

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Barbora Šupová

Porta apostolorum Miroslava Bambuška

jako brána paměti místa Postoloprty

Porta apostolorum of Miroslav Bambušek

as doors to memories of Postoloprty town

Praha 2014 Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila upřímné poděkování Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za trpělivost, pečlivý dohled a cenné rady při vedení mé bakalářské práce. Zároveň bych chtěla poděkovat Dr. phil. Alexandru Kratochvilovi, MA a prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za poskytnuté konzultace.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Porta apostolorum Miroslava Bambuška jako brána paměti místa Postoloprty* vypracovala samostatně a výhradně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 2014

.....

podpis

ABSTRAKT

Tématem bakalářské práce je dramatické zobrazení konkrétní historické události – poválečného masakru českých Němců v Postoloprtech – ve hře Miroslava Bambuška *Porta apostolorum* a její inscenační provedení. V ní bude zohledněn nejen způsob vyprávění o historických událostech, ale i samotný fenomén paměti – konkrétně transformace historické události do kulturní paměti a reprezentace traumatu.

ABSTRACT

The topic of this bachelor thesis is the theatrical depiction of a specific historical event – the post-war massacre of the Czech Germans in Postoloprty – in the play *Porta apostolorum* by Miroslav Bambušek, and the play's staging. The thesis will discuss not only the portrayal of historical events but also the phenomenon of memory itself – specifically, the transfer of a historical event into cultural memory, and representation of trauma.

KLÍČOVÁ SLOVA

paměť, trauma, kulturní paměť, násilná perzekuce, Postoloprty, Miroslav Bambušek, *Porta apostolorum*

KEYWORDS

memory, trauma, cultural memory, violent persecution, Postoloprty, Miroslav Bambušek, *Porta apostolorum*

OBSAH

Úvod	7
1. Porta apostolorum v teoriích paměti.....	9
1.1 Historie a paměť.....	10
1.2 Teorie paměti	11
1.3 Vzpomínka na mrtvé	13
1.4 Trauma	14
1.5 Divadlo jako stroj paměti	15
2. Násilné perzekuce německého obyvatelstva v Československu po roce 1945.....	18
2.1 Poválečná situace	18
2.2 Kauza Postoloprty	20
2.3 Postoloprtský masakr očima Miroslava Bambuška	22
3. Analýza dramatu	23
3.1 Struktura dramatu	23
3.2 Analýza	25
3.2.1 I. Víte co...? Pojďme do lázní!	25
3.2.2 II. Noc otevírá své brány (mezihra)	27
3.2.3 III. V objetí.....	28
3.2.4 IV. No passarán	29
3.2.5 V. The rest is silence	30
3.3 Postavy dramatu	33
3.4 Dramatizace traumatu	36

4.	Inscenace Porty apostolorum	39
4.1	Miroslav Bambušek	39
4.2	Perzekuce.cz	40
4.3	Inscenace	41
	Závěr.....	45
	Prameny a literatura	47
	Přílohy	49

ÚVOD

Miroslav Bambušek svou uměleckou tvorbou silně zasahuje do společenského dění současnosti. Jeho tvorba je motivována tendencí odkrývat tabuizované skutečnosti a upozorňovat na ně. Hra *Porta apostolorum* z roku 2004 patří k jeho nejvýraznějším počínům. Uskutečnila se v rámci projektu *Perzekuce.cz*, který jako jeden z prvních pracoval s tématem divokého odsunu a s jeho chybějící reflexí ve společenském prostoru. *Porta apostolorum* odstartovala proud české divadelní tvorby, která se snaží reflektovat problematickou minulost.

Vycházíme-li z předpokladu, že minulost formuluje naši identitu, je podstatné popsat, na co – a jak – z naší minulosti vzpomínáme. To vše s ohledem k specifickým uměleckým prostředkům, které divadelní forma nabízí. *Porta apostolorum* Miroslava Bambuška je dobrým příkladem umělecké práce s pamětí, jelikož autor pouze nezobrazuje historickou událost, ale vztahuje onu skutečnost k současnosti a skrze interpretaci minulosti má ambici spoluutvářet a přetvářet naši identitu.

Záměrem práce je nahlížet na text *Porty apostolorum* a na její inscenační provedení skrze teorie paměti. Bambušek uměleckými prostředky reprezentuje traumatickou událost – masové vraždění Němců po druhé světové válce v oblasti Postoloprta. Cílem je hlubší analýza uměleckého přístupu, který vychází z autorovy potřeby společenské osvěty. Miroslav Bambušek čerpá z reálných historických událostí a dokumentů a specifickými dramatickými a inscenačními figurami vytváří působivé umělecké dílo.

Ve své práci tedy vycházím ze tří humanitních koncepcí, které se v tomto typu her protínají – historiografický přístup, teorie paměti a analýza uměleckých prostředků.

V první kapitole se věnuji přehledu koncepcí teorií paměti Jana Assmanna, Maurice Halbwachse a Aleidy Assmann, z nichž ve své následující analýze vycházím. Pro potřeby této práce je nutné nastínit vztah mezi historií a pamětí, vyjádřit specifika kolektivní a kulturní paměti a především charakterizovat fenomén traumatu a problematiku jeho nereprezentovatelnosti.

Následující kapitola pojednává stručný historicko-společenský kontext poválečného období se zaměřením na události postoloprtského masakru. Vycházím zde především z dostupné dokumentace (protokolárních zápisů, výslechů svědků), jelikož právě ty se staly předobrazem dílčích úseků Bambuškovy hry.

Podrobná analýza Bambuškova dramatu a inscenace Davida Czesanyho se zaměřuje na popis a rozkrytí dramatických a jevištních postupů, které zprostředkovávají nejen výpověď o události, ale také silnou traumatickou zkušenost.

Cílem práce je pokusit se odpovědět na otázku – jak funguje Bambuškovo vyprávění? Jakým způsobem připomíná historickou událost – zdali ji připomíná, aby neupadla v zapomnění, nebo ji reflektuje? Vytváří paměť, nebo ji rekonstruuje? Jaké dramatické / divadelní prostředky při zpřítomňování traumatu používá? Jaké jsou mechanismy dramatisace traumatu?

1. PORTA APOSTOLORUM V TEORIÍCH PAMĚTI

Bambuškův text *Porta apostolorum* je spíše než svébytným, samostatně fungujícím dramatem, scénářem určeným k realizaci. Nejenže nabízí velký prostor pro inscenátora, ale jevištní výklad je až nutností k vytvoření díla jako celku. Přesto můžeme na samotném textu ukázat jisté způsoby fungování literárních prostředků ve vztahu k paměti.

Na základě dobových dokumentů a historických pramenů fabuluje autor příběh, jenž zobrazuje dějinnou skutečnost – poválečný masakr českých Němců v oblasti Postoloprť. Drama, jehož předobrazem jsou konkrétní historické události, výpovědi svědků a dobové úřední dokumenty, tak leží na hraně dokumentárního divadla (kdy dochází k zpřítomnění reálné události s *cílem autentizovat vize minulosti na scéně*¹) a umělecké inspirace. Bambušek čerpá z historie a uměleckými prostředky vytváří obraz tragédie, na kterou by se dle autora nemělo v rámci naší společnosti zapomenout.²

Trauma, o němž dílo pojednává, není samo o sobě přenositelné. Jak uvádí literární teoretik Alexander Kratochvil: *Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy. A ty zase vybízejí k interpretaci.*³ Literaturu Kratochvil vnímá jako možné médium kulturní paměti – pomocí vytváření fikčních příběhů, postav a situací dokáže umělecká (literární, potažmo dramatická) forma zpřítomnit společnost opomíjené události minulé doby. Umělecké ztvárnění historického traumatu *vyžaduje mimořádné estetické struktury a formy.*⁴ To vše za účelem utváření kulturní paměti, přepisu traumatu do kolektivní paměti, ale také její reflexe či přehodnocení.

Vzhledem ke komunikační povaze kultury (v tomto případě dramatu, potažmo divadelní inscenace) je třeba zabývat se jak narativními postupy v díle, tak i vztahem k recipientovi – jak a jestli dílo ve společenství rezonuje.

¹ BOROWSKI, Mateusz – SUGIERA, Malgorzata. Divadlo jako stroj paměti a zapomnění. *Divadelní revue* 24, 2013, č. 3, s. 57–68.

² „Já dodávám: Ale pamatujme si to! Ten strach je tady prostě proto, že to není přijaté jako součást naší historie. A výsledek je, že v Postoloprtech jsou nějaké neviditelné díry, chodíš po nich a připadáš si, že chodíš po kostrách, všude štěrbiny – propadneš se tam někam? Tímhle jsme ohrožení, že když nebudeme svou minulost otevřeně reflektovat, prostě se do ní propadneme a ztratíme se v ní!“ In DRÁPAL, Vladimír. Bambušek: Nechci se propadnout do díry po minulosti. Rozhovor s Miroslavem Bambuškem, online. [cit. 12. 5. 2014] URL: <http://www.novinky.cz/kultura/57291-bambusek-nechci-se-propadnout-do-diry-po-minulosti.html>

³ KRATOCHVIL, Alexander. Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy. O studiu paměti, traumatu a literatury. *Host*, 2014, č. 2, s. 45.

⁴ Op. cit.

Dílo Miroslava Bambuška slouží jako formální konstrukce – reprezentace vzpomínky, převádí historické trauma do kulturní paměti společnosti. Svým obsahem i formou je prostředníkem paměti, utváří kulturní paměť. Divadlo jako komunikace vykazuje specifické možnosti práce s pamětí: oslovuje individuální paměť každého jednotlivého diváka a zároveň i kolektivní paměť obecnstva.⁵ Prostřednictvím kolektivního vzpomínání se utváří společenská identita. Budeme tedy hru a inscenaci *Porta apostolorum* nahlížet skrze kulturněvědné teorie paměti, které ukazují, jakým způsobem kultury vzpomínají,⁶ jaké používají prostředky a za jakým účelem.

1.1 HISTORIE A PAMĚŤ

Než přistoupíme k jednotlivým teoriím paměti, je třeba prozkoumat a pro potřeby této práce vymezit vztah mezi pamětí a historií. Historie se od paměti liší nárokem na objektivitu svého vyprávění a na jeho univerzální platnost. Kdežto paměť je vždy výběrová, partikulární a bez nároku na objektivitu. Právě v artikulaci nároku na univerzální platnost můžeme spatřovat hlavní rozdíl mezi pamětí a historií.

*Paměť slouží potřebě sebe-potvrzení a prosazení zájmů té či oné partikulární skupiny, která si jejím prostřednictvím kreslí minulost v lichotivých a strategicky výhodných barvách. Historie má naopak sloužit zájmům poznání, jež by mělo platit univerzálně – pro všechny lidi, ať již patří k jakékoli skupině (...),⁷ píše Pavel Barša ve své knize *Paměť a genocida*.*

Rovněž francouzský sociolog a teoretik paměti Maurice Halbwachs poukazuje na rozdíl mezi kolektivní pamětí a historií. Historie je výběrem faktů, které si pamatujeme, je jednotná, zatímco kolektivní paměť nepřesahuje rámec daného kolektivu, jednoduše jeho biologický život je, na rozdíl od historie, pluralitní.⁸

Kolektivní paměti se neliší pouze v rámci chronologie času, ale mnohdy fungují paralelně. Historie se snaží být objektivní sbírkou faktů, paměť se může odlišovat v závislosti na příslušnosti k jednotlivým skupinám pamětníků (i když jde o tutéž událost,

⁵ BOROWSKI, M. – SUGIERA, M. Op. cit., s. 58.

⁶ Srov. též PETHES, Nicolas. Na co, jak a proč kultury vzpomínají? *Host*, 2014, č. 2, s. 32–37.

⁷ BARŠA, Pavel. *Paměť a genocida: úvahy o politice holocaustu*. Praha: Argo, 2011. 19 s. V této souvislosti je nutné zmínit, že takto polarizovaný vztah mezi historií na jedné a pamětí na druhé straně je neudržitelný. Nicméně budeme-li jej chápat jako typický, může být i nadále k užítku, neboť jasně rozlišuje nárok, který na sebe historie na rozdíl od paměti bere.

⁸ HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. 124 s.

na niž vzpomínají). Historie pojímá dlouhé časové období a nazírá jednotlivé skupiny z vnějšku, zatímco kolektivní paměť je ohraničená v čase a prostoru⁹ a pojímaná členy oné skupiny zevnitř.

Paměť se dle Halbwachse od historie významně odlišuje, historie začíná tam, kde končí paměť. Pierre Nora později v *Místech paměti* staví historii a paměť přímo proti sobě: historie čerpá z paměti, ale paměť je lehce ovlivnitelná, zneužitelná, závislá na mnoha vnějších okolnostech, je nekritická. *Historie je vždy problematickou a neúplnou rekonstrukcí toho, co již není. Paměť je fenoménem vždy aktuálním, pouze prožívaným ve věčné přítomnosti historie.*¹⁰

Radmila Švaříčková-Slabáková ve studii *O paměti, historii, vědomí a nevědomí*¹¹ zmiňuje tezi Susan Crane, která Halbwachsovy myšlenky dále rozvíjí: historická paměť je variantou kolektivní paměti a zároveň je kolektivní paměť rámcem, v němž se historie odehrává.

Samozřejmě i historie slouží k potvrzování společenských sebeporozumění, udržuje a vytváří kolektivní entity, velká vyprávění, která se zpětně promítají do paměti jednotlivých lidí. Nicméně hlavní rozdíl mezi ní a pamětí je – jak už bylo řečeno – nárok na objektivní poznání minulosti. Takto vymezená diference by měla postačit, abychom na dalších stránkách mohli přistoupit k rozboru Bambuškova dramatu.

1.2 TEORIE PAMĚTI

Ve dvacátých letech 20. století se zásadním způsobem proměňuje pojetí paměti.¹² Zejména díky Maurici Halbwachsovi, který překonává pojetí paměti jako čistě osobního

⁹ Op. cit., s. 130.

¹⁰ PIERRE NORA, *Les Lieux de Mémoire*, díl 1: La République; díl 2: La Nation; díl 3: Les France, Paris 1984. [cit. dle ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. O paměti, historii, vědomí a nevědomí. *Současná bádání v paměťových studiích. Dějiny – teorie – kritika*, 2007, č. 2, s. 237.]

¹¹ ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. O paměti, historii, vědomí a nevědomí. *Současná bádání v paměťových studiích. Dějiny – teorie – kritika*, 2007, č. 2, s. 232–255.

¹² Jako výchozí jsem zvolila především dva teoretické koncepty: Maurice Halbwachse a Jana Assmanna. V kapitole o paměti je ovšem nutné zmínit také psychoanalytický přístup k paměti C. G. Junga a jeho myšlenku kolektivního nevědomí. Jung chápe individuální nevědomí jako něco, co bylo zapomenuto a odsunuto do vědomé sféry do nevědomé. Oproti tomu kolektivní nevědomí tvoří jakési prapůvodní formy, které ve vědomí nikdy nebyly, jsou dědičné a společné všem. Nedochozí tedy k vědomé návaznosti na kulturní tradice či zvyklosti společenství (jako v konceptu kulturní paměti u Jana Assmanna), ale k přítomnosti kolektivních univerzálních vzorců – archetypů v podstatě od narození. Právě pojem archetypu může být z hlediska historického zkoumání paměti určující např. pro oblast mýtu (více viz ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. O paměti, historii, vědomí a nevědomí). V práci se tohoto

a biologicky podmíněného jevu, nahlíží jej jako společenský fenomén a přichází s pojmem kolektivní paměti.

V Halbwachsově pojetí je paměť jedince vždy odvislá od kolektivu. Zjednodušeně můžeme říct, že naše vzpomínky nikdy nejsou jen „naše“, ale ukládáme do paměti i to, co nám sdělili ostatní, co jsme si přečetli, co někdo jiný vyhodnotil jako událost, která by neměla upadnout v zapomnění.

Podle Halbwachse individuální paměť neexistuje bez rámce kolektivní paměti. Jednotlivé sociální skupiny, jichž jsme za svého života součástí, ustavují společenské rámce, v nichž naše vzpomínky existují a nabývají významu.¹³ Ať už je oním rámcem rodina, spolužáci či národ. Halbwachs tímto vysvětluje i zapomínání – nechápe jej jako biologickou nedokonalost, ale tak, že vzpomínka je závislá na referenčním rámci, v němž vznikla. Pokud tedy onen rámec opustíme, či zanikne, přestaneme s onou skupinou komunikovat, vzpomínka mizí. *Rekonstrukce se musí odehrávat na základě sdílených informací a myšlenek, které se nacházejí zároveň v naší mysli a v myslích ostatních, (...) kontinuálního sdílení informací lze dosáhnout jen tehdy, jsme-li dlouhodobě součástí stejného společenství.*¹⁴

Zároveň můžeme říci, že jsme součástí vícero sociálních skupin – rámců, přičemž každé společenství je zakotveno v prostoru a čase,¹⁵ ať už jde o rodný dům, vesnici, stát či památná místa a pomníky; zároveň je vzpomínka bytostně spojená s identitou skupiny, v rámci níž existuje a současně její existenci determinuje. Pro Halbwachse je ovšem paměť podmíněna reálnou životností skupiny – jednoduše – se smrtí pamětníka zaniká i paměť. Tudíž jako součást kolektivní paměti nevnímá ani historickou paměť ani tradici či mýtus.

Dalším z významných teoretiků paměti je Jan Assmann. Zmiňuje dva možné způsoby kolektivní paměti: komunikativní a kulturní. Komunikativní paměť v sobě nese

psychologického pojetí paměti dotýkáme jen letmo, v případě mýtu zde jde o mýtus historický (nikoliv univerzální), tudíž s Jungovým konceptem nebudeme pro účely této studie hlouběji pracovat.

¹³ Halbwachs tento model často ilustruje na příkladu vzpomínek z dětství. V okolí dítěte je většinou jediným a nejdůležitějším rámcem rodina, což ovlivňuje jak prožité situace, které ukládá do paměti, tak i následné vzpomínky. V případě, že již dospělý vzpomíná na událost, kdy se například jako dítě ztratil svým rodičům, zřídka dokáže situaci ukotvit v čase a místě, spíše převažuje silný dojem osamění – ztráta společenského rámce. Často také dochází k případu, že přijmeme vzpomínky ostatních (např. rodičů) o našem dětství za své vlastní, ač si je sami přímo nepamätujeme. (Dítě je, na rozdíl od dospělých, nevyhodnotilo jako zlomové a tudíž hodné pamatování.)

¹⁴ HALBWACHS, M. Op. cit., s. 61.

¹⁵ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2001. 39 s.

bezprostřední vzpomínky událostí, které jsme my a naši současníci mohli skutečně zažít, jde o zkušenosti z nedávné historie, jejíž pamětníci stále žijí a mohou podat přímá svědectví, je tedy ohraničena generačně. Převažujícím komunikačním systémem nejsou písemné doklady, nýbrž orální svědectví (ale i orální způsob může formovat jak komunikativní, tak kulturní paměť). Ve chvíli, kdy je tato živoucí vzpomínka ohrožena, přichází často potřeba zafixovat ji v písemné formě.

Komunikativní paměť se s kulturní pamětí prolíná v tom smyslu, že druhá z první vychází. Kulturní paměť funguje na bázi mýtu, figur a symbolů minulosti, zabývá se *historií vzpomínky, nikoli historií faktickou*¹⁶. Vzhledem k sváteční a mytologické povaze kulturní paměti, bude také pro studii divadelní formy podstatným úhlem pohledu. Slouží rovněž k (...) *zpřítomnění fundující minulosti, přičemž vztahem k minulosti se zakládá identita vzpomínající skupiny*.¹⁷

Assmann dokonce hovoří o všední a sváteční paměti, čímž upozorňuje na polaritní vztah mezi pamětí komunikativní (profánní) a kulturní (posvátnou) i na jejich funkci. K formám svátečních/kulturních projevů paměti řadí Assmann texty, rituály, hry, tanec, inscenace slovem a obrazem, tradice, mýty, symboly, místa paměti aj.

Paměť individua funguje jako úložiště zažitých vjemů ve vědomí. Paměť z hlediska kolektivu může fungovat jako zvyk či tradice, mýtus, paměť místa či paměť národa. Zároveň je třeba odlišit kolektivní paměť od paměti oficiální. Ta bývá ovlivněna faktory kulturních, politických či společenských záměrů, jimiž může být manipulována. Specifičnost figur vzpomínání vymezuje Assmann třemi rysy: vztahem ke konkrétnímu místu, svázaností se společenstvím lidí (vzpomínáme perspektivou skupiny) a rekonstruktivitou (oživujeme minulost v referenčním rámci přítomnosti).¹⁸

1.3 VZPOMÍNKA NA MRTVÉ

Jestliže je kultura vzpomínání především vztahem k minulosti a jestliže minulost začíná tam, kde si lidé začnou uvědomovat rozdíl mezi včerejškem a dneškem, pak smrt představuje prapůvodní zkušenost tohoto rozdílu a vzpomínka vázaná na mrtvé je

¹⁶ Op. cit., s. 50.

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Op. cit., s. 38.

*prapůvodní formou kulturní vzpomínky.*¹⁹ Vzpomínka na mrtvé leží, dle Assmanna, někde na pomezí komunikativní a kulturní formy kolektivního vzpomínání.

Připomínání si zesnulých určuje identitu společenství – vzpomínka na naše předky, často i z hluboké minulosti, legitimizuje současnou společnost. Vztahování se ke konkrétním jménům (hrdinové, kulturní osobnosti, stejně tak např. odbojáři či zde oběti postoloprtského masakru) také určuje společensko-politické vazby. Jsou to mrtví, kteří by neměli být zapomenuti, neboť vzpomínka na ně spoluurčuje náš život v současnosti. Navíc (...) *tam, kde jména dosahují tisíců (jako u válečných památníků), anebo kde komemorativní vztah zůstává anonymní, se identifikační moment ocitá jednoznačně v popředí.*²⁰

Dramatizace postoloprtského masakru tak vytváří novodobý mýtus. Jména obětí historické události sice neznáme, nicméně v dramatu se objevují jako individua. Drama stojí na pomezí komunikativní (ještě žijí svědci nebo přímí příbuzní) a kulturní paměti. Jen na podstatné události se vzpomíná. A to, na co se vzpomíná, získává na významu. Mýtus je minulost, která se zkoncentruje ve fundující dějiny.²¹ V našem případě tak nejde o mýtus vycházející z absolutní minulosti, ale o mýtus historický. Skrze oživenou vzpomínku z historie se společnost utvrzuje v přítomnosti.

1.4 TRAUMA

V úvodu hry *Porta apostolorum* Miroslav Bambušek avizuje: *Hra je napsána na paměť zhovadilým ideologiím, jako jsou např. komunismus či fašismus (...)*²². Autor jasně deklamuje nejen svou vlastní motivaci k uvedení hry, ale především záměr, čeho chce v rámci společnosti docílit. Předkládá čtenáři / divákovi obraz minulosti, který by, dle autora, neměl být zapomenut.

Kulturní antropoložka Aleida Assmann zmiňuje v souvislosti s procesem vyrovnávání se s traumatickou minulostí čtyři modely: dialogicky zapomínat (*dialogic forgetting*), vzpomínat, abychom nezapomněli (*remembering in order to never forget*), vzpomínat, abychom trauma překonali (*remembering in order to overcome*) a dialogicky vzpomínat

¹⁹ Op. cit., s. 57.

²⁰ Op. cit., s. 59.

²¹ Op. cit., s. 71.

²² BAMBUŠEK, Miroslav. *Porta apostolorum*. Nepublikováno. Archiv DILIA.

(*dialogic remembering*).²³ Prvním momentem je zapomení a amnestie, a to spíše v pragmatickém smyslu (příklad studené války). Druhým je pojmenování anamnézy: s traumatickou minulostí je zatěžko se vyrovnat, ale musíme si ji pamatovat, aby se již neopakovala. Ve třetím modelu dochází na základě sdílené zkušenosti k „uzdravení“, novému začátku, Aleida Assmann dokonce používá pojem katarze. Čtvrtý model – *dialogic remembering* – ukazuje vyrovnávání se s dvěma různými pojetími paměti (v případě dvou odlišných, národních pohledů na sdílenou historickou zkušenost). K tomu dochází při změně systému, jelikož každý politický systém nějakým způsobem manipuluje s historií, účelně vybírá, či naopak zamlčuje jednotlivé události. Některé dějinné momenty tedy zůstávají ve veřejném mínění zapomenuty a ve chvíli, kdy se systém změní, vycházejí na světlo (např. kolektivní paměť SSSR a zemí východního bloku, stejně tak kolaborantů i účastníků „divokého odsunu“ Němců z Československa po druhé světové válce aj.).

V případě zpřítomnění traumatické zkušenosti z minulosti za účelem artikulace této tabuizované události do veřejného prostoru, dochází k reflexi a vztáhnutí historického traumatu k současnosti. To je dle Aleidy Assmann možné v případě, že je do veřejného mínění přijata paměť obětí a konfrontována s pamětí pachatelů. Tímto způsobem také budeme nahlížet na historickou událost v Postoloprtech ztvárněnou v dramatu *Porta apostolorum*.

1.5 DIVADLO JAKO STROJ PAMĚTI

Na jedné straně můžeme divadelní představení zobrazující traumatickou událost z naší minulosti vnímat jako médium, jež nám zprostředkovává informace a obraz dané události, odkrývá černá místa historie, klade otázky a působí tak na ratio diváka, na druhé straně dochází skrze metaforický jazyk divadla k emotivnímu momentu spoluprožívání. *Jazyk divadla odpovídá praxi kolektivního vzpomínání lépe než konvenční rejstřík historické vědy.*²⁴

Divadelní představení přenáší historické trauma do současnosti, diváci se na živo střetávají s minulostí a stávají se tak (na rozdíl od literárních či filmových zobrazení) na

²³ ASSMANN, Aleida. Přednáška: *From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past*. Ze dne 8. 11. 2012. Praha. [cit. 22. 4. 2014].

URL: <http://www.ucl.cas.cz/videoprednaska/Player.html>

²⁴ ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. 19 s.

okamžik „očitými svědky“ dané události. Často dochází k dojmu autenticity – představení probíhá na konkrétních místech (např. postoloprtského masakru), jsou zveřejňovány historické dokumenty a zprávy, dochází ke konfrontaci s očitými svědky. S ohledem na tuto specifickou divadelní projev mají tvůrci tendenci pohybovat se na hraně divadla, dokumentu a historie (jako v případě scénického projektu Miroslava Bambuška *Předběžná zpráva Postoloprty 1945 no. 1*, který předcházel uvedení *Porty apostolorum*, více viz kapitola 4).

Na funkci divadla jako stroje paměti (*memory machine*) poukazuje teatrolog Marvin Carlson. A to především v tom smyslu, že divadlo formuje vzpomínkové praktiky – proniká do kulturní paměti opakováním a znovupřipomínáním příběhů a emocí.²⁵ Hans-Thies Lehmann označuje divadlo jako *místo paměti*. A opět ne ve smyslu muzeologického zachování odkazů k minulosti – *divadelní inscenace není nějakým médiem pro něco jiného, jako například pro prohloubení našeho historického vědomí*.²⁶ Místem paměti je pro Lehmana jakási průrva mezi minulostí a přítomností, z minulosti zůstává *otevřený účet, který klade požadavky na přítomnost a budoucnost*.²⁷

Bohemista a historik Kamil Činátl zároveň s odkazem na práci izraelského teatrologa Freddieho Rokema a amerického historika Jaye Wintera poukazuje na *performativní povahu paměti a na afektivní rozměr vzpomínání*²⁸. Studium paměti se nezaměřuje na rekonstrukci historické skutečnosti či pouhou opravu kolektivně sdílených mýtů o minulosti. Pracuje spíše s ideou fluidní, neustále znovu zpřítomňované minulosti, nežli s představou pevné historické skutečnosti.²⁹ Kamil Činátl zvolil rámec divadla pro vyprávění o kulturní paměti jako hlavní perspektivu. Metafora divadla je pro něj prostředkem k uvažování o kulturní paměti. Ve vztahu ke vzpomínání částečně přeneseně používá divadelních termínů (inscenace, scéna, rekvizity), což je zajímavým momentem, který by si žádal bližšího prozkoumání.

V divadelním přepisu postoloprtského masakru (stejně jako v této práci) nejde tudíž především o zobrazení skutečnosti objektivní minulosti (i přes jistou naléhavost výpovědi o tabuizované události). *Porta apostolorum* si nenárokují právo na přesnou

²⁵ CARLSON, Marvin. *The haunted stage: The theatre as Memory Machine*. Ann Arbor 2003. s. 2. [cit. dle ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. 46 s.]

²⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. 227 s.

²⁷ Op. cit. s. 230.

²⁸ ČINÁTL, K., Op. cit. 20 s.

²⁹ Op. cit.

rekonstrukci, ani zde nedochází ke konfrontaci historiografie a uměleckého vyjádření. Základem je neustále se proměňující úhel pohledu: *Kulturní paměť zpřítomňuje minulost v konkrétním sociálně-kulturním kontextu, má své teď a tady, zcela konkrétní diváky. Jedna a táž minulost se inscenuje opakovaně, její vyznění se však proměňuje v návaznosti na společenské prostředí.*³⁰

³⁰ Op. cit. 21 s.

2. NÁSILNÉ PERZEKUCE NĚMECKÉHO OBYVATELSTVA V ČESKOSLOVENSKU PO ROCE 1945

Jelikož Miroslav Bambušek vychází ve svém díle *Porta apostolorum* z historických skutečností, a to nejenom v rovině tématu – zobrazení postoloprtského masakru, ale i formálně – využívá ve stavbě díla autentické záznamy dobových svědectví, protokolární zápisy a částečně i odkazy na konkrétní postavy spojené s násilnou perzekucí, je nutné nastínit historicko-společenský kontext dobových událostí. A to především s ohledem na národnostní otázku, motivace odsunu německého obyvatelstva a poválečné rozpoložení obyvatel Československa. Pro práci je pak podstatný především popis konkrétních událostí v Postoloprtech (dle dostupných pramenů i dokumentace). Cílem ovšem není porovnání historických skutečností s uměleckým ztvárněním ve smyslu zhodnocení pravdivosti či autenticity umělecké výpovědi. Záměrem je rozklíčování principů transformace této traumatické události do dramatického díla, jaké momenty považuje autor za podstatné a jakou svým dílem vytváří kolektivní paměť na danou událost.

2.1 POVÁLEČNÁ SITUACE

Už během druhé světové války sílily tendence po odplatě nacistických válečných zločinů, tendence pomstít se a odsunout pryč původce tragédií druhé světové války – německé obyvatelstvo. Politické reprezentace exilové vlády sice nedávaly žádné přímé rozkazy, nicméně svými projevy mohly přispívat k motivacím následného divokého odsunu; například prezident Beneš prohlašoval, že *Němci jsou vinni jako národ a je třeba je z českých zemí odstranit*.³¹ Shoda panovala v názoru, že vina musí být odčiněna, aby tak bylo dáno memento pro budoucnost, že rozsévat zlo a sloužit mu, se nevyplácí.³²

Konec druhé světové války přinesl euforii vítězství a touhu po odplatě. Represe se týkaly na jedné straně směrem k představitelům nacistické moci (Mezinárodní vojenský tribunál v Norimberku), na druhé straně směrem ke zrádcům, kolaborantům nebo také zjednodušeně k příslušníkům německého národa žijících na československém území. Absence soudních procesů (avšak často inscenované soudní tribunály samozvaných soudců před popravami), absence jakýchkoliv oficiálních (a především doložitelných)

³¹ KUČERA, Rudolf. Také vraždy přivítaly mír. Rozhovor s historikem Rudolfem Kučerou [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/4670-take-vrazdy-privitaly-mir/>

³² STANĚK, Tomáš. *Perzekuce 1945*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1996. 6 s.

nařízení úředních orgánů k masakru českých Němců, spolu s navázáním na válečný stav, kdy byly až do 28. října 1945 (tedy téměř pět měsíců od konce války) činy odplaty tolerovány jako součást boje za osvobození Československa – to vše dopustilo na území Československa nekontrolovatelné násilí na německých obyvatelích.

Motivace pachatelů mimosoudních perzekucí se lišily – ať už to byla pomsta za bezprávi směřovaná na Němce jako takové (pachatelé odsunu často své oběti ani osobně neznali), zakrytí vlastní kolaborantské minulosti, touha po majetku, či vyřizování osobních účtů. Švýcarský historik Adrian von Arburg uvádí specifikum pachatelů postoloprtského masakru, kterým je *silný motiv traumat z fronty, protože pachatelé pocházeli přímo z východní fronty. A asi se sluší poznamenat, že ve většině to nebyli Češi; pocházeli z Podkarpatské Rusi, z Volyně a ze Slovenska.*³³ Během perzekucí docházelo k internování německého obyvatelstva, k mučení a ponižování, znásilňování, rabování, ke krádežím a žhářství, k mučení a týrání rukojmích a vězňů, mužů, žen i dětí, k masovým popravám a vraždám, v podstatě platilo jakési stanné právo. Vyhánění, vraždy a vyvlastňování majetku byly ospravedlňovány kolektivní vinou německého národa.

Zvláště v Československu byla tendence vypořádat se po válce s národnostními menšinami značně silná. *Radikální postup vůči příslušníkům „nepřátelských“ jinonárodních skupin, tj. Němcům a Maďarům, vypořádání se s válečnými provinilci a provedení „národní sebeočisty“ bylo v české společnosti po květnu 1945 pocíťováno jako obzvlášť naléhavé.*³⁴ Košický vládní program (5. dubna 1945) a následné zpracování dekretů prezidenta Beneše³⁵ vytvářely jakýsi oficiální rámec pro vyrovnání se s viníky okupace, konfiskaci jejich majetku a odsunu. Vzhledem k absenci konkrétních nařízeních a návodů, jak dané perzekuce provádět, docházelo k nekontrolovatelným agresivním projevům a násilnostem s obrovským počtem obětí, blížícím se genocidě (Postoloprty – nalezeno přes 800 obětí, Švédské šance 265 obětí).

Poválečné masakry v Československu se fakticky nikdy nestaly veřejně reflektovaným tématem, ani nedošlo k soudnímu vyrovnání. Po únorovém převratu v roce 1948

³³ ARBURG, Adrian. Také vraždy přivítaly mír. Rozhovor s historikem Adrianem von Arburgem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/4670-take-vrazdy-privitaly-mir/>

³⁴ STANĚK, T. Op. cit., s. 9.

³⁵ Podle dekretů prezidenta republiky bylo třeba za „osoby německé národnosti považovati osoby, které při kterémkoliv sčítání lidu od roku 1929 se přihlásily k německé národnosti nebo se staly členy národních skupin nebo útvarů nebo politických stran, sdružující osoby německé.“ Označen za Němce mohl být podle této definice leckdo. In SPURNÝ, Matěj. *Nejsou jako my. Česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960)*. Praha: Antikomplex, 2001. 151 s.

zůstal pohled na poválečné zločiny v rámci komunistické ideologie pokřivený. Oficiální ideologie Komunistické strany Československa viděla v odsunu Němců a poválečných perzekucích *logický výsledek války a nutné naplnění historické spravedlnosti, rovněž nezbytný předpoklad společenské transformace směrem k socialistickým pořádkům*.³⁶ Pokud tedy vůbec byly masové hroby perzekuce objeveny (Postoloprty – exhumace těl a ustavení vyšetřovací komise až v roce 1947), podléhala celá akce kvůli své politické citlivosti utajení, jména pachatelů zůstala neznámá či nebyli obviněni, nebo byli odsouzení po dvou letech amnestováni (jako v případě Karola Pazúra, hlavního organizátora masakru na Švédských šancích).

2.2 KAUZA POSTOLOPRTY

Komunita českých Němců i židovského obyvatelstva byla v Postoloprtech velmi početná. Postoloprty byly od října 1938 součástí Sudet. V místní bažantnici fungoval až do konce války koncentrační tábor. Koncem května 1945 dorazila do Postoloprty jednotka vojenské divize, která měla rozkazem generála Španiela početné německé obyvatelstvo Postoloprty, Žatce a okolí internovat na jedno místo a připravit je tak na odsun. Zároveň měla místo „zbavit“ nebezpečných osob (místně známých příslušníků SS, SA, funkcionářů NSDAP apod.). V Postoloprtech byl zřízen internační tábor pro Němce z celého žateckého okresu; do města byli dovedeni pěším pochodem, během něhož bylo zavražděno či zemřelo vysílením několik osob. Muži, ženy, děti a starci byli na náměstí „roztříděni“ a postupně odvedeni buďto do kasáren či do nedaleké bažantnice (v Žatci a Postoloprtech bylo dle odhadů internováno kolem deseti tisíc Němců). Těmto událostem, odehrávajících se 28. a 29. května 1945, asistovaly také místní jednotky obyvatel Žatce a Postoloprty. Za všechny uvedme místního strážníka Bohuslava Marka, jenž se stal předobrazem postavy Marka v dramatu *Porta apostolorum*. V Předběžné zprávě ministerstva vnitra k případu Postoloprty a Žatec z 28. července 1947 je k osobě Bohuslava Marka uvedeno, že na základě jeho posudku bylo rozhodnuto o popravách jednotlivých osob. Po „vyčištění“ Žatecka a uklidnění poválečné situace *byl prý požádán, aby zřídil policii v Postoloprtech a i později bylo jeho služeb využíváno pro jeho znalost poměrů*.³⁷

³⁶ Op.cit., s. 12.

³⁷ Předběžná zpráva k případu Postoloprty a Žatec z 28. července 1947. Ministerstvo národní obrany. Ministerstvo vnitra. Dostupné [online]. [cit. 28. 6. 2014]. URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

Během internace a shromažďování docházelo k mnohým násilnostem, přivlastňování osobního majetku, k mučení a ponižování zajatců. Hromadné popravy probíhaly od konce května do poloviny června 1945, při odkrytí hromadných hrobů v roce 1947 bylo nalezeno přes 763 obětí (počet ale nemusí být konečný). Kdo je za tento nejtragičtější poválečný masakr odpovědný, není dosud – téměř po sedmdesáti letech – jasné. Při výsleších v roce 1947 popřeli vojenští důstojníci i participující obyvatelé, že by k hromadným popravám vydali přímé rozkazy.³⁸ Jak zmiňuje Adrian von Arburg: *Jeden z hlavních pachatelů se přímo při výslechu odvolával na to, že dostal pokyny přímo od Bedřicha Reicina, vedoucího OBZ*³⁹. *Takže nevíme, jestli byly nějaké rozkazy. Pravdou ale je, že v té době se velká většina rozkazů dělá ústně.*⁴⁰

Vyšetřování postoloprtského masakru v roce 1947 parlamentní vyšetřovací komisí (kterou na tragické události v Žatci a Postoloprtech upozornily dva anonymní dopisy občanů města) nedospělo k žádné odpovědnosti (jako většina případů divokého odsunu). Částečně i z politických důvodů (nevole společnosti, obraz Československa v zahraničí) byla většina vyšetřování pozastavena. Ve zprávě komise je uvedeno: *Podle získané informace byl tento hromadný odsun Němců z kraje a likvidace zuřivých nacistů československou armádou schvalován v té době všemi příslušníky českého a slovenského národa. Námitky byly projeveny proti zašantročování národního majetku a proti tomu, že mezi odsunutými bylo zařazeno i několik občanů českého původu, z nichž někteří měli být i dokonce zastřeleni. Omluvou lze uvést snad jen to, že šlo o mimořádné revoluční poměry, přičemž nebylo organizovaných bezpečnostních jednotek a jednotky vojska byly odkázány na informace některých nevhodných jednotlivců, kteří si tím vyřizovali své osobní účty. V té souvislosti byl jmenován zmíněný Bohuslav MAREK.*⁴¹

I po třech generacích zůstává vyvraždění Němců v Postoloprtech tabuizovanou skutečností...

Teprve v roce 2009 se postoloprtské zastupitelstvo shodlo (na několikanásobný popud německé strany, když v předešlých letech byl návrh několikrát zamítnut), že by bylo záhodno zřídit obětem na místě masakru pomník. Původní německý návrh napsu

³⁸ STANĚK, T. Op. cit., s. 111.

³⁹ Obranné zpravodajství.

⁴⁰ ARBURG, Adrian. Také vraždy přivítaly mír. Rozhovor s historikem Adrianem von Arburgem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/4670-take-vrazdy-privitaly-mir/>

⁴¹ Předběžná zpráva k případu Postoloprty a Žatec z 28. července 1947. Ministerstvo národní obrany. Ministerstvo vnitra. [cit 28. 6. 2014]. Dostupné [online]. URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

zněl: Německým obětem postoloprtského masakru z roku 1945. Nejdřív z něj bylo odstraněno slovo „německým“, se zdůvodněním, že některé oběti pocházely ze smíšených manželství. Místo výrazu „masakr“ byla zvolena ambivalentní „událost“. Tedy nakonec: Všem nevinným obětem postoloprtských událostí z května a června 1945.⁴²

2.3 POSTOLOPRTSKÝ MASAKR OČIMA M. BAMBUŠKA

Poválečné postoloprtské perzekuce, za něž dosud nikdo nenesl odpovědnost, stále zůstávají v naší národní paměti citlivým místem. Celospolečenská debata se tomuto citlivému a nepříjemnému tématu vyhýbá. Miroslav Bambušek se snaží svými projekty nejen upozornit na tabuizované „černé místo“ naší historie, ale především se pokouší vypořádat se skutečností masového vraždění Němců, za něž neseme odpovědnost my – Češi. Bambušek ale nehledá konkrétní viníky, jejichž pojmenováním by byla alespoň částečně sejmuta vina z českého národa jako celku. Jde mu o popsání mechanismů lidského jednání ve vypjatých situacích (konec války, pomsta i nástup ideologie komunistické strany), o zachycení dopadů totalitní ideologie na člověka jako jedince. Zobrazuje projev nízkých zvířecích instinktů člověka v době bez jasných pravidel (a bez nikoho, kdo by dodržování pravidel kontroloval) i sílu davového běsnění.

Bambušek vychází z historických skutečností, využívá jako materiálu dobovou dokumentaci i záznamy z výslechů a konfrontace svědků ministerské vyšetřovací komise. V některých případech vkládá postavám své hry doslovné citace svědků událostí či pachatelů. V dokumentárním projektu *Předběžná zpráva Postoloprty 1945 no. 1*, který předcházela uvedení *Porty apostolorum*, konfrontoval diváky přímo s místy paměti vraždění (bažantnice, kasárna), s protokolárními zápisy i s živoucími paměťmi svědků událostí. Přepis traumatu do dramatického díla, dalo by se říci „dramatizace traumatu“, je ústředním východiskem i tématem Bambuškovy práce. V následující analýze *Porty apostolorum* se na jednotlivých dramatických principech pokusím ukázat, jaké prostředky Miroslav Bambušek při dramatizaci tohoto traumatu využívá.

⁴² DRDA, Adam. Pomník „postoloprtským událostem“ [online]. [cit 28. 6. 2014]. URL: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/glosa/_zprava/655483

3. ANALÝZA DRAMATU

Děj dramatu začíná záhy po konci druhé světové války. Ústředním momentem je oslava osmnáctých narozenin Fritze, syna německého továrníka Otty a lékařky Marie. Na poválečné poměry poměrně luxusní hostinu (koňská polévka, koňské maso a slivovice) jsou sezváni Fritzovi spolužáci ze školy – Gloss a Jakob, starosta Zicha a strážník Marek. Oslava se pomalu mění v tragédii. Náznaky blížící se odplaty vyvěrají na povrch – jízlivé připomínky a psychická šikana vrcholí v agresivním násilí na německé rodině. Požár Ottovy továrny, donucená sebevražda Marie, vražda Káti apod. Současně s tímto dějem probíhá příběh paralelní – milostný trojúhelník Fritze, Káti a jejího agresivního nápadníka Pavla.

Název hry *Porta apostolorum* – brána apoštolů, odkazuje k benediktinskému klášteru, který stával v Postoloprtech a byl významným střediskem vzdělanosti v žateckém okrese až do husitských válek. Zkomoleninou latinského názvu *Porta apostolorum* pravděpodobně vznikl název města Postoloprty (německy Postlberg).⁴³

V záhlaví scénáře hry je uvedeno: *Věc: Porevoluční události. Případ Postellberg – společná zpráva ministerstva národní obrany a vnitra*. Následují citace z tohoto existujícího archivního dokumentu, které implikují, že dramatický děj vychází z dějinných událostí, existujících důkazů a svědectví, a nárokuje si tak objektivitu dokumentu.

3.1 STRUKTURA DRAMATU

Hra je rozčleněna do tří časových rovin, které se vzájemně prolínají v celém textu, nejznatelněji v poslední části, kde vrcholí celá tragédie. Formálně tvoří strukturu hry pět částí, *metaforicky pojmenovaných obrazů*:⁴⁴ *I. Víte co...? Pojďme do lázni!*, *II. Noc otevírá své brány (mezihra)*, *III. V objetí*, *IV. No passarán*⁴⁵ a *V. The rest is silence*.

Syžet dramatu není lineární, zároveň text obsahuje velký počet citací jiných, i nedramatických textů – ať už to jsou výňatky z protokolárních zápisů nebo citace z jiných literárních děl (Europeana Patrika Ouředníka, Zjevení svatého Jana Theologa, antipolitické eseje Dubravky Ugrešič *Kultura lži*, citace letáku určeného oddílu německého

⁴³ JUST, Vladimír. *Miroslav Bambušek: Porta apostolorum 2004*. Rukopis, nestr. K dispozici v osobním archivu autorky.

⁴⁴ JUST, V. Op. cit.

⁴⁵[sic!] No pasarán.

wehrmachtu působícímu v Protektorátu Čechy a Morava pod vedením Ferdinanda Schörnera a další). Drama silně využívá hypertextuality a skrytých odkazů, které nutí čtenáře / diváka k vyhledávání dalších informací. Bez znalosti některých textů, především protokolů vyšetřovací komise a dalších historických souvislostí oné události, je místy obtížné se v textu orientovat. Jednotlivé scény dramatu na sebe sice nenavazují lineárně, přesto ale logicky – časové roviny se plynule prolínají na základě tematické spojitosti či naopak ostré prostřihy do jiné časové roviny jdou ironicky proti smyslu předchozí výpovědi postav a ukazují tak zastřené motivace. Kolážovitá struktura dramatu poněkud komplikuje přehlednost děje, nabízí však dosti prostoru pro (jevištní) interpretaci. *Hra tedy vykazuje vyšší míru náznakovosti, přetržitosti a enigmatičnosti, jimiž se autor vyhnul přímé rekonstrukci události a snažil se vystihnout námět básnickou metaforou, asociativností a technikou koláže.*⁴⁶

Důležitou funkci má i paralelnost jednotlivých dramatických situací – ty se často odehrávají ve stejný dramatický čas, ale na jiném místě. Jen z kontextu je možno zjistit, že se postavy vzájemně neslyší. Dramatické situace a konflikty jsou často přerušeny před svým vrcholem, mnohdy ani k otevřenému konfliktu nedojde. Celým textem se však prolíná poměrně intenzivní vnitřní napětí. Předtucha přicházející změny či katastrofy, nedořešené a nevyslovené konflikty z minulosti a zbabělá opatrnost k přímému vyslovení skutečného záměru návštěvy – to vše je překryto nánosem banálních společenských konverzací a atmosférou oslavy.

Zajímavým aspektem v promluvách postav je hojné využití interpunkce. Jako scénických poznámek využívá autor emotikony (☺ či ☹), což místy může podtrhnout ironii či zdůraznit tragičnost výpovědi, nic konkrétního ale bohužel nesdělují. V kontextu závažnosti výpovědi i poměrně komplikované struktury dramatu naopak působí banálně a zbytečně. Onu naléhavost dostatečně vyjadřuje četná interpunkce – mnohonásobné vykřičníky, otazníky, tři tečky. „*Fritz: HA!!! Je to mnohem horší... Tady!!! Tady uvnitř!!! Já musím!!! Ven s tím!!!*“⁴⁷

Nutno ovšem podotknout, že drama knižně nevyšlo a pravděpodobně ke čtení přímo určeno nebylo. Naopak jde o scénář určený k jevištní realizaci a scénické poznámky (včetně oněch problematických smajlíků) jsou osobní záležitostí autora.

⁴⁶ JUST, V. Op. cit.

⁴⁷ BAMBUŠEK, Miroslav. *Porta apostolorum*. Nepublikováno. Archiv DILIA. 61 s.

3.2 ANALÝZA

3.2.1 I. Víte co...? Pojed'me do lázní!

Hru otevírá výmluvným výstupem Pavel, který hned v úvodu ozřejmuje jeden z možných motivů pro masakr a současně registruje příchod vojenské divize Československé armády do Postoloprtn.

„Pavel: ...strašná zkurvená bída a hlad...nesnáším všechny ty zazobance...voni si furt v klidu žijou a nás, který jsme v úplný prdeli, nás vůbec necejtěj! Měli by pochcípát do jednoho, a tím by se to taky i tady u mě v bříšku vyřešilo. (...) Kdo to je, támhle to? Jste vojáci? Ano, určitě jste vojáci...Já bych chtěl bejt taky voják...chtěl bych mít zbraň...Počkejte...můžu jít s vámi?“⁴⁸

Zároveň je v Pavlově monologu zmíněn Zicha, který vojáky doprovází. Tímto momentem a Pavlovou touhou po participaci ve vojenském útvaru je hned na začátku hry jasně deklarována spolupráce mezi divizí, která má za úkol „vyčistit“ město od pro ně anonymních Němců, a obyvateli Postoloprtn, kteří mají s oběťmi společenskou vazbu.

Celá následující scéna je tvořena rámcem veselí a slavnosti – rodina německého továrníka Otty připravuje oslavu osmnáctých narozenin syna Fritze. Kontrast bujaré oslavy s plánovaným zločinným zúčtováním je pro zobrazování tohoto období symptomatický.⁴⁹ Rozporuplné období po konci války, kdy se mísí radost z konce utrpení, touha po pomstě, touha stabilizovat se v nejisté době.

„Fritz: Jakobe, je na čase, aby se věci zas dostaly do normálu...“⁵⁰

Na oslavu Fritzových narozenin se k Ottovi a Marii postupně scházejí jejich známí – starosta Zicha, jenž přinesl několik dobrých zpráv z Prahy, Fritzovi spolužáci ze školy Gloss a Jakob, kteří mají trochu problémy s pamětí na společnou minulost. Později doráží i Marek. Jediné postavy, které se oslavy neúčastní, jsou Pavel a Káti. Křehká Fritzova dívka melancholicky rozjímající u řeky, která se oslavy účastnit odmítá, je jedinou postavou, která svými lyrickými promluvami poukazuje na pravý stav věcí.

⁴⁸ *Porta apostolorum*, s. 3.

⁴⁹ Motiv oslavy, která se zvrhne v krvavé zúčtování s Němci, se vyskytuje také např. v současné inscenaci souboru VOSTO5 Dechovka.

⁵⁰ *Porta apostolorum*, s. 6.

„Káti: ...nevím proč, ale já těm lidem nevěřím...dělají pořád strašnej hluk...ale vždyť já je všechny znám...všichni jsou to přece souseď, přátelé...oni jsou teď jako na koni...a já vůbec nevím proč...“⁵¹

Pavel, který sice na narozeninovou oslavu nebyl pozván, přichází nicméně v jejím závěru, aby ostatním pomohl „zúčtovat“ s německou rodinou.

„Pavel: ...kdy říkali, že tam mám přijít? V podvečer – až se setmí – tak, jdu se pořádně vyspat...mám pocit, že to budu asi potřebovat...“⁵²

Předzvěsti plánovaných násilností jsou především jízlivé poznámky starosty Zichy, který za války prošel nacistickou represí v koncentračním táboře, kde ztratil několik svých blízkých. Motivací jeho jednání je tedy částečně osobní odplata a částečně snaha dát věci do pořádku a zabránit tak opakování válečného marasmu.

„Starosta: Když jsem tam byl, víte? Přišel jsem o pár mě nejbližších lidí... (...) Vítězství tak rychle neodstraní vzpomínky. Zůstáváme napjatí, neklidní, bude zapotřebí let, abychom opět našli rovnováhu.“⁵³

(...) říkal jsem si, že jestli to přežiji...tak že se budu chtít postarat, aby se všichni měli dobře...nebudu chtít, aby se něco takového opakovalo.“⁵⁴

Během prvního obrazu vychází jasně najevo, že celá násilná akce je předem domluvená a připravená, že masakr nelze vnímat jako spontánní jednání v afektu, ale že jde o vědomou vypočítavou akci. Žoviální starosta Zicha se záhy mění v sadistického manipulátora, který se konečně dočkal převahy nad Němci a začíná si s nimi *pohrávat jako kočka s myši*⁵⁵. Od svého příchodu několikrát zmiňuje, že se právě vrátil z Prahy, odkud přináší spoustu „dobrých zpráv“. Zároveň se chová vůči německé rodině nadřazeně, zastírá pravý důvod své návštěvy a vzbouzí v Ottovi a Marii marné naděje:

„Marie: Takže odsud nebudeme muset odejít?“

Starosta: Ale co vás nemá...už je přece po všem ...náš nepřítel byl i váš nepřítel...jsme přece souseď...tak jsme tady žili a tak tady budeme žít dál.“

⁵¹ *Porta apostolorum*, s. 16.

⁵² *Porta apostolorum*, s. 14.

⁵³ *Porta apostolorum*, s. 9.

⁵⁴ *Porta apostolorum*, s. 16.

⁵⁵ JUST, V. Op. cit.

Tím, že Bambušek nechá ironicky pronášet tato slova, pod něž bychom se mohli z naší perspektivy podepsat, právě starostu, který je v dramatu hlavním iniciátorem kruté bezdůvodné msty, ukazuje brutalitu a bezpáteřnost perzekuce. Mezi tyto dvě repliky vložil Bambušek citát o arménské genocidě z knihy *Europeana* Patrika Ouředníka,⁵⁶ čímž za prvé posunul význam starostovy odpovědi do roviny černého humoru, za druhé tím odkazuje k obecným mechanismům nacionálně motivovaných genocid a jejich následné nereflexe. A za třetí tím v rovině formy dochází k přerušení dramatické situace, vyšinutí z příběhu, ke zcizení.

Starosta dále rozvíjí svou nemilosrdnou show ozřejmením „dobré zprávy z Prahy“, což je „zájezd do lázní“. Tento zjevný odkaz k holocaustu a plynovým komorám, kdy lázně či sprchy fungovaly jako zástěrka pro masové vraždění, ještě potvrdí vložený citát z *European*⁵⁷ a následný požadavek starosty Zicha, který s úsměvem vyžaduje ostříhání vlasů.

Psychopatickou „hrou na Adolfa“ úvodní obraz *Porty apostolorum* vrcholí. Starosta, Marek a konečně i Otto s Marií provolávají známé výroky Adolfa Hitlera, aby následně mohli být ostatními účastníky oslavy symbolicky zastřeleni.

„Starosta: Lustig, was? To byla sranda, co? ☺“⁵⁸

Předzvěst nelítostné noci v tuto chvíli získává konkrétní obrysy.

3. 2. 2 II. Noc otevírá své brány (mezihra)

Na naturalistickou scénu navazuje kratší lyrická mezihra, *Noc otevírá své brány*, v níž se především rozvine milostný vztah Káti a Fritze. Kátino nejisté váhání, zda má i přes zlou předtuchu jít na oslavu jejího milého Fritze, je přerušováno Pavlovými hrubián-

⁵⁶ „K první genocidě ve dvacátém století došlo v Turecku v roce 1915. Vláda napřed pozatýkala a postřílela 600 arménských rodin, které žily v Cařihradu, a odzbrojila a postřílela vojáky arménského původu, kteří sloužili v turecké armádě. A všichni Arménci dostali rozkaz vyklidit města a vesnice do čtyřia dvaceti hodin a turecká armáda zaujala pozice u městských bran, a když lidé vyšli ven, všechny muže postřílela a ženy a děti poslala do vyhnanství do pouštních oblastí Mezopotámie. A čtyřicet let potom se Turkové shodli, že arménská genocida nebyla opravdová genocida, a většina Židů si to myslela také.“ In OUŘEDNÍK, Patrik: *Europeana*. Praha: Nakladatelství Paseka, 2001.

⁵⁷ „Na světě zavládne mír... Od výstupu z vlaku to do plynových komor mužům zabralo deset a ženám patnáct minut... vlasy se používaly jako výplně do matrací nebo k výrobě paruk... aby se lidé nezačali bouřit..., Němci jim říkali, že ze všeho nejdřív půjdou do lázní..., a někdy jim dokonce rozdávali vstupenky... do plynových komor lidé chodili se zdviženýma rukama, aby se jich tam víc vešlo... nahoru se pak naházely děti.“ In Op. cit.

⁵⁸ *Porta apostolorum*, s. 25.

skými výlevy. Ten má také namířeno k továrníkovu domu, ovšem za účelem násilí a rabování.

„Pavel: (...) kurva chlapi, kde jste?!?! (...) Chci bojovat!“⁵⁹

V momentě, kdy se Káti rozhodne opustit své uklidňující a bezpečné místo u řeky a jít navzdory strachu a nechuti za Franzem, vkládá autor další odkaz, citaci ze *Zjevení svatého Jana Theologa*,⁶⁰ předzvěst apokalypsy⁶¹. Káti se s Fritzem opravdu setkává a přesvědčuje ho s velikou naléhavostí k nutnosti odchodu. Jako jediná totiž vidí přijíždět „jezdce apokalypsy“.

3. 2. 3 III. V objetí

Motivem následujícího kratšího obrazu je chladné, smrtící objetí. Starosta Zicha svádí Ottovu ženu Marii a políbí ji.

„Starosta: *Ted' nechám jen na tobě, jak se rozhodneš...jsi krásná žena...pamatuj na to...*“⁶²

Vladimír Just upozorňuje ve své studii na skutečnost, že tento moment je aluzí na autentickou výpověď jednoho z vrahů, zde pronesená Glossem:⁶³

„Gloss: *Neříká se mi to dobře, ale chci říci pravdu – ted' a tady – ...do jedné vězenkyně jsem se zamiloval... když jsme dokončili doznání, tak jsem se s ní pomiloval... byla úplně vyčerpaná... ráno zemřela...*“⁶⁴

Přímým projevem ofenzivní agrese je výslech Marie. Gloss ji direktivně vyslýchá a nutí k doznání viny.

„Gloss: (...) *nechtějte si to zkazit...vyslovte svou vinu...vaše provinění vás tíží jako kámen.*“⁶⁵

⁵⁹ *Porta apostolorum*, s. 26.

⁶⁰ „I obrátil jsem se, abych viděl ten hlas, kterýž mluvil za mnou, a obrátiv se, uzřel jsem sedm svícňů zlatých. A uprostřed těch sedmi svícňů...“ In *Zjevení svatého Jana Theologa*. Kapitola první. Verš 12.–17.

⁶¹ Kontroverzní *Zjevení Janovo* je předmětem různých interpretací již od doby svého vzniku (pravděpodobně konec prvního století). Častým způsobem je i výklad dějinný, kdy jsou události historie přirovnávány k apokalyptickým epizodám Janova vidění.

⁶² *Porta apostolorum*, s. 36.

⁶³ JUST, V. Op. cit.

⁶⁴ *Porta apostolorum*, s. 55.

⁶⁵ *Porta apostolorum*, s. 38.

Gloss hovoří k Marii německy a od ní požaduje totéž. Marie vzápětí zjišťuje, že Gloss je bývalý příslušník SS. Tato skutečnost celou situaci obrací do absurdní roviny.

Dalším mrazivým objetím je situace Káti a Fritze. Ten odmítá odejít, k přicházející katastrofě je oproti Káti slepý.

„Káti: Radši bych, abys umřel už teď... než...

Fritz: Zešilela jsi?

Káti: Z lásky...

Fritz: Tfu...

Káti: Celé město o tom mluví.

Fritz: O čem? Nech mě to opravit... prosím... a ticho, ano? “⁶⁶

Do domu přichází Pavel, na rozdíl od ostatních s nepokrytě agresivní náladou, dožaduje se zbraně. Proto je starostou strategicky odvelen do sklepa pro něco k pití. Starosta dává Glossovi pokyn a ten zamyká vchodové dveře. Hra může začít, nikdo nikam neutěče, je čas vyřídit si účty, všichni jsou sevřeni v nemilosrdném objetí. Ven neprojdou.

3. 2. 4 IV. No pasarán⁶⁷

No pasarán – neprojdou (heslo pocházející z období španělské občanské války) je názvem předposledního obrazu dramatu, který je krutou předehrou masakru. Dojde v něm ke vzájemné konfrontaci Káti, Fritze a Pavla, jež skončí zraněním Fritze a následným zabitím Káti. V tomto obraze už se vyskytují prostříhy vzpomínek jednotlivých postav. Repliky, oddělené poznámkou */stříh/*, vždy ukazují zpětný pohled na tuto traumatickou událost očima postav násilníků i obětí.

„Pavel: Nebyl jsem nijak špatně vychovaný. (...) Chodil do školy. Pracoval na poli. Byl jsem hodný hoch. Vždycky, když začnu vzpomínat, strašně mě rozbolí hlava.“⁶⁸

(...)

⁶⁶ *Porta apostolorum*, s. 37.

⁶⁷ Viz pozn. 45.

⁶⁸ *Porta apostolorum*, s. 40.

„Otto: Nikdo nevěděl, co se bude dít... Měl jsem pocit, že slyším psy...takové divné hýkání...jen mi hlavou problesklo, že je to ‚tohle‘...“⁶⁹

Postupně se všem příslušníkům německé rodiny rozptýlených po domě a dvoře ozřejmuje pravý stav věcí. Fritz zraněný Pavlem marně žádá o pomoc kamaráda Jakoba, jemuž nacisti zabili otce a motiv jeho odplaty je proto osobní. Otto je prozatím kdesi v bezpečí, o krutém dění v domě přímo neví, starosta ho opíjí slivovicí a pohrává si s ním. Snad nejvýraznější konflikt znázorňují Káti a Pavel. Právě ona v sobě nachází odvahu postavit se hrubiánskému nápadníkovi, a ač zahrána do koutu sklepa, stále bojuje za svou lásku. I přes to, že nakonec umírá, vítězí.

„Káti: Stalo se, co se stát muselo. Snad ti to pomůže, miláčku.“⁷⁰

3. 2. 5 V. The rest is silence

„Zbývá už jen ticho“⁷¹ – poslední Hamletova věta je přerušena smrtí. Symbol ticha jako smrti je obsažen i v dramatu *Porta apostolorum*, nejhojněji v posledním obraze *The rest is silence*. Fritz zmiňuje ticho jako předzvěst neštěstí již v monologu v mezihře *Noc otevírá své brány*:

„Fritz: Noc otvírá své brány...slyším to...už je ticho...konec oslavy...konečně...jak je prázdnou najednou...najednou je mi tak úzko.“⁷²

V průběhu závěrečné scény, kdy na jedné straně vrcholí masakr německé rodiny, na druhé straně vydávají postavy svědectví o oněch událostech ze své perspektivy, je ticho často činitelem, který postavy znervózňuje a snaží se jej pro to zastít zvukem gramofonu, či později rachotem bubnů. O tichu jako o momentu smrti a zároveň jako o stigmatu, které jeho smrt na vrazích zanechá, hovoří Fritz smířující se se svým osudem a připravený odevzdat se do rukou Marka a Glosse.

„Fritz: Ted' za mnou poběžíte...jako hladoví...já zahnu do vedlejší místnosti (...) dočkám se vás...dočkám se toho záblesku světla a zničím vás...a bude o kus ticha víc...“⁷³

⁶⁹ *Porta apostolorum*, s. 44.

⁷⁰ *Porta apostolorum*, s. 43.

⁷¹ „Králem však, věštím, bude Fortinbras – já dávám mu svůj skomíravý hlas. Vyříd' mu to a sděl mu okolnosti, které mě k tomu – zbývá už jen ticho.“ In HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010. 501 s.

⁷² *Porta apostolorum*, s. 26.

V tomto obraze gradují všechny vyřčené i nevyřčené konflikty do obludných rozměrů. Fritz nachází mrtvou Káti a stále ještě v domněnku, že jde o „náhodu“ naivně žádá o vyšetření případu. Navzdory prosbám své umírající matky (kterou posléze Jakob donutí k sebevraždě), aby odešel a zachránil si život, odmítá uvěřit a očekává pomoc od starosty Zicha a strážníka Marka. Na oslavě, která se zvrhla v sadistický večírek, zůstává z německé rodiny pouze Otto a začíná chápat, k čemu se schyluje. Starostova plamenná řeč, již chce Ottu donutit k sepsání exemplárního prohlášení, kterým by se ospravedlnilo jejich násilnické jednání, osciluje mezi hysterickým nadšením a úchylným sadismem.

„Starosta: Toto je okamžik, na který jsme my, tedy náš národ, čekali tři sta let, nebo jak dlouho... Marně jste nevyšli ze sklepů...A sláva! Křičte sláva! Uzavřeme město. Nikdo nesmí projít. (...) Jde nám o smíření. Víš, jde nám o to, aby někdo, kdo vás všechny, kterých vás je tu všude jak nasráno, aby nějaký reprezentant... vystoupil a řekl, že...prostě aby se přiznal...a řekl, že toho lituje.“⁷⁴

Otto se u svých katů marně dovolává vzpomínek na sousedské soužití a přátelské vztahy. Krutá tyranie pokračuje zapálením Ottovy továrny, slovní degradací jeho rodiny a příslibem „nového domova“ někde jinde. Jak prohlásí starosta:

„Osobně proti tobě nic nemám...ano? Chceme jen začít od začátku, víš...důsledně a od začátku.“⁷⁵

Nakonec se pod výhrůžkami podaří starostovi, Markovi a Glossovi Ottu zlomit a ten prohlášení podepisuje. Jeho poslední slova:

„Jednou se to vrátí...a vy budete na mém...“⁷⁶ předznamenávají příchod jiné totalitní ideologie.

Symptomatické pro tuto finální scénu i pro transformaci traumatu a reprezentaci paměti jsou právě ony prostřihy do přítomnosti, jak jednotlivé postavy na danou událost vzpomínají.

„/střih/

⁷³ *Porta apostolorum*, s. 59.

⁷⁴ *Porta apostolorum*, s. 48.

⁷⁵ *Porta apostolorum*, s. 56.

⁷⁶ *Porta apostolorum*, s. 57.

Marek: Šaty, které nebyly potřísněné krví, jsme sbalili a vzali s sebou pro ty další...já smekám přede všemi, kteří tohle dělali, kdybyste věděli, jaká svinstva dělali oni nám...já vím, že třeba přímo tihle ne...

*/střih/*⁷⁷

Tato polarita mezi událostmi tehdy (jak je zobrazuje Bambušek) a vzpomínáním na ně (sice z perspektivy postav dramatu, které ale často užívají konkrétních výpovědí svědků), je pro reprezentaci traumatu a pro utváření kulturní paměti důležitým faktorem. Promluva Jakoba téměř na konci dramatu zároveň odkazuje k problematické reflexi oné události jako celku.

*„Jakob: (...) Hrdinové...s přibývajícím časem vás přibývá...to se musí podchytit. Udělali jste ze svého minulého trápení byznys...ani nevím, jak se mám tvářit...běžte s tím k filmu...ty to možná bude zajímat! (...) A ne aby vás napadlo tady stavět pomníky. Jen by na tom zas někdo chtěl vydělat. Zkurvený naučný stezky, zkurvený cyklotrasy, parkoviště, hřiště – zkurvený bufítky!!! Ticho tady bude!!! Jak říká on – černá tlustá čára. (...) Konec prcání se svou minulostí.“*⁷⁸

Tato Jakobova promluva zároveň poukazuje na nereprezentovatelnost traumatu jako takového:

*„Kdybyste věděli, jak mi teď je...strašně smutno.“*⁷⁹

Závěr hry patří dvěma antagonistickým postavám: Fritzovi a starostovi Zichovi. „Prostřih“ ke starostově vzpomínce ukazuje alibistickou amnézii:

*„...nic si nepamatuji (...) nevím naprosto nic! Nikde jsem nebyl, nikoho jsem nepotkal.“*⁸⁰

Fritz také neví, neví co dál, neboť si prošel frustrujícím traumatem a jeho svět hodnot i on sám vyhořel. V posledním dialogu je patrná silná hamletovská aluze. Starosta se manipulativně snaží vinit z Ottovy smrti, za niž je sám zodpovědný, poněkud labilního Fritze. A jako projev shovívavosti mu nabízí k podpisu pravděpodobně vstup do strany.

⁷⁷ *Porta apostolorum*, s. 58.

⁷⁸ *Porta apostolorum*, s. 60.

⁷⁹ *Porta apostolorum*, s. 60.

⁸⁰ *Porta apostolorum*, s. 61.

„Starosta: Neplač...Já tě mám rád...jako tvého tatínka...úplně ho vidím (...) Pšššš ...nikomu to neřekneme...zapomeneme na to...zůstane to jen mezi námi. (...) Dáš se k nám synu, a zase bude dobře – uvidíš.“⁸¹

Fritz si je vědom Zichovy viny na vraždě otce. Zicha – jako Claudius – také svedl ženu své oběti. Je vrahem Fritzova otce a zároveň mu nabízí smír a pobyt v „nové rodině“. Fritz – Hamlet uzavírá *Portu apostolorum* replikou o pomstě. A stejně, jako u Hamleta, je vedena *spíše vášní než rozumem*.⁸²

„Fritz: Usekni mu hlavu! Usekni mu ji, Fritzii!! Zab to! Prosím...já vím, že to nebude k ničemu, ale udělej to kvůli mně. The rest is silence.“⁸³

Nejenom poznámka starosty Zicha v závěru hry, ale i častá Markova přerážení, typu: „*Pane předsedo, tedy...starosto,*“ odkazují k nástupu příští ideologie, která záhy vystřídá nacistickou. Jak uvádí v úvodu k dramatu *Bambušek*: Hra je napsána na paměť zhovadilým ideologiím, jako jsou např. komunismus či fašismus. Hlavního viníka postoloprtské tragédie vidí právě v ideologii, v totalitním režimu, který tyto praktiky ospravedlňuje. *Bambušek* nesnímá vinu z jednotlivců, nicméně hlavní odpovědnost přisuzuje právě ideologii. Záporné postavy jsou opravdu ničemové a snad až na rozporuplného Jakoba není o jejich pokřivených charakterech pochyb. Sadistický starosta Zicha, násilník Pavel, primitiv Marek jsou představiteli typických záporných postav, s nimiž se čtenář / divák neztotožní a vzniká tak trochu mylný dojem, že za masakr v Postoloprtech jsou odpovědni ti „špatní Češi“, nebo komunisté, nebo že šlo o vyřizování osobních účtů.

3.3 POSTAVY DRAMATU

Ve hře se vyskytuje celkem devět postav – sedm mužů (Otto, starosta Zicha, Fritz, Jakob, Gloss, Marek a Pavel) a dvě ženy (Maria a Káti). Německou rodinu tvoří otec – majitel továrny Otto, matka – lékařka Maria a syn Fritz. Hlavním iniciátorem pomsty je starosta Zicha, kterému sekunduje bezpátevní strážník Marek (obě tyto postavy mají svůj předobraz v skutečných osobách). Dalšími postavami jsou Jakob a Gloss – bývalí spolužáci Fritze, kteří se do násilné perzekuce také aktivně zapojují, stejně jako postava

⁸¹ *Porta apostolorum*, s. 62.

⁸² HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010. 501 s.

⁸³ *Porta apostolorum*, s. 62.

jednoduchého násilníka Pavla. Druhou ženskou hrdinkou je postava Káti – mladá něžná dívka, která je také součástí konfliktu, neboť má poměr s Němcem Fritzem. Charaktery postav dramatu jsou tvořeny náznakově. Jejich minulost (která bezesporu silně determinuje chování všech v ději) je zastřena. V autorských poznámkách se bližší charakteristika postav nevyskytuje a postavy o sobě (především v první části) záměrně nehovoří. O to silněji fungují náhlá vyšinutí ze zdánlivě příjemně plynoucí konverzace:

„Starosta: Klid – je to šikovný hoch – je to vidět...jistě nezapře svou rasu, že?

Maria: Jak to myslíte?

Starosta: Nijak...jen jsem to tak řekl...tak běž přece...“⁸⁴

Právě v momentech, kdy postavy jakoby mimoděk přestanou „hrát divadlo“, rozeštírou se nenápadně motivace jednotlivých postav. Ačkoliv se může zdát, že jejich psychologie je spíše modelová a osoby jsou typickými představiteli obětí (Otto, Maria, Fritz) a viníků násilné perzekuce (starosta Zicha, Jakob, Marek, Pavel), postavy oscilují mezi modelovou představou o účastnících postoloprtského masakru, individualitami, a také odkazují k dalším osobám mimo toto dílo. Ať už je to použitím citací reálných účastníků masakru pro promluvy postav – *autor postavám vložil do úst výpovědi viníků i obětí, jak byly zaprotokolovány vyšetřovací komisí (na divadle tzv. metoda verbatim)*⁸⁵ – nebo odkazem k jiným literárním postavám. Je ovšem nutné zmínit, že s historickými fakty zachází autor poněkud volně. Například postava starosty Zicha v dramatu nese jméno osoby Jana Zicha, kapitána první československé divize (s krycím jménem Petrov), který se podílel na násilných perzekucích v Postoloprtech a později se tam stal předsedou okresního národního výboru. Tato funkce později pravděpodobně zamezila jeho obvinění: *(...) neprovinil se jmenovaný činů, které jsou mu dnes připisovány. Je domněnka, že je tomu tak proto, že ZICHA je dnes jediným důstojníkem, který v tomto kraji zůstal a který mimo to zastává důležitou funkci jako předseda ONV.*⁸⁶

„Starosta: Velím – osvobod’me naše město!!! Vyžeňme je z domů. Soustřed’me je na náměstí. Marku, budeme potřebovat sto lopat a sto motyk – zapiš si to.“⁸⁷

Tato replika vychází z výsledků parlamentní vyšetřovací komise, zda byla osoba strážmistra Marka zodpovědná za shánění náčiní ke kopání masových hrobů:

⁸⁴ *Porta apostolorum*, s. 15.

⁸⁵ JUST, V. Op. cit.

⁸⁶ Předběžná zpráva k případu Postoloprty a Žatec z 28. července 1947. Ministerstvo národní obrany. Ministerstvo vnitra. Dostupné [online] URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

⁸⁷ *Porta apostolorum*, s. 48.

Jak o těchto popravách víte?

MAREK: Protože se zase sháněly motyky a lopaty.

(...)

Oni si sami vykopali hroby? Vydával jste jim lopaty?

MAREK: Ano, já jsem jim lopaty vydával.⁸⁸

Především postavy Káti a Fritze v sobě nesou aluze na další tragické postavy. Jak uvádí ve své studii Prof. Vladimír Just: *Káti váhá, zda jít na oslavu svého milého, a raději bloumá u řeky (motiv vody jakožto předtuchy vlastní smrti postavu vztahuje k Shakespearově Ofélii). (...) Káti nejsilněji ze všech cítí přicházející tragédii, je nejen Ofélií, ale i Julií a Kasandrou celé hry (analogicky pak i celková rozpolcenost připodobňuje Fritze k Hamletovi).*⁸⁹

Postavy také významně charakterizují kontrastní jazykové rejstříky. Vulgární a hrubá mluva postavy násilnického primitiva Pavla: „*Tý volé...tak vona na mě takhle?!!! Počkej, až budu mít tu bouchačku...počkej...ještě přílezeš...ještě se ukáže...nenecháme to jen tak.*“⁹⁰ Či výmluvně uměle vytvořené východoslovenské nářečí postavy Marka: „*Ta to je paradne...pul jednej poobedze a nigdze ani noha...zabera to ohromne...před tyždňom tutok jakyši poskakovali s vlajkami a ďalši še schovavali ve sklepoch...*“⁹¹ Oproti tomu řečová vada starosty Zicha spočívá v neschopnosti se vyjádřit, pojmenovat věci pravými jmény, což zastírá používáním jazykových frází: „*Jen nechte na hlavě...A propos...Co jsem to chtěl...No...teda...já jsem to zapomněl...*“⁹² Paradoxně jedinými postavami, které mluví téměř spisovnou češtinou, distingovaně, bez řečového defektu, jsou členové německé rodiny. Groteskně pak působí replika Marka určená Ottovi, který je nucen sepisovat vynucené přiznání: „*A piš česky..., aby šme tomu rozumeli My, znaš?*“⁹³

⁸⁸ In Výslechy před parlamentní komisí v Žatci 30.–31. července 1947. Doslovný zápis [online]. [cit 1. 7. 2014]. URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

⁸⁹ JUST, V. Op. cit.

⁹⁰ *Porta apostolorum*, s. 14.

⁹¹ *Porta apostolorum*, s. 11.

⁹² *Porta apostolorum*, s. 20.

⁹³ *Porta apostolorum*, s. 52.

3. 4 DRAMATIZACE TRAUMATU

Drama svou otevřenou strukturou (která však není epizodická ve smyslu revuální kompozice, jednotlivé části na sebe asociativně navazují a vzájemně se prolínají) připomíná formu vzpomínání – konkrétně vzpomínání na trauma, které taktéž nemá lineární strukturu. *Na rozdíl od vědomého vzpomínání, které je ztotožňováno se smysluplným vyprávěním, trauma boří časové uspořádání, které se vytváří při vyprávění vzpomínek.*⁹⁴ Jednotlivé situace, dialogy i monology se vzájemně prolínají, často až na hranici srozumitelnosti. Příznačně především v lyrické mezihře *II. Noc otevírá své brány*, kdy jsou promluvy postav milostného trojúhelníku Káti, Fritze a Pavla dekonstruovány, monolog Fritze je roztříštěn, dialogy nenesou ani tak dramatickou situaci, jako spíše básnickou metaforu. Fritz (pravděpodobně i Jakob) se v tuto chvíli nachází na jiném místě než Káti a Pavel.

„Jakob: Něco tu je.

Fritz: Chci, aby to přestalo...tady uvnitř ta strašná bolest přichází a odchází...

Káti: Je to silný.

Pavel: To je možný...

Jakob: Něco!

Káti: Chci se ho dotknout...

Fritz: Dýchej, dýchej, dýchej...Je to tady všude. Dusím se!

Pavel: Ale co tam dělaj?

Jakob: Přišla noční hodina, – pokleknouc na kolena, – porta apostolorum.

*Káti: Bílý býk!*⁹⁵

Především v poslední, páté části dramatu *The rest is silence*, v níž vrcholí postolo-
prtský masakr a dochází k brutálnímu násilí, je nejpatrnější spojení historické události se současností. Děj se (na rozdíl od úvodní expozice) odehrává v rychlém sledu, krátké sekvence jsou často odděleny poznámkou „*stříh*“. Pomocí stříhu se jakoby zábleskem mění na chvíli čas i prostor dramatického děje. Stříhem se postavy ocitají v přítomnosti (či období, v němž vzpomínají na revoluční události). Právě tyto momenty, které propojují

⁹⁴ KRATOCHVIL, A. Op. cit., s. 44.

⁹⁵ *Porta apostolorum*, s. 27.

minulost postav s přítomností a odkazují k jejich individuálním vzpomínkám (mohou být v kontrastu s kolektivní pamětí), se svým silným vztahem k přítomnosti (tedy ke čtenáři, divákovi) podílejí na utváření kulturní paměti.

„/střih/

Otto: Mučení někdy trvalo hodiny, dny, týdny, měsíce. Když se jim tvé doznání nezamlouvalo, musel si ho napsat znovu...spousty, spousty, spousty papírů popsaných tvou rukou...nemohli tě zabít jen tak...potřebovali toto, aby měli argument...

/střih/“⁹⁶

nebo

„/střih/

Pavel: Řekli mi – pamatuji si to jako dnes: Přijď dnes večer na radnici, budeme tě potřebovat. Já tam nechtěl jít. Já jsem musel! A byla tam řada mužů z našeho města...pamatuju si je všechny.

/střih/“⁹⁷

Další specifickou figurou, kterou autor pro přenos traumatu používá, je „ticho“. Nejenže se vyskytuje v názvu vrcholné části děje (*V. The rest is silence*), v části, v níž naplno dojde k brutální agresi na německé rodině, ale ticho – ve smyslu mlčení také bývá častou replikou. Třemi tečkami (...) odpovídá umírající Maria svému synovi Fritzovi, mlčením (...) odpovídá Jakob a Gloss Ottovi, který po nich žádá milost.

„Otto: Poslouchejte mě chlapci...vždyť my se dobře známe...znáte Fritze...chodili jste spolu do třídy...teda do školy...známe se přece?

Jakob + Gloss: ...“⁹⁸

Ticho zde funguje jako izolace, mlčení jako přerušení komunikace, mlčení jako způsob přenosu toho, co nejde popsat slovy – traumatu. Alexandr Kratochvíl zmiňuje v souvislosti s nereprezentovatelností traumatu výrok židovského spisovatele, přeživšího holokaustu, Ellieho Wiesela: *To, oč se snažím, je dostat do svého díla co nejvíce mlčení. A přeji si, aby jednou mé dílo nebylo posuzováno podle slov, která jsem napsal,*

⁹⁶ *Porta apostolorum*, s. 53.

⁹⁷ *Porta apostolorum*, s. 54.

⁹⁸ *Porta apostolorum*, s. 48.

nýbrž vahou mlčení. Kdybych mohl předat mlčení, tedy nesdělitelnost, pak bych částečně své dílo ospravedlnil.⁹⁹

⁹⁹ KRATOCHVIL, A. Op. cit., s. 44.

4. INSCENACE PORTY APOSTOLORUM

4.1 MIROSLAV BAMBUŠEK

*Ten strach je tady prostě proto, že to není přijaté jako součást naší historie. A výsledek je, že v Postoloprtech jsou nějaké neviditelné díry, chodíš po nich a připadáš si, že chodíš po kostrách, všude štěrbiný – propadneš se tam někam? Tímhle jsme ohrožení, že když nebudeme svou minulost otevřeně reflektovat, prostě se do ní propadneme a ztratíme se v ní!*¹⁰⁰

Miroslav Bambušek (nar. 1975) je výrazný český režisér a dramatik, který se ve své tvorbě dlouhodobě věnuje kontroverzním společenským tématům. Platí za angažovaného autora, jehož tvorba osciluje mezi *politickým divadlem a lyricky rozvolněným textem*¹⁰¹. Z hlediska formy je specifickým znakem Bambuškovy dramatické tvorby neurčitost a fragmentárnost textu, hry nabízejí mnoho prostoru pro jevištní výklad – Bambušek je totiž často sám i inscenátorem vlastních textů. V rovině tématu se pohybuje v rámci společensky a politicky angažovaných námětů, častým východiskem je odkrývání tabuizovaných událostí historie (druhá světová válka, odsun Němců, nástup ideologie Komunistické strany Československa a politické procesy, třetí odboj). Pro Miroslava Bambuška je vždy podstatné téma – pracuje často se sekundárními zdroji, archivními materiály, nedramatickou literaturou, z čehož skládá své texty, z nichž vždy jasně vyplývá kritický názor autorského subjektu. Vždy se pomocí divadelních prostředků kriticky a ostře vyjadřuje k problémům současnosti. Poetiku jeho tvorby můžeme označit jako excentrickou, groteskní, na pomezí dokumentu a fikce, se silným vztahem k prostoru (*site specific*) a silnou tendencí odkrývat zapovězená místa a příběhy. Za hru *Porta apostolorum* (2004) obdržel druhou cenu v soutěži o nejlepší českou hru Nadace Alfréda Radoka. Za završení projektu *Perzekuce.cz* v pražském prostoru La Fabrika získal Cenu Sazky a Divadelních novin 2006.

Miroslav Bambušek se narodil v Lounech, ve stejném okrese se nacházejí Žatec a Postoloprty. Louny vzdálené deset kilometrů byly české, zatímco obyvatelé Postoloprty byli především Němci. Sám má k tomuto místu v severočeském kraji úzký vztah,

¹⁰⁰ DRÁPAL, Vladimír Lábus. Nechci se propadnout do díry po minulosti. Rozhovor s Miroslavem Bambuškem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.novinky.cz/kultura/57291-bambusek-nechci-se-propadnout-do-diry-po-minulosti.html>

¹⁰¹ JUST, V. Op. cit.

k motivaci zájmu o postoloprtské poválečné události uvádí toto: *Řešil jsem Balkán* [organizace Balkánské sezóny s občanským sdružením Mezery o lidských právech na Balkáně během občanské války, pozn. aut.], *ale co bylo za humny, jsem v podstatě nevěděl. To mě nakoplo a moje cesta k zpracování materiálu šla už jistým směrem – začal jsem se pít po dokumentech a zjistil, že to je ono. Rodil se dramatický text a s ním přišlo i téma celého projektu: Perzekuce 1939–1945.*¹⁰²

4.2 PERZEKUCE.CZ

Projekt *Perzekuce.cz* připravil Miroslav Bambušek s občanským sdružením Mezery. Zabýval se tabuizovanými poválečnými událostmi, trval téměř rok a tvořilo jej celkem šest scénických tvarů. Význam celého projektu spočíval především v jeho společenské a politické angažovanosti – upozornil na etické a morální problémy skrze divadelní prostředky. Byl rozdělený na několik částí a postupně zobrazoval represe na civilním obyvatelstvu v pohraničí v letech 1939–1945. Hledal paralely mezi nacistickým terorem a poválečným odsunem Němců.

V rámci projektu *Perzekuce.cz* (2005–2006) bylo uvedeno několik ojedinělých (často jednorázových) představení. V Multiprostoru Louny proběhl scénický dokument *Předběžná zpráva Postoloprty no. 1* (28. května 2005, režie Miroslav Bambušek), následně pak v rámci offprogramu Pražského divadelního festivalu německého jazyka *Předběžná zpráva Postoloprty no. 2* (5. listopadu 2005, režie Miroslav Bambušek). Dne 25. září 2005 měla premiéru *Porta apostolorum* v režii Davida Czesanyho, následoval scénický dokument *Polemika o vyvedení Němců z Brna 30. 5. 1945 no. 1* (koncepte a režie Miroslav Bambušek, 1. října 2005), *Útěcha polní cesty* (režie M. Bambušek, premiéra 15. ledna 2006, La Fabrika), silně antikomunistická inscenace dramatu Karla Steigerwalda *Horáková x Gottwald*, reflektující už padesátá léta (rež. Viktorie Čermáková, premiéra 19. března 2006, La Fabrika).

Bambušek projekt odstartoval v Lounech 28. května roku 2005 scénickým dokumentem s názvem *Předběžná zpráva Postoloprty no. 1* (viz výše), kterého se účastnili i pamětníci postoloprtského poválečného masakru. Během představení bylo čteno z archivních materiálů tehdejší vyšetřovací komise ministerstva vnitra a národní obrany a z

¹⁰² DRÁPAL, Vladimír Lábus. Nechci se propadnout do díry po minulosti. Rozhovor s Miroslavem Bambušekem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.novinky.cz/kultura/57291-bambusek-nechci-se-propadnout-do-diry-po-minulosti.html>

protokolů z výslechu svědků. Projekt proběhl v okolí Postoloprť, na místech, kde k tragédiím reálně docházelo. Tato přímá konfrontace s pamětí místa tvořila důležitou složku scénického čtení. Silným momentem bylo jak oživení příběhů minulosti přímo před očima diváků, kteří byli tímto způsobem postaveni do role očitých svědků, tak vnímání nereflexe dané události v přítomnosti. Bambušek, který byl autorem i režisérem, tak vytvořil spojnici mezi minulostí a přítomností, pomohl rozpomenout se na události, na něž se účelně zapomnělo a včlenil je tak do kulturní paměti. *Kopřivy a plevel, jimiž jsou místa mordů dodnes pokryta, jsou výmluvným semiotickým znakem našeho alibismu, stejně jako celé to kocourkovské poválečné vyšetřování. Plevel slov akterů krvavého příběhu, zatloukání, svádění všeho na blíže nespecifikovaný, obecný rozkaz k „vyčištění prostoru“ – to vše velmi nápadně připomínalo poválečné výpovědi „nevinných“ funkcionářů nacistického mocenského aparátu.*¹⁰³

4.3 INSCENACE

*Porta apostolorum – krutá hra o věcech, o kterých raději nechceme nic vědět. Poválečný večírek v jednom pohraničním městě. Noční účtování s jednou váženou německou rodinou – inscenace byla uvedena v prostoru bývalé hliníkové slévárny v pražských Holešovicích (současná La Fabrika). Premiéra se konala 25. září 2005 (reprízy 7., 9., 20., 22. října 2005), režisérem Bambuškovy hry byl David Czesany. V rozhovoru s Vilémem Faltýnkem zdůvodnil výběr prostoru takto: *Pro syrovost příběhu byla vhodná holešovická fabrika – jako industriální prostor, bývalá slévárna hliníku, kde už základní atributy chybějí, ale něco tam přeci jenom zůstalo. Prostor si uchoval autenticitu tovární špinavosti.**¹⁰⁴

Czesany dále zdůrazňuje formální stránku hry, kterou vnímá jako dramatickou báseň. Tudíž jsou pro něj primárními jevištními prostředky zkratka, střih, vyjádření znakem a metaforou. Scéna není realistická, naopak je v ní zdůrazněna syrovost továrny, hrubého materiálu (písek, železo) i opuštěnost místa. *Inscenování v syrové, zdevastované industriální architektuře mu zcela přirozeně propůjčilo další dimenzi – jakousi děsi-*

¹⁰³ JUST, Vladimír. Perzekuce po česku aneb klid na okrese. 9. 6. 2006 [online]. [cit 4. 7. 2014]. URL: <http://hn.ihned.cz/c1-18641450-perzekuce-po-cesku-aneb-klid-na-okrese>

¹⁰⁴ FALTÝNEK, Vilém. Porta Apostolorum – báseň ve špinavé továrně. Rozhovor s režisérem Davidem Czesanym [online]. [cit 4. 7. 2014]. URL: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/nedele/porta-apostolorum-basen-ve-spinave-tovarne>

vou, přízračnou atmosféru, která diváka uvrhne do stavu permanentního napětí a stálého očekávání zla.¹⁰⁵

Do rolí lehce modelových postav byli obsazeni: Marie Spurná, Miloslav Mejzlík, Michal Slaný, Rudolf Stärz, Stanislav Majer, Tomáš Bambušek, Jan Dvořák, Jindřiška Křivánková a Jan Lepšík. Pro inscenaci tedy vznikl herecký soubor složený z herců, kteří s Miroslavem Bambuškem spolupracovali již v Multiprostoru Louny, z profesionálů z kamenných divadel i herců bez hereckého vzdělání či stálého angažmá: tehdy dvacetiletá studentka Duncan centra tanečnice Jindřiška Křivánková, výtvarník Tomáš Bambušek, herci Divadla Komédie (Marie Spurná, Stanislav Majer) či Miloslav Mejzlík (Divadlo Na zábradlí, Národní divadlo v Brně) a další. Zdánlivě nevyvážené herecké obsazení ale naopak velice dobře fungovalo v rámci celku inscenace, celý soubor působil sevřeně a koncentrovaně. Herecká stylizace byla podřízena tématu hry i její vizuální stránce. *Inscenace je pozoruhodná i hereckou souhrou, tím, jak individuality slouží celku a zároveň na malé ploše autenticky rozehrávají lehce nahozené charaktery. (...) lyricky ztišené situace se prolamují do brutálních výjevů.*

První, poměrně obsáhlý, obraz hry se celý odehrával frontálně k divákům – en face. Další scény a inscenace jako celek se neodehrávaly v duchu kukátkového jeviště, ale po celém prostoru továrny. *Inscenátoři s vydatnou pomocí „vyloupli“ z šera fabriky každický detail, hrají nejen u stropu, ale i pod pódiem, doslova pár centimetrů pod naším zadkem.*¹⁰⁶ Jednotlivé scény probíhaly po celém prostoru, zdůrazněna tak byla útržkovitost, ale i paralelnost děje (silně zakotvená v textu). *Je svým způsobem obdivuhodné, jak inscenátoři obsáhnou a rozehrávají celý rozlehlý prostor s vysokým stropem, ožívují jednotlivá dějiště, zapojují zvuky a naléhavě znějící hudbu Vladimíra Franze.*¹⁰⁷

Scénografem *Porty* byl scénický výtvarník Petr Matásek. Vizuální stránka, práce se surovým prostorem a tísnivá atmosféra místa byly významným faktorem inscenace poválečného masakru i navozování traumatické zkušenosti. *Svícení je jednoduché, stále pološero se svíčkami nepůsobí vůbec vyumělkovaně, temná zákoutí továrenského provozu vyhlížejí výhružně, stejně jako svítící neidentifikovatelná halda či kopec písku, v němž*

¹⁰⁵ MACHALICKÁ, Jana. Brutální exekuce v továrně. *Lidové noviny*, 26. 10. 2005.

¹⁰⁶ JUST, Vladimír. Perzekuce po česku aneb klid na okrese. 9. 6. 2006. [online] URL: <http://hn.ihned.cz/c1-18641450-perzekuce-po-cesku-aneb-klid-na-okrese>

¹⁰⁷ MACHALICKÁ, J. Op. cit.

*lze tušit ty nejhrůznější nálezy. (...) Hoří ohně, klec s obětí se komihá, do haly vjíždí monstrózní rozmlácený auták...*¹⁰⁸

Inscenátoři vycházeli z toho, co prostor zdevastované továrny nabízel – kabina jeřábu, trubky, železné kolejnice, vrak automobilu apod. Vesměs všichni kritici ve svých recenzích zmiňují atmosféru prostoru jako jeden z hlavních činitelů. Například Vladimír Just uvádí, že *už samotná návštěva a následné spolu-sdílení, spolu-vytváření a spolu-bytí (spolu-obydlování) „vybydlené“ slévárny hliníku v Přístavní ulici č. 22 v pražských Holešovicích (La Fabrika) byla zpravidla svébytným zážitkem – bez ohledu na to, co se pak linulo nebo nelinulo z jeviště do hlediště. Rozbitá a polorozbitá skla, sudy, pneumatiky, neustále překračované staré kolejnice, haldy písku i kusy betonu, oprýskané stěny, propadlé podlahy, vyřazené zrezivělé pláty i stařícké funkční stroje industriálního prostoru slévárny – to vše korespondovalo s generálním tématem „mezer“ a „stínů“ v naší kolektivní paměti.*¹⁰⁹

Silným prvkem v inscenaci bylo zapálení ohně na podlaze jeviště a hlasitý vjezd polorozpadlého automobilu do sálu. Tyto prostředky použil režisér se záměrem atakovat diváka, přiblížit mu dojem nebezpečí, života a smrti – zpřítomnění agrese, traumatického zážitku. V podstatě šlo o to, že *ta lůza se nalila chlastem, a tak si to v podstatě na ostatních vylili, šlo o život.*¹¹⁰ Že byly tyto útočné prostředky funkční, dokazuje i reflexe zážitku Jany Machalické – *tma, dramatické svícení, oheň šířící se po podlaze stříkaným benzínem i řvoucí vrak auta s oslepujícími světly spoluvytvářejí atmosféru děsu z postupně rozpoutávaného zla.*¹¹¹ Pojem „zážitek“ je v tomto případě na místě.

Často zmiňovaná je jedinečnost prostoru, jeho atmosféra a smyslové vnímání – diváci byli oslněni reflektory přijíždějícího auta, které zároveň vydávalo nepříjemné rachotivé zvuky a vzbuzovalo tíseň, jelikož nebylo jisté, kam se rozjede. Stejně tak oheň v sudu při vstupu do továrny, či později během představení planoucí přímo na jevišti, působí silně na smysly člověka. A v neposlední řadě samotné industriální prostředí zanedbané fabriky, v němž se mísí zatuchlý pach, vlhkost, špatné osvětlení a špína – to vše jsou faktory podílející se na stíněné atmosféře prostoru a inscenace, která měla di-

¹⁰⁸ MACHALICKÁ, J. Op. cit.

¹⁰⁹ JUST, Vladimír. Perzekuce po česku aneb klid na okrese. 9. 6. 2006. [online] URL: <http://hn.ihned.cz/c1-18641450-perzekuce-po-cesku-aneb-klid-na-okrese>

¹¹⁰ FALTÝNEK, Vilém. Porta Apostolorum – báseň ve špinavé továrně. Rozhovor s režisérem Davidem Czesanym [online]. [cit 4. 7. 2014]. URL: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/nedele/porta-apostolorum-basen-ve-spinave-tovarne>

¹¹¹ HRDINOVÁ, Radmila. Brána plná zla. *Právo*, 7. 11. 2005.

vákům skrze smyslové vnímání, tělesnost a silné emotivní prožitky zprostředkovat tíseň a agresi postoloprtského traumatického zážitku. *Přidanou hodnotou Porty je třeba i reálný, válkou poznamenaný automobil, který na chvíli slévárnu zamoří příšerným puchem a randálem a ve tmě na nás zašilhá zlověstně vykloubenými reflektory.*¹¹²

Metaforičnost a zkratkovitost předlohy, stejně jako prostorová a herecká stylizace v inscenaci uhýbá od zobrazení tématu, od traumatické události jako dokumentu. Naopak důraz je kladen na přiblížení hrůzy v pocitové rovině. A opět nikoli vcit'ováním se do postav tragédie, nýbrž zakoušením nepříjemných podnětů (výrazná kumulace hlasitosti, oslnění reflektory, nepříjemná blízkost herců, nepohodlí). Tento atak na diváka je ovšem především divadelním prostředkem, a nikoli hlavním tématem hry. Jak ukázala textová analýza, hra je poměrně složitá jak svou strukturou, nepřehledností, tak především množstvím odkazů. Divákovi neznalému textu *Porty apostolorum*, dokumentů z nichž je citováno a také historických okolností, může činit orientace v ději i v postavách obtíže.

*Od počátku mnohdy tápeme, kdo jsou Češi a kdo Němci. (...) Jako by Bambušek předpokládal, že všichni diváci ve „Fabrice“ byli na exkurzi v Lounech a Postoloprtech, jako by vycházel z (hluboce mylné) teze, že jde ve faktografické rovině o věci banální, notoricky známé. Neexistence jejich vědomí byla přece jedním z důvodů vzniku celého projektu!*¹¹³

¹¹² JUST, V. Op. cit.

¹¹³ JUST, Vladimír. Perzekuce.cz – Případ Postelberg. A2 – kulturní týdeník, 2005, č. 3.

ZÁVĚR

Miroslav Bambušek v *Portě apostolorum* akcentoval několik důležitých momentů. V prvé řadě je to upozornění na samotnou skutečnost, že se masakr v Postoloprtech odehrál a že na něm nesou vinu Češi – ať už jednotlivci či autority (zprávy, které chystanou násilnou perzekuci posvěcovaly shora, přivezla z Prahy postava starosty Zicha). V celkovém vyznění se ovšem motivace násilností zjednodušily na osobní msty, vyřizování si účtů či primitivní agresi, což je v souvislosti s postoloprtským masakrem, na kterém měl velký podíl vojenský oddíl, poněkud zavádějící. Bambušek ovšem primárně nehledá viníky ve smyslu konkrétních osob – jako ústředního původce a pachatele zobrazuje totalitní ideologii, která ve vypjatých situacích získává silný vliv a ospravedlňuje násilné chování.

Do kulturní paměti společnosti tak transformuje nejen nelibý obraz (rádo) pozapomenutého provinění, ale především angažovaně upozorňuje na nebezpečí totalitních systémů (nacismus a komunismus), v jejichž hájemství jsou nelidské zločiny v bezpečí. Ve specifiku poválečné doby, kdy odeznívala nacistická okupace a nastupovala ideologie komunistická, vidí mezní situaci, která pokřivuje charaktery lidí, poskytuje prostor pro bezpečný úkryt v davu, pro kolektivní vinu a zřikání se jakékoli odpovědnosti za vlastní jednání.

Bambušek využívá konfrontace individuální paměti (prostřihy pro výpovědi jednotlivých postav – svědků), kolektivní paměti a historické faktografie. Jeho vyprávění funguje jako reprezentace vzpomínky, stává se prostředníkem paměti. Zároveň zůstává důležitým momentem fakt, že kromě paměti obětí je zobrazována i paměť pachatelů – traumatická událost tak může být představována jako celek. Bambušek vytváří příběh na principu konfrontace „velkých“ a „malých“ dějin – rodina německého továrníka je obětí násilné odplaty svých známých v rámci divokého odsunu – obloukem se ale vrací k obecným mechanismům opakujících se genocid.

Silným momentem je v Bambuškově díle i spojnice minulosti s děním přítomnosti, a to především ve chvíli, kdy upozorňuje na nedostatečnou reflexi oné události. Tato absence vědomosti ovlivňuje naše vnímání v současnosti, proto autor upozorňuje na důležitost reflexe postoloprtských událostí a jejich začlenění do kulturní paměti – to vše s důrazem na všeobecnou platnost. V podstatě tím říká: pouze v případě, že si budeme pamatovat tuto konkrétní událost (jednu z mnoha případů), můžeme se v přítomnosti a

budoucnosti vyvarovat podobných pochybení a především nástupu jakékoli ideologie. Což je sice názor jasně vyhraněný, avšak poněkud zavádějící, alespoň v kontextu postoloprtských událostí, kde sehrály roli silnější faktory (např. že v Postoloprtech zřejmě skutečně bylo mnoho představitelů nacistického režimu, či že vojáci československé divize, kterým byl úkol „očistit“ území od Němců svěřen, přišli z valné většiny přímo z východní fronty).

Reprezentace traumatu dociluje Bambušek ve své hře formální rekonstrukcí vzpomínek a specifickými dramatickými figurami. Z hlediska stavby hry je to fragmentarita, nedořečenost, metaforičnost a především prostříhy, které na jednu stranu pracují s momentem vzpomínky, na straně druhé svou častou paralelností a prolínáním jednotlivých situací poukazují k roztržitosti lidského vnímání i paměti jako takové. Dalším prvkem je hojně používání ticha – mlčení jako odpověď jednotlivých postav i jako metafora celé události – a svědčí tak o nepřenositelnosti traumatického zážitku. Pro zpřítomňování traumatu v inscenačním ztvárnění je symptomatický záměr atakovat diváky nepříjemnými podněty – světlo, hlasitý zvuk, pach, pocit opuštěnosti a vyprázdnění v prostoru nefunkční tovární haly. Stejně tak herecká stylizace, odklon od psychologického realismu, pomáhá koncentraci na samotný moment traumatu s přesahem k reflexi jeho vnímání. A to pomocí zcizovacích momentů – komentování děje skrze citace jiných děl (stejně jako v dramatu).

Bambušek vyhodnotil postoloprtské poválečné události jako historický okamžik, který by neměl upadnout v zapomnění. Jeho dílo však není pouhým pomníkem masově vyražděným obětem – směřuje k všeobecně platné výpovědi. Pomocí vytváření historického mýtu vztahuje onu událost k současnosti a jasně varuje před hrozbou návratu jakékoli totalitní ideologie. Zkoncentroval tak událost minulosti ve fundující dějiny. Skrze vzpomínání ji oživuje a utvrzuje tak společnost v přítomnosti.

Fenomén inscenací zabývajících se traumatickými historickými událostmi dvacátého století (druhá světová válka, odsun českých Němců, politické procesy v padesátých letech aj.) je hojně rozšířený, ale poměrně málo reflektovaný. Ráda bych proto téma rozšířila v diplomové práci. Jaké dramatické / divadelní prostředky se k reprezentaci traumatu používají, jaké momenty jsou akcentovány a jak divadelní projekty zasahují do kulturní paměti společnosti. Staví tedy současní divadelníci svými inscenacemi pomníky padlým hrdinům nebo reflektují vzpomínání na ně? Z čeho vyvěrá potřeba uměleckého ztvárnění duchů nedávné minulosti?

SEZNAM LITERATURY

- ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2001.
- BAMBUŠEK, Miroslav. *Porta apostolorum*. Nepublikováno. Archiv DILIA.
- BARŠA, Pavel. *Paměť a genocida: úvahy o politice holocaustu*. Praha: Argo, 2011.
- BOROWSKI, Mateusz – SUGIERA, Malgorzata. Divadlo jako stroj paměti a zapomnění. *Divadelní revue*, 24, 2013, č. 3., s. 57–68.
- ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.
- HILSKÝ, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010.
- JUST, Vladimír. *Miroslav Bambušek: Porta apostolorum 2004*. Rukopis, nestr. K dispozici v osobním archivu autorky.
- KRATOCHVIL, Alexander. Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy. O studiu paměti, traumatu a literatury. *Host*, 2014, č. 2., s. 43–46.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007.
- SPURNÝ, Matěj. *Nejsou jako my. Česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960)*. Praha: Antikomplex, 2001.
- STANĚK, Tomáš. *Perzekuce 1945*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1996.
- ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ, Radmila. O paměti, historii, vědomí a nevědomí. Současná bádání v paměťových studiích. *Dějiny – teorie – kritika*, 2007, č. 2, s. 232–255.

PRAMENY

Předběžná zpráva k případu Postoloprty a Žatec z 28. července 1947. Ministerstvo národní obrany. Ministerstvo vnitra. Dostupné [online]. URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

Výslechy před parlamentní komisí v Žatci 30. – 31. července 1947. Doslovný zápis [online]. [cit 1. 7. 2014]. URL: <http://www.heimatkreis-saaz.de/>

DALŠÍ ZDROJE

ARBURG, Adrian. Také vraždy přivítaly mír. Rozhovor s historikem Adrianem von Arburgem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/4670-take-vrazdy-privitaly-mir>

ASSMANN, Aleida. Přednáška: *From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past*. Ze dne 8. 11. 2012. Praha. Cit. 22. 4. 2014.

URL: <http://www.ucl.cas.cz/videoprednaska/Player.html>

DRÁPAL, Vladimír Lábus. Nechci se propadnout do díry po minulosti. Rozhovor s Miroslavem Bambuškem [online]. [cit 30. 6. 2014]. URL: <http://www.novinky.cz/kultura/57291-bambusek-nechci-se-propadnout-do-diry-po-minulosti.html>

DRDA, Adam. Pomník „postoloprtským událostem“ [online]. [cit 28. 6. 2014]. URL: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/glosa/_zprava/655483

FALTÝNEK, Vilém. Porta Apostolorum - báseň ve špinavé továrně. Rozhovor s režisérem Davidem Czesanym [online]. [cit 4. 7. 2014]. URL: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/nedele/porta-apostolorum-basen-ve-spinave-tovarne>

HRDINOVÁ, Radmila. Brána plná zla. *Právo*, 7. 11. 2005.

JUST, Vladimír. *Perzekuce po česku aneb klid na okrese*. 9. 6. 2006. [online] URL: <http://hn.ihned.cz/c1-18641450-perzekuce-po-cesku-aneb-klid-na-okrese>

JUST, Vladimír. *Perzekuce.cz – Případ Postelberg. A2 – kulturní týdeník*, 2005, č. 3.

KUČERA, Rudolf. Také vraždy přivítaly mír. Rozhovor s historikem Rudolfem Kučerou [online]. [cit 30. 6 2014]. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/4670-take-vrazdy-privitaly-mir/>

MACHALICKÁ, Jana. Brutální exekuce v továrně. *Lidové noviny*, 26. 10. 2005.

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Postoloprtská kasárna, dějiště prvních exekucí.¹¹⁴



Postoloprtská bažantnice, místo sběrného tábora.¹¹⁵

¹¹⁴ Oficiální fotografie projektu Perzekuce.cz [online].[cit 14. 7. 2014].URL:
http://perzekuce.cz/realizace/perzekuce/realizace_postoloprty.html

Inscenace Porty apostolorum v La Fabrice.¹¹⁶



¹¹⁵ Op. cit.

¹¹⁶ Foto Martin Špelda [online]. [cit 14. 7. 2014]. URL:
http://perzekuce.cz/realizace/perzekuce/realizace_porta.html

