

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza inscenace monodramatu *Oběť* a změna  
divácké percepce během představení**

Michael Kachlír

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.  
Studijní obor: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza inscenace monodramatu Oběť a změna divácké percepce během představení* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování *Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D.* za její odborné vedení, ochotu a trpělivost, kterou mi věnovala při vzniku mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat své manželce za její podporu při psaní bakalářské práce.

## OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>5</b>
Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury.....	6
<b>1. OKOLNOSTI VZNIKU KONCENTRAČNÍHO TÁBORA OSVĚTIM V KONTEXTU DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....</b>	<b>9</b>
1. 1 Vznik a fungování koncentračního tábora v Osvětimi.....	11
1. 2 Josef Mengele.....	18
<b>2. TEORETICKÉ UKOTVENÍ PRÁCE, DŮLEŽITÉ KONCEPTY, INSPIRAČNÍ ZDROJE PRO TEATROLOGICKÉ BĚDÁNÍ.....</b>	<b>21</b>
2. 1 Politické divadlo.....	21
2. 2 Estetika Performativity.....	23
<b>3. ANALYTICKÁ ČÁST, ANALÝZA INSCENACE OBĚŤ.....</b>	<b>29</b>
3. 1 Popis jevištního dění, jednotlivých aspektů představení a proměna diváckého vnímání.....	30
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>43</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....</b>	<b>46</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>48</b>
1. Faktografické údaje o inscenaci.....	49
2. Rozhovor s Ivanem Jurečkou.....	50
3. Fotodokumentace z představení.....	56

## Úvod

Zájem o problematiku druhé světové války a koncentrační tábory ve mně vyvolal zážitek, kterým byla návštěva koncentračního tábora v Osvětimi. Je to místo, kde se zastavil čas a které je doslova nasáklé těžko popsatelným lidským utrpením, bolestí a smrtí. Historie druhé světové války je stále aktuálním tématem, neboť i dnes dochází ke konfliktům, v nichž figurují totalitní režimy. Celosvětový konflikt první poloviny 20. století ukázal odvrácenou tvář lidstva. Kromě válečných bitev docházelo k naprosto nepochopitelnému násilí v koncentračních táborech smrti. Nacistická ideologie připravila o životy miliony nevinných lidí, kteří se stali oběťmi nastaveného systému. Oběťmi, kterými se mohl stát kdokoliv. Masové zakládání koncentračních táborů prohloubilo otázku o existenci dobra a zla. A právě tuto problematiku se značně svébytným způsobem rozhodlo uchopit divadlo Continuo, které inscenovalo monodrama *Oběť*, jehož autorem a zároveň jediným aktérem je Ivan Jurečka. Premiéra se uskutečnila 5. března 2009<sup>1</sup> v pražském Divadle Kolowrat. Režie se ujal Pavel Štourač, jenž divadlo Continuo v 90. letech založil. Poetiku divadla je těžké nějak žánrově zařadit, což je patrné i z programu pro letošní rok 2018. Repertoriál divadla je značně pestrý. Aktéři se věnují fyzickému herectví, živé hudbě, práci s loutkami a s materiálem. Posledně zmíněný aspekt potvrzuje také inscenace *Oběť*. Rysem divadla je také to, že se zabývá site specific, tedy že představení uskutečňuje na netradičních místech.<sup>2</sup> Inscenace *Oběť* potvrdila také tento aspekt, neboť se drama z války odehrávalo v cirkusovém šapitó, což je netradiční prostor pro divadelní inscenaci.

Hlavním cílem této bakalářské práce je analýza monodramatu *Oběť*, které mě zaujalo z několika důvodů. Především jsem si položil několik otázek. Zajímalo mě, jakým způsobem v dnešní době někdo inscenuje problematiku druhé světové války? Navíc tak těžko uchopitelnou oblast, jakou jsou koncentrační tábory? A jestliže je inscenace *Oběť* monodrama, tak jak je tento specifický divadelní žánr zpracovaný? Proč si vlastně inscenátoři vybrali monodrama? Jaké vyjadřovací prostředky zvolili? A jak konečná verze inscenace působí na diváky? Inscenace *Oběť* pojednává ve fiktivním příběhu o tom, jak byl dopaden a souzen nechvalně proslulý doktor Josef Mengele, jenž působil v koncentračním

---

1 Jediný zdroj, který se zmiňuje o konkrétní premiéře je internetová mutace časopisu Loutkář. KD, NM. Kurýr. *Loutkar.eu* [online]. 2009, 59, 2, s. 50-52 [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2009023>>.

2 Více oficiální webové stránky divadla Continuo. CONTINUO. Divadlo. *Continuo.cz* [online]. [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.continuo.cz/>>.

táboře Osvětim jako „doktor smrti“. Fikce je postavená na tom, že si nejprve myslíme, že nám své zážitky sděluje přeživší vězeň. K odhalení, že se jedná o doktora Mengeleho, dochází až v průběhu představení. Tento naprosto šokující narativní zvrát nutí diváky na zcela nově vzniklou situaci reagovat a zaujmout odlišný postoj oproti předchozímu dění. Syntéza dramatických a performativních prvků spolu s takto uchopenou razantní proměnou vnímání a sympatetické roviny percepce hlavního a jediného aktéra stran publika dala vzniknout značně svébytnému artefaktu politického divadla.

## Metodologie odborné práce, kritika pramenů a literatury

Metodologie této bakalářské práce je rozdělena do kontextové, teoretické a analytické části. Nejvíce relevantní metodologií se pro mě jeví kombinace osvědčené sémiotické analýzy divadelního představení s konceptem performativity, tak jak ji koncipuje ve svém díle *Estetika performativity* Erika Fischer-Lichte,<sup>3</sup> protože obě tyto strategie jsou v inscenaci zohledněny. V kontextové části připomenu příčiny vzniku druhé světové války, neboť jsou provázány s tématem této práce a považuji za nezbytné je zmínit. Dále vysvětlím politickou ideologii Adolfa Hitlera a s ní úzce související okolnosti vzniku koncentračního tábora Osvětim a jeho postupnou přeměnu v „továrnu na smrt“. Poté se budeme věnovat osobě doktora Josefa Mengeleho, jeho životopisu a také působení v koncentračním táboře Osvětim. Použitou literaturou je *Osvětim: nacisté a "konečné řešení"* od Laurence Reese,<sup>4</sup> dále *Třetí říše - den po dni* od Christophera Ailsbyho<sup>5</sup> a pramenem k životopisu Josefa Mengeleho je *Josef Mengele: Anděl smrti* od Geralda L. Posnera a Johna Warea.<sup>6</sup> V teoretické části se budu věnovat podobám politického divadla a zaměřím se také na estetický účinek vzniklého díla na diváky, jenž je klíčovým znakem mé interpretace a analýzy monodramatu *Oběť*. V teoretické části se opírám o německojazyčnou teatrologickou literaturu, konkrétně o díla *Politické divadlo* od Erwina Piscatora,<sup>7</sup> již zmíněná *Estetika performativity* od Eriky Fischer-Lichte a *Postdramatické*

---

3 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Překlad Markéta Polochová. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 336 s.

4 REES, Laurence. *Osvětim: nacisté a "konečné řešení"*. Překlad Zlata Kufnerová a Jana Kordíková. 2. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 320 s.

5 AILSBY, Christopher. *Třetí říše - den po dni*. Překlad Jan Krist. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 2005. 189 s.

6 POSNER, Gerald L. & WARE, John. *Josef Mengele - Anděl smrti*. Překlad Jindřich Mandáček. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, 2007. 452 s.

7 PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Překlad Věra Procházková a Vladimír Procházka. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 253 s.

*divadlo* od Hanse-Thiese Lehmana.<sup>8</sup> Především dílo *Politické divadlo* je důležité pro pochopení převedení politického tématu do divadelní formy již od dob jeho formování ve dvacátých letech 20. století, tedy období, jež lemovalo dvě světové války, což opětovně úzce souvisí s mnou zvolenou problematikou. V díle *Estetika performativity* mně pomáhají kapitoly *Performativní utváření materiálnosti* a *Emerze významu*. Tyto kapitoly jsou klíčové pro následující analýzu, neboť pojednávají o materiálnosti a tělesnosti, které fungují jako procesy při performanci. Ve své práci vysvětlím termíny, mezi něž patří fenomenální a sémiotické tělo, jimiž se autorka zabývá. Jsou důležité, neboť se v inscenaci průběžně střídají a tím ovlivňují divácké vnímání. Rovněž vysvětlím pojem liminalita, který je důležitý pro pochopení významu, jak vzniklé dílo působí na diváky. Ti jsou nuceni aktivizovat svůj postoj k dění na scéně, na které dochází ke změně prostoru, ale také ke změně vztahu diváků k postavě. Z díla *Postdramatické divadlo* specifikuji postdramatické prvky, které inscenace *Oběť* obsahuje. Je to důležité pro pochopení divadelní inscenace, která nemá děj, ale nabízí prožitek. Analytickou část bude předcházet motivace, která vedla tvůrce ke vzniku inscenace. V návaznosti na literaturu ve své bakalářské práci využívám z primárních zdrojů zejména audiovizuální záznam představení<sup>9</sup> a dalším cenným zdrojem je můj rozhovor s aktérem této inscenace Ivanem Jurečkou.<sup>10</sup> Mezi další prameny patří recenze a články, které se věnují analyzovanému dílu a diváckým ohlasům. Jsou jimi *Divadelní noviny* a článek Lenky Dombrovské *Oběť můžeme být i my*.<sup>11</sup> Dále článek z *Jihlavského deníku*,<sup>12</sup> informační článek o premiéře představení v internetové verzi časopisu *Loutkář*<sup>13</sup> a recenze Jany Krivenkaja<sup>14</sup> z kulturního serveru Informuji.cz. Rovněž odkazují na webové stránky divadla Continuo, které se rozhodlo inscenaci *Oběť* zrealizovat. Důležitým zdrojem je pro mě aspekt, že jsem inscenaci viděl naživo 3. března

---

8 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s.

9 JUREČKA, Ivan. *Oběť*. [videozáznam]. Záznam představení Divadla Continuo. Praha 2010. Archiv Divadla Continuo. Kopie je uložena v osobním archivu autora této práce.

10 KACHLÍŘ, Michael. *Rozhovor s Ivanem Jurečkou*. Byl pořízen autorem této práce 29. října 2016 v Praze. Zvukový záznam, uložen v osobním archivu autora této práce, rovněž je součástí příloh této práce viz. s. 50-55.

11 DOMBROVSKÁ, Lenka. *Oběť můžeme být i my*. [online]. Divadelni-noviny.cz: 18. 5. 2011. [cit. 2015-07-18]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadelni-noviny.cz/obet-muzeme-byt-i-my>>.

12 Continuo: Unikátní monodrama *Oběť*. [online]. Jihlavsky.denik.cz: 27. 4. 2011. [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <[http://jihlavsky.denik.cz/kultura\\_region/20110426\\_ji\\_continuo-unikatni-monodrama-obet.html](http://jihlavsky.denik.cz/kultura_region/20110426_ji_continuo-unikatni-monodrama-obet.html)>.

13 KD, NM, cit. 1.

14 KRIVENKAJA, Jana. *Moje páteční OBĚŤ na Žižkově*. [online]. Informuji.cz: 7. 6. 2010. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z WWW: <<https://www.informuji.cz/clanky/175-moje-patecni-obet-na-zizkove/>>.

2017 v pražském divadle Venuše ve Švehlovce, a tak vyjádřím vlastní kritický názor z bezprostředního diváckého zážitku. Původně jsem metodologicky zamýšlel pracovat rovněž s publikací *Politisches Theater nach 1950* od Brigitte Marschall,<sup>15</sup> dále s dílem *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu* od Petra Osolsoběho<sup>16</sup> a článkem Divadlo Evropských regionů: Divadlo Continuo – Oběť<sup>17</sup> od Lukáše Kubiny ze serveru rozrazilonline.cz, což se nakonec ovšem ukázalo jako irelevantní a dále s nimi v práci nepracuji.

---

15 MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien: Böhlau, 2010. 483 s.

16 OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. 1. vyd. Brno: CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2007. 246 s.

17 KUBINA, Lukáš. Divadlo Evropských regionů: Divadlo Continuo – Oběť. [online]. rozrazilonline.cz: 23. 6. 2010. [cit. 2015-07-18]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/453-Divadlo-Evropskych-regionu-Divadlo-Continuo-Obet>>



## 1. Okolnosti vzniku koncentračního tábora Osvětim v kontextu druhé světové války

Lidstvo ve 20. století zasáhly dvě světové války. Druhý válečný konflikt způsobil vznik cílených, koncepčně detailně strukturovaných koncentračních táborů, které kvůli nacistické ideologii zavinily nepopsatelné utrpení a krutou smrt několika milionů nevinných lidí. V kontextu vzniku druhé světové války je nutné podívat se do minulosti až k první světové válce, ve které se během čtyř let brutálního konfliktu vytvořilo barbarství obrovského rozsahu.<sup>18</sup> Tato první světová válka umožnila technický rozmach a vznik zbraní, jejichž dodávání ve velkém množství nebylo nikdy předtím ani myslitelné. Technický vývoj zapříčinil destrukci společnosti. Z lidí se staly fyzické i duševní trosky, které po ukončení války začaly tížit existenční nebo rodinné problémy. Dvě ideologie se snažily je získat na svoji stranu – komunismus a fašismus. Tlak na bývalé vojáky byl silný, což mělo za následek, že rostla jejich nenávisť k okolnímu vítěznému světu. V Německu povstaly skupiny bývalých vojáků, které byly loajální jen ke svým bývalým vedoucím důstojníkům. A právě tyto okolnosti se staly živnou půdou pro Adolfa Hitlera, jenž slíbil nápravu a návrat Německa na výslunní. Nutno dodat, že Hitlerovi trvalo 14 let, než se dokázal dostat k moci. Dalším aspektem, který byl klíčový pro Hitlerův vzestup, byla světová hospodářská krize, ke které došlo v roce 1929. Zoufalí lidé byli ochotni poslouchat Hitlera, který sliboval vyřešení potíží, které Německo sužovaly. V Hitlerově koncepci převažovaly prostor a rasa. Pojem rasy určoval Hitlerovu vnitřní i mezinárodní politiku. Byl přesvědčený o nadřazenosti árijsko-nordické rasy, u níž věřil, že je hlavním nositelem civilizace. Na základě tohoto názoru považoval Židy za nebezpečné pro civilizaci. V tomto kontextu je nutné chápat rasový postoj, který se začal v německém zákonodárství objevovat od roku 1935. Židé postupně přicházeli o svá práva, a když Norimberské zákony zbavily německé Židy občanství, tak se antisemitismus stal legálním a státem podporovaným systémem. Jak ukázala historie, byl to tak první krok ke „konečnému řešení“, jež mělo vyvraždit všechny evropské Židy. Hitler a nacistická ideologie si vysnili rasově čisté Německo, a proto také rasově čisté organizace zakládali. Zjevným příkladem byly Himmlerovy SS, jejichž členové byli nuceni prokázat árijský původ zpětně až do 18. století. Na základě této ideologie bylo zřejmé, že všechny ostatní rasy jsou méněcenné a

---

<sup>18</sup> AILSBY, cit. 5, s. 186.

jsou tedy „podlidmi“. A právě tato myšlenka způsobila nepopsatelně hrůzostrašné následky pro celé lidstvo.<sup>19</sup> V Hitlerově ideologii úzce souvisel s přežitím rasy koncept prostoru, který byl nutný pro rozmach zemědělské a průmyslové produkce rasově čisté německé generace. Tyto myšlenky chtěl Hitler uskutečnit na východě, kde žili Slované. Ti měli buď sloužit germánské rase, nebo měli být vyhlazeni. Nemělo docházet k rasovému míšení, aby německá rasa zůstala čistá. Jen na základě těchto principů mohlo Německo zůstat silné. Koncepty rasy a prostoru měly klíčový vliv pro vznik a dění ve 2. světové válce. Po obsazení Československa a Anschlusu Rakouska se etničtí Němci vrátili zpátky do Říše. A právě z tohoto důvodu potřeboval Hitler nový životní prostor. To bylo důvodem, proč v září 1939 napadl Polsko a i když státy Francie a Velké Británie byly na straně Polska a Německu vyhlásily válku, tak ani to Hitlera neodradilo od plánu, kterým byl útok na Sovětský svaz. Započaté tažení, které mělo vést k ovládnutí světa, bylo pro Německo úspěšné. Na jaře 1940 postupně obsadilo Dánsko a Norsko, což se mu podařilo v dubnu.<sup>20</sup> Hned následující měsíc dobylo Holandsko a Belgie.<sup>21</sup> Tyto úspěchy podnítily Hitlera v dalším válečném tažení. V létě 1940 po kapitulaci Francie ovládal západní Evropu a povzbuzen tímto úspěchem soustředil svůj zájem na východ. V září ještě došlo k důležité dohodě, když mezi Německem, Itálií a Japonskem vzniklo tříčlenné vojenské uskupení Osa, jehož cílem byla vzájemná ochrana. Motivací Hitlera k útoku na Sovětský svaz bylo to, že to podle něj byl stát plný Židů a dalších nežádoucích ras. K tomuto útoku, který nakonec pro Německo skončil neúspěšně, došlo postupně. Nejprve Hitler v roce 1941 zaútočil na Moskvu, avšak v prosinci téhož roku tento plán ztroskotal. V témže období se stala další důležitá událost, kterou byl útok Japonska na Pearl Harbor. Následkem byl vstup Spojených států amerických do druhé světové války. Dílčím úspěchem Německa se v tomto roce stala okupace Řecka a Jugoslávie, ke které došlo v dubnu.<sup>22</sup> Další neúspěch v dobývání Sovětského svazu zaznamenal Hitler v roce 1942, kdy neuspěl v bitvě o Stalingrad. Přitom se i v tomto roce Německu podařilo částečně uspět, neboť v červnu dobylo přístav Tobruk, ležící v Libyi v Severní Africe. Hned v následujícím roce 1943 Německo utrpělo v červenci porážku u Kurska. Tímto neúspěchem definitivně pohasly šance na Hitlerovo vítězství na východní frontě. Tento neúspěch následoval další, a to, když byl Mussolini odvolán z funkce předsedy italské vlády, byl zatčen a uvězněn. Na

---

19 Tamtéž, s. 187.

20 Tamtéž, s. 121-123.

21 Tamtéž, s. 127.

22 Tamtéž, s. 136.

základě těchto událostí Itálie vyhlásila válku Německu. Pro Hitlerovu ideologii tedy muselo být paradoxem a zároveň ironií, že právě sovětští „podlidé“ způsobili porážku Německa a navíc v květnu 1945 dobyli Berlín. Co se týká koncentračních táborů, tak jejich vznik měl být řešením, kterým chtěli nacisté dosáhnout čisté árijské rasy. Rozhodli, že všichni „nežádoucí“, mezi něž patřili Slované, homosexuálové, Romové, mentálně postižení a handikepovaní, budou zlikvidováni. Hlavním cílem však byla židovská populace Německa a poté celé Evropy. Odpovědnost za zrealizování politiky „konečného řešení“ byla svěřena říšskému vedoucímu SS Heinrichu Himmlerovi. Kromě ideologického „poslání“ měli koncentrační tábory také svůj „praktický“ význam. Nacisté, kteří plánovali invazi do Ruska, měli v úmyslu vybudovat koncentrační tábory, které měly fungovat jako tábory pro zajatce. Z tohoto pohledu bylo důležitou motivací pro vznik koncentračních táborů zajištění ruských potravinových zdrojů pro německou armádu.<sup>23</sup>

### 1.1 Vznik a fungování koncentračního tábora v Osvětimi

Koncentrační tábor Osvětim je dějištěm inscenace *Oběť*, a proto se na něj především zaměřím, vysvětlím jeho založení a účely. Rok 1940 byl pro vznik osvětimského tábora klíčový. Dne 30. dubna byl jmenován velitelem tábora devětatřicetiletý kapitán SS Rudolf Höss, jehož úkolem bylo vybudovat tábor z bývalých polských kasáren. V té době nikdo nepředpokládal, že se tento tábor stane místem největšího masového vraždění, k jakému kdy na světě došlo. Tento koncentrační tábor vznikl v polském městě Osvětim původně jako provizorní tábor. To znamená, že v něm měli být drženi vězni, kteří poté měli být převezeni do jiných táborů. Shodou okolností až po čase vyplynulo, že se z tábora stalo trvalé vězení. V táboře měli být věznění a zastrasováni Poláci a také je měl tábor politicky i intelektuálně ničit. První vězni byli do Osvětimi přivezeni v červnu 1940. Nebyli to však Poláci, ale Němci, konkrétně třicet zločinců převezených z tábora Sachsenhausen. Byli to trestanci, kteří působili jako prostředníci mezi esesmany a polskými vězni. První polští vězni přišli do tábora z různých důvodů. Buď je nacisté podezírali z angažovanosti v polském odboji, nebo byli zástupci inteligence. První skupina polských vězňů, kterou tvořilo mnoho univerzitních studentů, přišla do tábora 14. června 1940 z tarnówského vězení.<sup>24</sup> Ještě do konce roku 1940 vybudoval Höss základní strukturu tábora, jejíž neodmyslitelnou součástí se stali káповé.

---

<sup>23</sup> REES, cit. 4, s. 52-53.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 36-37.

Ti měli neomezenou moc kontrolovat a trestat vězně. Již v počátcích fungování tábora vznikl nechvalně proslulý blok 11, v němž docházelo k brutálnímu mučení a vraždám. Od jara 1941 vlivem okolností nacisté začali čím dál více rozlišovat mezi Židy, kteří byli pro Němce užiteční a těmi kteří užiteční nebyli. Toto rozlišování se stalo základním kamenem později neblaze proslulých selekcí. Z ideologického pohledu se důležitou událostí stala schůzka ve Wannsee, která se uskutečnila 20. ledna 1942.<sup>25</sup> Tato schůzka sice ujednotila postup nacistů při řešení židovské otázky. Předcházely jí však Hitlerovy debaty s Himmlerem v prosinci 1941, které rozhodly o „konečném řešení židovské otázky“.<sup>26</sup> Přeměna osvětimského tábora v „továrnu na smrt“ byla postupná. Neexistují záznamy, které by to potvrdily, ale z výpovědí svědků, začalo vraždění s použitím cyklonu B na podzim 1941.<sup>27</sup> A rovněž rok 1941 byl pro budoucnost osvětimského tábora zásadní. V tomto roce Himmler při návštěvě tábora přikázal Hössovi, aby tábor rozšířil pro válečné zajatce a nově vybudovaný tábor měl mít kapacitu 100 000 mužů.<sup>28</sup> Tímto novým prostorem měla být obec Březinka, která byla poblíž hlavního tábora. Úkol vybudovat nový tábor dostali kapitán SS Karl Bischoff, který byl nově jmenovaným šéfem osvětimské kanceláře, a desátník SS a architekt v jedné osobě Fritz Ertl. Podle jejich plánů mělo v jednom bloku baráků být umístěno 550 vězňů.<sup>29</sup> Nakonec ale počet vězňů navýšili na konečných 744. Z toho vyplývalo, že každý vězeň bude mít k dispozici čtvrtinu prostoru v Březince. Tyto tvrdé podmínky SS vyhovovaly, neboť byly dokladem toho, že v táboře neměli být věznění nepřátelé z fronty, ale váleční sovětští zajatci a tedy bráno nacistickou terminologií se jednalo o „podlidi“. K vybudování Březinky bylo do Osvětimi na podzim roku 1941 posláno 10 000 sovětských zajatců. Tito vězni byli zároveň prvními, kteří měli na těle vytetované vězeňské číslo.<sup>30</sup> Z celkového počtu 10 000 sovětských zajatců, kteří začali na podzim 1941 tábor v Březince budovat, se jich nadcházejícího jara dožilo jen několik stovek. To potvrzuje, jak hrůzné podmínky v táboře panovaly. Tato vysoká úmrtnost způsobila problém osvětimskému vedení, které si vedlo evidenci vězňů a v knize mrtvých muselo úmrtnost zdůvodnit. Vyřešilo to tak, že si příčinu smrti vymyslelo a například 600 vězňů mělo jako příčinu smrti uvedeno srdeční záchvat. Tento problém poté

---

25 Tamtéž, s. 93.

26 Tamtéž, s. 96.

27 Tamtéž, s. 97.

28 Tamtéž, s. 78.

29 Tamtéž, s. 79.

30 Tamtéž, s. 80.

nacisté vyřešili tak, že při následných příjezdech transportů, neregistrovali většinu Židů, kteří byli určeni na smrt, přímo po příjezdu.<sup>31</sup> V roce 1942 v Březince na stavbu baráků pro vězně postupně navázalo vybudování plynových komor a krematorií. Na schůzce, které se zúčastnili Rudolf Höss, architekt SS Karl Bischoff a vedoucí ústřední stavební kanceláře SS Hans Kammler, se dohodli, že stávající domek přeměnili v plynovou komoru tak, že zazdili okna i dveře, čímž vznikly dvě utěsněné místnosti. Nově vybudované komory měly vlastní přímé vchody a nahoře měly poklopy, kterými se dovnitř sypaly krystaly cyklonu B. Toto zařízení označené jako „bunkr 1“ nebo „červený domek“ bylo schopno pojmout až 800 těsně namačkaných osob. Z důvodů, aby vraždění bylo „praktičtější“, se krematorium z hlavního tábora mělo přesunout do Březinky, kde hluk vězňů nerušil běžný provoz v hlavním táboře. Vyřešení jednoho problému, kterým bylo utajení vraždění, vznikl problém, jak zlikvidovat důkazy, mrtvá těla v plynových komorách v „červeném domku“. Höss věděl, že bude trvat měsíce, než vznikne nové krematorium, jehož vybudování nakonec trvalo více než rok.<sup>32</sup> Několik týdnů po dokončení stavby „červeného domku“ vzniklo další zařízení se stejným účelem. Neslo označení „bunkr 2“ nebo „bílý domek“. Na rozdíl od první stavby mělo vyšší kapacitu a mohlo pojmout 1200 osob. Uvnitř vznikly čtyři místnosti přestavěné na plynové komory. Toto zařízení mělo lepší větrání, a tak se po vraždění snadněji čistilo od cyklonu B. To dokazuje iniciativu, kterou vynakládalo vedení osvětimského tábora, aby „zefektivnilo“ vraždění. Než vzniklo stálé krematorium, tak velké spalovací jámy posloužily jako improvizované krematorium, jak o tom rozhodlo osvětimské vedení.<sup>33</sup> V průběhu roku 1942 byla vraždicí kapacita v Osvětimi omezena na plynové komory v „červeném“ a „bílém“ domku.<sup>34</sup> Kromě krematorií a plynových komor byla v Březince vybudována ještě jedna důležitá součást osvětimského komplexu. Byla to třídírna věcí, které nacisté kradli přijíždějícím vězňům a která se označovala jako „Kanada“. Všechno, co zůstalo po vězních muselo být maximálně zůžitkováno a nešlo jen o peníze nebo oblečení. Z tohoto pohledu nás nemůže překvapit, že sem patřily i zlaté zuby vězňů, které se daly použít k výrobě šperků. Ilustruje to fakt, že všechny cennosti byly majetkem Říše. Spolu s rozvojem Březinky začaly do Osvětimi přijíždět první transporty. Po vzájemné dohodě mezi Slovenskem a Německem začala v březnu 1942 násilná

---

31 Tamtéž, s. 81-82.

32 Tamtéž, s. 111-112.

33 Tamtéž, s. 115-116.

34 Tamtéž, s. 156.

deportace slovenských Židů. Provizorní sběrný tábor vznikl v Popradu.<sup>35</sup> Změna nastala, když po příjezdu Slováků, začaly do Osvětimi přijíždět i ženy, ačkoli do té doby byla Osvětim výhradně mužským táborem.<sup>36</sup> Po příjezdu slovenského transportu 4. července 1942 začaly systematické selekce. Členové SS rozdělili vězně na schopné práce, které přijali do tábora a na práce neschopné, které okamžitě poslali do plynu. Od okamžiku, kdy tábor přijal první vězně, tedy trvalo dva roky, než osvětimské vedení začalo se systematickou selekcí nově příchozích, což se stalo nechvalně proslulým symbolem chladnokrevného teroru tohoto tábora. Při selekcích nacisté oddělovali muže od žen, manžely od manželek. Záhy však zjistili, že jsou sami proti sobě, když násilím oddělují matky od dětí. Uvědomovali si, že ztráceli cennou pracovní sílu, když do plynových komor posílali zdravé ženy s jejich dětmi. Zároveň si byli vědomi, že násilné odebrání děvčátek a chlapečků matkám proti jejich vůli by na začátku selekce vyvolalo strašlivé scény, což by znemožňovalo, aby vyhlazovací proces fungoval bez poruchy. Nedlouho po Slovensku následovaly deportace Židů z Francie.<sup>37</sup> V létě 1942 již Osvětim přijímala transporty Židů z celé Evropy a kromě Slovenska a Francie sem přijížděly transporty také z Belgie a Nizozemska. Se zavedením selekcí při příjezdu transportů do Osvětimi se upustilo od používání ghatt, jakými byla například Lodž, kde docházelo k selekci mezi schopnými a neschopnými práce. Celá vyhlazovací mašinérie se tak „zefektivnila“.<sup>38</sup> Osvětim se stala místem smrti i pro české Židy. První transport z tehdejšího Československa byl vypraven z terezínského ghatta 26. října 1942 a bylo v něm 1866 vězňů.<sup>39</sup> Období, v němž se v Osvětimi nejvíce vraždilo, patří roky 1943 a 1944. V březnu 1943 bylo v Březince otevřeno první krematorium. Sklepní místnosti, které původně měly sloužit jako márnice, byly upraveny pro dva odlišné účely. Jedna místnost měla sloužit jako šatna, kde by se lidé svlékali a druhá umístěna v pravém úhlu k první měla sloužit jako plynová komora. Poklopy ve střeše měly sloužit jako cesta, kterou se do plynové komory dopravovaly nádoby s cyklonem B. Důležitou součástí tohoto zařízení bylo v přízemí velké krematorium, které mělo pět velkých pecí, z nichž každá měla tři topeniště. Těla z plynové komory ve sklepě měla být do krematoria přepravena malým výtahem. Původně mělo fungovat jen jedno krematorium, ale nakonec došlo ke změně, a tak na začátku léta 1943

---

35 Tamtéž, s. 108-109.

36 Tamtéž, s. 113.

37 Tamtéž, s. 122.

38 Tamtéž, s. 145.

39 Tamtéž, s. 314.

fungovala v Březince čtyři krematoria kombinovaná s plynovými komorami. Dvě krematoria s plynovými komorami označena číslicemi 2 a 3 vznikla nedaleko od místa, kde měla být příjezdová rampa pro Březinku. Další dvě krematoria označena jako 4 a 5 byla umístěna poblíž provizorních plynových komor vytvořených v „červeném“ a „bílém“ domku. Nově vybudovaná krematoria neměla plynové komory ve sklepech, ale v přízemí, kde byly rovněž křmační pece. To bylo další „zlepšení“, neboť mrtvá těla se nemusela dopravovat ze sklepa do přízemí. Navíc krematoria 4 a 5 mělo každé jednu velkou pec s osmi oddělenými topeništi. Všechna tato čtyři krematoria mohla denně zavraždit a poté zlikvidovat celkem 4700 lidí. Jestliže byla v provozu všechna masová vraždící zařízení, tak v Osvětimi mohli zavraždit až 150 000 lidí za měsíc.<sup>40</sup> Při vyvražďovacím procesu bylo nutné, aby vězni při cestě do plynových komor zachovali klid. Toho nacisté dosáhli tak, že s Židy mluvili, ptali se jich na jejich kvalifikaci, nebo s čím obchodují. Atmosféra klidu byla pro úspěšné masové vraždění klíčová. Jestliže ve skupině kráčející k plynové komoře jediná osoba řekla něco o dušení a vraždění, tak ihned nastala panika. Tyto okolnosti samozřejmě způsobovaly potíže celé akce. V dalších transportech již byli jedinci, kteří mohli způsobovat problémy pod pečlivým dohledem nacistů. Již při prvotních náznacích osob, které mohly způsobit narušení poklidné atmosféry, je nacisté diskrétně odvedli od ostatních a zastřelili malorážkovou zbraní, která byla tichá, takže ostatní v nejbližším okolí nic neslyšeli.<sup>41</sup> Propracovanost nacistické vyvražďovací mašinérie potvrzuje fakt, že se na vyvražďování Židů podíleli samotní vězni, kteří byli členy takzvaných Sonderkommand. Dělali nejhorší práci z celého tábora. Pomáhali uklidňovat a vést nově příchozí vězně do plynových komor a následně jejich těla po vraždách uklízeli.<sup>42</sup> V době, kdy Osvětim vstupovala do své nejdestruktivnější fáze, přišel do tábora v březnu 1943 doktor Josef Mengele, jehož specializací bylo studium dvojčat.<sup>43</sup> Neprovozoval pouze pokusy s dvojčaty, ale také s táborovými vězni nebo lidmi s nemocí achondroplazie. Pokusy se týkaly formy gangrény tváře označované jako noma. K jejímu rozšíření došlo vlivem děsivých podmínek, které v romském táboře v Březince panovaly. S lidskými bytostmi si Mengele mohl dělat co chtěl a ve svých pokusech nebyl nijak omezený. Jeho moc vraždit a týrat tak byla bezmezná.<sup>44</sup> Co se týká lékařů v Osvětimi, tak jejich pobyt byl pro fungování

---

40 Tamtéž, s. 177-178.

41 Tamtéž, s. 118.

42 Tamtéž, s. 234.

43 Tamtéž, s. 188-189.

44 Tamtéž, s. 190.

tábora nezbytný. V roce 1942 byla zavedena selekce při příjezdu transportů a byli to právě lékaři, kteří rozhodovali o tom, kteří nově příchozí vězni budou žít a kteří zemřou. Na tuto činnost můžeme nahlížet dvěma úhly pohledu. Tím prvním je praktický účel, že lékař nejlépe posoudí zdravotní stav člověka a jeho schopnost pracovat. Navíc tento výběr trval pouze krátkou chvíli. Tím druhým a mnohem sofistikovanějším pohledem je aspekt, že se zapojením lékařů vznikala dojem, že zabíjení je vědecká nezbytnost a nikoliv nacistická svévole. Osvětimští lékaři nechvalně prosluli v oblasti lékařských pokusů. Například doktoři Horst Schumann a Carl Clauberg prováděli pokusy v oblasti sterilizace.<sup>45</sup> Osvětim však neměla být pouze vyhlazovacím táborem, ale také pracovním. Souviselo to se sporem mezi nacisty, kteří chtěli, aby Židé pracovali pro Říši a těmi, kteří chtěli Židy vyvraždit a právě Osvětim nabízela řešení tohoto „problému“. Osmadvacet pobočných osvětimských táborů úzce spolupracovalo s různými průmyslovými podniky v celém Horním Slezsku.<sup>46</sup> V zimě 1943 bylo zřejmé, že nacisté válku prohrávají. Motivace k vraždění Židů dostala nový náboj, kterým byla pomsta. Kromě „konečného řešení“ šlo v této fázi nacistického vyvražďování Židů také o to, aby nepřátelé Německa neměli z války prospěch, bez ohledu na to, jak válka dopadne.<sup>47</sup> V této souvislosti je důležité zmínit postavu velitele tábora Hösse. Ten působil v osvětimském táboře s výjimkou několika měsíců od jeho založení až do jeho konce. Od listopadu 1943 byl na půl roku z Osvětimi odvolán a pracoval v Berlíně. O tom, že se chtěl do Osvětimi vrátit, svědčí fakt, že jeho rodina i nadále žila ve velitelském domě na kraji hlavního osvětimského tábora. Německo bylo cílem spojeneckých náletů, a zřejmě si uvědomoval, že pro německou rodinu je bezpečnější žít na jihu Polska, než v hlavním městě nacistického státu. K táboru měl majetnický vztah, neboť mu velel od jeho založení, a tak se rád ujal opětovného velení. Zároveň věděl, že Židé z Maďarska jsou bohatí a chtěl mít z jejich smrti prospěch a do Osvětimi se vrátil právě v době, kdy přijímala maďarské transporty. Zároveň pevně věřil úkolu, kterým bylo „konečné řešení“ a který ho v Osvětimi čekal.<sup>48</sup> Snad také v této souvislosti se Osvětim v roce 1944 stala místem největší hromadné vraždy v dějinách. Na jaře a začátkem léta došlo v táboře k nejbrutálnějšímu zabíjení. Židé, kteří toto kruté nacistické běsnění utrpěli pocházeli výhradně z Maďarska.<sup>49</sup> Za méně než osm týdnů zde bylo vyvražďeno přes 320

---

45 Tamtéž, s. 186.

46 Tamtéž, s. 179.

47 Tamtéž, s. 217.

48 Tamtéž, s. 231-232.

49 Tamtéž, s. 226.



000 lidí.<sup>50</sup> Dalším vybraným cílem k likvidaci byl romský tábor, který fungoval v Březince od února 1943 a při největším obsazení měl kapacitu zhruba 23 000 Romů. Mohly zde žít rodiny, které mohly nosit vlastní oblečení. Podmínky pro život však byly v této části nejhorší v celém táboře. Přehlnutost, nedostatek vody a jídla dalo vzniknout podhoubí různých nemocí, například sněťovému onemocnění ústní sliznice a tyfu. Na tyto nemoci zemřely tisíce lidí. Celkem hladem, na různé nemoci a v plynových komorách při likvidaci tohoto tábora zahynulo 21 000 z 23 000 Romů.<sup>51</sup> Romský tábor byl zlikvidován 2. srpna 1944, když nacisté chtěli vyčistit tábor. Tu noc zemřelo celkem 2897 Romů, kteří byli zplynováni v krematoriu 4 a spáleni ve vedlejších otevřených jámách.<sup>52</sup> Před koncem fungování tábora Němci věděli o blížící se Rudé armádě a vězně, kteří byli v „dobré kondici“ vyhnali z rozsáhlého komplexu osvětimských táborů. Osvětimští vězni měli jít pěšky na západ a vyrazili na nechvalně proslulý pochod smrti. Samotný konec tábora nastal v lednu 1945, konkrétně 27. ledna, kdy do tábora dorazili vojáci Rudé armády. V Březince našli skoro živých 6000 vězňů, v hlavním táboře přes 1000 a v táboře nucených prací v Monovicích jich našli 600.<sup>53</sup> Co se týká konečného počtu všech mrtvých vězňů, tak rekapitulace je následující. V současnosti se odhaduje, že z 1,3 milionů lidí, jich v Osvětimi zemřelo 1,1 milionu. Dechberoucí jeden milion z nich byli Židé. Tento údaj popírá komunistický pohled, podle něhož lidé, kteří zde zemřeli, tak nebyli Židé, ale fašisté. Zemřeli pouze proto, že podle nacistů spáchali „zločin“, když se narodili jako Židé. Ze všech národních skupin transportovaných do Osvětimi byl největší počet Židů z Maďarska, kterých bylo 438 000. Druhou největší skupinu tvořilo Polsko s 300 000, pak Francie s 69 114, Nizozemí s 60 085, Řecko 55 000, Čechy a Morava s 46 099, Slovensko 26 661, Belgie 24 906, Německo a Rakousko 23 000, Jugoslávie 10 000 a Itálie 7 422. Důležité je připomenout také vězně nežidovského původu, kteří v táboře zemřeli. Bylo mezi nimi více než 70 000 polských politických vězňů, více než 20 000 Romů, 10 000 sovětských válečných zajatců, stovky svědků Jehovových, desítky homosexuálů a další, kteří byli do tábora posláni z mnoha pokřivených důvodů a někdy dokonce úplně bezdůvodně.<sup>54</sup> Rudolf Höss, jenž byl velitelem osvětimského tábora a nesl spoluzodpovědnost za tyto zbytečně zmařené lidské životy, byl po válce dopaden britskou

---

50 Tamtéž, s. 234.

51 Tamtéž, s. 254.

52 Tamtéž, s. 257.

53 Tamtéž, s. 265-266.

54 Tamtéž, s. 302-303.

výzvědnou službou.<sup>55</sup> Po výsledku při norimberském procesu v roce 1946<sup>56</sup> byl v roce 1947 popraven právě v Osvětimi.<sup>57</sup>

## 1. 2 Josef Mengele

Josef Mengele se narodil 16. března 1911 v Günzburgu v Bavorsku. Byl nejstarším ze tří synů továrníka Karla Mengeleho a jeho manželky Walburgy.<sup>58</sup> Josef Mengele studoval medicínu a antropologii na univerzitách v Mnichově a ve Frankfurtu nad Mohanem. V Mnichově získal v roce 1935 doktorát z antropologie za disertační práci o rasových rozdílech ve struktuře spodní dásně pod vedením profesora T. Mollinsona. V létě 1936 složil v Mnichově lékařské státní zkoušky a začal pracovat na lékařské univerzitní klinice v Lipsku.<sup>59</sup> V roce 1937 začal pracovat ve Frankfurtu nad Mohanem jako asistent Otmara von Verschuera na Frankfurtském univerzitním institutu dědičné biologie a rasové hygieny.<sup>60</sup> V roce 1938 získal na frankfurtské univerzitě doktorát z medicíny a tím si opatřil oprávnění pracovat jako praktický lékař. V roce 1937 si podal žádost o členství v Nacistickém spolku a již v roce 1938 vstoupil do SS.<sup>61</sup> V červenci 1939 se oženil s Irenou Schoenbeinovou a v červnu 1940 vstoupil do armády.<sup>62</sup> Sloužil v jednotce Waffen-SS a v lednu 1942 se připojil ke zdravotnické divizi Viking. Zřejmě klíčovou událostí, která dále určila směr jeho válečného konání, bylo v roce 1942 vážné zranění na ruské frontě. Co se týká vojenských ocenění, získal Mengele Železný kříž prvního řádu a Železný kříž druhého řádu za statečnost v boji. Železný kříž první třídy mu byl udělen za SS-Ostuf. Dostal jej za to, že vytáhl dva členy posádky z hořícího tanku pod nepřátelskou palbou, čímž jim zachránil životy. Mezi jeho další vojenská ocenění patřily Medaile za zranění a Medaile za péči o německý národ.<sup>63</sup> Na základě svého zranění již nemohl aktivně pokračovat v bojích, i když byl zároveň povýšen na SS-Hauptsturmführera (kapitána).<sup>64</sup> Okolnosti, které mu znemožnily pokračovat v bojích na frontě spolu s jeho rasovým přesvědčením a lékařskými znalostmi jej v době, kdy se koncentrační tábor dostával do své

---

55 Tamtéž, s. 293-294.

56 Tamtéž, s. 73.

57 Tamtéž, s. 298.

58 POSNER, Gerald L. & WARE, John, cit. 6, s. 26.

59 Tamtéž, s. 33.

60 Tamtéž, s. 34.

61 Tamtéž, s. 36.

62 Tamtéž, s. 37.

63 Tamtéž, s. 39-40.

64 Tamtéž, s. 41.

nejdestruktivnější fáze, dovedly na jaře 1943 do Osvětimi. Hlavním předmětem Mengeleho zájmu bylo studium dvojčat, neboť již před příchodem do tábora se věnoval biologii dědičnosti. Snažil se pochopit funkci genetické dědičnosti ve vývoji a chování, což bylo téma, které zajímalo i jiné nacistické vědce. Na jaře 24. května 1943 se stal vedoucím doktorem v úseku BIIe. V srpnu 1944 byl úsek zlikvidován a zajatci zplynováni. Doktor Josef Mengele působil v Osvětimi necelé dva roky a kvůli svému nechvalně proslulému působení si poté vysloužil přezdívku „anděl smrti“. Mezi jeho táborové pracovní povinnosti patřilo kontrolování nově přicházejících vězňů. Podílel se na rozhodování, kteří vězňové budou určeni k práci nebo experimentům a kteří budou okamžitě zlikvidováni v plynových komorách. Z lékařského pohledu se zajímal o možnosti, jak u žen zvýšit pravděpodobnost vícečetných těhotenství.<sup>65</sup> Tento požadavek pramenil z Hitlerovy představy o ovládnutí světa jednou rasou. Většina dětí určena k pokusům byla romského původu a byla držena v Osvětimi. Před osvobozením osvětimského tábora odešel do koncentračního tábora Gross-Rosen.<sup>66</sup> Po svém krátkém pobytu uprchl na západ a připojil se k ustupujícím jednotkám wehrmachtu. Spojencům se sice podařilo jej zadržet, ale nakonec byl z jejich zajetí propuštěn. K této události přispělo to, že neměl na ruce vytetovanou svoji krevní skupinu, což byla pro příslušníky SS povinnost, která po válce přispěla k jejich odhalení a dopadení.<sup>67</sup> Díky rodině, s níž byl v kontaktu a která věřila v jeho nevinu, se mu v roce 1949 podařilo s falšovanými doklady utéct z Janova do Argentiny.<sup>68</sup> K jeho úspěšnému útěku přispěl úplatný úředník. Po rozvodu s manželkou Irenou se v roce 1958 oženil s Martou Mengeleovou, která byla původně ženou jeho bratra a ovdověla.<sup>69</sup> Druhá manželka jej i se svým synem následovala do Argentiny, odkud se po několika letech vrátili zpět do Evropy. Na konci 50. let jej pronásledovali lovci nacistů, což negativně ovlivnilo jeho druhé manželství. Život na neustálém útěku jeho druhá žena nepřijala a rozhodla se Mengeleho opustit.<sup>70</sup> Od konce 60. let až do své smrti v roce 1979 žil Mengele v Brazílii. Život v utajení způsobil Mengelemu strádání v osobním životě. Bylo paradoxem a zároveň ironií, že jeho vlastní syn Rolf z prvního manželství jej považoval za strýčka a naopak k vyženěnému synovci se choval více otcovsky, než k

---

65 REES, cit. 4, s. 188-189.

66 POSNER, Gerald L. & WARE, John, cit. 6, s. 87.

67 Tamtéž, s. 90-91.

68 Tamtéž, s. 121.

69 Tamtéž, s. 124.

70 Tamtéž, s. 177.

vlastnímu synovi. Z toho důvodu pro něj bylo velmi bolestivé, když jej opustila druhá manželka.<sup>71</sup> Zemřel při plavání.<sup>72</sup> Nemůžeme zodpovědět, co se odehrávalo uvnitř Mengeleho, jestli a jakým způsobem jej tížily výčitky svědomí. Je však důležité uvědomit si fakt, že nikdy nebyl dopaden, odsouzen a za své činy, které v Osvětimi spáchal, oficiálně nikdy ze společenského ani politického hlediska nenesl žádnou zodpovědnost.

---

71 Tamtéž, s. 201-202.

72 Tamtéž, s. 351.

## 2. Teoretické ukotvení práce, důležité koncepty, inspirační zdroje pro teatrologické bádání

V této části vysvětlím historii a počátky politického divadla, coby svébytného druhu divadelního žánru. To je nezbytné pro pochopení okolností za nichž politické divadlo vzniká a také jakými způsoby je aplikováno do praxe. Rovněž popíšu teorie, které se zabývají tím, jak vzniklé divadelní dílo působí na diváky. V tomto směru mně pomůže již zmíněná *Estetika Performativity*. V této části vysvětlím termíny sémiotické a fenomenální tělo, reprezentace a přítomnost, které se zabývají estetikou účinku.

### 2.1 Politické divadlo

Žánr politického divadla vzniká v meziválečném období první poloviny 20. století a poprvé se mu také teoreticky věnuje Erwin Piscator ve svém díle *Politické divadlo*. Pro mě bylo relevantní navrátit se k tomuto dílu, abych se dověděl, jak se pojem politické divadlo formoval. Piscator ve svém díle uvádí: „*Právě divadlo, nejpomíjivější ze všech umění, které po sobě nezanechává nic než pár nevýstižných fotografií a nespolehlivou vzpomínku, je, chce-li mít historický význam a dále se rozvíjet, víc než kterékoliv jiné umění závislé na slovní fixaci. Proto si zaslouží být uchovány nejen historický výklad všech faktorů a událostí, ale i teoretické poznatky o nich získané.*“<sup>73</sup> Ve svém textu Piscator dále poznamenává: „*Lidé poznali zločin a s tímto poznáním zároveň vzplál nesmírný hněv nad tím, že se stali kopačím míčem anonymních sil.*“<sup>74</sup> Tato věta patří k první světové válce, ale jistě ji lze ještě lépe uplatnit i ke druhé světové válce, potažmo přímo k hodnocení existence koncentračních táborů. Jestliže má politické divadlo reflektovat ve společnosti nejen válečné konflikty, ale i společenské a politické, pak je důležité, aby zvolilo vhodné vyjadřovací prostředky. Jedním ze směrů, z nichž politické divadlo vychází je naturalismus.<sup>75</sup> Politické divadlo nemusí odpovídat na otázky, ale naopak je klást.<sup>76</sup> Minulost a historie obou světových válek pokládají otázky i v dnešní době. Jestliže divadlo chápeme jako uměleckou formu, tak politické divadlo spojuje umění a politiku a tím slouží nejvyšším cílům lidstva.<sup>77</sup> Podle Piscatora se divadlo stalo skutečností a nestálo proti sobě jeviště a hlediště, ale jedno velké shromáždění na velkém bojišti, jedna velká demonstrace.

---

73 PISCATOR, cit. 7, s. 7.

74 Tamtéž, s. 22.

75 Tamtéž, s. 31.

76 Tamtéž, s. 33.

77 Tamtéž, s. 51.

V tom je agitační síla politického divadla.<sup>78</sup> O vzniku svého divadla Piscator konstatuje, že bylo experimentem, který směřoval na neznámé území. Jednalo se o experiment s dramatem a s obecnstvem. A z tohoto pohledu můžeme podobně uvažovat i o inscenaci *Oběť*. Je to inscenace, která vyžaduje vnímavého diváka, který se nad tématem inscenace dokáže zamyslet. Jedná se o monodrama, což vyvolává otázky, jak inscenaci uchopit, aby byla funkční? Jak pracovat s vyjadřovacími prostředky?<sup>79</sup> A jestliže se *Oběť* odehrává v cirkusovém šapitó, evokuje to také pocit experimentálnosti na všech zúčastněných, ať už inscenátorech nebo divácích. Jak jinak konstatovat, že v prostoru, který je primárně určen k zábavě, dojde k proměně a z příjemného místa se stane dějiště koncentračního tábora v Osvětimi v němž umírají tisíce nevinných lidí. Po pohledu do historie vzniku politického divadla se v současné době tímto žánrem mimo jiné teoretiky zabývá též německá teatroložka českého původu Barbora Schnelle. Ta se ve svém textu *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*<sup>80</sup> opírá o studii Siegfrieda Melchingera. S jeho pomocí vysvětluje a popisuje definici politického divadla, jehož předmětem je politické téma, které člověka na scéně ukazuje jako příslušníka některé společenské třídy. Dále dochází k názoru, že politické divadlo je žánr, který platí až v moderní době. Z toho vyplývá, že antické tragédie, případně Shakespearova dramata politickým divadlem být nemohou. Autorka to vysvětluje tak, že hrdinové bojují sami za sebe a nenechávají se ovlivnit politickými ideologiemi. Neangažují se pro společenskou skupinu a ani jim nejde o společenské zájmy.<sup>81</sup> Politické divadlo je uměleckým ztvárněním nadějně budoucnosti a v této souvislosti přináší autorka inspirativní pohled, když poukazuje na aspekt, že Erwin Piscator chtěl ve svém tvůrčím meziválečném období zbavit divadlo umělecké hodnoty. Podle autorky tímto způsobem Piscator popírá podstatu divadla. Zároveň si všímá paradoxu, že i přes tento Piscatorův názor, nelze některé jeho inscenace označit za neumělecké. Jestliže v minulosti bylo úkolem politického divadla provokovat diváky k politické angažovanosti, tak tento postoj platí i dnes. Politické divadlo má akcentovat individuální lidskou rozmanitost a zároveň jedinečnost a reflektovat problémy vyvěrající z pluralitního uspořádání naší moderní demokratické společnosti.<sup>82</sup> Autorka dále polemizuje

---

78 Tamtéž, s. 66-67.

79 Tamtéž, s. 116.

80 SCHNELLE Barbora: *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno: MU, 1998, č. Q1. s. 47-56.

81 Tamtéž, s. 48.

82 Tamtéž, s. 49.

o postavení politického divadla v dnešní společnosti. Se změnou politických systémů se podle ní mění a snad i vytrácí úloha politického divadla.<sup>83</sup> I přesto poskytuje další náhled na funkci politického divadla. Ta spočívá v tom, že má diváka vyprovokovat k zamyšlení se nad současnými politicko – společenskými problémy a zároveň jej má donutit k aktivní činnosti o zlepšení těchto problémů.<sup>84</sup>

## 2. 2 Estetika performativity

Dalším, pro mou následnou analýzu zásadním teoretickým zdrojem, je již zmiňovaná *Estetika performativity*, která se zabývá tím, jak vzniklé divadelní umělecké dílo působí na diváky. V této souvislosti je nezbytné si uvědomit, že k divadlu a k divadelnímu představení patří herec, bez něhož by divadlo nemohlo být divadlem. Herec je základním článkem pro tvorbu divadelního artefaktu a pracuje s vlastním tělem. Z toho vyplývá, že každý nějak vypadáme, máme určitou fyziognomii, mimiku, nějak se pohybujeme a používáme gesta. To vše určuje, kým jsme ve své tělesné podstatě. Je rozdíl mít vlastní tělo a snažit se vystoupit ze sebe sama a tím propůjčit své tělo dramatické postavě. A právě tato podvojnost je principem herectví. V tradičním inscenačním divadle je důležité, aby herci dokázali ztvárňovat významy, které autor do toho kterého textu vložil. Herci nesmí poukazovat na svá těla a tím upřednostňovat svoje bytí v reálném světě před bytím ve světě fiktivním. Základním principem divadla je napodobování. Když tedy herec dává ostentativně najevo svoji tělesnost, tak je tento princip narušen. Herec nic nenapodobuje, ale pouze ukazuje své tělo. Tímto postupem se herec vzdaluje dramatické postavě a tím i divákům, otevírá tím však nové možnosti uchopení a vnímání divadla jako umění, jako svébytného média a jako ojedinělého systému komunikace. Správný divácký zážitek zajistí herec tak, že autorovy myšlenky, které jsou v dramatickém textu implicitně obsaženy projevím skrze svoje tělo, tedy skrze své fyzické bytí. Tělo je propojeno se světem svou tělesnou hmotou. Tělesnost je tedy důležitější než sémiotická funkce. S tímto úzce souvisí pojem prezentnost, který podle *Estetiky performativity* znamená, že představitel svým fenomenálním tělem ovládne prostor, čímž na sebe upoutá diváckou pozornost. Diváci, kteří tuto prezentnost pocítí, tak ji vnímají jako neuchopitelnou, nekontrolovatelnou a nepředvídatelnou. Představitel vnímají jako zdroj energie a jeho zpřítomnění jim poskytuje vlastní zpřítomnění. Z toho vyplývá, že prezentnost je pro

---

83 Tamtéž, s. 50.

84 Tamtéž, s. 51.

diváky intenzivním prožitkem přítomnosti.<sup>85</sup> Prézence je nezbytné chápat jako proces vědomí s důrazem na jeho tělesné vyjádření představiteli i tělesné vnímání diváky.<sup>86</sup> Reprézentace je pojem platný v tradičně chápaném dramatickém divadle.<sup>87</sup> V performanci je důležitá materiálnost představení. Tato materiálnost je nezachytitelná, neboť je tvořena pouze přítomnou činností a v představení v okamžiku svého vzniku rovněž zaniká. Do materiálnosti můžeme zařadit také tělesnost.<sup>88</sup> V tradičním divadle ztělesnění znamená, že fenomenální tělo se má proměnit v tělo sémiotické.<sup>89</sup> Nový typ herectví však upřednostňuje materiálnost lidského těla.<sup>90</sup> Je klíčové „byti tělem“, což znamená, že převládá fenomenální tělo nad „mítí tělo“, které je sémiotickým tělem. Podstata i základ používání performerova těla vychází z bytí-ve-světě.<sup>91</sup> V tom je nový pohled estetiky performativity, která redefinuje pojem ztělesnění. Fyzická existence člověka a jeho bytí-ve-světě je základem pro to, aby lidské tělo mohlo být označeno jako objekt a tím je materiálem k vytváření znaků.<sup>92</sup> Zároveň však není lidské tělo materiálem jako každý jiný, není možné jej formovat a zpracovat. Je to živý organismus, v němž dochází k neustálé transformaci. Stavem bytí lidského těla je bytí ve smyslu stávání se, je to proces, který přináší proměnu. Je to proces, kdy se tělo pohybem nově utváří, stává se jiným, čímž se nově ztělesňuje. Proto je neuchopitelné a svým procesem stávání se rovněž odporuje představě díla, kterým se stane až v okamžiku smrti.<sup>93</sup> Jedinečná existence lidského těla, kterou poskytují performanční umění a divadlo navrácí performerům jejich auru, o kterou je připravila v civilizačním procesu elektronická média svými reprodukovanými obrázky.<sup>94</sup> Herci v divadle svým jednáním vyvolávají v divácích emoce, které vedou diváky ke katarzi. Tento specifický aspekt zpřítomnění v divadle, uvědomění si sebe sama, může vést k tomu, že diváci ztratí sebekontrolu a tím i paradoxně sami sebe. Díky tomuto prožitku ale mohou nalézt útěchu ve svých problémech. Drama, které prožívá hlavní postava, prožívají diváci s ní. Čím hlubší prožitek divadlo poskytne, tím větší katarzi nabídne divákům. Lidské tělo na jevišti má dvě roviny. Tou první je tělo sémiotické, které diváky infikuje emocemi. Tou

---

85 FISCHER-LICHTE, cit. 3, s. 139.

86 Tamtéž, s. 143.

87 Tamtéž, s. 212.

88 Tamtéž, s. 108.

89 Tamtéž, s. 111.

90 Tamtéž, s. 115.

91 Tamtéž, s. 117.

92 Tamtéž, s. 128.

93 Tamtéž, s. 132.

94 Tamtéž, s. 134.



druhou rovinou je tělo fenomenální, tedy hercovo fyzické tělo, které působí tělesnou erotikou. Nejedná se však pouze o fyzickou erotiku, ale celkově o fyzickou přítomnost na jevišti, o energii těla. Tím ale rovněž mohou poskytnout určité emoce, i když jiné a jinak, než když nějaké dílo a vztahy mezi postavami interpretujeme a procitujeme jejich jednání. Je to zvláštní paradox, že herec poutá pozornost svým fenomenálním tělem a nikoliv tělem sémiotickým. Pokud chceme analyzovat divadlo, pak je nezbytné zmínit se o přenosu energií mezi aktéry a diváky. Vzájemné proudění energií mezi oběma stranami přispívá k lepšímu prožitku. Tuto výměnu energií a vzájemných reakcí na sebe nazýváme autopoietickou zpětnovazební smyčkou.<sup>95</sup> Jestliže herec podává dobrý výkon a diváci na něj patřičně reagují, tak se autopoietická zpětnovazební smyčka dostává do pohybu. Obě strany se vzájemně ovlivňují, což poskytne oběma stranám radost z vlastního bytí. Pokud však herec dobře ztvárňuje roli, ale přesto na něj publikum nereaguje, nebo jen minimálně, tak se zpětnovazební smyčka do pohybu nedostane a energie mezi jevištěm a hledištěm nebude proudit vůbec nebo jen velmi málo. V inscenacích je svébytným typem používání symbolů, které obsahují významy. Významy mohou zosobňovat také herci v dramatických postavách, nebo při používání rekvizit. Co se týká významu, tak fenomenální tělo je nevýznamové tělo. V této souvislosti je důležité zmínit, že vnímání je subjektivní. Záleží na osobních zkušenostech recipienta, jaké významy přiřadí jakým symbolům.<sup>96</sup> Volné asociace nijak nesouvisejí s konkrétním interpretačním záměrem a vznikají samovolně bez snahy recipienta je přivodit. Vzniknou ve vědomí subjektu, který vnímá určitý objekt. Asociativní významy vznikají bez jakéhokoliv úsilí vnímatele, někdy dokonce proti jeho vůli. A právě takto vzniklé významy označujeme za emerzní.<sup>97</sup> Na vznik a pohyb autopoietické zpětnovazební smyčky mají vliv tělesné reakce. Můžeme to například chápat tak, že zrychlený tlukot srdce evokuje vzrušení, které vyvolává emoci. Diváci vnímají dramatickou postavu s prvky přítomnosti herce. Můžeme tedy konstatovat, že fenomenální tělo a tělo sémiotické jsou spojitě nádoby a vzájemně bez sebe nemohou existovat. Atakování těl diváků vyvolává účinky. Emoce jsou vyjadřovány tělesně, neboť tělesně vznikají. Tělesné reakce jsou nakažlivé. Jestliže se někdo směje, tak nás to může také motivovat k smíchu. Když naopak někdo pláče, tak to v nás rovněž může vyvolávat smutek. Zdrojem emocí může být i kulturně zakořeněný význam, který může vyvolat

---

95 Tamtéž, s. 84.

96 Tamtéž, s. 205.

97 Tamtéž, s. 206.

intenzivní prožitek. V této souvislosti je důležité uvědomit si specifčnost daného významu. To co má nějaký význam v jedné kultuře, tak nemusí mít stejný význam v kultuře jiné. Zvláštností divadelního představení je fakt, že nikdo nekontroluje autopoietickou zpětnovazební smyčku. Přenos energií mezi aktéry a diváky je jedinečný a nedá se nijak naplánovat. Stejná inscenace nemusí mít každým svým představením u diváků pokaždé stejný úspěch. Stačí jiné složení diváků v hledišti, jejichž reakce mohou být odlišné od jiného publika. V tomto je divadelní umění zcela unikátní. Zatímco obraz je vždy stejný, tak divadelní představení jsou pokaždé jiná. Z toho vyplývá, že divák nikdy nevidí to samé. Navíc jsou diváci nedílnou součástí představení, i když se třeba nudí. Takže není možné, aby měli v představení odstup. Ten je možný například při čtení knihy nebo pozorování obrazu, ale nikoliv v divadle. Dramatické texty mohou nabízet k jevištní realizaci různá témata. Ale také performance, které nutně dramatický text nepotřebují mohou nastolit důležité životní nebo společenské otázky. Při vnímání představení je ale důležitější pochopit sebe a svůj život, než samotné představení v každé jeho jednotlivosti. Položit si například otázky, jaké pocity ve mně představení vyvolalo? Motivuje mě představení k opětovnému zhlédnutí? A když ano, tak proč? A v případě, že mě inscenace nezaujala, tak proč? Divadlo nabízí specifický způsob katarze. Herci mohou ztvárňovat role a provádět činnosti, které by ve svém civilním životě nikdy neudělali. A diváci nechají herce hrát své role a nijak jim nebrání v dění v inscenovaném dramatu. Diváci si uvědomují, že třeba vražda je fikce a nijak nebrání postavě, aby jinou zavraždila. Je to přesně opačně, než v našich životech, kdy je nutné řešit a zabránit situacím, v nichž se děje násilí a bezpráví. Důležitý je prožitek a to, jak na nás představení zapůsobilo. Tento princip je klíčový v inscenaci *Oběť*. Tato inscenace nemá standardní děj a zápletku, kterou hlavní postava řeší. Nenabízí souboj dvou protikladných stran. Vnitřní dramatický děj drtivě převládá nad vnějším. Specifický žánr politického divadla uchopili inscenátoři svébytným způsobem a právě prožitek z celého představení je klíčový jak pro herce, tak i pro diváky. A právě *Esetetika performativity* je relevantní pro analýzu liminálního prožitku, který je pro ni zásadní. Můžeme si položit otázku, co to liminální prožitek je? Podle Eriky Fischer-Lichte je to proměna zakoušejícího subjektu, kterou umožňuje estetický prožitek z představení. Přičemž koncept liminality vychází z rituálu a nikoliv z uměleckých ani estetických teorií. Autorka ve svém textu využívá práce Victora Turnera,<sup>98</sup> jenž rituální fáze

---

98 TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. Překlad Lucie Kučerová. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004, s. 95-96.

rozděluje na tři části. V první fázi odloučení se dotyčný člověk odpoutává od svého společenského prostředí. Ve druhé transformační fázi se dotyčný dostává do stádia, které je mezi jinými sférami a zažívá rozrušující zkušenost. Třetí fáze slouží ke znovuzačlenění člověka zpět do společnosti s jeho nově získanou identitou. Fáze liminality je druhá fáze, kterou Turner vnímá jako stav labilní meziexistence.<sup>99</sup> S lepším pochopením fáze liminality si můžeme vysvětlit dva pojmy, které tento prožitek umožňují. Jsou jimi řád přítomnosti a řád reprezentace, o nichž byla řeč výše a fáze liminality je fází, kdy dochází k přechodu mezi těmito dvěma řády. Řád přítomnosti vytváří tělesný účinek a ostatními je vnímán jako fyziologický a může vyvolávat afektivní, energetické a motorické reakce. Naopak řád reprezentace vyvolává myšlenky, představy, pocity, vnitřní prožitky, které málokdy bývají natolik silné, aby vnímateli znemožnili udržet si odstup od toho, co vnímá. V řádu reprezentace je vše vnímáno k fikčnímu světu a jeho symbolickému řádu. Vnímání vybere pouze ty prvky, jež recipient považuje v souvislosti s postavou za klíčové, a je v tomto smyslu veden záměrně a do určité míry je předvídatelný. Vnímání v tomto řádu však nelze udržet stabilně. Kdykoliv se může změnit v řád přítomnosti. Jakmile převládne tento řád, tak proces vnímání a vytváření významů vzniká nepředvídatelně a chaoticky.<sup>100</sup> Pro stabilitu tohoto řádu je klíčová extrémní míra nepředvídatelnosti. Vnímání se stává výhradně emerzním procesem, který recipient nemůže ovlivnit. Čím častěji dochází k přechodu mezi oběma řády, tím významy, které vznikají, utváří recipient.<sup>101</sup> Uvedená teze může nabádat k tomu, abychom performance a divadelní představení vnímali jako rituály, neboť liminalita z nich vychází. Tuto úvahu však autorka striktně odmítá i přesto, že je těžké určit hranici mezi uměleckými představeními a rituály.<sup>102</sup> K estetickému prožitku nemusí dojít na základě výjimečné události. Stačí když se obyčejné věci přetransfigurují a běžné se stane mimořádným. Pro adekvátní divácký prožitek je důležitý herec, jenž bravurně používá své tělo pro vyjádření pocitů, emocí a myšlenek. Díky tomu publikum nevnímá reálnou tělesnost, a tak zůstává přítomno ve fiktivním světě hry.<sup>103</sup> Můžeme konstatovat, že herec svým výkonem nehraje, ale že do postavy vložil myšlenky.<sup>104</sup> Ačkoli diváci mohou pochopit, co se před nimi děje, tak by se neměli do představení aktivně

---

99 FISCHER-LICHTE, cit. 3, s. 252.

100 Tamtéž, s. 215.

101 Tamtéž, s. 216.

102 Tamtéž, s. 253.

103 Tamtéž, s. 111.

104 Tamtéž, s. 119.

zapojit. Mají se zapojit do společenských a politických událostí, které jsou vně divadlo. A právě k této konkrétní občanské a především osobní angažovanosti je má představení vyburcovat.<sup>105</sup> Významně k tomu může přispět autopoietická zpětnovazební smyčka, která mění hranici mezi hledištěm a jevištěm v práh. Diváci tento práh překračují tak jako překračují sami sebe, když si uvědomí podstatu svého lidství. V tom je poselství inscenace *Oběť*, v touze po svobodě, po životě ve svobodném světě, v němž zlo nemá šanci díky aktivitě dobrých lidí. V uvědomění si sebe sama. Neměli bychom žít v uzavřeném prostoru od ostatních lidí, ale naopak jej s ostatními lidmi sdílet. Žít a nechat žít. Přijímat život takový jaký je a zároveň jej ctít a ochraňovat. Skrze plíživou a těžko zachytitelnou blízkost smrti jsou diváci i inscenátoři konfrontováni s vlastním lidstvím.<sup>106</sup> Na mnou zvolenou problematiku lze však nahlížet ještě i z jiného inspiračního aspektu a je jím pojem událostnosti, tak jak ji definuje Lehmann coby výrazný znak postdramatického divadla.<sup>107</sup> A právě na základě toho, jaké emoce můžeme v divadle cítit, můžeme divadlo vnímat jako působící sílu a ne jako dílo. V této živosti je divadlo nenahraditelné a nezastupitelné například filmem, jenž působí jako jednostranná komunikace. Aktivita v divadle funguje jako komunikační proces.<sup>108</sup> Událostnost se podle Lehmana vymezuje tak, že nejde o výsledek, ale spíše o proces a zároveň je okamžikem nepostihnutelnosti.<sup>109</sup> V této souvislosti můžeme poukázat na okamžik, kdy vyjde najevo, že postava není vězeň, ale doktor Mengele. V této vlastní přítomnosti vede divák spor s tvůrcem procesu. Co od něj tvůrce vlastně vyžaduje? Tímto dochází k přeměně z díla v proces. Událostnost také znamená, že si divák uvědomí, že záleží nejen na něm, ale také na ostatních, jaké pocity při představení prožije.<sup>110</sup> Divadlo rozehrává svůj reálný charakter nejen pro publikum, ale i proti němu, když všechny zúčastněné provokuje. To platí jak pro aktéry, tak i pro diváky. Před samotným začátkem představení diváci obdrží výměnou za vstupenku palubní lístek. Od tohoto okamžiku už nejsme diváci, ale zároveň s postavou čekáme v čekárně a posloucháme její vyprávění. Co a kde se stalo, a tak se dovídáme o Osvětimi. Je to situace v konkrétním čase, na určitém místě a pro konkrétní okolí. Diváci sami aktivizují, rozvíjejí nebo objevují vlastní tvořivost.<sup>111</sup> Událostnost je specifická v tom, že pro každého

---

105 Tamtéž, s. 247.

106 Tamtéž, s. 297.

107 LEHMANN, cit. 8, s. 117.

108 Tamtéž, s. 97.

109 Tamtéž, s. 117-118.

110 Tamtéž, s. 119.

111 Tamtéž, s. 118.

účastníka znamená jinou zkušenost, která může být odlišná od zkušenosti ostatních diváků.<sup>112</sup> Co se týká použité formy, tak je inscenace *Oběť* monodramatem. A co to vlastně monodrama je? Je to značně svébytný dramatický žánr, v němž jedná a většinou mluví jediná postava. Je to divadlo jednoho herce a důležitým znakem je aspekt, jak postava mluví. Způsobů, jak postava může hovořit je několik. Postava může rozmlouvat sama se sebou skrze vnitřní dialog, a nebo může promlouvat k jiné postavě, která ovšem není smyslově vnímatelná. Rovněž může používat fiktivní dialog, v němž neexistují repliky druhé strany. Případně může postava oslovovat přímo diváky.<sup>113</sup> A právě tyto postupy používá inscenace *Oběť*.

---

112 Tamtéž, s. 119.

113 PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 182-183.

### 3. Analytická část, analýza inscenace *Oběť*

#### 3. 1 Popis jevištního dění, jednotlivých aspektů představení a proměna diváckého vnímání

Pro vznik této práce je pro nás cenným zdrojem informací osobní rozhovor s autorem projektu a zároveň hercem Ivanem Jurečkou. Mnou analyzovaná inscenace vznikla původně jako školní semestrální úkol při studiu JAMU v Brně a zadáním bylo autorské monodrama. Autor Ivan Jurečka vyrůstal v Banské Bystrici, kde bylo v roce 1945 Slovenské národní povstání. Vzniklé památníky odkazovaly ke druhé světové válce, toto prostředí autora ovlivnilo, a proto se rozhodl pro realizaci divadelního artefaktu s válečným tématem.<sup>114</sup> Jelikož se jedná o složitou problematiku proměny toho, co se děje na jevišti a jak my hlavního a zároveň jediného aktéra vnímáme, tak si můžeme nejprve nastínit krátkým popisem jevištního dění a odkud kam se odvíjí celé monodrama. Na základě tohoto popisu budeme analyzovat jednotlivé složky. V inscenaci *Oběť* je klíčové používání rekvizit a kostýmů. Kromě jediného herce je ještě důležitá postava vojáka ve vojenské uniformě, která s maskou na obličeji působí značně nepříjemně. V inscenaci asistuje hlavnímu aktérovi v různých situacích. Důležitou součástí je rovněž světlo a hudební složka. Co se týká rekvizit, tak již na začátku vidíme osvětlenou scénu, na které je umístěn pouze stůl. S hvizdem na rtech přichází na scénu muž v civilním kostýmu a s kufrem v ruce. Vypadnou mu ořechy. Poté je nasvícený malým bodovým světlem shora a mluví k obecenstvu, když divákům kolem sebe nabízí ořechy. V ruce má doklady, víza, palubní lístek, mezinárodní pas Červeného kříže, potvrzení o lékařské prohlídce. Stojí před stolem a promlouvá k fiktivní postavě. Kufř předává vojákově. Následuje scéna, ve které je aktér zadržený. V této značně dramatické scéně leží aktér na stole. Bojuje s fiktivní postavou, trhá si oblečení a zároveň demoluje stůl, na kterém leží. Slyšíme hrát hudbu, konkrétně tahací harmoniku a zpěvačku. Hudba pochází ze Španělska a jedná se o židovské písně.<sup>115</sup> Poté voják přinese židličku a otočenou ji položí na stůl. Ze země sbírá desky, které tvořily stůl, než jej aktér při svém zadržení rozbil. Voják posunuje stůl k okraji jeviště. Položí ke stolu na zem židličku, kterou předtím přinesl. Aktér se převléká do vězeňského oblečení, do pruhované vězeňské košile. Herec si urve kus oblečení, čímž odkrývá Davidovu hvězdu, kterou má přišitou na blůze. V oblečení bývalého vězně se mu částečně daří

---

<sup>114</sup> KACHLÍŘ, cit. 10.

<sup>115</sup> Tamtéž.

skrývat svoji skutečnou identitu. Sedá si na židli k rozbitému stolu a následuje jeho výslech. Podle jeho odpovědí chápeme, že se ho někdo ptá na totožnost, datum narození, rodinný stav, děti, a podobně. Aktér odpovídá, že chce vycestovat do Ameriky. Při rozhovoru s fiktivní postavou je osvětlen pouze prostor kolem stolu. Po rozhovoru se aktér postaví a obejde stůl. Vyjmenovává místa, kde pracoval a naposledy řekne Osvětím. Voják odnese židli a hraje židovská hudba. Světlo ještě více potemní a jen malé bodové světlo svítí na zem. Tento postup se světlem je více než výmluvný, neboť temné téma obsahuje málo světla. Aktér si bere stůl na záda, jako si Ježíš nesl kříž a snaží se vysvětlit a obhájit vraždy lidí. Vidíme málo světla, které svítí na aktéra. Následně je stůl otočený na bok na kratší stranu, čímž evokuje řečnický pult u soudu. Herec se o něj opírá a konstatuje, že na vše, co se odehrálo v jeho životě, chce zapomenout a odcestovat do Ameriky. Voják přinese kufr, hraje židovská píseň na harmoniku. Voják se pohybuje trhaně a s maskou vypadá strašidelně. Herec vydělává z kufru listí a boty, které pouští na zem a při tom mluví. Voják za zvuku hudby přináší další kufr. Aktér z tohoto kufru vysypává další boty a při tom popisuje příjezdy transportů. Voják přináší další kufr, který pokládá aktérovi na záda. Z kufru se na zem vysypou přibory. Aktér trochu posunuje stůl, jenž slouží jako řečnický pult, dozadu doprostřed prostoru. Voják dává na záda herci čtvrtý kufr, z něhož opět vypadnou boty. Poté voják pomůže aktérovi s převlečením do kabátu. Následně aktér vyleze na řečnický pult nahoru a je osvětlen bodovým světlem. Z kabátu vydělává fotky a dopisy, z nichž se viditelně práší. Herec sleze na zem a opět posune řečnický pult mírně dozadu. Slyšíme zpěv bez harmoniky, když do něj promlouvá aktér o rozdělování osob po transportu. Aktér rozděluje předměty na zemi na dvě strany, promlouvá a slyšíme zpěv. Poté zhasne světlo a herec se převleče do dalšího kabátu, který mu opět přinese voják. Kromě kabátu má i čepici. V této scéně je důležitá práce se světlem. Rozsvítí se světlo, které svítí obdélníkově a vrhá stíny, jako kdyby byl otevřený železniční vagon. Změnu můžeme vnímat i v postoji aktéra. Předtím byl nahrbený, zatímco nyní stojí vzpřímeně s rukama za zády a působí sebevědomě. Pouze říká doleva, doleva, doprava. Je zřejmé, že jsme svědky rozdělování lidí po příjezdu transportu a aktér rozhoduje o životech lidí, kteří přežijí a kteří skončí v plynových komorách. V této scéně stojí voják nehybně v pozadí a působí nezáčastně. Herec povýšeně, až pohrdavě kope do věcí na zemi, pak zakřičí zastavit. Vezme si láhev s čirou tekutinou a napije se. Není pochyb o tom, že pije alkohol. Voják předtím přinesl smeták, kterým si teď aktér ometá boty. Pak zametá i věci na zemi.

Opět pije alkohol a zase zametá, voják stojí nezúčastněně zády k publiku, ke kterému se po chvíli otočí. Aktér pije alkohol dost razantně, až mu tekutina vytéká z úst. Má mokré obličej i kabát a to dokonce na zádech. Zaváže si kabát a nataženou pravou rukou s ukazováčkem střídavě ukazuje na levou a pravou stranu. Teď už nemluví. Jakákoliv slova jsou zbytečná. Teď už stačí jen gestikulace, která zrychluje. Levou rukou ukáže otevřenou dlaň, jakoby chtěl něco zastavit. Poté se otočí, ukáže pravou rukou nahoru a práskne rukou o řečnický pult, poté to udělá ještě několikrát a je přitom zády k publiku. Následně si lehne na zem na záda a za zvuku hudby se svíjí na zemi. Naleje si alkohol do ucha, aby přehlušil hudbu. Tuto scénu můžeme interpretovat tak, že se pomocí alkoholu snaží přehlušit výčitky svědomí. To se aktérovi daří, neboť hudba utichá. Poté se aktér postaví a na ramenou má vodorovně položený smeták, o který si opírá ruce. Prohlíží si v ruce dětskou botičku, kterou zamete a odejde zvracet za řečnický pult zády k divákům. Následuje další dramatická scéna. Voják zametá zvratky, herec vyleze na řečnický pult a z kapes kabátu vysypává prach. Tento symbol je popel mrtvých lidí. Pak aktér skočí na zem a světlo zhasne. Bere do ruky flašku, kterou ale vzápětí položí na zem. Vysvléká si čepici a kabát, který pokládá přes řečnický pult. Poté se drží pultu a jemně jednou nohou balancuje na flašce s alkoholem. Vzápětí flaška spadne na zem a aktérovi se třepou nohy, jako kdyby se oběsil. Slyšíme nepříjemný, pronikavý zvuk. Herec se pustí pultu a po delší době promluví. Na aktéra svítí bodové světlo. Herec má na sobě opět věžeňskou blůzu. Můžeme to chápat tak, že to, co jsme viděli předtím, byly vzpomínky a vysvětlování toho, co aktér prožil. A součástí těchto vzpomínek byly i sebevraždy příslušníků SS. Voják podá další kufr, z něhož aktér vytáhne deník, který má jako důkaz na svoji obhajobu. Tento důkaz je značně cynický, neboť dokumentuje pohodlný život plný dobrého jídla mezi brutálním vražděním nevinných lidí. Předčítá z deníku vzpomínky na spalování a vraždění vězňů a na to, jak měl dobré jídlo, což je ve vzájemném kontrastu. Poté deník odevzdává. Voják přináší další oblečení. Je to lékařský bílý plášť, který si herec oblékne. Hraje dramatická hudba bez zpěvu. Na plášti visí lékařské nůžky. Aktér promlouvá o tom, jak byl v Osvětimi. Podle jeho promluvy poznáme, že zapírá, že se vymlouvá, že Osvětim nevymyslel a zároveň slyšíme nepříjemný a pronikavý zvuk. Poté následuje zpěv a hudba na harmoniku. Bodové světlo, které poté zhasne. Aktér bere z okraje jevištního prostoru čtyři kufry. Z kufru vytahuje boty a do kufru sype bílý prášek, když mluví o dezinfekci bloku. Z dalšího kufru přemísťuje talíře do předchozího kufru. Při této činnosti mluví o tom, jak ženy po okoupaní



stěhoval do čistého bloku. Z dalšího kufru předělává do předchozího kufru peněženky, což je také symbol stěhování vězňů do vydezinfikovaných bloků. Z posledního kufru předělává do předchozího kufru paruky. Poté aktér odnáší prázdné kufry na bok a dále je pryč odnese voják. V této promluvě se aktér snaží obhájit své konání a argumentuje tím, že se snažil lidem pomoci a jako polehčující okolnost uvádí, že se sám nakazil tyfem, jehož epidemii se snažil zabránit. Z kufru vysype na zem talíře, které se rozbijí, což můžeme chápat jako symbol zavraždění lidí. Z dalšího kufru vysype dřevěná ševcovská kopyta. Z jednoho většího kopyta mu v ruce zůstane menší. To značí násilné oddělení dětí od matek. Když herec mluví o dětech, tak klečí na zemi a před sebou skládá malá kopyta. Při konstatování, jak šly děti na smrt, si dřevěná kopyta pokládá na levou ruku. Následně mu z ruky spadnou, což značí smrt dětí. Poté svítí normální světlo a pokračuje rozhovor s fiktivními postavami. Aktér ve svém monologu používá plurál, což znamená, že promlouvá k více postavám. Voják přináší židli. Drama vrcholí, když je herec odsouzený a žádá nový soud. Hraje pronikavý nepříjemný zvuk z harmoniky, a pak následuje hudba a zpěv. Aktér si sedá na židli, kterou voják postavil před řečnický pult. Levou rukou dělá gesto a pak se na ni dívá, když mluví o tom, že je specializovaný na lidskou genetiku. Svítí bodové světlo, hraje hudba a postava při vlastní obhajobě křičí. Vzápětí se rozhovoří o dvojčatech. Na polštář pokládá dvě malá kopyta. Z polštáře vytahuje plst', kterou umísťuje na malá dětská kopyta. Je to symbol toho, že si dvojčata nemusela nechat ostříhat vlasy. Za zvuku hudby uspořádává věci na zemi. V záběru je při zpěvu v krátkém prostřihu vidět zpěvačka. Z dalšího kufru vysype přístroje. Lékařskými nůžkami drží brýle, když mluví o dvojčatech. Voják přinese další kufr, který pokládá na židli. Aktér z tohoto kufru vytáhne malou misku, lékařskou nádobku, fotografii dvojčat a dvě malá závaží. Tekutinu z lékařské nádoby vyleje do misky a zapálí, když mluví o zdravých dvojčatech a žádných genetických chorobách. Spálí brýle a nastříhne fotografii dvojčat. Roztavené brýle vydělá z misky lékařskými nůžkami a dívá se na ně, jak hoří a po chvíli je sfoukne. Z dalšího kufru vydělá kukuřici. I přes svoji veškerou snahu o obhajobu je odsouzen. Z dalšího kufru vytahuje dětské punčochy a poté hraje hudba. Mezitím oheň v misce dohořel. Aktér se vysvléká do půli těla. Lékařský plášť a vězeňskou blůzu ukládá do kufru, který je na židli před řečnickým pultem. Kufr zavírá a pokládá před židli. Při podrobném pozorování si můžeme všimnout, že židle není na sezení, ale je děravá. Tento výřez symbolizuje vyřezané otvory, což byly v Osvětimi hromadné záchody pro vězně. Za zvuku hudby herec přechází dozadu,

kde mu voják v přítomí pomůže obléct bundu. Poté se vrátí k řečnickému pultu, položí zrcátko, jde se oholit a světlo mu svítí zesponu do tváře. Při holení působí nezúčastněně. Do pusy si vloží kartáčky na zuby, jenž si poté z úst vytáhne a odhodí je na zem. Přičemž hovoří o tom, že Židé ukřižovali nevinného Ježíše a jsou za to vraždami potrestáni. Židli přesune na řečnický pult a k němu zepředu opře kufr. Sedne si na židli a promlouvá k obecnstvu. Poté úplně zhasne světlo a hraje hudba. Po chvíli se rozsvítí malé světlo a aktér nabízí divákům ořechy, stejně jako tomu bylo na začátku. Poté prochází přes jeviště a rozšlapává ořechy. Fiktivnímu úředníkovi ukáže doklady, které poté předá i vojákovi. Z kufrů je postavená brána, kterou aktér projde a odejde pryč ze scény. Je volný a může odcestovat. Voják odchází pryč druhou stranou. Slyšíme zpěv bez harmoniky. Kamera ukazuje rekvizity na jevišti. Rozsvítí se světlo a je ticho. Až po nějaké době se ozve spíše rozpačité zatleskání.

Inscenace *Oběť* použitými vyjadřovacími prostředky působí neesteticky, syrově. Herec na jevišti průběžně vysypává spousty předmětů, až to na první pohled vypadá, že po skončení zůstane na jevišti nepořádek. Vyvolává v nás zmatek, odpor. Probouzí v nás pocity odcizení sebe sama, ztráty kontroly nad našimi životy, ztrátu pocitu bezpečí, svobody a lidství. Burcuje v nás vzdor proti systému, který by nám chtěl vzít naše jistoty. Na povrch vyplouvá naše touha zůstat takovými, jací jsme a neměnit zažité zvyklosti. Z uměleckého pohledu nezáleží na vzniklém díle, ale mnohem důležitější je probíhající událost. Dochází ke konfrontaci herců a diváků. Klíčové je vnímání diváků, kteří reagují nejen na jednání herců, ale rovněž reagují na chování ostatních diváků.<sup>116</sup> Jedná se o značně specifické představení, jehož hlavní význam určuje jeho událostní povaha.<sup>117</sup> Jestliže je pro inscenaci *Oběť* důležitá událostnost, pak se divák může stát aktérem, aniž by byla nutná záměna rolí. Stačí k tomu jeho patřičná vnímavost a citlivost. Představení ovlivňuje tím, jak na něj reaguje, tedy i tím co prožívá. Specifický způsob provedení podněcuje autopoietickou zpětnovazební smyčku, která si udržuje dynamičnost díky vzájemnému přenosu energií.<sup>118</sup> Ke klíčové proměně celého představení a silnému estetickému účinku dochází, když v obhajobě postavy vychází najevo, že v Osvětimi byla jako lékař. Ve scéně, ve které postava provádí pokusy na dvojčatech, už o tom není dále pochyb. Inscenátoři zvolili postup, kterým připravili cestu ke změně diváckého vnímání.

---

116 FISCHER-LICHTE, cit. 3, s. 48.

117 Tamtéž, s. 49.

118 Tamtéž, s. 85.

Výchozí složkou celého představení je textový materiál, který obsahuje několik znaků a jako takový vznikl jako autorské dílo. Obsahuje název inscenace bez podtitulu a text, který máme k dispozici je součástí diplomové práce Ivana Jurečky,<sup>119</sup> a tak chybí i jméno autora. Rovněž neobsahuje předmluvu ani doslov a zvláště je, že prefix není v textu nikde uveden ani jednou. Také je rozdělený na jednotlivé scény, které určují místo, nebo průběh děje a zároveň jsou pro přehlednost očíslovány a je jich celkem jedenáct. Důležitou součástí jsou i explicitní scénické poznámky, které autorovi hojně pomáhají při jevištní realizaci. V textu jsou repliky postavy pro přehlednost rozděleny do odstavců. Vzniklé mezery ve fiktivním dialogu vyplňuje v jevištní realizaci ticho, které ale asociuje promluvu fiktivní postavy, s níž herec hovoří.

Další důležitou součástí inscenace je světelná složka, neboť je důležitým znakem. Například při rozhovoru herce s fiktivní postavou je osvětlen pouze prostor kolem stolu. Dále když aktér vyjmenovává místa, kde pracoval a naposledy řekne Osvětím, tak světlo ještě více potemní a jen malé bodové světlo svítí na zem. Bodové světlo je použito ještě několikrát a takto nasvícené scény působí intimně. Důležitou funkci má světlo ve scéně, ve které se aktér převleče do kabátu a čepice. Poté se rozsvítí světlo, které svítí obdélníkově a vrhá stíny, což evokuje otevřený železniční vagon. Následně jsme svědky rozdělování lidí na levou a pravou stranu po příjezdu transportu. Originální použití světla je ve scéně, ve které se herec holí a ze spodu na něj svítí pouze baterka. Klíčovým prvkem je světlo i v závěrečné scéně. V závěru představení světlo úplně zhasne. Používání různých druhů světla má tedy v inscenaci své opodstatnění.

Důležitost rekvizit unikla snad až příliš kritické recenzi, kterou napsala Jana Krivenkaja.<sup>120</sup> Autorka ve svém textu píše, že je hra rozpačitá, nejasná a až moc abstraktní. Z teatrologického pohledu tomu tak není. Drama není rozpačité ani nejasné a jistě není ani víc abstraktní. Je zřejmé, že inscenace není určena pro běžného diváka zvyklého na standardní tradičně pojaté divadelní představení. Tím vyžaduje aktivního diváka, který dokáže specifické divadelní kódování rozluštit. Například rekvizity, které v herecké akci slouží jako symboly, jsou ve scénografii cennými vyjadřovacími prostředky, díky čemuž podporují sdělení a vyznění celé inscenace. Rovněž kritika autorky, že herec neudržel pozornost diváků a že mu nepomohly ani rekvizity, kufry apod. není na místě. Svým

119 JUREČKA, Ivan. *Sólový projekt OBĚŤ ve spolupráci s Divadlem Continuo*. Diplomová práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér činoherního herectví, 2010, s. 101-118.

120 KRIVENKAJA, cit. 14.

hereckým projevem a právě používáním rekvizit dokázal Ivan Jurečka diváckou pozornost udržet. Rekvizity jsou v inscenaci *Oběť* klíčové, což si můžeme popsat na několika příkladech. Jestliže na začátku postava nabízí divákům ořechy, tak ti si je snad z neznalosti toho, co je čeká, nebo i z důvodu divadelních konvencí vezmou. Jestliže se stejná situace opakuje na konci a postava opět nabízí divákům ořechy, tak si je diváci již nevezmou. To je zřejmé v analyzovaném záznamu a shodou okolností k tomu došlo v i případě mého osobního diváckého zážitku, kdy si diváci na konci nabízející ořechy od postavy odmítli vzít. Ořechy tak nejsou obyčejným jídlem, ale podle okolností jsou symbolem protestu. Jestliže budeme analyzovat například doklady, tak z nich bije do očí mezinárodní pas Červeného kříže. Po všech událostech, které postava způsobila a prožila, tak ze sebe dělá charitativního pracovníka, což vyznívá hodně ironicky až cynicky. Jestliže kufry slouží k přinesení předmětů na scénu, tak je zároveň můžeme vnímat jako vlakové transporty lidí do koncentračního tábora, nebo jako baráky pro vězně. Důležitý je stůl, který má všestranné využití. Odehraje se na něm boj aktéra s fiktivní postavou, nebo symbolizuje kříž, když si jej aktér bere na záda a nese jej tak, jak jej nesl Ježíš při své křížové cestě před ukřížováním. Další využití má stůl, když je otočený na bok na kratší stranu, což symbolizuje řečnický pult u soudu. Zároveň slouží jako místo sebevraždy, když se jej aktér drží, trochu se třepe s jednou nohou opřenou o láhev s alkoholem. Poté láhev spadne a nohy zůstanou „viset“ ve vzduchu. Tato událost se stane, když si předtím aktér vysvlékne černý kabát a čepici po příjezdu transportu a pití alkoholu. Může tedy symbolizovat šibenici a s tím související sebevraždy vězňů, které museli nacisté v táboře řešit, nebo také může symbolizovat sebevraždy samotných nacistů, kteří osvětimské události nedokázali zpracovat. Klíčovou roli hrají kufry v samotném záběru. Postava vojáka z nich po celou dobu představení stavěla bránu, skrze kterou performer projde na loď. Tento akt můžeme chápat jako cynické konstatování, že tisíce mrtvých lidí pro postavu nic neznamenají.

Jiný pohled oproti recenzi od Jany Krivenkaja na vzniklou inscenaci poskytuje značně abstraktní text z Jihlavského deníku bez podepsaného autora.<sup>121</sup> Sice nám v nástinech přibližuje a reflektuje téma lidského bytí, kterým se inscenace *Oběť* zabývá, z článku se ale nic konkrétnějšího nedozvídáme. Chybí informace o tom, že se téma odehrává na pozadí druhé světové války, v koncentračním táboře Osvětim. Alespoň tyto základní informace měly v článku být zmíněny. Pokud by si neznalý divák žádné jiné informace nezjišťoval,

---

121 Continuo: Unikátní monodrama *Oběť*, cit. 12.

přečetl si výhradně článek z Jihlavského deníku a inscenaci zhlédl, tak mohl být nepříjemně zaskočený. Z tohoto pohledu působí mírně ironicky závěr článku, v němž se čtenáři dozvídají informace o nákupu vstupenek pro toto představení v jihlavském Divadle otevřených dveří.

Inscenátoři si dali záležet také na používání kostýmů. Aktér během představení vystřídá několik kostýmů. Na začátku přichází na scénu oblečený v kalhotách, v košili, vestičce a v bundě. Poté si oblékne vězeňskou blůzu. Dále vystřídá černý kabát s čepicí, vězeňskou blůzu, ale také bílý lékařský plášť. Kostýmy střídá podle potřeb jednotlivých scén. Převlékání kostýmů inscenátoři řeší tak, že je aktérovi podává postava vojáka a aktér se převléká přímo před zraky diváků. Když si obléká bílý plášť tak mluví o tom, že v Osvětimi pracoval. Důležitou součástí představení je kostým vojáka. Postava má kromě neurčité vojenské uniformy s řády a vyznamenáními také masku, jejíž hlavu zakrývá čepice. Masku působí nepříjemně a vhodně akcentuje zvolené téma.

Hudba je důležitou součástí představení a svým podkreslením dodává inscenaci potřebnou atmosféru. Vybrány jsou židovské písně, které doprovází tahací harmonika. Ozvláštňením je, že zpěvačka i s hudebním doprovodem sedí přímo v hledišti mezi diváky. Za zmínku rovněž stojí fakt, že na začátku, když herec přichází na scénu, tak si píská. Jestliže hlavním přínosem byl podle autorky recenze Jany Krivenkaja pěvecký projev zpěvačky Lianci Pandolfini, tak je zřejmé, že jí uniklo poselství celé inscenace. Ze svého diváckého zážitku mohu konstatovat, že právě zpěv, byť zpívala jiná zpěvačka, mě rušil. To se dělo například ve scéně, ve které se Mengele obhajoval, že Osvětim nevymyslel, tak zpěvačka zpívala dost hlasitě, což působilo rušivě. Někdy méně znamená více a možná by bylo vhodnější, kdyby v těchto pasážích inscenace hudební složka decentně a třeba i bez zpěvu pouze podbarvovala atmosféru. Je to drobná výtka k jinak ucelenému uměleckému divadelnímu dílu.

Co se týká hereckého výkonu, tak jej můžeme ohodnotit jako civilní zkombinovaný s expresivním herectvím. Aktér svůj herecký projev přizpůsobuje potřebám jednotlivých scén. S tím souvisí rovněž hlasová intonace a pohybové herectví. V případě potřeby herec neváhá a například leží na zemi, nebo stojí na řečnickém pultu. Za zmínku stojí také analýza hereckého projevu vojáka. Tato postava nemluví a slouží potřebám inscenace a aktérovi. Čím nás může zaujmout je její pohybová stylizace. Její chůze je trhaná a po jevišti se pohybuje pomalu. Rovněž pohyby, které dělá, jsou pomalé, a proto působí až

skoro nezúčastněně. Tento herecký projev vhodně dotváří atmosféru celého divadelního díla.

Tvůrci odstraňují čtvrtou stěnu a uvědomují si vlastní přítomnost i přítomnost ostatních diváků i prostor, v němž se všichni nacházejí.<sup>122</sup> Například když postava aktivně komunikuje s diváky. To se děje, když jim nabízí ořechy, a nebo se několika diváků ptá na číslo jejich palubního lístku. Postava rovněž komunikuje při proměně diváckého vnímání, když divákům nabízí deník, z něhož předtím předčítá poznámky o dobrém jídle a vraždění. Inscenace *Oběť* obsahuje palčivé a těžké téma a tím je v kontrastu s prostorem, neboť se odehrává v cirkusovém šapitó. V něm si spíš představíme revue, varieté, což jsou odlehčené a především zábavné žánry. Ničím z toho inscenace *Oběť* není. Je to právě naopak a cirkusové šapitó se proměňuje v Osvětim, v prostor, kde se odehrávají vraždy tisíců lidí. Prostor nás vytrhává od sémiotičnosti v kukátkovém jevišti do něčeho co má blíž k živosti, syrovosti. V cirkuse v minulosti probíhaly události, které poskytovaly fascinaci živočišností. Nikdy jsme nevěděli, jestli lev neudělá něco nepředvídaného a nebezpečného. Akrobaté na lanech dělali neuvěřitelné cviky. To je materiálnost a zároveň fascinace těly. I proto možná tvůrci zvolili prostor s odkazem živosti na tradiční cirkusové šapitó. Diváckým přínosem tohoto prostoru je aspekt, že diváci obklopují kruhový jevištní prostor. To jim pomáhá lépe se ponořit do středu scénického dění a zároveň se stát součástí jevištního děje. To má jistě vliv jak na diváky, tak i na samotného aktéra. Tento soulad jeviště a hlediště bez rušivých vlivů, kterými by mohly být odchody postavy za oponu, přispívá k ucelenému divadelnímu prožitku.

Ve své recenzi s názvem *Oběť můžeme být i my* autorka textu Lenka Dombrovská oceňuje inscenaci *Oběť* jako kvalitní umělecké dílo, které diváky nenechá chladnými.<sup>123</sup> Můžeme s autorkou souhlasit, ačkoli inscenace *Oběť* je značně specifická a určitě není určena pro běžné diváky, kteří přicházejí do divadla, aby se pobavili. Inscenace *Oběť* nutí k zamyšlení a toho si je autorka vědoma. V několika větách nejprve popisuje jevištní akce a v samotném závěru svého stručného, ale výstižného textu, explicitně parafrázuje varovná slova autora projektu Ivana Jurečky. Je škoda, že autorka ve svém textu snad neúmyslně prozrazuje klíčový zvrát celého představení. Jinak je její výčet jevištního dění dobře popsán a neznalého diváka může případně nalákat ke zhlédnutí představení inscenace *Oběť*. Ze serveru Loutkar.eu je pro nás cenným zdrojem informace o premiéře inscenace

---

122 LEHMANN, cit. 8, s. 119.

123 DOMBROVSKÁ, cit. 11.

*Oběť.* Díky článku se dozvídáme, že k ní došlo 5. a 6. března 2009 v pražském divadle Kolowrat. Autor se kromě dění na jevišti věnuje také obsazení hudby a vyjmenovává celý ansámbl, který se na inscenaci podílí. Opět je škoda, že prozrazuje zvrát, ale na závěrečnou pointu upozorňuje nepřímě. Rovněž myslí na diváky a popisuje jejich rozpoložení.

Z pohledu estetiky performativity došlo v mém subjektivním případě k rychlé proměně ve vnímání sémiotického těla v tělo fenomenální při scéně, ve které byla postava zadržena. Nejprve se postava expresivně bránila, křičela a bojovala. Takto ztvárněné sémiotické tělo vyvolalo v divácích emoce. Po částečném uklidnění situace se postava převlékla a právě v této fázi došlo k proměně v tělo fenomenální. Herec se převlékal před očima diváků a byl do pasu zcela vysvěcený. Jeho tělo pro mě nebylo čistou znakovostí, ale svádělo mě výlučnou energií samotného aktéra. A nemohl jsem například přehlédnout ochlupení na jeho těle, což mě vytrhávalo z čistého sledování představení. Tento akt převlékání mně zároveň poskytl pocit částečné rezignace postavy, která byla se svým zadržením za daných okolností smířena. Podobně vyzněla i scéna, která souvisela s klíčovou proměnou diváckého vnímání. Byla to scéna, ve které aktér četl poznámky z deníku. Měl rozepnutou košili, a tak jeho tělesnost byla opět vystavena na odív. Ne však na dlouho, neboť si oblékl lékařský plášť, který si zapnul, a tak ve vnímání převládlo tělo sémiotické. Další podobná proměna na mě zapůsobila ve scéně, ve které aktér pil alkohol. Fenomenální tělo jsem vnímal, když aktér pil tak razantně, až mu tekutina vytekla z úst. Měl mokré obličej včetně kabátu, který měl mokré i na zádech. Vzápětí došlo k proměně v tělo sémiotické, když si postava zavázala kabát a s nataženou rukou střídavě ukazovala na levou a pravou stranu. Kromě proměn sémiotického a fenomenálního těla, docházelo při představení k přenosu energií. Nejdůležitější byla změna ve vnímání postavy, tedy když došlo k vyjevení, že se jedná o doktora Mengeleho. Radikálním způsobem se přerušila autopoietická zpětnovazební smyčka. Divák byl nucen si zvyknout na nový kód a přítomnost aktéra byla narušena ze sympatetické roviny do jiné. V tom smyslu, že divák s postavou nejprve soucítí, avšak po změně a skutečném odhalení postavy k ní začal cítit odpor. Svůj postoj k postavě přehodnotil. Tuto proměnu ve změně vnímání postavy potvrdila i scéna s ořechy, které postava na začátku a na konci divákům nabízela. Zatímco na začátku si diváci ořechy od postavy vzali, tak na konci si je vzít odmítli. To potvrzuje, že došlo k odlišné výměně energií a autopoietická zpětnovazební smyčka byla v pohybu v jiné rovině sympatetického vnímání, než na začátku. Přenos energií v uměleckých dílech zabývajících se klíčovými

historickými událostmi můžeme v tomto ohledu ještě popsat jako jejich určité zpřítomnění z roviny „tehdy a tam“ do roviny „tady a teď“ prostřednictvím divadelní události, čemuž se ve svém odborném zaměření věnuje například izraelský teatrolog Freddie Rokem.<sup>124</sup> Osobně jsem tento přenos energií vnímal, když aktér používal předměty, které mně osvětimské události připomněly. Ať už to byly kufry, nebo plst', která symbolizovala, že se děti nemusely nechat ostříhat. Hromada plstě, kterou aktér vytáhl z pytle, ve mně okamžitě vyvolala asociaci a zároveň vzpomínku na hromadu vlasů, kterou jsem v Osvětimi viděl. Osobně mně to způsobilo zpřítomnění negativní energie, kterou jsem při návštěvě Osvětimi cítil. Z tohoto pohledu je zkušenost divadelního prožitku nezastupitelná a zároveň těžko vyjádřitelná slovy.

Inscenace *Oběť* naplňuje hned v několika případech podmínky politického divadla. Tou základní je zvolené téma. To znamená, že k vyvražďování lidí v Osvětimi skutečně došlo a z tohoto pohledu to není vymyšlené fikční divadlo. Na scéně zobrazuje člověka jako příslušníka určité některé společenské třídy, který je ovlivněný politickými ideologiemi. Svým specifickým způsobem jedná v zájmu ideologie, které věří. S principy politického divadla souvisí i již zmíněný netradiční divadelní prostor. Nestojí proti sobě tradičně pojatý kukátkový prostor rozdělený na jeviště a hlediště, ale všichni jsou součástí celku ve velkém shromáždění.

Samostatnou analýzu, rovněž v kontextu přemýšlení nad danou inscenací coby intencí současného politického divadla, si zaslouží proměna diváckého vnímání, která je však těžko uchopitelná. Ke stavu liminality došlo při představení několikrát. Poprvé se tak stalo před samotným vstupem do hlediště. U vchodu jsme výměnou za vstupenku obdrželi palubní lístek. Od tohoto okamžiku už jsme nebyli diváci, ale zároveň s postavou jsme se stali cestujícími, kteří v čekárně pro zkrácení chvíle poslouchali vyprávění postavy. Další změna vnímání nastala ve scéně, ve které byla postava zadržena. Následně začala vysvětlovat své jednání a tímto způsobem jsme se z čekárny přesunuli do koncentračního tábora v Osvětimi. Stále jsme však s postavou soucítili a sympatizovali, protože po nějakou dobu jsme ji považovali za nevinného člověka, který všechna utrpení, které pobyt v koncentračním táboře způsobil, trpěl. Klíčovou fází liminality, která způsobila radikální proměnu diváckého vnímání, je scéna, ve které aktér na svoji obhajobu z deníku přečetl poznámky o dobrém jídle a zároveň popisoval vraždění. Deník poté nabízel divákům.

---

124 ROKEM, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, 2002. 256 s.



Následně přiznal, že měl na starosti baráky a při této promluvě si zároveň oblékl bílý lékařský plášť. Teď už nebylo pochyb o tom, že nebyl vězeň, ale lékař, který v Osvětimi pracoval. Tuto domněnku o chvíli později potvrdila scéna o dezinfekci bloků a o pokusech s dvojčaty. Tyto okolnosti donutily diváky přehodnotit své sympatie k postavě, ke které začali cítit odpor. Došlo ke změně řádu a po stavu liminality byli diváci nuceni zaujmout zcela odlišný postoj od předchozího dění. Tak nás nemohla překvapit reakce diváků v samotném závěru, který přinesl další změnu v diváckém vnímání. Po zhasnutí světla jsme se dostali z Osvětimi zpět do čekárny, stejně jako tomu bylo na začátku. Aktér opět nabízel ořechy, které si však diváci na rozdíl od začátku odmítli vzít. Věděli, co je postava zač a odmítnutím vyjádřili svůj nesouhlas mít s ní cokoliv společného. Divácké vnímání však dostalo zabrat v úplném závěru. Aktér ukázal vojákovu doklady a bez jakýchkoliv komplikací odešel na palubu. Tento ironický závěr přivodil spoustu pocitů, z nichž u mě osobně převládala bezmoc a vztek nad nepotrestáním viníka. Ke konečnému návratu do reality mě pomohl závěrečný potlesk, o jehož vhodnosti zde nechci polemizovat. Inscenaci *Oběť* jsem zhlédl naživo a byl to pro mě těžko popsateľný divácký zážitek. Především považuji za důležité připomenout, že téma koncentračních táborů je extrémně náročné. V průběhu představení jsem cítil spoustu pocitů a je pro mě těžké představení popsat. Nejprve se jednalo o pocity lidské sounáležitosti a snad i soucitu, když postava promlouvala o utrpení. Po odhalení skutečné pravdy o postavě došlo k proměně diváckého vnímání, pocity v obecnstvu se radikálně změnily a vzniklo těžko vyjádřitelné napětí, které postupně kulminovalo. Jestli mně autor projektu řekl, že na konci představení diváci netleskají a tvůrci to ani nevyžadují, tak v mém případě diváci tuto divadelní konvenci dodrželi a po skončení inscenátorům zatleskali. Nechci polemizovat o tom, jestli to bylo nebo nebylo vhodné vzhledem k tématu a ani nechci analyzovat, komu vlastně diváci tleskali, když po odchodu obou postav zůstala scéna prázdná. Co mě zaujalo, bylo, že tento potlesk uvolnil nahromaděné napětí a z tohoto pohledu byla divácká reakce přínosná. Potlesk mě zbavil stresu, který se ve mně v průběhu představení postupně nahromadil. Jestliže jsem se při sledování inscenace cítil nepříjemně, tak přesně opačné byly moje pocity několik hodin ba dokonce i několik dní po zhlédnutí. Cítil jsem pocit úlevy, který pramenil z mého divadelního prožitku. Tento pocit ale ve mně zároveň probouzel výčitky svědomí. Cítil jsem úlevu z toho, že jsem prožil utrpení, které Osvětim přinesla? Úlevu z toho, že jsem byl v divadle, které připomnělo téma koncentračních táborů? Jestliže jsem

koncentrační tábor v Osvětimi navštívil a cítil se dost nepříjemně, tak dějiště Osvětimi v inscenaci *Oběť* mně díky použité divadelní formě přineslo nejprve utrpení, ale poté úlevu. V tom považuji léčivou schopnost divadla za nenahraditelnou, že může i tak náročné téma, jakým koncentrační tábory bezpochyby jsou, předat divákům poselství a zároveň jim poskytnout patřičnou katarzi. Přijatelným způsobem mě vyprovokovalo k zamyšlení nad současnými politicko – společenskými problémy.

## Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo nalézt odpovědi na otázky, proč se někdo rozhodl v současnosti inscenovat téma druhé světové války a s tím souvisejícím koncentračním táborem v Osvětimi. Jak toto téma uchopit a proměnit v divadelní dílo? Navíc v netradiční formě monodramatu. Kontextová a teoretická část nabídla možnosti, jak inscenaci pojmout a analytická část popsala použité postupy. Na základě analýzy jsem došel k závěru, že se jedná o inovativní aspekt současného divadla, jenž se vymyká tradičně chápanému inscenačnímu divadlu. Můžeme sem zahrnout performativní termíny jako jsou fenomenální tělo, liminalita a s ní související řády přítomnosti a reprezentace. Dále autopoietická zpětnovazební smyčka, která svým pohybem ovlivňuje představení. S tím souvisí i událostnost, která zastřešuje uvedené estetické termíny, které jsou spolu dohromady klíčové pro zhodnocení tohoto uměleckého díla. Tyto termíny jsem si v teoretické kapitole osvojil a jsou přínosem, neboť díky nim můžeme lépe pochopit, že již není důležitý tradiční příběh, v němž hlavní postava řeší nějaký problém. Mnohem důležitější je prožitek a estetický účinek, který představení divákům poskytne a který nové teorie popisují a v inscenaci *Oběť* jsou také prakticky aplikovány. Rovněž jsem pochopil, že i těžko uchopitelné téma, jakými koncentrační tábory jsou, je možné vhodnými vyjadřovacími prostředky přetavit do divadelního uměleckého díla, které zároveň může být politickým protestem. I dnes má politické divadlo smysl a celospolečenský přesah, který právě inscenace *Oběť* nabízí. Z tohoto pohledu jsem se také zamyslel nad nedávnou minulostí, ve které totalitní režim zavinil smrt milionů nevinných lidí. Totalitní režim, který vyrostl z demokratických principů, které mohou být kdykoliv ohroženy. Pro příklad nemusíme chodit daleko a jsem nucen konstatovat, že nám postačí zamyslet se nad současným politickým děním v České republice. V našem státě se v nedávné době uskutečnily volby do Poslanecké sněmovny, které následovala druhá přímá volba prezidenta. A jaké jsou výsledky? Jsme svědky toho, jak se v přímém přenosu parlamentní demokracie pomalu, ale jistě proměňuje v autokracii. Půl roku po sněmovních volbách nám vládne vláda v demisi bez důvěry Poslanecké sněmovny v čele s oligarchou. Do Poslanecké sněmovny se dostalo xenofobní rasistické uskupení, které spolu s komunistickou stranou může mít vliv na složení vlády. A to vše za tichého souhlasu diktátorského prezidenta, který vzápětí po vyhraných volbách přikázal všem, kteří jej nevolili, aby se s výsledkem voleb smířili a byli zticha. Tohle všechno jsou důsledky legitimních demokratických voleb. Jak tedy souvisí

inscenace *Oběť* se současným stavem společnosti? Jaké poslání nám nabízí? Interpretací je hned několik. Nejzásadnější myšlenkou, která se prolíná celou inscenací, je, aby občané byli aktivní k dění kolem sebe. Inscenování těchto témat můžeme vnímat jako memento mori pro nás současníky. Lidské myšlení je nevyzpytatelné a jednou prožité hrůzy se mohou kdykoliv vrátit, jestliže nebudeme neustále upomínat na násilí, jehož se lidstvo již tolikrát dopustilo a stále máme co dočinění s osobami, které i dnes smýšlejí velmi podobně. Bylo by jednoduché napsat, že autor Ivan Jurečka pouze splnil semestrální úkol, který mu například pomohl dokončit studium. Bylo by snadné konstatovat, že to, co se stalo v Osvětimi, se dnes již nemůže opakovat. Jak nám ale ukazuje současné politické dění, tak opak může být pravdou. Možná ne v tak extrémních podmínkách a možná si někdo řekne, že inscenace *Oběť* je jen obyčejné divadlo. Je tomu ale přesně naopak, *Oběť* je odkaz nás samých a zároveň nás před námi samotnými varuje. Varuje před nečinností a připomíná, jaké důsledky může tato nečinnost způsobit. Ano, okolnosti ohledně vzniku a fungování Osvětimi jsou extrémní, ale právě díky těmto podmínkám nás *Oběť* burcuje k činnosti. Po pádu Třetí říše nám zůstal odkaz brutality, která ve státem řízených táborech ukázala odvrácenou tvář lidstva při systematickém vyvražďování milionů nevinných lidí.<sup>125</sup> To vše pouze na základě ideologie o nadřazenosti rasy, která vedla ke vzniku koncentračních táborů, které se staly továrnami na smrt. Nezáleží na společenském postavení, barvě kůže, nebo náboženském vyznání, neboť každý z nás může být viník i oběť. Všichni jsme lidé žijící na stejné planetě a toužíme po stejných věcech. Mít kde bydlet, mít společnost, ke které toužíme patřit a žít ve svobodném světě, v míru bez válek, beze strachu o vlastní život, nebo o životy nám blízkých lidí. A přitom všem jsme to my lidé, kteří se dnes a denně rozhodujeme, jestli dáme průchod zlu, které se nás může kdykoliv zmocnit a připravit nás o svobodu. Zároveň se nesmíme vymlouvat a nesmíme se snažit obhajovat své špatné jednání. Je důležité, abychom konali dobro, svým jednáním neubližovali lidem kolem sebe a za své rozhodování nesli zodpovědnost. Naše společnost dozrává, tak jak dozráváme my sami. Politici jsou lidé zvoleni z našich řad a zároveň si je sami volíme, v tomto ohledu jsme stále ve fázi dozrávání a ani dvacet devět let po revoluci nemáme jisté, že můžeme žít ve svobodné zemi. Všichni můžeme být dobří i zlí a záleží jen na nás, kterou stranu si zvolíme. Jsme ve fázi procesu a v tomto procesu je i inscenace *Oběť*. Dozrává a její aktuálnost bude platná i v budoucnu. Není to běžné divadlo, je to

---

<sup>125</sup> AILSBY, cit. 5, s. 188.

odkaz a v tomto směru je inscenace *Oběť* od divadla Continuo nadčasová a vždy bude mít co nabídnout. Mimo jiné také otázky k zamyšlení a varování, že historie se může kdykoliv zopakovat. Neustálé připomínání může být oním varovným prstem, jenž nás může udržovat ve střehu. Jen na ten prst nesmíme zapomenout a koutkem oka jej mít neustále na zřeteli.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

1. CONTINUO. Divadlo. *Continuo.cz* [online]. [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.continuo.cz/>>
2. Continuo: Unikátní monodrama Oběť. [online]. *Jihlavsky.denik.cz*: 27. 4. 2011. [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <[http://jihlavsky.denik.cz/kultura\\_region/20110426\\_ji\\_continuo-unikatni-monodrama-obet.html](http://jihlavsky.denik.cz/kultura_region/20110426_ji_continuo-unikatni-monodrama-obet.html)>.
3. DOMBROVSKÁ, Lenka. Oběť můžeme být i my. [online]. *Divadelni-noviny.cz*: 18. 5. 2011. [cit. 2015-07-18]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadelni-noviny.cz/obet-muzeme-byt-i-my>>.
4. JUREČKA, Ivan. *Oběť*. [videozáznam]. Záznam představení Divadla Continuo. Praha 2010. Archiv Divadla Continuo. Kopie je uložena v osobním archivu autora této práce.
5. KACHLÍŘ, Michael. *Rozhovor s Ivanem Jurečkou*. Byl pořízen autorem této práce 29. října 2016 v Praze. Zvukový záznam, uložen v osobním archivu autora této práce.
6. KD, NM. Kurýr. *Loutkar.eu* [online]. 2009, 59, 2, s. 50-52 [cit. 2018-01-11]. Dostupné z WWW: <<http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2009023>>.
7. KRIVENKAJA, Jana. Moje páteční OBĚŤ na Žižkově. [online]. *Informuji.cz*: 7. 6. 2010. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z WWW: <<https://www.informuji.cz/clanky/175-moje-patecni-obet-na-zizkove/>>.
8. MORAVEC, Petr. Oběť. [fotografie]. Divadlo Alfred ve dvoře [online]. [cit. 2018-02-26]. Dostupné z WWW: <<http://www.alfredvedvore.cz/cs/program/obet--divadlo-continuo?pid=458&bck=program#!prettyPhoto>>.

## Literatura

1. AILSBY, Christopher. *Třetí říše - den po dni*. Překlad Jan Krist. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 2005. 189 s. ISBN 80-206-0752-8.
2. FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Překlad Markéta Polochová. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
3. JUREČKA, Ivan. *Sólový projekt OBĚŤ ve spolupráci s Divadlem Continuo*. Diplomová práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér činoherního herectví, 2010. 132 s.
4. LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
5. PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
6. PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Překlad Věra Procházková a Vladimír Procházka. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1971. 253 s.
7. POSNER, Gerald L. & WARE, John. *Josef Mengele - Anděl smrti*. Překlad Jindřich Mandřák. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, 2007. 452 s. ISBN 978-80-87021-76-7.
8. REES, Laurence. *Osvětim: nacisté a "konečné řešení"*. Překlad Zlata Kufnerová a Jana Kordíková. 2. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 320 s. ISBN 978-80-242-2739-9.
9. ROKEM, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, 2002. 256 s. ISBN 1587293366.
10. SCHNELLE Barbora: *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno: MU, 1998, č. Q1. s. 47-56. ISBN 80-210-1981-6.
11. TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. Překlad Lucie Kučerová. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 194 s. ISBN 80-722-6900-3.

## **Seznam příloh**

- 1. Faktografické údaje o inscenaci a jejím záznamu**
- 2. Rozhovor s Ivanem Jurečkou**
- 3. Fotodokumentace z představení**



## **1. Faktografické údaje o inscenaci a jejím záznamu:**

Ivan Jurečka: OBĚŤ - divadelní inscenace - divadlo Continuo, premiéra 5. 3. 2009

Hudba: Lianca Pandolfini, Pavel Štourač

Režie: Pavel Štourač

Scénografie: Helena Štouračová, Kristína Patková

Light design: Michal Kalivoda, Martin Janda, Michal Puhač

Obsazení: Ivan Jurečka, Kateřina Šobáňová.

Ivan Jurečka: OBĚŤ – divadelní inscenace/záznam

Kamera: Tomáš Koňářik

Produkce: ART Prometheus, v prostoru Underground, Praha, 27. 10. 2010. 69 min.

## 2. Rozhovor s Ivanem Jurečkou

### Proč jste se rozhodli inscenovat *Obět'*?

„To je otázka se kterou se setkávám často. Po *Oběti* děláme většinou s diváky diskuze. Nejen se studenty, ale i s běžnými návštěvníky divadla. Dlouhou dobu jsem k tomu měl příběh, který řeknu. Jsem rodák z Banské Bystrice, kde v roce 1945 bylo Slovenské národní povstání a je tam památník. V dětství jsem tedy mnoho času trávil v parku památníků, kde je spousta tanků, děl, a tak podobně. Nějak mě to lákalo. V dětství a dospívání se mně líbily střílečky, počítačové hry a z toho nějak vzešlo, že jsem vystudoval střední vojenskou školu v oboru zdravotník. Pak jsem ale armádu opustil a šel studovat herectví. Nejdřív na AU v Banské Bystrici, pak JAMU v Brně. Ve třetím ročníku jsme dostali zaúkol zpracovat monodrama. Zadání bylo, že to musí být autorské monodrama. V té době jsem byl na stáži v divadle Continuo, a tak jsem poprosil dramaturgyni divadla Continuo Janu Pilátovou o pomoc, jak začít. Poradila mně, abych se zaměřil na něco, co mě celý život provází. Co mě nutí pokládat si otázky a hledat na ně odpovědi. Hledat otázky, na které bych si chtěl odpovědět i mimo umělecké sféry. To mě nutilo do hluboké sebeanalýzy, kterou běžně neděláme. Tím pádem jsem dospěl k názoru, že je to právě druhá světová válka. Z toho se mi najednou vyjevilo jméno Mengeleho. Do té doby jsem o něm věděl maximálně, že to byl lékař a válečný zločinec, ale jinak vůbec nic. Neznal jsem ani jeho křestní jméno a ani kde působil. Z toho důvodu jsem si začal shánět nějaké dokumenty a informace. S tímto námětem jsem přišel za Pavlem Štouračem, což je umělecký šéf i šéf divadla Continuo. To je ten racionální příběh. Pak je druhý příběh, který říkám, když se mě někdo zeptá, proč jsem inscenoval toto představení? Myslím si, že tento příběh je důležitější a je takový, že vůbec nevím. Ten racionální příběh je něco, co vyprodukoval můj mozek na základě otázky, která mi byla položena. Pravdou ale je, že vůbec nevím. Spíš mám pocit, že to téma si vybralo mě, než že bych si já vybral téma. Lidí, kteří se narodí v Banské Bystrici, vystudují vojenskou školu a baví je střílečky na počítačích je spousta. I lidí, kteří dělají umění, ale nejdou do toho. To znamená, že popravdě, nevím. To je moje pravdivá odpověď.“

### Odkud jste čerpali zdroje?

„Byla to kniha Mengele – Anděl smrti, Úplný životní příběh. Tohle byl hlavní zdroj. Informací je hodně viděl jsem i dokumenty, například Šoa. Důležité byly také rozhovory s

lidmi, kteří Osvětim přežili. Patří mezi ně Marta Kottová, Erika Bezdíčková a Adolf Burger.“

### **A jaké pro Vás byly rozhovory s lidmi, kteří Osvětim přežili?**

„Chtěl jsem se dostat, co nejbliž k tématu. Knížky někdo píše, takže je v nich osobní vklad. Důležité bylo i setkání s těmi lidmi, abych měl co nejuplněji obraz. Chtěl jsem se setkat i se synem Mengeleho, ale to bylo naprosto nereálné. Rozhovory s lidmi, kteří Osvětim přežili, byly zajímavé a to je slabé slovo. Mluvit s někým, kdo má vytetované číslo a vědět, že v Osvětimi přežíval všechny hrůzy. Upřímně přiznávám, že jsem nevěděl, jak ty rozhovory vést. Skočil jsem do toho a plaval, jak nejlíp jsem uměl. Vysvětlil jsem jim koncept, proč se na to ptám a co chci najít, aby vyzněla hrůza Mengeleho a toho, co hledáme a co chceme říct. Inscenovat tohle téma a postavu doktora Mengeleho skrz ty šílenosti, které dělal, nejde. Divák by se po chvíli zablokoval a nebyl by ochoten poslouchat. Dělal plno hrůz a šíleností, ale v té inscenaci je jich minimum, téměř nic.“

### **Byl jste se podívat v koncentračním táboře v Osvětimi?**

„Ano a bylo to už dávno. Cesta tam i zpátky byla strastiplná. Těžko se na to odpovídá. Bylo to šílené, vidět ten prostor. Měl jsem naplánovaný celodenní výlet, že tam přijedu ráno a večer pojedou zpátky. V Břeclavi jsem ale nasedl do jiného vagonu a najednou jsem se ocitl ve Varšavě, což je hodně kilometrů od Osvětimi. Do Osvětimi jsem přijel pozdě večer a byl tam jako jeden z posledních návštěvníků. Tím pádem jsem si musel sehnat ubytování, protože jsem se nechtěl vracet. Spal jsem s výhledem na tábor, což bylo taky husté. Večer jsem tam byl poslední a byl tam sám, žádné skupiny kolem mě nebyly. Tím, že jsem chtěl ten prostor prozkoumat a načerpat co nejvíce, tak zase ráno jsem tam byl první, takže zase sám. Sám v celé Birkenau, bylo to šílené.“

### **Monodrama je náročnější a klade na herecký výkon jednoho herce větší nároky než standardní činohra pro více herců. Proč jste se rozhodl pro monodrama a ne pro klasickou činohru pro více herců?**

„Bylo to určeno ze školy a jednalo se o zadání k semestrálnímu úkolu.“

### **V inscenaci *Oběť* je důležité použití rekvizit coby symbolů. Jak vás to napadlo?**

„Původně jsem tam měl být jen já a židle. A najednou je z toho plné Iveco věcí. Bylo to po návštěvě Osvětimi, kde jsem viděl hromady věcí. Původně jsem se tomu bránil a nechtěl

jsem je, aby inscenace nebyla přehlcená. Vzniklo to hodně pozdě, možná měsíc před premiérou a to jsme na inscenaci pracovali sedm měsíců. Nevěděl jsem, jak různé situace ztvárnit a s čím pracovat. Monodrama je těžká v tom najít ten základní kámen, proč člověk začíná něco vyprávět a komu vlastně, když je sám na scéně? Další věc byla, jak ty věci ztvárnit scénicky. Najednou byl jeden kufr, z něhož jsem začal vytahovat věci a hrát si s nimi. Pak byly dva kufry a nějaké ořechy, fotky. Najednou je tam 35 kufrů a asi sedm tisíc různých věcí. Na začátku bylo věcí víc, pak jsme je zkorigovali a některé odstranili. Kufry jsou i tady všude. (Ukazuje na kufry v jeho bytě). Dělán si zásoby, kdybych náhodou nějaký zničil.“

**Zajímavé bylo i použití světla, zhasínání nebo když na aktéra svítí světlo zesponu pod obličej, což mu dodává strašidelný výraz při holení. Rovněž vybraný hudební doprovod podtrhl zvolené téma.**

„Světla vymýšlel Michal Kalivoda a na hudbě pracovala Lianca Pandolfini. Dověděl jsem se až týden před premiérou, že tam bude zpívat a že Pavel Štourač bude hrát na harmoniku. To je otázka spíš na Pavla, jakou hudbu zvolil a proč. Většina té hudby je ze Španělska a jsou to židovské písně, ale už ovlivněné emigrací Židů. Nejsou to čisté židovské nápěvy.“

**Jak jste vnímal reakce a ohlasy diváků během představení a po něm?**

„V roce 2009 jsme hráli *Oběť* často. Všeobecně těžko říct, je to těžká otázka. Často se nám stávalo a stalo se to pravidlem, že diváci po představení netleskají. Zůstává ticho a to jsme pak i chtěli. Nechtěli jsme to ukončit tak, že zatleskáme a tím pádem to bereme tak, že je to divadlo a uděláme zeď mezi tím, co jsme viděli. Není to jenom divadlo, to se opravdu stalo. Na začátku nabízím divákům ořechy a to se tam opakuje i podruhé. Stávalo se, že lidé si ořechy brali a vyvstala otázka, jestli je to dobře nebo ne? Nevím. Pak jsme přišli na to, že člověk, kterému ořechy nabízím, tak je ve stresu. Neví, co dělá a ořechy si vezme, protože je v divadle a herec mu je nabízí. Možná až pak mu dojde, co se stalo. Je pro mě těžké to říct. Hráli jsme *Oběť* i v židovské obci v Brně, v jejich prostorech. Některé kritiky jsou úžasné a některé mě nemají rády. Vadí jim, že je v inscenaci moc prachu nebo věcí a že je to destruktivní. Kolik lidí, tolik názorů. Po představení člověk z toho nikdy nemá dobrý pocit. Buď z hereckého nebo technického pohledu, kdy si uvědomím, že jsem udělal nějaké chyby. Tím pádem jsem naštvaný, že jsem to neudělal, tak jak jsem chtěl, nebo jak si představuju. Nebo to odehrají dobře a řeknu si, že jsem vše udělal, jak jsem chtěl. Říkám

si proč to vůbec dělám? Proč hraji takovou zrudu tak dobře? Nikdy z toho nejde mít dobrý pocit. Pak ještě bylo zajímavé, co jsme řešili a doteď to vyřešené není. Když to hrajeme pro školy, tak známe pedagogy, nebo se s nimi seznámíme. Oni s tím tématem dál pracují, což je důležité. Není to tak, že představení vidí, a pak jdou třeba učit matematiku, ale v té výuce se tomu tématu dál věnují. Dostávali jsme zpětné vazby, z nichž jsme se dověděli, že mnoho diváků mi uvěří, že Mengele za nic nemohl. Nedojde jim, že herec a postava jim lže. Berou to tak, že co jim někdo na scéně řekne, tak je pravda. Nedoklapne jim, že to tak není.“

### **Název *Oběť* je vzhledem k ději ironický, byl to záměr? Byl i Mengele obětí?**

„To je právě otázka kdo je obětí a čeho? Masáž těch lidí začala mnohem dřív a do Osvětimi šli s tím, že věřili, že dělají správnou věc. Pro mě je důležitá otázka, proč ti lidi měli pocit, že dělají správnou věc? Co je k tomu vedlo? Ano, můžeme si říct byli zmanipulováni Hitlerem a NSDAP. Proč se ale lidi dostali do situace, že bylo možné s nimi jednoduše manipulovat? V této souvislosti se dostáváme na konec první světové války. Jsou tam hluboké kontexty a my vidíme jenom ten konec. Vidíme Osvětim a ptáme se proč ten nacista tam zůstal a rozdělával do leva a do prava. Jsou tam ale hlubší kontexty, které je třeba pochopit nebo se na ně ptát.“

### **Je *Oběť* podobná ještě jiné inscenaci, kterou jste vymyslel? Případně které? Nebo je tak specifická, že je ojedinělá?**

„Zatím jsem nic podobného nedělal. Mám v plánu něco, co se tomu doufám přiblíží, v budoucnu vymyslet. Do té doby ani po tom jsem nic podobného sám nedělal. Je pravdou, že v divadle Continuo jsme podobným stylem práce dělali inscenaci *Sousedí*. Je o vztazích a situacích v Jižních Čechách v období kolem druhé světové války až po kolektivizaci. Kraj je hodně zemědělský a jde o vztahy Čechů k Čechům. To byla podobná práce. Zpovídali jsme lidi, kteří to zažili, takže tam byla důležitá orální historie.“

### **Kde všude jste *Oběť* inscenovali?**

„Inscenovali jsme ji i v zahraničí. Během týdne jsem se ji naučil anglicky a hráli jsme ji v Německu v Chemnitz. Pro školy i večerní představení. Byl nápad ji inscenovat i v Edinburghu, ale na to nebyl čas. Mám pocit, že tady v Čechách si to každý spojí s tou dobou, že byl nacismus a fungovala Osvětim.“

### **Jaké byly reakce diváků v Německu?**

„Bylo zajímavé, že studenti měli jiné otázky, než tady v Čechách. Měli větší přehled o věcech a ptali se na podstatu. Taky jsem to měl dlouho tak, že ano hraji Mengeleho. Pro mě to ale není o Mengelem. Je to o velmi šíleném člověku, o šílené době a o šíleném místě. To jsou ale kulisy toho všeho. Co je ale důležité je to, že to děláme všichni. Celá *Oběť* je postavená na tom, že Mengele obhajuje svoje jednání. A to děláme každý denně. Obhajujeme to, co děláme, i když víme, že je to špatné. Například já kouřím a vím, že je to špatné, ale já si to obhájím třeba tím, že o Vánocích přestanu. Nebo jdu do obchodního centra a nakoupím. Víím, že je to špatné, protože podporuji korporace. Ušetří mně to ale čas, který teď nemám. Tímto způsobem si obhajujeme spoustu věcí. Akorát v *Oběti* je to vyhrocené a jsou za tím sta tisíce mrtvých lidí. Osobní zodpovědnost za své skutky je pro mě velmi důležitá. Je to příběh člověka, který obhajuje své jednání. Šílená doba a šílená situace je to pro to, aby to bylo víc vidět. Ve větším extrému jde lépe poznat chování i s jeho důsledky. Děláme to každý.“

### **Máte ještě *Oběť* v repertoáru, případně dokdy plánujete inscenaci uvádět?**

„Ano, ještě je v repertoáru. Plánujeme zkoušení v únoru a v březnu bychom měli hrát několik představení v Malovicích. A taky v Praze pro školy. Chtěl bych inscenaci zrestartovat a udělat jiné anotace na to představení. Už je jiná doba, než v roce 2009, kdy jsem ji dával dohromady. Taky já jsem jiný. Nemohu se porovnávat s tím, jaký jsem byl v roce 2009. Jsem starší a na spoustu věcí už se dívám jinak. Měl jsem období, kdy jsem nechtěl *Oběť* hrát, když Izrael bílým fosforem bombardoval Gazu. To jsem ale měl v hlavě názor, že je to představení o Židech, ale není. Je to postavené na tu situaci a na tu dobu, ale není to jenom o tom. Je tam situace, která je aktuální i dnes. Na začátku sedíte vedle někoho, o kom si něco myslíte, ale nic o něm nevíte. Najednou sedí vedle vás a může to být šílenec. Máme tady imigrantskou krizi a přicházejí sem lidé, o nichž nevíme vůbec nic. Může to být v pohodě, ale nemusí. To je taky věc, která v tom představení je. A člověk přichází na to, že to může být průšvih. Aspektů je tam moc. Hráli jsme si s tím, že postava v představení paradoxně málo lže. Na začátku při prvním výslechu u stolu na otázku ohledně politického smýšlení odpovídá, že neměl hlasovací právo. Vidíme člověka, který si před chvílí strhnul židovskou hvězdu. Nám se to jeví, že neměl hlasovací právo, protože byl Žid. Ta postava ale nelže v tom, že neměla hlasovací právo, ale v tom, že to právo

neměla, protože nebyla dost stará. Nám jako divákům se to asociuje úplně jinak. Divák to nějak vnímá, čte, ale ve skutečnosti to není pravda. Takových míst je tam víc, kdy postava říká pravdu, ale my to vnímáme úplně jinak.“

**Na konci inscenace zůstane na jevišti nepořádek z hromady věcí, má něco symbolizovat?**

„Možná to na záznamu není moc vidět, ale není to nepořádek. Během toho, jak se věci postupně dostávají na scénu, tak se do něčeho organizují. Až úplně naposled po holení přicházím do toho nepořádku a položím na zem poslední věc. Pokud se mi to povede a většinou ano, tak si diváci uvědomí, že během celého představení je to skládáno do židovské hvězdy. Je to paradox, že během celého představení máme pocit destrukce, ale postava tam i něco staví. Nemám na to moc času, ale většinou se mi to podaří.“

### 3. Fotodokumentace z představení



Ivan Jurečka se brání při svém zadržení. Zdroj: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz), ©: Petr Moravec



Ivan Jurečka po přeměně v důstojníka SS. Zdroj: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz), ©: Petr Moravec





Ivan Jurečka je po pití alkoholu smáčený. Zdroj: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz), ©: Petr Moravec



Ivan Jurečka po přeměně v doktora Josefa Mengeleho, který dělá pokusy.

Zdroj: [www.alfredvedvore.cz](http://www.alfredvedvore.cz), ©: Petr Moravec

**NÁZEV:**

Analýza inscenace monodramatu *Obět'* a změna divácké percepce během představení

**AUTOR:**

Michael Kachlír

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

**ANOTACE:**

Bakalářská práce analyzuje politické monodrama *Obět'* o působení doktora Josefa Mengeleho v koncentračním táboře v Osvětimi za druhé světové války a zároveň se věnuje změně divácké percepce během představení. Cílem práce je analyzovat inscenaci a použité vyjadřovací prostředky. Dalším cílem je analýza toho, jak vzniklý divadelní artefakt působí na diváky. Za účelem naplnění stanovených cílů je práce rozdělena do tří částí. První část je kontextová a věnuje se okolnostem vzniku a fungování koncentračního tábora v Osvětimi v kontextu druhé světové války. Rovněž obsahuje životopis Josefa Mengeleho. Teoretická část nabízí přehled o možných přístupech, které se věnují ať už politickému divadlu a nebo estetickému účinku na vnímání diváků. Poslední je analytická část, která na konkrétních příkladech analyzuje použité přístupy z teoretické oblasti. A demonstruje, jak relevantní formou ztvárnit politické divadlo.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

2. světová válka, Josef Mengele, Osvětim, politické divadlo, estetika účinku, recipient, autopoietická zpětnovazební smyčka, estetika dramatu.

**TITLE:**

Analysis of the production monodrama the Victim and change the perception of the audience during the performance

**AUTHOR:**

Michael Kachlír

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

**ANNOTATION:**

The bachelor thesis analyses political drama of *Victim*, describing doctor Josef Mengele's action in concentration camp of Osvětim during World War II. and at the same time focuses on a change in spectators' perception during the performance. The aim of the thesis is to analyse the staging and the means of expression used. Another aim is an analysis of the influence which the theatre artwork has on spectators. To fulfill the established aims, the thesis is divided into three parts. The initial part is contextual and deals with foundation and functioning circumstances of the concentration camp in Osvětim in the context of World War II. It also contains Josef Mengele's biography. The theoretical part provides an overview of possible approaches, which deal either with political theatre or aesthetic effect on spectators' perception. The final part is analytical, where the used approaches from theoretical part are analysed in specific examples. And it demonstrates how to make political theatre in a relevant way.

**KEY WORDS:**

World War II, Josef Mengele, Osvětim, political theatre, aesthetics of effect, recipient, autopoietic feedback loop, aesthetics of drama.