

KAREL STEIGERWALD: NOBEL

(1994)



Hra *Nobel* Karla Steigerwalda (* 1945) je jednou z prvních původních českých her reflektujících polistopadovou realitu, a snad proto byla s jejím uvedením spjata mnohá očekávání – jak samotného autora, který s ní spojoval zcela novou fázi své tvorby, tak i celé divadelní obce, jež si netrpělivě kladla otázku, jak asi drama, po léta vymezované „stýkáním a potýkáním“ s deformovaným systémem, zareaguje na změnu společenských poměrů.

Steigerwald vždy mimořádně akcentoval politickou roli divadla: míra politické svobody pro něj byla jedním z nejdůležitějších impulzů k psaní pro divadlo. Při jeho výhrad-

ním zaměřením na společenskou a politickou satiru se přechod od totalitního systému k principům občanské společnosti na způsobu psaní her musel nějak projevit. Steigerwaldovy starší hry (*Dobové tance*, 1980; *Foxtrot*, 1982; *Tatarská pouť*, 1988; *Neapolská choroba*, 1988 aj.) ve svém souhrnu tematizovaly situace, vztahy a ideje sice veřejně nevyslovované, ve společnosti však latentně přítomné. Dobová kritika v nich sice viděla především satiru na české maloměšťáctví a výsměch neblahým národním vlastnostem, jejich skutečná podstata však tkvěla jinde: byly téměř laboratorní analýzou toho, jak se chová jedinec zatlačený totalitní mocí ke zdi. S tím souvisela i jednotlivá témata (zachování či ztráta vlastní identity, vnitřní destrukce hodnot, bezbřehá konformita, trivializace životů, mechanismus vytváření iluzí jako „tvůrčího“ přetváření reality skutečně prožívané – minulé i přítomné – v aktuální obraz reality chtěné apod.). Ve Steigerwaldových předlistopadových hrách se jejich velmi výrazně explicitně i implicitně vyjádřené satiricko-moralistní východisko zřetelně odráželo na zcela určitém hodnotovém pozadí: byly vybudovány na dramatickém napětí mezi tím, co je, a tím, co by být mělo.

Podobně jako ve výše zmíněných hrách zůstává i v *Nobelovi* zachována aktuální společenská tematika, celková změna podmínek tvorby však Steigerwaldovi umožnila vyslovit se přímo. *Nobel* se odehrává v současnosti, v některém polistopadovém roce, a jeho dějištěm je byt Adama a Anny, za nímž tušíme prostor typického pražského činžovního domu. Ústřední téma hry, zobrazení transformující se společnosti, vyrovnání se s vlastní minulostí a schopnost adaptovat se na nové společenské podmínky, je demonstrováno na řadě postav. Děj se začíná odvíjet od okamžiku, kdy

mezi obyvatele domu, v různé míře poznamenané čtyřicetiletou minulostí, ať už šli s proudem (Rešlová, Lenz, Lenzová), nebo proti proudu (bývalý disident Adam a jeho družka Anna), přichází Šlechta, jediná postava minulostí nedotčená (celých čtyřicet let prožil v úkrytu na půdě u sestřenic na Moravě a teprve radikální změna politických poměrů jej přiměla opustit toto dobrovolné vězení), a žádá o pomoc při návratu a začlenění do společnosti. Vykořeněnost této postavy je umocněna tím, že Šlechta přichází bez jakéhokoliv osobního dokladu a potřebuje prokázat svoji totožnost, aby získal občanský průkaz, nezbytný k přidělení bytu, důchodu, pojištění atd. K této základní situaci se přimyká zobrazení vztahu Adama a Anny, zachyceného ve chvíli jejich citové i osobní krize, a jednotlivé scény ze života obyvatel domu, kteří se musí vyrovnat s nutností spolu – přes svoji rozdílnou minulost – dále žít. Samotná titulní postava: Nobel, záhadná bytost, kterou Adam chová doma v bedně, slouží jako metafora, do níž si jednotlivé postavy projektují své pocity a představy, a ona sama do děje nezasahuje.

Děj je v *Nobelovi* rozvíjen na základě expozice, pro niž je příznačný mumraj nejrůznějších postav, které jsou následně rozvrstvovány podle určitého klíče. Steigerwald k rozehrání situace používá tradiční postup, v němž jako prostředek k demaskování charakterů slouží nějaká mimořádná událost vytvářející mimořádnou situaci, jež k projevení charakterů poskytuje dostatečnou motivaci: tak jsou postavy v *Nobelovi* vyrušeny příchodem Šlechty, který zaujímá vzhledem k ostatním zcela výlučné postavení a který by se mohl a měl stát určitým katalyzátorem děje. Samotná jeho přítomnost má potenci přimět zbývající aktéry k tomu, aby si přiznali jistý podíl viny či odpovědnosti, aby si uvědomili, že byli sice do určité míry společenskými podmínkami utvářeni, ale že je také sami utvářeli. Jejich reakce jsou však více než vlažné, hraničí s cynickým nezájmem, např.: „*ŠLECHTA: Dal mi ruku do smyčky, vážná paní, a takhle (ukazuje) provaz o síle tří centimetrů podvlékl, protáhl kolem druhé ruky a pevně přivázal k tělesu ústředního topení. Já byl přítom v předklonu. Promiňte, prosím, že vás obtěžuji. REŠLOVÁ: Jen si povídejte, když chcete.*“ (56)

Postavu Šlechty nevnímají jako určitý morální problém, ale jako pozoruhodnou kuriozitu pozvolna se adaptující na jejich svět. Jeho postava se tedy ve svém důsledku stává potvrzením všeobecného chaosu – nikoho neaktivuje, naopak se sama zařazuje, a tím se její původní dramatický potenciál ruší. Charaktery jednotlivých postav nejsou ani v náznaku podrobovány procesu krystalizace pod tlakem vnějších okolností: v *Nobelovi* jako bychom se ocitli již na jeho konci, kdy jsou tyto rozmanitě konformované postavičky přeneseny zcela hotové do nové společenské situace, na kterou reagují ve shodě se svým založením. Průvodním jevem je pak ztráta sebereflexe, postavy nejsou schopny nahlížet svoji situaci s odstupem, zvenčí, zcela jim chybí potřeba s čímkoliv svůj život nebo své chování srovnávat. Přesněji řečeno, jde o ztrátu sebereflexe jak směrem k postavám, tak směrem k divákovi. Jen velmi vzácně některá z nich vystoupí z tohoto všeobecného nevědomí a o to naléhavěji

pak zazní její výpověď, jež je výpovědí herce, náhle vypadnuvšího ze své role (např. Anna v rozhovoru se Šlechtou, který ji přesvědčuje o její šťastné budoucnosti).

Zatímco v dřívějších Steigerwaldových hrách ještě postavy potřebovaly iluzi k tomu, aby samy před sebou obhájily své nivelizované životy, v *Nobelovi* jsou již této nepříjemné aktivity zbaveny. Nemusí nic hrát, nic maskovat ani před sebou, ani před ostatními. Jejich chování ztrácí dřívější dvojakost, neboť už nejsou ani pod tlakem systému, ani pod tlakem ideologie, a dokonce ani ne pod tlakem povědomí základních životních hodnot. Nejnápadnější změnou je tak naprosté zastření hodnotového pozadí, na kterém se předchozí Steigerwaldovy hry odehrávaly. Jako by se zrušením opozice my – oni zároveň relativizoval rozdíl v hodnotách, kterými byla původně vymezena. V situaci, kdy jsme zůstali pouze my, náhle nabývá legitimacy to, co je. Napětí mezi tím, co je, a tím, co být má, se ztrácí a teprve v tomto smyslu se *Nobel* stává hrou deziluzivní, poněvadž nás chce zbavit všech iluzí, včetně těch, které pozitivně formují naše životní postoje: iluzí o spravedlnosti, humanitě, existenci hodnot.

Ztráta tohoto napětí má výrazný vliv na poetiku hry. Jednak je příčinou podstatného úbytku dramatickosti už i tak dějově oslabeného příběhu, jednak vede ke ztrátě hrdiny. Jestliže ještě v *Neapolské chorobě* jedna z postav křičí: „*Hrdiny! Potřebujeme hrdiny!*“ a Steigerwald jí je dodává, byť často ve zkarikované nebo směšnohrdinské poloze, pak v *Nobelovi* je toto volání umlčeno, neboť při absenci hodnotového pole (mravního či společenského ideálu) musí zákonitě absentovat i hrdina, který se nemá s čím střetnout, vůči čemu se vymezit. V neposlední řadě pak *Nobel* přestává být satirou, která byla až do této doby pro Steigerwalda žánrem nejpříznačnějším.

Hra je tvořena kaleidoskopicky uspořádanou sestavou jednotlivých obrazů (6+6), které se k sobě ve velmi rychlém sledu přimykají, děj se odvíjí víceméně chronologicky v časovém rozmezí několika desítek hodin. Jen velmi pomalu dochází k zintenzivňování napětí, které je spojeno především s dohady o identitě a poslání tajemného Nobela a s narůstajícím stísněujícím pocitem z jednání třešticího společenství neukotvených postav, opile se pohybujících v hroutících se kulisách známého světa. Napětí vrcholí v závěru vraždou Nobela a scénou pokání, kterou ve fantasmagorickém výstupu sehraje pro své bližní bývalý udavač Lenz. Přestávka následuje za šestým obrazem a je uvozena náročnou technickou poznámkou: „*Jedna stěna pokoje se tiše zřítí.*“ (61), jejíž realizace hmatatelně doplňuje rozpoložení, v němž se nacházejí dvě z postav dramatu, Anna a Adam, když bezprostředně předtím Anna vyslovuje svoji deziluzi z nových poměrů a u Adama se projevuje postupující krize osobnosti.

Steigerwaldův tvůrčí postup vychází v zásadě z koncepce modelové dramatiky, nepřebírá ji však důsledně a zároveň ji obohacuje některými postupy a prostředky převzatými z repertoáru tradiční satiry, frašky, komedie a grotesky. Tento postup je spekulativní a deduktivní: autor při zpodobení lidských osudů vytváří schéma, vychází z předem dané konstrukce, která je pak dramatickými postavami „pouze“ ilustrována. Výchozím bodem je teze, nikoliv dramatická situace. Děj nesměřuje ve

svém vývoji k vyvrcholení v okamžiku krize, krize je zobrazována jako permanentní stav. Průvodním jevem tohoto postupu je tíhnutí dramatického textu k literárnosti, projevující se zbytnělým verbalismem (u Steigerwalda rázu konverzačního). Svě postavy Steigerwald demonstruje, předvádí, předkládá je jako hotové typy. Jejich jednání je lehce předvídatelné, neboť nejednají za sebe, ale za ideu. Příběh, pokud lze o příběhu ještě hovořit, přestává podléhat zákonům kauzality a místo rozvíjení dramatického konfliktu se beze zbytku podřizuje demonstraci, popřípadě dokazování výchozí premisy, která je zároveň volnou spojnicí děje roztržitého do řady situací, epizod, scén a výstupů.

Mnohé z těchto znaků odkazují zároveň i k poetice absurdního dramatu. V *Nobelovi* se setkáváme s celou řadou absurdních a groteskních situací; půdu pro rozehrání absurdně-groteskní polohy si Steigerwald připravil již od začátku důmyslně koncipovanou postavou starého Šlechtu, zahrnující v sobě ionescovský aspekt lidských bytostí konfrontovaných s nepřítomností smyslu, které „*mohou být jen groteskní, jejich utrpení může být jen směšně tragické*“¹⁸⁰. Šlechtovu totožnost mu po čtyřiceti letech strávených na půdě u sestřenic na Moravě (tato okolnost z něj přes jeho odsouzení a mučení režimní justicí činí figuru kuriózní, až směšnou) má potvrdit jeho vlastní udavač.

Proti svému očekávání je Šlechta vržen do světa, ve kterém se neumí pohybovat nejen on, ale ani další vykořeněné postavy, například Adam a Anna, v jejichž bytí se drama odehrává: Adam, bývalý disident, u něhož se projevuje syndrom „ztráty nepřítele“ rozpadem osobnosti, letargií a neschopností pomoci sobě ani druhým; Anna, nervózní čtyřicátnice, která se neustále koupe nebo hraje se svým druhem kruté psychohry. Těmi, kdo se v tomto světě orientují naopak velmi sebejistě a s obdivuhodnou životaschopností, jsou postavy bývalých domovních fízlů – truhlář Lenz, Rešlová a Lenzová.

Do toho všeho pak zasahuje jako zrealněná absurdita tajemný Nobel, absurdní pomysl, který se zhmotnil a vstoupil na jeviště a jehož nelze dešifrovat ani jako absurdní znak, ani jako absurdní nadsázku reálných skutečností. Podle scénické poznámky je Nobel drobné, hubené děvčátko živící se zeleninou, které Adam přechovává v bedně a skrývá je před ostatními. V první verzi inscenace se však vůbec na scéně neobjevil, což jen zvyšovalo dohady o tom, „co to Adam vlastně v té bedně má“. Autorova představa byla zčásti zrealizována až v druhé verzi. O jeho smyslu se v souvislosti se Steigerwaldovou hrou uvažovalo snad nejvíce, ale snaha dospět k zdůvodnění jeho existence se ukázala jako marná. Může být pokusem o symbolickou vizualizaci obsahů vědomí jednotlivých postav, neboť každý si do obsahu bedny promítá podle svého založení jinou představu (zlato, pták, plaz, nahá žena...). Může

¹⁸⁰ Ionesco, Eugène: „Předmluva ke hře“, in *Židle* – program k inscenaci, Praha 1992.

ale existovat i jako absolutní metafora tajemna, třináctá komnata našich banálních životů... V závěru hry Šlechta v symbolické scéně Nobela ubije holí. Nabízí se interpretace, že v něm zároveň ubíjí své iluze o vysněném spravedlivějším světě, o jehož možné existenci byl při svém návratu přesvědčen.

Steigerwald je silný ve sledování chování člověka ovládaného mechanismem moci, v níž má absurdní situace funkci satirické nadsázky. Ve chvíli, kdy tuto polohu opouští, se ovšem absurdní situace v *Nobelovi* (postavy se loučí a neodcházejí, probíhající-neprobíhající erotická scéna mezi Adamem a Rešlovou, celkový dojem fantasmagorie a snu umocněný neurčitou identitou postav: je Adam inženýr, doktor, nebo ředitel banky?; předmětů i prostředí: Adamův byt se mění v čekárnu důchodové pojišťovny, v zubní ordinaci), zbavené nyní své podstaty a nenabývající prozatím nových významů, stávají určitou manýrou. Projevuje se četnými aluzemi na dramatické dílo Franze Kafky, Václava Havla, Edwarda Albeeho, Eugèna Ionesca i na jeho dílo vlastní – např. scéna, v níž Lenz líčí průvod starých a nových královen krásy, upomíná na obdobnou situaci z *Dobových tanců*, v níž je předváděn průvod vlastenců táhnoucích na pomoc Praze.

Také jazyková výstavba hry nachází svoji základní inspiraci v postupech typických pro antidrama, jež vědomě narušuje funkci divadelní řeči: vyznačuje se skepsí a nedůvěrou k možnostem komunikace, znesnadňované či přímo znemožňované významovou mnohoznačností, neurčitostí a ambivalentní platností slova a projevující se redukcí dramatické řeči na frázi a jazykový automatismus. Tímto způsobem koncipované promluvy jsou narušením vlastní podstaty dialogu jako základního prostředku dramatické struktury sloužícího k rozvíjení jednání, neboť i když tyto dialogy mají místy určitou sdělnou funkci, mohou se velmi rychle proměnit v monology jednotlivých postav, expandující do bizarních záchvatů žvanění o banalitách, a mohou dále přerůstat v promluvy zcela zbavené jakéhokoliv obsahu. Tyto postupy jsou v *Nobelovi* spojené s přímým výrazem pocitu nejistoty a nedostatku možností jedince navázat kontakt s okolním světem i se sebou samým.

Prostředí, ve kterém se *Nobel* odehrává, je ozvláštněno prvkem neurčitosti, který by měl, spolu s autorskými poznámkami (technicky jen těžko splnitelnými), přispět k vyvolání pocitu ztráty jistoty, bezpečí a intimity, už tak narušované nečekanými a nevyžádanými příchody ostatních dramatických postav do bytu Adama a Anny. Steigerwald vytvořil monstrózní obraz světa bez pevného základu, jehož labilita je zvýrazněna i zcela názornými efekty: stěny se bortí, stůl se láme, vázy se tříští...

Nobel ve svém důsledku postrádá dramatické vidění, neodhaluje nové iluze začínající ovládat naše životy, nezabývá se závažnými rozpory, které současnost přináší, respektive nezabývá se jimi ve skutečnosti (tím, že by je dramaticky zpracovával), pouze je sumarizuje. Jeho sdělení je prosté: všichni do jednoho jsme tančili své dobové tance a ve jménu společné přítomnosti se musíme umět vyrovnat s vlastní minulostí, za kterou nikdo nechce nést odpovědnost. Zatímco politický systém se

radikálně změnil, chování lidí se mění jen velmi pomalu a do nových vztahů vstupují staré podoby, staré povahy.

V kontrastu k předchozím Steigerwaldovým hrám se v *Nobelovi* karikaturní nadšázka v kresbě postav mění postupně v blasfemii vrcholící závěrečnou scénou, ve které udavač Lenz vybízí k pokání. Ironický odstup se transformuje v cynický nadhled, slovní komika v obhroublou žvanivost, hranice trapnosti je překročena směrem k obscénosti, hravá analogie je vystřídána přímočarými dobovými narážkami, obrazné vyjadřování prostřednictvím metafor a symbolů se mění v přímé pojmenování. Úlevný smích vyvolávaný pojmenováním tabuizovaných jevů je nahrazen rozpačitým úsměvem nad světem, v němž je dovoleno vše.

Ukázka

LENZ: Vy musíte mít zájem o bližního, pane inženýre! Žijeme na jedné planetě.

LENZOVÁ: Lidi všech barev, různých náboženství. Kapitalisti s komunistama.

LENZ: Představitelé jednoho lidstva. Denně to máte v televizi, jestli se koukáte.

(Oba si podávají nejen repliky, ale i lahev. Pije ten, kdo právě nemluví.)

VAŠÍČEK: Je od vás hrozně hezké, že myslíte na bližního. Chtěl jsem vás požádat... Vy jste pana Šlechtu tenkrát znal?

LENZ: To ano. Jakkpak bych ho neznal. Jsme spolužáci.

LENZOVÁ: Vlastimil zná každého v městě. To je jeho vlastnost.

VAŠÍČEK: Mohl byste tedy před úřady dosvědčit, že pan Šlechta je pan Šlechta?

LENZ: To ano! Znal jsem ho. Převalilo se od té doby...

LENZOVÁ: ...mnoho vod.

LENZ: Jistě. Více než čtyřicet let.

LENZOVÁ: Avšak.

LENZ: Všelijaké bědy jsme překonali. *(Pijácká hra s lahví se opakuje.)*

LENZOVÁ: Nepochybně. Zestárli jsme.

LENZ: Tak. Změnili své podoby.

LENZOVÁ: Tváře nám zkrabatěly.

LENZ: Těla se nachýlila.

LENZOVÁ: Bylo i mnoho pravopisných změn.

LENZ: A vražd. Jakkpak bych mohl dnes povědět, kdo že je kdo? Lidi jsou si podobný jako opice.

(55)

Vydání

Nobel, Národní divadlo, Praha 1994, součást programu; 2. vydání, in *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 169–196; 3. vydání, Větrné mlýny 2005.

Uvedení

Premiéra 17. 11. 1994 – Stavovské divadlo, činohra Národního divadla, r. Ivan Rajmont.

Reflexe

Překomplikovaná směs politického hororu [...], komunální satiry (ambiciózní inženýr překládá sonety!), dramaturgicky nedotažené „tajemno“. [...] Příběh nepevných obrysů, který sumarizuje téměř všechny politické problémy posledních pěti let [...]. Inscenace (přes všechnu výstřednost fabule) působí staticky a [...] jako hysterická nuda.

Jan Kerbr: „Polistopadová noční můra“, *Lidové noviny* 19. 11. 1994 (příl. *Národní* 9).

Steigerwald otiskl do hlíny jakousi prchavou podobu dneška, minulých čtyřiceti a pěti let, podobu, která se změní dříve, než se socha stihne vypálit. [...] Je Nobel [...] něčím či někým, co může přinést spásu, vykoupení, štěstí nebo bohatství? [...] A kdo je vůbec Adam? Na jedné straně Steigerwald vrší tajemství na tajemství, na straně druhé rozehrává a pointuje tragikomické realistické příběhy, jež tajemno zastíňují.

Zdeněk A. Tichý: „Steigerwaldův Nobel jako dobové tance po pěti letech“, *Mladá fronta Dnes* 19. 11. 1994, s. 19.

Zdá se, že svět této hry už opravdu nemá, kam se rozpadnout, zbyly pouhé trosky. A také pouhé stíny dříve lidských bytostí. Kdybych ze Steigerwaldových komentářů nevěděla, jak je mu proti mysli role intelektuála „povyšujícího“ se na svědomí společnosti, byla bych přesvědčena, že jeho komedie míří právě tam – do našeho černého svědomí. Že mu leží na srdci zklamání ze selhání disentu, neuspořádaný rodinný život, labyrint byrokratických předpisů, osud politických vězňů, konzumace alkoholu, lustrace [...]. Steigerwald přirozeně hledá bizarní, paradoxní rysy těchto témat, ozvláštňuje je kafkovskými vizemi, ale v podstatě zůstává v roli více či méně zlomyslného, ironického komentátora současného dění.

Marie Reslová: „Co to máte vůbec za dobu?“, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 164.

Steigerwald diváka nešetří: ke smíchu ho tu a tam prostě přinutí. Je to nezbytné, protože se musíme smát, aby nás smích přešel. [...] A když už nevíte, kudy kam, protože vás Steigerwald svou komedií zahnal do kouta, nastaví vám i svým postavám past. Když už totiž nevíte, kudy kam, můžete se alespoň ptát: Co to v té bedně Adam a Anna vlastně mají? Kupodivu, zajímáme se o to všichni. [...] Otázka pro chytrého diváka: nebylo by lépe Nobela umlátit holí? *Nobel* je děsivá past.

Miroslav Petříček: „K smíchu s *Nobelem*“, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 168.

U Steigerwalda padá kulisa především proto, že kdysi spadla u Havla. Svět, kde je dovoleno vše, je totiž zároveň světem, kde se netvoří, nýbrž *cituje*. [...] Hůř se to pak – při zákazu motivace – provede v reálu jeviště: ale to už není dramatikova starost, to je starost diváků, jak s tím naloží, jak si s dětinskou radostí budou jako pod vánočním stromkem rozbalovat cukrátky, noetická šidítka a štěstíčka jednotlivých „narážek“ a „citací“.

Vladimír Just: „Báječné drama bez skrupulí“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 128.

[Postmoderní filozofie] nezpochybňuje pravdu příběhu, zpochybňuje pouze její nárok na totální platnost. [...] Bělohradský – ve své vášnivé interpretaci postmoderny – zrušil i pravdu uvnitř příběhu. Steigerwald je jedním z českých intelektuálů, kteří mu uvěřili. V příběhu z polistopadových Čech vystupují loutky, které mají ukázat, že není pravda, není lež, není dobro, není zlo, není mravnost, není neřest, jenom všeobjímající bahno, jehož se každý, ale skutečně každý, naloká až k zalknutí.

Václav Žák: „Žert a jeho dítě“, *Literární noviny* 1995, č. 5, s. 5.

Slovo autora

Je to komedie o lidských problémech s transformací postkomunistické společnosti [...]. Nemyslím si však, že by to byla hra politická.

Nobel budí asociace na různé události i osoby, například replikou o pravdě a lásce přímo na Václava Havla. Co z možných dohadů byste dopředu dementoval?

Dementoval bych úplně všechno. Při práci na hře využíváte všechny situace, které jste viděl, slyšel a zažil, ale souvislost mezi hrou a životem je složitější, hra není zápisník.

Hra má beckettovsky depresivní závěr. Je váš pohled na svět podobně skeptický, nebo jste přece jen o něco větší optimista?

Změny, které prožíváme, jsou hrozně těžké a bolestivé. Mají spoustu komických, ale i tragických stránek. Hra nemá bezvýhodný konec. Možná je drastický, ale ne bezvýhodný. Všichni jsme dostali k životu něco navíc, něco, o čem jsme předpokládali, že už to nikdy nepříjde. Není třeba se ptát, jestli to dopadne dobře, nebo špatně. Společnost bude normálně dál žít a na obzoru není ani velké štěstí, ani neštěstí. Čekají nás těžší otázky. Jenom Život – nadále velmi komplikovaný, ale nikoliv sešňorovaný.

„Nejsem ironik, to jen tak vypadá, říká Steigerwald“ (rozhovor vedl Zdeněk A. Tichý),

Mladá fronta Dnes 17. 11. 1994, s. 19.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Porubjak, in *Nobel*, program Stavovského divadla, 1994, s. 14–18; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 162–167; M. Petříček, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 168; V. Just, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 126–130; M. Vojtková, *Divadelní revue* 1996, č. 4, s. 31–40; Š. J. Šimek, *Slavic and East European Performance* 2004, č. 1, s. 42–55.

RECENZE: Z. Hořínek, *Divadelní noviny* 1994, č. 21; R. Erml, *Reflex* 1994, č. 51; J. Kerbr, *Lidové noviny* 19. 11. 1994 (přil. *Národní* 9); Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 19. 11. 1994; J. P. Kříž, *Český deník* 21. 11. 1994; T. Stanislavčík, *Dobrý večerník* 21. 11. 1994; V. Dušek, *Rudé právo* 23. 11. 1994; R. Tesárková, *Svobodné slovo* 1. 12. 1994; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1995, č. 1; Z. Hořínek, *Divadelní noviny* 1995, č. 3; V. Žák, *Literární noviny* 1995, č. 5; E. Šmeralová, *Haló noviny* 12. 1. 1995.

Milena Vojtková