plovárně*, režie Ivo Novák; Užrilová
- 1975 11. 6. I. Bukovčan: *Než kohout zazpívá*, režie J. Matějovský; porodní bába  
25. 2. A. P. Čechov: *Racek*, režie J. Kačer; Polina  
film *Plavení hříbat*, režie Hynek Bočan; Chrástková
- 1976 24. 3. J. G. Tajovský: *Ženský zákon*, režie P. Rimský; Mara
- 1977 27. 9. L. Andrejev: *Ten, který dostává políčky*, režie M. Macháček; Tilly,  
hudební klaun  
film *Proč nevěřit na zázraky*, režie Antonín Máša; Mrázová
- 1978 15. 1. B. Brecht: *Krejcarová opera*, režie E. Sokolovský; Celia Peachumová  
10. 10. E. O'Neill: *Cesta dlouhého dne do noci*, režie L. Smoček; Mary Tyro-  
nová
- 1979 film *Lásky mezi kapkami deště*, režie Karel Kachyňa
- 1980 1. 7. A. N. Ostrovskij: *Bouře*, režie I. Krobot; Marfa Ignatěvna Kabanová
- 1981 15. 4. Ö. von Horváth: *Povídky z Vídeňského lesa*, režie L. Smoček; babička  
5. 11. B. Hrabal: *Něžný barbar*, režie I. Krobot; Marie  
film *Matěji, proč tě holky nechtějí?*, režie Milan Muchna; Bžochová
- 1982 film *Malinový koktejl*, režie Ladislava Sieberová; výčepní
- 1983 28. 11. A. de Musset: *Marianniny rozmary*, režie I. Krobot; Hermie  
film *Evo, vdej se!*, režie Jaroslava Vošmiková; Vaníčková  
*Fandy, ó Fandy*, režie Karel Kachyňa; kreslička Suchá
- 1985 21. 2. A. Seppälä: *Poslední mejdan*, režie I. Krobot; Salme Räsänenová  
film *Podfuk*, režie Jan Schmidt; teta Fanča
- 1986 film *Pavučina*, režie Zdeněk Zaoral; Marie
- 1987 23. 1. A. Vampilov: *Provinční anekdoty*, režie I. Krobot; *Dvacet minut*



s andělem Vasjuta

29. 5. J. M. Synge, L. Smoček: *Krásné vyhlídky*, režie L. Smoček; *Drátenická svatba* Mary Byrneová

- 1988 27. 6. E. Canetti: *Dům*, režie L. Smoček; Gilzová, majitelka domu  
film *Dům pro dva*, režie Miloš Zábranský; Píšťalová
- 1989 film *Skřivánčí ticho*, režie Antonín Máša
- 1990 25. 9. L. Smoček: *Smyčka / Bludiště*, režie L. Smoček; druhá dáma  
22. 11. S. Shepard: *Pravý západ*, režie J. Nebeský; máma
- 1992 film *Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný*, režie Juraj Jakubisko; kurva
- 1993 film *Krvavý román*, režie Jaroslav Brabec; Háta
- 1995 film *Fany*, režie Karel Kachyňa; Marečková
- 1996 film *Mission: Impossible*, režie Brian De Palma; žena
- 1997 film *Nejasná zpráva o konci světa*, režie Juraj Jakubisko; komediantka
- 2004 film *Horem pádem*, režie Jan Hřebejk; matka majitele autobazaru