

# ARNOŠT GOLDFLAM: SLADKÝ THERESIENSTADT ANEB VŮDCE DAROVAL ŽIDŮM MĚSTO

(1996)



Motiv holocaustu se v tvorbě Arnošta Goldflama (\*1946) objevil již dříve, zejména pak v dramatu *Písek* (s podtitulem *Tak dávno*; prem. i rozmn. 1988), v němž fabulačně spojil autobiografické prvky ze svého dospívání a života v nesvobodné společnosti s hlubší mytologizující rovinou pojednávající o dychtivé touze po plnohodnotném životním prožitku za všech okolností. Židovské téma autor explicitně rozvinul také v divadelní adaptaci povídky *O smutných očích Hany Karadžičové* z Olbrachtova cyklu *Golet v údolí* (hráno s titulem *Oči bludných hvězd*, prem. 1995, knižně 1996); k autorům židovské kulturní tradice se ostatně Gold-

flam pravidelně vrací i jako dramaturg a režisér (Franz Kafka, Joseph Roth, Daniil Charms, Aleksandr Ivanovič Vvěděnskij aj.).

Drama *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* se ovšem tematicky neopírá pouze o problematiku židovského holocaustu, autor v něm dále akcentuje témata, která jsou pro jeho dramatickou tvorbu typická: člověk se ocitá v mezních situacích a kromě vnějšího tlaku je rovněž vystaven nejistotě z ambivalence věcí a jevů, jež ho obklopují. Goldflam si často všimá rozpolcenosti světa, nejasných hranic mezi tak zvanou objektivní skutečností a jejím zobrazením (představami, fabulacemi, sny, stylizací). V dramatech Arnošta Goldflama se „skutečnost“ mnohdy nečekaně a náhle proměňuje v pouhou představu či sen některé z postav (*Jeden den*, 1983; *Jedna noc aneb Sen*, 1986; *Já je někdo jiný*, 2003). Autor rozmazává hranice mezi tím, co se jeví být reálné a co je jen pouhou představou subjektu – dramatického hrdiny (*Červená knihovna*, 1985; *Agátománie*, 1987). Opakovaně se objevují motivy přechodové fáze mezi přirozenou identitou člověka a jeho sociální adaptací, která vede ke stylizaci, či dokonce k popření sama sebe. Tematizací různých krajních poloh lidské subjektivity, třeba i nejtemnějších stránek psychiky, pudového či přímo patologického jednání se Goldflamovo dramatické dílo svým nezaměnitelným způsobem žánrově pohybuje mezi psychologickým dramatem a absurdní groteskou zobrazující tragické aspekty jednání moderního člověka.

Fabulačním východiskem dramatu *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* jsou dva autentické zdroje: deníky terezínského vězně, původně prvorepublikového židovského novináře Willyho Mahlera (v dramatu zastoupeného postavou

hlavního hrdiny Mahnera) a historický fakt natáčení německého propagandistického filmu v terezínském ghettu v roce 1944, jehož režie byla svěřena jednomu z obyvatel ghetta – filmaři Kurtu Gerronovi, který v dramatu vystupuje pod jménem Gerroldt (filmový záznam s podtitulem *Vůdce daroval Židům město se skutečně dochoval*). Vyjma úvodního obrazu je celé drama časově a prostorově přesně určené a ohraničené: odehrává se v Terezíně během roku 1944. Děj je tvořen třemi paralelními fabulačními liniemi: první sleduje milostné avantýry hlavního hrdiny, druhá se odvíjí na pozadí jeho snových dialogů a imaginárních setkání s milovanou Mařenkou, třetí se skládá z několika výstupů o natáčení filmu v terezínském ghettu.

Samotný děj otevírá obraz loučení s milovanou dívkou a Mahnerův odchod do ghetta, uzavřen je o necelé dva roky později zařazením Mahnera a Gerroldta mezi vězně transportované do vyhlazovacího tábora. Mezitím hlavní hrdina prožívá čtyři milostné vztahy, jimiž kompenzuje svou bolestnou ztrátu milované dívky, která se mu zjevuje v představách a snech, jako by žila stále s ním. Právě tolik vypověděly autentické zdroje, z nichž autor vycházel.

K oběma ryze privátním a spíše psychologizujícím liniím je kontrastně přistavena linie třetí, zpřítomňující produkční organizaci filmu a natáčení jednotlivých scén. Vězni, kteří zde vystupují v tragicky absurdních rolích „filmových herců“, sice hrají sami sebe, avšak jsou natáčeni veskrze ve stylizovaných situacích. Takto vedeni režisérem Gerroldtem, který se rozhodl spolupracovat s nacisty, jsou vytrháváni z kontextu reality a vřazováni do kontextu propagandy (*RUHM: „Zde se nyní natáčí informativní, zpravodajsko-dokumentární film. Téma, jak můžete pozorovat, vychází ze skutečnosti, čili svědectví o židovské samosprávě ve městě Terezíně. Film ukáže, že uprostřed války žijete spolu, v dobrém zdraví a – ještě jednou podtrhuji – uprostřed války – v relativním přepychu. [...] Budete v tom filmu pracovat, procházet se, spát, odpočívát, nakupovat, chodit do banky a na poštu, bavit se, tančit, dělat divadlo a tak dál.“ 180–181; jiný příklad: záznam umírání otce hlavního hrdiny jako „návštěva u nemocného“, 203–204, atd.).*

Prostřednictvím filmového natáčení, které je cynickou hrou a kaširovanou realitou, však paradoxně vzniká skutečný obraz života v ghettu. Krutou povahu tohoto paradoxu si samozřejmě postavy dobře uvědomují a komentují ji (např. „*MAHNER: Kdyby tohle někdy se mělo odehrávat na divadle nebo ve filmu, lidi by se chechtali nad tím, jaký je to falešný patos a kýč.*“ 182). Obraz obludné a kruté reality vysvítá o to jasněji, oč je v propagandistickém filmu falšován („*KOMENTÁŘ: Zatímco Židé v Terezíně sedí u kávy s bábovkou a tančí černošský swing pro filmovou kameru, nesou naši vojáci na svých bedrech veškerou tíhu strašlivé války, bídu a odříkání, aby bránili svoji vlast, svou domovinu.*“ 235).

Realita terezínského ghetta se mozaikovitě skládá z fragmentů dramatických výstupů, v nichž se nepravidelně až disonantně střídají scény Mahnerových flirtů a snových dialogů s natáčením filmu. Do kompozice otevřeného dramatu jsou

dále vsunuty úryvky – citace různých hudebních a literárních děl cizích autorů. Ty se s vlastním příběhem pojí do poměrně složité koláže, žánrově se přibližující dramatické revui. Citace jsou většinou zařazeny bez přímé dějotvorné vazby a vytvářejí paralely či analogie k příběhu. Tematickou vazbou je spojen s dějem hry například úryvek dětské opery *Brundibár* Hanse Krásky, která byla poprvé předvedena dětskými vězni právě roku 1944 v Terezíně. Citaci opery *Prodaná nevěsta* spojuje jak jméno Mahnerovy milované dívky, tak motiv odtržení milenců od sebe. Jindy je citace úryvků díla vázána na téma a děj hry konotačně (např. sbor Židů z Verdiho opery *Nabucco* apod.).

Jednou z hlavních motivických linií, která prohlubuje výchozí téma – jednání člověka ocitnuvšího se v krajní životní situaci, je prolínání fikce a skutečnosti, stylizace a identity. Snové či imaginární scény (představy hlavního hrdiny) se ostře zrcadlí na pozadí obrazu o životě v ghettu (běžné životní situace). Hlavní hrdina Mahner touží po své milované Mařence, představuje si jejich společný život v ghettu, zdá se mu o ní, v duchu jí vysvětluje důvody své nevěry apod. Dramatický potenciál, který je uložen v tématu lásky a nedobrovolné rozluky, následné nevěry a potažmo promiskuity, ovšem autor uvolňuje. Očekávaný konflikt mezi Mahnerem a některou z jeho milenek (či dokonce se samotnou Mařenkou) nikdy nenastane. Ženy postupně odcházejí do transportů, okamžiky duševního sblížení a fyzické rozkoše jsou střídány s chvílemi loučení, čas plyne a se svou jedinou a opravdovou láskou se Mahner již nikdy neshledá. Kde neexistuje budoucnost, není ani důvod ke konfliktům.

Také druhý motivický plán rozvíjí téma etiky jednání člověka, který je konfrontován s hrůznou skutečností a neumí čelit jejímu tlaku. Účastníci kruté hry na natáčecí „dokumentárního“ filmu o životě v Terezíně si velmi dobře uvědomují, čeho jsou aktéry („GERROLDT: [...] Víte, pane Holtzner, já... mně je známo, že je v tom trochu rozpor... naše pravda je jiná než jejich. Já to celé také trochu přeháním, stylizuji... snad si toho někdo všimne, že je to... přepjaté. Víc nemůžu, to přece musí být pochopeno!“ 202; „HOLTZNER: [...] nakonec, jednou musí taky přijít nějaký konec, že... a lidi, jestli nějaká zbudou, se budou ptát, až uvidí ten váš film... na co to všechno bylo? Kdo to vymyslel, takovou... zruďnost? No dobře, tak se řekne... Němci... a dál? Kdo to dělal? A teď zjistí, že vy, pane režisére. A řeknou... ten? Slavný Gerroldt? [...] Měl to zapotřebí? Na co? Proč? – GERROLDT: Na to se sám sebe denně ptám. Je to lež, není to lež... je to – mezi námi řečeno – polopravda, spíš lež než pravda. To, co se ukazuje, není radostné, ale úmorné. [...] Ale pro co chcete žít? [...] Já zase po dlouhé době jsem sám sebou, ne nějakým anonymním číslem, ale panem režisérem Kurtem Gerroldtem, a já věřím, že to bude oceněno.“ 232).

Téma tlaku hrůzně a nelidské reality na morální integritu člověka je v tomto případě posíleno otázkou tvůrčí odpovědnosti umělce: měl režisér filmu – židovský vězeň – možnost odmítnout film točit? Tam, kde nelze proti zlu nic dělat, není alespoň

lepší nedělat vůbec nic? Anebo se měl pokusit vytvořit poctivé a pravdivé dílo, třeba i objednavatelům navzdory? Arnošt Goldflam toto téma nastoluje, aniž by naznačil jeho řešení. Stejně jako není hoden odsouzení promiskuitní hrdina, který se do této situace nedostal vlastní vůlí, stejně tak není jednoznačným záporným hrdinou ani režisér Gerroldt, jenž slouží nacistickému systému. Možná, že se k službě cítí povolán, cítí se být lepší a jedinečnější, než jsou lidé kolem něj („*GERROLDT: Já nejsem každý!! Já – nejsem – každý!!*“ 191), či snad proto, aby činorodostí čelil blížící se katastrofě, neboť „*práce dává životu smysl*“ (232). Těžko soudit. Jeho služba zlu je o to tragičtější, že ani jemu není nacisty nic odpuštěno, a také on – stejně jako všichni – musí v závěru hry do transportu.

Problematické jednání obou hlavních – a do jisté míry antagonistických – hrdinů autor záměrně zbavuje kontroverzního vyznění, drama je tak plné potenciálních konfliktů, které se však nerozvinou přímo. *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* je hrou paradoxů a lze v ní vystopovat talmudickou tradici: skutečnost je dialektická, člověk myšlením obrací věci naruby a zase zpátky, neustálým zpochybňováním se hledá význam věcí a jevů. V rámci Goldflamovy dramatické tvorby má z tohoto hlediska hra nejbližší k některým monodramatům (viz *Hry pro jednoho*, Brno 1998), o nichž jsme se zmínili v úvodu.

Téma holocaustu se již krátce po válce stalo v Evropě součástí pokusů o estetické ztvárnění, zejména v próze a ve filmu. Teprve v průběhu šedesátých let se objevilo také v dramatické tvorbě. Autoři her tematizujících holocaust často těžili dramatickou fabuli z dochovaných autentických materiálů: úředních dokumentů nacistické státní mašinerie a z dobové publicistiky, deníků, osobních sdělení a vzpomínek přeživších obětí, ze soudních výpovědí politických funkcionářů apod. Tito autoři usilovali především v Západním Německu o rozprůdění veřejné debaty o dlouho tabuizovaných tématech, která zatěžovala novodobou historii a s ní mezinárodní politické vztahy. Nový dramatický žánr, tzv. dokumentární drama, které vzniklo v polovině šedesátých let, byl v té době v evropské činoherní dramaturgii dokonce jedním z nejžádanějších (Rolf Hochhut, Heimar Kipphardt, Peter Weiss).

I v české dramatické tvorbě se v průběhu posledních desetiletí objevilo několik her s tématem židovského holocaustu. Z novinové zprávy o nálezech beden mýdla a kostní moučky ve skladištích osvobozených vyhlazovacích táborů vychází rozhlasové lyricko-dramatické pásmo Zdeňka Rotrekla *Popis pohřbívání mýdla a kostní moučky* (1970). O co nejautentičtější svědectví o své životní zkušenosti z druhé světové války se pokusil Jiří Robert Pick ve dvou tragických komediích *Sen o vzdálených jezerech* (1980) a *Smolař ve žluté čepici* (1982). V nich je – podobně jako u Goldflama – hrůzný obraz života v ghettech a vyhlazovacích táborech zobrazen skrze všednodenní, často komicky vyznívající a banální situace. Kontrast mezi tragickou závažností tématu a jeho často nevážným podáním zde vytváří zvláštní významové napětí, působivě prohlubující existenciálně laděnou a hořce sarkastickou výpověď.

### Ukázka

GERROLDT: Poslyšte, pane Mahnere, jde mi o takovou delikátní věc. Vy už jste v našem filmu, myslím teď v tom posledním, který točím tady... byl dvakrát v záběru, a pokaždé s jinou dámou... Mám vás tam ještě v kavárně, zůstaňme prosím u některé z těch dam. Ať si svět nemyslí, že tu je... holubník.

MAHNER: Co na tom záleží? Já jsem se sem nehnal.

GERROLDT: Ale je to taková... subtilní... točíme o Terezíně... o nás... aby to nebyla falešná... falešná...

ASISTENT (*vyhrkne*): Story!

GERROLDT: No, například... svědectví.

MAHNER: Ona ta minulá šla do transportu.

GERROLDT: Co tím myslíte?

MAHNER: Tak ji přiveďte a já budu v té kavárně s ní.

GERROLDT: To nemohu, já jsem jen... také jako vy... terezínský...

MAHNER: Tak co se staráte o morálku? Proč točíte v kavárně? Transport natočte... třeba! To budete mít svědectví!

GERROLDT: Ale pochopte, pane Mahnere, scénář je dán a schvalován předem, záměr filmu je již jaksí určen, některé scény se pro film prostě nehodí... myslím pro tento dokumentární film, a ani by to nešlo... neprošlo...

MAHNER: Tak proč to děláte? Tady chcete určovat množství partnerek, na tom vám záleží. A na tom, že lidi odvázejí kdoví kam, možná do horšího – aspoň se to říká – na tom nezáleží? O tom se může lhát?

GERROLDT: Ale já jsem prosím jen režisérem toho filmu.

ASISTENT: Pan režisér je jenom režisérem, on jenom režíruje!

MAHNER: Každý nějak přežíváme. Já jenom honím ženský, spím s nima, dávám jim, a sobě taky, pocit, jakože jsme doma, jakože žijeme nebo já nevím co, ale nelžu, nikomu nic neslibuju, konec konců mám doma Mařenku, tak ani nemůžu, že... Ale nelžu! Víte? Nelžu celému světu.

(222–224)

### Vydání

*Divadelní hry III. – Modrá tvář, Komplikátor, Smlouva, Sladký Theresienstadt, Já je někdo jiný.* Větrné mlýny, Brno 2003, s. 167–239.

### Uvední

Premiéra 1. 11. 1996 – Divadlo Archa v Praze, r. Damien Gray.

### Překlady

Anglicky (nedat.): *Sweet Theresienstadt*, Ewan McLaren.

Německy (nedat.): *Süsses Theresienstadt*, Peter Ambros.

## Reflexe

Přestože by si takové téma žádalo skutečný dramatický konflikt, autor, snad aby oslabil jeho kontroverzní kvality, pro ně zvolil žánr divadelní revue. Volný sled výstupů a hudebních čísel dává vzniknout jakési jevištní elegii a předem odstraňuje možné konflikty z cesty. [...] „*Lidi tady umírají hladem a já vykouzlím bohaté hostiny, zábavu, tanec... plný život. Taková je moc umění,*“ říká Gerroldt. Aby tomuto umělec opravdu věřil, aby takové iluzi propadl, sloužil jí, nechal se zkorumpovat, a aby nepřiznal, že doufá, že si touhle smlouvou s ďáblem zachrání život, musel by být naprostý idiot! A pokud se o takovém blouznivci hraje, nehraje se o iluzích, ale inscenuje se fraška.

Kristina Žantovská: „Český mýtus věčného Žida“, *Svět a divadlo* 1995, č. 7, s. 141-142.

Obě Goldflamem oživené postavy slouží jako příklady pars pro toto: jsou to dvě existence vržené do extrémní situace, v níž se každý čin vedoucí k fyzické sebezáchráně stává okamžitě mravně problematickým. Derou se tu z paměti kruté věty italské oběti Osvětlení Prima Leviho, který v knize *Potopení a záchránění* napsal, že pro přeživší je největším utrpením vědomí, že „*přežívali ti nejhorší, to jest nejpřízpusobivější. Ti nejlepší vesměs zemřeli*“. Cílem „konstruktérů“ koncentračních táborů nebylo obět jen zbavit života, jen ji „vylikvidovat“, jejich záměrem bylo způsobit jí přitom také co největší trápení. Charaktery Mahlera-Mahnera, a zvláště Gerrona-Gerroldta musí být nejdříve téměř zlomeny, bestie si s nimi musí pohrát a teprve pak i na ně čeká smrt...

Jiří Peňás: „Zpěvohra, jež se mění v rekvie“, *Respekt* 1996, č. 46, s. 19.

Autorská ironie míří především na život v sebeklamě, na iluze, které mají postavy o sobě i druhých. Tím také text překračuje terezínské téma k otázkám a problémům obecnější povahy a platnosti. Po zásluze je třeba ocenit Goldflamův netradiční přístup k fenoménu Terezín; pokus ukázat ho z odvrácené stránky, prostřednictvím dějů a postav značně sporných. Paradoxně však nejsilnější scénou hry je ta, která zachycuje všední moment z terezínské každodennosti, kdy skupinka mužů přetřásá místní události a debatuje o poválečném světě. V nezávazném klábosení se vyloupnou jedinečně konkrétní postavy a odzrcadlí se bezmála celé názorové spektrum terezínské society. Ostatní scény jen zřídka dosáhnou takové situační bezprostřednosti a plastické charakteristiky postav.

Eva Šormová: „Terezín ve světle ramp“, *Divadelní noviny* 1996, č. 20, s. 1 a 4.

## Slovo autora

V létě 1994 jsem odjel na pár dní do Terezína, a tam jsem deník studoval. Obrovsky mne zaujal. Ne ani tím, co prožili lidé v Terezíně nebo koncentračních táborech – obdobné materiály z válečných dob znám a léta čtu, neboť jsem z poválečné generace „dětí holocaustu“ a jsem s tím tématem částečně spojen i přes svou rodinu –, ale tím, jak se člověk za takových kritických okolností snaží zachovat iluzi normálního života. Jak chce pořádk žít, jako žil předtím, a tuto iluzi si stále udržuje. Přesvědčuje se, že to není tak hrozné, že to může být ještě horší

a že to vlastně docela jde, že může prožívat lásky nebo vytvářet film a kdoví co všechno. Zajímala mne otázka, jak dlouho může člověk pro sebe vzbuzovat zdání normálního života, jak dlouho se může obelhávat. To je vlastně téma, které jsme v lehčí variantě prožili i v minulém režimu. Tedy mě to zajímalo i jako problém toho, co jsme my – poválečná generace – zažili nějakým způsobem před rokem 1989. I ti, co nebyli disidenti, v určité době cítili, že je potřeba se vyjádřit, něco říct, ozvat se, že už je toho moc.

Myšlenku napsat dokumentární hru jsem záhy opustil – nic nemůže přiblížit holocaust víc než skutečné dokumenty a umělecké vyjádření bude vždy slabší než realita – a začal psát svobodně hru o těch iluzích a o životě tam. O životě jednotlivců a o jejich myšlení, o jejich vnitřním světě.

„Otázka PRO“, *Divadelní noviny* 1996, č. 20, s. 2.

### Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Žantovská, *Svět a divadlo* 1997, č. 2, s. 71–74.

RECENZE: E. Šormová, *Divadelní noviny* 1996, č. 20; J. Peňás, *Respekt* 1996, č. 46; V. Just, *Literární noviny* 1996, č. 47; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 1996, č. 48; J. Machalická, *Lidové noviny*, 27. 7. 1996; (va), *Severočeské noviny* 18. 10. 1996; V. Hulec, *Mladá fronta Dnes* 31. 10. 1996; týž, *Práce* 16. 11. 1996; týž, *Právo* 21. 11. 1996 (Příl. *Salon*); jas, *Večerník Praha* 31. 10. 1996; D. Skoumal, *Lidové noviny* 1. 11. 1996; M. Reslová, *Lidové noviny* 4. 11. 1996; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 4. 11. 1996; J. Škorpil, *Denní Telegraph* 8. 11. 1996; R. Tesárková, *Svobodné slovo* 13. 11. 1996; S. Hrbotický, *Haló noviny* 20. 11. 1996; J. Munk, *Terezínské listy* 1997, č. 25; P. Havelková, *Host* 2002, č. 6.

Libor Vodička, Dora Viceníková