KAREL STEIGERWALD: HORÁKOVÁ, GOTTWALD

(2005)

Drama Karla Steigerwalda (* 1945) *Horáková, Gottwald* (rkp. 2005) patří mezi ty autorovy hry z polistopadové doby, které se zabývají tematikou vyrovnání s minulostí. V této linii svého díla autor konfrontuje soukromé historie s totalitními dějinami: v dramatu *Hraj komedii* (prem. 2000) srovnal prostřednictvím osudů dvou hereček fašismus a socialismus, ve hře *Políbila Dubčeka* (prem. 2008) vyšel z políbení Ginsberga během pražského majálesu v roce 1965, v dramatu *Má vzdálená vlast* (prem. 2012), jež vychází ze vzpomínek Dagmar Šimkové *Byly jsme tam taky* (1980), se zase z dnešní perspektivy ohlédl za životem politické vězeňkyně v padesátých letech.

Celovečerní hra *Horáková, Gottwald* nese podtitul, který vystihuje účel zobrazeného zločinu: *„Zabijeme ženskou. Leknou se. Zvyknou si."* K podtitulu je připojeno i paradoxně znějící žánrové vymezení „*komedie o tragédii*". Autor totiž hru pojal jako politickou revue s černě groteskními prvky, v níž prostředky „divadla na divadle" zpracoval tragickou skutečnost: zmanipulované vyšetřování a nespravedlivý soudní proces s bývalou poslankyní Miladou Horákovou, který probíhal v letech 1949–1950, kdy byl u moci prezident Klement Gottwald. Drama je koncipováno jako neiluzivní hra prezentující historické události, u níž se recipient nemá vciťovat do dění, ale kriticky se nad ním zamyslet.

Steigerwald rozložil děj do dvou paralelních, avšak vzájemně se prolínajících a reflektujících linií (paralelní existenci postav předjímá už čárka v titulu). První patří Horákové, která nese motiv hrdinství a statečnosti, druhá Gottwaldovi, jenž reprezentuje motiv zneužité moci a opovrženíhodné zbabělosti. Spojovatelem situací učinil autor další známou osobnost první poloviny dvacátého století – divadelního režiséra a skladatele Emila Františka Buriana, který děj komentuje a aranžuje (příkladně scénu, v níž se rozhodne o popravě, nechá své „herce" jet třikrát).

Komunistické panoptikum dotvářejí fanatička Anežka Hodinová-Spurná, dlouholetá poslankyně za KSČ, a dvě – fiktivní – kafkovské postavy „rychlogenerálů" Joska a Jarda, praktičtí vykonavatelé režimního násilí, kteří jsou řízeni sovětskými tajnými službami (kupříkladu vědí dřív než on, že proces čeká i Gottwaldova kolegu z Ústředního výboru KSČ Rudolfa Slánského). Dalšími postavami jsou hrdinčin muž Richard, jehož předobrazem byl manžel Horákové Bohuslav (tomu se před zatčením

podařilo utéct do Ameriky), a redaktor Franta Kojzar, jehož předobrazem je žijící novinář Jaroslav Kojzar.

V prvním obraze (*Zatčení*) Horáková s manželem vyslovují naději, že režim brzo padne, zatímco Gottwald snová popravu a opilecky se dojímá nad Stalinovou oblíbenou písní (později její hrdinku Suliku k Horákové přirovná). Vše se odehrává v Burianově režii: *„Tak přikročíme k zatčení. Připraví se Jarda a Joska. (Ti si berou kožené kabáty, pistole a odejdou.) Klement se klepe na Hradě v obleku. (Klement odejde.) Milada vezme žlutou obálku ze skříše pod kobercem a odejde z domu. Já tu jako nejsem, Richard poslouchá Londýn (Richard sedne k rádiu, poslouchá Londýn.) Začínáme! Moment, ještě publikum.“* (15–16) Když poskoci obviněnou odvedou, dovyprávějí Burian, Richard a Milada zbývající okolnosti zatčení.

Druhý obraz (*Výslech*) je zasazen do vězení a prolíná se v něm Miladino uvěznění Němci za války s aktuálními výslechy, při nichž ji Joska s Jardou donutí k přiznání. Stejnost obou totalit symbolizuje také hbitý převlek gestapáka v Josku, zvrhlou grotesknost stalinismu zase odrážejí Gottwaldovy nevybíravé nářky na Stalina.

Třetí obraz (*Proces*) zachycuje soudní mašinérii: Miladino předsmrtné rozjímání doprovázejí komentáře ostatních, verše z Nezvalova *Zpěvu míru* (1950) i úryvky z urážlivého článku o procesu, který jeho autor, bývalý režimní redaktor Kojzar, uveřejnil ještě v roce 2003 (v komunistickém listu *Haló noviny*).

Čtvrtý obraz (*Poprava*) otevírá vzpomínka Horákové na setkání s Gottwaldem roku 1934, kdy se ho zastala proti surrealistům. Vzpomínka přichází v téže době jako rezoluce žádající hrdinčino osvobození (zmíněny jsou skutečné dopisy od Winstona Churchilla, Bertranda Russela a Alberta Einsteina), které Gottwald velkopansky odmítá číst. K mrazivé konfrontaci pak dochází i v případě Miladiny obhajoby a rozsudku, tehdy pro výstrahu vysílaného rozhlasem. Závěrem je nejen popravena hrdinka, ale také odhalena Burianova naivita (když zjistí, že to vše nebyla jenom hra, spáchá sebevraždu) a naivita těch, kteří socialismu slepě věřili, a nakonec i ironie dneška, kdy se současná komunistická strana opět dostává na výsluní: *„No ano… ano… Pěkně jsme vás solili. Těch čtyřicet let… Lisovali jsme vás a čekali, až poteče panenský olej. Ale že znova… teď… že nás zas pustíte nahoru… k moci… to jsme nečekali…“* (58)

Svérázné politické drama, které skrze proces s Horákovou obžalovává komunistický režim jako celek, má složitou revuální strukturu. Autor nerespektuje kauzalitu a chronologii dodržuje pouze v hrubých rysech. Je vystavěno jako principiálně otevřená kompozice, což v ději umožňuje rozpínat čas a prostor a střihem mezi nimi přeskakovat, jakož i koexistenci důležitých událostí a banalit.

Pro svoji výpověď zvolil Steigerwald formu koláže. Do textu totiž vedle „otisků“ autentických událostí (ač některá historická fakta nahradil fikcí: například Burian se oproti skutečnosti zastřelí) vsadil i dokumenty v podobě písní (Stalinova oblíbená *Sulika*, Burianovy songy *Má panna je v Panama sama* a *Magnetová hora*, sovětská bojovná píseň *Svatá válka* – Vstavaj strana ogromnaja aj.), veršů (Nezvalův *Zpěv*

míru), úryvků z novinového článku nebo ukázek z Burianovy hry *Pařeniště* a výňatků ze skutečné obhajovací řeči Horákové. V poznámkách autor požaduje rovněž nahrávku autentického rozhlasového projevu V. I. Lenina z roku 1919 a rozhlasový záznam čtení rozsudku z inkriminovaného procesu.

Steigerwald hru vystavěl jako mozaiku z narativně relativně samostatných a časoprostorově i kauzálně nesourodých scén, v nichž se přítomné události mísí s minulými a budoucími a události z dějové linie Horákové se proplétají s událostmi z linie Gottwaldovy.

Další rovinu sdělení pak představují Burianovy „režisérské" komentáře („*EMIL: Možná se vám ty dialogy zdají toporné, ale ony měly jiný smysl než vás pobavit. Měly uměleckou formou objasnit, proč došlo k těm popravám, které vás měly pobavit*", 32). Dialogické scény autor navíc proložil typickými revuálními formami: písněmi, tanci a sborovými, voicebandovými recitacemi (voiceband je název Burianova recitačního souboru i označení metody sborové recitace).

Dramatik ve hře uplatnil antiiluzivní divadelní poetiku, již nelze vnímat jako tradiční koncept scénického dění, nýbrž pouze jako ozvláštňované a komentované předvádění děje, neustále zdůrazňující rozdíl mezi jevištěm a skutečností. Při konstrukci hry autor využil prostředků epického dramatu, které teoreticky formuloval a prakticky popularizoval Bertolt Brecht. Epičnost Steigerwald projektoval zejména do postupů dějové montáže a do takzvaně zcizeného, odpsychologizovaného pojetí postav, které jednají z časoprostorového, vševědoucího nadhledu, jako by daný děj pouze nezaujatě představovaly, se znalostí pozdější recepce svého osudu (například Horáková hovoří o tom, že po ní pojmenují ulici) i se znalostí širších společensko-historických souvislostí (Burian přirovnává stalinismus k vraždění v šedesátých letech v Číně a v osmdesátých letech v Kambodži). Pro lepší pochopení tísnivé atmosféry Steigerwald zpočátku zatahuje publikum do hry tím, že ho ztotožňuje s dobovým obyvatelstvem („*EMIL: …O přestávce se podepíšete. Pokud jsou tu nějací básníci, napíší básně. Malíři namalují obrazy, hudebníci složí kantáty. Kampaň veřejného odsouzení je záležitostí především umělců…*", 11), později apeluje na diváky formou otázek („*EMIL:* […] *Jak byste se zachovali vy?*", 19).

Osu postav ve fragmentárním pojetí děje tvojí jejich povahové rysy, podle kterých je máme hodnotit: Horáková svým jednáním, třebaže formálně rozbitým, ukazuje pevnost a celistvost svého charakteru, zatímco bezcharakterní Gottwald se zmítá v extrémech – nenávidí demokraticky smýšlející oponenty, ale nadává i na soudruhy a „nadřízené" ze Sovětského svazu, dokáže být opilecky rozněžnělý a vzápětí mrazivě krutý.

Podle zvyklostí epického dramatu je dialog, stylizovaný převážně jako vyprávění, střídán s až „publicisticky" formulovanými reakcemi ostatních. V jazyce se kromě stylů střídají vrstvy podle charakteristiky hrdinů (řeč Horákové je vznešená, Gottwald hovoří jako primitiv), a také je proložen dobově příznačnými, ideologicky motivovanými výrazy (imperialisti, kapitalisti, trockisti…) a novotvary (kovozemědělci, malorolníci).

Umělecký šéf legendárního Déčka nebyl jako režisér událostí zvolen náhodou. Burian se stal po roce 1948 dogmatickým komunistou a mimo jiné i autorem hry *Pařeniště* inspirované procesem s Horákovou, která měla premiéru 15. září 1950, necelé tři měsíce po její popravě. Líčí v ní rozmařilou ženu z dřívější vyšší společnosti, která ve svém salonu (pařeništi) s kumpány podniká kroky proti „lidovému" státu. Když se její stranicky uvažující manžel postaví proti tomu, začne připravovat útěk, je zadržena a postavena před soud. Z toho je patrné, že Steigerwald své drama mínil také jako polemiku s propagandistickým a neetickým kusem Burianovým, respektive s budovatelským dramatem (*„EMIL: …Asi vám už došlo, že ten Burian, ten Emil František, ten spisovatel, co napsal tu strašlivou a sprostou hru Pařeniště, že ten spisovatel jsem já. /Pauza / Očekávám, že na mě teď budete plivat a že se mi budete smát. Takové to u nás všechno je"*, 37).

Analogie soudního procesu a divadelního představení patří mezi obvyklé prostředky epického dramatu, po válce označovaného spíše jako „dokumentární" (jmenovitě Burian o procesu přímo hovoří jako o divadle: *„EMIL: Ale jo. Když se to pořádně nacvičí, zrežíruje, vyzkouší, půjde to. To víte, hned to není"*, 12). Nejznámějším příkladem tohoto typu her je *Přelíčení* Petera Weisse (1965), které zachycuje frankfurtský proces s osvětimskými zločinci, z českých pak Kohoutova *Taková láska* (1957) – nešťastný příběh manželského trojúhelníku situovaný před soudní stolici. Ve hře *Horáková, Gottwald* je však položeno rovnítko i mezi divadlo a stalinistický režim, neboť tehdejší čeští vládnoucí představitelé byli „inscenováni" ze Sovětského svazu.

Motiv nespravedlivého obvinění a tragického potrestání je v moderní literatuře zpracován často a různě – od Kafkova *Procesu* (1914) až po Orwellův román *1984* (1949). V českém prostředí však drama koresponduje především s hrami, které zachycují ponurou atmosféru komunistického státu: s exilovými Kovárnovými skeči shrnutými do knihy *Půlnoc nad Prahou* (1952), se satirami Pavla Tigrida *Neposkvrněné početí Josefa V.* (1977) a Jana Nováka *Strýček Josef* (1991), nejnověji pak s dramatem Tomáše Vůjtka o Slánském nazvaném *S nadějí, i bez ní* (rkp. 2009), s autorskou inscenací Jiřího Pokorného *E. F. B. – Kladivo na divadlo* (prem. 2004) či konečně s původní operou Jiřího Nekvasila a Aleše Březiny *Zítra se bude…*, která také pojednává o procesu s Miladou Horákovou (prem. 2008, filmová verze 2010). Po formální stránce je hra spojena s proudem českého brechtovského dramatu šedesátých let, který reprezentoval především Ludvík Kundera.

Ukázka

MILADA: Opravdu mě popraví?
ANEŽKA: Ano.
MILADA: Vleže, nebo pod nebem?
ANEŽKA: To nevím.

MILADA: Proč potřebují, abych byla mrtvá? Jsou horší než nacisti. Chtěla bych viset, abych viděla nebe.
KLEMENT: To jsi přehnala. Nemůžeš nás srovnávat s nacisty. My komunisti bojujeme za ráj, nacisti za peklo.
MILADA: Když mě oběsíte, zastaví se zeměkoule.
ANEŽKA: Nic se nezastaví. Nevěř myslitelům.
MILADA: Budu v nebi.
ANEŽKA: Nebudeš. Oběsili už i nebe. Vím to, patřím k nim.
(Ze tmy se vynoří Emil.)
EMIL: (Šeptá) Nediv se, soudruhu prezidente, že je rozzlobená. Nacisti ji neoběsili, vy ji chcete oběsit.
KLEMENT: A přesto bude ráj vybudován.
(Z dálky se blíží dechovka, jako by byla tancovačka. Sbor zpívá.)

Aby byl člověk dlouho živ,
aby měl pastýř hojnost mléka
a rybám nevytekla řeka
v mé vesničce a kdekoliv
zpívám zpěv míru…
[…]
KLEMENT: Jak dlouho vám tady, kurva, budu dělat šašky? Já jsem prezident socialistické země, žádnej klaun!
EMIL: Zkoumáme tady to vaše vraždění, soudruhu prezidente, tak se nevztekejte. Možná byste sami rádi věděli, proč vraždíte? Ne? Co?
(39–40, 47)

Vydání

Horáková, Gottwald, Větrné mlýny, Brno 2007.
Čas utopie. Tři grotesky ze špatné doby (*Horáková, Gottwald, Políbila Dubčeka, Má vzdálená vlast*), Togga, Praha 2012.

Uvedení

Preméra 19. 3. 2006 – O. S. Mezery Praha – La Fabrika Praha, v rámci projektu Perzekuce.cz, režie Viktorie Čermáková.
Další uvedení:
15. 6. 2012 – Západočeské divadlo Cheb – Za oponou, režie Šimon Dominik.

Reflexe

Jsou tu jednak autentické výjevy, postavy i situace, jež se skutečně tak či onak historicky odehrály: zatčení Milady Horákové nejprve nacisty, později komunisty, zdařilý útěk jejího manžela za

hranice, Gottwaldova úloha při této justiční vraždě, marné žádosti světových osobností včetně Alberta Einsteina o milost, v tuzemsku naopak stohy rezolucí požadujících smrt, autentický je i pochod Kamarádi, je to mládí, kterému dnes patří svět…, Nezvalův *Zpěv míru* atd. Autentická je samotná existence i úryvky z mravně pokleslé hry E. F. Buriana *Pařeniště*, vztahující se k procesu, autentické jsou i úryvky ze závěrečné řeči obžalované před soudem.

Vladimír Just: „Horáková x Gottwald x Steigerwald", *Divadelní noviny* 2006, č. 10, s. 4.

Karel Steigerwald není dramatik, který by zacházel s minulostí pietně – spíše než fakta jej zajímá „hemžení" doprovázející velké události. A tak i divadelní hra o justiční vraždě Milady Horákové nabývá podoby groteskní frašky, v níž se historické osobnosti prolínají s prototypy postav známých z jiných Steigerwaldových titulů, dění překypuje banalitou a pokleslou familiárností.

Vladimír Mikulka: „Horáková x Gottwald x Steigerwald",
Divadelní noviny 2006, č. 10, s. 4–5.

Karel Steigerwald, jak by se mohlo zdát, však nenapsal agitku. Text má skutečně blíže k lidovému divadlu, v němž stojí proti sobě mučedníci a katani. V případě, jakým byl monstrproces s Miladou Horákovou, se zdá, že pochybnosti nejsou ani na místě, ale nakonec se do textu vkradly. Nezlehčuje se vina zločinného systému, na jehož popravištích skončily stovky nevinných, ale autor se ptá po smyslu těchto obětí, které si ještě dnes může brát do úst jakýkoli „rudoprávní" novinář. Zřejmě je za to odpovědná pověstná autorova ironie.

Kateřina Kolářová: „Politická „pašijová" hra", *Svět a divadlo* 2006, č. 4, s. 30.

Nekompromisní glosátor české společnosti Karel Steigerwald se nechal inspirovat justiční vraždou Milady Horákové a nevytvořil její rekonstrukci, ale velmi svébytnou divadelní podobu, ve své emocionalitě na hony vzdálenou akademickým učebnicím dějepisu. Na půdorysu známých událostí nechává Steigerwald na jevišti v kabaretním duchu defilovat panoptikum bolševických kreatur více či méně inspirovaných reálnými osobami a v groteskním šklebu komentuje jedno z nejtemnějších období české moderní historie, které za sebou nechalo stovky mrtvých a desítky tisíc zničených životů.

Šimon Dominik: „Dnešní premiéra představení Horáková, Gottwald je už beznadějně vyprodaná", *Divadlo.cz*, online: http://www.divadlo.cz/politicky-kabaret-horakova-gottwald-posledni-chebs [přístup 20. 9. 2013]

Za věrohodnou učebnici historie kus Horáková x Gottwald sloužit nemůže a nechce, i když kromě titulních figur v ní úřadují divadelník E. F. Burian, komunistka Anežka Hodinová-Spurná či rudoprávní novinář Kojzar. Steigerwald nerekonstruuje a nepsychologizuje; časové roviny se prolínají, postavám jsou předepsána „neověřitelná" jednání a setkání. Je to silně ironická hra o mechanismu cynické moci a bezpráví, o zlu bez možnosti nápravy.

Josef Chuchma: „Steigerwaldův výkovek", *Mladá fronta Dnes* 28. 4. 2006, s. C8.

Karel Steigerwald se rozhodl v řádu své dosavadní tvorby pro groteskní stylizaci zla a zvěcňující odstup k oběti. Jeho Gottwald je vulgární, vystrašená, hluboce pod jakoukoli formu lidskosti zpotvořená kreatura, která má řadu rysů ústřední postavy Steigerwaldovy starší hry *Neapolská choroba*. Je to moc, vědomá si sečtenosti dnů své fyzické existence a jednající už vlastně beze smyslu: podtitul *Zabijeme ženskou, leknou se, zvyknou si*. Milada Horáková proti němu stojí jako obraz občanské slušnosti, „obyčejného života", z něhož si sama připomíná spíše neúspěchy a vlastní pochybnosti. Obě postavy vykazují jistý smysl pro humor, a snad právě na něm je nejlépe vidět rozdíl mezi občanskou starostí o práva lidu a totalitním zneužitím tohoto ideálu. Třetí postavou ve hře je E. F. Burian, hráč, na němž dramatik sleduje svoje utkvělé téma práva umělce na zvláštní postavení ve společnosti a jeho spoluodpovědnosti za zločiny, jichž je svědkem. E. F. Burian jako jakýsi náčelník chóru dění na scéně organizuje, rytmizuje, režíruje a využívá pro svůj vlastní „umělecký" úspěch – anebo už jenom pro zachování místa, z něhož lze rozhodovat na jevišti v době, jež umění zneužívá k propagandě a vzbuzuje tak v umělcích klamní vědomí vlastní důležitosti.

Alena Zemančíková: „Obrazy z dějin zemí komunismu",
Literární noviny 2006, č. 39, s. 13.

Slovo autora

Proč plakátové zlo? U nás se rádo říká, že na všem je něco dobrého. Ta hra říká: Není. Komunismus je hnus, ničí lidi. Všimněte si ale, že být v Čechách obětí, to se nám hrozně líbí. Oběť považujeme za hrdinu. Obětem stavíme pomníky, obdivujeme jejich smrt, jejich obětování se, jejich nevinnost. Horáková nepochybně nevinná byla, nebyla bojovnicí proti režimu, alespoň zatím, všechny činy, za které byla souzena, byly vymyšlené. Komunisté ji přece pověsili exemplárně – de facto „za nic". A to je téma – ona žila normálně, svobodně, jako občan, její vina byla jen v tom, že nepostřehla, jaký hnus přišel. Totiž postřehla, ale nevěděla, že se ho má bát, že ji zabijí za nic. To bylo její hrdinství. To nás dojímá.

„Pěna dnů, šumění listí" (rozhovor vedl Jiří Peňás), *Týden* 2006, č. 17, s. 48.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Kolářová, *Svět a divadlo* 2006, č. 4, s. 30–33; J. Kerbr, *Czech Theatre* 2009, č. 25, s. 31–38.

RECENZE: Š. Dominik, *Divadlo.cz*, online: http://www.divadlo.cz/politicky-kabaret-horakova-gotwald-posledni-chebs [přístup 20. 9. 2013]; M. Čechlovská, *Hospodářské noviny* 22. 3. 2006; R. Hrdinová, *Právo* 26. 4. 2006; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 28. 4. 2006; J. Rejžek, *Lidové noviny* 4. 5. 2006; V. Just, *Hospodářské noviny* 9. 6. 2006; V. Just, V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2006, č. 10; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2006, č. 39; V. Hulec, *Reflex* 2007, č. 40; A. Sirový, *Literární noviny* 2006, č. 14; M. Pilná, *A2* 2006, č. 18; J. Machalická, *Lidové noviny* 19. 6. 2012; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2013, č. 2, s. 11.

Lenka Jungmannová