

Drama v době dokumentární. Historie, pravda a fikce – Horáková, Gottwald a Hvězdy nad Baltimore

Marta Ljubková

1.

Historické postavy a události se stávají námětem divadelních her a inscenací pravidelně, už i vzhledem k teatralnosti přítomné v samých dějinách.¹ Skutečné okamžiky plní v různých dobách – a u různých autorů – specifické úkoly; jinou roli sehrála figura svatého Václava v dramate nově se zrodivší Československé republiky, jiné cíle sledují autoři přivádějící na jeviště bratry Mašiny na počátku století našeho. V posledním desetiletí se v české dramate objevilo množství her, které prostřednictvím uměleckého vyjádření zaujmají morální stanovisko k různým vypjatým okamžikům padesáti let našich dějin po druhé světové válce. Dramatika nalézala témata ve sporných momentech, jež byly do roku 1989 zamlčovány nebo výrazně retušovány. Jevištěm zpracován byl divoký odsun Němců po druhé světové válce (v dílech Miroslava Bambuška), osudy politických vězňů (v textech Jana Jirků), téma hrdinství bratrů Mašínů (ve scénáři Jiřího Havelky) ad. Často jde o dramatickou ilustraci teze, divadelní ztvárnění napínavé situace, někdy jde o pokus objektivizovat, tázat se po motivech a vyznění určitého skutku, případně o snahu rozkrýt pozadí a motivy obecně známé události, nahlédnout ji analyticky, v dosud neznámém světle. Příklon k historickým osobám může být ovlivněn vnější, politicko-společenskou situací, na druhé straně ale odráží vývojové tendence současné dramatiky, a to zdaleka ne jen české. Takové jevištní texty vznikají v éře postdramatického divadla.

Klíčový teoretik postdramatického divadla Hans-Thies Lehmann popisuje cestu k tzv. postdramatickému divadlu následovně: devatenácté a větší část dvacátého století znamená dominanci tzv. dramatického dramatu, dra-

¹ „Drama je založené na abstraktním úkolu načrtnout modelový svět, v němž se ztvárňuje plnost lidského konání ve stavu experimentu, a ne plnost skutečnosti jako takové“ (Lehmann 2007, s. 43).

matu v klasickém slova smyslu. Jevištní dílo je textu plně podřízeno, text je dominantní složka divadla. Takový text usiluje o nápodobu reality: „Celistvost, iluze, reprezentace světa jsou podřízeny modelu ‚dramatu‘ a naopak, forma dramatického divadla si vyžaduje celistvost jako *model* (zdůraznil HTL) reálného“ (Lehmann 2007, s. 19). Ve chvíli, kdy celistvost, iluze přestává hrát dominantní, řídicí roli, dramatické divadlo končí. Podle Lehmana nastupuje v sedmdesátých letech – s průnikem nových médií do divadel a zároveň s čím dál tím častějším vystoupením produkcí z divadelních budov – postdramatické divadlo, divadlo bez dramatu, jehož výchozím bodem je prázdné jeviště. Mezi tím však existuje celá škála „přechodových“ textových útvarů: vycházejí z klasického dramatu, ale rozrušují – v nejrůznějších ohledech – tradiční strukturu. Často vznikají v přímém sepětí s jevištní realizací, někdy i během ní. Takové hry vědomě a otevřeně parazitují na textech již existujících, zasazují je do nových souvislostí. Setkáváme se s paradivadelními, ritualizovanými prvky (výslech, soud), které svým způsobem teatralizaci děje umožňují. Šlo-li před sto lety o hledání řádu, dnes lze uvažovat spíše o etickém zaujímání stanoviska, o demonstraci postoje.

Současné „hrdinské“ texty jsou ve valné většině primárně nedramatické, proti mimetické iluzi dialogu postav staví řečové plochy, „fragmentarizují naraci“ (Lehmann 2007, s. 14), jejich styl je heterogenní, rezignují na syntézu, dekonstruují.² Nejde už jen o příběh, ale i o hru jakožto stavební princip. Stála-li v centru dramatu založeného na textu dramatická situace, pak od první poloviny dvacátého století mluvíme v různé míře o pronikání epizace do dramatu, která nahradila někdejší dramatičnost, jak podle Lehmana tvrdí Szondi (Lehmann 2007, s. 33). Jenže současné dokumentární hry jdou ještě dál, nejde o pouhé rozrušování reality vnějším pásmem vypravěče nebo komentujících postav; revize celé struktury je mnohem bazálnější. Dokumentární dramata nechápou divadlo jako ztvárnění fiktivního kosmu, nechtějí být „dvojníkem reality“ (Lehmann), jejich sepětí s realitou je však paradoxně těsnější – vytvářejí svůj specifický svět jistým parazitováním „na realitě“, přičemž ji nechtějí kopírovat ani napodobovat, spíš s ní vstupují do permanentního dialogu. Pracují s prostorem, časem, postavami tak, aby se realističnosti co nejzřetelněji vymkly, přitom k ní ale soustavně odkazují. Berou si texty jakéhokoliv typu a pak je podle svých požadavků a potřeb jevištně upravují či ztvárňují.

Dramatické divadlo (divadlo, jemuž dominuje text) pracuje s „modelem reálného“, napodobením, dějem. Klasické drama znamená ovládaný, zpřehledněný proud času, který s sebou nese logicko-dramatickou strukturu:

² Zejména tehdy, když zpracovávají všeobecně známou událost nebo osud; hry přinášející dosud neodhalené či málo rozšířené příběhy, těžší z dějinných dramatických situací mnohem výrazněji a jejich struktura bývá tradičnější.

současné drama se tomuto přístupu vědomě brání – čas rozkládá, demonstuje, dekonstruuje. „Dokumentární drama stojí před podobným problémem jako každé historické drama, které se musí pokusit o nemožné: historicky známé události představit jako nejisté, takové, o nichž se rozhodne až v průběhu dramatického dění“ (Lehmann 2007, s. 62).

Navzdory práci s různými typy zdrojů a materiálů se dokumentární drama přizpůsobuje formálně dramatické normě – „dramatizuje“ dokumenty a zároveň směřuje k paradivadelním rituálům. Divadlo se tak zdvojuje, cituje vlastní projev. Oklikou přes radikální seberefrenční kvalitu nepřímou odkazuje ke zprávě o realitě (Lehmann 2007, s. 63). Část dramatického způsobu ztvárnění se obětuje, nakonec je však zachována jednotící souvislost mezi textem děje, stavby a příběhu. (Teprve postdramatické divadlo tyto vazby rozrušuje a text bere jen jako materiál, tam už však skutečně nelze hovořit o dramatu jako takovém, ale spíše o divadle). Dokumentárně lze takové drama chápat i ve vztahu k recipientovi – ten si uvědomuje, nebo má uvědomovat, jak s ním předkládané události souvisí a co ho ovlivňuje.

Dokumentární metoda svou analytičností umožňuje sledovat principy performativity v dramatu. Zřetelný posun ve stavbě divadelní hry nás staví před problém, nakolik tento model rozkrývá konstrukci a model fungování moci v určité dějinné etapě (proto zájem o historické hrdiny) nejen poukazem na danou dobu, ale i na explicitní tematizování prostředků divadla. Základní otázkou v tuto chvíli tedy je performativní síla dokumentárního dramatu (svým způsobem dramatu v jistém stádiu experimentu, ne-li přímo nedokončenosti): rozkrytí a modelace fungování moci a její hra se tady totiž stává východiskem a zároveň možným cílem dramatického textu.

2.

Jedním z nejvýraznějších dramatiků, který se tématu moci v dějinách věnuje soustavně, je Karel Steigerwald. Už v osmdesátých letech psal hry reflektující dobovou politickou situaci, vždy však v podobě alegorických historických dramát. Porevoluční text *Nobel* (1994) se obracel téměř k současnosti (v první vlně dramát analyzujících domácí život v éře před sametovou revolucí), nicméně v metaforickém gestu ovlivněném například Franzem Kafkou (bezvýchodná situace), ale také dramatikou Václava Havla, z nějž do hry přešly celé repliky. Skutečný apel *Nobela* se ztratil pod těžko dekódovatelnými jinotaji, jež doboví čtenáři/diváci nechtěli interpretovat – svým stylem psaní Steigerwald tehdy vězel v osmdesátých letech.³

³ Hra měla premiéru symbolicky 17. listopadu 1994 ve Stavovském divadle, rež. Ivan Rajmont, a hrála se třiatvacetkrát. Byla to jediná inscenace tohoto textu.

Steigerwaldovou první výraznou celovečerní hrou pak byla až *Horáková, Gottwald* (někdy se uvádí také jako *Horáková x Gottwald*, tiskem 2007, prem. 2006⁴). V ní jako jeden z prvních domácích autorů (a jako vůbec první dramatik uváděný v tzv. kamenných divadlech) jednak přivádí na jeviště Miladu Horákovou – velkou dramatickou hrdinku⁵ (a s ní i její současníky) a zároveň uplatňuje principy dokumentárního divadla.

Hra má podtitul *Zabijeme ženskou. Leknou se. Zvyknou si* a žánrové určení „komedie o tragedii“⁶. Steigerwald ji dělí do čtyř dějství: I. Zatčení, II. Výslech, III. Proces, IV. Poprava. Časová posloupnost osudu reálné Horákové však neodpovídá syžetu ve hře. Právě stavba dramatu, práce s časem a postavami dodává hře „dramatičnost“, kterou všeobecně známý příběh prostrádá (= konec je předem historicky daný). Veřejně sdílený osud Milady Horákové tak získává novou kvalitu nikoliv pouhým předvedením, rekonstrukcí (tu ostatně lépe zprostředkovávají zveřejněné autentické dobové

⁴ Prem. 19. března 2006, o. s. Mezery na scéně La Fabriky v Praze, režie Viktorie Čermáková; obnovená premiéra (týž inscenační tým, mírně obměněné obsazení, na témže místě, pod hlavičkou Divadelní studio Továrna Praha) 2. září 2006, obě pod názvem *Horáková x Gottwald*. Další inscenace Západočeského divadla Cheb (režie Šimon Dominik) měla premiéru 15. června 2012.

⁵ Politické procesy se jako téma v populárně-naučné literatuře objevují už od roku 1990. V prvním desetiletí 21. století však zaznamenáváme zvýšený zájem o tematiku procesu s Horákovou související se zveřejněním filmových záběrů ze soudu se skupinou kolem Milady Horákové. V červenci 2005 se na Letní filmové škole v Uherském Hradišti konala pět a půl hodiny dlouhá komentovaná projekce záznamu z procesu (natočeno StB do 31. května do 8. června 1950). Dokumentarista Martin Vadas rekonstruoval původní dochovaný filmový materiál a zpracoval ho v dokumentární sérii *Proces H* (2009), v témže roce ČRo odvysílal dochovaný devítihodinový zvukový záznam procesu. Kromě mnoha filmových zpracování osudu Milady Horákové a dalších obětí jejího procesu dobové dokumenty (a texty Pavla Kohouta, Jana Vodňanského a Jana Zábrany) zpracovali Aleš Březina a Jiří Nekvasil v operu *Zítří se bude...* (2008). V souvislosti s procesem s Miladou Horákovou a jeho uměleckým a dokumentárním zpracováním (i s ohledem na dobové materiály) se běžně mluvilo o „divadelnosti“ procesu. „Tvůrci příběhu o procesu vycházeli z určitých stereotypizovaných způsobů vyprávění, které můžeme zasadit do členění antického dramatu. K tomu nás opravňuje i výše zmíněný fakt, že celý politicky proces byl jedním velkým zinscenovaným a dlouho nacvičovaným dramaticky vystavěným představením.“ (Audyová 2006, s. 18). Opakovaně se divadelností procesů zabýval teatrolog Vladimír Just: „[...] tento absurdní monstrproces s třinácti obžalovanými – podobně jako některé procesy následné – je z mnoha důvodů vysvětlitelný pouze jako divadlo.“ (Just 2006, s. 3). Just také přináší podrobnou zprávu o tom, kdy a kdo pracoval s teatrologickými pojmy v souvislosti s procesy, a to v literatuře od roku 1990.

⁶ Vladimír Just v souvislosti s reálným procesem také uvažuje o žánru: „Základní žánrovou polohou [...] je poloha tragédie až hororu. [...] Jsme v půli 20. století, takže není divu, že do tragické polohy pronikají i prvky tragikomedie, černého humoru, absurdní grotesky. Vše se odehrává sice v soudních kulisách, ale na pevném podloží společenského ceremoniálu, obřadu, jež nazval Petr Steiner právem obětním rituálem“ (Just 2006: 18).

rozhlasové a filmové záznamy), ale vnitřní dynamikou, vyplývající ze stavby hry a implicitní přítomností autorského hlasu.

Čas děje je natažen na maximum, respektive je dokonale elastický a dramatik s ním nakládá zcela svobodně. Hra v zásadě začíná prvním obrazem ještě před zatčením Milady Horákové (úvodní expozice je věnována Klementovi, další titulní figuře), ve druhém obraze se ale Steigerwald vrací do doby Miladina zatčení gestapem za druhé světové války a ve čtvrtém obraze se na několika místech hra dostává až do současnosti a výzvou ke dnešku také končí. Časové roviny se však neustále protínají, střetávají, téměř se zaузlovávají, což těsně souvisí s konceptem postav: kategorie času je tu tedy těsně provázaná s postavami. Reálné figury – Milada Horáková (ve hře označená jako Milada), její manžel Bohuslav Horák (zde Richard), Klement Gottwald (Klement), Emil František Burian (Emil), Anežka Hodinová-Spurná (ta jediná vystupuje pod celým skutečným jménem) – nejsou zcela identické s dramatickými figurami, mezi skutečně žijícím předobrazem a dramatickým ztvárněním vzniká napětí (viz i autorem používaná křestní jména – což s sebou kromě pokusu o větší obecnost může nést i rysy familiérnosti – versus příjmení v názvu hry odkazující k velkým soudním causám). Reálné postavy jsou nositeli známých vlastností a charakteristik, podílely se na relativně dokonale zdokumentovaných dějinných událostech, není je třeba osvětlovat, charakterizovat. Mohly by primárně fungovat jako *typy*, autor je však v komentářích soustavně znejišťuje. Navíc dramatické figury vyvazuje z těchto (zejména časových) vazeb na realitu proto, aby ji komentovaly, rozšířily pohled na historii z jakéhosi vševědoucího, ahistorického stanoviska. Postavy jsou svým způsobem ve vnitřním napětí – Milada prožívá okamžik zatčení či čekání na popravu, dramatická figura ale ví, že bude popravena; nejde tedy o nápodobu reality, ale její okamžitý komentář z pozice současnosti, je to figura realizovaná v několika stupních. Historické postavy se vyvazují z reálné doby a stávají se mimočasovými – či lépe: stávají se našimi současníky. Každý z hrdinů tak nabízí několikerou časovou perspektivu, s jejímž střídáním dramatik pracuje; situace, v nichž se reprodukuje určité dějinné události, prostupují současné komentáře postav. Navíc se všechny postavy nepohybují v téže chvíli vždy na stejné časové rovině, ve své „vědoucnosti“ se jakoby míjejí, a tak doplňují. Steigerwald tímto způsobem jde za tradičně chápané epické drama⁷, zcizující efekt tu funguje rafinovaněji a složitěji, byť autor také vyděluje figuru vypravěče (Emil).

⁷ O postavách reálného procesu Just napsal: „Ze sémiologického hlediska jsem tu svědky pozoruhodné komunikační situace, kdy mluvčí, jsa pasován do předem vytvořeného meta-znaku, „vypravuje“ – zcela po způsobu epického herectví – o své postavě (tj. o uměle vytvořeném znaku svého, řekněme ‚padoušství‘), komentuje ji a demonstrativně zatracuje, zároveň však nabourává, zcizuje a naznačuje poučenějšímu divákovi, aby samo toto vypravování komentování a odsuzování nebral vážně“ (Just 2006, s. 6).

Zcela ze současné skutečnosti je epizodní postava Kojzar⁸, jehož autentický text Steigerwald ve hře využívá (monolog v Obraze III.). Kojzar přichází do okamžiku před popravou jako hlas, který má Klementa podpořit, zvrátit v jeho váhání. Předčítá svůj text z *Haló novin* (23. června 2005), v němž tvrdí, že proces s Horákovou nebyl vykonstruovaný. Klementova odpověď ukazuje složité fungování postav v čase:

Klement: Správně, Kojzare. A jestli ona (ukazuje na Miladu) nechtěla být popravená, mohla počkat. Po smrti soudruha Stalina, našeho slunce, té svině poďobané, už se nepopravovalo... tolik. Když chtěla mermomocí říct svoje, mohla počkat na lepší chvíli. Například dnes, když už je komunismus v prdeli, snad, mohla by si říkat, co chce, všem by nám to už bylo jedno. I nám komunistům (Steigerwald 2007, s. 42).

Klement přestává být nápodobou skutečného Gottwalda, vystupuje z reálného času směrem do současnosti a ještě do jeho repliky autor kóduje svoje stanovisko („když už je komunismus v prdeli, snad“). Kojzarovým výstupem v poslední třetině hry autor završuje svůj přesah do dneška, navíc s použitím předobrazu nyní žijící postavy. A také otevírá otázku ryze etickou, týkající se prorůstání moci a iluze dějinné spravedlnosti.⁹

Práci s časem podporuje i motiv vzpomínání, který zde ovšem zase není běžnou retrospektivou. Autor ho ironizuje hned v úvodu, kdy nechává Klementa vyprávět historku o Osíkovi a jeho popravení omylem: Klement je tu bodrý vypravěč, podává nesmírně krutý příběh jako zábavnou anekdotu a ostatní mu oddaně naslouchají beze stop pochybností. Navíc se tu poprvé relativizuje čas dramatu a volný přístup ke skutečnosti – Osík neboli Osvald Závodský, někdejší velitel StB, zatčený 1951, byl popraven až v roce 1954, tedy až po smrti K. Gottwalda. Dějiny jsou tedy ve své věrohodnosti rozvolněny a mnohem víc jde o jakousi mytologickou sílu, obecnou platnost sdělovaného. Ve stejné anekdotě figuruje i Goldstucker¹⁰ a London¹¹.

Bez zřetelné opory v realitě je dvojice figur Jarda a Joska¹², oba s charakteristikou „poručík a generál“, ti zde fungují jako skutečné typy bezpáteřných vykonavatelů moci přecházejících z režimu do režimu¹³. Přerod

⁸ Jaroslav Kojzar (nar. 1937), nyní přispěvatel *Haló novin*, někdejší komentátor *Rudého práva*.

⁹ V chebské inscenaci byly na místě Kojzarových replik použity výňatky z proslovu poslankyně za KSČM Marty Selemové, který pronesla na hrobě Klementa Gottwalda v únoru 2012.

¹⁰ Eduard Goldstücker, vězněn 1951–1955.

¹¹ Artur London, vězněn 1951–1955.

¹² Tato dvojice se vrací ve Steigerwaldově hře *Políbila Dubčeka* (2008), tam jsou označeni jako „vyšetřovatelé“.

¹³ Dva našeptávači, mocnější než Gottwald, mohou mít reálné základy. Do Prahy přijeli po zatčení Milady Horákové dva profesionálové ze Sovětského svazu, aby zde „vyrobili“ první proces pro výstrahu: Lichačev a Makarov. Oba měli zkušenosti z Maďarska z procesu s mi-

jednoho z nich autor ve scénické poznámce v Obraze II. explicitně předepisuje: „Dokončí převlek. Z gestapáka je Joska v ruské uniformě“ (Steigerwald 2007, s. 29).

Tento způsob nakládání s postavami autorovi umožňuje snadno zaujmout stanovisko k historickým událostem a zároveň je problematizovat nejen z dějinného odstupu, ale i v okamžiku inscenované historie. Nejvýrazněji to demonstruje práce se třemi ústředními figurami: Klementem, Miladou a Emilem. Steigerwald neusiluje o rekonstrukci; jeho postoj jakožto autora textu je zřetelný, ale zároveň se brání jednoznačnému vyznění postav. Hodnocení vynáší nad ideologií a dějinným zvrstvem, nad distribucí a projevy totalitní moci, souzení postav zůstává otevřené směrem k recipientovi. Toho dosahuje několika způsoby.

Klement nastupuje v černých brýlích a s bílou holí. Navzdory jasným insigniím slepce všechno vidí, zázračnou moc tmavých skel potvrzuje i Anežka. Autor tak pracuje s ironií od samého počátku. Expozici zakončuje Emil: „Tak začněte, když vidíte“ (Steigerwald 2007, s. 6). Tematizuje se následné hraní, okamžik skutečného „začátku“, který je ovládnut, řízen, a zároveň moment „prohlédnutí“, jímž se autor obrací i k recipientovi. Prohlédnout má nejen Klement, ale i publikum. Motiv a úhel „náhledu“ pak bude autor v průběhu textu přesouvat; zatím se tím, kdo směr určuje, stává Emil, později tuto pozici opustí.

Klement neslouží jen jako snadná parodie komunistické zrůdy, Steigerwald ho vykresluje jako labilního paranoika, nemocného, osamělého, plného rozporů. Takové jsou i jeho repliky, obvykle dvojlomné, s prudkými střihy typickými pro tragikomedii. „Klement: Taková křehká píseň... Slzou se v růži déšť chvěl... kde jsi, Suliko, dej mi znát... Miloval ji, soudruh Stalin... slavík do větví k ní se skryl. Kdy ji zatknete?“ (Steigerwald 2007, s. 6–7). I Klement v této hře „hraje“ o život¹⁴, je mocný i slabý zároveň. Taková postava může vzbuzovat soucit, autor tak ale hodnotí sílu, již Klement reprezentuje: je ve své vrtošivosti a nejistotě o to nebezpečnější, nevyzpytatelnější, zvrácenější. Klement je labilní figura, která má v rukou obrovskou moc, nikoliv ale díky svým morálním postojům nebo zásluhám. On jako zločinec přežívá do současnosti, z níž se soustavně pokouší ovlivňovat postoj ke svým někdejšími skutkům, zatímco Milena umírá, a po smrti se maximálně promění v pomník.

Dvě antagonistické postavy propojuje Emil, zde exponován především jako divadelní režisér a emblematická postava fanatického komunismu po

nistrem vnitra a zahraničí Lászlom Rajkem, popraveným po vykonstruovaném obvinění v roce 1949.

¹⁴ Ve skutečnosti po procesu s Horákovou následovalo ještě 35 procesů, v nichž bylo odsouzeno 639 osob, 10 k trestu smrti a 52 k doživotí.

převratu v roce 1948. Emil může komunikovat se všemi, je to postava „nad“, ideolog-režisér. Jeho přítomnost odkazuje nejvíce na divadelní aspekt procesů, zároveň ale režijně organizuje i přítomné dění na scéně. Motiv divadla je tu tak mnohonásobně zřetězen a zároveň soustavně problematizován a komplikován: „Poprava je nejkrásnější divadlo“, říká Anežka (Steigerwald 2007, s. 38). Využití Emila, resp. série konotací na autentického umělce, autora voicebandů i hry *Pařeniště*, umožňuje zapojit další umělecká díla a tím se k nim zároveň vyjádřit. Navíc se tu explicitně zpochybňuje schopnost divadla odhalovat pravdu: scéna z *Pařeniště* je tu odehrána dvakrát, jednou podle E. F. Buriana, podruhé podle Steigerwalda: v obou případech divadlo přímo odkazuje samo k sobě, zpochybňujíc možnost objektivizace. Respektive: poukazujíc na svou vlastní performativní sílu. Relativizace „pravdy“ v uměleckém díle je tu tedy také znásobená, Emil se ve hře zastřelí, protože neunes svůj omyl, fanatickou a slepou oddanost komunistické straně, jíž zcela podřídil své dílo: jako by umělci přece jen zůstala schopnost – byť pozdní – sebereflexe. Postava režiséra, který řídí, inscenuje Klementa a Miladu, je ovládá jenom zdánlivě, vlastně je jen fascinovaným voyerem. Na běh událostí nemá žádný vliv – i když se domnívá pravý opak. Steigerwald tak implicitně klade zásadní otázky po úloze, poslání a významu umění ve vztahu k agresivní moci. Emil – navzdory historické skutečnosti – se za svou zaslepenost potrestá sám, zastřelí se.

Proces tematizace divadla je završen požadavkem na aktivní participaci diváka/čtenáře. Implikovaný divák/čtenář vstupuje do děje, je přiznaný, jeho pozice je průběžně rozkrývána. Zároveň ale relativizována – v pozici recipienta se ocitají skoro všechny postavy hry, téměř každý z nich se z aktéra mění v diváka.

Steigerwaldovo etické stanovisko je z textu patrné na první pohled, zároveň ale vytváří hru, jejímž cílem je permanentní pokus konstruovat identitu postav. Pozice všech aktérů (vč. recipientů) je nestabilní: souvisí s principem moci, jejíž naplňování, realizace, je performativním aktem. Performativní síla moci historické je tu navíc podrobována neustálé konfrontaci se uměleckou vůlí autora, trvalé střety mezi „pravdou“, realitou (či její iluzí) a autorovou „svévolí“ vedou k dramatickému napětí v prvním plánu, v tom druhém pak otvírají zásadní otázky týkající se vztahu mezi performativitou divadla a moci.

3.

Luboš Balák je autor střední generace, debutoval v polovině devadesátých let. Je pracovníčně spojen s divadelním provozem a velké množství jeho textů bylo jevištně realizováno. Není dramatikem výrazného politického gesta, nicméně napsal společenskou satiru reagující na aktuální situaci *Švejkův*

vnuk¹⁵. V kontextu jeho rozsáhlého díla je životopisná hra o herci Vlastovi Burianovi *Hvězdy nad Baltimore* spíš výjimečná. Luboš Balák tímto dramatem v roce 2003 obeslal domácí dramatickou soutěž Nadace Alfréda Radoka, dostal se do užšího výběru nejlepších deseti textů, a o rok později *Hvězdy* byly inscenovány¹⁶.

Balák si vybral podobné téma jako Steigerwald – uchopuje ho však zásadně odlišným způsobem, pro domácí dramaturgu a pro její tradice mnohem běžnějším. Východisko je stejné: Vlasta Burian, významný český komik, byl po válce nespravedlivě souzen, nikoliv však popraven, ale de facto zničen (komunisté mu zabavili majetek, materiálně ho zničili, veřejně ho zostudili a znemožnili mu vystupovat). Zákaz měl o to tragičtější efekt, že pravidelný kontakt s publikem byl pro herce podstatou života, odstrážení od něj ve skutečnosti znamenalo jistou smrt. Osud Vlasty Buriana je méně známý (a všeobecně sdílený) než tragédie Milady Horákové. Normalizační ideologie prostřednictvím své medializace nezamlčovala Burianovu existenci, nebyl označován za zločince a vyvrhele, nicméně byl v podstatě redukován na herce předválečné éry¹⁷. Jeho poválečné obvinění z kolaborace (okamžik, v němž se prolнула moc fašistická s nastupující mocí komunistickou, jež v mnoha případech předcházející režim manipulativně využila ve svůj prospěch, jak to ostatně najdeme u Steigerwalda i Baláka) nepatřilo po revoluci k široce probíraným zločinům minulosti.¹⁸ Balák tedy napsal hru, v níž chtěl odhalit méně známý okamžik v jinak všeobecně populárním osudu. Šel cestou historicky věrného popisu reality, nepracoval však metodou dokumentární dramatu, ale rozhodl se pro dramatizaci primárně nedramatických textů Vladimíra Justa. Balák z Justa hojně vycházel¹⁹, jeho zřejmým cílem byla životopisná hra, založená co nejpřesněji na realitě.

Balák koncipoval svůj text jako rozsáhlou historickou, biografickou zprávu o dramatickém zvratu v životě reálného hrdiny. Jednotlivé scény označuje jako „kapitoly“²⁰ – je jich pět a autor je dále ještě dělí na jednotlivé scény, které také pojmenovává. Hra má přesně dané časové rozpětí od roku 1937 do roku 1961, tj. od premiéry filmu *Dvě vejce do skla* (těsně před

¹⁵ 2000, prem. 25. 4. 2002 ve Stavovském divadle, rež. Ondřej Pavelka.

¹⁶ Prem. 8. dubna 2004, CED Brno – Husa na provázku, rež. J. A. Pitínský.

¹⁷ Bezmála polovinu filmů své kariéry natočil ve třicátých letech.

¹⁸ Burianovu osudu se dlouhodobě věnovali Vladimír Just a Ondřej Suchý, kteří také dosáhli jeho soudní rehabilitace. Oba o Burianovi psali už na konci osmdesátých let; Just v roce 1992 vydal monografii *Věc: Vlasta Burian s podtitulem Rehabilitace krále komiků*. V roce 2007 natočil Petr Kotek dokument *Sesazený král*, v němž oba zmínění autoři vystupují jako průvodci.

¹⁹ V knižním vydání hry odkaz na Justovy publikace není, patrnější to je z programu k brněnské inscenaci, kde je Just uveden jako spoluautor.

²⁰ I. 1937 – Král komiků a jeho dvůr, II. 1945 – Vazba, III. 1942 – Prasečí hlava, IV. 1947 – Soud, V. 1961 – Smrt.

nástupem fašismu, v době, kdy je Burian na vrcholu) do jeho smrti. Po opulentní expozici přichází kontrastní kapitola pádu někdejší hvězdy, čímž je stvrzena ústřední zápletka hry. Třetí kapitola dokazuje Burianovu nevinu z dob okupace (1942). Vrcholná scéna soudu završuje příběh jeho poválečného pádu a Smrt v poslední části má spíš charakter epilogu.

Balákovo časové členění je přehledné a jasně deklarované, s časem pracuje konvenčně; jen v jednom okamžiku první kapitoly použije paralelismus dvou situací, resp. do popremiérového večírku vkládá drobnou situaci, které se odehrává v témže čase, ale na jiném místě. Ve IV. kapitole pro intenzivnější účín vloží situaci, dokládající řečené (výslech Lídy Baarové, v němž Buriana zradila). Toto jsou však jediné okamžiky, kdy Balák vybočí z jinak tradičně budovaných scén.

Balák se zcela evidentně inspiroval faktografickou literaturou mapující proces s Vlastou Burianem, jeho text by se svým způsobem dal označit za „dramatizaci“ literatury faktu: nejmenší detaily hry se zakládají na skutečnosti, vystupující figury jsou autentické, reálie ověřitelné, přičemž ale text nezdůrazňuje svoji dokumentárnost. Takový princip – resp. taková ambice – znamená tendenci k „vyprávění“ spíše než k dramatickému „předvádění“: většina faktů se zde totiž sděluje. Vlasta Burian je především pasivní figura: hned v úvodní kapitole se o něm především mluví, figury vyzdvihují a obdivují jeho aktivitu a všestrannost. Hru otevírá dialog dvou herců Burianova divadla na večírku – starší a zkušenější Poldr (označen jako „špatný herec Burianova divadla“) poučuje nováčka Kovaříka o světě slavné hvězdy. Jednotlivé dialogy, které se mezi hosty rozvíjejí, mají zase jen sloužit k ilustraci fascinujícího profesního a životního rozptylu hlavního hrdiny. Debata dvou přítomných kritiků demonstruje ambivalentnost Burianovy filmové tvorby – pokleslost a plytkost versus strhující zábavnost. Motiv divadla, pro celou hru stěžejní a ve variantách také návratný, exponuje také Poldr: „Divadlo je třaskavá sloučenina / stačí maličkost / tréma pomluva jediné zaspání / a máte po kariéře / Divadlo je magický prostor / kde se sen fantazie a drb / stává reálností / a reálnost... Posloucháte mě?“ (Balák 2004, s. 3–4) a nebo později: „Poldr: Teď tady už jsou skoro všichni / Na koho se čeká? / Na samotného krále / Hudba hraje napětí vzrůstá / na divadle se tomu kolego říká expozice!“ (Balák 2004, s. 8). Burian tady dostává prostor na třech místech: tím prvním je rozsáhlý monolog, v němž představuje svého přítele z mládí Dalibora Ptáka²¹ a vzpomíná na jejich první společné skeče, druhým je v reálném čase předvedený komický výstup a tím třetím vložený obraz návštěvy Buriana a jeho ženy Niny u T. G. Masaryka. Autor zde používá téměř filmovou techniku, zatímco v divadle stále pokračuje večírek, komik už s ženou přichází na audienci k bývalému prezidentovi. Tuto

²¹ Dalibor Pták (1894–1960), zpěvák, imitátor, skladatel a klavírista.

metodu paralelních scén, a tedy práce s dekomponovaným časem, pak už v textu neopakuje. V tomto jediném okamžiku také autor konstruuje skutečně dramatickou situaci – Burian z rozpaků před Masarykem začne šaškovat a dokonale se ztrapní.

Následující kapitola s názvem Vazba – 1945 představuje prudký kontrast k expozici, Burian je zatčen, Pokorný, který v první kapitole vystupoval jako přítel z vojny, je teď štábním kapitánem StB, někdejší hvězdu neobklopují obdivovatelé, ale lékař a bachař. Pokorný je esence podlosti porevoluční zvůle, Burian se stal ubohou loutkou v jeho rukách. Balák čtenáři ukazuje zlomeného, apatického muže (tak ho vidí i Lékař), Pokorný ho kontrastně prezentuje jako figuru z první kapitoly: „Je to geniální herec / Každý přece zná pana Buriana / jako neobyčejně vitálního / psychicky i fyzicky zdatného muže / Po celých dvacet let / den co den na jevišti / někdy dokonce i dvakrát denně / a celou komedii na svých zádech!“ (Balák 2004, s. 26–27). Divadlo se prolíná s realitou, Burian přestává být vnímán jako člověk, autoritativní moc ho redukovala na herce, který dokáže dokonale a svévolně (a neomezeně) ovládat a manipulovat sám sebe, dle své vlastní vůle: „Hraje to příteli / Zalezl si zbaběle do ulity / nemocného člověka / a věří, že mu všechno projde / Nechá se klidně ponižovat“ (Balák 2004, s. 27). Balák ukazuje, jako ho moc záměrně odmítá vnímat v dané chvíli a situaci, ale projektuje si do něj jeho někdejší obraz, vytrhává ho z aktuálního času a mění jej v mimočasovou existenci „krále komiků“. Zrůdnost situace demonstruje, že na deformovaném vnímání člověka se nepodíleli jen estébáci, ale i autorita tradičně považovaná za vysoce morální: lékaři (později se v analogickém postavení ocitají zmanipulovaní novináři).

Lékařka: Myslím, že situace není tak vážná [...] Ten člověk je především herec / Je si vědom svých zločinů / a dobře ví / že ho očekává / výslech soud a trest / Proto podle mě / a to možná schválně / maximálně trpí / odborně řečeno / ANXIOZITOU / což je něco / jako chorobná a přehnaná úzkost... /..jinými slovy tréma / Tréma před výstupem / před výslechem / a k tomu dost možná uměle navozená (Balák 2004, s. 27–28).

Je to další zásadní okamžik, kdy se divadlo vrací jako motiv, tentokrát v souvislosti s teatralitou výslechu: všichni se tu stávají aktéry společného představení, jímž je výslech, přičemž není-li jiného publika, divákem se stává sám vyslýchaný.

Zatímco Lékařka je služebnicí moci, jejím vykonavatelem je Pokorný. Balák ho vykresluje jako odporný typ pokrytce předstírajícího spravedlnost, který za sebe nechává násilí vykonávat Bachaře, je to člověk nového systému, likvidující všechny svoje předchůdce a protivníky – a to tím, že „provádí výslech“. Jeho protikladem je Kotýnek, spravedlivý a čestný vyšet-

řující soudce. Klíčový dialog Kotýnka a Pokorného představuje spíš ilustraci postojů než dramatické střetnutí: lidský Kotýnkův soucit naráží na demagogii a vulgaritu Pokorného, který bude bez zaváhání reprezentovat moc a jejím jménem likvidovat svoje protivníky Pokorný je typ bez individuální charakteristiky, stejně jako jeho soupeř, slabý Kotýnek („zapácháte práchnivinou první republiky“). Neproblematické, přímočaré typy vylučují psychologickou charakteristiku, ale neslouží ani žánrové přepjatosti, fungují spíše jako postavy-teze. Dramatický konflikt se tak odehrává na rovině idejí nebo a priori daného východiska, je to drama ilustrující.

Když se na scéně objevuje Burian, je apatický, nevšímavý, jako by nikoho nepoznával, takže zase vystupuje zcela pasivně. Ve druhé části druhé kapitoly II. 2. *Delirium tremens* se z Buriana na okamžik stává aktivní herec, přičemž publikem mu je Pokorný a Bachař. Jak v první kapitole předváděl skeč *Polovina*, tady je to *Balada o deliriu tremens*²². Výchozí situace je konstruována kontrastně ve srovnání s úvodní kapitolou: tady je jevištěm vězení, král komiků je titulován jako „kolaborantská svině“ a nakládá se s ním jako s „šaškem“ – celé první jednání je vystavěno v oblouku tak, aby vedlo k velkému pádu na konci jednání druhého. Burian se chová jako herec při výstupu, přičemž autor naznačuje, že není zcela mimo realitu:

Poprosím tedy laskavě / Sbor pankráckých vězeňských štěnic blech a vši / o hudební doprovod k mému výstupu / (všichni se smějí) / Prosím tiše... tiše... tiše... / (Naslouchá, je ticho, za chvíli spustí hudba a zpěv, Sbor pankráckých vězeňských štěnic, blech a vši zpívá groteskně tesknou melodii) (Balák 2004, s. 42–43).

V tomto okamžiku autor vystupuje z reportážně-faktografického rámce své kompozice – přerušuje svou „zprávu“ za použití sice autentického materiálu, ale v nereálné situaci, podtrhuje ambivalentnost okamžiku; vychází z hrdinovy vášně pro divadlo, ale zásadně ji problematizuje, skeč má dvojí vyznění, morální apel na závěr, ochota hrát za každou cenu kontrastuje s potřebou zachránit si hraním život. Jestliže v průběhu celého textu můžeme snadno sledovat autorovo morální stanovisko, zde nacházíme jeden z několika výjimečných okamžiků, kdy historiografie ustupuje autorskému hlasu; navíc se zřetelnou připomínkou Balákových tendencí ke grotesknosti, typické pro jiné jeho hry.

Skeče se vracejí i na dalších místech a svým způsobem představují svébytný organismus hry ve hře – kabaretní výstupy buď podtrhují danou situaci, dávají aktérovi vyniknout (jako v I. kapitole), nebo jsou projevem sebezáchovné vůle přežít, přičemž v té nejintenzivnější podobě to lze pozorovat ve scéně soudu. Tam se zase vrací motiv divadla, respektive divadelní

²² Z filmu *U pokladny stál* (1939).

zkoušky, těsně propojen s inscenováním dobových procesů. Zde se nejvýrazněji projevuje autorský hlas, přirovnávající zmechanizované výslechy k nacvičeným hereckým výstupům. Školen v tomto případě není obžalovaný, ale soudce: opakovaně musí (pod vedením estébáka) klást stále stejné otázky a trvat na nich. Zrychlující se tempo patologické situace vede až k halucinogennímu stavu, v němž se míhají figury a zaznívá smích. Soudce Houska pod tlakem estébáka Pokorného se dostává do stejného postavení jako později jeho oběť, v předvečer procesu si jeho roli vyzkouší doslova jako na divadle. Variantou je proces, v němž soudce klade připravené otázky, Burian ale odpovídá infantilně, komicky, ne naučeně, čímž situaci rozbíjí a soudce dále enervuje. Kolotoč otázek a střídání rolí je zhmotnělou noční můrou, intenzifikující frustraci zúčastněných. V posledním oddíle přípravou prochází doma Burian, chystá se na výslech jako na skutečné divadlo: „Připravuji si komický výstup nahluclého staříka a ozvěny / Jak se vám líbí? Nina: Nelíbí. Burian: Nelíbí? / Ale jako pitomec sis. Síbíčku, přece jen na okamžik připadal / když jsi mlel tu svou větu pořád dokola“ (Balák 2004, s. 79).

U vlastního soudu (kapitola IV. 3 s datací 4. 5. 1947) promlouvají opět přesná fakta, Burian nicméně soudní proces – a zde je definitivně stvrzena jeho teatralita – skutečně mění v představení. Publikum tvoří osazenstvo sálu, soudce vystupuje jako jeho zprvu bezradný „nahrávač“. Burian zakládá svou obhajobu na opakování fakt, což působí jako autorský výsměch stále dokola (v realitě) opakovaným a vyvraceným obviněním. Po dlouhém Burianovu úvodním monologu soudce Houska zopakuje otázku a Burian začíná hrát svoji scénku:

Houska: [...] Propagoval jste nacismus? (Burian mlčí, hraje hluchého dědečka, Houska hlasitěji) Propagoval jste nacismus? (Ještě hlasitěji) Propagoval jste nacismus? / Burian: Propagoval jste nacismus? / Houska: Propagoval jste nacismus? / Burian: Propagoval jste nacismus? Nacismus jste propagoval? Propagoval nacismus jste? / Já nejsem hluchý, vážený předsedo / ani vaše ozvěna / ani nezkouším, kdo z nás umí lepší otazníky (Balák 2004, s. 80–81).

Za vtipy je odměňován smíchem v sále, uklání se, dokonce zazní potlesk. Přivolaní svědkové z Burianova divadla své repliky pronášejí „naučeně“. Výslech se cyklicky vrací k týmž otázkám, Burian se stejně tak vrací ke svému opakovacímu principu, publikum v sále už ale bručí, ve třetím opakování už Burian reaguje prostým „ne“. Ve vrcholném monologu soudce Housky autor znovu obrací role aktéra a diváka: Houska předvádí Burianův skeč Nemocná hraběnka – lehce oplzlá scénka se v rukou representanta moci mění v obžalobu, výsměch. Parodie Burianova humoru se stává vrcholným bodem soudního procesu; soudce se proměňuje v herce, herec je přinucen být divákem de facto sama sebe, ale v naprosto pokleslé, deformované interpretaci. Publi-

kum v sále nereaguje: „Slyšíte to ticho, Buriane? Mrazivé, temní ticho? Dnes už se nikdo vašemu humoru smát nebude / Ano, teď jsme právě došli k nejhoršímu / k Burianovu humoru / Je to humor nejnižší a plytký / a jen takový člověk je schopen se mu smát / zhýralec, okupant a fašista“ (Balák 2004, s. 87–88). Burianova obžaloba se stává obžalobou smíchu a autor tak pojmenovává jeden ze základních rysů totalitního režimu: absence smyslu pro humor.

Vybočení z rámce fakticity a také kauzální logiky představuje sekvence v kratičké kapitole III.4 *Hvězdy nad Baltimore*, zachycující okamžik před natáčením klíčového skeče²³. Zásadní roli v něm sehrává Nina – svým dlouhým monologem se nejvíce přibližuje Horákové ze Steigerwaldovy hry. V momentě jakési jasnozřivosti „předpoví“, jak klíčovou roli sehráje Burianovo angažmá v jeho budoucnosti a že ho vlastně zničí: „[...] Ostatní ho odsoudí / v cizině ho odsoudí / a pak po válce ho odsoudí všichni / Zvolí si ho za symbol zbabělce / a uspořádají na něj lov“ (Balák 2004, s. 66). Podobný princip nacházíme i na konci hry. Závěrečný skeč *Italská opera* v poslední kapitole začíná jako komediální scénka, ale mění se v jakousi předsmrtnou bilanci, na scénu přichází Stařec. Burian se vyvazuje z kauzality a chronologie hry, v posledních replikách – skryty v množství slovního humoru – zaznívají poslední fakta jeho posmrtného osudu: „Napřed tě pochovají na Olšana / a mnohý to překvapí / žes vůbec ještě žil [...] To Pokorný proti tobě štvál / a proti jiným / Za osm let se oběsí / ale do smyčky ho jisté ruce dají už tuhého“ (Balák 2004, s. 92). Burian umírá na jevišti (v tomto ohledu se autor odchyluje od reality) teatrální smrtí uprostřed gagu: vypuštěn, zbaven tkaniček od bot: „A teď přichází gag metafyzický [...] Gag zrozením stvoření a smrti / Buriánku, přestáváš být konkrétní / Blik“ (Balák 2004, s. 93).

Balák zpracoval Burianův příběh s pietou k realitě: využil jeho skeče a jeho humor k jevištní prezentaci, nicméně strukturou – byť na několika místech využívala retrospektivní ohlédnutí – trval hlavně na věrohodnosti. Autentické figury zredukované na typy mají hlavně služebnou funkci, nicméně typem zůstává i Vlasta Burian, neproblematizovaná, kladnou figurou, která se stala obětí mocenské zvůle.

Analyzované hry – jako zástupci z početné skupiny textů – ukazují, jak rozdílnou metodou lze k dramatu postavenému na historických osobnostech

²³ Skeč *Hvězdy nad Baltimore* byl nakonec jediný Burianův skutečný kolaborantský čin. Autorem byl Josef Opluštěl, hudbu (s použitím hudby Jaroslava Ježka) napsal Oldřich Šmatera, texty písní Julius Puchmayer a Josef Rejtar (pseud. Josef Erjé). Režisér je neznámý. Účinkovali Jindra Miškovský jako Eda Beneš, Zdena Kavková-Innemannová jako Hana, Vlasta Burian jako Honza Masaryk, Ferenc Futurista jako Khon, Karel Kastner jako Rockefeller, Čeněk Šlégl jako gangster O’Fenney, Karel Postránecký jako gangster O’Hara a Antonín Zíb jako Hlasatel na filmovém pásu M. G. M. Vysíláno 6. prosince 1941, reprízy 8. prosince 1941, 4. ledna 1942, 9. ledna 1942. Celý text skeče, z něhož se zachovala jen část zvukového záznamu – Žitný 2010, s. 137–147.

přístupovat. Detailně zmapované reálné osudy se na jeviště mohou dostávat, jak jsme viděli, ve formě poměrně věrně zdramatizovaných dokumentárních podkladů: zdrojové texty jsou „skryty“ v dialogizovaných situacích a obrazech, tehdy se ovšem autor může vystavit riziku schematizace. Dynamičtější přístup znamená nakládání s nejrůznějšími typy textů, jejich volnější spojování, svobodné nakládání s fakty, které ovšem, ve šťastnějším případě, přináší nový, svébytný, umělecký pohled na dávno známou historii. Autoři her s reálnými hrdiny se potýkají s úskalím pro dramatickou strukturu zcela zásadním – typizace, schematizace, zjednodušená polarizace světa je přesně to, co dobré drama, které nechce být zrovna komedií typů, zabíjí.

Literatura

Audyová, Alice: Anatomie morální paniky v médiích. Bakalářská práce. FSS MU, Brno 2006.

Balák, Luboš: *Hvězdy nad Baltimore*. Větrné mlýny, Brno 2004.

Just, Vladimír: Teatralita politického procesu aneb „Horáková a společníci“ jako divadelní inscenace. *Divadelní revue* 17, 2006, č. 1, s. 3–32.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Divadelný ústav, Bratislava 2007.

Steigerwald, Karel: *Horáková, Gottwald*. Větrné mlýny, Brno 2008.

Steigerwald, Karel: *Políbila Dubčeka*. Větrné mlýny, Brno 2012.

Szondi, Péter: *Teória modernej drámy*. Tatran, Bratislava 1969.

Žitný, Radek: *Protektorátní rozhlasový skeč*. BVD, Praha 2010.