

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Veronika Konvalinková

Proces jako divadlo – Proces s Miladou Horákovou a jeho literární a divadelní  
podoby

(Trial as a Theatre – Milada Horáková Trial and its Literary and Theatre  
Adaptations)

Praha 2011

Vedoucí práce doc. PhDr. Libuše Heczková, Ph.D.

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Libuši Heczkové, Ph.D. za odborné rady, připomínky, zapůjčení některých vlastních materiálů a podporu při psaní této práce.

Dále bych ráda poděkovala rodině za pomoc a velkou podporu.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 8. 2011

podpis

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se na základě historických souvislostí zabývá teatralitou politického procesu s Miladou Horákovou a spol. a jeho divadelními reflexemi. Na politický proces je zde vzhledem k jeho rituálnímu a divadelnímu charakteru nahlíženo jako na ideologickou fikci. V následujících kapitolách jsou interpretovány divadelní inscenace inspirované tímto procesem. V první řadě se jedná o hru E. F. Buriana *Pařeniště* v kontextu socialistického realismu, která byla uvedena na scénu brzy po procesu, pozornost je věnována i významu jejího znovuuvedení v roce 2008. Poslední část práce je věnována současným inscenacím inspirovaným procesem s Miladou Horákovou (hře Karla Steigerwalda *Horáková, Gottwald* a opeře Aleše Březiny a Jiřího Nekvasila *Zítř se bude...*), které tematizují absurdnost a bizarní atmosféru tohoto procesu.

## **Klíčová slova**

politický proces, inscenovaný proces, Milada Horáková, teatralita procesu, ritualita procesu, socialistický realismus, socialistická kultura, totalitní jazyk, divadlo 50. let, E. F. Burian, Pařeniště, Karel Steigerwald, Horáková, Gottwald, Aleš Březina, Jiří Nekvasil, Zítř se bude...

## **Abstract**

This diploma thesis deals with the theatricality of Milada Horáková and company trial and its theatrical reflections. In this thesis, the political trial is regarded as an ideological fiction on the grounds of the ritual and theatrical character. The dramas, which are inspired with this trial, are interpreted in the following chapters. First of them, it deals with *Pařeniště* by E. F. Burian in the context of the socialist realism, which was put on the stage in a short time after this trial. It paid attention to re-putting on the stage in 2008 as well. The last part of this thesis deals with contemporary productions, which are inspired with this trial (*Horáková, Gottwald* by Karel Steigerwald and opera *Tomorrow will...* by Aleš Březina and Jiří Nekvasil), which depict absurdity and bizzare atmosphere of this trial.

## **Key words**

political trial, show trial, Milada Horáková, theatricality of the trial, rivalry of the trial, socialist realism, socialist culture, totalitarian language, drama of the fifties, E. F. Burian, *Pařeniště* (Hotbed), Karel Steigerwald, Horáková, Gottwald, Aleš Březina, Jiří Nekvasil, *Zítř se bude...* (Tomorrow will...)

# OBSAH

<b>0. Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Historické souvislosti .....</b>	<b>11</b>
<b>2. Proces jako fikce .....</b>	<b>19</b>
2.1 Totalitní jazyk a socialistická kultura .....	19
2.2 Další výchovné veřejné kampaně .....	21
2.3 Ritualita procesu a mechanismus obětního beránka .....	22
2.4 Proces jako divadlo .....	24
<b>3. Proces v dramatu 50. let .....</b>	<b>31</b>
3.1 Divadlo v kontextu poválečného politického vývoje .....	31
3.2 E. F. Burian v poválečných letech .....	32
3.3 E. F. Burian: Pařeniště .....	34
3.3.1 Úloha Pařeniště .....	37
3.3.2 Dobová kritika .....	40
3.3.3 Konec Pařeniště .....	43
3.4 Pařeniště dnes .....	44
3.5 Podobnost s procesem .....	47
<b>4. Současné reflexe procesu .....</b>	<b>49</b>
4.1 Autenticita .....	49
4.2 Karel Steigerwald: Horáková, Gottwald .....	49
4.2.1 Kritické ohlasy .....	54
4.3 Aleš Březina, Jiří Nekvasil: Zítřka se bude... ..	56
<b>5. Závěr .....</b>	<b>61</b>
<b>Citované prameny .....</b>	<b>63</b>
<b>Literatura .....</b>	<b>64</b>

## 0. ÚVOD

Po komunistickém převratu v únoru 1948 prošla česká společnost pod vedením komunistické strany poměrně rychlými a rozsáhlými změnami, které znamenaly úplnou reorganizaci společenského uspořádání. Rozsáhlá přeměna tak postupně za výrazné pomoci různých represivních opatření zasáhla oblast politickou, hospodářskou, sociální i kulturní. Podle svých koncepcí a ideologie komunistická moc přetvářela nebo alespoň upravovala dosavadní celospolečenské hodnoty, vnucovala nový způsob života a vytvářela nový ideový svět každého jednotlivce (srov. KAPLAN 2007: 6). Velmi často tyto změny zásadně otřáslы společenským životem občanů i jejich postavením. Některým nové poměry přinesly životní šanci získat vyšší společenskou pozici, mnozí však byli odsunuti na samý okraj společnosti nebo zcela fyzicky zlikvidováni. Není pochyb, že politický převrat hluboce ovlivnil i celou sféru uměleckou nejen na čtyřicet let totality, ale i porevoluční tvorbu, která toto období reflektuje.

Období počátku padesátých let v Československu, kdy panovalo nejostřejší napětí mezi světovými bloky, sílily obavy z dalšího velkého válečného střetu, a kdy vrcholila masová nezákonnost a četnost perzekucí (srov. KAPLAN 2007: 87), s sebou přineslo různá represivní opatření, z nichž nejvýraznější místo v novodobé české historii zaujal bezesporu fenomén uměle vykonstruovaného politického procesu. Pro českou kulturu a společnost tak přelom 40. a 50. let dosud znamená přinejmenším nezáviděníhodnou kapitolu v českých dějinách, která neustále otevírá otázku viny a svědomí a stává se tak námětem mnoha diskusí a inspirací celé řady současných uměleckých děl i reinterpretací děl tehdejších.

V této diplomové práci se zaměřím na jeden z nejvýznamnějších politických procesů, na proces s dr. Miladou Horákovou a spol. a jeho divadelní reflexe. Na základě historických událostí a mechanismu jeho konstruování, včetně způsobů, kterými vedení komunistické strany záměrně manipulovalo veřejným míněním, provádělo selekci informací o přítomnosti i minulosti, jakými využilo procesu k politické výchově společnosti a jimiž vytvářelo fiktivní obraz skutečnosti, bych chtěla poukázat na jeho teatrální rysy, performativnost a s tím spojenou ritualitu

v rámci sémiotického světa, který vytváří socialistická kultura. V souvislosti s těmito aspekty se pokusím analyzovat divadelní představení, která se tímto procesem inspirojí, a jejich významy včetně některých mimoliterárních cílů.

První hrou reflektující proces s Miladou Horákovou se stalo *Pařeniště* Emila Františka Buriana. Dodnes je považováno za jedno z nejkontroverznějších dramát vzniknuvších právě na počátku padesátých let, tedy v období, kdy komunistická strana nejvýrazněji uplatňovala Stalinovu teorii o zostřování třídního boje, podle níž se poražené třídy a vrstvy nesmířily s nastalou situací a všemožně, i s použitím teroru, usilují za pomoci západních imperialistů zvrátit poměry (JANOŮSEK 2007b: 26). A právě toto ideologické schéma, odrážející a podporující atmosféru počátku studené války, které umožňovalo prohlásit za nepřítele jakoukoli nepohodlnou skupinu lidí či jednotlivce, se snažila tato Burianova hra naplnit. U *Pařeniště*, které do literatury vstoupilo bezprostředně po procesu<sup>1</sup>, bych se odpověď na otázky po jeho významu snažila nalézt v první řadě v jeho interpretaci v rámci dobového kontextu socialisticko-realistických her včetně tehdejších souhlasných i kritických ohlasů. Za druhé bych chtěla poukázat na způsob, jakým byla v *Pařeništi* zobrazena realita, proč si ji tak tehdy vedení strany nepřálo vidět a co způsobilo její předčasné stažení. Do jaké míry byl Burian motivován metodami socialistického realismu<sup>2</sup> a nakolik obavami o vlastní existenci<sup>3</sup>, zůstává ale i nadále otázkou. Třetí úhel pohledu na tuto hru se pak nabízí z pozice současného diváka včetně dnešních

---

<sup>1</sup> Premiéra *Pařeniště* se odehrála přibližně dva měsíce po osudných popravách 15. 9. 1950 v Divadle D 50 Na Poříčí 26, které bylo v roce 1991 přestavěno na současné Divadlo Archa.

<sup>2</sup> O jeho horlivosti se na stránkách Lidových novin zmiňuje A. Hoffmeister: „Tento umělec byl ve své horečné tvořivosti rychlejší, než sám si mohl stačit.“ (In: Hoffmeister, Adolf: Sbohem a šáteček E. F. Burianovi. *Literární noviny* 15.8.1959)

<sup>3</sup> Zápis z porady konané 24. března 1950 u zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ Gustava Bareše, na které byly stanoveny nové principy propagandistického informování o chystaných politických procesech prostřednictvím tisku, rozhlasu a filmu, dokládá, že se E. F. Burian už tou dobou sám hlásil, že přispěje k vytvoření „správného“ obrazu reakce na divadelní scéně. (FORMÁNKOVÁ – KOURA 2009: 188).



ohlasů a recenzí jejího znovuuvedení v rámci cyklu věnovanému desetiletím dvacátého století v brněnském Ha Divadle.

Již v době svého uvedení byla tato hra ojedinělá. Poúnorové sepětí politiky a oficiální literatury, proklamace socialistického realismu jako jediného akceptovatelného uměleckého směru požadujícího zobrazovat skutečnost pravdivě a historicky konkrétně v její revoluční perspektivě (JANOUSEK 2007b: 97), stejně jako opakovaná válečná zkušenost a selhání západních civilizací vedlo již od konce války k přesvědčení, že minulost je překonána a jedině socialismus může nabídnout novou epochu šťastného věku, který předpokládal lidi propojené pouty soucítění a zájmu až téměř po zrušení vlastní totožnosti (MACURA 2008: 31). V dramatické tvorbě se pak tato situace projevila množstvím budovatelských her, jakýchsi návodů k budování nové společnosti, nejčastěji výrobních<sup>4</sup> a vesnických<sup>5</sup>, odrážejících nadšenou cestu k vysněné budoucnosti ve spravedlivé beztřídní společnosti. Kromě nich se objevoval i velký počet dramát historických<sup>6</sup>, soustřeďujících se na vybrané okamžiky a výrazné osobnosti české historie, především za účelem reinterpretovat dějiny tak, aby potvrzovaly správnost zvolené cesty ke komunismu. *Pařeniště* se však těmto třem nejčastějším typům vymyká, patří do poněkud užší skupinky dramát o boji s domácími či zahraničními nepřáteli<sup>7</sup>. Zobrazením tzv. příslušníka

---

<sup>4</sup> Prostředí továrny je například zobrazeno v neznámější budovatelské hře Vaška Káni *Parta Brusiče Karhana* (1949), severočeské povrchové doly ve hře Vojtěcha Cacha *DS 70 nevyjíždí* (1948), prostředí pracovních soutěží Brigád socialistické práce popsal Karel Dvořák dramatem *Boženka přijede* (1949), stavba nové vysoké pece v třineckých železárnách se stala námětem hry Milana Fialy a Ladislava Bublíka *Veliká tavba* (1949) atd.

<sup>5</sup> Jako příklad vesnického dramatu lze uvést *Tichá vesnice* (1949) Emy Řezáčové, *Hádají sa o rozumné* (1950) Ilji Prachaře či *Jarní hromobití* (1952) Miloslava Stehlíka.

<sup>6</sup> Např. drama Miroslava Krohy *Bez starosti* (1948) nebo drama Františka Rachlíka *Hodina předjitřní* (1950) či Bohuslava Březovského *Veliké město pražské* (1950).

<sup>7</sup> Tento boj zobrazuje např. Jaroslav Klíma v dramatu *Ohnivá hranice* (1949) či špionážní drama Zdeňka Bláhy *Mír* (1951).

inteligence v roli hlavní postavy a celkovou tísnivou atmosférou celé hry zaujalo však v prvních letech budovatelské kultury ojedinělé postavení i v rámci této „kategorie“.

Další inscenace tematizující proces s Miladou Horákovou, které se v této práci pokusím interpretovat a ukázat tak těsné sepětí politického procesu s divadlem, jsou již ze současnosti. Hra Karla Steigerwalda *Horáková, Gottwald* z roku 2006 inspirovaná právě divadelností procesu v sobě prolíná historické postavy a události s fikčním světem Burianova *Pařeniště*. Steigerwald hrou nechává prostupovat postavu Milady Horákové, E. F. Buriana i Klementa Gottwalda a vytváří tak místy až groteskní obraz bizarní atmosféry 50. let. Krajním případem akcentace teatrality samotného procesu, na který se zaměřím, je inscenace využívající nijak neupravených autentických dokumentů a dalších poetických textů z padesátých let jako těžiště celého díla. Zejména u této opery Aleše Březiny a Jiřího Nekvasila *Zítřka se bude...* se zaměřím na arbitrární povahu textu (označující) vzhledem k realitě (označované).

## 1. HISTORICKÉ SOUVISLOSTI

Záhy po únorových událostech roku 1948 komunistická strana systematicky ovládla všechny důležité články státní správy a mezi první důležité kroky na cestě k upevnění svých mocenských pozic zařadila důsledné vyloučení odpůrců nově nastoleného režimu z veřejného života. Téměř okamžitě po převratu ovládla KSČ klíčové pozice v rozhlase a tisku, z nichž se rázem stal jeden z neúčinnějších nástrojů pro realizaci politiky jedné strany. Součástí pronásledování jejich odpůrců se tak mohla stát masivní propaganda přesvědčující veřejnost o jejich správnosti. Vrcholem těchto represivních opatření a zároveň důležitým atributem fungování komunistického režimu se staly politické procesy. Mechanismy na „výrobu“ procesů se u nás začaly vytvářet již na sklonku roku 1947, nejkrutější rozsudky<sup>8</sup>, od roku 1949 již za vydatné asistence sovětských poradců, však padly až v první polovině padesátých let a do historie se vepsaly jako tzv. monstrprocesy.

Politické inscenace a výsledné mediální obrazy těchto procesů podle potřeb KSČ zcela manipulovaly veřejným míněním a spolu s neustálou hrozbou studené války fungovaly v první etapě zakladatelského období režimu (jak toto období mezi lety 1948-53 vyznačující se především masovou nezákonností a perzekucí historici označují) jako jeden z pilířů prosovětsky orientované komunistické ideologie (srov. KAPLAN 2007: 86, MACURA 2008: 24). Protože otevřený střet s nepřítelem se neodehrával na válečném bojišti, ale na scéně diplomatické, politické či hospodářské, zesílila orientace na hledání a objevování „domácích“ nepřátel – skutečných, potenciálních, vymyšlených a provokacemi vyvolaných. Jedinou oficiálně uznávanou ideologií se v Československu stal marxismus-leninismus, jediné v jehož duchu vychovávaná společnost mohla být dostatečně ostražitá před těmito třídními nepřáteli, válečnými imperialistickými štváči, reakčními živly a

---

<sup>8</sup> Ve své práci věnuji pozornost hlavně procesu s dr. Miladou Horákovou a společníky (pouze okrajově bude porovnáván s procesem s Rudolfem Slánským a spiklenci z roku 1952), je třeba zdůraznit, že v letech 1948 – 1954 počet jejich obětí dosáhl téměř dvou set tisíc (KAPLAN 1995: 5).

zrádci národa, kteří tvořili zásadní překážku v cestě společnému budování šťastné budoucnosti<sup>9</sup>. Masovou nezákonnost provázející toto hledání nepřátel jednak umožňovala soustava zákonů zajišťující mocenský monopol komunistické strany a likvidující občanská práva běžné demokratické společnosti a jednak nadřazování stranických rozhodnutí KSČ nad samotné zákony (KAPLAN 2002: 11).

Soudní proces právě s Miladou Horákovou a spol. sehrál v tomto období klíčovou roli. V první řadě proto, že se teprve formoval jeho charakter podle sovětského vzoru<sup>10</sup> a způsob jeho prezentace veřejnosti, na straně druhé kvůli plánované „politické výchově mas a k třídní nenávisti“. Tato výchova byla realizována nejen veřejnými médii, ale i na všech krajských výborech KSČ, kam byly zaslány směrnice<sup>11</sup>, jakým způsobem by měl být proces prezentován. Spočívaly v organizování zpravodajství o procesu – vylepování novin, hlášení místním rozhlasem, v rozvíjení agitace o jeho významu na různých závodních besedách, v projednávání na akčních výborech Národní fronty a vytváření zpráv do *Rudého práva* i dalšího tisku, jaké kde právě panuje mínění o procesech (KAPLAN 1995: 283-284). Nadto byly masově organizovány a shromažďovány desetitisíce podpisů od dělníků z továren a závodů, přes školy až po různá sdružení stvrzující požadavek nejpřísnějších trestů. Ojedinele se však vyskytly i ohlasy, jež dokládají, že veřejnost nebyla zcela přesvědčena o vině obžalovaných. Jedná se zprávy, které upozorňují, že například sebevědomé vystoupení dr. Horákové u soudu zapůsobilo posilujícím

---

<sup>9</sup> Vize o šťastné budoucnosti byla v logice socialistického uvažování chápána jako něco, co přijít musí, jako budoucnost předem určená a nevyhnutelná (MACURA 2008: 15).

<sup>10</sup> Sovětští poradci Lichačev a Makarov např. zavedli tzv. nepřetržité výslechy, tzv. konfrontaci vyslychaného s již vynucenými výpověďmi jiných vězňů a tzv. otázkové protokoly – učení odpovědí nazpaměť podle vypracovaného scénáře (KAPLAN 1995: 122).

<sup>11</sup> Pod tímto dokumentem byl podepsán zástupce gen. tajemníka ÚV KSČ Gustav Bareš a další členka ÚV Marie Švermová. Není bez zajímavosti, že Švermová při rehabilitaci tohoto procesu v roce 1968 prohlásila, že byly s Miladou Horákovou dobré přítelkyně a svůj určitý díl viny na jejím odsouzení rozptýlila v tvrzení, že „míru její viny nemůže posoudit“ (srov. RADOTÍNSKÝ 1990: 13, KAPLAN 1995: 283).

dojmem mezi reakcí, především mezi bývalými živnostníky a sedláky, nebo že veřejnost projevuje slabost pro viníky ženského pohlaví, které jsou označovány za hrdinky. V některých zprávách lze dokonce vyčíst pochybnosti o věrohodnosti celého procesu a vině souzených (FORMÁNKOVÁ – KOURA 2008: 49).

Ke změně veřejného mínění o zprvu uznávané právniče a poslankyni Miladě Horákové nedošlo rázem až během procesu, ale napomáhaly mu již některé momenty roku 1947-48. Již v meziválečném období se Horáková stala významnou a mezinárodně uznávanou osobností v oblasti boje za práva žen. Z dlouhodobé spolupráce se senátorkou Františkou Plamínkovou<sup>12</sup> vzešly mimo jiné její návrhy změn občanského zákoníku, které se připravovaly v právní komisi Ženské národní rady, jejíž se posléze stala jednatelkou. Z jejího popudu bylo založeno Sdružení akademicky vzdělaných žen, podílela se na anketě pro reformu rodinného práva, stala se jednatelkou Ženské národní rady a byla v předsednictvu Ochrany matek a dětí. Od svého nástupu do zaměstnání se tak prakticky neustále zabývala rovnoprávností žen, což ji zaměstnávalo natolik, že do národně socialistické strany vstoupila až v roce 1929.

Již počátkem roku 1948 však byla delegátkami kongresu Mezinárodní demokratické federace žen považována za „reakcionářku“, v únoru se od ní okamžitě odvrátila Rada československých žen, jejíž byla doposud předsedkyní a tisk zcela již ovládaný komunisty mohl oznámit, že Milada Horáková byla zbavena veškerých svých veřejných funkcí. Tato informace způsobila, že se jí začaly veřejně zříkat i organizace, jejichž členkou ani nikdy nebyla (srov. DVOŘÁKOVÁ - DOLEŽAL 2001: 65).

Ačkoli se politické angažování Milady Horákové po složení poslaneckého mandátu<sup>13</sup> omezilo na pouhých několik setkání s bývalými spolustraníky a

---

<sup>12</sup> Františka Plamínková (1875 - 1942), jejímiž postoji a názory byla Milada Horáková ovlivněna a s níž ji pojilo dlouholeté přátelství, bývá považována za první českou feministku. Bojovala za zrušení celibátu učitelek, volební právo žen a rovnoprávnost žen a mužů. Byla mj. členkou Ženského klubu českého a Výboru pro volební právo žen.

<sup>13</sup> Učinila tak pod dojmem nevyjasněného úmrtí Jana Masaryka 10. března 1948.

korrespondenci s exilem (o ilegálním odboji se de facto nedalo hovořit, jednak kvůli názorové roztržiténosti exilu a jednak kvůli jejich předpokladu, že nastalá situace je pouze dočasná), stačila k jejímu zatčení jediná schůzka ve Víně, zbytek vyšetřování už se odvíjel podle plánů a potřeb StB (KAPLAN 1995: 112). O nutnosti vytvořit exemplární proces bez „reálných“ důkazů svědčí i fakt, že vyšetřovatelé ještě měsíc po zatčení o její činnosti mnoho nevěděli, až v průběhu vyšetřování se rozhodlo, kterému z vyšetřovaných bude přiřčeno vůdčí postavení a celá skupina „záškodníků“ byla notně nesourodá, někteří se spolu ani neznali. Kromě JUDr. Milady Horákové se jednalo o JUDr. Josefa Nestávala, JUDr. Jiřího Hejdu, Františku Zemínovou, Františka Přeučila, Jana Buchala, Antonii Kleinerovou, Oldřicha Pecla, Závíše Kalandru, JUDr. Zdeňka Pešku, Vojtěcha Dundra, JUDr. Bedřicha Hostičku a JUDr. Jiřího Křížka.

I Závíš Kalandra, postava pro následující interpretace více než důležitá, kromě Oldřicha Pecla a Antonie Kleinerové nikoho neznal. Podstatné však bylo, že měl mít s Peclm spojení na jistou americkou novinářku Mary Bakerovou, které údajně předával špionážní zprávy. Do této skupiny velezrádců tak byl zařazen jako reprezentant trockismu, aby mohlo být odsouzeno co nejširší spektrum skutečných či smyšlených nepřátel (srov. BOUČEK 2006: 140). Kalandrovo nejtěžší provinění, u soudu zdůrazňované, byl názorový rozchod s komunistickou stranou a jeho vyloučení za „úchylnost“ z KSČ v roce 1936, když veřejně odmítl moskevské procesy, o nichž pak napsal dvě stati – společně s Josefem Guttmannem *Odhalené tajemství moskevského procesu* (1936) a později ještě *Druhý moskevský proces* (1937). Poté se ale už jen neúspěšně pokusil zformovat opoziční komunistické křídlo kolem časopisu *Proletář*, jenž tou dobou redigoval. Po návratu z nacistického vězení (vězněn byl hned od roku 1939 až do osvobození) zůstal stranou veřejného života a kromě vstupu do sociálně demokratické strany se věnoval už jen vědeckým pracím, zejména o české historii.

Celý scénář procesu byl před jeho samotným zahájením pečlivě probírán na ministerstvu spravedlnosti, byly zvažovány všechny otázky i eventuality, jež se mohly vyskytnout během hlavního líčení, aby nedošlo k nějakému nežádoucímu incidentu. Režii celého procesu mělo pevně v rukou vedení KSČ, které rovněž předem určilo výši trestu.

Předem vypracované otázkové protokoly podle sovětského vzoru měl k dispozici i soud, čili celý soudní proces se opravdu podobal spíše absurdnímu divadlu<sup>14</sup>, v němž všichni „sehrávali nacvičené role“. Tyto otázkové protokoly byly formálně vystavěny důsledně dialogicky a v otázce už byla většinou přítomna nebo naznačena alespoň část odpovědi. Do konečné podoby byly zformulovány až po několikaměsíčních výsleších obžalovaných, jednak za dlouhého fyzického i psychického týrání a jednak za neustálého opakování celé procedury výslechu, navíc doplňované o nové konfrontace s ostatními obviněnými, kdy se byli vyslýchaní nuceni z různých činů navzájem usvědčovat. Při tomto způsobu vyšetřování nebylo běžné ani nutné obstarávat jakékoli důkazy, vyšetřovatel si musel opatřit přiznání pouze od vyšetřovaného, přičemž všechny prostředky vedoucí k doznání byly přiměřené a povolené (KAPLAN 1995: 123). V textech otázkových protokolů, jejichž konečné znění upravovali jak vyšetřovatelé, tak i sovětsí poradci, se objevovaly již formulace typické pro politické procesy 50. let – např. „moje protistátní činnost, já agent, já nepřítel“ (KAPLAN 1995: 128). Soudci, prokurátoři, obhájci, svědci i sami obžalovaní jsou tak nejčastěji připodobňováni k hercům, recitujícím daný scénář. Tímto způsobem pak byli obžalovaní připraveni, aby jim bylo možné dokázat teror, spiknutí, sabotáž a spoléhání na vypuknutí nové války na základě pokynů politiků z exilu a západních špionážních center.

Před toto divadlo bylo postaveno publikum vybrané vždy z některých továren a závodů, jež mělo být přesvědčeno o velikosti nebezpečí nepřátelské činnosti pro stát a pracující lid, a tudíž musela být tato ilegální aktivita vylíčena v těch nejtemnějších barvách. Veřejná líčení měla současně i odpůrcům režimu a skrytým nepřátelům ukázat, že každý jejich pokus o rozbití republiky bude zneškodněn a potrestán. Zvýšená ostražitost a bdělost byla součástí deseti hlavních bodů politiky, vyhlášených Klementem Gottwaldem na IX. sjezdu KSČ<sup>15</sup>: „Nesmíme ani na okamžik zapomínat, že cesta k socialismu je a bude i po únorovém vítězství cestou

---

<sup>14</sup> Problematikou nazývaní procesu divadlem a otázkami teatrality včetně možnosti nahlížet na proces jako na divadlo se zabývá druhá kapitola této práce.

<sup>15</sup> Který se konal 25. - 29. května 1949 (KAPLAN – PALEČEK 2001: 42).

třídního boje. Stále platí, že v únoru byla reakce sice bita a poražena, ale nebyla a nemohla být dobita a zlikvidována. [...] Ano, dnešní plány reakce jsou zruďné a chorobné a nemají nejmenší naděje na uskutečnění. [...] Dovedli jsme zatočit s reakcí, když seděla ve vládě. Najdeme i vás ve vašich řadách a vaše temné dílo znemožníme.“

Po třetím dnu procesu se díky masové mediální kampani strhla doslova davová hysterie. Pod tlakem médií a pokynů z ÚV KSČ nižším stranickým složkám, jak využít proces v zájmu strany, se do soudní síně dostalo tisíce rezolucí, provolání a žádostí o trest nejvyšší. Obraz třídního nepřítel systematicky předkládaný veřejnosti byl v případě Milady Horákové obohacen nejen o spojení žena-nepřítel, ale i o odsouzeníhodnou kombinaci žena-matka, která si přeje válku, při níž by se postavila na stranu nepřátel a touží po ní i za cenu, že by mohlo zahynout její jediné dítě, dcera Jana. V souvislosti s tvrzením, že by ve válce souhlasila se svržením atomové bomby na Prahu<sup>16</sup>, byla přirovnávána k dozorkyním v nacistických věznicích či dokonce k samotnému Hitlerovi.

V dobovém tisku byli všichni obžalovaní běžně nazýváni těmi nejexpresivnějšími výrazy, které tehdejší rétorika dokázala vymyslet – „zlotřilá chamrad' zavilých zločineckých typů nejprohnanějších podlidí“, „smečka záškodníků“, „kapitalističtí dravci“, „loutky na šachovnici světových gangsterů“, „zavilý trockistický vyvrhel“ (IVANOV 1991: 236). Proti nim se ta nejběžnější pojmenování jako „zrůdy, špioni, zrádci, rozvratníci, političtí ztroskotanci, diverzanti“ mohou dokonce jevit jako standardní. Stejný slovník přejali ve svých projevech i mnohé osobnosti literárního života, jako byl Jan Drda, Marie Pujmanová či Karel Nový.

Po vynesení rozsudku se i přes tuto kampaň našlo pár jedinců, kteří prezidenta žádali o zmírnění trestu. Nejenže jejich žádosti nebyly brány v potaz, ale sami byli pečlivě prověřováni. Vzhledem k rozsáhlým veřejným aktivitám Milady Horákové

---

<sup>16</sup> Cekotová, L.: Chtěla, aby byla bombardována Praha. In: *Rudé právo*. 2. 6. 1950, roč. 30, č. 130, s. 5. Totéž například i Dolejší, V.: Chtěli válku. In: *Rudé právo*. 2. 6. 1950, roč. 30, č. 130, s. 5. nebo Dolejší, V.: Rozsudek žen a matek. In: *Rudé právo*. 15. 6. 1950, roč. 30, č. 141, s. 5.



před rokem 1948 však mnoho protestů a proseb o milost přišlo hlavně z ciziny, převážně z významných organizací či univerzit i od významných osobností jako byl Albert Einstein, Albert Camus, Jean-Paul Sartre či Winston Churchill.

Nakonec ministerstvo spravedlnosti stačilo ještě v červnu vydat knihu s v té době příznačným názvem *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice – Horáková a společníci*<sup>17</sup>, jež měla působit věrohodným dojmem zápisu hlavního přelíčení. Jednalo se však o značně upravenou verzi určenou k politickým účelům jako důkaz o správnosti rozsudku a krutých trestů. Mnohé zásahy zcela měnily obsah výpovědí a mnoho jich bylo zcela vymazáno. Vypuštěny byly zejména všechna alespoň částečná odmítnutí viny, popření některých „špionážních setkání“, jakákoli prohlášení o zaujatosti svědků a jakékoli pozitivní politické názory obžalovaných na demokracii v masarykovské tradici a v pojetí Edvarda Beneše.

Vynesením rozsudků a vykonáním poprav ale proces tak zcela neskončil. Podle tohoto modelu se vytvářely další, komunisty nazývané „okrajové“ procesy a tento znovu ožíval pokaždé v mnoha zorganizovaných besedách a přednáškách o zločinech odsouzených, do nichž se zapojily mnohé známé osobnosti veřejného a kulturního života. Po celé republice jezdilo několik desítek pracovníků ministerstva, ale i soudců a prokurátorů, kteří přednášeli o procesu a jeho politických závěrech. Aktivní byla především dělnická prokurátorka Ludmila Brožová, jejíž projevy byly údajně velmi sugestivní (FORMÁNKOVÁ – KOURA 2008: 66).

Po Stalinově a Gottwaldově smrti v březnu 1953 se pomalu začínala atmosféra strachu uvolňovat a počal sílit tlak po revizích politických procesů. Tyto snahy o rehabilitaci probíhaly ve všech státech sovětského bloku a byly silně ovlivňovány moskevským vedením Komunistické strany. Plná rehabilitace však nebyla možná. To bylo zapříčiněno jednak socialistickou legislativou a navíc malou ochotou vedení KSČ přiznat rozsáhlou nezákonnost, jednak také tím, že mezi těmi,

---

<sup>17</sup> Původně byl nazýván akce Střed, později Direktorium československého odboje, nakonec bylo těsně před procesem rozhodnuto pro název *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice – Horáková a společníci*. Zvažován byl ještě název *Složky soustředěného ilegálního podzemí*, který odrážel jeden důležitý fakt – tvůrci procesu totiž nebyli přesvědčeni o jednotném vedení ilegální aktivity, ale pouze o existenci tří ilegálních složek, působících proti režimu stejným směrem (KAPLAN 1995: 151).

kteří rehabilitace prováděli, zůstávalo mnoho přímých účastníků podílejících se na jejich výrobě. Na rehabilitačním řízení procesu právě s Miladou Horákovou a spol. neměli až do roku 1968 vedoucí komunisté žádný zájem. Nechtěli ani jítřit vzpomínky lidí na celou kampaň provázející proces, ani vyvolat tím řetězovou reakci žádostí o rehabilitaci mnohých dalších obětí. Příznivější podmínky pro revizi tohoto procesu nastaly až v lednu 1968, ale přes časovou náročnost a různé překážky se rehabilitace protáhla do mnohem méně příznivého období po srpnu 1968, přesto však pokračovala zejména ve výšeších asi padesáti zúčastněných, v první řadě pěti obětí, kteří přežili (Nestávala, Hejdy, Kleinerové, Přeučila, Pešky a Křížka). Průtahy rehabilitace vyvrcholily v roce 1973 přesunutím vyšetřování ze státní prokuratury „zpět“ do rukou původních tvůrců procesu – Státní bezpečnosti a v roce 1975 po nejrůznějších průtazích byl případ definitivně odložen. Až 29. června 1990, přesně po čtyřiceti letech (a dvou dnech) od popravy bylo konečně rehabilitační řízení uzavřeno s tím, že se odsouzení trestných činů nedopustili (KAPLAN 2008: 125-159).

## 2. PROCES JAKO FIKCE

### 2.1 Totalitní jazyk a socialistická kultura

Na poučnou situaci v českém kulturním prostředí je možné nahlížet jako na tzv. směnu kultur, tak jak o ní hovoří Lotman a Uspenskij (LOTMAN – USPENSKIJ 2003: 37). Pro tuto směnu kultur, zvláště pak v dobách společenských otřesů, je podle nich příznačné, že bývá doprovázena zvýšenou sémiotičností chování, přičemž se zavádí nejen nové formy chování, ale zesiluje se i symboličnost starých forem. To je způsobeno především potřebou kladně vymezit nově nastupující kulturu na pozadí kultury staré (ne-kultury). Nově nastupující kultura má zřetelně jazykovou povahu, protože právě přirozený jazyk jí svou systémovostí umožňuje vytvořit uzavřený a jednoznačně strukturovaný systém a interpretovat tak jevy, které v realitě nejsou jednoznačně odlišeny a strukturovány (LOTMAN – USPENSKIJ 2003: 38). Tomuto modelu odpovídá i jednoznačné vymezení socialistického světa proti starému a překonanému (kapitalismu).

Mytický charakter světa (MACURA 2008: 13), který konstituuje nová kultura, se v denním životě projevuje především ritualizací chování a lze říci i režírováním veřejného života. Tím, že úřady a různé organizace utvářely různé veřejné akce a „představení“, jichž se aktivně účastnily masy lidí, si tak v zásadě neustále potvrzovaly legitimitu moci, všudypřítomnost a společenskou popularitu. Občané naopak účastí v těchto oficiálních „inscenacích“ získávali potvrzení o své loajalitě vůči Komunistické straně. Souvislost těchto ritualizovaných veřejných akcí s divadelním představením ve své studii vysvětluje Joanna Królak na základě pěti kategorií performance activities<sup>18</sup>: celé odehrávání musí být kompletně splněno, vytváří se „posvátné předměty“, například veliké portréty vůdců (obrazy vůdců či úderníků měly sakrální charakter uctívání, srov. též MACURA 2008: 14), jsou

---

<sup>18</sup> Richard Schechner definuje čtyři vlastnosti společné hrám, zábavě, rituálu a divadlu: 1. předem určený čas, 2. zvláštní, nově získaná hodnota předmětů, 3. neproduktivita, 4. vlastní pravidla (cit. dle KRÓLAK 2005: 100).

neproduktivní a mají svá pevná pravidla, kterým se jedinec musel podřídit (KRÓLAK 2005: 100). Neoddělitelnou součástí těchto rituálů je i verbální složka – jakožto nejdůležitější zprostředkovatelka ideologie, za pomoci různých hesel nesených na plakátech či skandovaných upevňovala svoje postuláty.

S revolučností socialistické kultury souvisí i vznik totalitního jazyka, nově vystavěného sémantického kódu (srov. FIDELIUS 1998; GŁOWIŃSKI 2004). Podle Głowińskiego má tato „novořeč“ parazitující charakter, vytváří jakýsi metajazyk, který poukazuje na nedostatečnost a neadekvátnost tradičních jazyků a zároveň zneužívá některé jejich prostředky (GŁOWIŃSKI 2004: 152n). Do značné míry se tím setřel rozdíl mezi funkčními jazyky, protože v rámci ideologie byla z uměleckých textů vytěšňována osobní reflexe a díla se tak svým stylem výrazně přiblížila odborným nebo běžně sdělovacím textům<sup>19</sup>. Podle Głowińskiego kanonickou podobu získává novořeč v poezii, protože nejnázne nese ideologické významy, ale uplatňuje se i v próze, v plné míře se projevuje v řeči vypravěče a stejně jako v dramatu především v řeči postav. V jejich promluvách se mísí s neformální, lidovou řečí vyznačující se bodrým humorem ve snaze zživotnit postavy a přiblížit je i s jejich ideovým světem čtenáři. S mluvou nepřítele pak nikdy nedochází k jejich konfrontaci a eliminuje se tak víceméně jakákoli dialogičnost.

S tímto charakterem totalitního jazyka také souvisí nejen výrazná monologičnost celé komunistické propagandy (srov. KRÓLAK 2005: 103), ale i velký důraz kladený na objektivitu. Leninismus vycházející z Marxovy teorie o vývoji lidstva se opíral o přesvědčení, že socialismus je jediným možným vyústěním logického přechodu z minulosti do budoucnosti, že jedinou možnou vládnoucí třídou na cestě k pokroku jsou proletáři (aristokracie či buržoazie se neosvědčila, protože vedla k vykořisťování) a jediným správným řešením hospodářských otázek je zrušení veškerého soukromého majetku, což povede ke konečnému odstranění vykořisťovatelů a tím pádem bude dosaženo ideální společnosti (srov. STEINER 2002: 204).

---

<sup>19</sup> E. F. Burian tuto skutečnost reflektoval ve své hře Pařeniště (viz zde další kapitola): „Copak si můžete, když máte trochu kultury, po přečtení politických zpráv zopakovat totéž v rýmovaném?“ (BURIAN 1950: 72).

Aby bylo možné vštípit teorii marxismu-leninismu širokým vrstvám lidí, musel být tento vědecký světový názor zjednodušen a znázorňován na konkrétních a snadno pochopitelných příkladech. Výchova k tzv. politické uvědomělosti a utvrzování v tom, že jedině zájmy Komunistické strany jsou v souladu s objektivním společenským vývojem, spočívala mimo jiné také v neustálém odhalování nepřátel a boji s nimi. Těmi nepřáteli byla myšlena dosud neporažená zahraniční buržoazie a doma její tzv. pátá kolona. Avšak aby nebyla narušena neochvějnost komunistické moci, bylo nutné neustálé zdůrazňování, že mezi lidmi se pohybují už jen skupinky, zbytky, jednotlivci, před jejichž vlivem by měli být lidé ostražití, a kteří by měli být odhalováni a likvidováni. Třídní nepřítel je zobrazován jako nepřizpůsobivý jedinec (vše, co jde proti logickému proudu dějin, je nepřátelské, reakční) či pouhá žalostná figurka. V krajním případě se jedná o tzv. novodobé „jidáše“, kteří pracují pro nepřítele (srov. FIDELIUS 1998: 55).

## **2.1 Další výchovné veřejné kampaně**

Neustálé hledání nepřátel a organizované útoky na ně jsou považovány za specifický typ komunikační strategie, který byl příznačný pro totalitní režim jako takový, prolínání zákulisního jednání stranického či státního aparátu se zdánlivě autonomní veřejnou diskuzí. Na další kampaně jako byl např. Fučíkův odznak, jiráskovské akce či pracující do literatury se přímo napojovala dramatická tvorba a umělci se tak snažili „nově interpretovat historii národa a bojovat proti světovému imperialismu za mír“ (JANOŠEK 2007 b: 334).

Stěžejním krokem komunistického režimu k přetvoření vědomí lidí o literatuře a historii byla Jiráskovská akce. Jiráskovo masově rozšířené dílo se mělo stát normou pro autory píšící historickou prózu a zároveň mělo jít příkladem při hodnocení české kultury a celých českých dějin, s největším důrazem na husitství a národní obrození jako vrcholu české historie. Vydání prvního svazku plánovaných sebraných spisů Aloise Jiráska Klement Gottwald zcela v souladu s principy tehdejší rétoriky nazval nejen dosud nejlidovějším, ale i nejkrásnějším a *Staré pověsti české*

skutečným klenotem naší literatury, jejichž výchovný význam daleko přesáhl hranice literatury.

V dalším výchovném počínu, Fučíkově odznaku, se projevila snaha prostřednictvím četby knih a sledování filmů vypěstovat v člověku touhu být „správně“ vzdělaným člověkem. Nositelé Fučíkova odznaku se po vykonání zkoušky měli stát ještě platnějšími občany republiky, kteří usilovně pracují na vybudování socialismu (srov. BAUER 2003: 186, JANOUŠEK 2007b: 46).

Snaha komunistické strany kontrolovat a formovat volnočasové aktivity se projevila i v soutěži Pracující do literatury, která v korespondenci s představou o neustálém pokroku a vyspělosti členů socialistické společnosti vytvářela dojem, že narůstá i počet umělců. Toto hledání nových talentů, dnes nahlížené spíše jako snaha přivést lidi k vyjadřování souhlasu s režimem, ale mělo hlavně nahradit odsuzované tzv. buržoazní spisovatele.

### **2.3 Ritualita procesu a mechanismus obětního beránka**

O ritualizaci chování v socialistické společnosti je zmínka už v předchozí podkapitole. A právě rituál, který se vzhledem k charakteru procesu nabízí jako jeden z možných způsobů, jak proces vysvětlit, Petr Steiner popisuje na základě teorie Reného Girarda<sup>20</sup> jako nástroj k překonání vlastní mimetické touhy. Jestliže člověk touží po nějakém předmětu ne pro uspokojení individuálních potřeb, ale protože po něm touží i někdo druhý a chování prvního má tendenci napodobovat, vzniká tzv. mimetická rivalita. A právě rituál se jeví jako vhodný nástroj k jejímu zvládnutí: řešení je nalezeno, přehraje-li se konflikt symbolicky znovu, bez skutečného násilí (STEINER 2002: 186).

Jako další příklad zvládnutí této rivality uvádí mechanismus obětního beránka. V okamžiku, kdy mimetická rivalita jakožto prvotní impuls žene do chaotického boje jedince proti komukoli, vzniká konfliktní situace. V tomto momentě je nejefektivnější nahradit společný objekt touhy nějakým společným nepřitelem, který

---

<sup>20</sup> Girard, René: *Things Hidden since the Foundation of the World a Generative Scapeogating* (cit. dle STEINER 2002: 186).

z rivalů vytvoří spojence. Vybraný nepřítel-oběť je jakožto mimetická náhražka všech dalších obětí potrestán kolektivně, což vede k stmelení společnosti. Pro fungování tohoto mechanismu je potřeba vybrat oběť s nějakým znakem odlišnosti od většiny a nejlepším a nejpůsobivějším důkazem je přímé doznání. Ideální oběť si svých zločinů není vědoma a pocit nepřátelství je konstituován na ideologické rovině (srov. STEINER 2002: 192, o mechanismu obětního beránka při venkovských procesech 30. let v Rusku hovoří též ELLMAN 2001: 1224).

Na politický proces pak Steiner nahlíží jako na ideologickou fikci. Tou podle svých slov chápe jako „historicky proměnlivé uskupení partikularizovaných forem kolektivních představ“, která má dvě složky, slovesné umění a politickou fikci. Promítá-li totiž politika ideologickou fikci do materiálního světa mocenských zájmů, literatura nabízí těmto fikcím jejich organizační strukturu (STEINER 2003: 333). Aby se myšlenka stala materiální silou, musí být vyjádřena tropologicky, sdělena jako příběh a musí být vyprávěna speciálním jazykem, který je ideologicky předpojatý. Marxův dějinný příběh od prvobytně pospolné společnosti směřující k společnosti komunistické má podle Steinera mnoho společného se žánrovými rysy romance, která je postavena na schématu porušení a následného znovunastolení původní harmonie, přičemž hodnoty jsou zde striktně antonymní (absolutní dobro nebo absolutní zlo). Hrdina se z původně šťastného prostředí dostane do světa utrpení, jeho totožnost je zpochybněna – je zaklet (uspán, převtělen), nakonec je ale opět stvrzen ve své původní autentičnosti a příběh končí (STEINER 2003: 333).

Marxismus-leninismus formuluje proletářskou revoluci jako proces nalezení třídní totožnosti – proletariát si uvědomuje svoji pravou historickou úlohu – promítnutím proletářovy bezprostřední nereflektované sociální zkušenosti do velikého dějinného příběhu lidstva se přemění z pasivního objektu historického procesu v jeho aktivní subjekt (STEINER 2003: 333). Toto černobílé vidění světa blízké romanci bylo podporováno příběhy velkých hrdinů, u nás je z tohoto hlediska bezesporu nejvýraznější kult Julia Fučíka (srov. též MACURA 2008: 85). Tyto hrdinné příběhy jsou díky této optice nejvíce podobné křesťanským hagiografiím a jejich antitezí jsou pak démonografie. Démonografie se pak jeví jako nejpříznačnější název pro popis obžalovaných v politickém procesu, které zobrazují maximální mravní zkaženost a zločinnost.

## 2.4 Proces jako divadlo

Jestliže komunistická propaganda využívala ideologickou fikci k upevňování své moci a k vytváření mýtu o budoucím ráji a literatura ji k tomu poskytla svou organizační strukturu, tak právě divadlo se ukázalo jako nejvhodnější forma k demonstraci síly a úspěchu komunistické strany ve snaze zprostředkovat ji co nejširšímu množství lidí. Protože právě diváci jsou měřítkem úspěchu či prohry a smrt na scéně je nejsilnějším prostředkem, jak zapůsobit na jeho city, zdůvodňuje možnost zhodnotit celý proces teatrologickými pojmy a souřadnicemi jako divadelní kritiku Vladimír Just (srov. JUST 2006: 4, o procesu s Rudolfem Slánským a spikl. též ŠNAJDER 1990: 41-42).

Tento přístup však na stránkách *Divadelní revue* vyvolal polemickou reakci Petra Pavlovského, podle něhož proces divadlem není ani ve smyslu jako druh umění, ani jako způsob komunikace. Podle něj se jedná o společenskou mystifikaci, tedy uvádění osob v omyl. Svoji povahou světské ceremonie lze tento soudní proces stejně jako rituály či folklórní obřady zařadit mezi paradivadelní fenomény, které mají právě řadu prvků divadelnosti. Divadlem proces nemůže být, protože nespĺňuje jeho základní charakteristiky. Mezi ně v první řadě patří rozdělení přítomných na publikum a účinkující, za druhé všichni zúčastnění vědí, co je realita a co znak a za třetí pro nikoho nemá představení reálný následek (PAVLOVSKÝ 2006: 66). Tato práce se ve shodě s předchozí definicí divadla pokusí poukázat na některé teatrální prvky a pojem divadlo je zde užíván v metaforickém významu.

Jak ve své studii Just upozorňuje, celý proces obsahoval všechny složky divadelního představení. Měl přesný dramaturgický záměr, byl mu během poměrně dlouhé doby a za četných úprav vytvořen dramatický text, jehož základ tvořil výslechový protokol, kde jsou zřetelně vykresleni kladní i záporní hrdinové, rozvíjí se v něm jasně vytyčené téma a byl dopředu znám závěr celého procesu – ukázat největší nepřátele republiky.

Základem celé inscenace byly výslechové protokoly, tzv. režijní knihy, podle nichž bylo během přelíčení přesně postupováno. Tím, že byly koncipovány podle sovětského vzoru výstavby textu jako „otázka – odpověď“, umožňovaly prokurátorům i napovídat obžalovaným a korigovat tak případné odchýlení se od



scénáře. To se ovšem dařilo jen do určité míry. Podle Justa totiž obžalovaní hrají nejen divadlo tradiční, které se drží přiděleného typu a textu, ale uvnitř daného interpretačního kódu i herectví improvizované.

V případě Milady Horákové je tento způsob zřejmý převážně ve snaze distancovat se od jazykových formulací, jimiž jsou protokoly napsány. Oporou je jí v tom její nesporný řečnický talent a schopnost logické právní argumentace. To se také ukázalo jako tvrdý oříšek i pro vyšetřovatele, což potvrzují slova vyšetřovatele Peška z roku 1968: „Nestačil jsem na ni, jednou jsem na ni už i křičel – protože ona byla hrozně chytrá ženská... Víte, bylo to těžký, chvíli říkala to, potom zase ono...“ (RADOTÍNSKÝ 1990: 22). Při soudním přelíčení se snažila své postoje vysvětlovat pomocí jazyka přirozeného, jenž označuje věci jejich původními, neideologizovanými významy. Tato snaha, objevující se hned při přiznání viny výrokem: „Cítím se vinna činy, které jsem doznala, a které podle trestních dnes platných zákonů zakládají jejich skutkovou podstatu...“, byla v následně vydané knize o procesu zcela popřena. Na tento problém během procesu naráží i předseda Trudák, když Horákovou neustále upozorňuje, že mluví svým a ne jeho jazykem, odmítá a koriguje její obhajobu slovy: „No tak, to by bylo příliš obširné... [...] Já ale stále chci od vás slyšet... [...] Vy to pořád nějak formulujete...“ (JUST 2006: 15). Neustálý střet dvou jazyků provází celý výslech. Informátor se zde mění na špiona, jakákoli rozmluva s cizincem znamená vejít ve styk s nepřátelskou osobou, každý novinový článek byl špionážní zprávou. O zvláštním a ne zrovna nejvhodnějším použití jazykových prostředků hovoří ve svém zpětném hodnocení procesu z 19. června 1950, tedy jakési „recenzi“ i prokurátor Urválek: „Podle mého názoru terminologie, kterou nakonec přijali za svou i někteří obžalovaní a svědci, nebyla vždy dosti přesvědčivá pro posluchače a nezněla přesvědčivě zejména z úst osob, u nichž bylo možno očekávat s ohledem na jejich minulost, jejich měšťácký způsob myšlení a vyjadřování“ (KAPLAN 1995: 183). Nakonec statečná závěrečná řeč Milady Horákové, kterou se zcela odchýlila od naučených formulací, musela být zcenzurována ve značné míře. Nejenže z ní úplně zmizely věty o tom, že si opravdu osobně nepřála válku, že její pohnutky nebyly nízké ani nečestné, že nadále setrvává ve svém přesvědčení, ale hlavně bylo nutné zcela vymazat prohlášení, že její

přesvědčení se opírá o dvě největší osobnosti a symboly demokracie, Tomáše Garrigua Masaryka a Edvarda Beneše (IVANOV 1991: 244).

U Závaše Kalandry se podle Justa nejvíce uplatnilo i herectví epické. Na filmovém záznamu lze pozorovat, jak se někteří z obžalovaných snaží ukázat odstup od zobrazované postavy, kterou vlastně nehrají, ale demonstrují, porůznu se jí snaží zcizovat<sup>21</sup> a znesamozřejmovat (JUST 2006: 5). Obžalovaní, ačkoli svoji postavu přiznáním odsuzují, zároveň různými antiiluzivními technikami dávají najevo divákovi, aby to nebral vážně. Závaš Kalandra, přes všechny své znalosti moskevských procesů (nebo právě proto), zachoval po celou dobu přelíčení obdivuhodný klid, dokonce i místy poopravuje prokurátora Viesku, když si například splete jména („Jen s malou změnou, pane prokurátore. Nešlo o Saluse, ale o Veltruského“ a klidným hlasem dodá: „Jinak je to správné.“). Tento odstup zcizovaný zejména nápadnou monotónností hlasu a totální neúčastí na všem, co říká, evidentně prokurátory iritoval, včetně předsedy senátu Karla Trudáka, který se ho následně s despektem ptal: “Pane obžalovaný, jak nám vysvětlíte, že s takovým cynickým posměškem jste po celou dobu výslechu dovedl mluvit o tak vážných věcech. Vidíte ve své propasti, do které jste spadl, ještě vůbec lidi, nebo jenom špióny na šachovnici?” V závěrečné řeči Kalandra tímto způsobem ještě poukáže na moskevské procesy: “Dnes se moje komunistická minulost láme už podruhé. Poprvé se zlomila v srpnu 1936, kdy jsem byl vyloučen z KSČ, u příležitosti druhého moskevského procesu... jsem napsal pamflet... Tehdy jsem si nedovedl představit, že je možné, aby někdo přešel od úchylek až do otevřeného tábora kontrarevoluce. Mám-li ještě nějaké přátele, nechť jim jsem svým případem trockismu výstrahou, ponaučením k tomu, aby korigovali své omyly [...] Mluvit teď před vynesením rozsudku o lítosti bych považoval za příliš laciné. Zbývá-li mi něco z mého života, chtěl bych dokázat, že moje nynější pozdní lítost je lítostí účinnou.” Just tato slova chápe jako snahu o předání zašifrovaného vzkazu o své nevině veřejnosti, protože se jedná o doslovnou parafrázi závěrečné řeči hrdiny z románu Artura Koestlera Tma o polednách. Z tohoto románu odhalujícího podvod při stalinském procesu s Nikolajem Bucharinem stejnou parafrázi údajně použil podle Steinera i André

---

<sup>21</sup> V Brechtovském smyslu zcizení poukazuje na fikci jakožto fikci, odkrývá umělou, stylizovanou podstatu divadla, ruší jednoduchou možnost ztotožnění.

Simone (Otto Katz) v procesu s Rudolfem Slánským v roce 1952 (srov. JUST 2006: 24, STEINER 2002: 199 a 221).

Antonie Kleinerová svůj odstup od postavy zase naopak zdůrazňovala tím, že vypovídala ještě dřív, než prokurátor dokončil otázku. Výpověď prý ovládala tak dokonale, až to na prokurátory působilo dojmem, že se podbízí (srov. KAPLAN 2008: 190). V roce 1968 o tomto způsobu výpovědi sama Kleinerová hovořila jako o jediném možném protestu proti bezpráví a odmítá, že by to bylo z pouhé zbabělosti. Doufala, že si toho lidé všimnou (RADOTÍNSKÝ 1990: 27). Podobný způsob použil i Vladimír Klementis v pozdějším monstrprocesu se Slánským, který dokonce někdy řekl provokativně tečka, když větu dokončil.

U Františka Přeučila snaha všemi možnými způsoby trvat na své pravdě zůstala snad nejdelší i při vyšetřování. Podle své výpovědi při rehabilitačním řízení v roce 1968 ještě dlouhou dobu věřil, že se bude moci při soudním vyšetřování ospravedlnit a zdůvodnit, proč podepisoval protokoly s nepravdivými údaji. Jediný protest, na který se proto upnul, bylo podepisování protokolů bez křestního jména, jak byl vždy doposud zvyklý. A při samotném procesu Přeučil dbal co nejvíce na školácké odříkávání své role, aby ti, kteří ho znali, pochopili, že něco není v pořádku (KAPLAN 2008: 265).

Vrcholem tohoto představení jsou pak závěrečná poděkování od většiny obžalovaných (nezřídka dlouho fyzicky i psychicky trýzněných) za bezpříkladnou korektnost vyšetřujících orgánů. Toto poděkování pro ně podle rady obhájců mohlo znamenat poslední možnost či pokus, jak zmírnit trest. Rituál neustálého sebeobžalování je pro zповědňovací proces specifický. Zповěď je však příznačnější označení pro proces s bývalými komunistickými funkcionáři v čele s Rudolfem Slánským v roce 1952. Slánský svoji vinu jako komunista v podstatě chápal – osvojil si ji, aby mohl nalézt znovu psychickou rovnováhu, bylo to pro něj jakési „procitnutí, prozření“ a návrat k ryzí, celistvé totožnosti. S tím souvisí i prosby o spravedlivé potrestání z úst obžalovaných. André Simon například žádal, aby mohl jít ostatním výstrahou slovy, že čím přísnější bude trest, tím větší výstraha (STEINER 2003: 339).

Performativní a persvazivní aspekt procesu s Miladou Horákovou dokládají ale i další podobnosti s divadlem. Prokurátoři byli obráceni spíše k divákům než k obžalovaným a jejich promluvy byly emotivní, nenávistné, někdy až hysterické. Jejich otázky kladené obžalovaným provází dlouhé politické monology směřované k obecenstvu, v nichž se rozhořčují nad mírou velezrádnosti, což je téměř v groteskním kontrastu zejména při výslechu klidně a rozvážně hovořící Milady Horákové. V roce 1968 souzený Jiří Křížek vzpomíná i na situaci, jak byli obžalovaní přiváděni a odváděni špalírem u dveří se shluknuvšího obecenstva, přičemž se nevyhnuli četným verbálním atakům od přihlížejících (RADOTÍNSKÝ 1990: 66). Byla tak vytvářena v podstatě atmosféra lidového soudu (vytvářeného podněcováním lidového hněvu) a obžalovaní byli spíše pranýřováni než vyslýcháni, statut soudu v demokratické společnosti zde byl úplně potlačen.

Stejně jako u každého představení, i zde se objevily divadelní rekvizity. Kromě kulometů v oknech, které byly namířeny dolů do sálu, zde byla naaranžovaná výstava zbraní, mezi nimiž se vyjímal i jako hrozba třetí světové války nacistická vlajka s hákovým křížem. Těmto neopodstatněným důkazům vévodí i oděv prokurátora dr. Viesky – ačkoli nikdo z obžalovaných neměl s armádou nic společného, on byl přítomen ve vojenské uniformě. Přítomnost vojenského prokurátora tak Just vysvětluje snahou zdůraznit hrozbu války, na kterou se obžalovaní údajně připravovali (JUST 2006: 9).

Další významný rys divadelního představení, a to uspořádání celé scény tak, aby mohla být co nejlépe zaznamenávána kamerou, s sebou navíc přinesl i několik silných reflektorů, namířených celé hodiny do tváří obžalovaných. Just toto nasvícení ještě kromě technického hlediska natáčení zdůvodňuje jako připomínku standardní situace a atmosféry při policejním výslechu, jako jakési tiché varování. Většina ostatních protagonistů na téže nasvícené straně jednací síně, jako byli obhájci či stráž, nosila na přelíčení tmavé brýle. V roce 1968 tento moment vzpomíná i obžalovaný právník Jiří Křížek, když jednací síň přirovnává spíše k filmovým ateliérům (RADOTÍNSKÝ 1990: 66).

I přes snahu proces co nejlépe zaznamenat, dokument, který se měl stát triumfálním dokladem vítězství nad záškodníky, nebyl nikdy dokončen a zůstal v

archivu. Ačkoli byl na poradě na ministerstvu spravedlnosti těsně před procesem pečlivě připravován každý aspekt důležitý pro jeho výsledný efekt (od kontroly akustiky soudní síně až po nutnou přípravu scénáře speciálně pro film), záznam nemohl být komunistickou propagandou využit v její prospěch. Dopředu sice byla plánovaná snaha, aby nevynikala lidská stránka obžalovaných, a v tomto ohledu bylo také filmařům denně připravováno, co mají filmovat (KAPLAN 1995: 278), výsledek se však nezdařil. Na poradách po procesu už bylo patrné, že filmovat přelíčení nebylo např. podle prokurátora Viesky šťastným řešením, neboť podle jeho slov fyziognomie obžalovaných ve většině případů budila spíš soucit. Neustálé světlo reflektorů pak shledal navíc jako rušivé, protože kvůli nim zkolaboval svědek (KAPLAN 1995: 287). A tak nejenom statečnost obžalovaných při výslechu ukazuje, jak se proces inscenátorům vymkl kontrole a až příliš prozrazuje pečlivě střežené výrobní tajemství inscenace (JUST 2006: 22). Teprve až následná rozsáhlá cenzura výpovědí v knize o procesu ukazuje hlavní důvod, proč se film nemohl stát dokladem vítězství nad záškodníky. Tragédie, která měla být pro všechny skutečné i případné odpůrce režimu výstrahou, se hysterickými výkony prokurátorů, školácky naučenými výpověďmi obžalovaných a přílišnou nápovědou předsedy senátu, změnila v bizarní grotesku.

Vnímání teatrálních rysů celého procesu se projevilo i v následných interních hodnoceních, která připomínala charakter recenzí divadelních představení, protože hlavním kritériem tohoto hodnocení byl politický účinek a ohlas u veřejnosti. Pozitivně hodnoceny byly nejčastěji výkony prokurátorů a činnost StB, která připravila obžalované k přiznání, negativně pak nízký počet trestů smrti či nedostatečné zdůraznění činnosti „mezinárodní reakce“. Žádné pochyby o oprávněnosti trestu nebo o možném porušení zákonů se neobjevily (srov. KAPLAN 1995: 176, JUST 2006). Ovšem ministr spravedlnosti Štefan Rais se ve své kritice zaměřil i na argumentaci některých prokurátorů s ohledem i na zahraniční tisk a reflektuje tak další paradox procesu. Ačkoli bylo prokurátorům nařízeno nepouštět se do politických debat, ve výsledku podle něj zahraniční tisk dal najevo, že někteří obžalovaní svou inteligencí a vzděláním předčili prokurátory, kteří jim nedovedli odpovídat a poukázal tak na odtrženost tohoto „soudního představení“ od skutečného soudu. Nedostatečně podle něj prokurátoři argumentovali například

v případě svobodných voleb, kde bylo podle ministra třeba zdůraznit, že volební řád z roku 1948 je mnohem demokratičtější než v první republice. Důvodem této kritiky byl pravděpodobně nežádoucí obraz Československa v zahraničním tisku, který obžalované popisoval jako mučené a při výslechu ovlivněné drogami, kteří zdůrazňují absenci svobodných voleb a věrnost Masarykovi a Benešovi. Nechtěl, aby Československo působilo nelidsky (když vede válku proti ženám), proto měla být více akcentována jejich příprava války, nikoli nesvoboda ve státě (KAPLAN 1995: 288).

### **3. PROCES V DRAMATU 50. LET**

#### **3.1 Divadlo v kontextu poválečného politického vývoje**

Svět divadla se od roku 1945 přibližoval pounorovému charakteru mnohem progresivněji než ostatní oblasti kultury a umění a po únoru 1948 ho již zcela ovládly politické záměry. Tato tendence měla své kořeny již v posledních válečných letech, kdy se koncipovaly představy o zestátnění českých divadel, protože jediné tímto vymaněním ze soukromé sféry se divadlo mohlo oprostít od nehodnotné komerční zábavy, tzv. braku, a plnit pouze výchovné poslání. Ačkoli nový divadelní zákon byl schválen v březnu 1948, snahy o jeho prosazení se datují už do roku 1945, kdy ještě ale narazily na odpor národně-socialistického ministra J. Stránského. Paradoxní je, že socializaci divadla spojenou se zestátněním divadel a majetku v letech 1945-48 nepokládal nikdo za možné soudně napadnout, ačkoli v českých právních poměrech neměla oporu (ČERNÝ, 2007: 20). Nicméně tento charakter české poválečné kultury nasměroval již 5. dubna 1945 v Košicích přijatý program československé vlády národní fronty Čechů a Slováků (tzv. Košický vládní program). Podle části věnované národní kultuře ji bylo třeba důsledně denacifikovat, zbavit všeho německého a především vybudovat kulturu orientovanou na kulturu slovanských národů a „v duchu nové doby a nových potřeb státu“. Požadavek po důsledné demokratizaci kultury znamenal především její zlidovění, tedy snahu sloužit co nejširším vrstvám – lidu a národu.

A tak Revoluční odborová rada divadelníků pod vedením divadelního architekta Miroslava Kouřila vytvořila Generální projekt poválečné přestavby československého divadelnictví ve smyslu socializace českého divadelnictví. Již v roce 1945 byly zrušeny divadelní koncese a licence a prakticky tak zanikla možnost soukromého podnikání v divadelnictví. Stranou pozornosti socializace divadla nezůstali ani diváci – tradiční publikum bylo nutné nahradit nejširšími vrstvami pracujících – k novému divadlu totiž patřil i nový, tzv. lidový divák.

Volby v roce 1946 postavením Klementa Gottwalda do čela vlády povážlivě naklonily demokratické Československo doleva a ekonomické odříznutí od

vyspělého západu odmítnutím Marschallova plánu v létě 1947 jej zatlačilo na východní stranu „spouštějící se“ železné opony. Téhož roku už byli komunisté prakticky připraveni násilně převzít moc, doufali však ještě v další vylepšení volebních výsledků v roce 1948. Jelikož se v závěru roku 1947 začaly projevovat slábnoucí sympatie vůči KSČ, komunisté odmítli návrh na vypsání předčasných voleb vyvolaný vládní krizí, využili demise ministrů nekomunistických stran ve svůj prospěch a zcela ovládli státní moc.

### **3.2 E. F. Burian v poválečných letech**

E. F. Burian se po svém návratu z nacistických vězení<sup>22</sup> okamžitě zapojuje do veřejného a divadelního života a kromě M. Kouřila a J. Honzla se stává hlavním propagátorem vize „nového divadla“, která snahou o jeho odepizování a odlyričtění vedla k návratu k tradičnějším, realistickým formám. Podle Jindřicha Honzla byla předválečná realita natolik lživá, že jí nebylo možno pravdivě zobrazit realistickými postupy a bylo tudíž nutno uchýlovat se do avantgardních fantazií, představujících jedinou možnou formu svobody. Naopak nová poválečná realita je pravdivá a realistické postupy si proto vynucuje jako jediné možné (JANOŠEK 2007a: 286). Meziválečná levicově orientovaná dramatika se vyznačovala asociativností, hravostí a nezávazností, převahou metafory nad tématem a vyjádřením pocitu a emoce nad slovním vyjádřením, kdežto v poválečné době bylo toto pojetí vnímáno jako útěk od reality a od povinnosti umělce tuto realitu zobrazit. Průnik k podstatě reality v tomto pojetí ovšem neznamenal zobrazit realitu takovou, jak se tvůrcům jeví na základě osobní zkušenosti, nýbrž odkrýt v ní v souladu s objektivními zákony historického vývoje to nové, co teprve vzniká<sup>23</sup>. Schopnost rozpoznání toho, co se rozvíjí a čemu

---

<sup>22</sup> E. F. Burian byl zatčen gestapem již v roce 1940 a do vlasti se vrátil po dramatickém úniku z hořící vězeňské lodi Cap Arcona (ČERNÝ 2007: 75).

<sup>23</sup> Zdeněk Nejedlý ve své stati *O realismu pravém a nepravém* tímto požadavkem podmiňuje hodnotu umění: „V tom je také síla tohoto umění, neboť čím více vytváří novou, neexistující ještě skutečnost, tím intenzivnější je to tvoření a tím i větší umění. [...] Kdyby nám nedávalo nic více než duplikát toho, co vidíme denně ve všedním životě, málo by dávalo a málo znamenalo.“



tedy patří budoucnost, nebyla primárně vlastní tvůrcům umění, ale interpretům marxistické ideologie a jejich politickým výkladům. Úkol zachytit realitu byl tak od samého začátku budovatelského dramatu limitován apriorními normami, které předem určovaly, co realita je a není (JANOŠEK 2007b: 332).

S myšlenkou reorganizace divadla Burian přišel již v roce 1936, ale spatřoval v ní spíše jen řešení nemalých ekonomických obtíží divadla D 34-41. Od roku 1947 se ale již výslovně hlásil k socialistickému realismu. Ve své stati *O srozumitelnosti*<sup>24</sup> ho nevnímal sice jako jednotný umělecký styl, ale spíše jako poznávací metodu, zdůrazňoval však principy srozumitelnosti, konkrétnosti, jednoduchosti, jasnosti a správného vyslovení ideového hlediska (srov. JANOŠEK 2007 a: 94, ČERNÝ 2007: 128). A tak nejen kvůli dalším finančním potížím Burian uvádí již v lednu téhož roku na scénu hru Stanislava Neumanna *Sto deset procent radosti*, první hru Děčka zcela poplatnou komunistickému režimu.

Ovšem už v roce 1948, kdy napsal hned pět svých původních her a již v lednu uvedl své první budovatelské drama *Láska ze všech nejkrásnější*, požadavky na socialisticko-realistickou hru důsledně nesplnil. Kritika mu vyčetla „zcela nezdařilou schematickou hru s černobílými charakteristikami a s nevěrohodnou motivací“.<sup>25</sup> O bezmála půl roku později se na stránkách *Tvorby*<sup>26</sup> objevuje recenze i na další jeho hru *Krčma na břehu*, jež sám Burian prohlásil za průkopnickou v tom smyslu, „že její tematiku není možno lokalisovat jinde, než v naší lidově demokratické skutečnosti.“ Z. Bláha však v Burianově hře sice vidí „snahu autora o komedii ze současného dělnického života“, ale zároveň tvrdí, „že tato hra nestojí na

---

Ale v tom je jeho síla, že podává skutečnost viděnou umělcovýmá očima, ne jakoukoliv, ale jakoby zmnoženou a umělcovým pojetím zesílenou a zvýšenou skutečnost“ (NEJEDLÝ 2002: 220-221).

<sup>24</sup> *Program D 48*. 1947, roč. 48, č. 1.

<sup>25</sup> Sherl, Adolf: *Divadlo nové doby 1945-1948*, s. 298.

<sup>26</sup> Bláha, Zdeněk: *Nová hra E. F. Buriana*. In: *Tvorba 1948*, roč. 17, s. 438.

stanovisku proletariátu“. Vadí mu, že „Burian znásilňuje své postavy předem vyspekulovanou, pro dnešek nijak zvlášť typickou zápletkou, zužuje (a docela neprávem) zájem brigádníků na pouhé tři faktory: práce, ženská, alkohol a dělník není ukázán jako někdo, kdo odhazuje návyky včerejška, kdo zápasí v sobě i ve světě o lepší svět, není ukázán dynamicky.“

Do paradoxní situace se dostává opět v roce 1949. Ačkoli uvádí velké množství pokrokových a sovětských her, mezi nejznámější tohoto období patří například Káňova *Parta brusiče Karhana*, na které se autorsky podílel, není s výslednými inscenacemi spokojen a některé sám vzápětí před souborem kritizuje slovy: „Byl jsem zvyklý propracovávat představení do nejjemnějších detailů, teď mě tento způsob unavoval. Mnohokrát se mi chtělo zasáhnout vám do vašich výkonů, rozbít je a vytvořit z toho to, čemu jsem říkal umění.“<sup>27</sup>

Když se k těmto kritikám přičtou ještě některé výtky i k jeho režijním počínům už z roku 1947, je nasnadě, že Burianova cesta k „zobrazování skutečnosti v jejím revolučním vývoji“ nebyla i přes jeho velkou angažovanost vůbec jednoduchá.

### 3.3 E. F. BURIAN: PAŘENIŠTĚ

*Pařeniště* E. F. Buriana je vzhledem ke svému námětu a agitačnímu charakteru považováno v české poválečné dramatičce za nejvíce poplatné stalinistickému pojetí zostřujícího se třídního boje (srov. JANOUŠEK 2007b: 362, ČERNÝ 2007: 239), za jeho největší lidský poklesek a prohřešek proti své avantgardní a surrealistické minulosti.

Premiéra *Pařeniště* se odehrála přibližně dva měsíce po popravách 15. 9. 1950 v Burianově Děčku a do jeho stažení v polovině listopadu 1950 bylo hojně reprízováno. I přes kritiku *Rudého práva* se hra ještě nějakou dobu uváděla a stažena byla až po diskusi v divadle D 50, které se vedle členů souboru a novinářů účastnili zástupci kulturní komise a kulturně-propagačního odboru ÚV KSČ (ŠORMOVÁ

---

<sup>27</sup> Kočová, Zuzana (1955): *Kronika armádního uměleckého divadla*, s. 616.

1993: 41). Jediné stanovisko k nastalé situaci se objevilo v článku Plodná diskuse<sup>28</sup> na stránkách *Tvorby*, po něm však už nebylo radno necelého půl roku po popravách v tisku příliš zmiňovat ani samotný proces Horáková a spol., ani jeho nepřilíš „ideově“ zdařilou dramatickou reflexi.

*Pařeniště* je hrou poměrně rozsáhlou a pozornost je třeba zaměřit i na několikastránkový úvod, který Burian věnoval citátům z výslechů ze samotné soudní síně. Dnes se můžeme pouze dohadovat, zda byl autor sám procesu přítomen nebo ho alespoň z rozhlasu slyšel (první den byl vysílán rozhlasem přímo, poté se vedení KSČ rozhodlo vysílat pouze reportáže). Repliky sice mohl přejmout z denního tisku, Rudé právo každý den přinášelo přepisy výslechů a celkově věnovalo procesu mimořádnou pozornost, ale nejsou v nich uvedeny všechny části výpovědí, navíc ani ne všechny, které Burian použil. Podle toho, jak jsou zkresleny a některé absolutně vytrženy z kontextu, se zdá být nejpravděpodobnější, že jsou převzaty až z knihy *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice*, která byla vydaná ministerstvem spravedlnosti ještě v červnu 1950<sup>29</sup>. Na otázku, proč si Burian vybral pro svůj úvod zrovna některé „méně závažné“ citáty, které dokládají převážně setkávání obžalovaných a vágní informace o „špionážních zprávách“, lze odpovědět pomocí textu samotné hry, která tento způsob zacházení s tématem špionáže věrně kopíruje. Podstatné však je, že úryvek ze závěrečné řeči prokurátora dr. J. Viesky

---

<sup>28</sup> Zde jsou vysvětleny hlavní důvody stažení Burianovy hry takto: „Jeho hra neukazuje dostatečně hluboko, odkud se trockismus rodí, jak záludné jsou jeho metody, a jak je třeba proti němu bojovat. A navíc tím, že proti galerii mrzkých a zrádných polointeligentů nedovedl postavit opravdové bojovníky, kteří by na scéně průkazně zvítězili, že proti nim nedovedl postavit vsutku hrdé, přesvědčující postavy naší pokrokové inteligence, vzbudil svou hrou dojem, jako by většina našich vzdělanců byli buď slaboši nebo zrádci. V tom je největší nebezpečí hry *Pařeniště*, že vzbuzuje nedůvěru k inteligenci jako takové a podporuje některé nesprávné představy, jejichž zbytky dosud žijí v myslích řady lidí. [...] Po kritice a sebekritice se autor s celým souborem rozhodl hru *Pařeniště* stáhnout z programu a obohacen novými poznatky znovu přistoupit k zpracování tak závažného tematu, který v *Pařeništi* nevyřešil.“

<sup>29</sup> Mezi textem výpovědí uvedeným v této knize a úvodem v *Pařeništi* jsou jen minimální rozdíly, které považuji spíše za přepisovatelovu nepozornost.

hned na počátku celé hry je v podstatě jediným přímým odsudkem zbytků „poražené, ale nedoražené, zatlačené a tím úporně se vzpírající buržoazie u nás“ a „třídy, která prohrála boj na otevřené scéně a nyní se vrací už ne jako politická síla, ale jako zločinné podsvětí, které připravuje nový Mnichov a válku proti vlastnímu lidu“ (BURIAN 1950: 1).

Ačkoli autor v úvodu zdůrazňuje, že tyto citáty neuvádí proto, „že by snad měl čtenář mého „*Pařeniště*“ poznávat ve hře osoby z procesu“, je nesporné, že některé osobnosti tehdejšího veřejného života ve hře rozpoznat lze. Své tvrzení vysvětluje, takto: „Uvádím je pouze jako letmé doklady k pochopení podstaty „*Pařeniště*“. [...] Problém „*Pařeniště*“ je tak obsáhlý, že jsem se byl nucen omezit pouze na typické rysy jednoho druhu. V rozmezí jedné hry nebylo při nejlepší vůli možno do důsledku obsáhnout celou šíři jeho podstaty. Proto více typisuji než popisuji, více shrnuji několik vlastností ve skutečnosti roztroušených po více individuích v jednu osobu. Nikdo tu nehledej žijící osoby, které už byly odsouzeny nebo které teprve stihne soud lidu. Jistě žili a jistě ještě vegetují tyto druhy mezi námi“ (BURIAN 1950: 8).

V postavě pětáctyřicetiletého sociologa dr. Pavla Fiedlera lze celkem jednoznačně identifikovat Burianova vrstevníka, literárního a divadelního kritika, historika a novináře Závaše Kalandru. Jak se ve svých pracích shoduje Eva Šormová (1993: 41) a Jindřich Černý (2007: 239), nejpravděpodobnějšími důvody Burianova zaměření se na tzv. kalandrovštinu pramení z obav nad jejich do určité míry společnou minulostí. Oba byli již od mládí přesvědčenými komunisty a oba v druhé polovině třicátých let zastávali stejné, odmítavé stanovisko k represivní stalinské politice a moskevským procesům, ovšem Kalandra byl za své úchylkářství ze strany v roce 1936 vyloučen.

Další pronásledovanou osobnost české avantgardní kultury, která se v *Pařeništi* objevuje, můžeme nalézt v postavě architekta Jaromíra Nečase. Burianem charakterizovaný jako „francouzský elegantní krasoduch a stále se usmívající estét“ (BURIAN 1950: 12) neměl karikovat nikoho jiného než Karla Teiga. Burian využil Teigovy umělecké všestrannosti a architektu Nečasovi přisoudil jeho

úvahy jako teoretika architektury. Jeho teorie o tzv. minimálním bytě<sup>30</sup> je zde odsouzena jako vykořisťování chudých dělníků bohatými stavebními podnikateli a majiteli domů za první republiky.

### 3.3.1 Úloha *Pařeniště*

Hlavní úlohu zde podle Buriana „hraje třídní zápas a boj o naši socialistickou budoucnost“ a výstižný název *Pařeniště*, znamenající prostředí, kde se daří něčemu špatnému, má představovat „typický druh společenského styku našich vzdělanců a polovzdělanců v přechodu z první republiky přes dobu nesvobody do lidově-demokratického zřízení, spějícího k socialismu, odbývajících se dříve po kavárnách a vinárnách, později více a více v soukromích všelijak zajímavých jednotlivců, lačnicích po společenské skvělosti. V době nesvobody a hlavně po 45. roce se vtírají do pařeniště prototypy bývalých továrníků, velkých živnostníků, podnikatelů a zámožných lidí, vyslovených třídních nepřátel, kteří pod rouškou, že byli dříve příznivci a hlavními konsumenty tzv. moderní kultury a tzv. moderního umění, nalézají ve svých osobních stycích vhodnou půdu pro pikle proti lidově-demokratické republice“ (BURIAN 1950: 9).

Děj celé hry není příliš složitý, často je zatížen zdlouhavými popisy vysvětlujícími minulost jednotlivých postav a odehrává se převážně v bytě dr.

---

<sup>30</sup> Paradoxem je, že v jeho práci *Nejmenší byt* z roku 1932 se odráží radikalizace české levicové avantgardy vinící kapitalismus a buržoazii z velké hospodářské krize. Teige zde odsoudil rodinný dům jako symbol buržoazního individualismu a rozvíjí myšlenku jeho protipólu: „dům kolektivní, koldům, dům-komuna, stavební typ dokonale zrcadlící kolektivismus průmyslového proletariátu, jehož příslušníci údajně nežádají o žádná partikulární práva a jsou proto ve věcech svých bytových potřeb ochotni připustit „dokonalou uniformitu“. Vnitřní provoz koldomů, s kolektivizovaným stravováním, zábavou a výchovou dětí na jedné straně a s jednomístnými obytnými buňkami, „kabinami nebo „celami“, na straně druhé, měl být uspořádán tak, aby zaměstnanou ženu osvobodil od kuchyňské dřiny, ale respektoval tak zároveň i Engelsovu hypotézu o rozpadu tradiční „buržoazní“ rodiny v epoše průmyslové velkovýroby. Teige v podstatě přijal radikální sovětskou koncepci „obytných úlů“ (ŠVÁCHA 1998: 150).

Hodera, profesora na technické univerzitě. První obraz je věnován společenskému večírku, na kterém jeho žena Růžena přijímá své přátele. Schází se zde bývalý majitel konfekční firmy Josef Rumler, jehož vztah k Růženě byl za války více než přátelský, intelektuálové sociolog dr. Pavel Fiedler, architekt Nečas a básník Šatra. Ženské osazenstvo se skládá z bývalé herečky Mii Morávkové, Fiedlerovy ženy Poldy, nepříliš inteligentní Emilky Pacovské a nezajímavé Nečasovy sekretářky Cilky Večtomové. Zatímco ženy povrchně konverzují a pozorují tanec malé Pavlinky Fiedlerové, mezi Fiedlerem a Rumlerem probíhá obezřetná konverzace o jakési možnosti hospodářské špionáže, patrně v ČKD. Hoder poměrně dlouho jen tiše přihlíží prezíravým posměškům hostů na současný režim a poté, co s Rumlerem chvíli debatuje o poangličťování názvů obchodů a Fiedlerovi vytkne jeho názory na Sovětský svaz, Fiedler vybuchne a vyjeví se jeho antikomunistické stanovisko. Hádkou večírek končí, a když Hoder s Růženou osamí, začíná dlouhý dialog zejména Hoderem popisující minulost manželů a příčiny vzniku „pařeniště“.

Hoder popisuje Růženu jako salónní komunistku, která měla vše v životě snadné, přesto však nedokončila práva. Touha po společenském životě a setkávání se „zajímavými lidmi“ ji připravila o možnost mít děti (protože kdysi šla na potrat a dnes manželovi vyčítá, že ji od něj neodradil) a nyní ubíjí čas nicneděláním. Sám Hoder s dělnickým původem bojoval s bídou, jen aby dostudoval, za války bojoval v sovětském svazu a dnes je uznávaným odborníkem. Lituje, že se příliš věnoval práci a více nedbal o „ideologickou výchovu své ženy: Já tě miloval, ale vždycky jen kousek z tebe. Druhá a stále větší a větší část zůstávala u těch druhých, zajímavých, u těch, kdo žili svůj nespoutaný život na okraji mezi dvěma třídami, u těch, kdo vedli všelijaké jiskřivé řeči o literatuře, o umění, tam, mezi tehdejšími umělci, universitními profesory, i tam mezi některými redaktory našich listů, jejichž politické znalosti tě vedly k nekonečným vinárenským diskusím často až do rána, kam jsem já pro své vědecké odloučení a přes hráze svých stále silnějších třídních sklonů za tebou už nemohl. [...] A tak – zatím, co já jsem tvou láskou prokypřil svou společenskou platnost mezi pracujícími, tys – a to mě bolí, to si vyčítám – ty jsi zarůstala do skleníku tehdejší, tzv. inteligence, která bojovala bok po boku dělnické třídy. Ty jsi přejímala stále víc a víc šikmá a strmá hlediska oněch vzdělanců, kteří se od nás odtahovali“ (BURIAN 1950: 58). Následují další ideologické hodnocení

avantgardní levice v třicátých letech včetně zmínky o Neumannově *Antigidovi*, jejichž prizmatem Hoder hodnotí jejich manželský život, což vrcholí jeho prohlášením: „Růženo – milovat mě nemusíš, když ti to srdce nedá, ale jako soudruh se musíš chovat“ (BURIAN 1950: 62).

V druhém obraze po návštěvě desítkářky stranické organizace, která je spíše násilnou ukázkou Růženina chladného vztahu ke straně a zanedbávání stranických povinností, se Hoder naposledy snaží manželce přiblížit, navrhuje jí, aby dokončila práva a šla pracovat. Rozhovor však přeruší oznámení o Fiedlerově zatčení, zatímco Hoder o jeho vině nepochybuje, Růžena se okamžitě staví na stranu jeho nevin. Později se od Rumlera dozvídá o skutečné Fiedlerově protistátní činnosti, dostává nabídku obnovit někdejší poměr a odejít za hranice za peníze, které je třeba získat krádeží Hoderových dokumentů. Růžena zprvu odmítá, ale když ji Nečas naznačí, že při případném výslechu nepotopí jen Fiedlera, ale i ji, rozhodne se manželovy dokumenty zcizit. Hoder ji ovšem již podezírá a po předchozí dohodě s SNB složku s listinami vymění.

Zbytek hry se již odehraje v Hoderově kanceláři na technice, kde v rozhovoru s mladým dělnickým studentem přiznává chyby a vysvětluje, jak mohlo pařeníště fungovat zrovna u něj doma. Znovu se zde prolíná osobní vztah a stranická příslušnost, když se Hoder obhajuje: „Hledal jsem východisko. Zápasil jsem o svou ženu. Když se víc a víc zdráhala chodit se mnou mezi mé rodné, odvážil jsem se pro ni do pařeníšť, v kterých si libovala. A co všechno jsem poznal. S čím vším jsem musel zápasit. Rovnými zbraněmi to nešlo, byli ošidní, bránil jsem se. Bránil jsem ji. Ona se zviklat nedala. A náš život šel dál po dvou liniích a ty se tak od sebe vzdalovaly, jak narůstala doba“ (BURIAN 1950: 159). I další obhajoba snahy o „záchranu“ ženy je v rozporu s činy, které jsou patrné z předchozích částí hry: „A já pro to udělal všechno. A víš, dokud bylo dříve pařeníště nasáklé jen vějičkovitou intelektuálštinou, šlo to ještě zápasit. Dřív to byli nepřátelé způsobu uskutečňování třídního boje proti české buržoasii. – Dnes – dnes to jsou zavilí nepřátelé našeho života“ (BURIAN 1950: 160). Na závěr přijde pracovník bezpečnosti oznámit zatčení Rumlera a Růženy. Vedle toho se však objevuje i nadějná zpráva od básníka Šatry, že „všechna inteligence není ztracena“, když se dobrovolně přihlásil do práce v mosteckých dolech.

Epilog, který by měl být završením vítězství nad nepřáteli a zrádci a odehrává se ve sluncem zalité pracovně, je z většiny vložen do úst uklízečům, zřízencům univerzity, kteří až nepřírozeně toto prostředí banalizují. Ti, kteří mají prezentovat radost z vítězství lidu, působí spíš groteskně. Jeden koktá, druhý si v profesorově kabinetu hraje na důležitého a přitom komentují průběh procesu a odezvu pobouřeného pracujícího lidu: „Nebejt discipliny, tak jsme se auditorium do něho pustilo. [...] To víš, takhle se každěj držel zakousnutej do lavice. Jo. Hned tak se něco takovýho nevidí“ (BURIAN 1950: 169).

Úplný konec hry odhaluje, že spravedlivá komunistická strana odpouští Hoderovi, poskytuje mu možnost selhání napravit a student Stodola může prohlásit závěrečné poselství: „Těžké dny jsou za námi, ale krásné dny před námi. [...] Já vím, že všechno trápení ještě není u konce, ani nemůže být. Je ještě hodně zbytků, těch, ale nás, nás je víc. A hlavně jsme silnější. A kdyby to mělo být ještě horší a ještě těžší boj kdyby na nás čekal, stojí to za to. Protože, Nešvero, lidi se teprve tvoří. A všude, kde se tvoří nový člověk, všude to také bolí. Ale my jednou přirozenou bolest předěláme – uvidíte, Nešvero“ (BURIAN 1950: 173).

### 3.3.2 Dobová kritika

Vzhledem k množství budovatelských her na přelomu 40. a 50. let s ústředními postavami dělníků a rolníků, bylo *Pařeniště* s tematikou inteligence a „účtování s intelektuálštinou“ dramatickým počinem opravdu ojedinělým.

Politickou aktuálnost zpočátku vyzdvihovaly i první kritiky. Jan Kopecký<sup>31</sup> v *Lidových novinách* například upozornil, jak důležité je mít se stále na pozoru před těmito nejnebezpečnějšími nepřáteli a o námětu hry píše: „je o to víc vzrušující, že tito lidé vesměs měli blízko k umění, působili mezi uměleckou avantgardou a zanechali tu všude nejenom plno smetí, ale také semínek a bakterií nákazy.“ A chválí tak Burianův sebekritický postoj, když podává „pravdu o prostředí, jež sám

---

<sup>31</sup> Kopecký, Jan: Účtování s intelektuálštinou. In: *Lidové noviny*, 23.9.1950.



poznal z nejosobnější zkušenosti“ a vyrovnává se tak i s kusem své vlastní minulosti. V této kritice se ale už objevuje drobná výtka, že představitelé „naší, zdravé a jasné strany světa“ nevystupují dostatečně silně, aby „mohli rozhánět pach pařeníšť čerstvým vzduchem“, a že tak může vzniknout dojem, „jakoby převažujícím typem naší společnosti byli pořád ještě intelektuálové a jako by ústředním problémem byl jejich problém.“

Hoderovu váhavost Burianovi sice vyčítá i kritika v *Lidové demokracii*<sup>32</sup>, ale na druhou stranu oceňuje „břitký a vtipný, pružný a věcný dialog, že to se všech stran jiskří poznatky, literárními i politickými zkušenostmi, že tu jsou osvětlovány i pročišťovány situace trockistických intelektuálů i objasňovány spády odstraněných kapitalistů a příživnických vypočítavců.“ Mezitím, co se většina kritiků shoduje na tematickém přínosu, ale nepropracovanosti hlavních postav, se ještě na konci září v *Mladé frontě*<sup>33</sup> kromě rozhořčování nad zrádci a špiony objevuje kladné hodnocení postavy Hodera, „narýsované opravdu pevnou rukou“, a ztvárnění Hodera bez zápalné přesvědčivosti je přisuzováno pouze špatnému hereckému výkonu.

Od konce října 1950 se ale začínají ozývat ohlasy, které hru odsuzují jak umělecky, tak i jako chybu politickou. Jaroslav Opavský v *Rudém právu*<sup>34</sup> shledává největší problém v postavách Hodera a Stodoly. Podle něj Burian z Hodera vytvořil „maloměšťáckého inteligenta, rozkolísaného a rozervaného, nervózního, podrážděného a nerozhodného,“ ubohého člověka, „který je vlečen a tlačěn událostmi, vytvářejícími se mimo jeho vůli.“ Nesmyslnost jeho počínání spatřuje i v tom, že ještě dva roky po vítězném únoru ve svém bytě trpí reakční sebranku a zároveň „nedovede vyřešit konflikt mezi požadavkem stranické důslednosti a citovým vztahem k ženě.“ Stejně jako u Hodera, ani u Stodoly tak Burian „nevytvořil živé typy, které by ukázaly pravdivě rysy komunistů z řad starší i nové inteligence.“ V postavě Stodoly podle něj Burian zaměnil dělnickou a mladistvou

---

<sup>32</sup> Slavík, B.: Nová hra E. F. Buriana. In: *Lidová demokracie*, 22.9.1950.

<sup>33</sup> Svoboda, S.: Hra o bdělosti. Pařeníště zrádců. In: *Mladá fronta*, 24.9.1950.

<sup>34</sup> Opavský, Jaroslav: Pařeníště. In: *Rudé právo*, 25.10.1950.

otevřenost a upřímnost s klackovitou drzostí, povýšeností, domýšlivostí a okázalou vtíravostí. Tyto rysy se projevují již ve způsobu jeho řeči, plné intelektuálních dvojsmyslů a násilně vtipných slovních hříček postrádající jasnosti a prostoty i opravdové slunečné radostnosti a veselí.“

V tomto duchu pokračuje i kritika v *Lidových novinách*<sup>35</sup>, která vidí nelogičnost i v postavě Růženy, která „znemožňuje její pozitivní vývoj. Není ani typem záškodnické reakce, ani typem staré inteligence a její vnitřní boj mezi dobrem a zlem působí nepřesvědčivě.“ Stejně nepřesvědčivý je i vývoj negativní postavy básníka Šatry, „jeho rozhodnutí jít na brigádu do dolů je falešné.“ Nadto se tato kritika zaměřuje ještě na vysvětlení rozdílu mezi problematikou trockismu a problematikou inteligence vůbec. Podle Císařovského a Kautmana zde Burian nesprávně vykreslil obraz dnešní inteligence, protože není zřetelný rozdíl mezi malou skupinkou uražené ješitné inteligence, která byla nejtěsněji spjata s buržoazií a byla tak nejvíce korumpována, pracující inteligencí a se skutečnými vzdělanci. Vytýkají Burianovi i nedostatečné vysvětlení odkud se rodí a z čeho vyrůstají trockisté, že se jedná hlavně o „levě frazérské inteligenty, kteří nemohou-li prosadit své názory, poškozují dělnické hnutí a přecházejí uražení na pozice buržoazie a fašismu.“

Nepřesvědčivost, povrchnost a „papírovost“ postav, stejně jako zkreslení obrazu o inteligenci a tísnivou atmosféru díla zmiňuje do třetice odmítavých kritik opět i Zdeněk Bláha<sup>36</sup> v *Tvorbě*.

---

<sup>35</sup> Císařovský, Josef – Kautman, František: Dvě cesty našeho divadla. In: *Lidové noviny*, 12.11.1950.

<sup>36</sup> Bláha, Zdeněk: O pravdivý obraz naší inteligence: In: *Tvorba* 19, 1950, s. 1010-1011.

### 3.3.3 Konec Pařeniště

Ačkoli kritické ohlasy nebyly pravou příčinou stažení hry z repertoáru divadla, přispěly však k vytvoření obrazu o důvodech tohoto počínu, což už vyznívá i z výše zmíněného článku Plodná diskuse na stránkách *Tvorby*.

Hlavním důvodem stažení však byly otevřeně formulované projevy antikomunismu, na které podle Šormové publikum reagovalo nadšeně, tedy v nežádoucím smyslu (ŠORMOVÁ 1993: 49). Růžena, která v Burianově podání není typickou iniciátorkou protistátní činnosti a její vina spočívá v postatě pouze v nesympatiích s režimem (a v krádeži bezcenného materiálu), až příliš připomínala ty, kteří byli zatýkáni a souzeni pro nesouhlasná stanoviska a pro jejichž žaloby a odsouzení stačily pouhé záměry, nikoli činy.

Antikomunistické myšlenky jsou zde formulovány různě, otevřeně i ironicky a projevují je téměř všechny negativní postavy. Některé repliky jsou například orientovány proti Sovětskému svazu, který při hádce s Hoderem Fiedler odmítá: „Kašlu na tvou lásku k té tvé nejpokrokovější zemi světa. Já nemám pro to disponovanou lebku, abys mi do ní trychtýřem naléval svůj zpotvořený materialismus“ (BURIAN 1950: 42). Další jsou Fiedlerem namířeny proti věrnému komunistovi: „Honem se omluvte, Rumlere, než Hoderova stranická pravověrnost dostoupí takového vrcholu, že bude nutno spustit plavidla nadšení a chvály SSSR (BURIAN 1950: 40) nebo Nečasem: „Člověk je už sám o sobě problém. A když je člověk nad to ještě soudruh. Jak je to vlastně s jeho lidstvím, kde zůstalo?“ (BURIAN 1950: 43). Růženou je zde zesměšňována a banalizovaná i socialistická poezie: „Copak si můžete, když máte trochu kultury, po přečtení politických zpráv zopakovat totéž v rýmovaném?“ (BURIAN 1950: 72). Do protikladu je zde stavěn zdravý rozum vůči komunistické zaslepenosti, že není divu, že obecnstvo tehdy sympatizovalo více se zápornými hrdiny. Tak je to například formulováno, když se Růžena odhodlaně dušuje: „Přece nezahodím mozek, jen proto, že jsem členkou strany!“ (BURIAN 1950: 72). Další její plamenný projev při hádce s Hoderem je směřován proti „způsobům“, jakým se projevuje bdělost a ostražitost před třídním nepřítelem. Udavač, ač přesvědčen o správnosti svého počínání, je stále udavačem: „Co jim napovídáš? Na koho budeš žalovat? Koho chceš udávat? [...] Styd' se!

Vzdělaný člověk – chceš se stát udavačem, denunciantem, donašečem policajtů?“(BURIAN 1950: 91).

A druhým důvodem stažení by mohlo být nežádoucí připomínání procesu. Ačkoli ho v době jeho konání provázela maximální publicita, připomínat jej ale po několika měsících nebylo žádoucí hlavně z obav, že by případně vzbudilo nepříjemné otázky po jeho hodnověrnosti či oprávněnosti trestů.

### 3.4 *Pařeniště* dnes

V roce 2008 se režisér Jan Antonín Pitínský rozhodl *Pařeniště* znovu inscenovat, a to v rámci cyklu Proměny 20. století brněnského Ha Divadla. Mezi ostatními hrami z 50. let, je podle něj totiž tato jednoznačně nejlepší<sup>37</sup>. Mezi hlavní důvody, proč si ji vybral, řadí její bizarní atmosféru a také to, jak doba význam hry přetavila: „Z postav, které byly napsány negativně, se stali pozitivní hrdinové. Myslím, že *Pařeniště* je kryptohra, která nenápadně, možná i podprahově vyjadřuje pocity, že to s tou dobou není tak jednoznačné. Burian dal nezvykle velký prostor negativním postavám, aby svoji pravdu obhájily ve vášnivých monolozích.“ Další „podezřelou“ věc na této hře Pitínský spatřuje v paskvilně napsaném závěru: „Dva debilové, jeden koktá, druhý je uklízeč, který si zpívá vulgární operetu. Končí to ve zvláštním balábile. To nemohl neudělat schválně. Nemohl tyhle dementní šašky dát jen tak do finále hry.“ Nakonec však za nejvíce ohromující stejně považuje, „jak jsou tam zapsané vášně mezi Hoderovými, jaký má hra osobní náboj, vycházející ze vztahu Buriana s jeho druhou ženou.“

Veřejné debaty *Pařeniště* vyvolalo ještě před uvedením na scénu, rozpoutaly je peripetie s autorskými právy. Pro oba Burianovy potomky je dodnes hra citlivou záležitostí. Jan Burian sice scénář odmítá se slovy: „Nelíbí se mi a není dobrý. Byla to hrozná doba a myslím si, že nejhorší je, že otec hru napsal a uvedl právě tehdy“.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Pitínský, Jan Antonín: Doba význam *Pařeniště* přetavila. In: *Lidové noviny*, 13.2.2008.

<sup>38</sup> Mareček, Luboš: Ostudná hra změnila znaménka. In: *Mladá fronta Dnes*, 15.2.2008.

Na druhou stranu v jejím uvedení vidí ale dobrý způsob, jak by mohly padnout mýty o kvalitě textu, který mnoho lidí vlastně nezná. Zato dramatikova dcera Kateřina Burianová zaujala zpočátku odmítavé stanovisko hlavně z osobních důvodů – podle jejích slov zde Burian nelichotivě zobrazil její matku a svou druhou manželku, kterou ještě navíc v roce 1950 hrála jeho třetí manželka.

Ve své inscenaci režisér Jan Antonín Pitínský pochopitelně optiku trochu převrátil. Z Růženy učinil nešťastnou, ale energickou a vzdělanou ženu, jejíž intelekt zraňuje hrubá bolševická propaganda a fízlování sousedů. V profesoru Hoderovi lze spíše vidět zbabělce, který ze svého bytu vyžene Růženiny přátele ne kvůli ideovým rozporům, ale spíše ze strachu, aby s nimi nebyl spojován. Působí dojmem, že po zatčení Fiedlera neběží okamžitě na policii z politického přesvědčení, ale z obavy o svou kariéru.

V Ha Divadle byla hra zkrácena asi o třetinu. Odstraněny byly mimo jiné některé intriky „nepřátel lidu“ a dlouhé obhajoby lidově demokratického režimu. Na začátku je promítán úvodní dialog Fiedlera s Hoderem, ve kterém dojde k jejich zásadní rozepři: Fiedler vyjádří své zásadní odmítnutí nastoleného politického kursu „zpotvořeného materialismu“ a nadobro opouští Hoderův byt, aby byl krátce na to zatčen.

Pitínský ignoroval valnou část Burianových jevištních poznámek zevrubně popisujících zařízení bytu Hoderových. Hraje se v prázdném prostoru, kde jediným druhem nábytku jsou židle. Odstraněním veškerých rekvizit se důraz přesunul především k textovému sdělení, s nímž se podle Romana Sikory<sup>39</sup> ovšem herci těžce potýkají a chvílemi vzniká dojem, jako by jejich ústředním úkolem bylo text co nejrychleji odříkat.

Proluky vzniklé vyškrtáním celých pasáží Pitínský nahrazuje vstupy klaunské dvojice, která je nalíčena jako Voskovec a Werich za dob největší slávy Osvobozeného divadla – zřejmě jako odkaz k uměleckému a intelektuálnímu světu první republiky. Další prázdná místa či předěly mezi obrazy Pitínský doplňuje vstupy chóru složeného ze všech postav vystupujících v inscenaci, který vždy

---

<sup>39</sup> Sikora, Roman: *Ze zlých hodné, z hodných zlé a zpátky*. In: *Literárky*, 2008, č. 9.

přezpívá tajemnou píseň o minimálním bytě (to je vlastně celý její text). Tento odkaz o Teigově teorii nejmenšího bytu už ale nemá oporu v textu hry, protože tuto část rozhovoru Růženy a Hodera o architektu Nečasovi Pitínský vyškrtl. Významové konotace písničky tak mohou naznačovat podle Sikory cosi trochu nelogického, totiž že Hoderovi bydlí v malém bytě, který je ke všemu vyhlášeným místem schůzek intelektuálů.

Příběh *Pařeniště* je u Buriana i Pitínského završen Růženiným zatčením a Hoderovou sebekritikou. V obou případech je Růžena zadržena, když je odhodlána opustit zemi se svým milencem. Narozdíl od Burianova záměru, kde před odchodem ukradne dokumenty údajně státní důležitosti a tudíž morálně klesne na samé dno, u Pitínského tak činí proto, že už není schopna a ochotna v přízemní „zemi dělníků“ nadále žít.

Co je však v Ha Divadle obzvláště pozoruhodné a podle Sikory neodpustitelné, je fakt, že se tvůrci ze své dnešní pozice těch, kteří již vědí, na čí straně byla pravda, stavějí bezděčně do polohy nikoli nepodobné tehdejšímu Burianovu postoji. Postavy „nepřátel republiky“, které Burian již v úvodním popisu opatřuje také nelibými fyzickými rysy (na rozdíl od představitelů komunistů – ti jsou pochopitelně urostlí a statní), jsou pro nás dnes lidštější a pochopitelnější a tvůrci s nimi právem sympatizují. Jen se jim do díla jakýmsi obchvatem vrátily zpátky „burianovské“ karikatury, a to v postavách, které Burian zamýšlel jako vzory stranické a tedy i lidské uvědomělosti a správných životních postojů. Herci si při hraní těchto postav opravdu dávají záležet, aby byli patřičně tupí a nelidští, ba děsiví. V tomto směru je na tom nové uvedení *Pařeniště* podobně jako to Burianovo někdejší, v rámci něhož údajně už tehdy Burian sám nutil herce, aby postavy „nepřátel“ ještě více karikovali, neboť seznal, že se s nimi diváci stále příliš ztotožňují.

O tom, že současné uvedení *Pařeniště* provázelo zastření některých významů, svědčí i některé veskrze negativní reakce. Jana Machalická v *Lidových novinách* reaguje na studii Evy Šormové, ve které se píše, že *Pařeniště* je přímo instruktivní příklad pro pochopení stavu českého divadla – i divadelní kritiky – raných let padesátých, slovy: „To, jak režisér obhájí uvedení hry, budí dojem, že její hodnotu coby historického pramene zaměnil za dramatickou kvalitu, kterou postrádá. Hra,

navzdory chtění vidět ji v jiném světle, zůstala špatnou agitkou a nijak nezmizelo, že byla napsaná z ideologických pohnutek, spíše naopak. Nabízí ploché postavy, které mluví slovníkem školených propagandistů, v dialozích se sype jedna fráze za druhou. *Pařeniště* je nedějové, statické, ústřední zápletka je účelově smontovaná a navzdory tragice 50. let působí až směšně a otravně, tak jako všechny budovatelské hry, kdy je odhalen a odstraněn škůdce.“ [...] „Tezovitost a nedějovost hry ještě stupňují vrcholně nudné litanie, řešící dnes vzdálené problémy počínaje tendenční kritikou amerických spisovatelů a konče spory o to, kdo je pravý komunista.“<sup>40</sup>

### 3.5 Podobnost s procesem

Těžko rozřešitelné dohady o tom, zda je *Pařeniště* kryptohrou či ne, zda byl Burian zaslepeným věrným straníkem či vystrašeným posluhovačem, který po všech životních svízelních a zkušenostech z koncentračního tábora hru sepsal, aby si jednoduše řečeno udržel svůj životní standard či postavení, nechme stranou. Kromě literárních vědců, teatrologů a historiků, by k těmto diskusím možná mohli jistou měrou přispět i psychologové.

Faktem však zůstává, že samotný proces měl významný divadelní a inscenační potenciál. Že Pitínský některými rekvizitami (židle i předměty měly inventární čísla jako při vyšetřování) na atmosféru procesu upozorňuje, je celkem pochopitelné. Bylo by však možné hledat přímou souvislost mezi charakterem procesu a samotnou Burianovou hrou?

Petr Steiner, který stalinské procesy nazývá procesy „zповědními“, upozorňuje na jejich nedialogickou povahu (komunistická ideologie je ve své podstatě také nedialogická). Jazyk soudního sporu by měl být dialogický, soupeřivý a „kompetitivní“, ale zde je zbaven jakýchkoli komunikačních rozdílů: obžaloba, obžalování, obhájci i novináři hovoří natolik stejným jazykem, že jejich promluvy by mohly být snadno zaměněny (STEINER 2002: 30). Obvinění jako by byli odsouzeni již v okamžiku svého zatčení a soudní jednání bylo zcela zbytečné.

---

<sup>40</sup> Machalická, Jana: *Pařeniště* zůstalo agitkou. In: *Lidové noviny*, 21.2.2008.

Z pohledu literárního vědce, jak Stainer uvádí, jsou zpovědní procesy jako Čechovovy hry: skutečný děj se neodehrává na jevišti, ale mimo něj. Tyto procesy nejsou texty v tom smyslu, že by pro jejich pochopení byla nejdůležitější jejich vnitřní struktura, ale spíše pretexty, záminky k vyvolání veřejné rozpravy, která jedním hlasem odsoudí obviněné (STEINER 2002: 207).

Tímto způsobem lze nahlížet i na *Pařeniště*. Podstatné momenty se dějí mimo hru, za scénou a divák či čtenář je o nich až zprostředkovaně informován (zatčení Fiedlera, Růženy a Rumlera, výslech dr. Hodera, Šatrovo rozhodnutí nastoupit do dolů i samotný soudní proces). Tyto události, které mají pro průběh děje zásadní význam, jsou pouze zpravodajsky sdělovány a komentovány. Jak ve své studii píše Eva Šormová, vše podstatné se odehraje mimo hru, zatímco hra je zaplněna spoustou nepodstatných, ilustrativních výjevů a přemírou dalekosáhlých výkladů, jež mají osvětlit kořeny dnešních událostí, sahajících hluboko do minulosti (ŠORMOVÁ 1993: 47). Největší „drama“ celé hry je vlastně předesláno v úvodu, v úryvku ze závěrečné řeči prokurátora Viesky. Zde je řečeno vše podstatné o zločinném podsvětí, které připravuje nový Mnichov a válku proti vlastnímu lidu, Růženino jednání se k němu však jen ne příliš přesvědčivě blíží a o Fiedlerově konkrétním protistátním činu také z hry mnoho nevíme.



## 4. SOUČASNÁ REFLEXE PROCESU

### 4.1 Autenticita

Následující dvě inscenace ze současnosti spojuje kromě inspirace politickým procesem s Miladou Horákovou a jeho značnou divadelností ještě specifické využití některých autentických dokumentů. Podle Lubomíra Doležela je však teorie fikční literatury možná pouze za předpokladu, že zásadně odlišíme sémiotické světy konstruované texty a svět aktuální, který existuje nezávisle na jakémkoli textu (srov. DOLEŽEL 2004: 9). Tím zabrání jakýmkoli záměnám fikce za realitu či hodnocení reality pomocí fikce. Dále například podle Gérarda Genetta se umělecká fikce od faktické výpovědi liší právě tím, že výpovědi v ní pozbývají hodnověrnosti, a to i v případě, že se v ní objevují prvky převzaté z reality (cit. dle HAMAN 1999: 32). A tudíž pravda, která projde procesem fikcionalizace, je odlišná, nevztahují se na ni stejná hodnotící kritéria. Ačkoli se tedy i v následujících inscenacích jedná o fikční svět a otázka po pravosti či hodnověrnosti by v podstatě neměla být kladena, domnívám se, že pro interpretaci následujících děl je vztah využitých autentických pramenů a jejich literární reflexe důležitý. Vytváří tak totiž určité apely, ať už politické či morální, které umělecké dílo oddalují jeho snaze být čistě uměním. Jestliže je využití autenticity do jisté míry motivováno mimoliterárními pohnutkami a vede k mimoliterárním cílům, lze ji považovat za záležitost v podstatě ideologickou (MACHALA 1999: 82).

### 4.2 KAREL STEIGERWALD: HORÁKOVÁ, GOTTWALD

Autobiografické rysy života Milady Horákové včetně její závěrečné řeči u soudu a dopisů příbuzným na rozloučenou z pankrácké věznice, soudní proces, části textu Burianova *Pařeniště* a další významná postava českých dějin, která stála v pozadí justičních zločinů přelomu 40. a 50. let – Klement Gottwald – se v roce 2006 staly podkladem dalšího dramatu. Karel Steigerwald v rámci projektu

Perzekuce.cz<sup>41</sup>, zabývajícího se reflexí temných stránek novodobých českých dějin, uvedl na scénu další kontroverzní drama pod názvem *Horáková, Gottwald*.

Podle úvodních slov autora bylo záměrem této hry ve čtyřech obrazech (Zatčení, Výslech, Proces, Poprava) sledovat nejen osudy Milady Horákové, ale také atmosféru doby, mechanismus tehdejší justiční zvěle, metaforicky i Klementa Gottwalda a hořký osud E. F. Buriana. Autor se snaží nahlížet dobu bez předsudků a bez dalších komentářů chce říci – „komunismus vraždil, protože to je jeho podstata, nikoliv chyba“<sup>42</sup> Drama, jež je žánrově označeno jako komedie o tragedii, obsahuje prvky grotesknosti, ironie i komiky.

Už podtitulem hry „Zabijeme ženskou. Leknou se. Zvyknou si.“ Steigerwald využívá důležitého atributu procesu, totiž významu ženy v roli nepřítel. Banalizované vysvětlení tohoto jevu pak vloží do úst Joskovi, nepřiliš inteligentnímu reprezentantu StB: „Určitě ženskou. To udělá větší dojem. Většinou větší chlapy. My ženskou.“ (STEIGERWALD 2007: 14).

Pro hru samotnou je příznačné prolínání rovin jak prostorových, tak časových, které navíc průběžně prostupuje postava E. F. Buriana v roli jakéhosi organizátora a komentátora dění. Jeho glosy mají ovšem hodnotící charakter z odstupu, se znalostí reality počátku jedenadvacátého století. Věcnost těchto komentářů však kontrastuje s tragikou tématu, když už v prvním obraze Emil vysvětluje postup při konstruování politického procesu: „Je to vždycky podle stejného scénáře. A řeknu vám, nezáleží ani na zemi, ani na čase. Je to stejné v třicátých letech v Rusku, stejné v padesátých [...]. Po jisté době se kritika překvalifikuje do roviny sabotáží a jiných trestných

---

<sup>41</sup> Projekt Perzekuce.cz trval od května 2005 do května 2006. V bývalé holešovické továrně na slévání hliníku přeměněné na divadelní sál La Fabrika tvůrčí tým okolo Miroslava Bambuška uvedl několik inscenací, které se věnovaly poválečným historickým křivdám: Bambuškovy hry *Porta Apostolorum* a *Útěcha polní cesty* a hru Karla Steigerwalda *Horáková, Gottwald*. Současně uspořádali scénická čtení z dokumentů v místech, kde k událostem došlo.

<sup>42</sup> Citováno z exempláře z roku 2006 uloženého v Divadelním ústavu pod signaturou P 18586, s. 1. Jelikož se některé pasáže výrazně liší od prvního knižního vydání v roce 2007, budu se v této práci věnovat oběma verzím.

činů. Z jednotlivých bodů kritiky se napíše žaloba, sebekritika se překvalifikuje na přiznání. [...] Následuje práce s vězni, přepisování protokolů, psaní scénáře soudního jednání v podobě otázek a odpovědí, které se obžalovaní musí naučit nazpaměť. A pak přijde vyvrcholení. Zrežirování procesu a čtení rozsudků.“ (STEIGERWALD 2007: 10-12). Dále stručně, ale výmluvně charakterizuje celou kampaň provázející proces včetně organizovaného hněvu lidu, stejně jako politickou angažovanost tehdejších umělců a úzkého sepětí umění a politiky, když se obrací přímo na diváky: „Bude tady podpisová listina. Že jste rozhořeni a chcete mír. O přestávce to podepíšete. Pokud jsou tu nějací básníci, napíšou básně. Malíři namalují obrazy, hudebníci složí kantáty. Kampaň veřejného odsouzení je záležitost především umělců. Mají talent a možnosti. Uplatňují city. To je důležité.“ (STEIGERWALD 2007: 11). Systém „výroby“ politického procesu včetně odkazu na tzv. režijní knihy je vyjádřen pro změnu v replice Jardy: „Však se postupně přizná i konkrétně. Podívej, soudruhu prezidente, tady to je všechno už napsané. Připravili jsme to předem, aby se výsledky nezdržovaly.“ (STEIGERWALD 2007: 33). Ani nevzdělanost a právní nekompetentnost lidových prokurátorů, kteří se při procesu čas od času neorientovali v připravených scénářích, neunikla autorově sarkasmu: „Jarda: Vinu přiznala. Detaily se uvidí. Spolčila se jednak navzájem, jednak s dalšími osobami k pokusu o zničení samostatnosti republiky [...] Joska: To jsou nesmysly, co čteš. Tam píšeš, že se spolčila jednak navzájem a jednak s dalšími... to nedává smysl.“ (srov. *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice 1950*: 24n, STEIGERWALD 2007: 30).

Další aspekt procesu, tentokrát rozšířený o souvislost komunistické a nacistické rétoriky<sup>43</sup>, stejně jako podoba vyšetřovacích postupů uplatňovaných na ideologických odpůrcích obou totalit, je zde ilustrován využitím jiného autentického pramene – jednou z nejcitovanějších částí dopisů Milady Horákové na rozloučenou,

---

<sup>43</sup> O této souvislosti např. hovoří Petr Fidelius v knize *Kritické eseje*: „Zdá se, že totalitním ideologiím odpovídá určitý způsob myšlení, z něhož jednak samy vyrůstají a v němž pak také nacházejí prostředí příznivé jejich masovému rozšíření. Jedině tak si lze vysvětlit mnohé překvapující podobnosti, s nimiž se setkáváme u totalitních ideologií obsahově veskrze rozdílných.“ (FIDELIUS 2000: 82).

adresovaného dceři Janě z 26. června 1950, který se zde prolнул s jejím vězněním (a jejím „prvním“ rozsudkem smrti) za protektorátu (srov. STEIGERWALD 2007: 29, DVOŘÁKOVÁ – DOLEŽEL 2001: 239n).

V exempláři uloženém v Divadelním ústavu je obsažena ještě pasáž (která už není součástí knižního vydání) věnovaná dalšímu specifiku komunismu – jazyku: „Emil: Nezapomínejte na přívlastek. Přívlastek je důležitý. Bez přívlastků bychom komunismus nevybudovali. Dám příklad. Loutky. To není nic. Loutky kapitálu. To už je lepší.“ A další výrok: „Nemají žádnou obžalobu, mají jen slova. Žádný děj. V tom je jejich síla.“ to lapidárně už jen završí (STEIGERWALD 2006: 10). Petr Fidelius se ve své knize Řeč komunistické moci tímto rysem totalitního jazyka zabývá a vysvětluje jej tím, že nebývalost komunistického pojetí dané entity musela být i navenek vyjádřena nějakým epitetem, který by jednak vystihoval podstatu věci a jednak zněl lahodně uchu veřejnosti. Jako příklad opatřování těchto entit odlišujícími přívlastky uvádí nejběžnější spojení „lidová/všelidová/socialistická“ demokracie (FIDELIUS 1998: 47).

Hra skrze několika málo dalších postav (kromě Milady, jejího manžela Richarda, Emila a Klementa ve hře vystupují dva poručíci StB Jarda a Joska, komunistka Anežka Hodinová Spurná a novinář Rudého práva a později Haló novin Kojzar) tematizuje kromě samotného procesu i mnohé historické události a vytváří tak dojem, že jejich autenticita je nejdůležitějším a nejpůsobivějším stavebním prvkem hry. Z většiny těchto motivů ale autor vytvořil novou realitu, fiktivní. Některé konkrétní události i použité citace historických pramenů jsou tak posunuty do roviny jakési fikční reality, kde demonstrují realitu zločinů komunismu spíše obecně. Hra zobrazuje kromě již zmíněného zatčení Milady Horákové nejprve nacisty a později komunisty i zdařilý útěk jejího manžela za hranice (z kterého ovšem Steigerwald využívá ale jen moment náhody, že dr. Horák svou ženu již nestihl varovat před zatčením) a jednou ironickou větou Emila shrnul jeho další osudy: „Sedněte si vy do křesla v Americe a přemýšlejte, jak vám v Praze komunisti zavraždili ženu.“ (STEIGERWALD 2007: 21). Nechybí tu ani zmínka o marných žádostech světových osobností včetně Alberta Einsteina o milost a naopak velké množství rezolucí z celého Československa požadujících smrt. Stejně tak citace několika slok z Nezvalova Zpěvu míru, Burianova vlastní píseň Má panna je

v Panama sama a několikrát zmiňovaná a zpívaná Stalinova oblíbená píseň Suliko<sup>44</sup> jsou využity už s historickou přesností.

Autenticita úryvků z Burianova *Pařeniště* je ale značně zkreslena. Pasáž o krádeži obálky s dokumenty údajně státní důležitosti ukryté pod kobercem je kromě barvy (u Buriana se jedná o růžovou, u Steigerwalda o žlutou), což je zřejmě nepodstatné, ještě vysvětlena přesně, jak ve své hře Burian píše. Už jen zdánlivě autentický je ale odkaz k *Pařeništi* v momentě, kdy Emil vysvětluje, jak je v *Pařeništi* líčena událost útěku za hranice Miladina manžela. Nejenže tato událost v *Pařeništi* vůbec není, ale k tomuto vysvětlení je zde z *Pařeniště* postavou Richarda prosloven úryvek dopisu napravivšího se básníka Šatry dr. Hoderovi a Steigerwald ho zasazuje do zcela jiného kontextu: „Já nejsem v Americe. Neuprchl jsem. Odjel jsem do Mostu, do dolů. Jsem tělesně zdrav, ale duševně nemocen. Jednou, až vám budu moci pohlédnout do očí – přijdu. Rád bych teď skončil pozdravem Čest práci. Ale nejsem toho ještě hoden.“ A Joskovi je pak následně vložena do úst replika studenta Stodoly: „No všechna inteligence není ještě ztracena“, Jardovi pak replika bezejmenného příslušníka StB: „A teď k výslechu, doktore.“

Obdobná záměna se objevuje i v rozhovoru Milady s manželem, což původní význam od snahy uprchnout s milencem přesouvá zpět k rodině. Richardovy repliky jsou zde nahrazeny Rumlerovými o přechodu za hranice: „Přechod hranic stojí sto padesát tisíc. Dal jsem už zálohu. Víc nemám. Ale ostatní by se dalo zaplatit v naturáliích – totiž, kdybychom dostali do rukou rozvrhy plánovacího úřadu na příští rok.“ (STEIGERWALD 2007: 31).

Samotné postavě Emila je zde přiřčen tragičtější osud, než se udál jejímu předobrazu. Předtím ale ještě autor Emilovi umožnil říci pár vysvětlujících vět o vzniku *Pařeniště*, jakoby chtěl Buriana „omluvit“ a říct, že nevěděl, co činí: „Jak jsem mohl napsat to *Pařeniště*. Takovou hru? Báł jsem se jejich krutosti? Asi. Věřil jsem jim? Je to jedno, strach a víra je totéž. Kdo se nebojí, nevěří, kdo se bojí, olepí se vírou.“ (STEIGERWALD 2007: 46). V závěru hry se však sám zastřelí a jeho dobrovolná smrt je komentována Klementovými slovy: „Zabila ho buržoazie...“

---

<sup>44</sup> Gruzínskému autoru Akaki Tsereteliho (1840 - 1915).

mrcha pes...“ (STEIGERWALD 2007: 57). E. F. Burian však zemřel na plicní embolii devět let po uvedení *Pařeniště*.

V postavě Anežky Hodinové Spurné se opět mísí skutečné s fiktivním, aby mohl vzniknout jakýsi obraz typu ženy komunistky, nepřesvědčené, ale pokrytecky jdoucí s davem, která se neštítí sáhnout po majetku perzekvovaných: „Oni mají... [...] nádhernej porcelánovej servis... bylo by škoda, aby se to rozbilo...“ (STEIGERWALD 2007: 22). Ačkoli sama nacistickou okupaci strávila v Londýně, kde mimo jiné předsedala Klubu československých žen (a na mnohých otázkách o postavení ženy ve společnosti by se byla s Miladou Horákovou shodla), zde je líčena jako kolaborantka s nacisty, jako pravý opak Milady a jako taková poukazuje na onu samotnou divadelnost politického procesu: „Poprava je nejkrásnější divadlo. Nic není cennější než život, ale neexistuje lepší divadelní představení, než je zabíjení lidí.“ (STEIGERWALD 2007: 38).

Přes značnou vulgárnost, která provází celou hrou postavu Klementa Gottwalda, v něm autor vytvořil typ člověka rozkolísaného, pohlceného strachem (tlumeným alkoholem), který panoval i mezi nejvyššími funkcionáři strany a nakonec vyústil v další monstrproces s Rudolfem Slánským. Steigerwald ho zobrazil jako člověka hrdého na svůj dělnický původ a nevzdělanost, jako malého českého člověka: „Jarda: To je vědec, soudruhu prezidente. Klement: Neuč mě znát Einsteina, idiote. [...] To je nějaký Rus ten Rusl? Jarda: Angličan. Lord.“ (STEIGERWALD 2007: 54-55). Ani této postavě však není cizí Steigerwaldova charakteristická ironie, když po popravě Klement prohlásí: „A přesto bude ráj vybudován.“ (STEIGERWALD 2007: 39).

#### 4.1.1 Kritické ohlasy

Kromě stručných kritik v různých denících, které většinou komentují hru jako nepochopitelnou frašku s humorným zobrazením opileckého Gottwalda<sup>45</sup> nebo silně ironickou hru o mechanismu cynické moci a bezpráví<sup>46</sup> se v *Divadelních novinách*

---

<sup>45</sup> Hrdinová, Radmila: Fraška, nebo drama? In: *Právo*, 26. dubna 2006.

<sup>46</sup> Chuchma, Josef: Steigerwaldův výkovek. In: *Mladá fronta Dnes*, 28. dubna 2006.

objevila podrobnější recenze Vladimíra Justa<sup>47</sup>. Just se zde zabývá jednak historickými událostmi zmíněnými ve Steigerwaldově hře a u závěrečného projevu Milady před soudem (citace z její skutečné závěrečné řeči při procesu) tvůrcům inscenace vyčítá absenci jejího pokračování důležitého pro pochopení inscenovanosti celého procesu: „Po naléhavém: *Nedělejte to, co jsem udělala já, nedělejte to! Ledaže byste byli blázni, nebo že byste se honili za falešným mučednictvím nebo chtěli za každou cenu zemřít!* se dosavadní groteskní poetika inscenace lomí do skutečné tragédie, a vůbec nebylo třeba předvádět samotnou popravu. Když už se sáhlo k takto drsné autenticitě, bylo mi jen trochu líto, že po větě *Já bych lhala, kdybych řekla, že jsem změnila své přesvědčení a že jsem docela jiná...* nepřidali inscenátoři i její bezprostřední pokračování. Tedy to možná nejpodstatnější z celé její řeči – to, čím se Horáková z režie procesu definitivně vymkla: *V zásadě ještě přetrvávám ve svém přesvědčení, jež jsem opírala o názory, stanoviska, vyjádření a informace osob, které pro mě byly autoritou a mezi něž počítám také dva nejvzácnější pro sebe lidi, Tomáše G. Masaryka a Edvarda Beneše.*“

Ve své kritice se Just dále zabývá i autorovým zacházením s historickými fakty: „Ze střípků skutečnosti vytvářejí tvůrci inscenace nadčasové symboly a metafory, zahrnující mnohem více osudů, než prožila postava, jejíž jméno nesou (například Gottwaldovi dávají do úst i mnohem pozdější Chruščovovy výroky o Stalinovi atd.). Tyto figury nejsou opisem, ale kvintesencí reality: fungují jen tam, kde řeknou o fenoménu víc, než by řekla historická fakticita.“

Nejvíce však oceňuje velice silné finále hry, které patří podle jeho slov mimořádně velké postavě Klementa Gottwalda<sup>48</sup>: „není ani démon, ani diktátor, ale bodrý, žoviální, primitivní a hlavně zbabělý slaboch. Malost jako program. Právě on – věčný duch bolševismu – má plné právo publiku vmést ironické poselství hry: Že

---

<sup>47</sup> Just, Vladimír: Horáková x Gottwald x Steigerwald. In: *Divadelní noviny*, č. 10, 2006, s. 4.

<sup>48</sup> Naproti tomu kritika v časopisu A2 postavu Klementa Gottwalda hodnotí jako pouhou směšnou operetní figurku. In: Pilná, Markéta: Z tupce a burana strach nejde. In: A2 , č. 18, 2006.

jsme vás válcovali, co? Ale že po tom všem, po těch čtyřiceti letech nám budete jednou zase pomáhat k moci, tak to mě nenapadlo...“

#### 4.2 ALEŠ BŘEZINA, JIŘÍ NEKVASIL: ZÍTRA SE BUDE...

Téměř dva roky po uvedení Steigerwaldovy grotesky se na scéně Divadla Kolowrat objevuje další dílo inspirované divadelností politického procesu s Miladou Horákovou a spol. – opera *Zítř se bude...* Ačkoli opera na stránky literární práce až tak úplně nepatří, je pro její téma důležitá z hlediska textového. Právě proto, že byl proces inscenován obdobně jako divadelní představení, ve kterém bylo „cosi“ demonstrováno, autoři využili jako libreto tohoto hudebního příběhu převážně dobové dokumenty. Stejně jako u Steigerwalda, i zde můžeme nalézt jakési prvky grotesky – právě v tom, že se zpívají protokoly a dochází tak k napětí mezi nepoetickým textem a jeho zhudebněním. Díky absenci fikce lze skutečně na proces nahlížet jako na divadlo.

Libretem jsou tedy autentické pasáže převzaté z policejních zpráv (program náčelníka StB z Českých Budějovic z 16. března 1948 tak například dokládá, odkdy a jakým způsobem byla Milada Horáková sledována před svým zatčením), soudních protokolů, pasáže ze zápisu o procesu a z dobové korespondence. Nechybí zde ani dopisy rozhořčených „pracujících“ volajících po nejpřísnějším trestu. Libreto obsahuje i zápis o zatčení, kde jsou sepsány předměty Miladě Horákové, které měla u sebe při nástupu do vazby. Podle slov autora je tím navozeno zdání určité preciznosti a exaktnosti procesu<sup>49</sup>. Tato část je podle záměru autora recitovaná Soňou Červenou stále rychleji až k nesrozumitelnosti a rozpadu jakékoli věcnosti. Tím je umocňován dojem, že není důležitý obsah, není podstatné, co se říká, ale že se to říká. I celý proces provázely texty protokolů nezakládající se na pravdě či na vztahu ke skutečnosti, důležitější byla jejich performance.

---

<sup>49</sup> Jůzová, Markéta: *Zítř se bude...* - Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, č. 4. roč. 2008.



V pasáži, která se týká přípravy a hledání hlavní linie procesu, jsou probírány materiály o více než šesti stech zatčených. Zde se nejvíce odhaluje manipulace celým procesem, je zde popsáno, jak má být proces veden a co jím má být demonstrováno. Nejvýmluvnější částí je pak výslech Milady Horákové, který je přehráván z rozhlasového záznamu. Jedná se o úsek plný nenávisti ze strany prokurátora dr. Viesky, který ji často nenechá ani domluvit, skáče jí do řeči a snaží se jí tak přinutit, aby se držela předem připraveného protokolu. Je to zároveň pasáž, ve které jí byla vnucena role ženy, která chce válku i za cenu ztrát ve svém nejbližším rodinném okruhu.

V opeře je jako jeden z mála poetických textů využita píseň Pavla Kohouta *Zítřka se bude tančit všude*. Původně se jedná o titulní píseň stejnojmenného filmu z roku 1952. Aleš Březina údajně tuto píseň rozstříhal na jednotlivá slova, zamíchal je, nově přiřadil k sobě podle toho, jak je vylosoval z obálky a znovu je zhudebnil<sup>50</sup>. Z náhodně spojených slov tak vznikl jakýsi novotvar s názvem *Do samoty v tanci aneb Který nápěv zítřka*, který připomíná automatickou poezii či dadaistický způsob tvorby uměleckého díla. V úmyslném popření jakéhokoli významu díla, v textu vyjadřujícím zmatek či jakousi anarchii života a kultury se odkrývá nezávislost textu na skutečnosti. Takto chápaná arbitrárnost tohoto textu pak zdůrazňuje jeho persvazivní hodnotu.

Zítřka se bude do zavlaje  
mladý se dává v slunci  
úsměvy z daleka úsměvem  
zem jiní s námi písni.  
[...]  
Voda života dívka

---

<sup>50</sup> V divadelním programu jsou pak vedle životopisu Horákové, kompletního libreta, rozhovoru s historikem Vilémem Prečanem a osobního vyznání Jiřiny Šiklové zařazeny i úryvky z paměti Pavla Kohouta *To byl můj život??*

tančit v srdci naše  
do světa a přenášet  
vlajky můžeš píseň

Šťastným nežli rychleji  
zadržela s nimi písň  
oč šťastnému veselí  
uslyší rudé až nejtišší (BŘEZINA – NEKVASIL 2008: 70).

Kromě Kohoutova textu v opeře zazní i verše Jana Vodňanského a Jana Zábrany, a to v prologu i epilogu. Vodňanského básnický text vystihuje atmosféru procesu:

Límečky bez košil – suvenýr z poprav  
kdo by se pohoršil z hromadných otrav  
houbami, výpary, kecy a nudou  
zaluskej na dámy – a ony půjdou.

K němu je připojen text Jana Zábrany podtrhující napětí počátku 50. let:

„Zkřehlí vepři v betonových gigantech  
k nebi šlehající dikobrazí šleh  
A jenom srdce... , srdce, to mi nech  
a zatýkání všech, a zatýkání všech... (BŘEZINA – NEKVASIL 2008: 64 a 102).

Netradiční na této opeře je i pojetí postav. Postavy zde mají vícečetnou identitu, Soňa Červená nepředstavuje jen Miladu Horákovou, ale recituje nebo zpívá jednak vrchního prokurátora a stane se na chvíli i otcem Milady Horákové nebo přednáší její vlastní slova. Jak sám autor Aleš Březina vysvětluje, kdyby chtěl, aby každý ztělesňoval nějakou postavu, nevyhnul by se určitému psychologismu, který je mu cizí.

Jan Mikušek představuje zase naopak různé zástupce tehdejší moci, jakousi protiváhu Soni Červené, například náčelníka StB v Českých Budějovicích, vyšetřovatele Milady Horákové a vede také přípravu procesu. Má kostým z látky potištěné novinovými články Rudého práva, zejména titulky odsuzujícími Miladu Horákovou (například „Pracující ČKD žádají nejpřísnější potrestání!“). Jiří Černý ve své recenzi<sup>51</sup> k jeho postavě poznamenává, že svými ulízanými vlasy, asketickou tváří i drobnou postavou připomíná nezapomenutelného gottwaldovského prokurátora Josefa Urválka, který ještě navíc připomínal nacistického ministra propagandy Josepha Goebelse. Mikušek se však zdá být více Goebelsem, inteligentním demagogem, suverénem, vědomým si své moci. Další souvislost s charakterem procesu lze spatřovat i v rituálně pojatém předávání obžalovacích spisů sboristkami, které vrcholí Mikuškovým sólovým pochodem, kdy své černé spisové desky nese obřadně jako svatý obraz v čele procesí.

Jen děti, které jsou v opeře za prokurátory, zde mají jedinou roli. Nezpívají jejich slova, ale stručné charakteristiky. V kontrastu s dětskou nevinností a snadnou manipulovatelností (vždyť petice požadující smrt zrádcům byly organizovány a podepisovány už na základních školách) vynikne paradox, kdy výslech vzdělané právničky a zkušené političky vedli prokurátoři sotva absolvující jednoletou Právnickou školu pracujících. Výmluvnější než karikování či napodobování jejich skutečného způsobu vyjadřování se zde ukázalo být právě stručné charakterizování jako například: „Politicky uvědomělý, bez větších zkušeností, zatím intervenoval jen v jedné větší věci... kde byly vyneseny dva tresty smrti.“ (BŘEZINA – NEKVASIL 2008: 82).

---

<sup>51</sup> Černý, Jiří: Druhá inscenace procesu s Miladou Horákovou. In: *Svět a divadlo*, č. 4, roč. 2008.

Atmosféru procesu dokresluje soudcovský stůl, za nímž zasedá chór deseti žen, zcela zahalený do nevýrazné šedi, který má komentovat dění. Postavy soudců představuje pět dětí s černými pionýrskými šátky a zkrvavenými řeznickými zástěrami. Pojítkem všech tří současných uměleckých děl vztahujících se k tomuto procesu je pak využití prvků podobných burianovskému voicebandu.

Na rozdíl od Steigerwalda do této inscenace Březina zařazuje i nejdůležitější část závěrečné řeči Milady Horákové před soudem, kterou pronáší pevně a nezlomeně, a ve které se přes všechno, co ve vazbě zažila, hlásí k dvěma největším osobnostem, kterými pro ni jsou Tomáš Garrigue Masaryk a Edvard Beneš.

Nejpůsobivějším momentem celé inscenace je však bezesporu závěrečná pasáž, kdy je citována žádost o milost, kterou napsal otec Horákové společně s její šestnáctiletou dcerou Janou, kde zdůrazňují její aktivní činnost v sociální službě stejně jako těžké věznění v době okupace a úryvek z dopisu odsouzené na rozloučenou adresovaný rodině, o němž se autor domnívá, že v jeho větě: „Jděte na louky a do lesů. Žijte! Žijte! Jděte do borů, dívejte se na krásné a všude budeme spolu.“ je zašifrováno přání odsouzené, aby rodina emigrovala. V tomto závěru se původní grotesknost textu stává skutečnou tragédií, odhalující marný zápas individua a kolektivu, intimity a společnosti.

## 5. ZÁVĚR

Tato diplomová práce se na předchozích stranách pokusila nastínit, jak byl celý politický proces s Miladou Horákovou a spol. vytvořen, jaké místo zaujímal v systému socialistického světa, a poukázala, že je na proces možné nahlížet jako na text – jako na ideologickou fikci, která měla určitou edukativní a persvazivní funkci. Nalezení společných rysů, které tento proces pojí s divadlem a rituálem, se tak ukázalo být užitečné i při interpretaci Burianovy hry *Pařeniště*, i když byla tato hra vytvořená v rámci sémiotického světa, v kterém se sám proces odehrál, postavila se na jeho stranu a měla být jeho oslavou. E. F. Burian ve své hře zobrazil a odsoudil některé tehdejší osobnosti, jako byl popravený Závaš Kalandra nebo režimem pouze „umlčený“ Karel Teige, zakončil ji spravedlivým potrestáním zla v podobě trockistů i reakčních intelektuálů a optimistickým závěrem nahlédl do šťastnější budoucnosti. Ačkoli není pravděpodobné, že by Burian prohlédl celý mechanismus výroby a inscenování procesu a myslel hru antikomunisticky, napsal ji však takovým způsobem (ať už vědomě či nevědomě), že poukázal na některé praktiky tehdejší StB a justice (zatýkání a odsuzování „pouze“ za politické přesvědčení) a nechal negativní postavy obhajovat svoje stanoviska tak přesvědčivě, že hra byla brzy po premiéře stažena. Tyto skutečnosti pak vedly J. A. Pitínského k novému nastudování hry ve snaze ukázat, jak doba proměnila tehdy kladné hrdiny za záporné a naopak. Toto znovuuvedení na scénu, které z dnešního pohledu sice přiblížilo složitou atmosféru padesátých let a vyvolalo diskusi o Burianově „cestě do pekel“, jak ji ve své práci pojmenovává Jindřich Černý (ČERNÝ 2008: 168), se ale nevyhnulo určitému zjednodušení. Pitínský se totiž dostal do podobné situace jako Burian, když vyměnil postavám jejich jednoznačné charakteristiky (absolutní dobro za absolutní zlo) a z těch původně pozitivních komunistů vytvořil dnes spíše karikatury hodné pohrdání.

Druhý způsob, jakým se ocitl tento proces v textech současných divadelních inscenací, je již ovlivněn znalostí historie a hodnocením tohoto období demokratickou společností. Pramení pak zejména ze snahy reflektovat bizarní atmosféru inscenovaného procesu a za pomoci groteskních textů a jejich spojitostí

demonstrovat lživost komunistické rétoriky. Steigerwaldova hra *Horáková, Gottwald* je z těchto her nejvíce politická a poukazuje na všechny aspekty procesu. Ironizuje divadelnost a inscenovanost procesu, těsné sepětí tehdejší politiky a umění, k čemuž využívá text Burianova *Pařeniště*, a díky historickým postavám a jejich dnešním hodnocením o nich také na zručnost totalitní moci. Nicméně jeho hledisko do hry vneslo některé dnešní stereotypní představy, zejména o historických postavách, kterými se na ně možná příliš násilně snaží udržet jednoznačně negativní pohled. Tento způsob zobrazování postav však lze vysvětlit Steigerwaldovou snahou o další, mimoliterární cíle, jako je morální apel či odsudek zvyšujícího se počtu příznivců KSČM.

Z tohoto pohledu se pak jeví pokus Březiny a Nekvasila o zopernění nepoetických textů, zejména policejních dokumentů a výslechových protokolů, jako nejzřetelnější demonstrace divadelnosti tohoto politického procesu. V jediném použitém písňovém textu navíc zamícháním jeho slov vytvořili jakýsi dadaistický text, čímž se autorům podařilo nejvíce zdůraznit možnou oddělitelnost textů od reality, kterou označují, což bylo příznačné právě pro texty vyskytující se v procesu. Do kontrastu k němu postavili úryvky z dopisů Milady Horákové na rozloučenou a z žádosti jejího otce a dcery o milost a dotvořili tak tragický obraz zápasu individua proti kolektivu.

## CITOVANÉ PRAMENY

Burian, Emil František (1950): *Pařeniště*. Exemplář Divadelního ústavu Praha, sign. P 10452, 174 stran.

Březina, Aleš (2008): *Zítř se bude...* (Praha: Národní divadlo v Praze), 103 stran.

Steigerwald, Karel (2008): *Horáková, Gottwald* (Brno: Větrné mlýny), 60 stran.

Vadas, Martin (2009): *Proces H.* Dokumentární TV seriál České televize.

## LITERATURA

Bauer, Michal (2003): *Ideologie a paměť* (Jinočany: H&H), 359 stran.

Bouček, Jaroslav (2006): *27.6.1950. Poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ* (Praha : Havran), 163 stran.

Černý, Jindřich (2007): *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945-1955)* (Praha: Academia), 526 stran.

Doležel, Lubomír (2004): *Identita literárního díla* (Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR), 66 stran.

Ellman, Michael (2001): The soviet 1937 Provincial Show Trials: Carnival or Terror?, in: *Europe-Asia studies*, Vol. 53, No. 8, p. 1221-1233.

Fidelius, Petr (2000): O totalitním myšlení, in: *Kritické eseje* (Praha: Torst), s. 82-94.

Fidelius, Petr (1998): *Řeč komunistické moci* (Praha: Triáda), 216 stran.

Formánková, Pavlína – Koura, Petr (2008): *Žádáme trest smrti! Propagandistická kampaň provázející proces s Miladou Horákovou a spol.* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů), 607 stran.

Głowiński, Michał (2004): Nowomowa w literaturze, in: Łapiński, Z. – Tomasik, V. (ed.), *Słownik realizmu socjalistycznego* (Kraków: Universitas), s. 152–157.

Haman, Aleš (1999): Fikce autenticity a autentizace fikce, in: *Autenticita a literatura* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR; Opava: Slezská univerzita: Slezské zemské muzeum), s. 29-33.



Ivanov, Miroslav (1991): *Justiční vražda aneb smrt Milady Horákové* (Praha: Betty), 299 stran.

Janoušek, Pavel (ed.) (2007): *Dějiny české literatury 1945 – 1989: I. díl* (1945 - 1949) (Praha: Academia), 431 stran.

Janoušek, Pavel (ed.) (2007): *Dějiny české literatury 1945 – 1989: II. díl* (1948 - 1958) (Praha: Academia), 549 stran.

Just, Vladimír (2006): Teatralita politického procesu aneb Horáková a společníci jako divadelní inscenace, in: *Divadelní revue* 17, č. 1, s. 3-32.

Kaplan, Karel (1995): *Největší politický proces: M. Horáková a spol.* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR), 347 stran.

Kaplan, Karel: (2008): *Druhý proces: Milada Horáková a spol. – rehabilitační řízení 1968-1990* (Praha: Karolinum), 582 stran.

Kaplan, Karel – Paleček, Pavel (2001): *Komunistický režim a politické procesy v Československu* (Brno: Barrister & Principal), 253 stran.

Kočová, Zuzana (1955): *Kronika armádního uměleckého divadla* (Praha: Naše vojsko), 690 stran.

Królak, Joanna (2006): Performativní aspekty stalinské kultury v Československu, in: *Ideologie a imaginace* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 99-104.

Macura, Vladimír (2008): *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)* (Praha: Academia), 351 stran.

Machala, Lubomír (1999): Autenticita čili... ???, in: *Autenticita a literatura* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR; Opava: Slezská univerzita: Slezské zemské muzeum), s. 79-82.

Nejedlý, Zdeněk (2002): O realismu pravém a nepravém, in Příbáň, M. (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945-1990; 1948-1958* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 583-609.

Pavlovský, Petr (2006): Mystifikace není divadlo (a vice versa). Byly soudní procesy, inscenované komunistickou totalitou, divadlem? in: *Divadelní revue* 17, č. 2, s. 66-70.

*Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice: Horáková a společníci* (1950) (Praha: Ministerstvo spravedlnosti), 277 stran.

Steiner, Petr (2003): Poetika ideologické fikce: Proces se Slánským & spol. jako text, in Pernes, Jiří – Foitzik, Jan (ed.): *Politické procesy v Československu po roce 1945 a „případ Slánský“* (Brno: Prius), s. 332-340.

Steiner, Petr (2002): *Lustrování literatury: česká fikce v politickém kontextu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), 283 stran.

Šnajder, Bohuslav (1990): *Proces proti dvanácti miliónům* (Praha: Tvorba), 142 stran.

Šormová, Eva (1993): E. F. Burian: Pařeniště, in: *Divadelní revue* 4, č. 2, s. 40-52, 71-78.

Švácha, Rostislav (1998): Karel Teige jako teoretik architektury, in: *Historia artium* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 145-155.