DIVADLO UNGELT

KAMENNÁ SCÉNA | LETNÍ SCÉNA

Zakladatel a ředitel **Milan Hein**
Jednatel **Martin Šimek**
Umělecký šéf **Pavel Ondruch**
Provozní šéf **Jiří Pritz**
Tisková mluvčí, PR **Tereza Šafářová**
Spolupracovníci divadla **Kateřina Šimková, Marie Krbová, Tomáš Dvořan, David Zelinka, Vít Drozda, Ondřej Sýkora, Silvie Janáková, Martina Kšírová, Radka Šedová, Iveta Pažoutová, Romana Chobotská, Václav Bláha a Tomáš Marvan.**

Divadlo Ungelt, Malá Štupartská 1, Praha 1
Letní scéna Divadla Ungelt, Nový Svět,
Praha 1 – Hradčany
www.divadloungelt.cz

Vydalo **DIVADLO UNGELT** s.r.o.,
Nový Svět 78/5, Praha 1 – Hradčany
červen 2021 / Sezóna 2020-2021
Program připravil Pavel Ondruch
Foto Jan Malíř
Grafická úprava Marcel Brna

Chcete vědět, co se děje v zákulisí Divadla Ungelt?
Sledujte nás na facebooku, instagramu, twitteru nebo přímo na našich webových stránkách www.divadloungelt.cz.

DIVADLO UNGELT

KAMENNÁ SCÉNA | LETNÍ SCÉNA

Taťjana Medvecká

Lucie Štěpánková

Marsha Norman

Dobrou noc, mami

Drama vyznamenané Pulitzerovou cenou.

režie Vít Venel

překlad Pavel Dominik

(‚night, Mother)

Dobrou noc, mami

Marsha Norman

Překlad	**Pavel Dominik**
Režie a scéna	**Vít Vencl**
Dramaturgie	**Pavel Ondruch**
Kostýmy	**Dana Hávová**
Jessie Catesová	**Lucie Štěpánková**
Thelma Catesová	**Taťjana Medvecká**

Asistentka režie	**Marie Krbová**
Zvuk a světla	**Tomáš Dvořan, David Zelinka, Vít Drozda**
Garderoba a rekvizity	**Silvie Janáková, Martina Kšírová, Radka Šedová**

První uvedení 10. června 2021 na Letní scéně Divadla Ungelt.
Premiéra 3. září 2021 v Divadle Ungelt.

Původní produkce na Broadwayi – Dann Byck, Wendell Cherry, The Schubert Organization a Frederik M. Zollo. Režie Tom Moore. První uvedení se konalo v divadle American Repertory Theatre v Cambridge, Massachusetts.

Autorská práva k dramatickému textu a překladu v České republice zastupuje Aura – Pont s. r. o., Veslařský ostrov 62, 147 00 Praha 4.

Květiny dodává firma Metamorphosis

Metamorphosis

PRA HA
PRA GUE
PRA GA
PRA G

Inscenace vznikla také zásluhou grantu, který Divadlu Ungelt udělilo hlavní město Praha

Hlavní partneři Divadla Ungelt • • • • • • • • • • • • **Partneři inscenace**

Klub přátel
Divadla Ungelt, z. s.

manželé
Molnárovi

Mediální partneři Divadla Ungelt

Dvojka Český rozhlas · PRÁVO · i60.cz · BEAT RADIO · Country RADIO · Kiss Radio · Signál rádio

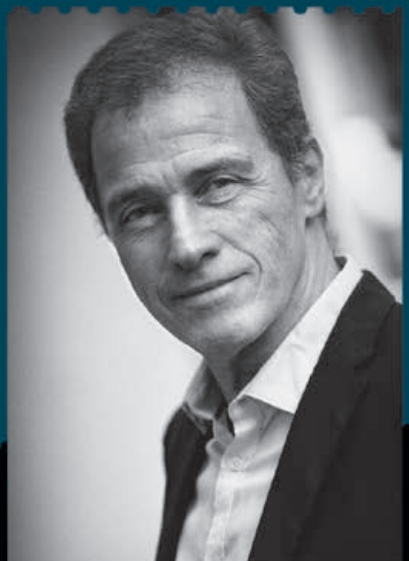
Vážení diváci,

přiznávám se, že úvod k této hře píši rozechvěle. Dramatem americké autorky Marshy Normanové *Dobrou noc, mami*, které bylo vyznamenáno Pulitzerovou cenou, jsme totiž před pětadvaceti lety Divadlo Ungelt otevírali. V režii našeho Ládi Smočka tenkrát hrály Květa Fialová a Jana Brejchová. Ano, před čtvrtstoletím…

V novém pojetí s Taťjanou Medveckou a Lucií Štěpánkovou v režii Víta Vencla jsem se rozhodl hru vrátit na repertoár. Vnímám ji jako hozenou rukavici nám všem. Je na každém z nás, jak naložíme se svým životem. Čím ho naplníme. Čemu a komu v něm budeme platní…

Držím Vám palce a vítám Vás v divadle!

Váš Milan Hein



ÚNIKY MARSHY NORMAN

Na podzim 2019 oznámila americká dramatička Marsha Normanová (*1947), že přesně za rok uzavře svou pedagogickou kariéru na věhlasné newyorské umělecké akademii Juilliard School. Psaní divadelních her tam učila neuvěřitelných 25 let. Spolu se svým kolegou, kamarádem a slavným spisovatelem Christopherem Durangem vychovali celou generaci amerických dramatiků, přičemž někteří z nich jsou (stejně jako Marsha Normanová) držiteli prestižní Pulitzerovy ceny – David Lindsay-Abaire (oceněn za *Králičí noru*), David Auburn (oceněn za *Důkaz*) či Martyna Majoková (oceněna za dosud nepřeloženou hru *Cost of Living*). Diváci Ungeltu také znají jinou její žačku Jen Silvermanovou (*Přítelkyně*). Ze všech těchto her můžeme snadno vyčíst, že Normanová, aniž by o to vědomě usilovala, se svými studenty rozpracovávala americkou realistickou školu, která kořen dramatičnosti nachází po vzoru Eugena O'Neilla a Tennessee Williamse v disfunkčních rodinných vztazích. Ostatně má s nimi velké zkušenosti…

Vyrůstala v bigotní rodině evangelických fundamentalistů, kteří jí a jejím třem mladším sourozencům zakázali stýkat se s kamarády. Nemohli se dívat na televizi ani poslouchat rozhlas. To, že Normanová našla v přísných zákazech skulinku a utíkala k hudbě, divadlu a literatuře (milovala sestry Brontëovy či jižanskou spisovatelku Eudoru Weltyovou), nic nezměnilo na tom, že se celé dětství a dospívání cítila izolovaná. Proto jsou všechny texty, které kdy napsala, prostoupeny jedinou určující silou – touhou uvězněného se osvobodit. Včetně debutu z roku 1977, jehož název *Getting Out* – v překladu *Dostat se ven* – by mohl být podtitulem každé její hry.

Normanová nevěřila, že by mohla být spisovatelkou, přestože psala od raného mládí. V rodném městě Louisville (stát Kentucky) ještě coby žačka vyhrála literární soutěž s esejí *Proč trpí dobří lidé?*, což v dospělosti glosovala poznámkou, že pořád píše o tom samém, protože „jakou jinou otázku je na tomto světě potřeba zodpovědět?". I studium milované filozofie ji předurčovalo ke spisovatelské profesi (stipendium na presbyteriánské soukromé škole Agnes Scott College v Georgii jí dovolilo nořit se do díla Aristotela, Karla Jasperse a Sørena Kierkegaarda). Po absolutoriu se vdala za učitele Michaela Normana (jeho příjmení si ponechala i po rozvodu v roce 1974) a nastoupila na dvouletý magisterský studijní program pro budoucí učitele

na University of Louisville. „Dva roky jsem pak učila ve státní psychiatrické léčebně pro mladistvé. Má budoucnost rozhodně nebyla, jak se říká, růžová. Změnila jsem proto práci a zaměřila se na výuku mimořádně nadaných dětí. Doufala jsem, že mě to nejen rozveselí, ale že najdu místo, kam patřím. Strašně jsem se pohádala s tamním ředitelem – neshodli jsme se na tom, kterou biografii o G. W. Carverovi mám dětem předčítat. Dostali jsme se do slepé uličky a já do podzimního semestru už nenastoupila. Propadla jsem zoufalství a začala se poohlížet po místu stážistky v reklamním průmyslu. Neměla jsem tušení, co jiného dělat. Samozřejmě, že jsem chtěla psát pro divadlo. Ano, vyhrávala jsem všechny možné soutěže, ale nevěřila jsem, že je v Kentucky možné stát se dramatičkou. Důvod, proč jsem o tom byla tak přesvědčená, je nasnadě: v první polovině sedmdesátých let totiž žádné dramatičky nebyly. Jistěže, pár spisovatelek existovalo, pár vynikajících spisovatelek, ale všechny pocházely z hor. Z toho jsem usoudila, že místo narození nutně souvisí s tím, jestli můžete být umělcem, nebo ne. Pokud jste z hor, ano, můžete se věnovat umění. Pokud jste z Louisville, musíte se živit reklamou. Věřila jsem také tomu, že se pravý umělec může narodit jen umělecky zaměřeným rodičům." Citát pochází z proslovu, který Normanová přednesla v roce 1995 při 25. výročí organizace na podporu kultury Kentucky Arts Council. Děkovala v něm nejen této organizaci, ale také Nashi Coxovi, který ji v ní v roce 1972 na částečný úvazek zaměstnal. Jednak ji tím zachránil před kariérou v reklamě a jednak jí umožnil navázat potřebné kontakty. Brzy na to už psala víkendovou přílohu pro děti do louisvillských novin *The Louisville Times*.

Kulturní atmosféra „nejsevernějšího jižního amerického města", kde žije přes jeden milión obyvatel (včetně aglomerací), byla v sedmdesátých letech jiskřivá. Velkou zásluhu na tom mělo legendární Actors Theatre of Louisville, které vzniklo v roce 1964. Od roku 1969 ho šéfoval režisér Jon Jory a pod jeho vedením se z regionální scény stalo prvotřídní divadelní centrum Ameriky. Právě jemu poslala Normanová jeden ze svých prvních rozsáhlejších textů – námět na muzikál. Ten sice zapadl pod stůl, ale Jory vycítil talent. Nejdříve se Normanovou pokusil přimět k napsání dokumentárního textu o lokální autobusové dopravě,

a když jeho nabídce odolala, navrhl jí, ať napíše hru, v níž zpracuje svůj nejděsivější životní zážitek. „Hned jsem věděla, že chci psát o agresivní dívce, se kterou jsem se krátce potkala při práci v psychiatrické léčebně pro mladistvé."

Hlavní postavu v *Getting Out* Normanová rozdvojila na mladinkou nezvladatelnou Arlie, která se ocitla ve vězení za loupež a vraždu, a na její starší já, Arlene, která se po propuštění na svobodu pokouší začít nový život. Silný, autentický a ve své formě ojedinělý text napsala za pár měsíců. Hra vyhrála Great American Play Contest a ještě v listopadu toho samého roku ji Jory představil na festivalu původních divadelních her Humana Festival of New American Plays, který v roce 1976 spoluzaložil. Inscenace získala nejen hlavní cenu, ale také ji kritici vybrali jako nejlepší novou hru, kterou v Americe vyprodukovalo oblastní divadlo. Za rok se hrála v New Yorku na Off-Broadwayi, kde se pro velký divácký zájem prodloužila doba jejího uvádění o osm měsíců. Lepší start si debutující dramatička nemohla přát.

V mnoha ohlasech se kromě reflexe sociálně-kritického aspektu hry (*Getting Out* se hrálo i v několika věznicích) cyklicky vracelo nadšení z toho, že do americké dramatické literatury pronikla další žena. Do té doby byla řazena do kánonu amerického dramatu pouze jedna – Lillian Hellmanová (autorka *Lištiček* či *Hodiny dětí*), které se to podařilo především proto, že napodobovala stereotypy mužské dramatické tvorby. Teprve silná feministická vlna šedesátých let a „objev", že velká část publika je tvořena ženami a nedává proto smysl ženské hrdinky a témata upozaďovat či je zcela ignorovat, otevřela dveře autorkám, které chtěly psát pro ženy a o ženách. „Naším úkolem, úkolem spisovatelů, je zaznamenat dobu, ve které žijeme. Pokud vynecháme ženy, v naší misi jsme selhali." Normanová spolu se svou vrstevnicí a spřízněnou kolegyní Beth Henleyovou (i ona je svázána s Actors Theatre of Louisville) symbolizuje postupnou „feminizaci" amerického moderního dramatu, kterou naplno spustily Pulitzerovy ceny pro Henleyovou za *Zločiny srdce* (1981) a pro Normanovou za *Dobrou noc, mami* (1983). Byla to teprve sedmá a osmá dámská držitelka ocenění, které se udílí už od roku 1917 (dnes jich je celkem osmnáct).

Uchopovat však všechny hry Marshy Normanové jen jako „zápas ženy o vlastní identitu" nebo jako boj „ženské komunity proti restriktivním vzorcům patriarchální společnosti" je zjednodušující. Sama Normanová se jednostrunným interpretacím zpěčovala. Radikálnější křídlo feministek ji plísnilo za to, že „je málo feministická", ona se ale nenechala uvěznit v novém stereotypu. Druhou hru *Third and Oak* (1978) složila ze dvou komorních aktovek. V první se snaží dobrat smyslu manželství dvě různě staré ženy (*The Laundromat*) a v druhé (*The Pool Hall*) čelí smrti blízkého kamaráda dva muži. Prokázalo se, že Normanová není ani tak velký odborník na ženy, jako spíše na obyčejné lidi. Ne náhodou patří k jejím nejoblíbenějším hrám Wilderovo *Naše městečko*. Avšak oproti Wilderovým obyčejným postavám, které ve velkém časovém rozpětí prožívají běžné situace všedního života, zachycuje Normanová obyčejného člověka, kterého v přísně ohraničeném údobí náhle zasáhne nečekaná a něčím zcela vykloubená událost. Její postavy jsou chorobně nespokojené a touží po změně, ale buď neví, jak jí dosáhnout, nebo jí nejsou schopny.

Hra *Third and Oak* měla opět premiéru v Actors Theatre of

Louisville. Její přijetí – zvlášť ve srovnání s výbuchy chvály po *Getting Out* – bylo vlažné. Avšak ponižující způsob, jakým se reflektovala její třetí hra *Circus Valentine* (1979), vyhloubil první a zdaleka ne poslední propast mezí ní a odbornou veřejností. Fiasko romantické hry o potulném cirkusu, jehož poselství nese akrobatka, která se učí nejen padat, ale také zvedat (vzhledem k osudu hry i Normanové to je velmi příznačné téma), lze do jisté míry pochopit. U hry z roku 1980 *The Holdup* už to tak jednoduché není. Od Normanové nikdo neočekával, že napíše komorní černou komedii vystavěnou na půdorysu westernového příběhu z divokého západu, který jí v dětství vyprávěl dědeček. Kritika ji četla jako pokus o rodinné drama, který nevyšel, a zcela opomněla, jak zábavně si Normanová pohrává s americkými mýty a kovbojskými archetypy. Navíc se Normanová na *The Holdup* naučila, jak zvládat jevištní akci, a jak – aniž by použila novou postavu zvenčí – budovat a řešit dějové zvraty. „Své postavy jsem uzavřela do kruhu, z něhož se nikdo nemůže

dostat ven, ani dovnitř. Vše se pak děje jen díky tomu, jací ti lidé jsou – nikde nejsou žádné dveře, které by mohl někdo otevřít, nebo telefon, který by mohl zazvonit." Tuto dramatickou techniku v plné míře využila v *Dobrou noc, mami* (1982).

Je pozoruhodné, že jediná hra, která ji proslavila doslova po celém světě a svou nesmrtelnost prokazuje pravidelně na mnoha světových jevištích i skoro čtyřicet let od premiéry, vznikala v mylném přesvědčení, že něco takového „nebude chtít nikdo nikdy vidět". I první česká inscenace tohoto textu (v režii Ladislava Smočka hrála Thelmu Květa Fialová a Jessie Jana Brejchová), která se v Praze a na zájezdech uváděla od ledna 1994 do září 1999, dosáhla zhruba čtyř stovek repríz (podíl na tom má i Divadlo Ungelt, které Smočkova inscenace v říjnu 1995 slavnostně otevřela a pak se v něm zabydlela až do derniéry). Přesvědčení Normanové, že píše „do šuplíku", ji podle vlastních slov ochránilo od kompromisů. Životní okolnosti jí hrály do karet. V roce 1978 se podruhé vdala a vzala si obchodníka a dlouholetého milovníka divadla Dannyho Bycka, který byl také jedním ze zakladatelů a podporovatelů Actors Theatre of Louisville. Byck snil o dráze divadelního producenta. Po svatbě proto uzavřel svůj rodinný podnik a odstěhoval se s manželkou, které zrovna odebrali zakázku na psaní muzikálového libreta, do New Yorku. Rozhněvaná Normanová se odřízla od dosavadního života i přátel a v odloučení si předsevzala, že napíše hru o ženě, která se chce zabít. Přestože chtěla psát o Jessie, nejdřív měla jasnou představu o Thelmě. Chtěla, aby ji hrála Anne Pitoniaková, televizní herečka, která se vrátila na divadelní jeviště v sedmdesátých letech zásluhou Actors Theatre of Louisville. S Normanovou se spřátelily na zkouškách *Getting Out*, kde Pitoniaková hrála hrdinčinu problémovou matku (jeden z předobrazů Thelmy). V Actors Theatre of Louisville objevila Normanová také ideální představitelku Jessie – pětatřicetiletou Kathy Batesovou (čeští diváci ji nejvíce znají z thrilleru *Misery nechce zemřít*). Když se Normanová při psaní zasekla a nevěděla, jak dál, oběma ženám zavolala a pozvala je k sobě. Herečky hru dopsanou do repliky „Neopouštěj mě, Jessie!" společně přečetly a na závěr se nekontrolovaně rozplakaly. Normanová si uvědomila, že je tragický konec nevyhnutelný a v psaní pokračovala.

První verzi textu prověřila na sérii scénických čtení v newyorském Circle Repertory Company. S manželem se poté dohodli, že hru uvedou v regionálním massachusettském divadle American Repertory Theater v Cambridge. Ohlas publika byl nezanedbatelný, a tak v březnu 1983 Byck s Normanovou zariskovali a inscenaci přenesli na převážně lehkonohou Broadway, na jeviště John Golden Theater. Ohromný úspěch jak u diváků (380 repríz), tak odborné veřejnosti korunovaly význačné ceny. Nominace na Tony Award za nejlepší hru a za nejlepší ženský herecký výkon pro obě herečky ani jedna z umělkyň neproměnila. Zklamání jim vynahradila Pulitzerova cena pro Normanovou. Rázem se stala největší mladou nadějí amerického divadla. „Paní Normanová, ať už vědomě, nebo ne, navazuje na naši velkou dramatickou tradici a vzhledem ke svému mládí ji má šanci rozvinout a posílit. Nic nepotvrzuje moc a důležitost divadla víc než zrod autentického univerzálního dramatika, u kterého nejde o to, jakého je pohlaví, odkud je, nebo k jakému etniku náleží, ale o to, že mluví o obavách a zkušenostech celého lidstva."

Téma sebevraždy ji prostupovalo už dlouho – svědčí o tom například postava mladého diskžokeje v aktovce *The Pool Hall*, který se vyrovnává s bilanční sebevraždou nemocného otce, tajemný psanec na útěku v *The Holdup*, který se pokusí o otravu sama sebe, nebo závěr *Circus Valentine*, v němž se nezkušená artistka odhodlá provést extrémně nebezpečný úkon na vysuté hrazdě. Oblibu motivu sebevraždy Normanová nikdy nevysvětlila. Když byla tázána na inspirační vzor pro Jessie, mlžila. „Všichni známe někoho, kdo spáchal sebevraždu. Jsme kvůli tomu zranění, zmatení, a i když jeho čin nemůžeme akceptovat, chceme mu porozumět. Bohužel jsme k tomu nedostali příležitost. Hra by neměla být vnímána jako něco z mého života, měla by být vnímána jako něco z našich životů. Nejlepší hry, tedy ty, které přežijí svou dobu, vycházejí z pocitů celé komunity." Až v roce 1995 poprvé veřejně zavzpomínala na přítele Steva Todda, „jednoho z těch, kvůli kterým napsala *Dobrou noc, mami*," Stevův sebezáhubný čin totiž „potřebovala pochopit". Normanová nenapsala hru pouze o sebevražedkyni, napsala hru o pozůstalých a pro pozůstalé. Ze studie sebevraždy se navzdory počátečnímu plánu stala studie života. „Svou hrou bych chtěla zachránit Steva, ostatní, samu sebe… Pomocí ní lidem vzkazuji: Vnímám vás, držím vás, jsem s vámi! Steve by tuto mou pomoc asi ignoroval. Ale třeba jiní ne. Vždyť mě lidé po celém světě zastavují, děkují mi a vzpomínají třeba na sestru, která se jim loni zabila…"

Přesto se ze hry zdá, že Normanová vykresluje sebevraždu pozitivně. Mnozí, zvláště feministická obec, vykládali Jessiinu smrt jako osvobození. Psycholožka Sally Browder o Jessie napsala, že jí sebevražda „dodává pocit kontroly nad životem", kritička Anne Marie Drew se domnívala, že tuto hru „nelze považovat za negaci, ale spíš za triumf". Pro profesorku literatury Lanu A. Whited je Jessiin čin „definitivním aktem sebeurčení", pro divadelní pedagožku Raynette Halvorsen Smith vede ten-

to „odvážný emancipační čin" k „autonomii". Normanová toto vypjatě romantické pojetí nerozporovala: „Je to hra o téměř absolutním vítězství." Leč chápat Jessiinu sebevraždu jako vysvobození můžeme, jen když zapomeneme, na jakých základech staví americká moderní dramatika. S velkým umem přejala principy Antona Pavloviče Čechova, Henrika Ibsena nebo Augusta Strindberga, kteří nás naučili, slovy režiséra Víta Vencla: „že není nutné poslouchat to, co postavy říkají, ale je také nutné zaměřit se na to, co neříkají". Když s touto perspektivou *Dobrou noc, mami* přečteme, hra rázem ztrácí pel romantismu a demaskuje se jako analýza bolestného vztahu matky a dcery, které se milují a nenávidí zároveň. Normanová si to později uvědomila a pro *Times* prohlásila, že hra je o sebevraždě jen na první pohled. Na ten druhý je jasné, že předmětem hry jsou „snad ty nejsložitější vztahy, jaké člověk může mít – vztahy rodičů a jejich dětí." *Dobrou noc, mami* je tak lahůdkovým soustem freudiánské a postfreudiánské psychoanalýzy. Do důsledku dovedený odborný psychiatrický pohled nutně odhlíží od Jessie jako fiktivní dramatické postavy a její jednání zkoumá jako klinický případ. Sarah Reuning v roce 2002 vydala článek, jehož název mluví za vše: *Deprese – nediagnostikovaná choroba ve hře Marshy Normanové Dobrou noc, mami*. Píše se v něm: „Navzdory snahám Marshy Normanové vykreslit Jessie jako logického jedince, její myšlení a chování vykazují známky duševní choroby. Rozhodnutí zemřít tedy není svobodnou volbou, ale důsledek nemoci. Z toho důvodu nelze považovat Jessiino rozhodnutí za rozumné řešení neuspokojivého života. (…) Na smrti Jessie je nejtragičtější to, že její deprese šly léčit – pokud by někdo včas rozpoznal příznaky."

Z divadelního hlediska je problematické, aby byla Jessie obětí duševní nemoci, neboť by se hluboká hra o univerzální zkušenosti člověka s „tmou a tichem" zploštila na raritní příběh o depresivní čtyřicátnici. Právě proto Normanové (která přiznává, že trpí „příšernými emocionálními výkyvy") mnozí vyčítali, že diváky navádí k sebevraždě. Neprávem, tito kritici zapomněli, že jde o umělecké dílo, které jako realistické jen vypadá. Normanová přejímá nejen postupy absurdního dramatu (hlavně Samuela Becketta), ale také antického divadla (zbožňuje Sofokla). Smutný klaun Jessie nás během čekání na Godota (smrt) přivede k Aristotelovské katarzi. Spolu s postavami se probolíme k prozření. Vít Vencl to popisuje slovy Marthy Nussbaumové: „Očistíme se od překážek, které nám brání vidět sami sebe". Thelma se snaží ve svém lítém boji o život dcery najít po celou dobu hry alespoň jednu věc, pro kterou má smysl žít. Čím víc se jí to nedaří, tím víc

o to usiluje. A my s ní. Divák je neustále nucen hledat a nacházet důvody, proč s Jessie nesouhlasit. Normanová tak klade nejen otázku po smyslu života, ale provokuje nás k tomu, abychom na ni pořád znovu a znovu, lépe a lépe odpovídali. Celá hra je tak jedna vrcholně dramatická hyperbolická esej rozvíjející slavný citát Alberta Camuse: „Existuje pouze jeden opravdu závažný filozofický problém: to je sebevražda. Rozhodnout se, zda život stojí nebo nestojí za to, abychom ho žili, znamená zodpovědět základní filozofickou otázku."

Témata i formu *Dobrou noc, mami* Normanová rozvinula v čechovovském dramatu *Traveler in the Dark* (1985). Ultraracionální chirurg se po boku otce (a zároveň faráře), manželky a dvanáctiletého syna vyrovnává se smrtí přítelkyně a s (ne)existencí Boha. Obsahově ambiciózní drama bohužel působilo banálně a kritici dali Normanové jasně na srozuměnou, že populitzerovská očekávání zklamala. Ani hollywoodská filmová adaptace *Dobrou noc, mami* se Sissy Spacekovou a Anne Bancroftovou, ke které Normanová napsala scénář, se příliš nevydařila. V roce její premiéry (1986) se navíc rozvedla s Byckem. Na divadelní svět opět zanevřela a rozhodla se „od jeho brutality uniknout" k próze. Ale i román *The Fortune Teller* o jasnovidce, její dceři a dvaceti sedmi unesených dětech propadl. Psal se rok 1987 a Normanová se potřetí a naposledy vdala (vzala si newyorského malíře Tima Dykmana, se kterým se rozvedla v roce 1996). Autorský blok vyřešila zlomovým experimentálním textem o regionální divadelní skupině, která hraje známý biblický příběh, *Sarah a Abraham* (1988).

První výrazné upnutí k mýtickému námětu sice vyšumělo, ale v konečném důsledku přivedlo autorku k hudebnímu divadlu. Odklon Normanové od činohry k muzikálu se dá vysvětlit nejen příklonem k mýtům nebo její celoživotní láskou k hudbě (v dětství hrála na piano a přemýšlela o studiu kompozice), ale také tím, že ztratila víru, že má smysl pro americké divadlo, které je prý zaměřené jen na profit a divácké jistoty, psát vážné hry. „Většina lidí mě vnímá jako autorku činoher. A ano, věhlas jsem získala díky Pulitzerově ceně za činoherní drama. Psát činohru mě baví, přece jen ji učím na Juilliard, ale srdcovou záležitostí jsou pro mě muzikály."

Se skladatelkou Lucy Simonovou sáhla po klasické knize pro děti Frances Hodgson Burnettové *Tajná zahrada* o osiřelé protivné holčičce poslané k strýci do ponurého hrabství. Po světové premiéře na konci roku 1989 se muzikál nastudoval v roce 1991 na Broadwayi a dočkal se sedmi set devíti repríz, tří Tony Award (+ čtyři neproměněné nominace) a tří cen Drama Desk Award (+ deset neproměněných nominací). Pro Normanovou to byla největší satisfakce od dob *Dobrou noc, mami*. Na žádost Kentucky Historical Commission sice ještě v roce 1992 napsala hru *D. Boone* (přejmenovaná na *Loving Daniel Boone*), ale její matoucí struktura jen do všech stran vykřikovala, že Normanovou už „rodinné frustrační drama nebaví" a že se chce „oprostit od tradiční dramatické struktury". Jako muzikálová libretistka zažívala vzestupy (*The Color Purple* v roce 2006 ovládl nominace na Tony Award) i pády (*The Red Shoes* z roku 1993 producenti stáhli po třech dnech, přičemž prodělali několik miliónů), ale od muzikálu ji to už nikdy neodradilo. K činohře se vrátila jen jednou.

V polovině devadesátých let Normanové, která je celoživotní vášnivou kuřačkou, diagnostikovali rakovinu plic. Než se ukázalo, že se lékaři spletli (měla jen zápal plic), prožila temné období,

v němž byla nucena přehodnotit svůj postoj k životu. Ponořila se do budhismu a meditací a vrátila se k dramatu. „Moje práce vždy vycházela z intenzivního kontaktu s někým, s kým jsem se náhle identifikovala, náhle ho pochopila, aniž bych ho třeba znala. Obvykle jsou to lidé, kteří se ocitli na samé hranici lidské zkušenosti, na místě, kde buď zemřete, nebo budete žít, na útesu, z něhož nejde vycouvat." V *Trudy Blue* (1995) byla sama sobě objektem tohoto intenzivního kontaktu. „Propadla jsem panické hrůze a odhalila jsem o sobě mnoho věcí. Smrt najednou už nebyla nějakou fantazií, nebo snem o úniku. (…) Předčasná smrt je přitažlivá jen v pošetilém světě iluzí." Se zralým nadhledem se tak vrací ke hře *Dobrou noc, mami*, kterou napsala ve třiceti pěti letech: „Dneska by mi vůbec nevadilo, kdybych Jessie na konci přivedla k rozhodnutí stát se kosmetičkou, nebo realitní makléřkou. Pravděpodobně bych nevyhrála Pulitzerovu cenu, ale bylo by to hezké. Nešlo mi v první řadě o to, aby si vzala život, ale o to, aby nad ním převzala kontrolu."

Z *Trudy Blue* se stala polozapomenutá hra pro fajnšmekry a Normanová se oddala pedagogické profesi a podpoře mladých začínajících dramatiků, zvláště pak dramatiček (v roce 2010 spoluzaložila Lilly Awards, ocenění, které každý rok získávají výjimečné ženy ze všech divadelních oborů). Jako čtyřnásobná matka (dvě děti z prvního manželství, dvě děti ze třetího manželství) bojuje také proti tomu, aby umělkyně po porodu vymizely z veřejného a kulturního života. Současná Marsha Normanová, kterou v roce 2016 uvedli do divadelní síně slávy (Theater Hall of Fame), už neutíká a coby novopečená třiasedmdesátiletá důchodkyně vzkazuje: „Umění lidi zachraňuje. Ochraňuje naši jedinečnost a zachraňuje nás od osamělosti." Nic jiného nedělá ani její opus magnum, které vás po pětadvaceti letech v Ungeltu znovu zachrání…

Napsal Pavel Ondruch

Režisér
Vít Vencl

VÝŇATKY Z ROZHOVORU

DAVIDA SAVRANA

s Marshou NORMAN

9. ČERVENCE 1987

Čím vás zaujalo zrovna divadlo? A co vás konkrétně láká na profesi dramatika?

Měla jsem svým způsobem štěstí – vyrůstala jsem v rodině, která mi důsledně zakazovala dívat se na televizi. Rozhlas sice zakázaný nebyl, ale žádný jsme neměli. A filmy byly tabu. Nezbylo mi nic jiného, než se uchýlit do světa knih. Bylo to úžasné! Matku nenapadlo, že by knihy mohly být nebezpečné – vůbec totiž nečetla. Nechtěně mi tak dovolila oddat se těm nejnebezpečnějším věcem na světě. S divadlem to bylo stejné. Pravidelně posílala mé škole čtyři dolary a já tak mohla navštívit každou kulturní akci v mém okolí. V Louisville se nacházelo mnoho dětských divadel. Zrovna když jsem chodila do sedmé třídy, vznikly dvě divadelní skupiny, které se později sjednotily pod názvem Actors Theatre of Louisville. Díky tomu jsem už od útlého mládí chodila na tvorbu prvotřídních divadelních profesionálů. Vzpomínám si, jak jsem šla po stísněném tmavém schodišti, kde ze stropu vysela žárovka, a jak jsem poté v malinkatém divadle zhlédla Williamsův *Skleněný zvěřinec*. Myslím, že každý dramatik, který chodil do divadla už jako dítě, má ve své profesi velkou výhodu.

Na vysoké jsem pak doslova vpadla do divadelního kotle, který se vařil v Atlantě – zvláště pak v Pocket Theatre a Theatre Atlanta. V divadle jsem se cítila víc na živu, víc ve spojení s lidmi jako jsem já. Vždycky jsem věděla, že tam patřím, že to je něco, čemu se jednou můžu věnovat. Občas jsem si v hledišti s jistou dávkou zvrácenosti pomyslela, že bych to dokázala líp.

Viděla jsem rané hry Petera Shaffera, které byly plné násilí, například *Královský hon na slunce*, nebo další díla jako *J.B.* od Archibalda MacLeishe či *MacBird!* od Barbary Garson. Jejich vyhrocená divadelnost mě zasáhla. Psali zejména o lidech, kteří zkoumají své skryté já. Až teď si uvědomuji, že má první hra *Getting Out*, která je založená na pokusech o smíření dřívějšího agresivního já s tím současným pasivním uzavřeným já, nevznikla náhodou. Zdálo se mi, že divadlo je ideálním místem k průzkumu tématu izolace. Ta byla určující a hlavní kvalitou mého tehdejšího života. Nešlo jen o to, že jsem byla celé dětství od všeho a všech izolovaná, ale o to, že jsem si tento stav chtěla udržet i v dospělosti. Nebylo v tom nic arogantního, osamělost mi prostě byla vlastní.

Nikdy jsem neplánovala živit se psaním. Byla jsem přesvědčená, že budu muset normálně pracovat. Po absolutoriu mě zaměstnala psychiatrická léčebna a poté jedna státní umělecká organizace. Nakonec jsem zakotvila v redakci dětských novin a dětské televize v Louisville. V Louisville bujel výjimečný divadelní život. Takže když jsem se pustila do psaní dramat, měla jsem za sebou již dvacetiletou divadelní průpravu. Práce dramatika je součástí stále plynoucího dialogu. Je velká škoda, že dnešní publikum už tomuto dialogu nerozumí.

Máte na mysli dialog s minulostí, s tradicí?

Ano. Publikum se už nemá čeho chytit. Nemůžete vybočit z tradice, když ji diváci neznají. Tedy pokud nepíšete pro televizi.

Jak došlo k vaší spolupráci s Actors Theatre of Louisville?

Psala jsem na plný úvazek v redakci novin. Jon Jory si mě zavolal a nabídl mi možnost napsat pro něj hru. Chtěl, abych s magnetofonem chodila po městě a ptala se místních obyvatel na jejich zkušenosti s autobusovou dopravou. Z jejich odpovědí jsme měli udělat autorskou inscenaci. Doma mi pak letělo hlavou: „Jak ho mohu odmítnout? Vždycky jsem toužila napsat hru a teď mi za to někdo nabízí 5000 dolarů!" Ale o autobusech jsem psát nechtěla. K Jonovi jsem se vrátila a řekla: „Děkuji, ale ne, tohle není něco, o čem bych chtěla psát." Absolvovali jsme tři společné obědy, na nichž se mnou docela rychle a zábavně prošel všechna divadelní pravidla, která není možné porušit. Naše rozpravy jsme završili debatou o dobrých námětech. Jon na mě naléhal, abych zapátrala v paměti a pokusila se z ní vylovit zážitek krajní fyzické hrůzy, okamžik, ve kterém jsem byla ve skutečném ohrožení.

Vzpomněla jsem si na Arlie. Dívku, kterou jsem před deseti lety poznala v Central State Hospital. V každém, kdo tam pracoval, vyvolávala hrůzu. Naprosto postrádala smysl pro následky. K ničemu se nedala přesvědčit, protože se ničeho nebála. Bylo jí třináct. Od té doby jsem ji nespustila z očí. Zjistila jsem, že po nechvalně proslulé kariéře za hranou zákona v Kentucky, si ve federálním vězení odpykává trest za vraždu. Jakmile jsem se rozhodla o ní napsat hru, došlo mi, že nechci psát o vraždách ani o tom, co všechno provedla. Věděla jsem, že se spoléhala na možnost kdykoli utéct. Co by se někomu takovému stalo, kdybych ho umístila na místo, z něhož nelze odejít? Popsala jsem to Jonovi. Zeptal se mě, proč nenapíši aspoň deset stránek. Napsala jsem deset stránek. Řekl: „Výborně, umíš vystavět dialog. Je plný zloby. Proč to nezkusíš dokončit?" Jon pak na léto odjel do Švýcarska a když se v srpnu vrátil, hru jsem měla hotovou. V září hra *Getting Out* vyhrála Great American Play Contest, v listopadu se uvedla na jevišti a zbytek je, jak se říká, historie.

To bylo přesně před deseti lety. Není to zas tak dávno. Hned po *Getting out* jsem napsala *Third and Oak* a *Circus Valentine*. Posléze následovala velkolepá divadelní válka – Jon a já jsme spolu nemluvili čtyři, nebo pět let – kterou vystřídalo velkolepé divadelní usmíření. Teď už je naše přátelství pevné. Píši pro něj další hru.

(…)

Co se týče struktury, jsou vaše hry velmi tradiční.

Nespoutaně tradiční. Pokud jde o strukturu, jsem puritánka. Hry přirovnávám k letu letadlem. Pomocí zakoupené letenky vás dopraví na přislíbené místo. Nebo by vás tam dopravit měli. V divadelních hrách musíte během prvních osmi minut divákům sdělit, o co jde, o koho jde a kdy zhruba půjdou domů. Jestli to neuděláte, budou diváci nervózní. Pak je musíte vzít tam, kam jste jim na začátku slíbili, že je vezmete. Hra je vlastně stroj, lyžařský vlek. Chcete, aby vás přímou cestou vyvezl na vrchol, kde máte vystoupit a pokochat se výhledem. Nechcete se zaseknout v půli cesty a přemýšlet, kde jste se to ocitli. Divadlo je svět iluzí. Nemůžete tyto iluze ohrožovat. Nemůžete se chovat jako hlupák a svého diváka svádět z cesty nebo ho rozptylovat.

Věřím, že každá hra je ve skutečnosti jen o jedné osobě. Já a mnoho mých kolegů se toto pravidlo pokusilo překonat a napsat hru o dvou postavách, nebo o skupině. Publikum je pokaždé proti. Mohl by být film *Velké rozčarování* divadelní hrou? Má být o skupině, ale diváci se stejně zoufale snaží najít jednu osobu, které by se mohli chytit a držet se jí. Dvě hodiny svého času můžete věnovat jen jedné postavě, která vás do určité míry reprezentuje.

Anne Pitoniaková a Kathy Batesová v původní inscenaci Dobrou noc, mami (American Repertory Theatre, 1982-1983).

Co ale potom říkáte na Čechova? Jeho postup je úplně jiný.

Po *Třech sestrách* diváci mluví o Máše. Pro mnoho z nich je právě ona hlavní postavou.

A jak se díváte na Tennesseeho Williamse? Měl na vás velký vliv?

V práci jižanských autorů je obrovská síla, která působí nejen na jižany, ale na každého z nás. Souhlasím s nimi, že vlivu své rodiny se vyhnout nelze. Neuniknete místu, kde jste se narodili, neuniknete ani tomu, komu jste se narodili. Své dědictví odmítnout nemůžete. Tohle je jižanské pojetí osudu. (*Smích.*) Severní městští spisovatelé mají zcela legitimní představu, že svou minulost můžete přetvářet, že si třeba můžete najít i novou rodinu. Jižní spisovatelé ale o tom vědí své. Vaše pravá rodina vás bude pronásledovat. Když si budete myslet, že jste jí unikli, připomene se vám. Někdo z vašich příbuzných třeba udělá něco tak nehorázně šíleného, že budete muset zasáhnout. A během toho zjistíte, jak hluboko jste do jejich bahna zabředli a kolik lidí se na vás u toho dívá, hodnotí a má jasnou představu, kdo jste. Ať jste ve svém životě udělali cokoli, nezáleží na tom. Tvorba nás jižanských spisovatelů je fatálně prostoupena otázkou, jak se změnit, když se nemění vaše okolí. Jak můžete vědět, kým jste, když vás stvořili lidé, kterými pohrdáte? Jak se dá pohnout z místa, když na vás všichni tito lidé stále visí?

Takže vnímáte rodinu a svou minulost jako situaci, ze které se nedá uniknout?

Je cenné, když se o to pokoušíte. Ale nemyslím si, že by se to někdy mohlo podařit.

Vašim postavám se to opravdu moc nedaří. Ale Archiemu v *The Holdup* to vyšlo.

Je úžasný. Miluji ho. Letos by se tato hra mohla konečně dostat na jeviště. Je to divné. Mé komediální hry nejsou přijímány dobře. Proč tomu tak je, jsem pochopila, když tisk začal prohlašovat: „Doufáme, že z ní bude Lillian Hellmanová své generace. Doufáme, že napíše silné rodinné drama a bude vždy dobře oblečená." Je to absurdní. Dokonce i silné rodinné drama *Dobrou noc, mami* je nesmírně zábavné, ale nikdo o tom nemluví. Hra *Traveler in the Dark* je o strašně chytrém muži zaseklém v situaci, na kterou mu jeho rozum nestačí. To je taky docela vtipné. Nezbývá mu totiž nic jiného než vymyslet něco nového,

něco, co začne fungovat. Je to jako když si na piknik přinesete lahev vína a zapomenete vývrtku.

Je mi líto, ale smích je překrásný. Je to jeden z klíčových způsobů, jak se vyrovnávat s bolestí. Zmíněné hry ale nejsou jen primitivní zábavou. Opovrhuji americkou kritikou, zejména proto, jak se chová k současným spisovatelům. Jistá část kritické obce je nejen arogantní a povýšená, ale nemá žádný smysl pro humor. Nemají mezi sebou nikoho zábavného. Naštěstí si je nikdo nikdy nebude pamatovat. Jediné, co my všichni ostatní

musíme udělat (*Smích.*), je zůstat na živu tak dlouho, abychom naši práci stihli dokončit.

Myslím, že jsem už dost stará na to, abych všem kritikům odolala a zároveň jim vzkázala: „Pokud chci napsat další komedii, udělám to." Napsat komedii je stejně náročné jako napsat cokoli jiného. A mnohem náročnější je pak dostat ji na jeviště. V divadle ráda postávám v pozadí a sleduji, jak se publikum svíjí smíchy. Smích je ve světě vzácný. Lidé dnes hlavně sedí u svých televizí a poslouchají cizí smích, aniž by se k němu připojili.

(…)

Jaká je metoda vašeho psaní? Začnete u námětu, postavy nebo náčrtku dialogu?

Ve skutečnosti začínám dvakrát. Nejdřív jen dlouze přemýšlím o námětu, u něhož mám pocit, že je vhodný pro divadelní hru. Až potom usedám k psaní. Období rozjímání nad námětem je pro mě velké dobrodružství. Pohrávám si s možnostmi, jak propojit formu a obsah. Například nemůžete nějakou osobu vyhnat z hlavy a nevíte proč. Přitom si ji vybavujete jen matně. Najednou o ní vyprávíte na večírku. Bedlivě se u toho posloucháte, jste přece spisovatel, ti sami sebe pozorují. Dojde vám, že tato osoba stojí za pozornost. A už máte základ své hry. Pokud budete toužit ji na večírku celou odvyprávět, odolejte. Raději ji rovnou napište.

Ještě ale potřebujete formu, která váš příběh zkrotí. Například východiskem hry *Getting Out* byla touha napsat hru o ženě, kterou právě propustili z vězení, ale pochopila jsem, že jen to mi nestačí. Musela jsem vědět, kým byla. Jakmile si tuhle otázku položíte, najdete i formu: na scénu umístíte další postavu. A máte zázračný nezničitelný trojúhelník: dvě postavy a jejich průsečík. To nikdy nemůže selhat. Stejný postup jsem použila i u *Dobrou noc, mami* – měla jsem mámu, Jessie a dveře za nimi. Hra, na které nyní pracuji, je pro šest postav a tři z nich mají přesně tento druh vztahu. Pracovat s principem trojúhelníku, který lidstvo zná od pradávna, je úžasné. Lidé dnes tyto staré a pořád platné principy opomíjí. V tom vidím jeden z problémů současného světa. Pythagorejci, ti udeřili hřebíček na hlavičku.

Když jsem začala přemýšlet o *Dobrou noc, mami*, věděla jsem, že chci vyprávět příběh o ženě, která se chce zabít. Vůbec jsem ale netušila jak. Tehdy, v roce 1981, se zabývala podobným námětem celá řada dalších her. Pořád jsem si ale říkala, že v těchto hrách – a zvláště ve hře *Whose Life Is It Anyway* – je příčinou sebevraždy „jen" záchvat vzteku. Svou hrdinku jsem chtěla dát do jedné místnosti spolu s někým, komu na ní záleží – hluboce, vášnivě, šíleně, s někým, kdo se ji bude snažit zachránit, kdo s ní bude bojovat na život a na smrt. Půjde o zápas gladiátorů, v němž je třeba udržet co nejdéle toho druhého naživu. Jakmile jsem poprvé tahle přirovnání s gladiátory a s mistrovstvím světa boxu v těžké váze použila, věděla jsem, co je třeba. Musela jsem stvořit ring, ze kterého se nikdo nemůže dostat ani ven, ani dovnitř. Dvě postavy proti sobě, nic víc.

Uvědomovala jsem si, že psaní hry *Dobrou noc, mami* bude tím nejzáludnějším úkolem, s jakým jsem se kdy coby spisovatelka setkala. Pro pomoc jsem si zašla do světa hudby. Byla jsem tehdy v šíleném stavu, v podobném, v jakém bývával pianista Glenn Gould. I já jsem celý život trávila za klavírem. Dobře, pomyslela jsem si, co kdybych napsala hru v malé sonátové formě, tři akty bez přestávky? Snadno uslyšíte, když se orchestr zastaví, dirigent zvedne ruce a Jessie řekne: „Mluvila jsi dneska s Agnes?" Poté následuje druhá sonátová věta, která končí, když Jessie odchází pro krabici dárků a máma vykřikne: „Neopouštěj mě, Jessie!" Herci by neměli přijít na scénu s vědomím, že hru musí projet v jednom kuse až do konce. Stačí, když dojdou k pasáži o Agnes. Když se jim to podaří, pomyslí si: „Skvělé, teď to ještě dotáhnu k replice ‚Neopouštěj mě, Jessie!' a pak se konečně nadechnu," – to je z pohledu mámy – „a kleknu, abych uklidila podlahu." Odtud to už ani nejde nedohrát. Bez této struktury by byla hra *Dobrou noc, mami* nesnesitelná. Lidé by neustále ztráceli pozornost. Naštěstí ji neztrácí. Pokud nemáte strukturu, nemůžete do ní nic vložit. Pokud nemáte knihovnu, nemáte ani knihy.

Během této fáze přemýšlení o hře využívám jeden skvělý trik. K psaní neusednu, dokud necítím, že už musím, že už toho nejsem schopná obsáhnout víc. Vše je jako v tlakovém hrnci. Celou dobu si píšu poznámky v podobě otázek. Například: Co jejich táta provedl? Jak je to dlouho, co zemřel? Kde zemřel? Co všechno pro Jessie udělal? Kupodivu brzy zjistíte, že všechny odpovědi, které potřebujete, získáte během pár týdnů jen pomocí dobrých otázek. Jejich prostřednictvím zkoumám své postavy a z nich pak také vznikají dialogické linky. Nejdřív slyšíte hlasy, o čem asi mluví? Co jim přijde vtipné? První replika hry *Dobrou noc, mami*, kterou jsem napsala, byla Jessiina věta: „Máme nějaké staré ručníky?" Hned, jak jsem ji napsala,

došlo mi, že tvořím rituální dílo. Jessie přichází sloužit zádušní mši. Proto vstupuje na jeviště s hromádkou ručníků. Předměty v jejich domácnosti jsou svědci a ona vypadá jako ministrant v kostele.

Čekám tak dlouho, jak to jen jde, až to není možné dál odkládat. Pak už to je snadné. Díky všem svým poznámkám a škrábanicím vím, jak bych měla začít. Mám dva druhy poznámkových bloků. Jeden se strukturou a informacemi a druhý s mými myšlenkami – „Může to být opravdu takto? Co s tímhle? Co by se stalo, kdyby…?" Ještě mám jeden důležitý papírek, na nějž si píšu otázky jako: „Napsala jsem něco, na co někdo bude chtít koukat? Napsala jsem něco, co přetrvá? Nenapsala jsem náhodou něco, co mě poníží?" Zrovna tohle vyšlo z velmi pochmurných pocitů, které jsem zažívala při psaní *Dobrou noc, mami*. Ptala jsem se sama sebe: „Co jsem to vlastně napsala?" U takového typu hry hrozí, že bude přijata ponižujícím způsobem…

(…)

Jak na *Dobrou noc, mami* reagovali v Evropě?

Hra *Dobrou noc, mami* se uváděla po celém světě. Každý seznam, na kterém se objevuje Nová Guinea je dlouhý seznam. Zrovna ji nastudovali také ve Španělsku – čtyři a půl roku po světové premiéře! Akorát tam nechali zapadnout všechny vtipy. Moje práce měla často velký ohlas ve východní Evropě, tentokrát jsem ale zaujala hlavně středozemní diváky. Když se na svou hru dívám v cizí zemi, vždycky mě zarazí, jak snadno nasákne jinou kulturou. V Itálii jsem sledovala ohromný šok tamních maminek, Jessie vnímaly jako jakousi variaci na malou mořskou vílu, Arielu. Naopak tomu bylo ve Skandinávii. Matky tam jsou maličké, jako v písni o staré ženě žijící v botě, a jejich dcery se nad nimi tyčí jako Valkýry. V Latinské Americe vypadaly máma a Jessie jako sestry.

I když sledujete svou hru v cizím jazyce, v takovém, kterému nerozumíte, všechno chápete. Dokonce poznáte, zda je dobrý překlad. Před lety mi to prozradil Edward Albee. Nevěřila jsem mu. Jak by mohl poznat, jestli jeho hru dobře přeložili třeba do finštiny? Přísahám, že to jde! Moc dobře víte, co od publika očekávat, víte, na jaký výlet se herci vydávají, znáte celou scenérii. Takže jestli publikum nezalapá po dechu ve správný čas, hned je jasné, že se něco pokazilo.

(…)

Jaký dopad na vaši tvorbu mělo ženské hnutí?

Ženy píší o ženách od okamžiku, kdy ženy začaly psát. Ne vždy jim ale svět naslouchal. Naštěstí jsem se narodila do doby, kdy má práce už může být brána vážně. Kdybych žila v jiných časech, buď by mne všichni ignorovali, anebo bych s ohledem na své živobytí neměla šanci v divadle pracovat.

Jak vnímáte kritické reakce na hru *Dobrou noc, mami* z řad feministek?

Nečetla jsem je. Obecně můžu říct, že na mě často jiné ženy útočí s tím, že je zobrazuji ošklivě, nebo chtějí, aby mé postavy – právě proto, že jsou ženami – mluvily a dělaly to a ono. Hádám, že mluví o mateřské nenávisti. Pokud ano, tak to je hrubé nepochopení toho, o čem *Dobrou noc, mami* je.

Někteří také tuto hru kritizují proto, že se vyhýbá vnějším vlivům, že se zaměřuje jen na soukromá témata, a ne na ta společenská.

Pro mámu a Jessie neexistuje žádná společnost. Američané o sobě jako o společnosti nepřemýšlí. Žádné národní společenství nemáme. V současné době všichni propadají zoufalství, když je někdo hází do jednoho pytle s jinými Američany. Lidé jsou prostě příšerně osamělí a panicky se snaží přijít na to, odkud jsou, kdo jsou a jestli vůbec na někom ještě záleží.

(…)

Celý text vyšel v knize rozhovorů Davida Savrana *In Their Own Words: Contemporary American Playwrights* (v New Yorku ji v roce 1988 vydalo Theatre Communications Group, Inc.). Otištěné výňatky vybral a přeložil Pavel Ondruch.

ROZHOVOR
S PSYCHIATREM

CYRILEM HÖSCHLEM

Napsal jste, že „na pozadí 90 % všech sebevražd je duševní onemocnění, nejčastěji deprese, bipolární porucha, schizofrenie, úzkostné poruchy a závislosti na alkoholu a na drogách". Co je na pozadí zbylých 10 %?

Zbylých deset procent zahrnuje například ukončení života vinou nevyléčitelného tělesného onemocnění, bezmocnosti např. po ochrnutí, v bezvýchodných situacích a z neznámé příčiny. Nechme stranou sebeobětování (Palach), Kamikadze, a „sebevražedné" atentátníky a džihádisty. Nezapomeňme však na rozšířené sebevraždy, kdy dotyčný „vezme další lidi s sebou", například matka své děti, a kolektivní sebevraždy, například v sektách. Snad nejznámější je příklad sekty Chrám lidu (Peoples Temple), jejíž zakladatel James Warren Jones, jinak hlavně propagátor rasové snášenlivosti a levicových myšlenek, nařídil 18. listopadu 1978 více než devíti stům členům této sekty hromadnou sebevraždu.

Jak se stavíte k pojmu „racionální sebevražda", pokud z něj vyjmeme případy, kdy sebevraždu spáchá nevyléčitelně nemocný člověk bez naděje na zlepšení? Může být vůbec promyšlená volba ukončit vlastní život racionální? Anebo dokonce oprávněná?

To je věc názoru, to se nedá objektivizovat. Pro někoho je ztráta zaměstnání nebo partnera dostatečným důvodem k sebevraždě, jež by tedy byla „oprávněná", pro věřícího katolíka jsou to důvody naprosto neoprávněné. Někdy se taková „racionální" sebevražda označovala jako bilanční, kdy si člověk podtrhne a sečte, co ho v životě ještě čeká, a když zjistí, že už nic zajímavého, úmyslně se sprovodí ze světa. Biická (opak patické) sebevražda má vskutku původ v realitě, například pro nesplatitelné dluhy. Mnozí odborníci však i takovou možnost považují za patickou. Já osobně se domnívám, že takové případy mohou nastat, ale jsou neobyčejně vzácné. Racionalizace sebevraždy bývají často zástupné za nějaký hlubší motiv či chorobu.

Jak psychiatrie přistupuje k pocitu (ne)štěstí – je to více otázka povahy nebo vnějších okolností? Do jaké míry je možné „naučit se" být šťastný („odnaučit se" být nešťastný)?

To je otázka poměru vrozeného a naučeného v chování a prožívání. V genech máme vlohu k tomu, abychom to, co se nám v životě děje, „četli" negativně nebo naopak pozitivně. Už tím si nastavujeme „filtry", jakými vnímáme skutečnost (a čteme emoce v tvářích jiných lidí!), což utváří naši náladu a životní polohu. Naše pocity štěstí či neštěstí jsou tedy zkomponovány ze tří složek: z povahy, to je ta „četba", z toho, jak nám jde život, to jsou radostné a naopak traumatizující zážitky, a někdy i z chorobných příčin, jako jsou deprese, úzkosti či bipolární porucha (maniodepresivita). To vše znamená jednak to, že s vysokou mírou neuroticismu se můžeme dostat na psychiatrii i při docela poklidném životě, a naopak, někdo může přežít holocaust, vidět vraždění svých bližních či přijít o všechno, a přesto se z toho nezhroutí. Za druhé z toho vyplývá, že být nešťastným se dá „odnaučit", zejména v případě choroby (psychoterapií či antidepresivy) a všude tam, kde lze ovlivnit onu mimogenetickou složku. Ta sice zahrnuje i odolnost vůči stresu, ale i ta se dá do určité míry trénovat.

Jak vnímáte fenomén sebevraždy v umění? Zvlášť v dramatu je sebeusmrcení hrdiny často vrcholem budované tragédie. Může mít z vašeho odborného pohledu žánr tragédie se závěrečnou katarzí na současného

diváka ozdravný vliv? Proč myslíte, že tragédie už tisíce let přitahuje diváky?

Sebevraždu v umění vnímám buď jako určitou módní vlnu v souvislosti s důrazem na existenciální otázky, jež se periodicky vracejí (*Utrpení mladého Werthera*), nebo zejména jako jakousi metaforu či hyperbolu. Tragédie přitahují diváky zejména proto, že máme vrozenou potřebu „sjíždět" si hrůzu či svůj zánik nanečisto. Jednak v tom hledáme určité zadostiučinění (úlevu, že se to nestalo nám) a jednak poučení, a tedy prevenci vlastního tragického údělu. Je to jakési *memento mori*. Ostatně z podobných důvodů nás přitahují požáry, tornáda, zemětřesení, teroristické útoky a havárie ve zprávách, či thrillery ve filmu.

Čtyřicetiletá Jessie na počátku hry *Dobrou noc, mami* své matce oznámí, že se ten večer zastřelí. Nejdřív si s ní ale chce popovídat, přičemž vyloučí možnost, že by matka mohla jakkoli její rozhodnutí zvrátit. Setkal jste se ve své praxi někdy s něčím podobným?

Setkal, i když za poněkud odlišných okolností. Šlo o mladého paraplegika, který ochrnul po pádu ze skály a dopracoval se nakonec ve Švýcarsku k eutanázii, aniž si to dal kýmkoli rozmluvit, ačkoli byl ochoten o tom s rodinou i s psychiatrem rozmlouvat.

Dramatička Marsha Normanová v *Dobrou noc, mami* prezentuje vědomou sebevraždu hlavní postavy jako triumfální akt osvobození. Dobová kritika jí v tom dala za pravdu. Narazil jsem jen na jeden text, který Jessiinu sebevraždu zkoumá jako projev duševní poruchy. Interpretovat totiž Jessie jako psychicky nemocnou ohrožuje elementární dramatičnost textu. Hra je důsledně napsaná tak, že Jessie jedná logicky, s klidem a dospělou rozvahou, a přestože v jejím životě došlo k mnoha tragickým zklamáním, vystupuje jako někdo, kdo je se vším vyrovnaný, smířený, klidný a absolutně rozhodnutý. Jak se na to ale díváte vy coby psychiatr? Může spáchat promyšlenou – nespontánní – sebevraždu člověk, který netrpí klinickými depresemi, respektive člověk, který je duševně zdravý a jen usoudí, že ho život „nebaví" a nikdy už „bavit" nebude?

Tak jednoduché to není. Viděl jsem mnohokrát v životě depresivní pacienty, kterým ty nejviditelnější známky deprese zcela chyběly, takže působili jako naprosto racionální bytosti. Jedna taková pacientka byla od nás kdysi dokonce s úsměvem na rtech propuštěna jako zaléčená a bezpříznaková a několik dní na to spáchala sebevraždu.

Otázka totiž je, zda člověk, který to, že ho „nebaví život", považuje za dostatečný důvod si ten život vzít, může být zcela zdráv. Jinými slovy, zda je normální zabít se jen proto, že vás něco nebaví. Ale chápu, že umělec, potřebuje-li téma dramaticky takto uchopit, musí si biologické či chorobné příčiny škrtnout, protože by se otázka odvedla jinam.

Jessie své matce prozrazuje, že o sebevraždě přemýšlela deset let, přičemž ji poslední rok systematicky plánuje. Je mi jasné, že vás ponoukám ke spekulaci, ale kdyby během těch deseti let, či během posledního inkriminovaného roku, za vámi Jessie přišla do ordinace, co byste ji doporučil? Jak pomoci lidem, kteří o sebevraždě uvažují? Jak přistupujete k řešení racionálního rozhodnutí spáchat sebevraždu?

Suicidální myšlenky psychiatr vyhodnocuje jako chorobný příznak a jako s takovým s ním zachází. To pak už není o nějakém „doporučení", ale o léčbě, ať už psychoterapií, antidepresivy, fototerapií, repetitivní transkraniální magnetickou stimulací, elektrickou stimulací, hlubokou mozkovou stimulací aj. Když někdo o sebevraždě mluví, zpravidla tím vysílá nějaký SOS signál a snaží se získat zájem a péči okolí. Tak je to třeba chápat a podle toho jednat. Dosti také záleží na tom, kdo je adresátem takového sdělení. Nezřídka jde o citové vydírání partnera nebo jiných rodinných příslušníků. Pokud jde o biickou sebevraždu, tam je skutečně na místě snaha ji dotyčnému rozmluvit, ale vzhledem k tomu, že to není nemoc, je výsledek často velmi nejistý.

Hra vznikla v osmdesátých letech v USA – na jaké byla tehdy úrovni diagnostika a léčba deprese?

V USA byla tehdy péče velice různá, ostatně jako i dnes. Od té nejlepší, až po zoufalou a nedůstojnou. Značná část depresivních jedinců se do péče vůbec nedostala nebo nebyla jejich léčba správně nastavena. To se od té doby sice citelně zlepšilo, psychofarmaka se stala o poznání uživatelsky přátelštějšími a deprese je do značné míry destigmatizována, tj. postižení jedinci se už tolik neobávají navštívit psychiatra a jejich rodiny se za ně už tolik nestydí, ale jak v dostupnosti péče, tak v obecném povědomí o povaze duševních poruch máme stále co dohánět, a rozhodně ne jenom v Americe.

(Korespondenční rozhovor vedl v říjnu 2020 Pavel Ondruch.)

Partnery inscenace
Dobrou noc, mami
jsou manželé

Zuzana a Martin Molnárovi

Je nám velkou ctí být partnery inscenace světoznámé hry, která před 25 lety zahájila éru Divadla Ungelt a která se v této jubilejní sezóně vrací zpět na jeho jeviště. A znovu ve hvězdném obsazení.

Kouzlu Ungeltu nebylo těžké podlehnout. Stalo se tak již před lety a od té doby jsme zde byli svědky mnoha mimořádných představení. Nové uvedení Dobrou noc, mami se jistě zařadí mezi ně.

Přejeme Divadlu Ungelt další úspěšné čtvrtstoletí!

V Divadle Ungelt můžete v sezóně 2020/2021 dále vidět

DEŠTIVÉ DNY
KEITH HUFF, americké drama je hrou o síle přátelství a zároveň kriminálním příběhem. Drsní chlapíci Denny a Joey jsou přáteli od dětství, které oba strávili na chicagském předměstí. Dnes jsou parťáky u chicagské policie. Hrají Richard Krajčo a David Švehlík. Režie Janusz Klimsza.

DOVOLENÁ PANÍ JOSEFY
DANY LAURENT, žádné manželství není v takových troskách, aby ho jedna svérázná hospodyně nedokázala zachránit. Úspěšná francouzská komedie o tom, jak umí být život krásný a zábavný, i když to tak někdy nevypadá. Hrají Jitka Smutná, Tereza Nekudová a Radek Valenta nebo Ondřej Novák. Režie Milan Schejbal.

HOUSLE
DAN MCCORMICK, doposud se oba bratři protloukali newyorskými ulicemi jen těžko. Všechno se ale může změnit. Zlodějíčkovské komediální drama o dvou bratřích a jejich rodinném příteli, kde naděje na lepší život odhalí pohnutou rodinnou minulost i sílu charakterů. Hrají Milan Hein, Jiří Langmajer a Pavel Liška. Režie Ladislav Smoček.

MISS DIETRICH LITUJE
GAIL LOUW, matka a dcera. Regina Rázlová jako MARLENE DIETRICH a Simona Postlerová jako MARIA RIVA ve strhujícím rodinném souboji. Láska a sebeláska. Zlatý prach slávy a neúprosný čas. Věčná bitva s minulostí. Kdo zvítězí? Režie Radovan Lipus.

PAN HALPERN A PAN JOHNSON
LIONEL GOLDSTEIN, anglická tragikomedie. U hrobu paní Florence se setkají dva staří muži, pan Halpern a pan Johnson. Hra měla světovou premiéru v Londýně a svou poslední roli v životě si v ní zahrál Sir Laurence Olivier. Divadlo Ungelt ji uvádí s Petrem Kostkou a Františkem Němcem. Režie Ladislav Smoček.

PŘÍTELKYNĚ
JEN SILVERMAN, „Rozvedená padesátnice hledá spolubydlící ve stejném věku – čistotnou, spolehlivou Nekuřačku. Zn: Klidný podzim života." Robyn je sice také padesátnice, jinak ale nesplňuje ani jeden ze zmíněných požadavků. Přesto se nakonec ukáže, že tahle ulítlá spolubydlící je pro Sharon tou nejlepší volbou. Dojemná komedie současné americké dramatičky, v níž se usedlá domácnost kdesi v zapadákově otřese v základech. Hrají Alena Mihulová a Jitka Smutná. Režie Tereza Karpianus.

ROZPRAVY MILANA HEINA
Talk-show, ve které spolu rozprávějí divadelní principál Milan Hein a jeho dva hosté. Pořad natáčí Český rozhlas Dvojka.

SKOŘÁPKA
MARCIN SZCZYGIELSKI, v zapadlé knihovně se schází nesourodá dvojice. Zakřiknutá knihovnice a suverénní zlatokopka. Co přinese toto setkání? Komedie o nečekaném přátelství a cestě ke svobodě. Hrají Alena Mihulová a Petra Nesvačilová. Režie Pavel Ondruch.

SKLENĚNÝ STROP
DAVID HARE, dva rozdílné světy, dva nesmiřitelné přístupy k životu a jeden společný pocit viny, kterého se nejde zbavit. Fascinující střet dvou silných osobností, které se nedokáží přestat milovat, ačkoli je všechno proti. Hrají Tatiana Dyková, Jiří Langmajer, Vincent Navrátil nebo Vladimír Pokorný. Režie Vít Vencl.

SLEPICE NA ZÁDECH
FRED APKE, muž zapomněl na její narozeniny. Je to dostatečný důvod k vraždě? Bláznivá groteska o šílenství, k němuž vás dožene manželství. Hrají Tatiana Dyková, Vojtěch Dyk a Radovan Klučka. Režie Jaromír Dulava.

TANEČNÍ HODINY
MARK ST. GERMAIN, jak naučit tančit autistického profesora, který nemá rád doteky? Stačí ho poslat k profesionální tanečnici. Co na tom, že má nohu v ortéze a sotva chodí... Romantická komedie o sblížení dvou samotářů, jejichž silná vůle možná překoná i nepřekonatelné. Hrají Miroslav Táborský a Petra Nesvačilová. Režie Pavel Ondruch.

TRHNI SI, OTČE!
PETER QUILTER, mít dospívajícího potomka není jen tak. Zvláště když jeho záliba v nočním životě překročí únosnou míru. Zoufalému otci tak nezbývá než zavolat na pomoc sestru a zkusit svého syna zachránit. Jak? Léčba šokem snad zabere... Bláznivá komedie, kterou světoznámý dramatik napsal přímo pro Divadlo Ungelt! Hrají Bára Štěpánová, Petr Stach a Vincent Navrátil. Režie Pavel Ondruch.

VEJŠLAP
PETER QUILTER, tři stárnoucí kamarádi na úpatí hory a dvoudenní túra před nimi. Cíl je jasný: překonat krizi středního věku. Komediální oslava přátelství, přírody a života. Hrají Martin Písařík, Petr Stach a Jan Holík. Režie Pavel Ondruch.

ZPÍVÁ A VYPRÁVÍ SOŇA ČERVENÁ
Unikátní písňový recitál Soni Červené za doprovodu pianisty Karla Košárka, v němž mimo jiné zazní skladby Bohuslava Martinů, Jiřího Červeného a dalších.

LETNÍ SCÉNA DIVADLA UNGELT

KDOKOLI MŮŽE DĚLAT COKOLI
BETTY MACDONADLOVÁ, VĚRA MAŠKOVÁ, jak si nezoufat, když kolem vás zuří hospodářská krize, vy nemáte žádnou kvalifikaci, zato povinnost uživit dvě děti? Stačí stejně jako Betty MacDonaldová mít podnikavou sestru, svéráznou maminku, milující rodinu a uvěřit, že když jde do tuhého, může opravdu kdokoli dělat cokoli. Dramatizaci unikátního humoristického románu, v němž si autorka dokáže dělat legraci z věcí víc než těžkých, uvádíme ve světové divadelní premiéře. Hrají Jitka Smutná, Tereza Kostková, Máša Málková, Sarah Haváčová, Jiří Hána a Jaromír Nosek. Režie Peter Gábor. Tuto inscenaci hrajeme jen na Letní scéně a na zájezdech.

Dárci židlí

Zlata ADAMOVSKÁ
prof. Dadja ALTENBURG-KOHL
a Daniel PEŠTA
Jitka ASTEROVÁ
Norbert AUERBACH
Jiří BARTOŠKA
prof. MUDr. Vladimír
BENEŠ, DrSc.
Martin BEZOUŠKA
Lucie BÍLÁ
Ing. Michal BORGES
Jana BREJCHOVÁ
Tereza BRODSKÁ
Hana BUREŠOVÁ
Zuzana BYDŽOVSKÁ
a Miroslav ETZLER
Aleš CIBULKA
Vilma CIBULKOVÁ
Věra ČÁSLAVSKÁ
Soňa ČERVENÁ
Jitka ČVANČAROVÁ
Martina DELIŠOVÁ
Magdalena DIETLOVÁ
a Dr. Milan SLÁDEK
Michal DOČEKAL
Pavel DOMINIK
Zeno DOSTÁL
Jaromír DULAVA
Josef DVOŘÁK
Helena DVOŘÁKOVÁ
Kateřina DVOŘÁKOVÁ
KALOČOVÁ a Zdeněk KALOČ
Tatiana DYKOVÁ
Monika ELŠÍKOVÁ
Fero FENIČ
Ladislav FIALKA
Květa FIALOVÁ
pes FILIP
Ing. Jan FISCHER, CSc.
Jeřim FIŠTEJN
MUDr. Alfred GEBHARD
Václav HAUPT
Dagmar a Václav HAVLOVI
Bohumila a Walter HEINOVI
Šárka HEJNOVÁ
Hana a Karel HEŘMÁNKOVI
Ljuba HERMANOVÁ
Radek HOLUB
MUDr. Radkin HONZÁK
prof. MUDr. Cyril HÖSCHL,
DrSc., FRCPsych.
PhDr. Slavomil HUBÁLEK
Eva a Václav HUDEČKOVI
František HUSÁK
Vítězslav JANDÁK
Nina JIRÁNKOVÁ
MUDr. Milan JIRÁSEK
Adam JUNEK
PhDr. Vladimír JURAČKA
Jiří JUST
Jan KANZELSBERGER
Ivan KLÁNSKÝ
Dušan KLEIN
Milan KŇAŽKO
KOOPERATIVA
POJIŠŤOVNA, a.s.,
Vienna Insurance Group
Miloš KOPECKÝ
Petr KOSTKA
Ing. Martin KRAFL
Richard KRAJČO
JUDr. Tomáš KRAUS
Pavel KŘÍŽ
Vendula KŘÍŽOVÁ
Marta KUBIŠOVÁ
MUDr. Roman KUFA
Jiří LÁBUS
Mgr. Dalibor LACINA
Jiří LANGMAJER
Pavel LIŠKA
Radovan LUKAVSKÝ
Hana MACIUCHOVÁ
Jana MALÁ
Dana a Petr MALÁSKOVI
JUDr. Hana MARVANOVÁ
Carmen MAYEROVÁ
Taťjana MEDVECKÁ
Alena MIHULOVÁ
Zuzana a Matěj MINÁČOVI
Jitka MOLAVCOVÁ
Otakar MOTEJL
Petr MOTLOCH
Kamila MOUČKOVÁ
Ladislav MRKVIČKA
Jiří MUCHA
Světlana NÁLEPKOVÁ
Vincent NAVRÁTIL
Václav NECKÁŘ
Luděk NEKUDA
Jitka NĚMCOVÁ
František NĚMEC
Petra NESVAČILOVÁ
prof. MUDr. Petr NEUŽIL, CSc.,
FESC
Mathilde NOSTITZ
Ondřej NOVÁK
Pavel ONDRUCH
Ota ORNEST
Igor OROZOVIČ
Jeňýk PACÁK
prof. MUDr. Pavel PAFKO, DrSc.
Irena PAVLÁSKOVÁ
Halina PAWLOWSKÁ
Mgr. Robert PERGL
Libor PEŠEK
prof. MUDr. Jan PIRK, DrSc.
Martin PÍSAŘÍK
Jindřich POLÁK
Viktor POLESNÝ
Simona POSTLEROVÁ
Václav POSTRÁNECKÝ
Chantal POULLAIN
Michal PROKOP
Vlasta PRŮCHOVÁ-
HAMMEROVÁ
Regina RÁZLOVÁ
Vlastimil RIEDL
Pražská realitní kancelář ROYAL –
Ing. Jaroslav KOŠŤÁL
Linda RYBOVÁ
RYOR, a.s.
Alena SCHÄFEROVÁ
Jiří SCHMITZER
Jan a Libuše SCHNEIDEROVI
Vladimír a Petr SÍSOVI
Jan SKALICKÝ
Marta SKARLANDTOVÁ
Tomáš SLÁMA
Petr SLAVÍK
Ladislav SMOČEK
Jitka SMUTNÁ a Tereza
NEKUDOVÁ
Olga SOMMEROVÁ a Olga
ŠPÁTOVÁ
Jiří STACH
Petr STACH
Simona STAŠOVÁ
Jiří SUCHÝ
Jiří SVOBODA
Dana SYSLOVÁ
Petr ŠTĚPÁNEK
Jana ŠTĚPÁNKOVÁ
Lucie ŠTĚPÁNKOVÁ
Bára ŠTĚPÁNOVÁ
Karel ŠTOLBA
David ŠVEHLÍK
Libuše ŠVORMOVÁ
Jan TEPLÝ
Pavel TIGRID
TON a.s.
TRICO
Vilém UDATNÝ
Milan UHDE
Eva URBANOVÁ
Marta VANČUROVÁ
Petra a Josef VAVROUŠKOVI
Vít VENCL
Ondřej VETCHÝ
Pavel VĚTROVEC
Oldřich VÍZNER
Alena VRÁNOVÁ
Pavel VRBA
Petr WEIGL
prof. PhDr. Petr WEISS
Anna WETLINSKÁ
Jan a Zuzana WIENEROVI
Valérie ZAWADSKÁ
Zdeněk ZDENĚK
Stanislav ZINDULKA

Ungelt

Původně areál odpočinku pro kupce. V areálu se vybíral poplatek (clo), zvaný ungelt. Odtud dnešní název areálu. Kromě celnice tady kupci měli dvůr, špitál a kostel. Po obvodu dvora, který sloužil jako tržiště, vyrůstaly nejstarší románské domy. Základy tohoto domu, rovněž v románském slohu, pocházejí z 11. století a jsou k vidění v klubu divadla. Celý dům, včetně prostor, které byly zrekonstruovány na divadlo, tu stojí od 14. století.

Soukromé Divadlo Ungelt bylo slavnostně otevřeno 2. října 1995 panem Milošem Kopeckým, který divadlu daroval své oblíbené otáčivé křeslo. To se nachází v divadelním klubu v unikátním společenství dalších křesel a židlí - darů od sponzorů a známých osobností českého veřejného života, příznivců divadla.