

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

TEZE K DISERTAČNÍ PRÁCI

**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

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 Vostré a Pavla Landovského i původní dramaturgie Jaroslava Vostrého a Aleny Vostré 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,¹ 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 ‘bytostného zapojení’ schopni, tj. s jejich individuálními, potenciálními tématy, nikoli s jakýmsi obecným herectvím*“.²

Ve spolupráci s tvůrci nové vlny českého filmu tu dospěla generace, jejíž projev ctil přirozené lidské hodnoty a byl na vysoké estetické úrovni:

¹ „[...] 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.

² Vostrý 1996: 40.

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 vyhraňovali: proto je jejich postavám z tohoto období také věnována největší pozornost.

Mluvíme-li o herectví Jiřiny Třebické a Jiřího Háalka, 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,³ tak intenzivně pěstovaná v prvním období Činoherního klubu (ne náhodou nazvala polská teatroložka Elżbieta Wysińska svou studii o Činoherním klubu z roku 1972 „Jak smířit režiséra s autorem a hercem“).⁴ Dramatické osoby původních her a dramatizací 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

³ 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.

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

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 Vostré *Na ostří nože* (1968) spolu s postavami v dramatinizacích *Zločinu a trestu* (Lebezjatinikov 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 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 Nasťu, 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 způsobilost 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 Hálem 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.⁵

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 mamčiných šatů a s tatínkovým límcem a falešným korkovým knírkem chodil do biografu 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 zdejším vychovatelem loutkař, režisér a vynikající poválečný pedagog AMU Dr. Erik Kolár. V roce 1965 napsal o Jiřím Hálkovi do sborníku *Theater – Divadlo*⁶:

„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 kamarádkého ducha budou potřebovat, až

⁵ 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.

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

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 dramatinovaný 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 Friši, 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, 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 režírování 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 Hrůzy 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 nepřilíš 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,⁷ implikující problém (možného) rozhodování, a to je dramatické i v prostoru – a vždycky nějak určeném prostoru – komediální hry.

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 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 tohle v sobě vůbec

⁷ „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.

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 sebeděvádění 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 citovaném rozhlasovém medailonu z roku 2000 hovořil Jiří Hálek o tom, jak mu byla vždy sympatická tvorba, která budila zdání naprosté spontánnosti: „*tvorí 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 vždycky jistý artismus, který ovšem neměl nic společného s předváděním vlastního umění (protože byl spontánní). Byl totiž svérázným druhem **kmediálního 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*“.⁸

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 předpoklady 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

⁸ J. Vostrý v osobním rozhovoru v roce 2014.

patrně nejlepší v Československu.

Autorka svoji disertační práci rozdělila do dvou částí. V první, s názvem „**Jiří Hálek a jeho herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972 a v následujících letech**“, seznamuje čtenáře s hercovou tvorbou od mladých let (kapitola *Za doktorem Galénem – snem mladého herce*), přes jeho role v Činoherním klubu do srpna 1968 (kapitoly *Začátek Činoherního klubu: Smočkův Piknik, V divadelních komediích dvou filmových režisérů, Vrátný ve Smočkově Bludišti, Vdova Outěchová v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho, Brilantní komik v Dostojevském a Gogolovi*) a dále v období do roku 1972 (kapitoly *Malý člověk na ostří nože, Lovcem směšného a trapného ve Višňovém sadu, Prázdňá lidská nádoba ve Smočkově Kosmickém jaru, Od Panglose k vesnickému učiteli, Ze dna do zlatého kočáru*). Na ně navazuje kapitolou o Hálkových nejvýraznějších filmových rolích (*Filmovým hercem v zemi s nezvaným hostem*) a pokračuje částí *A co bylo možné za normalizace?*. Hereckým postavám Jiří Hála v letech 1989–2002 se pak věnuje v kapitole *Epilog: Smočkovy revivaly, Mumraj a Jednou k ránu*. Jeho tvorbu uzavírá pasáží *Smočkův herec*.

Ve druhé části, jež je věnována Jiřině Třebické: „**Jiřina Třebická a její herecké postavy v Činoherním klubu 1965–1972 a v následujících letech**“ se autorka soustředí na hereččino angažmá v Divadle Petra Bezruče (kapitola *Z Ostravy do Prahy*) a představuje její tvorbu v Činoherním klubu 1965–1972 (kapitoly *Entrée ve třech vedlejších úlohách, Průsvitná Soňa ve Zločinu a trestu, Atraktivní barová zpěvačka a zanedbaný cvrček od plotny, V situaci na ostří nože*). Její filmové role pak postihuje v části nazvané *Ohlédnutí a Šance*. Období v Činoherním klubu v letech 1973–1993 shrnuje v kapitole *Cestou dlouhého dne do noci*.

Vedle uvedených pramenů a literatury autorka k práci přikládá soupisy rolí obou herců a fotografickou přílohu.