

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta Katedra divadelní vědy

(Ne)svoboda Činoherního klubu od založení po rok 1989

Ročníková práce

Marie Anna Valíčková



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

Autor: Marie Anna Valíčková, DiS.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svou ročníkovou práci jsem vypracovala samostatně pod vedením vedoucí ročníkové práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury.

Obsah

Úvod	4
Kapitola 1: Naděje na svobodu: Léta šedesátá, vznik ČK a hra Piknik	5
Kapitola 2: Pražské jaro, dramaturgie let sedmdesátých a období normalizace	13
Kapitola 3: Osmdesátá léta, Sametová revoluce a Občanské forum na pozadí Hráčů	22
Závěr	27
Seznam použité literatury a jiných zdrojů:	28

Úvod

Činoherní klub patří k nejvýznamnějším divadelním scénám v české kulturní historii, a to nejen díky svému uměleckému přínosu, ale i kvůli své roli ve společenském a politickém dění druhé poloviny 20. století. Od svého vzniku v roce 1965 se profiloval jako scéna s výrazným hereckým ansámblem a koncepční dramaturgií, přičemž se často pohyboval na hranici politicky tolerovatelného. Téma (ne)slobody, které se ve větší či menší míře objevovalo od založení Činoherního klubu po listopad 1989, bylo z mého pohledu klíčové pro směr a fungování divadla.

Sloboda v Činoherním klubu se projevovala především uvnitř samotného souboru – mezi herci, tvůrci i vedením divadla. Přestože se členové ansámbly zpočátku často osobně neznali, dokázali velmi brzy vytvořit pevný stmelený soubor, založený na vzájemném respektu, přátelství a společném postoji vůči okolní neslobodě, navíc měli „společného nepřítele“, tedy režim. V divadle panovala silná vnitřní soudržnost, jakási "tvůrčí bublina", do které nebyl nikdo cizí zvenci připuštěn a která umožňovala otevřenost, důvěru a solidaritu. Sloboda slova v zákulisí byla samozřejmostí – každý mohl říci, co si myslí, bez obav, že by byl udán nebo zrazen. Tato atmosféra důvěry byla klíčová i pro vznik tvůrčí slobody – herecké, režijní – v rámci možností, které daná doba dovovala. Zároveň je však třeba upozornit na specifický aspekt této slobody – a tím byla dramaturgická (ne)sloboda, tedy to, jaké hry bylo možné uvádět, jak byly vybírány a jak na ně režim reagoval v různých etapách. Právě tomuto tématu se chci věnovat podrobněji – sledovat vývoj dramaturgických rozhodnutí a směřování divadla v kontextu doby. Zastavím se u klíčových inscenací jako byl Piknik šedesátých let, Tři v tom a Cesta dlouhého dne do noci v letech sedmdesátých, a Hráči jako reprezentativní příklad pro raná osmdesátá léta. Tyto hry zasadím do širšího historického rámce a zároveň připomenu i další inscenace, které byly v dramaturgickém plánu divadla přítomné, ačkoliv třeba neměly tak silný ohlas nebo byly poznamenány cenzurním zásahem.

Cílem této analýzy je ukázat, jak se otázka slobody a neslobody promítala nejen do divadelního obsahu, ale i do samotné existence Činoherního klubu jako instituce.

Kapitola 1: Naděje na svobodu: Léta šedesátá, vznik ČK a hra Piknik

Dramaturgický vývoj Činoherního klubu v období 60. až 80. let představuje specifický případ umělecké šedé zóny v nesvobodném prostředí. Navzdory působení cenzury, politickému dohledu a existenčním hrozbám se zde formoval styl založený na civilním výrazu, psychologické hloubce a hledání autenticity. Výběr inscenovaných her, jejich interpretační rámec a způsob inscenace často reflektovaly dobovou atmosféru – někdy přímo, jindy v náznacích, absurditě či v existenciální metafoře. Dramaturgie 60. let v Činoherním klubu byla uvolněná, prakticky bez zásahů režimu.

Tato možnost „svobodného rozhodování a postupného uvolňování“ v kultuře souvisela v pozdních 60. letech především se snahou generálního tajemníka UV KSČ Alexandra Dubčeka o přijetí reformního programu „socialismu s lidskou tváří“ jehož vyvrcholením bylo Pražské jaro¹.

Šedesátá léta v Československu byla nicméně obdobím dynamických politických a společenských proměn, které se silně promítly také do oblasti kultury a divadla. Po částečném uvolnění politických poměrů koncem padesátých let nastoupila na scénu nová generace divadelních tvůrců. Tito umělci usilovali o překonání dogmatického schematismu socialistického realismu a hledali nové výrazové prostředky – s důrazem na otázky lidské svobody, existenciálních dilemat a společenskou odpovědnost. Do popředí se dostávali autoři dříve nemyslitelní, byla zde poptávka po absurdním a existenciálním dramatu a dramatech zahraničních.

Zásadní proměnu v kulturní politice představovalo zřízení Státního divadelního studia v roce 1962 – organizace řízené Ministerstvem kultury, kterou vedl Miloš Hercík. Státní divadelní studio vzniklo v souvislosti s likvidací Státního zájezdového (vesnického) divadla a jeho hlavním záměrem bylo nejen sdružit několik menších pražských scén (tzv. divadel malých forem) pod jednu instituci a vytvořit prostor pro experimentální tvorbu, mladé režiséry a dramaturgy, ale zejména plnit funkci dozoru nad ideologickou „bezchybností“ repertoáru. Pod studio tak postupně přešla divadla jako Reduta, Semafor, Černé divadlo Jiřího Smrce, Ogounovo a Šmokovo Studio balet nebo Maringotka Zuzany Kočové. Taktéž pod něj přešel Činoherní klub, který v roce 1965 vznikl.

V kontextu druhé poloviny 60. let, kdy se československá kultura obecně nadechovala k větší otevřenosti, se Činoherní klub stal – i z hlediska Státního divadelního studia – novým typem divadla, kde byl člověk chápán jako bytost hledající smysl, blízkost a svobodu. Přesně takové hledání stálo i u počátků jeho repertoáru i hereckého stylu – a stalo se i nosným motivem, který Činoherní klub provázal i v následujících, podstatně temnějších dekadách. Činoherní klub se zrodil jako výsledek úsilí skupiny divadelních umělců, jejichž cílem bylo vytvořit prostor pro hereckou autenticitu, civilní projev a psychologickou hloubku postav.

¹ „Socialismus s lidskou tváří“ byl reformní program Alexandra Dubčeka z roku 1968, který usiloval o demokratizaci komunistického režimu v Československu – chtěl zachovat vedoucí úlohu KSČ, ale rozšířit svobodu projevu, tisku a politického života. Reakce na těžké poměry začátku 60. let, kdy se projevila hospodářská krize i rostoucí nespokojenost obyvatel. Vyvrcholením těchto snah bylo tzv. Pražské jaro, které ukončila sovětská invaze v srpnu 1968.

Právě ve složce Státního divadelního studia² z roku 1967 je uvedeno, že Činoherní klub představoval nejen administrativní reorganizaci někdejšího Divadla Paravan, ale především ideový a generační přelom. Činoherní klub byl řazen jako malé „experimentální“ divadlo, ovšem už od prvních inscenací – Pikniku³ Ladislava Smočka a Penzionu pro svobodné pány⁴ od Seana O’Caseyho – bylo zřejmé, že se zde rodí prostor s autentickým uměleckým a společenským hlasem. Státní divadelní studio výslovně zmiňuje, že Činoherní klub dokázal najít cestu, jak ve starých textech nalézt ducha současnosti, a že i když původní současná dramatika nebyla vždy k dispozici, režijní interpretace dokázala aktualizovat jejich význam. V tom lze nalézt jednu z nejpodstatnějších dimenzí umělecké svobody – svobodu výkladu, svobodu vyprávět klasické příběhy jazykem přítomnosti, a tím udržovat otevřený dialog s dobou. Velký důraz v dokumentech je i na diváckou komunitu, kterou si Činoherní klub získal: mladí intelektuálové, studenti, vnímaví diváci, kteří byli schopni „přemýšlet“. Právě to bylo chápáno jako přínos divadla nejen umělecký, ale i kulturně-výchovný. Zároveň ale šlo o jednu z forem vnitřní nezávislosti: vychovávat si své vlastní publikum znamenalo nebýt plně závislý na oficiální kulturní linii ani na tradičním vkusu. V tom spočíval jeden z tichých, ale zásadních aktů svobody.

Klíčovou postavou pro Činoherní klub byl dramatik a režisér Ladislav Smoček, který se do vzniku divadla zapojil víceméně náhodou a ambice zakládat divadelní instituci neměl. Podnět ke vzniku Činoherního klubu vzešel od Miloše Hercíka, který Smočka opakovaně oslovoval s nabídkou podílet se na vytvoření nové pražské scény. Miloš Hercík byl člověk, který neměl v úmyslu někoho hlídat. Nabídl Smočkovi možnost vzniku nového divadla v době, která byla uvolněná. Smoček však dlouhodobě odmítal převzít jakoukoli vedoucí roli, což ve svých vzpomínkách později komentoval slovy:

„Miloš ovšem tehdy nevěděl, že založit si vlastní divadlo nebyl nikdy, ani na vteřinu, můj sen. A nejen to. Celý život jsem zásadně odmítal a do této chvíle odmítám, abych se stal šéfrežisérem, šéfem či ředitelem čehokoliv, a to smrtelně vážně, bez sebemenšího kompromisu, jak dokázal můj život. Nemít hotovou hru Piknik, na milion procent bych nabídku Miloše Hercíka nepřijal a šel bych si dál svou dosavadní cestou. Činoherní klub vznikl jen a jen proto, že existující hra byla kladným katalyzátorem a že vznikla možnost ji inscenovat.“⁵

² JP. Činoherní klub, strojopis 3 str. Složka Státní divadelní studio 1967, knihovna IDU 2417 MB

³ SMOČEK, Ladislav. Piknik: Povídka z pralesa. Helena Suchařipová. Praha: Dilia, 1966. ISBN F-1460041. Rukopis.; režie: Ladislav Smoček, premiéra: 27. 2. 1965, obnovená premiéra: 15. 12. 1972

⁴ Penzion pro svobodné pány, autor: Sean O’Casey, režie a úprava: Jiří Krejčík, premiéra: 19. 6. 1965

⁵ Ladislav Smoček o Činoherním klubu. Online. Činoherní klub. [text vyšel v programu na sezónu 2020/21]. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/aktualita/ladislav-smocek-o-cinohernim-klubu/>. [cit. 2025-05-16].

Smoček si uvědomil, že pro realizaci vlastních textů potřebuje nejen odpovídající soubor, ale taktéž scénu. Na počátku roku 1963 Miloš Hercík představil možnosti několika scénických prostor, mezi nimiž se nacházelo i Divadlo Paravan v ulici Ve Smečkách. Tento prostor se jevil jako ideální. Smoček však trval na tom, že nebude zastávat žádnou vedoucí funkci. Hercík mu poskytl naprostou tvůrčí svobodu a možnost sestavit soubor dle vlastního uvážení. Tímto krokem se otevřel prostor pro inscenaci Pikniku a zároveň se vytvořilo místo umožňující další svobodnou divadelní tvorbu v přátelském, sebevědomém prostředí. Tato koncepce se později stala jedním z definičních rysů Činoherního klubu – divadla, které se od počátku profilovalo jako místo autorské a herecké individuality, vyznačující se specifickou poetikou, civilním hereckým projevem a důrazem na vnitřní pravdivost hereckých postav.

Pro další vývoj byla zásadní volba uměleckého šéfa. Smoček hledal nejen profesionála, ale také člověka s podobným uměleckým a osobním nastavením. Tímto člověkem se stal Jaroslav Vostrý – teatrolog, dramatik a šéfredaktor časopisu Divadlo. Právě Vostrému Smoček posílal krátké úseky hry Piknik k posouzení ještě předtím, než byla otázka vzniku nového divadla aktuální. Vostrý přijal nabídku okamžitě a stal se klíčovou postavou při koncipování divadla. Název Činoherní klub byl vytvořen oběma zakladateli. Ladislav Smoček byl autorem slova „klub“ - tedy místa svobodného setkávání, přátelství, Jaroslav Vostrý byl pak autorem slova „Činoherní“ - který symbolizoval to, o co oběma umělcům šlo především.

J. Vostrý: „ To vlastní divadlo mělo zvláštní příchut', protože to znamenalo touhu dělat něco neoficiálního, dělat něco po svém. Což naštěstí v polovině 60. let bylo možné. Byla zde lež, proti níž jsme chtěli říct něco, co není lež. I když to není pravda.“⁶

Premiéra Pikniku v režii Ladislava Smočka 27. října 1965 nebyla jen zahájením repertoáru nově vzniklého Činoherního klubu – znamenala daleko víc. Stala se prvním veřejným projevem nové divadelní filozofie, která se zřetelně odklonila od dřívějších požadavků, aby divadlo hlásalo ideje či ideologické pravdy. Činoherní klub od samého začátku stavěl na přesvědčení, že podstatou divadla je jednání, předvádění lidských osudů, nikoli výklad abstraktních poselství, jak ve své analýze vyjadřuje Zdeněk Hořínek⁷.

Piknik tak předvedl zásadní hodnotu, která se měla stát znakem celé poetiky Činoherního klubu: svobodu (hereckého) projevu. Smoček, jako režisér, se nesnažil formovat herce do obecných hereckých „škatulek a šuplíků“, ale naopak – kladl jim překážky, skrze něž mohli svou postavu tvořivě hledat a budovat. Režie se zde neprosazovala efektními nápady, ale působila „skrytě“ – jako

⁶ Magický Činoherní klub: Počátek. ČT, i-vysílání. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10779169058-magicky-cinoherni-klub/214562261730001/>

⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. In: Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. Jaroslava Suchomelová. Divadlo. Brno: Blok, 1970, s. 109. Vyšlo v Divadle 1966, č. 7; upraveno a zkráceno.

metoda organizace a podpory. Režisér byl partnerem, ne demiurgem, a herec se stával spoluvůrcem, nikoli pasivním nástrojem. Tento přístup přinášel uvolněnost, spontánnost a přirozenost, ale zároveň vyžadoval maximální přesnost. Nemálo taktéž v zápasu s postavou pomohl režisérovi a hercům jevištní prostor, přičemž velmi důležitým se stal kontakt s divákem. Malá hloubka jeviště a nulové kulisy nutily herce k jemnému, nuancovanému projevu, připomínající filmové herectví.

Ve hře *Piknik* usiloval Ladislav Smoček o scénické zachycení lidského chování v mezní situaci – o střet člověka nejen s ostatními, ale také s nepřehledným a hrozivým prostředím tropické džungle. Neprostupná příroda, plná skrytých hrozeb, je tu umocněna neviditelným, avšak neustále přítomným nepřítelem, jehož nebezpečnost roste úměrně se strachem postav. Pět mladých vojáků, ztracených na tichomořském ostrově v závěru dlouhého konfliktu, se ocitá bez velení v situaci, kdy jim jde o přežití. Hra má jasné historické spojitosti, aniž by se stala výslovně historickým dramatem. Konflikty mezi jednotlivci, zápas o autoritu i narušení řádu odhalují, jak rychle se civilizační vrstvy drolí v prostředí, kde přestávají platit běžná pravidla. *Piknik* tak představuje dramatickou etologickou studii lidského jednání – zkoumá přirozenost člověka formovanou společenskými normami i vojenskou kázní, které však v extrémních podmínkách rychle ztrácejí svou sílu. Tropická džungle se stává nejen kulisou, ale i symbolem – jejím bujením se totiž „probouzí“ i temnější složky lidské psychiky. Scénografie *Pikniku* byla minimalistická a sestávala pouze z několika židlí. Právě strohost scény mohla dát vyniknout hereckému umu, který mistrovsky herci předváděli.

„Divadlo začalo na vodě. Nebyly tam rekvizity ani kulisy.“ - Jan Kačer⁸

V takto těsném kontaktu s divákem nebylo možné nic předstírat – každá stylizace, každá nepřesnost by byla okamžitě viditelná. Herci museli své postavy žít, ne je pouze hrát. Fyzická i psychická složka výkonu musely být zcela zvládnuté – i „prosté“ zacházení s vojenskými rekvizitami v *Pikniku* vyžadovalo přesnost a koordinaci. Herci naprosto přesně a detailně vystavěli nejen jednotlivé charaktery, které se postupně „rozpadají“ až do základních lidských pudů, ale taktéž precizně zacházeli s každým gestem a mimikou. Jednotlivé pohledy, dialogy i všeřikající ticho byly načasované na vteřinu. Hra ukazovala, jak se jednotlivci i kolektiv chovají ve stavu ohrožení – jak civilizované masky, formované společenskými pravidly a vojenskou hierarchií, pod tlakem neznámého prostředí rychle mizí. Tropická příroda, divoká a nespoutaná, se stává odrazem jejich vlastních instinktů – džungle začíná růst i v jejich nitru. Začínají se objevovat primitivní impulsy, pudy a atavismy a odhaluje se napětí, agresivita a chaos.

⁸ Magický Činoherní klub: Počátek. ČT, i-vysílání. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10779169058-magicky-cinoherni-klub/214562261730001/>

Prostředí, do něhož je hra *Piknik* zasazena – americká hlídka ukrytá v džungli během bojů v Tichomoří ve druhé světové válce – působilo na české publikum 60. let jako něco vzdáleného, neznámého. Smoček volil americkou hlídku záměrně⁹ - umožnil tím určitý odstup od domácí reality a vytvořil tak prostor pro univerzální reflexi lidského jednání v extrémních podmínkách. Cizí kulisa zároveň poskytovala určitý alibistický rámec – tematizace deziluze, morálního rozvratu a existenční úzkosti by v domácím prostředí mohla být režimem vnímána jako nebezpečná kritika. Naproti tomu obraz amerických vojáků zmítaných chaosem, bez autority a v morálním rozkladu mohl být v oficiálním diskurzu paradoxně přijatelnější, neboť odpovídal dobové ideologii, která zdůrazňovala úpadek „západního světa“ a stavěla jej do kontrastu s idealizovaným obrazem sovětského bloku. Právě džungle se stala nosným metaforickým prostorem pro rozvinutí hlubších existenciálních otázek, přičemž fungovala jako určitý symbol. Hra by se dala označit jako psychologická, ovšem se značnými naturalistickými prvky a lze ji vnímat i jako experiment s lidskými typy, resp. povahami.

V centru hry přitom stál člověk – nikoli jako hotová entita, ale jako bytost schopná proměny v mezní situaci. *Co všechno je člověk schopen v situaci udělat?* Smočka nezajímal dokončený charakter, ale člověk v pohybu, v konfliktu, v odhalování sebe sama.

Zvolený titul nebyl pouhou inscenací, ale vědomým dramaturgickým prohlášením. *Piknik* tematizoval člověka v mezní situaci a soustředil se na jeho individuální jednání mimo rámec ideologie. Diváka nenutil k jedinému výkladu, ale vyvolával v něm znepokojení a reflexi.

Kladný ohlas na *Piknik* se projevil nejen v publiku, ale i v odborné divadelní kritice. V říjnovém čísle časopisu *Divadlo* z roku 1965 byla zveřejněna anketa¹⁰, v níž kritici hodnotili inscenační počiny uplynulé sezóny 1964/1965 a odpovídali na čtyři otázky zaměřené na nejpozoruhodnější díla v kategoriích: původní drama, současné zahraniční drama, divadelní režie a herecký výkon. Hra *Piknik* byla v této anketě jednoznačně reflektována jako významný umělecký počín. Kritici jako Jan Císař ji označili za nejpozoruhodnější původní drama sezóny, zatímco výkon Miroslava Macháčka v roli Smilea byl opakovaně hodnocen jako mimořádný – mimo jiné Pavlem Grymem, Zdeňkem Hořínkem, Milanem Lukešem či Sergejem Machoninem.

Představení *Pikniku* se těšilo i značnému diváckému zájmu. Jaroslav Vostrý¹¹ označil za mimořádně zdařilý také výkon Jiřího Hála, do té doby známého především z kabaretního *Paravanu*. Hálek v roli Rozdena prokázal hereckou inteligenci, profesní zdatnost, smysl pro humor i hlubokou odpovědnost k postavě. Jeho Rozden, postava manipulovaná silnějšími a dovedená až k výbuchu agrese, byl ztvárněn s jemností, vrstevnatostí a důrazem na detaily. Dynamika mezi

⁹ L. Smoček zažil kontakt s americkými vojáky při osvobození Plzně v roce 1945.

¹⁰ *Divadlo*: Anketa 37. Online. 1965, roč. 16, č. 8. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1962-1968, 1965. ISSN nepřiděleno. [cit. 2025-05-29].

¹¹ VOSTRÝ, Jaroslav. Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi. In: . Praha: Aurapont a Divadelní ústav, 1996, s. 44-48. ISBN 80-7008-061-2.

Rozdenem, násilnickým Tallem a sebelítostivým Burdou byla jedním z hlavních dramatických napětí inscenace. Smočkův text, postavený na výrazné fyzické akci a precizně konstruovaných dialozích, dal hercům mimořádnou příležitost k uplatnění herecké techniky i výrazové flexibility. Zvláštní pozornost si zasloužila i samotná práce hereckého ansámblu – šlo o vůbec první společné setkání tohoto hereckého souboru, který od počátku fungoval jako sehraný tým. Herci opakovaně zdůrazňovali, že zkoušky probíhaly v duchu otevřeného dialogu, svobody v hledání postavy a vzájemné důvěry. Jan Císař v osmém ročníku Divadelních a filmových novin analyzoval herecký výkon Miroslava Macháčka následovně: „*Miroslav Macháček jako Smile staví svůj vztah k Tallovi perfektně. Nikdy neopustí hlavní linku. Stále dotvrzuje, že jeho Smile chce vydráždit Talla. Přitom ovšem tuto linku realizuje v řadě nejruznějších detailů, které jsou použity pro předvedení jednoho a téhož prvku charakteru z různých aspektů. (...) Z přesných vztahů roste přesná situace – která je současně demonstrací postavy a současně prostředkem jejího poznání.*“¹² Císař přitom oceňuje nejen Macháčkův výkon, ale i to, jak Piknik jako celek znovuobjevuje „prapodstatu herectví i divadla“, aniž by se vzdával moderních tendencí vývoje herecké práce. Nebyli to jen kritici, kteří vyzdvihovali vliv nově vzniklého divadla. V divadelních novinách byla taktéž otisknuta rubrika „Chvilka s hercem“¹³ - kde Jan Tříška uvádí velmi pozitivní zážitek ze Smočkova Pikniku.

Úspěch Pikniku ovšem nebyl izolovaným jevem, ale součástí širší dramaturgické linie, kterou se Činoherní klub od svého počátku rozhodl razit – linií zaměřenou na existenciální témata, psychologickou věrohodnost postav a hereckou autenticitu. Divácké přijetí bylo pozitivní nejen pro Piknik, ale i pro další inscenace z této počáteční etapy – Hořínek ve svých recenzích zmiňuje i hry jako Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Mandragoru či Spaseni¹⁴, které každá jiným způsobem rozvíjely téma svobody, odpovědnosti a člověka postaveného do extrémních či absurdních situací. Základní kvality, které Hořínek¹⁵ u herectví Činoherního klubu vyzdvihuje – uvolněnost, spontánnost, osobní angažovanost a radost ze hry – se v plné síle projeví už zde.

„*Soubor nebyl zděděný, nemuseli obsazovat herce do hry podle souboru, mohli vybírat. To byl v té době naprosto nový, svobodný krok.*“¹⁶

V inscenaci vystupovali František Vicena, Jan Kačer, Miroslav Macháček, Jiří Hálek a Vladimír Brabec. Výběr herců reflektoval Smočkův a Votršův záměr vytvořit „komorní soubor“, který bude

¹² CÍSAŘ, Jan. Divadelní a filmové noviny: Herecký piknik. 1964-1965, roč. 8, č. 18. Praha: Svaz československých divadelních umělců, 1964-1965. ISSN 1802-3606. [cit. 2025-05-29]. Díla nedostupná na trhu – online.

¹³ MĚŠTAN, Vojtěch. Divadelní a filmové noviny: Chvilka s hercem, Jan Tříška. Online. 1965, roč. 8, č. 17. 1965. ISSN 1802-3606. [cit. 2025-05-30].

¹⁴ Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho - autor a režie: L. Smoček, premiéra: 9.3. 1966; Mandragora - autor: Niccoló Machiavelli, režie: Jiří Menzel, premiéra: 19.12. 1965; Spaseni - autor: Edward Bond, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 11.10. 1968

¹⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. In: Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. Jaroslava Suchomelová. Divadlo. Brno: Blok, 1970, s. 109-120. Vyšlo v Divadle 1966, č. 7; upraveno a zkráceno.

¹⁶ Magický Činoherní klub: Počátek. ČT, i-vysílání. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10779169058-magicky-cinoherni-klub/214562261730001/>

pracovat v těsné spolupráci a v prostředí důvěry a svobody. Smoček později v rozhovoru vzpomínal, že herecký soubor se utvářel z přátel, kolegů a spolužáků, které osobně znal a kterým důvěřoval. „*Nešlo o konkurzy, šlo o to, aby si lidé lidsky a herecky sedli, aby vzniklo živé těleso.*“¹⁷

Dramaturgický plán Činoherního klubu v období před srpnem 1968 vykazuje pozoruhodnou tematickou i žánrovou šíři, která zároveň odráží ideový směr divadla. Již v roce 1965 byla uvedena hra *Stalo se v ZOO*, jejíž volba byla vedena mimo jiné pragmatickými důvody – při omezených finančních prostředcích a hereckém zázemí šlo o inscenaci s malým obsazením. Záhy poté následovali Camusovi *Spravedliví* (20. 11. 1965), politicky závažná hra tematizující morální dilemata spojená s revolučním násilím. Na konci téhož roku měla premiéru Machiavelliho *Mandragora* (19. 12. 1965), satirická komedie, jež ostře kritizuje lidskou hloupost, pokrytectví a zkaženost společnosti – témata aktuální v každé době. Roku 1966 následovaly dvě autorské hry Ladislava Smočka: *Bludiště* (9. 3. 1966), které zkoumá lidskou chamtivost a ignorování instinktů, a *Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (9. 3. 1966), psychologická groteska o tenké hranici mezi lidumilstvím a zločinem, jejíž popularita přesáhla hranice Československa. Významnou inscenací byla dramatizace Dostojevského *Zločinu a trestu* (20. 4. 1966), existenciálně a morálně závažný text o vině, trestu a vykoupení, jehož uvedení v sobě neslo etické i filozofické akcenty. Příznačné je propojení zahraničních podnětů s domácí tvorbou – vedle zmíněné *Mandragory*, v níž se rozehrála souhra hereckého souboru ve výrazně ansámblové komediálnosti, se 4. 12. 1966 představila Alena Vostrá s hrou *Na koho to slovo padne*, která skrze absurdní humor a komické situace nastavuje zrcadlo deformované každodennosti a ukazuje prázdnotu lidské existence skrývanou za sociálními rolemi. Podstatou obou inscenací nebyl jen humor, ale též tematizace „hry“ jako možnosti i náhrady svobodného života. Spontánní jevištní souhra a text, který jako by vznikl přímo v živém dialogu, vytvářely iluzi improvizace, za níž se však skrývala vysoká míra profesionality a hluboké porozumění herecké práci. To platí i pro *Revizora* (23. 5. 1967) v režii Jana Kačera, který sice čerpal z ruské klasiky, ale jeho uvedení v době těsně předcházející srpnové okupaci nabylo symbolického významu. Nešlo pouze o klasický text, ale o aktuální výpověď o mechanismu moci, pokrytectví a sebeklamu. Poslední inscenací před srpnovou invazí se stala Pinterova „komedie hrozby“ *Narozeniny* (7. 12. 1967), která zneklidňujícím způsobem zachycuje narušení identity jedince a jeho ohrožení silami, jež nelze jednoznačně pojmenovat.

Tento specifický přístup k divadlu dobře vystihuje i analýza Sergeje Machonina, který ve svém eseji *Prvních pět v Činoherním klubu* popisuje, že Činoherní klub je divadlem, které „*nemá nejmenší ctížádost dělat každou inscenací výklad světa nebo nutit diváka, aby se v potu tváře dopátrával rozluštění složitých metaforistických fines a rafinád*“. Namísto toho inscenace působí

¹⁷ Ibid.

dojmem, že „hra je jen záminkou k tomuto objevování nevěřitelnosti lidské duše“. Ústředním cílem tohoto typu divadla je podle něj „pátrat po tom, kdo je člověk. Jaká je rozloha lidství. Jak může být člověk divný, zvláštní a nepředvídatelný.“ Zároveň však nejde jen o fascinaci složitostí lidské povahy – každé představení klubu totiž podle něj obsahuje i „ideu, vstrčenou tajně a nepozorovatelně do dramaturgického i režijního úmyslu“: myšlenku „tázání o možnostech člověka“. Inscenace tak nevyslovují hotové pravdy, ale pokládají „kardinální otázky o svobodě, pravdě a právu člověka na svůj život“. Činoherní klub „neodpovídá tím, že by suploval filozofii“, ale nechává herce, aby tyto otázky „žili v postavách znova svými těly, smysly a mozky“, jako by „nebyly předem žádné odpovědi“. V tom spočívá specifická a nová divadelnost této scény – oproti jiným pražským divadlům přináší „bezprostřední ostré spojení s divákem“, úsilí „působit nečekaně a proti vžitým konvencím na jeho rozum a smysly“. Výsledkem je osvobozující účinek: například u Mandragory Jiřího Menzela divák zprvu v šoku z vulgarit, gest a otevřené smyslnosti postupně zjišťuje, že se „svléká z úzkých šatů moderního pokrytectví“ a dýchá „ostrý, gargantuovský vzduch“.¹⁸

¹⁸ MACHONIN, Sergej, POKORNÁ, Terezie a TOPOLOVÁ, Barbara (ed.). Šance divadla. Prvních pět v Činoherním klubu. České divadlo. Eseje, kritiky, analýzy. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-186-4.

Kapitola 2: Pražské jaro, dramaturgie let sedmdesátých a období normalizace

Pod vedením Alexandra Dubčeka došlo v rámci Komunistické strany Československa k nástupu reformně orientovaného křídla, jež prosazovalo postupnou demokratizaci společnosti, liberalizaci médií a otevřenější model socialismu – takzvaný „socialismus s lidskou tvář“. Významnou roli sehrála ztráta účinnosti cenzury, díky níž se sdělovací prostředky staly nositeli otevřenější a pravdivější společenské diskuse. Reforma stranického a státního vedení, zrušení cenzury i vzrůstající občanská aktivita vytvořily prostor pro nebývalý rozvoj veřejného a kulturního života. V tomto kontextu se zásadním způsobem profiloval právě Činoherní klub. V letech 1965–1968 si divadlo postupně vybudovalo výraznou uměleckou identitu, která stála na otevřenosti vůči soudobé západní dramaturgii a civilním, psychologicky přesným inscenačním formám. Umělecká svoboda vedla k vytvoření prostoru, v němž bylo možné artikulovat závažná existenciální a společenská témata s dosud nebývalou otevřeností.

Zároveň však narůstalo napětí mezi reformními snahami a obavami konzervativních struktur – jak v rámci KSČ, tak na mezinárodní úrovni. V létě 1968 se reformní vedení dostalo pod dvojí tlak: domácí veřejnost žádala další demokratizační kroky, zatímco Moskva trvala na zastavení reformu a hrozila vojenským zásahem.

Paradoxem zůstává, že právě v okamžiku, kdy se Činoherní klub profiloval jako jedno z nejvýznamnějších svobodných kulturních center, došlo 21. srpna 1968 k okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy. Shodou okolností tento den připadl na oficiální zahájení divadelní sezony 1968/69. Inscenace Spasení v režii Ladislava Smočka, připravovaná v duchu pražskojarní otevřenosti a nadsázky, byla dovedena do premiéry navzdory nové politické realitě.

Dramaturgický plán nyní čelil otázce své platnosti. Rozhodnutí pokračovat v původním uměleckém záměru nebylo pouze výrazem profesionality, ale především manifestem vnitřního přesvědčení. K tomuto postoji přistupovalo i uvědomění rizika: publikum přicházející do divadla v období po srpnové okupaci v sobě neslo traumatický otisk doby. Diváci, dočasně vytržení z běžného životního rytmu, vnímali tuto „apolitičnost“ s intenzivní emocionalitou – jako zvuk normalizací postupně potlačovaného prostoru osobní svobody a lidské důstojnosti.

Zvláštní místo v této fázi vývoje divadla zaujímá i zkušenost se zahraničními výjezdy. Ačkoli byly kulturní kontakty pod dohledem a výjezdy do ciziny omezeny, Činoherní klub se představil například ve Švédsku nebo v dánském Holstebro¹⁹.

Ještě výrazněji se tedy otázka dramaturgie vyhrtila po srpnové okupaci. V prvních týdnech po srpnu 68 se hrálo především Bludiště, Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Piknik, Na koho

¹⁹ Právě v Holstebro došlo i k osobnímu rozhodnutí Vladimíra Pucholta k emigraci. Skutečnost, že se Pucholt s Jaroslavem Vostrým dohodl na dokončení role Chlestakova a jejího předání Jiřimu Kodetovi, svědčí o profesionalitě, ale zároveň i o tichém souhlasu s touhou po svobodě, kterou divadlo samo tematizovalo.

to slovo padne a Narozeniny. Zejména Bludiště a Narozeniny v tehdejší atmosféře získaly až znepokojivě aktuální význam. Stejně tak byl bez problému přijat i Piknik, ve kterém Vladimíra Brabce nahradil Josef Somr. Jakmile vedení Činoherního klubu zaznamenalo, s jakou vděčností obecnost reaguje na příležitost ke smíchu, rozhodlo se brzy zařadit také Mandragoru - ta krátce po srpnu působila až příliš bezstarostně.²⁰ Přesto se tehdy ukázalo, jak hluboce publikum vnímá i skrytá sdělení. Komédie, která původně neměla politické ambice, začala být čtena jinak – způsob hereckého uchopení, v němž bylo možné cítit svobodu výrazu, gesto vnitřní neokleštěnosti, působil na publikum jako připomínka hodnot, o něž se přicházelo. Vždyť právě schopnost publika vnímat „ducha“ inscenace ukazuje, že divadlo není jen jednostranné předávání sdělení, ale že tu funguje zpětná vazba. Publikum na něco reaguje, interpretuje, emocionálně spoluprožívá – a tím se vlastně na aktu tvorby také podílí. Složitější situace panovala kolem Revizora. Ne že by se Činoherní klub chtěl zapojit do bojkotu ruských her, jak jej iniciovala skupina divadelníků a který dodržovala naprostá většina scén (kromě Divadla Na Zábradlí, které žádnou ruskou hru na repertoáru nemělo). Obavy nesměřovaly ani k možné absenci publika – jak ji zažívalo například Krejčovo Divadlo za branou při Třech sestřích – ale spíše k riziku, že se satirická grotesknost Gogolova textu stane záminkou k výsměchu a odsudku všeho ruského²¹. I proto se Revizor začal opět hrát až s odstupem, během sezóny. Interpretace nesklouzla k jednoznačné karikatuře nepřítele z Východu a herecké výkony se podařilo udržet v rovině kritiky byrokratismu, maloměstské omezenosti a všeobecného pokrytectví.

Činoherní klub však zároveň chápal potřebu publika nějak reagovat, sdílet, vyjádřit postoj. Kromě divadelních představení se tak v prostorách klubu objevila výstava fotografií ze srpnových dnů, během přestávek se pouštěly písně Karla Kryla a prostor dostaly i nové formy výrazu. Pozvání přijali Vodňanský se Skoumalem, jejichž kabaret *S úsměvem idiota*²² měl premiéru 19. května 1969. Soubor tento posrpnový směr nazýval „operetou ČK“. Zcela přízračné je, že právě o Úsměvu idiota se zmiňuje časopis *Tribuna*²³, ve kterém se zmiňuje dopis O. Dvořáka, který uvádí protisocialistické smýšlení Činoherního klubu skrze písně, které byly uváděny.

Nástup normalizace znamenal pro českou kulturu období strachu, opatrnosti a postupného podřizování se požadavkům nového režimu. I Činoherní klub se musel těmto tlakům přizpůsobit, aby vůbec přežil. Jaroslavu Vostrému bylo jasné, že svoboda skončila, vycítil nebezpečí a navrhl

²⁰ VOŠTRÝ, Jaroslav. Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi. In: . Jana Patočková. České divadlo. Praha: Aura-Pont a Divadelní ústav, 1996, s. 111-114. ISBN 80-7008-061-2.

²¹ VOŠTRÝ, Jaroslav. Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi. In: . Jana Patočková. České divadlo. Praha: Aura-Pont a Divadelní ústav, 1996, s. 113. ISBN 80-7008-061-2.

²² Humor Vodňanského a Skoumala v kabaretu *S úsměvem idiota* byl inteligentní, absurdní a často dadaisticky laděný, využívající jazykové hříčky, parodii a nonsens k ironickému komentování společnosti i každodenního života.

²³ Jak dupou pravičáci. Online. *Tribuna*. 1970, roč. 2, č. 1, s. 6. ISSN 0139-5165. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:28ed3030-aa1c-11e9-b601-005056825209?page=uuid:8e00af05-5d93-46af-a1d2-2910f00d7504&fulltext=činoherni%20klub>. [cit. 2025-05-30].

uvést inscenaci, která by zahrnula celý soubor – Poprask na laguně²⁴. Byl to krok z nouze, zároveň však cesta, jak udržet herecký kolektiv pohromadě a pokračovat navzdory sílícím restrikcím

„Prověrky“ pražských divadel prováděla komise pod vedením Felixe Le Breuxe. Ten přistoupil k této roli s vědomím, že pokud ji nevezme on, ujme se jí někdo radikálnější. Jeho zásluhou tak byli vedoucí pracovníci Státního divadelního studia, včetně ředitele Miloše Hercíka, potvrzeni ve funkcích ještě v roce 1970.

Repertoár Činoherního klubu se orientoval na ruskou klasiku – volil způsob, jak čelit nátlaku. Tak tomu bylo například při inscenaci Gorkého hry Na dně uvedené v sezóně 1970/71. Recenze byly vesměs pozitivní, a právě toto představení označil kritik Jarek M. Burian v prestižním zahraničním časopise Plays and Players²⁵ za nejlepší v Praze. Zahraniční úspěch ovšem znamenal riziko – v tehdejšímu klimatu byla jakákoliv pozornost ze Západu potenciálním problémem, což si byli v divadle dobře vědomi. Jak vzpomínal Vladimír Procházka, právě ohlas v zahraničí byl jedním z důvodů, proč nad Činoherním klubem začala viset hrozba zásahu shora.

V této době byly uvedeny Čechovův Višňový sad nebo Smočkova hra Kosmické jaro, která však narazila na nepochopení kritiky. Přestože šlo o jednu z nejambicióznějších her české poválečné dramatiky, její tíživé otázky a formální experimenty vedly k rozpačitému přijetí. Vyšly pouze čtyři recenze, z nichž žádná nebyla vyloženě příznivá. Roku 1971 pak divadlo uvedlo Candide v režii Jaroslava Vostrého. Postavu Candida ztvárnil Jiří Hrzán, o němž Vostrý později napsal, že byl přesně tím typem, kterého hledal – zranitelný, důvěřivý, ale nezlomný²⁶. Hra inspirovaná Voltairem ironizovala slepou důvěřivost ideologii a ukazovala svět jako absurdní, ale přesto přežitelný. Publikum reagovalo nadšeně, zatímco oficiální místa zůstala rezervovaná – jediná jednoznačně odmítavá recenze vyšla v Tvorbě²⁷, oficiálním stranickém tisku. Dne 1. dubna 1971 vznikl přípravný výbor nového Svazu českých dramatických umělců, vedený Jiřinou Švorcovou a Zdeňkem Míkou. V kulturním prostředí bylo jasné, že přijdou kádrové čistky. Ředitelé divadel včetně Hercíka věděli, že jsou snadno nahraditelní – Miloš Hercík byl z funkce odvolán v říjnu 1972. Jak Procházka potvrdil, Hercík nebyl tvrdým ředitelem loajálním režimu, ale člověkem, který se snažil hledat cesty, jak divadlo ochránit.

Represe v kultuře nebyly jen otázkou funkcí. V roce 1971 bylo zrušeno Divadlo za branou. Z tohoto souboru byli do Činoherního klubu přijati dva herci – Libuše Šafránková a Jiří Zahajský. Režimní kontrola zasahovala dokonce i do výjezdů do zahraničí. V rozhovoru, který poskytl Zdeněk

²⁴ autor: Carlo Goldoni, režie: Ladislav Smoček, premiéra: 27.6. 1973

²⁵ BURIAN, J.M.: Prague, Plays and Players, 1971

²⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi. In: . Jana Patočková. České divadlo. Praha: Aura-Pont a Divadelní ústav, 1996, s. 154-157. ISBN 80-7008-061-2.

²⁷ Tvorba: list pro kritiku a umění. Online. 1971, roč. 1971, č. 9. Praha: Symposion, 1971. ISSN 0139-5513. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:25818660-94e4-11e8-9588-5cf3fc9bb22f?page=uuid:38f473e0-9adb-11e8-a1e1-005056827e51&fulltext=candide>. [cit. 2025-05-30].

Míka pro Rudé právo²⁸ v prosinci 1971, jasně zazněla změna orientace: místo „*moderních forem poplatných Západu*“ měla divadla reprezentovat návrat k estetice padesátých let. Bylo tedy zřejmé, co mohou očekávat divadelní soubory, které nesplňovaly tuto linii.

V průběhu sezóny 1972/73 pak došlo ke stažení některých inscenací z repertoáru – například Smočkových inscenací Kosmického jara, Na koho to slovo padne, Na ostří nože. Jak uvedl Vladimír Procházka, tehdy šlo často o hledání rovnováhy mezi loajalitou a zachováním vlastní tváře – a právě Činoherní klub patřil k těm, kteří se snažili neohnout úplně²⁹.

V průběhu sedmdesátých let se umělecký názor zakladatelů postupně vytrácel. Razantně okleštěný dramaturgický výběr a nejednotný režijní přístup – kdy byl ke každé inscenaci přizván jiný externí režisér – vedly k postupnému rozkladu celistvosti divadla. Umělecká, ale i existenční perspektiva se v tomto období stávala stále nejistější. Vypadalo to, že divadlo nenápadně spěje k podobě "divadla bez tváře", jakých v době normalizace byla většina. Tento proces byl podpořen personálními čistkami, které zasáhly jak herecký, tak dramaturgicko-režijní tým. Dobrovolně i nedobrovolně soubor opustily výrazné herecké osobnosti – Věra Galatíková, Táňa Fišerová, František Husák, Jiří Hrzán³⁰ či Pavel Landovský, který byl po mocenském zásahu r. 1976 a podpisu Charty 77 nucen emigrovat. Později odešel také Josef Somr do Národního divadla. Z dramaturgické a režijní struktury zmizeli Jaroslav Vostrý³¹, Leoš Suchařípa, Jan Kačer i František Fröhlich. Z původního tvůrčího vedení zůstal v divadle pouze Ladislav Smoček, kterému však bylo zakázáno inscenovat vlastní hry. Poetika Činoherního klubu byla cíleně potlačována vedením, které se rychle střídalo – po J. Cmíralovi nastoupili Zdeněk Míka (1973/74), Jiří Kubát (1974/75) a Miroslav Vojta (1976), přičemž po roce 1976 zůstala funkce ředitele až do roku 1979 neobsazena.

Dramaturgický plán Činoherního klubu v první polovině 70. let nepřinášel žádné výrazné novinky ani dramaturgické tahy – divadlo hrálo to, co bylo v dané době možné prosadit. Po změně vedení divadla v roce 1972 byly uvedeny například inscenace Čechovova Strýčka Váni (premiéra 25. 1. 1973), Goldoniho Poprask na laguně (27. 6. 1973), Calábkův Doktor Faust (14. 2. 1974) nebo Mahenův Chroust (4. 6. 1974). V roce 1975 se na repertoár vrátil Penzion pro svobodné pány (25. 1. 1975), ovšem v novém obsazení, následovaly premiéry Racka Antona Pavloviče Čechova (25. 2. 1975), Stříbrného jaguára Jána Soloviče (7. 5. 1975) a Než kohout zazpívá Ivana Bukovina (11. 6. 1975).

²⁸ Varšavský úspěch Divadla Na Vinohradech. Online. Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. 1971, roč. 51-52, č. 290, s. 2. ISSN 0032-6569. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:8a6437a0-657b-11de-a697-000d606f5dc6?page=uuid:9ebd9030-83b6-11e8-be68-5ef3fe9bb22f&fulltext=Zdeněk%20míka>. [cit. 2025-05-30].

²⁹ Osobní rozhovor s Vladimírem Procházkou, leden 2025

³⁰ V osobním rozhovoru J. Procházka říká toto: „Koncem 70. let to byly jatka. Zlikvidovali Landovského, Jirku Hrzána. To je jedna z věcí, co mě do dneška bolí. Šli po něm a dostali ho. Já netvrdím, že spadl proto, že v Činoherním klubu nemohl hrát. On sem chodil, když tu už nebyl členem, tvářil se, že je vše úžasné, ale na nikom nebylo vidět tolik, jak ho to ničí a likviduje, že tu není, jako na něm.“

³¹ J. Vostrý vzpomínal, že dopis o odstoupení ze své funkce mu byl poslán do kanceláře 31. prosince 1972, v den, kdy se hrála Mandragora. Následující den už byl uměleckým šéfem J. Cmíral.

Celá sedmdesátá léta jsou v mnoha ohledech „tichým“, obtížně dohledatelným obdobím. Kritická reflexe téměř mizí – periodika jako Divadlo, Divadelní noviny a další nezávislé tiskoviny byla zrušena nebo podléhala přísné cenзуře, a oficiální média v čele s Rudým právem přinášela jen obecné a schvalovací zmínky, výhradně o inscenacích v souladu s ideologickým rámcem režimu. Kritici buď nepsali vůbec, nebo se vyjadřovali velmi obezřetně a obecně. Hloubkové analýzy nebo skutečná odborná reflexe inscenací se v oficiálním tisku nevyskytovaly. Ačkoliv vznikaly pokusy o samizdatovou kritiku, zejména v oblasti literatury, šlo většinou o krátkodobé iniciativy, které neměly kontinuální publikační možnost. Vzhledem k absenci oficiální dokumentace je dnes velmi obtížné zpětně rekonstruovat skutečný ohlas inscenací – informace o přijetí ze strany publika nebo odborné obce se dochovaly spíše ve formě osobních svědectví, rozhovorů nebo vzpomínek přímých aktérů. Represe vůči kultuře navíc ve druhé polovině desetiletí ještě zesílily, zejména po zveřejnění Charty 77, kterou podepsalo i několik významných umělců jako výraz nesouhlasu s cenzurní praxí. Reakcí na tuto iniciativu byla takzvaná Anticharta, tedy kampaň Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru, jejíž podpisy byly v mnoha případech vynuceny. K jejím signatářům patřilo 76 národních umělců, 360 zasloužilých umělců a přes 7 000 dalších kulturních pracovníků – mezi nimi i Jiří Menzel, jenž v Činoherním klubu působil jako herec a režisér.

Na konci dekády se však začaly objevovat náznaky návratu k původnímu směřování divadla. Inscenace jako Tři v tom, Cesta dlouhého dne do noci nebo Ten, který dostává políčky³² výrazně připomínaly někdejší charakter Činoherního klubu. Do čela souboru nastoupil ambiciózní Jiří Daňek, který si patrně uvědomoval jedinečnou příležitost stát se tím, kdo slavné divadlo zachrání. Na pozici dramaturga byl angažován Vladimír Procházka³³ a druhým režisérem se stal I. Krobot. Jejich nástup znamenal postupný návrat k ucelenější dramaturgicko-inscenační koncepci.

Právě jedním z nejvýraznějších příkladů proměny a zároveň i příkladu, že kádroví pracovníci nebyli vždy „obezřetní“, byly inscenace Cesta dlouhého dne do noci³⁴, která se stala jakousi symbolickou křižovatkou mezi minulostí a budoucností Činoherního klubu a výrazně odlišná, groteskně laděná komedie Tři v tom. Inscenace, Cesta dlouhého dne do noci, kterou režíroval Ladislav Smoček, představovala jeden z nejvýznamnějších dramaturgických a uměleckých momentů divadla během normalizace. Tento vrchol hereckého divadla, jak jej nazýval Vladimír Procházka³⁵, nevznikl v izolaci, ale na pozadí atmosféry po Chartě 77, v době opětovného utahování režimových šroubů. Právě v tomto období si Činoherní klub podržel schopnost vytvářet hluboké a psychologicky náročné inscenace, které nesly silné existenciální a lidské sdělení – být

³² Hra Ten, který dostává políčky byla přitom uvedena pouze díky iniciativě Věry Kubičkové, dramaturgyně a režíroval ji Miroslav Macháček.

³³ Předtím působil jako lektor Činoherního klubu, ve funkci dramaturga byl od r. 1978.

³⁴ premiéra 10. října 1978

³⁵ Osobní rozhovor, leden 2025

skrze hry, které procházely sítem cenzury jen díky důmyslnosti a argumentaci tvůrců. Inscenace, v níž se sešla mimořádná herecká sestava – Josef Somr, Jiřina Třebická, Petr Čepek, Josef Abrhám, Libuše Šafránková – nesla pečeť soustředěné, téměř rituální práce. Slovy Vladimíra Procházky nešlo jen o divadlo, ale o výpověď „na dřevě kosti, o „divadlo režírovaného herectví.“³⁶ Herečka Libuše Šafránková popsala své prožitky jako stav, kdy se „vznášela jako pták nad oceánem vzniku světa“³⁷.

V této době, navzdory cenzurním zásahům a „klackům pod nohy“, jak popisuje Procházka, se dařilo realizovat zásadní inscenace – často paradoxně pod „ochranou“ prorežimního kádra Zdeňka Míky na Vinohradech, kde „nebylo možné, aby se dělo něco proti režimu“. V. Procházka vzpomínal, že dramaturgie nebyla „plánovaná“, ale fungovala tak, že „se přineslo několik her, Míka jich pět shodil ze stolu a dvě se hrály, schůzky měly konstantní průběh. My jsme např. řekli, že bychom rádi hráli Čechovova Ivanova, Míka odvětil, že je to úžasná potřebná hra, ale v tuto chvíli není vhodné ji hrát. O Ivanova jsme soupeřili šest let. Měl ho hrát Petr Čepek, nakonec ho hrál až v roce 1988 Vladimír Kratina. Míka dobře tušil, že ta totální bezvýchodnost ve hře nám imponuje a jde nám o ni. Obě strany uváděly argumenty, ale nepovolil to a hotovo. Stejně tak Něžný barbar. Tam byla postava „estébáka“, někdo si mohl myslet, že si děláme srandu z uniformy, tak nám to vyškrtli, to samé Poláčkův Dům na předměstí.“³⁸ Právě zde je nutno si položit otázku, proč některé hry nemohly být uvedeny, ale jiné, často mnohem více existenciálně směřující, byly dovoleny. Možná to bylo způsobeno nedostatečnou informovaností či inteligencí těch, kteří Činohernímu klubu dramaturgický plán schvalovali, nebo, jak řekl Vladimír Procházka „prostě měli štěstí“. Nicméně, tento komplikovaný manévrovací prostor vedl k paradoxům, kdy právě například „totální bezvýchodnost“ Čechovova Ivanova nebyla režimem povolena, zatímco hluboce psychologická tragédie O’Neillova textu mohla být inscenována. Inscenace Cesty dlouhého dne do noci byla ve své době výjimečná tím, že namísto obrazu naděje a perspektivy ztvárnila zcela bezútěšnou, existenciálně drtivou výpověď o lidském zmaru a rozkladu jedné rodiny. Drama neposkytuje žádné východisko, žádnou naději na překonání utrpení, což tehdejší režim vnímal jako nežádoucí. Umění mělo být perspektivistické – mělo ukazovat možnost lepší budoucnosti. O to odvážnější byl fakt, že inscenace tuto ideologickou normu zcela odmítla a nabídla hluboce lidské, ale bezútěšné svědectví o vnitřním rozkladu a neřešitelném trápení.

Kritických reflexí k inscenaci Cesty dlouhého dne do noci v Činoherním klubu se dochovalo poměrně málo, nicméně ty dostupné dokládají její silný dopad. Jiří Menzel se v rozhovoru pro

³⁶ Z osobního rozhovoru s Vladimírem Procházkou, leden 2025;

³⁷ Josef Somr. Online. In: Činoherní klub. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/aktualita/josef-somr/>. [cit. 2025-05-29]

³⁸ Osobní rozhovor, leden 2025

časopis Záběr zmínil, že inscenace v něm vyvolala hrdost na příslušnost k divadlu a označil ji za „moc pěkné představení“³⁹. Časopis Tvorba přinesl podrobnou recenzi, v níž vyzdvihl nejen hloubku O’Neillovy existenciální výpovědi, ale především Smočkovu režijní střídmost, cit pro divadelnost a působivou práci s detaily. Výrazné uznání získali i herci – Jiřina Třebická, Josef Abrhám, Petr Čepek či Josef Somr byli „mimořádně přesní, emocionálně vyrovnaní a hluboce přesvědčiví“⁴⁰. V časopise Květy pak Ladislav Mrkvička přiznal, že po zhlédnutí inscenace těžko hledal slova pro sílu dojmu, který v něm hra i herecké výkony zanechaly⁴¹.

O’Neillova Cesta dlouhého dne do noci byla profesorem Janem Císařem označena - spolu s Gogolovými Hráči z roku 1982 za inscenační vrcholy tehdejšího Činoherního klubu.⁴² V napjaté době po Chartě 77 umožnilo komorní obsazení tohoto rodinného dramatu Ladislavu Smočkovi pracovat pouze s herci původního ansámblu – Josef Somr hrál Jamese Tyrona, jejich syny Jamese Tyrona ml. ztvárnil Petr Čepek, Josef Abrhám hrál roli syna Edmunda, služku Cathleen ztvárnila Libuše Šafránková, Jiřina Třebická zde hrála roli matky Mary Tyronové, Právě o herectví Jiřiny Třebické se dozvídáme z rozhovorů nejvíce. Třebická se této rozervané ženské postavy chopila s obrovským nasazením a naprostou poctivostí. Vedená vlastní intuicí, pronikla hluboko do nitra postavy, jíž O’Neill obdařil křehkou psychologickou kresbou, láskou i zdrcující upřímností. Mary se v jejím podání stala zrcadlem všech výrazných ženských postav, které kdy ztvárnila: měla v sobě duchovní jímavost Soni ze Zločinu a trestu, potměšilost šelmy z Mandragory, potřebnost Meg z Pinterových Narozenin, melancholický šarm Margit ze hry Na koho to slovo padne, lehkost Paquetté z Candida, mazanost dámy z Voltairova díla, historickou upjatost paní Chřestekové, výbušnost Nasti z Gorkého Na dně i tichou bolest paní Hrdinové z Na ostří nože. V devíti velkých výstupech divákům postupně odhalovala zraněnou duši ženy, která se pod vlivem drogy propadá z úzkostné sebekontroly přes stavy zoufalství až k přízračnému stínu někdejší sebe sama. V závěrečné scéně se objevuje jako mladistvá klášterní schovanka, hovořící už jen k sobě samé – do jejího uzavřeného světa už blízcí nemohou proniknout⁴³.

Libuše Šafránková na ni později vzpomínala: „Byla živá. Něco unikátního. Ona to dělala pudově, hlava nehlava, nechránila se. To bylo riskantní. A zároveň nutné, pokud měla dostat tomu, co (jako postava) nesla.“ a Jan Císař připojil: „Vzpomínám si na některé její dialogy, kdy jsem měl

³⁹ KOLÁŘ, Robert. Báječní muži s klikou po osmdesáti letech. Online. Záběr: časopis filmového diváka. 1978, roč. 11, č. 26, s. 6. ISSN 0139-7664. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uid:856c8f20-8494-45a0-9766-2cad6df3f5c5?page=uid:e80ba830-d096-11e8-b888-5ef3fc9bb22f&fulltext=cesta%20dlouhého%20dne%20do%20noci>. [cit. 2025-05-30].

⁴⁰ REJŽEK, Jan. Hra o starém žalu: divadlo. Online. Tvorba: list pro kritiku a umění. 1978, roč. 1978, č. 46, s. 18. ISSN 0139-5513. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uid:1852ba50-7e14-11e7-94b3-005056825209?page=uid:d1426330-7e28-11e7-921c-5ef3fc9ae867&fulltext=hra%20o%20starém%20žalu>. [cit. 2025-05-29].

⁴¹ Haló u aparátu: Ladislav Mrkvička. Online. Květy: časopis věnovaný poučné zábavě i záležitostem národním. 1979, roč. 29, č. 8, s. 18. ISSN 0023-5849. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uid:0855b4a0-7c96-11e3-a388-5ef3fc9ae867?page=uid:363efc60-4f20-11ef-864d-5ef3fcd9a7&fulltext=ladislav%20mrkvička>. [cit. 2025-05-29].

⁴² HONSOVÁ, Petra. Cestou dlouhého dne do noci. In: Jiří Hálek a Jiřina Třebická. Praha: KANT, 2014, s. 125-137. ISBN 978-80-7437-138-7.

⁴³ HONSOVÁ, Petra. Cestou dlouhého dne do noci. In: Jiří Hálek a Jiřina Třebická., tamtéž

*pocit, že opravdu čeká, až přijde ten moment, kdy už nelze jinak, než že promluví. A ten moment jsem viděl úplně fyzicky – hmatatelně. Jak v sobě sbírá prožitky, zážitky, podněty, až nastane přetlak. A pak to řekne. To, co jí O'Neill předepsal, ale ze svého nejvnitřnějšího já.*⁴⁴ Právě tuto schopnost – vnímat postavu jako dynamickou kompozici protikladů, myšlenek, pocitů a činů – označil Císař za podstatu „moderní činohry“, a Jiřinu Třebickou za její vrcholnou představitelku. Libuše Šafránková pak o hře řekla: „*Cesta dlouhého dne do noci. Naprosto nepřekonatelná. Ojedinělá hra – konfese, výpověď na dřevě kosti. Cesta byla víc než divadelní představení, bylo tam cosi, co přesahuje tvorbu, setkání lidí v nejlepší kondici na niterném tématu ve Smočkově režii. Tentokrát šlo snad více než kdy jindy všem o to, abychom tu úžasnou možnost nepokazili.*⁴⁵

Jaroslav Vostrý zmínil excelentní výkon Josefa Somra. „*Obraz degenerace herectví vytvořil v roli starého Tyrona ze Smočkovy inscenace O'Neillovy Cesty dlouhého dne do noci; i v ní se z herectví klubala jeho šaškovská podstata, kterou uměl předvést z obojí její strany už rok předtím v Macháčkově inscenaci Andrejevovy hry Ten, který dostává políčky*⁴⁶. Režie, úpravy textu a překladu se ujal Ladislav Smoček, přičemž překlad vznikl z jeho pera, protože byl zakázán překlad Františka Fröhliche. Výpravy a kostýmů se ujala Jarmila Konečná. Premiéra se uskutečnila 10.10. 1978.

Inscenace *Tři v tom*, groteska, která pojednává o morálce a vztazích, je hra napsaná Jaroslavem Vostrým. Ten byl tehdy režimem zakázán, a tak byl jako oficiální autor uveden Jiří Menzel, který přijal nabídku režie od dramaturgyně Aleny Kubičkové. Inscenace stavěla na precizním timingu a komediálních gagech, přičemž zůstávala otevřená improvizaci – Josef Abrahám vzpomínal, že některé improvizace trvaly i pět minut, aniž by se narušila struktura inscenace⁴⁷. Vostrý psal text vědomě pro celý soubor – každá role byla „šitá na tělo“ konkrétnímu herci, což se projevilo třeba v případě Jiřího Hála, jehož Pandolfo v sobě nesl ozvuky jeho dřívější postavy Mikuly z Mandragory. Samotný děj hry – tři ženy ze stejného domu otěhotní ve stejnou chvíli a ze strachu před pádem do nemilosti předstírají nemoc – je rámován stylizovanou groteskou s veršovanými pasážemi, situacemi převleků a gagy. Vostrý přitom vychází z postav *commedie dell'arte* - jsou tu zanni: Colombina - služka v provedení Libuše Šafránkové a její milý „Zanni“ v podání Jiřího Zahajského, následují *innamorati* - 2 páry (Veronika Freimanová jako Ardelie a její milý Ottavio Oldřicha Víznera; Horatio Petra Čepka a Lucinda Jiřiny Krejčíkové), jsou zde taktéž

⁴⁴ Jan Císař uvedl v osobním rozhovoru v roce 2011 - dostupné z: ⁴⁴ HONSOVÁ, Petra. *Cestou dlouhého dne do noci*. In: Jiří Hálek a Jiřina Třebická. Praha: KANT, 2014, s. 125-137. ISBN 978-80-7437-138-7.

⁴⁵ Libuše Šafránková - ŠORMOVÁ, Eva. *Činoherní klub 1965-2005*. Dostupné také z: <https://kramerius.idu.cz/uuid/uuid:70a3b334-8fc2-11e2-a9bc-525400560304>.

⁴⁶ *ibid*

⁴⁷ rozhovor s J. Abrahámem a J. Manželem - O divadle – *Tři v tom* (Činoherní klub). [video online]. Divadlo TV, 2004 Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=uK7LFFXqUXs&list=PLE24BpPMxy2JuoJOv_zWt7r-7JzTOKnhm&index=1

všechny tři typy vecchi: Pantalone (v charakteru: Pandolfo (Jiří Hálek a Ubaldo Jiří Kodet), Dottore - Miroslav Štibich, Capitano Josefa Abraháma a jeho sluha Cola (Rudolf Hrušínský ml.).

Hra působí navenek jako nevinná commedia dell'arte s pozitivním vyzněním, a díky tomu bez problémů prošla schvalovacím řízením. Přesto však skrývá jemné dvojsmysly, které se odhalují zejména prostřednictvím improvizací na jevišti a kterých si všimne pozorný divák.

Ohlas inscenace v dobovém tisku byl omezený, přesto se objevily výrazně pozitivní reakce. Recenzent Lidové demokracie (pod značkou „fk“) ocenil její režijní i hereckou „šťastnost“, schopnost parodovat i stylově perziflovat, a vyzdvihl, že Menzel navázal na poetiku malých forem jako byla právě Mandragora, která se v Činoherním klubu hrála nepřetržitě deset let. Zvláštní pochvalu si získalo jazykové zpracování – stylizované verše a rytimizace, stejně jako důraz na jazykovou čistotu – a herecké výkony celého souboru. Výraznou složkou inscenace byly i scénografie a kostýmy Jana Bendy – barevně bohaté, stylizované a funkční.⁴⁸ Další recenze, otištěná ve Večerní Praze pod názvem Colombína v grotesce, ocenila, že po vážné O'Neillově Cestě dlouhého dne do noci (zde máme alespoň nějaké zmínění v souvislosti s uvedením této hry) přináší Činoherní klub odlehčenější polohu. Hra se podle ní volně inspiroje commedií dell'arte, ale zároveň se od ní výrazně vzdaluje vlivy filmového vyjadřování – např. scénami evokujícími grotesku němého filmu nebo dynamickými střihy mezi verši. Vtipným momentem byla například scéna s oknem proměněným v malý orloj, kde se střídaly hlavy herců po vzoru apoštolů. Kritice se dostalo některým opakovaným gagům – jako je neustálé podráženi starce – ale celkový dojem zůstal pozitivní, zejména díky přesvědčivým výkonům herců známých spíše z vážných rolí. Libuše Šafránková byla vyzdvížena za „*zrání do vyhraněné komické podoby*“⁴⁹. Ohlas vyvolalo i hostování v brněnské Redutě, o němž referoval časopis Rovnost. Vyprodané hlediště a nadšené přijetí potvrzovalo živelnou sílu inscenace. Recenzent opět vyzdvihl nejen promyšlenou režii, ale i jazykové hříčky a stylové přesuny z jednoho žánru do druhého, které vnímal jako znaky hravého a přitom soudržného divadla. Drobná výtka směřovala k mírné „nezajížděnosti“ a některým příliš zjevným švům v kompozici, které ale v kontextu poetiky dell'arte působily vlastně přirozeně⁵⁰. Další kritiky o inscenaci Tři v tom vyšly v letech 1979/80 a to v časopise Mladý svět, Květy (v rubrice Kultura), Film a divadlo Bratislava či v Brněnském večerníku a byly ve skrze pozitivní. Ve Svobodném slově vyšly pouze fotografie z představení.

⁴⁸ V Činoherním klubu: radost z divadla. Lidová demokracie: orgán Československé strany lidové. 1979, roč. 35, č. 5, s. 5.

⁴⁹ (ŠIM). Colombina v grotesce. Večerní Praha. 1978, s. 1., poznámka: výstřižek z časopisu

⁵⁰ (ŽIL). Tři v tom v Redutě. Rovnost. 1978, s. 1.

Kapitola 3: Osmdesátá léta, Sametová revoluce a Občanské forum na pozadí Hráčů

Počátek 80. let v Československu byl obdobím hluboké normalizace, kdy komunistický režim stále upevňoval svou moc a kontrolu nad společností. Cenzura byla všudypřítomná a ovlivňovala všechny oblasti veřejného života, včetně kultury, médií a umění. Státní orgány pečlivě dohlížely na obsah divadelních her, filmů, literatury a hudby, aby zajistily, že nebudou šířeny myšlenky odporující socialistickému zřízení. Umělci, kteří se odchylovali od oficiální linie, čelili perzekuci, zákazu publikace nebo vystupování a byli často nuceni tvořit v ilegalitě nebo emigrovat. Tato léta znamenala v Činoherním klubu (a nejen zde) období opatrné rovnováhy mezi oficiální linií státní moci a touhou divadelníků tvořit svobodně a pravdivě. Ve 2. polovině 80. let se ale začínají objevovat první náznaky změn v Sovětském svazu, kde Michail Gorbačov zahajuje politiku perestrojky a glasnosti, zaměřenou na reformu a větší otevřenost společnosti.

Z her, které byly uvedeny v Činoherním klubu v 80. letech můžeme např. jmenovat: Ostrovskijho Bouře (1.7. 1980), Hrabalův Něžný barbar (5.11. 1981), Ostrovskijho Les (17.12. 1984), Čechovovu Svatbu (27.3.1985), Bez roucha Michaela Frayna (30.6. 1986), Čechovova Ivanova (30.1. 1988) či Pitvoru (13.1. 1989).

„Co bylo kupodivu zakazované, byly sovětské hry. V SSSR začínala perestrojka a psaly se hry, které jsou z dnešního hlediska legrační, ale tehdy byly neobyčejně odvážné. Ta konkrétní hra se jmenovala Stranická schůze. Začalo se mluvit o tom, zda stranická rozhodnutí jsou správná nebo ne. V Rusku se to hrálo, u nás byla hra zakázaná. Český divák totiž nebyl „tak vyspělý“ jako ruský.“⁵¹ Tyto změny však měly v Československu jen omezený dopad a velmi postupný, neboť místní komunistické vedení se snažilo udržet status quo a bránilo jakýmkoli reformám. „Ne, že by v osmdesátých letech cenzura zmizela - ale režim jako by povolil šrouby, některé věci se začaly říkat napůl, mezi řádky,“ vzpomínal v osobním rozhovoru Vladimír Procházka, který byl tehdy nepostradatelnou postavou divadla. Dramaturgie Činoherního klubu se zaměřovala na inscenace, které tematizovaly morální odpovědnost, manipulaci a vnitřní svobodu člověka, aniž by otevřeně kritizovaly režim. Vladimír Procházka dále v rozhovoru uváděl to, jak bylo komplikované prosazovat odvážnější tituly: „Byla to permanentní hra na hranici. Mnohé tituly se neprosadily, protože zřizovatel, respektive stranické orgány, to nepovažovaly za vhodné.“ Režim sice povolil některé šrouby, ale stále pečlivě dohlížel na kulturní produkci a zasahoval do personálního obsazení divadel. Ačkoliv nešlo o otevřeně protirežimní inscenace, jejich působení bylo silné právě díky neokázalému způsobu podání a hluboké lidskosti. „Dramaturgie Činoherního klubu nikdy nebyla přímočarý opozice, ale spíš zrcadlo. A lidi ho chodili obdivně otírat, protože v něm viděli sami

⁵¹ Osobní rozhovor s V. Procházkou, leden 2025

sebe.“⁵² Činoherní klub čelil složitému období, kdy byla dramaturgie i personální obsazení silně ovlivněny politickou situací a přímým dohledem kulturních orgánů. Činoherní klub měl na „starost“ ředitel DNV Vladimír Míka, který byl loajální vůči režimu a z ČK chtěl vytvořit studiovou scénu. Vladimír Procházka dále v rozhovoru vzpomínal na to, jak bylo komplikované prosazovat odvážnější tituly: „*Byla to permanentní hra na hranici. Mnohé tituly se neprosadily, protože zřizovatel, respektive stranické orgány, to nepovažovaly za vhodné.*“ Dramaturgický výběr tedy musel být velmi opatrný, hledaly se texty, které měly sice uměleckou hloubku a aktuálnost, ale zároveň nebyly na první pohled subversivní .

Stále častěji se začaly objevovat inscenace současných i klasických textů s překvapivou aktuálností. Jedním z vrcholů tohoto období byla inscenace Gogolových Hráčů⁵³, která měla premiéru 22. listopadu 1982. Tato inscenace, režírovaná Ladislavem Smočkem, se původně rodila jako úprava aktovky, ale postupně se přerodila v rozsáhlé dramatické dílo. Jak popsal Josef Abrhám, jeden z hlavních protagonistů, Smoček během zkoušek přijímal anekdoty, rozvíjel situace a začal hledat hlubší vrstvy významu, čímž se podařilo vytvořit inscenaci, která dalece přesáhla rámec pouhé komedie. *"To představení mělo zvláštní náboj. Byla v tom určitá hořkost, ale i humor, s jakým se dalo přenést přes bezmoc,"*⁵⁴

Inscenace Hráčů v režii Ladislava Smočka se stala nejen jedním z uměleckých vrcholů Činoherního klubu na přelomu 70. a 80. let, ale i dokladem jeho návratu k původní ideji hereckého divadla, v němž „vše je řečeno hercem“. Eva Šormová ve své recenzi pro program Státního divadla v Brně podtrhuje, že právě prostřednictvím herců – jejich tvůrčí invence, přesnosti i jemné nadsázky – dokázala inscenace nejen oživit méně známý Gogolův text, ale učinit z něj živou výpověď o zkaženosti světa podvodu, který je prezentován jako vášeň, profese i životní filozofie. Smoček pracoval s groteskností, ironickým převrácením hodnot a pečlivě vystavěnými postavami – zejména Jiří Kodet v roli Utěšitele vytvořil podvodníka s aristokratickým šarmem, za jehož ledabylou rutinou se skrývá chladná profesionalita. Další postavy – od Hrušínského ml. přes Nárožného až po Josefa Abrháma – přinášejí širokou škálu lidských typů, z nichž každý představuje jinou variantu „hráče“: od ješitného a marnivého, přes naivního, až po mlčenlivého fanatika. Inscenace přitom důsledně využívá i neverbálního jednání, jež rozšiřuje význam textu do miniatur situační komiky. Švormová oceňuje právě tuto herecko-režijní metodu, která z malých detailů skládá ucelený obraz světa, kde se podvod stává normou a vítězí ten, kdo dokáže nejlépe hrát roli v roli. V této podobě se

⁵² ibid

⁵³ GOGOL', Nikolaj Vasil'jevič a SUCHAŘIČKA, Leoš. Hráči: příběh dávno uplynulých dní. Praha: Dilia, 1983.

⁵⁴ Osobní rozhovor s V. Procházkou, leden 2025

Hráči stávají nejen brilantní komedií, ale i existenciální metaforou společnosti, jejíž pravidla jsou sama podvrácena⁵⁵. Gogolovu hru přeložil Leoš Suchařípa.

Inscenace tedy zaujala nejen jazykem a hereckým mistrovstvím, ale především způsobem, jakým tematizovala psychologii podvodu, klam a mechanismy moci. Hlavní postava Icharev – podvodník, který je nakonec přelstěn jinými podvodníky– se stala symbolem určitého univerzálního lidského typu. Jak uvedl dramaturg Vladimír Procházka v programu k inscenaci: „*Úvahy o lidských možnostech a schopnostech patří k těm, které v posledních letech naše divadlo neobyčejně zajímají.*“⁵⁶ Právě tato rovina učinila z Hráčů inscenaci mimořádně rezonující s dobou, která sama byla protkána lží, manipulací a maskami, přetvářkou, podvody a kradením, které se ovšem slovy všech zúčastněných „tváří“ jako normální, jako běžné. A právě zde můžeme s realitou života nalézt překvapivé paralely, pokud srovnáme stylizaci postav ve hře Hráči s realitou doby. Právě tato symbolika, byť znepokojivá, vzbuzovala u diváků smích – smích, který ovšem nebyl projevem radosti, nýbrž rozpoznání absurdity a pokrytectví. Možná právě proto se publikum o inscenaci tak zajímalo (pokud nebereme v úvahu již vybudované jméno Činoherního klubu) – a nijak mu nevadilo, že jde o dílo ruského autora. Naopak, volba ruské látky po okupaci v roce 1968 působila provokativně a odvážně. Otevírání témat spojených s ruskou mentalitou, stylem života i společenskou dekadencí působilo jako zrcadlo tehdejšího československého režimu a zároveň umožňovalo divákům reflektovat realitu vlastní. Inscenace jim poskytla prostor k samostatnému myšlení, k emocím, vlastním svobodným názorům – ať už šlo o smích, nebo rozhořčení – bez rizika postihu. Byli přece v divadle. Stejně tak herecké výkony, které s velkou přesností zachycovaly ruskou náтуру, se vyhýbaly laciné karikatuře. Naopak – právě skrze autentické zobrazení tragických osudů hráčů vznikla svébytná tragikomedie, v níž se absurdita a bezvýchodnost lidského údělu staly zdrojem jemného, ale ostrého humoru.

Herecké obsazení bylo výjimečné: Josef Abrhám jako Icharev - podvodník, který se cítí neporazitelný, inteligentní a vždy o krok napřed. Jiří Kodet jako Utěšitel - extrovertní člověk, neustále nutící lidi do konverzace, jehož intelligence a mrštnost v uvažování a jednání je ohromující, Jiří Zahajský jako Švochněv, klidný, přemýšlivý a na první pohled nepřítel přátelský a Petr Nárožný jako Krugel - starší pán, který vypadá hloupě, ale není tomu tak. Právě Švochněv, Utěšitel a Krugel jsou tři muži, kteří na první pohled působí méně inteligentně než Icharev, ve skutečnosti sehrávají "divadlo na divadle" a přelstí ho. Každý jejich pohyb, gesto ale i přicházející „hosté“ (které vždy ohlásí právě Utěšitel) jsou klam. Dále v inscenaci účinkovali Josef Vondráček (Glov), Rudolf Hrušínský ml. (Glov ml.), Miroslav Středa (Zamuchryškin), Miloslav Štibich (Alexej) a Václav

⁵⁵ ŠORMOVÁ, Eva: Herci a Gogol. *Program (Státního divadla v Brně)* 54, 1982/1983, č. 6, s. 208 – 210.

⁵⁶ Program k inscenaci ČK - Hráči, 1982

Kotva (Gavrjuška/Gavrilka), s jejichž pomocí vytvořili všichni herci přesvědčivé a herecky brilantní kolektivní dílo. Jak psal Jiří Strnad v časopise Květy, jednalo se o velmi povedené představení: „*Hráči – právě s tím velkým písmenem – bez obav použít jako ocenění skvělých aktérů.*“⁵⁷

Jedním z výrazných inscenačních prvků Smočkovy režie Hráčů byla pečlivě propracovaná pantomima, scéna (Ladislav Smoček a Jiří Benda) a kostým (Jarmila Konečná), které nesly silné symbolické významy a výrazně doplňovaly samotný text Gogolovy hry. Již úvodní pantomimické sekvence, které v textu samotném nejsou obsaženy, uvádí diváka do světa, jehož absurdita a syrovost odkazuje nejen k ruskému prostředí 19. století, ale i k realitě tehdejšího Československa. Scéna je stylizována jako hotelový pokoj – na pravé straně je umístěna postel, pod níž se nachází koberec, na levé straně stůl a kolem něj popadané židle. U levé zdi je malá komoda, vstupní dveře jsou vpravo na zadní stěně.

První pantomima je vlastně zcela prostá - na scénu se „vkrádají“ tři muži, jejichž jména zatím neznáme (později v nich poznáváme Utěšitele, Krugela a Švochněva), nehybně postávají a napjatě vyhlíží nově příchozího – Ichareva. Jejich napětí, očekávání i jakási zlost se zračí pouze v jejich gestech a výrazech tváře, což dává této scéně výraznou vizuální sílu a významovou hloubku. Pantomima zde funguje jako jazyk sám o sobě – beze slov sděluje charakter, vztahy i motivace postav. Slyšíme dusot kopyt a následné ticho. Na scéně zůstává Krugel a přichází Alexej, zatímco Krugel bez jediného slova „testuje“ stůl – zkoumá jeho sklon, šířku, výšku a klouzavost povrchu pro karty. Tato nemá akce, přestože není verbální, sděluje divákovi mnohem více než samotný dialog – odhaluje hráčovu posedlost, přípravu na podvod a zároveň psychologickou propracovanost postavy. Výrazně tragikomická, až mrazivě groteskní je i následná pantomimická pasáž s mrtvolou: Krugel mizí ze scény a na jevišti zůstává pouze sluha Alexej. Pod stolem si všimne těla zahaleného v plášti a bez emocí pronese: „*Ježiši, my jsme na něj zapomněli, tak pojd’.*“ Tělo odnáší pryč a vrací se s ubrusem, jehož rub „*smrdí*“, ale líc „*smrdí méně*“⁵⁸ – tento drobný, absurdní detail přesně vystihuje povahu celého světa, který inscenace předkládá: svět plný zanedbané reality, kde je důležitější zdání než pravda. Alexej dále uklízí zbytky provazu visícího ze stropu a vytahuje smyčku zpod židle – náznak, že se mrtvý oběsil. Poté tiše zametá, sbírá prázdné láhve od vína a kořalky, mrtvou myš z pasti, kusy oblečení mrtvolky a konečně položí na stůl spadlou Bibli spolu s brkem a inkoustem, přičemž glosuje situaci slovy: „*Píšeme, když umíme.*“ Tato jednoduchá věta ironicky komentuje stav negramotnosti, marné víry i zoufalé potřeby něčeho, co by dalo smysl životu, jenž je jinak ponořen do alkoholu, špíny, smrti a zmatku. Tato sekvence je jedním z

⁵⁷ STRNAD, Jiří. Z první řady. Online. Květy. Roč. 32, č. 50, s. 40. ISSN 0023-5849. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:3e604110-a355-11e3-b74a-5ef3fc9ae867?page=uuid:e7fedc20-4f1d-11ef-864d-5ef3fcdaa9a7&fulltext=Jiří%20Strnad>. [cit. 2025-05-29].

⁵⁸ Repliky „Ježiši, my jsme na něj zapomněli, tak pojd’“, „smrdí... smrdí méně“ a „Píšeme, když umíme.“ zazněly v záznamu inscenace Hráčů Činoherního klubu natočené Českou televizí.

nejvýmluvnějších momentů celé inscenace – bez téměř jediného slova předává výpověď o ruské společnosti, která se rozpadá zevnitř. V kontrastu s tímto obrazem bezútěšnosti a rozkladu působí nástup dalších postav, které jsou oděny do honosných, téměř baronských kostýmů. V jejich přehnané eleganci a zdobnosti se zrcadlí „navoněné pozlátko“ ruské aristokracie, ale i hlubší symbol ruské národní pýchy. Každý detail těchto kostýmů – od pečlivě vyžehlených límců po lesklé boty – je pečlivě volen, aby vystihl okázalé ego postav, které si přisvojují důstojnost, ačkoliv jsou ve skutečnosti podvodníky. Ačkoliv je děj hry zasazen do prostředí carského Ruska, nelze přehlédnout, že Ladislav Smoček v ní naráží i na realitu Sovětského svazu. Právě v absurdním ztvárnění „pořádku“, který byl komunistickým režimem označován jako protiklad k chaotickému carismu (minulost) a demokratickému Západu (přítomnost), se odhaluje hlubší satira. Stylizace nového řádu – jeho umělost, přísnost a vnitřní rozpory – působila na dobové publikum směšně. Divák se tak mohl smát nejen situacím na jevišti, ale i jejich podtextu: systému, jehož hodnoty byly od základu falešné, přestože byl prezentován jako pokrokový. Samotný název *Hráči* vypovídá o dvojím způsobu - Icharev je hráč, který miluje karty, výhru v hazardu a několikrát za hru zmíní, že by si velmi rád zahrál (je na tom prakticky až závislý), i kdyby za to neměl mít ani korunu. Ostatní hráči jsou hráči karet „na oko“, nejde jim o hru samotnou, ale spíš o hru v souvislosti s „ušíťím boudy“ na někoho - rozehrávají hru, která vlastně nemá nic společného s kartami, ale pouze s krádeží peněz jakýmkoliv způsobem. Pravděpodobně vědí, že by ho v kartách neporazili.

Zásadní bylo i to, že se inscenace *Hráčů* stala dějinným svědkem zásadního okamžiku. V neděli 19. listopadu 1989, tedy dva dny po zásahu na Národní třídě, se právě ve scéně *Hráčů* odehrál vznik Občanského fóra. Herci a divadelníci (mezi nimi i P. Čepek) zde spolu se zástupci veřejnosti ustavili platformu, která se stala hlavním hlasem revoluce. Dekorace tak vytvořila nejen kulisu, ale i symbol – podvodný svět plný klamu a přetvářky se stal pozadím pro zrození otevřené občanské společnosti. Tento symbolický rámec ještě více podtrhuje význam inscenace jako jednoho z vrcholů nejen divadelních osmdesátých let, ale i kulturního svědectví o době přechodu mezi nesvobodou a svobodou. Činoherní klub tak na chvíli přestal být jen divadlem – stal se živým centrem občanské společnosti. Jak Procházka vzpomínal, atmosféra těch dní byla nezapomenutelná: *"Na jedné straně strach, protože nikdo nevěděl, co bude. Na druhé straně úleva, že se konečně něco děje. A že jsme u toho."*⁵⁹

Závěr osmdesátých let tedy přinesl nejen nové umělecké impulsy, ale především proměnu Činoherního klubu v prostor, který přesáhl divadelní rámec. Ze scénického zrcadla společnosti se stal skutečný spolutvůrce dějin a revoluce z listopadu 1989 byla vrcholem této proměny.

⁵⁹ Osobní rozhovor, leden 2025

Závěr

Činoherní klub se ve sledovaném období 60. až 80. let 20. století ukázal jako jedinečné místo, kde se umělecká tvorba prolínala s občanskou zkušeností, a kde téma svobody nebylo pouze ideovým motivem inscenací, ale hluboce strukturujícím rysem samotného fungování této scény. Dramaturgická linie divadla, opřená o silné osobnosti režisérů, herců i dramaturgů, představovala formu tichého, ale vytrvalého odporu vůči normalizačním tlakům.

Analýza klíčových inscenací – Pikniku, Cesty dlouhého dne do noci, Tři v tom a Hráčů – ukázala, jak se svoboda může zjevovat v různých podobách: jako existenciální otevřenost a hravost šedesátých let, jako tichý zápas o lidskou důstojnost v období normalizace, a nakonec jako analytické odhalení mechanismů moci a manipulace v předsmrtném období režimu. Každá z těchto inscenací představuje nejen výraz umělecké vytrvalosti, ale i konkrétní svědectví o době, v níž vznikla.

Činoherní klub tak nebyl jen místem, kde se hrálo divadlo – byl to prostor, kde se prostřednictvím divadla vedl zápas o udržení vnitřní pravdivosti v prostředí, které ji systematicky potlačovalo. Práce ukázala, že i v době nesvobody lze v divadle hledat a nalézt místa autonomie, pravdy a sdíleného odporu, a že dramaturgie – často vnímaná jako technická nebo provozní kategorie, může být ve skutečnosti hluboce politickým a etickým aktem.

Činoherní klub nepředstavoval pro tehdejší režim hrozbu tím, že by otevřeně vystupoval proti němu, ale tím, čím se zabýval. Jeho repertoár se soustředil na člověka, na jeho psychologii, svobodu a existenciální volbu – a právě to činilo jeho inscenace nebezpečnými. Témata, která stavěla do popředí jedince, vedla diváky k tomu, aby se sami nad sebou zamýšleli. V divadle totiž člověk nikdy nesleduje příběh zcela nezúčastněně – vždy se do něj nějak promítá. Představuje si, že je Julie, Hamlet, Strýček Váňa, nebo v někom ze svého okolí poznává Revizora, Trepleva či Lopachina. A právě tato schopnost vztáhnout univerzální téma na konkrétní osobní zkušenost se stává subverzivní – i když hra není otevřeně politická, dává prostor k myšlení, pochybnostem a vnitřní svobodě. Činoherní klub se nesnažil vést otevřený boj s režimem, ale vyvolával tichou revoluci tím, že divákovi poskytl prostor k vlastnímu úsudku a možnosti volby. A právě svobodně uvažující a reflektující člověk byl v totalitní společnosti tím největším nebezpečím.

Činoherní klub je divadlo, které se přes všechny překážky a kompromisy stalo hlasem svobody – ne křiklavým, ale tím, který dokázal dlouhodobě promlouvat k publiku i tvůrcům způsobem, jenž přesahoval dobu. Jeho historie nám připomíná, že svoboda není samozřejmost, ale něco, co se v každé době musí nově vyjednávat – někdy právě skrze umění.

Seznam použité literatury a jiných zdrojů:

- Činoherní klub. Online. Činoherní klub: Historie. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/historie/>. [cit. 2025-05-29].
- CÍSAŘ, Jan. Dějiny - paměť - retro. Online. Divadelní noviny. 2019. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dejiny-pamet-retro>. [cit. 2025-05-29].
- Ladislav Smoček o Činoherním klubu. Online. Činoherní klub. [text vyšel v programu na sezónu 2020/21]. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/aktualita/ladislav-smocek-o-cinohernim-klubu/>. [cit. 2025-05-16].
- Činoherní klub. Online. Česká divadelní encyklopedie. 2000. Dostupné z: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=1345:cinoherni-klub&Itemid=108&lang=cs. [cit. 2025-05-29].
- Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav 2000, s. 33—36
- VOLFOVÁ, Viktorie. Státem řízená kultura Československá divadla v době normalizace. Online, Diplomová práce, vedoucí prof. PhDr. Jaroslav Čechura, DrSc. Praha: Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Katedra církevních dějin a literární historie, 2022. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/179023/120435665.pdf?sequence=1>. [cit. 2025-05-29].
- KOČÍ MACHAČÍKOVÁ, Markéta. NĚKOLIK VĚT K PREMIÉŘE HRÁČŮ. Online. Magazín - Činoherní klub. 2024. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/magazin/nekolik-vet-k-premiere-hracu/>. [cit. 2025-05-29].
- PÁCL, Radvan. VZNIK TVŮRČÍ SKUPINY. Online. Magazín - Činoherní klub. 2025. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/magazin/17305/>. [cit. 2025-05-29].
- PROCHÁZKA, Vladimír a KROBOT, Ivo. Vzpomínka na Jiřího Daňka (1948–1998). Online. Magazín - Činoherní klub. 2023. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/magazin/historie/vzpominka-na-jiriho-danka-1948-1998/>. [cit. 2025-05-29].
- Inscenace. Online. Činoherní klub. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/inscenace/>. [cit. 2025-05-29].
- Josef Somr. Online. In: Činoherní klub. Dostupné z: <https://cinoherniklub.cz/aktualita/josef-somr/>. [cit. 2025-05-29]
- Činoherní klub 1965-2005 ; [Red. Roman Císař ...[a kol.]. - Vyd. 1. - Praha: Brána; Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7243-262-1
- SMOČEK, Ladislav. Piknik: povídka z pralesa. Praha: Dilia, 1966.
- SMOČEK, Ladislav. Činohry a záznamy. Dramatické texty. Brno: Větrné mlýny, 2002. ISBN 80-86151-51-4.
- O'NEILL, Eugene. Cesta dlouhým dnem do noci. Praha: Odeon, 1988.
- DAVIDOVÁ, Jaroslava: Minulost a přítomnost Činoherního klubu. *O divadle V*, smz. strojopisný sborník, Praha 1989.
- MENZEL, Jiří a VOSTRÝ, Jaroslav. Tři v tom: komedie dell'arte. Praha: Dilia, 1979.
- VOSTRÝ, Jaroslav. Činoherní klub 1965-1972: dramaturgie v praxi. Praha: Divadelní ústav, 1996. ISBN 80-7008-061-2. Dostupné také z: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:e5a6c010-7e9e-11e3-b80c-005056827e51>.
- HONSOVÁ, Petra. Jiří Hálek a Jiřina Třebická: k herectví Činoherního klubu a 60. let. Praha: KANT, 2014. ISBN 978-80-7437-138-7.

- Sergej MACHONIN: Prvních pět v Činoherním klubu. In: Šance divadla. Divadelní ústav. Praha: Divadelní ústav 2005. ISBN 80-7008-186-4
- Smoček 90. Praha: Činoherní klub, 2022. ISBN 978-80-11-02107-8.
- MAGICKÝ Činoherní klub. Dokumentární film /?/. . Režie: Aleš Kisil. Praha: Česká televize, 2015. 6 dílů. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11453942764-magicky-cinoherni-klub>
- Hráči – Činoherní klub, režie Divadlo TV, DVD vyd. 2007, publikováno na YouTube 26. března 2024, online video, [cit. 16. 5. 2025]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gxReM1CFYGw&t=116s>
- UHLÍŘOVÁ, Eva. Jana Patočková (ed.). Iva Mikulova (ed.) - Vůle k tvorbě. Praha: Divadelní ústav, 2011, ISBN 978-80-7008-281-2
- Dále byl použit osobní rozhovor s Vladimírem Procházkou - vznik: 14. ledna 2025 v Činoherním klubu, jeho záznam je přepsaný do textové podoby (PROCHÁZKA, Vladimír, bývalý ředitel a dramaturg Činoherního klubu [ústní sdělení]. Praha, 14.1.2025)
- JP. Činoherní klub, strojopis 3 str. Složka Státní divadelní studio 1967, knihovna IDU 2417 MB
- Divadlo: Anketa 37. Online. 1965, roč. 16, č. 8. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců, 1962-1968, 1965. ISSN nepřiděleno. [cit. 2025-05-29].
- CÍSAŘ, Jan. Divadelní a filmové noviny: Herecký piknik. 1964-1965, roč. 8, č. 18. Praha: Svaz československých divadelních umělců, 1964-1965. ISSN 1802-3606. [cit. 2025-05-29]. Díla nedostupná na trhu – online.
- MĚŠŤAN, Vojtěch. Divadelní a filmové noviny: Chvilka s hercem, Jan Tříška. Online. 1965, roč. 8, č. 17. 1965. ISSN 1802-3606. [cit. 2025-05-30].
- HOŘÍNEK, Zdeněk. Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. In: Divadlo jako hra: Činoherní klub 1965-66. Jaroslava Suchomelová. Divadlo. Brno: Blok, 1970, s. 109-120. Vyšlo v Divadle 1966, č. 7; upraveno a zkráceno.
- MACHONIN, Sergej, POKORNÁ, Terezie a TOPOLOVÁ, Barbara (ed.). Šance divadla. Prvních pět v Činoherním klubu. České divadlo. Eseje, kritiky, analýzy. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-186-4.
- Jak dupou pravičáci. Online. Tribuna. 1970, roč. 2, č. 1, s. 6. ISSN 0139-5165. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:28ed3030-aa1c-11e9-b601-005056825209?page=uuid:8e00af05-5d93-46af-a1d2-2910f00d7504&fulltext=činoherní%20klub>. [cit. 2025-05-30].
- BURIAN, J.M.: Prague, Plays and Players, 1971
- Tvorba: list pro kritiku a umění. Online. 1971, roč. 1971, č. 9. Praha: Symposion, 1971. ISSN 0139-5513. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:25818660-94e4-11e8-9588-5ef3fc9bb22f?page=uuid:38f473e0-9adb-11e8-a1e1-005056827e51&fulltext=candide>. [cit. 2025-05-30].
- Varšavský úspěch Divadla Na Vinohradech. Online. Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. 1971, roč. 51-52, č. 290, s. 2. ISSN 0032-6569. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:8a6437a0-657b-11de-a697-000d606f5dc6?page=uuid:9ebd9030-83b6-11e8-be68-5ef3fc9bb22f&fulltext=Zdeněk%20míka>. [cit. 2025-05-30].
- KOLÁŘ, Robert. Báječní muži s klikou po osmdesáti letech. Online. Záběr: časopis filmového diváka. 1978, roč. 11, č. 26, s. 6. ISSN 0139-7664. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:856c8f20-8494-45a0-9766-2cad6df3f5c5?page=uuid:e80ba830-d096-11e8-b888-5ef3fc9bb22f&fulltext=cesta%20dlouhého%20dne%20do%20noci>. [cit. 2025-05-30].

- REJŽEK, Jan. Hra o starém žalu: divadlo. Online. Tvorba: list pro kritiku a umění. 1978, roč. 1978, č. 46, s. 18. ISSN 0139-5513. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:1852ba50-7e14-11e7-94b3-005056825209?page=uuid:d1426330-7e28-11e7-921c-5ef3fc9ae867&fulltext=hra%20o%20starém%20žalu>. [cit. 2025-05-29].
- Haló u aparátu: Ladislav Mrkvička. Online. Květy: časopis věnovaný poučné zábavě i záležitostem národním. 1979, roč. 29, č. 8, s. 18. ISSN 0023-5849. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:0855b4a0-7c96-11e3-a388-5ef3fc9ae867?page=uuid:363efc60-4f20-11ef-864d-5ef3fcdaa9a7&fulltext=ladislav%20mrkvička>. [cit. 2025-05-29].
- ŠORMOVÁ, Eva. Činoherní klub 1965-2005. Dostupné také z: <https://kramerius.idu.cz/uuid/uuid:70a3b334-8fc2-11e2-a9bc-525400560304>.
- rozhovor s J. Abrahámem a J. Manželem - O divadle – Tři v tom (Činoherní klub). [video online]. Divadlo TV, 2004 Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=uK7LFFXqUXs&list=PLE24BpPMxy2JuoJOv_zWt7r-7JzTOKnhm&index=1
- V Činoherním klubu: radost z divadla. Lidová demokracie: orgán Československé strany lidové. 1979, roč. 35, č. 5, s. 5.
- (ŠIM). Colombina v grotesce. Večerní Praha. 1978, s. 1., poznámka: výstřižek z časopisu
- (ŽIJ). Tři v tom v Redutě. Rovnost. 1978, s. 1.
- GOGOL', Nikolaj Vasil'jevič a SUCHAŘÍPA, Leoš. Hráči: příběh dávno uplynulých dní. Praha: Dilia, 1983.
- ŠORMOVÁ, Eva: Herci a Gogol. *Program (Státního divadla v Brně)* 54, 1982/1983, č. 6, s. 208 – 210.
- STRNAD, Jiří. Z první řady. Online. Květy. Roč. 32, č. 50, s. 40. ISSN 0023-5849. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:3e604110-a355-11e3-b74a-5ef3fc9ae867?page=uuid:e7fedc20-4f1d-11ef-864d-5ef3fcdaa9a7&fulltext=Jiří%20Strnad>. [cit. 2025-05-29].