

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Vojtěch Märc

**Heřmanova sbírka a diskurs o výtvarném umění
v terezínském ghettu 1941–1945**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Milan Pech

2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Heřmanova sbírka a diskurs o výtvarném umění v terezínském ghettu 1941–1945“ napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze dne 26. června 2012

Vojtěch Márc

Bibliografická citace

Heřmanova sbírka a diskurs o výtvarném umění v terezínském ghettu 1941–1945 [rukopis],
bakalářská práce / Vojtěch Márc; vedoucí práce Milan Pech. Praha, 2012. 66 s.

Anotace

Bakalářská práce „Heřmanova sbírka a diskurs o výtvarném umění v terezínském ghettu 1941–1945“ nejprve představuje některé zvláštní problémy a strategie zkoumání výtvarného umění z ghett a koncentračních táborů v kontextu širší diskuze o holocaustu. Vybrané historické podmínky i jejich teoretické výklady slouží jako rámce pro pochopení fenoménu výtvarného umění v ghettu. Práce přináší přehled o společenské i psychologické funkce výtvarného umění v terezínském ghettu, jeho místo v organizaci života v ghettu, v propagandě (oficiální tvorba, „zkrášlování“ ghetta) nebo naopak odboji („Aféra terezínských malířů“), v tamním vzdělávacím systému atd. Druhá část práce tento kontext rozšiřuje a proměňuje představením tzv. Heřmanovy sbírky, tj. sbírky dokumentů vztahujících se ke kulturnímu a sportovnímu životu v Terezíně. Krátký životopis autora sbírky Karla Herrmanna, popis sbírky a rozbor a interpretace její výtvarné složky nabízí interpretační rámec pro chápání života v ghettu i tamní umělecké tvorby.

Klíčová slova: Terezín, Theresienstadt, Heřmanova sbírka, výtvarné umění, holocaust

Abstract

The bachelor thesis „Heřman's Collection and Discourse on the Visual Arts in Terezín Ghetto 1941–1945 “ first presents some specific problems and strategies of researching the visual arts from the Nazi ghettos and the concentration camps in context of broader discussion of holocaust. Particular historical conditions and their theoretical interpretations works as frames for understanding the phenomenon of the visual arts in the Ghetto. The thesis brings a summary of social and psychological functions of the visual arts in Terezín Ghetto, it's position in organization of life in ghetto, in propaganda (official works, „beautification“ of the Ghetto) or resistance on the other hand („Affair of Terezín Painters“, in local education system, etc. The second part of the thesis expands and changes this context by presenting so called Heřman's Collection, i.e. collection of documents concerning cultural and sport life in Terezín. Brief biography of author if the Collection Karel Herrmann, description of th Collection and analyse and interpretation of it's visual component offers an interpretation frame for understanding of life in the Ghetto as well as local art production.

Keywords: Terezín, Theresienstadt, Visual Arts, Heřman's Collection, Holocaust

Počet znaků (včetně mezer): 114 203

Obsah

Úvod.....	1
1.0 Rámování umění z terezínského ghetta	3
1.1 Do obrazu a textu	3
1.2 Do dějin a umění	5
1.3 Organizace	9
1.4 Inscenace	12
1.5 Aféra.....	15
1.6 Terapie.....	19
1.7 Ikonografie.....	22
2.0 Heřmanova sbírka	23
2.1 Heřmanova sbírka v odborné literatuře a expozicích Památníku Terezín	23
2.2 Karel Herrmann	24
2.3 Geneze Heřmanovy sbírky, její struktura a obsah	26
2.4 Terezínská kultura a sport v Heřmanově sbírce	29
2.5 Role výtvarného a typy děl v Heřmanově sbírce	33
2.5.1 Plakáty.....	33
2.5.2 Portrét a karikatura: obrazy člověka	34
2.5.3 Scénografie a divadelnost	36
Závěr	40
Obrazová příloha.....	42
Seznam vyobrazení	60
Seznam pramenů a literatury	62

Úvod

Zájem o osudy Židů v ghettech a koncentračních táborech zřízených nacisty trvá v nejrůznějších podobách od konce druhé světové války. Pozornosti se nevyhnuly ani doklady umělecké tvorby v těchto perzekučních zařízeních. Často přitom byly vnímány jako něco paradoxního: leckdy se slučovaly (nebo naopak neslučovaly) s různými, třeba i protikladnými zkušenostmi, představami a zájmy. Nepřekvapí nás proto, že se liší i jednotlivé, odlišně podmíněné výklady tohoto umění.

V českém prostředí se výzkum pochopitelně soustředí kolem ghetta zřízeného v letech 1941 až 1945 v Terezíně, kterým prošla naprostá většina Židů z protektorátu Čechy a Morava. Zároveň se odsud dochovalo velké množství uměleckých děl a dalších dokladů kulturní tvorby, které dosvědčují, že „terezínská kultura a výtvarná tvorba představuje zcela ojedinělý fenomén jak ve srovnání s ostatními koncentračními tábory, tak i v širším historickém kontextu“.¹

Tato práce nabídne v jednotlivých kapitolách několik různých (byť souvisejících) úhlů pohledu, které čtenáři umožní vztahovat se k výtvarnému umění z terezínského ghetta. Pokusí se naznačit styčné plochy dějin umění z ghett a táborů a širší diskuze o holocaustu, která na dějiny, potažmo dějiny umění, klade některé zvláštní nároky. Pozornost bude věnována způsobu, jakým se o našem tématu mluví v odborné literatuře,² která zároveň nese a formuje určitou historickou paměť. Některé kapitoly nabídnou vhled do různých výrazných aspektů života v ghettu, které podle mě byly určující pro tamní umění. Bude mě přitom zajímat umění jako „instituce“ a jeho funkce ve společenském kontextu, stejně jako vybraná jednotlivá díla a jejich tvůrci. Cílem nebude podat vyčerpávající přehled, ale spíš nahlédnout téma z perspektivy určitých referenčních a interpretačních rámců.³ Postupně bude terezínské umění představeno jako disparátní součást byrokratické organizace ghetta, prostředek propagandy i odboje a nástroj terapie.

Jako další rámeček, tentokrát zřetelněji materiální povahy, uplatním tzv. Heřmanovu sbírku, tedy sbírku dokumentů vztahujících se ke kulturnímu a sportovnímu životu v terezínském ghettu, které za svého nedobrovolného pobytu zde shromáždil Karel Herrmann. Po shrnutí jeho životních peripetií, především jeho působení v Terezíně, se zbytek práce zabývá samotnou Heřmanovou sbírkou. Postupně představuje její historii, strukturu a obsah, dále místo Heřmanovy sbírky v kontextu kulturní produkce v ghettu a konečně roli její výtvarné složky v celku sbírky a určitou typologii výtvarných děl v ní obsažených. Pokusím se tedy nejen popsat výtvarnou složku Heřmanovy sbírky a také odhalit interpretační rámeček pro toto i ostatní terezínské umění, který sbírka podle mě poskytuje. Kapitoly o Heřmanově sbírce je třeba číst v kontextu těch předchozích, zároveň vhled do Heřmanovy sbírky tento kontext částečně proměňuje. Nabízí konkrétní hledisko oproti zobecňujícímu, synchronnímu náhledu ve vztahu k diachronnímu.

1 PAŘÍK 1998, s. 12–13. Článek dostupný také na http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/1998/08/parik.

2 Autoři odborných prací o umění ghett a táborů často nejsou profesionálními historiky umění, většinou se rekrutují z badatelů židovské historie nebo holocaustu.

3 Rámeček (kontext) je součástí díla (kontextu), ale není daný z nějakých metafyzických pozic, nýbrž odvozený z konkrétní interpretační strategie. Viz PIOTROWSKI 2009, s. 26. Piotrowski se odvolává na Norman BRYSON, „Art in Context“, in Ralph COHEN (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville, VA: 1992, s. 21.

„Zachránit hlas jedinečného lidského utrpení před hrozbou snížení na exemplář zvláštní kategorie či skupinové identity může jen takové zpodobování, které zpochybní falešnou samozřejmost vztahu mezi obsahem a formou, událostí a jejím významem, významem a jeho interpretací“.⁴ Tato práce se pokouší právě o takové zpodobení. Jak uvidíme, hlasy, kterým chceme naslouchat, nevypráví jen o utrpení a pozorné naslouchání jim samo jakoukoli samozřejmost vylučuje.

4 BARŠA 2011, s. 25.

1.0 Rámování umění z terezínského ghetta

1.1 Do obrazu a textu

Díváme-li se na umělecká díla z nacistických ghatt a koncentračních táborů, stojíme patrně v expozici nějaké instituce spravující paměť šoa (u nás to bude nejspíš Památník Terezín) či obecně židovské dějiny (Židovské muzeum Praha), případně si prohlížíme jejich reprodukce, když listujeme knihou pojednávající o dějinách holocaustu.

Největší stálá expozice uměleckých děl z terezínského ghetta se nachází v Magdeburských kasárnách v Terezíně.⁵ Koncepce výstavy nabízí co nejširší průřez tvorbou terezínských vězňů. Svým rozsahem i pojetím nabízí nejúplnější přehledku o výtvarném umění v terezínském ghettu.⁶ První výstavy uměleckých děl z terezínského ghetta proběhly ve výstavní síni SVU Mánes už krátce po válce. Již tyto sledovaly jednotlivě význačné umělecké osobnosti – Bedřicha Frittu a Otto Ungara.⁷ Zájem o výtvarné umění z Terezína (a o dějiny nacistické genocidy Židů obecně) začal vyvstávat od šedesátých let a znovu v polistopadových devadesátých letech. V následujících desetiletích u nás proběhlo několik výstav, většinou pod záštitou Státního židovského muzea, dnešního Židovského muzea v Praze, a Památníku Terezín. Trend monografických výstav pokračoval v celé sérii akcí věnovaných předním terezínským umělcům, některým dokonce opakovaně. Pozornost k umělecké hodnotě těchto děl coby „obrazu jedinečného kulturního fenoménu 20. století, výtvarného umění v terezínském ghettu“ vyústila ve výstavu *Umění v terezínském ghettu*, kterou v roce 1992 zaštitila spolu s dalšími Národní galerie.⁸ Katalogy k těmto výstavám představovaly základ dostupné literatury.

V nedávné době dokonce tato díla našla své místo také v *Dějínách českého výtvarného umění* v kapitole Ivany Panochové s názvem „Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízeních“. Umělecká tvorba z koncentračních táborů je zde chápána jako „fenomén, který dokazuje potřebu tvořit a vnímat umělecké dílo i za extrémních podmínek destruujičích fyzickou a psychickou podstatu člověka“.⁹ Panochová nabízí přehled umělců českého – a v drtivé většině i židovského – původu vězňených v Terezíně i dalších táborech. Přibližuje styl tvorby každého z nich, poukazuje na jejich umělecké vzdělání a průpravu i na náměty, kterých si všímali v perzekučních zařízeních. Umění ghatt a táborů se tak dočkalo zařazení do kánonu dějin českého výtvarného umění a zároveň byl artikulován jejich zvláštní status.¹⁰

Takové „mezni“ umístění odpovídá povaze těchto děl i okolnostem jejich původu. Přestože velké množství uměleckých prací z ghatt a táborů zmizelo v nenávratnu, ať už si je vězni brali s sebou do transportů, sami je zničili ze strachu před odhalením,¹¹ anebo se prostě ztratily, dochoval se jich úctyhodný

5 Srov. PAŘÍK 1998, s. 12–13. BLODIG 2002, zejména s. 51–175.

6 Srov. PAŘÍK 1998, s. 12–13.

7 Viz *Katalog posmrtné výstavy O. Ungara*.

8 Na výstavě se podíleli ŽMP, PT a Goethe-Institut Praha, viz BARTOŠOVÁ 1992. srov. *Seeing through „Paradise“*.

9 PANOCHOVÁ 2005, s. 105.

10 PANOCHOVÁ 2005.

11 Erich Lichtblau-Leskly tak například vystříhal ze svých obrázků expresivní obžalovávající nápisy, po válce pak fragmenty

počet, z Terezína zůstaly tisíce obrázků.

Mnohé se zachránily v péči těch, kteří mohli zůstat v terezínském ghettu až do osvobození, další byly zazděny ve stěnách pokojů, ukryty na půdách, anebo zakopány ve dvorech.¹² Po válce se po ukrytých kresbách na popud pražské židovské obce dokonce systematicky pátralo: dne 14. června 1946 vykopal major Faktor s kapitánem Kailem na terezínském kasárenském dvoře dvě role papíru, pečlivě zabalené, ale přesto potřhané a na několika místech poničené rýčem.¹³ Jednalo se o obrazy předního terezínského malíře Otto Ungara. Možná je právě tohle hledání nebo dokonce vykopávání předobrazem pohybu, který musíme zopakovat, chceme-li nalézt význam pozapomenutých děl terezínských umělců.

Zvláštní místo, které zaujímá tvorba z ghett a táborů v diskuzi o umění, odpovídá specifickému statusu holocaustu v dějinách. Podle Elieho Wiesela „Osvětím nemůže být vysvětlena ani zobrazena. [H]olocaust se vymyká dějinám“.¹⁴ Znamenají tato slova zásadní zpochybnění možnosti poznat „umění holocaustu“ nebo dokonce popření jeho existence? Můžeme psát dějiny takového umění, když se jejich určení samotným dějinám (tedy dějinám určitého typu) vymyká? Pokusíme se najít místo těchto děl i jejich tvůrců v trhlíně dějin ghetta, a nezbude nám tak než „kopat“ hloub nánosem paměti a jejího leckdy nesnadného psaní, snad až k znovuobjevení terezínských obrázků.

podlepil a autocenzurované nápisy doplnil. Viz MELAMED 2010.

12 HAAS 1991.

13 *Katalog posmrtné výstavy O. Ungara*, nepag.

14 Citováno v ROTHBERG 2000, s. 5.

1.2 Do dějin a umění

Dva základní přístupy ke studiu holocaustu můžeme s Michaelem Rothbergem označit jako „realistické“ a „antirealistické“.¹⁵ Realismem pak v tomto smyslu rozumíme přesvědčení o reprezentovatelnosti holocaustu a o legitimitě vědeckého přístupu k němu. Do této skupiny pochopitelně spadá většina odborných studií. Ze známých zástupců tohoto přístupu můžeme zmínit Zygmunta Baumana a jeho úvahy o „modernitě“ holocaustu či Hannah Arendt a její poznání banality zla.¹⁶ Tento „pozitivní“ přístup pochopitelně vykazuje i většina prací o výtvarném umění ghett a koncentračních táborů, které bezprostředně konfrontují hmotné artefakty.

Druhý přístup, jak už tušíme, spočívá v přesvědčení, že holocaust nelze reprezentovat, ani pochopit, ani si představit.¹⁷ Pro takové stanovisko existuje řada lepších či horších důvodů. Technická i byrokratická efektivita vyhlazovací mašinérie spočívající na iracionálních základech pseudovědeckého rasismu. Šokující banalita zla. Trauma kolektivní viny. Faktická nespočítatelnost obětí. Poválečné osočování přeživších ze lži. Bolestná zkušenost přeživších. Nemožnost svědectví těch, kteří se nevrátili. Tma v plynové komoře.¹⁸ Claude Lanzmann natočil monumentální devítihodinový film *Šoa*, bez použití jediného obrazu z ghetta či koncentračního tábora, a zároveň bez nároku pochopit titulní fenomén.¹⁹ Tento negativní přístup bývá většinou dobře míněný, může být i filosoficky zajímavý, přetrvávají však dobré důvody, proč se před ním mít na pozoru.

Zarážející je podobnost argumentů popíračů reprezentovatelnosti holocaustu s terminologií negativní teologie.²⁰ Podle ní se nazření „nepochopitelnosti“ či „nepředstavitelnosti“ Boží může stát cestou k paradoxnímu přiblížení Bohu. Implicitně přitom předpokládá nezobrazitelnost Boha, která došla své artikulace již v ikonoklasmu starozákonního židovství. Podivným dějinným obloukem se posvátná bázeň přenáší z židovského Boha na genocidu Židů. Z tohoto zjevně pomýleného ikonoklastického stanoviska – a jedině z něj – můžou kritici reprezentovatelnosti holocaustu označit zájem o dochované obrazy a fotografie za „povyšování obrazů na relikvie“ a „křesťanský voyerismus“.²¹ *Šoa* se sice může vymykat lidskému chápání, nesmí se ale proto zapomínat, že vzešla lidským přičiněním. Pokus valorizovat zobrazené utrpení nutně selhává nesmyslností pseudovědeckého rasismu. Nedokážeme-li vidět utrpení obětí, zavíráme oči i před krutostí viníků. V tomto smyslu vyhláší Didi-Huberman tažení „proti všemu nepředstavitelnému“.²²

Snad můžeme onu diskursivní negativitu i nějak využít: budeme se ptát nejen na to, co na obrazech vidíme, ale i co na nich nevidíme nebo nemůžeme vidět. Napětí mezi oběma přístupy i způsob, kterým se

15 ROTHBERG 2000, s. 3–9.

16 BAUMAN 2010. ARENDT 1995.

17 Rothberg sem řadí i přesvědčení, že poznání holocaustu vyžaduje zásadní přehodnocení metod společenských věd, jak to formulovala Hannah Arendt. Viz ROTHBERG 2000, s. 4.

18 Srov. Lyotardovu analýzu pokřivené logiky popíračů existence plynových komor. LYOTARD 1998, s. 4–5.

19 Knižní přepis výpovědi z filmu k dispozici v LANZMANN 2011.

20 Giorgio Agamben v tomto směru odkazuje na spis Jana Zlatoústého *O nepochopitelné přirozenosti Boha*. AGAMBEN 1999, s. 32–33.

21 G. Wajcman takto osočil Georgese Didi-Hubermana, po publikaci jeho textů k pařížské výstavě fotografií z lágrů. Viz Didi-Hubermanovu odpověď a obhajobu v DIDI-HUBERMAN 2004, s. 69–113, zvláště 71–72.

22 DIDI-HUBERMAN 2004, s. 29.

míjejí, navíc možná vystihuje něco z tématu, kterým se chceme zabývat. Jsou to dějiny a umění mezi „extrémností a banalitou, jedinečností a typičností, nepochopitelností a dostupností běžnému chápání“.²³

V literatuře o umění holocaustu je symptomem tohoto přístupu otázka po mezích reprezentace, na které svým tvrzením ostatně poukázal už Elie Wiesel. Irving Howe se v předmluvě k *Art of Holocaust* ptá: „Nejsou snad mezní situace mimo dosah umění? Nemělo by si umění [...] uvědomovat svá vlastní omezení, aby si udrželo určitý odstup od nevyslovitelného [*unspeakable*]?“²⁴ Howe nechává tyto otázky příznačně nezodpovězeny. Podobně Arno Pařík, autor expozice terezínského umění v Magdeburských kasárnách, chce „umožnit [jejím] návštěvníkům, aby si sami hledali odpověď na otázku, v čem je pravdivost tohoto umění a jaká byla skutečná podoba terezínského ghetta“.²⁵ Nesdělitelnost se stává výmluvností mlčení, které má být přehlušeno poselstvím obrazu.

Ivana Panochová říká, že umění z nacistických ghett a koncentračních táborů přesahuje „primární funkci historického dokumentu“.²⁶ Co je to za přesah? Vedle *obrazu jako historického dokumentu* v něm rozpoznáváme nejprve *obraz jako umělecké dílo*, tak křehké a překvapivé v těchto „peklech na Zemi“. Umělecká díla vzniklá v mezní situaci samozřejmě sotva můžeme vidět mimo podmínky jejich původu. Zároveň se zdráháme uplatňovat na tato díla běžná kritéria: z estetických soudů se stávají etické problémy. Křehké a překvapivé doklady tvořivosti v místech vyhrazených destrukci nepřestávají zneklidňovat. Možná i proto, že je nedokážeme snadno zařadit. Toto napětí dobře vystihuje Sybil Milton v postřehu, že dokumentární hodnota uměleckých děl bývá znevažována pro estetickou stylizaci zastírající fakticitu svědectví, umělecké instituce oproti tomu pomíjejí toto umění jako esteticky marginální a přechodného významu.²⁷ Když se Georges Didi-Huberman zabývá čtyřmi fotografiemi tajně pořízenými v létě 1944 členy *Sonderkommand*,²⁸ které zachycují dění kolem osvětimských plynových komor, varuje před každou „leností“, která by mohla zastříti pohled na tyto obrazy: nemáme před sebou „ani neviditelné par excellence (lenost estéta), ani ikony hrůzy (lenost věřícího), ani prostý dokument (lenost učeného)“.²⁹ Tyto fotografie podávají zcela krajní obraz toho, čemu říkáme *holocaust* (a členové *Sonderkomanda* zosobňují nejzazší svědky „nepředstavitelného“).³⁰

Máme při tom na paměti, že Terezín nebyl Osvětim: i přes obrovskou úmrtnost danou špatnými podmínkami tu nedocházelo k systematickému vyvražďování Židů. Namísto jistoty smrti v plynových komorách sužovala vězně v Terezíně nejistota přežití, zhmotněná v odjíždějících transportech. Uvidíme ještě, že určit bližší hranici *mezní situace*, nebude zdaleka snadné. I méně *extrémní* obrazy vzniklé v ghettech a koncentračních táborech si však zaslouží nereduktivní pohled.

23 Srov. ROTHBERG 2000, s. 3.

24 HOWE 1981, s. 10.

25 http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/1998/08/parik

26 PANOCHOVÁ 2005, s. 105.

27 MILTON, 2001, s. 20.

28 *Sonderkommando*, tj. zvláštní komando, byl oddíl Židů vyčleněný nacisty k zajištění provozu plynových komor a krematorií. Většina z nich byla zavražděna vždy po několika měsících služby svými nástupci. Někteří zakopali vzkazy v okolí osvětimských krematorií a zanechali tak jedinečné svědectví.

29 DIDI-HUBERMAN 2004, s. 56.

30 Srov. DIDI-HUBERMAN 2004, s. 10sqq.

Různá výtvarná úroveň jednotlivých děl se nemusí nutně ukázat jako nedostatek, případně se z tohoto nedostatku možná dá cosi poznat. Jak řekla Friedl Dicker-Brandeisová roku 1943 ve své terezínské přednášce: „Z odlišností a projevů těch, kteří nejsou očividně úspěšní, [můžeme] vytěžit ledacos užitečného. Chyby, anebo lépe řečeno ty stránky, jež z hlediska daného úkolu nejsou uspokojivě vyřešeny, mohou se stát podnětem k novým myšlenkám“.³¹

Ještě další, prostředkující okamžik spatřujeme v onom přesahu dokumentární hodnoty: umělecká díla nesou *obraz jako svědectví*. Zatímco dokument představuje relikv minulé, který takřkajíc zvedáme z popela, svědectví – podobně jako umělecké dílo – je určeno intencí svého autora, náš vztah k němu proto odpovídá spíše dialogu.

Svědectví očitých svědků do značné míry určují naši představu *šoa*. Tisíce výpovědí přeživších byly zaznamenány a zapsány pro budoucnost. Vzpomínky na ghetta, transporty, tábory přežívají své nositele a zůstávají nosiči paměti. Zvláštní místo připadá bezprostředním výpovědím, tedy textům i obrazům vzniknuvším přímo v ghettech a lágrech. Mnozí z jejich autorů se nedožili osvobození, nemohli vědět, co my dnes víme, o to cennější svědectví ale podávají. Příslušníci SS se posmívali vězňům: „Určitě vznikne podezření, dohady, historikové budou bádát, ale nebudou mít v ruce nic jistého, protože všechny důkazy zničíte spolu s vámi. A i když třeba nějaký důkaz zůstane a některý z vás přežije, lidé řeknou, že to, co vyprávíte, je příliš obłudné, aby vám uvěřili. [...] [V]ěřit budou nám, kteří všechno popřeme, ne vám. Dějiny koncentračních táborů budeme diktovat my“.³² Původní mnemotechnická funkce umění se v kontextu dějin *šoa* dostává nový náboj (ostatně stejně jako funkce mimetická v diskuzi o nereprezentovatelnosti). Svědectví, které obrazy za své tvůrce podávají, znamená pro dnešního diváka výzvu. Množství výpovědí i tíha ticha těch, kdo ji podat nemohli, zakládá paměť, traumatickou a ze své podstaty neúplnou. V pokusu ji zcelit vytváříme její otisky, které neseme dál.

Díla terezínských umělců slouží často k dotvoření obrazu ghetta rámovaného očitými svědectvími či historickým líčením, můžeme je ale odbýt jako pouhou ilustraci? Mira Leskly Oren píše o terezínských malbách svého otce jako zachycení „událostí a zkušeností, které by pro něj bylo příliš strašné vyjádřit slovy“.³³ Obrazy někdy nastupují tam, kde dochází či chybí slova. Může se snad obraznost umění uplatnit tam, kde selhává doslovnost?

„Možná, že často omílaná „nemožnost“ pochopení holocaustu vyvstává z části ze lpění na tradičních hranicích a strukturách vědění. Zpochybňování těchto struktur nepřinese nějaké mytické „úplné“ pochopení, ale může zpřístupnit jiné cesty pro objevování křížovatek psychického a sociálního, diskursivního a materiálního, extrémního a všedního“.³⁴ Pokusíme se nahlédnout proniknout hradby ghetta i desítky let, které nás od něj oddělují prostřednictvím obrazů: „Umělecká díla [z ghetta a koncentračních táborů]

31 Z terezínské přednášky Friedl Dicker-Brandeisové o dětském umění, uložené v ŽMP. Citováno v MAKAROVA 2002, s. 84. Srov. bibliografii v PAŘÍK 1988.

32 Svědectví Simona Wiesenthala citované v LEVI 1993, s. 7.

33 Mira Leskly Oren v předmluvě k MELAMED 2010, s. XI.

34 ROTHBERG, s. 6.

neposkytují úplné dějiny, ale odhalují potřebu sledit kulturní život v táborech a ghettech okupované Evropy s dějinami holocaustu“.³⁵ Pokusíme se tedy z jednotlivých dílčích náhledů vydobýt ony *neúplné* dějiny.

35 MILTON 1981, s. 40. COSTANZA 1982, s. 154–162.

1.3 Organizace

Jako i v jiných ghettech a táborech (a v návaznosti na vynucenou činnost židovských obcí, která zahrnovala například správu zabaveného majetku nebo povolávání Židů transporty) byla i v Terezíně zavedena vězeňská samospráva.³⁶ Ta – jako všude jinde – ve skutečnosti podléhala nacistům, kteří tak udržovali zdání židovské nezávislosti a přitom si usnadňovali práci. Samospráva, vedená tzv. „židovským nejstarším“ (*Judeältester*) a pomocnou „radou starších“ (*Ältestenrat*), musela řešit problémy ghetta, přelidněnost a málo místa, slabou hygienu, obrovskou úmrtnost, nedostatek potravin, rozdělování práce, povolávání do transportů. Totální organizace terezínského života se rozvíjela postupně od příjezdu prvního transportu 24. listopadu 1941, byrokratický aparát pronikal do jednotlivých obvodů, bloků, domů i místností, a tak, zastupován vždy příslušným pověřencem, nenechal nikoho stát stranou.

Správa ghetta se dělila na pět hlavních oddělení: správní, hospodářské, finanční, zdravotnické a technické. Pod technické oddělení (*Technische Abteilung*) spadala i hlavní kreslířská dílna (*Zeichenstube*).³⁷ Byla umístěna v prvním patře Magdeburských kasáren a právě zde našla zaměstnání celá řada vězněných umělců, mezi dalšími to byli Bedřich Fritta, mladý Franz Peter Kien, Ferdind Bloch, Leo Haas, Otto Ungar, Adolf Aussenberg, Holand'an Josepha Spier, Oskar Pöck či Leo Heilbrunn [5].³⁸ Někteří se před válkou živilo jako reklamní grafici, případně měli s výtvarným uměním zprostředkovanou zkušenost přes jiné médium, jako filmař Aussenberg.³⁹

Práce zaměstnanců technického oddělení sestávala ze zhotovování různých grafů, tabulek, výkresů pro potřeby židovské samosprávy, ale i propagandistických plakátů, které měly ukazovat ghetto v jeho idealizované podobě „židovského sídliště“. V této souvislosti se většinou mluví o oficiální práci,⁴⁰ schopnosti výtvarných umělců se tu slouží ke zlepšení podmínek ghetta, ale i k vylepšení jeho obrazu a zastírání jeho skutečné povahy.

Byrokratická organizace třetí říše, zruďný nástroj „totální dominance“,⁴¹ nachází svůj výraz nejen v oficiálním umění, ale také – a zejména – v nespočtu technických výkresů, plánů měst tisícileté říše i koncentračních a vyhlazovacích zařízení. Všudypřítomné plakáty vyzývající k udržování čistoty (například ty určené dětem, které namaloval Leo Haas) vyznívají tragicky i sarkasticky vedle praktických důsledků demagogických teorií o rasové čistotě. Umělci nucení k produkci propagačních materiálů se uchýlovali k neosobnímu, unifikovanému, někdy snad až ironicky nadnesenému stylu [6].⁴² Prováděli studie pro různé stavební projekty, jako pokládání kolejí, stavbu baráků, budování kanalizace. Hrubé postavy pracujících na propagačních plakátech působí výhružně a neskutečně, budovatelský étos se nehodí k nepřestojnému

36 Pro podrobnosti k samosprávě terezínského ghetta viz LAGUS – POLÁK 2006, s. 92–104. Tamtéž, s. 105–114 k nacistické byrokratické organizaci obecně.

37 PANOCHOVÁ 2005, s. 105–109. GREEN 1969, s. 44 a dál. PAŘÍK 2002, s. 51–53. BRANSON 1991, s. 40.

38 Umístění expozice PT do těchto prostor zachovává tedy určitou kontinuitu; jak připomíná Arno Pařík, řada z těchto umělců zde i bydlela. Viz PAŘÍK 1998, s. 12–13.

39 STRUSKOVÁ 2001.

40 BLODIG 2002.

41 ARENDT 1995, s. 51.

42 PAŘÍK 2002, s. 52.

rozkladu a otrockým podmínkám, v nichž výstavba ghetta probíhala.

V ghettu byly i další skupiny pověřené tvořivou prací.⁴³ Internovaní umělci tak mohli získat zaměstnání v keramické dílně (zde pracovali například sochaři Richard Saudek a Arnold Zadikow) anebo v tzv. „zvláštních dílnách“ (*Sonderwerkstätten*), kde mezi dalšími Elsbeth Argutinská, Hilda Zadikowa, Charlotta Burešová nebo František Mořic Nágl tvořili různé umělecké i dekorativní předměty pro osobní potřebu příslušníků SS. Ti si prý nechávali malovat romantizující krajinky nebo kopie starých mistrů, jako Rubense a Rembrandta.⁴⁴

Práce v *Zeichenstube* nebo *Sonderwerkstätten* přinášela výhody zaměstnancům i jejich rodinám. Jako prominentní vězni měli možnost ubytování v kasárenských místnostech, které byly rozděleny příčkami z laťkoviny, aby vyvolávaly dojem oddělených pokojů.⁴⁵ V ghettu to znamenalo vzácné soukromí. Největší – doslova životně důležitou – výhodu přinášela lepší šance nedostat se na seznam lidí povolanych do transportu. Z terezínského ghetta známe skoro „vasariovskou“ historku o tom, jak důstojník SS zadal Charlottě Burešové namalovat Madonnu. Když si pak přišel prohlédnout ještě nehotové dílo, pokusil se setřít kapku z plochy obrazu a až potom poznal, že se jedná o namalovanou slzu. Pohnutý esesák nato slíbil malířce, že dokud obraz nedokončí, nebude zařazena do transportu, a doporučil jí nijak nespěchat.⁴⁶ Gesto tohoto důstojníka musíme zopakovat, dotknout se obrazu a poznat pohnutí, které skrývá. Nedokončenost obrazu přitom naznačuje nedokončitelnost tohoto pohybu.

Jakkoli všeprostopující byla organizace všedního terezínského života, ten umělecký nevyjímaje, v reakci záhy se rozmohla i neoficiální činnost. Nesamozřejmost umělecké tvorby v ghettu provázela také nedostatek výtvarných potřeb. Zaměstnanci *Zeichenstube* dostávali materiály na oficiálně schválená díla,⁴⁷ ale co ti ostatní? Nějaký papír zbyl z doby před válkou, ale sotva mohl dlouho vystačit pro všechny. Brzy se rozmohl černý trh. Papír většinou nebyl příliš kvalitní. Někteří umělci si vzali výtvarné potřeby s sebou. Charlottě Burešové navíc posílal další její manžel. Otto Ungar si dokonce po předvolání do transportu zabalil víc výtvarného náčiní než jídla.⁴⁸

Oficiální práce tvoří jen malou část dochovaných děl, pro nás zdaleka ne nejzajímavější. Tvořit v ghettech a koncentračních táborech, ať už přes zákaz anebo v rámci povoleného, znamenalo alespoň na chvíli se vymanit z totální organizace života, který už nebyl veřejný ani soukromý. Tvorba z terezínského ghetta nabývá velmi různých podob, vymaňuje se z oficiálních (propagandistických, didaktických či jiných) požadavků a nabývá různých podob i různých okolností. Fred Kantor, člen *Aufbaukommando*, maloval malé obrázky vězeňských paland, které pak měnil za cigarety.⁴⁹ Takový drobný trh s uměním byl v Terezíně

43 PAŘÍK 1991, s. 54. PAŘÍK 2002, s. 58.

44 MILTON 1981, s. 31.

45 HAAS 1991.

46 MILTON 1981, s. 31.

47 MILTON 2001, s. 23. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 66, pozn. 23.

48 MILTON 2001, s. 24.

49 GREEN 1969, s. 99.

zřejmě běžný a do nějaké míry i tolerovaný, rozhodně více než v jiných táborech.⁵⁰ Jan Burka, který se v ghettu učil malovat u Petra Kiena, mohl jako „míšenec“ obývat vlastní místnost, mluvil o ní jako o ateliéru. Vzpomíná, jak tam jednou svedl dívku, když mu přišla stát modelkou.⁵¹ Podobných příběhů by se daly vyprávět stovky.

Vedle profesionálních umělců kreslili či malovali i mnozí neškolení. Jejich potřeba tvořit překonávala výtvarné nedostatky a vyústila ve stovky prací. „Zeichne, was du siehst,“ maluj, co vidíš, vzkázal tehdy dvanáctileté Helze Weissové její tatínek, když mu krátce po jejich příjezdu do Terezína v prosinci 1941 poslal svůj první obrázek dětí stavějících sněhuláka.⁵² Tímto pokynem se v následujících letech řídila a vytvořila řadu obrázků zachycujících terezínské ghetto a jeho obyvatele proměňujícím pohledem dospívající dívky. „Maluj, co vidíš,“ jako by se stalo výzvou pro většinu terezínských umělců. S různými záměry zachycovali své okolí, prostředí „nuceného společenství“.⁵³ Z mnohých dochovaných děl, a to i takových, která zobrazují *realitu* terezínského ghetta, jen sotva poznáme podmínky, ve kterých jejich tvůrci museli žít. Jsou to intimní zátiší, pohledy do zákoutí terezínských dvorků, portréty vězňů. Arno Pařík mluví dokonce o určité „autocenzuře,“ protože „také [amatérští, stejně jako profesionální umělci] velmi dobře věděli, nebo alespoň tušili, co je nedovolené, a právě takovým námětům se ve svých kresbách většinou vyhýbali“. Na druhou stranu množství „žánrových“ výjevů ze života obyvatel ghetta ukazuje jeho groteskní i tragickou podobu, které pochopitelně nesou lidské postavy.

Tento rozpor otevírá našemu pohledu propast, která nás dělí od terezínského ghetta a jeho obyvatel, a zároveň si vynucuje neustálé přehodnocování naší představy o tom, jak to „skutečně“ bylo. Výtvarné nedostatky i hmotné poškození obrazů nejen odkazují za vlastní obraz, tedy k okolnostem jeho vzniku a osudu, ale také z něho samého podněcují naši obrazotvornost coby ustavující činitel vědění i paměti.

50 MILTON 1981.

51 BURKA, s. 149.

52 WEISSOVÁ 2001 s. 20.

53 Termín H. G. Adlera, viz ADLER 2006.

1.4 Inscenace

O zvláštním statusu Terezína mezi nacistickými ghety a koncentračními tábory bylo rozhodnuto již poměrně záhy. Na konferenci ve Wannsee 20. ledna 1942 padlo rozhodnutí vyčlenit ghetto pro staré (nad 65 let) Židy, dále židovské válečné vysloužilce (pochopitelně německé a rakouské).⁵⁴ Nacisté pak slíbili starým a zasloužilým říšským Židům pobyt v lázních Theresienbad, a dokonce si od nich nechali zaplatit náklady na „cestu a ubytování“ (*Heimeinkaufveträge*). „Dámy přijely v rukavičkách a kloboucích, neměly s sebou nic praktického, ani lžičky a nádobu na jídlo. Klobouky na hlavách starých žen smutně připomínaly minulé časy.“⁵⁵ Svého času tvořili lidé nad 65 let až polovinu obyvatel-vězňů. Značný počet starých lidí měl zřejmě vliv také na vysokou úmrtnost v ghettu, umíralo zde i sto lidí denně.⁵⁶ Vedle Židů z protektorátu sem byli zároveň postupně přiváženi prominentní Židé z různých míst Evropy.

To však byly jen některé vstupní předpoklady pro zvláštní rys života v terezínském ghettu, který snad můžeme nazvat „inscenací“ či „inscenovaností“. Přičteme k nim ještě pevnostní dispozici města, která omezovala ghetto mocným cihlovým opevněním s hlubokými příkopy a otevírala pravouhlou síť ulic na rovném povrchu pohledu dozorců [1].

Když se válečné poměry obracely v neprospěch nacistů, projekt „totální dominance“ nad Židy na okupovaných územích nabýval dalších rozměrů. Pokračujícího vyhlazování mělo být nadále skryto před zraky světa i samotných vězňů. Venku přitom vyvstávaly otázky po zmizelých sousedech a někteří nacisté začali uvažovat o důsledcích svých zločinů v případě prohrané války. Ghetto Terezín se mělo stát výkladní skříní laskavého nacistického zacházení s Židy, zatímco na východě byly plynové komory a krematoria v plném provozu.

V prosinci 1943 bylo nařízeno „zkrášlování města“ (*Stadtverschönerung*).⁵⁷ Dánská úřední místa a Červený kříž totiž žádaly, aby mohly vyslat do Terezína komisi, která by zjistila, v jakých poměrech zde žijí dánští Židé. V očekávání těchto návštěv, z nichž se nakonec uskutečnila jediná, se v Terezíně během roku 1944 nasazením mnoha vězňů upravoval obraz města, někdy ve prospěch jeho nedobrovolných obyvatel, jindy jen zdánlivě, pro oči zahraniční komise.

Názvy místních správních jednotek byly změněny, aby připomínaly běžné uspořádání města a ne ghetto či lágr. Vězňové od teď neměli povinně zdravit každého příslušníka SS. Každý nedostatek narušující představu pokojně žijícího „Židovského sídliště“ měl být odstraněn nebo alespoň skryt. Při tom se počítalo s určenou trasou, kterou měla komise procházet, a úpravy byly prováděny výhradně v těch místech. Rozbitá okna do ulic byla nahrazena těmi ze dvorů. Trojpatrové palandy byly sníženy na dvoupatrové v místnostech, do kterých se dalo vidět z ulice. Třetina dosavadních obyvatel těchto ubikací se tak musela přesunout jinam. Objevily se směrovky k místům, která všichni samozřejmě znali, a vývěsní štíty obchodů, jejichž výlohy zaplnily před tím zabavené předměty, které se ovšem nedaly koupit. Dokladem slušné životní úrovně měl

54 LAGUS – POLÁK 2006, s. 73–80 a s. 171.

55 WEISSOVÁ, s. 72 (viz též kresba na s. 73).

56 ADLER 2006, s.

57 LAGUS – POLÁK 2006, s. 127–141

být i kulturní život v ghettu: znamenalo to větší – byť zlovolně účelnou – toleranci výtvarné i obecně umělecké tvorby. Aby se zmírnilo přelidnění ghetta, vypravovaly se transporty. Ve dnech 15. až 18. května odjelo třemi transporty do Osvětimi celkem 7503 lidí, mezi nimi nechtěné skupiny starých, sirotků nebo nemocných tuberkulózou.⁵⁸

Vlastní návštěva probíhala pod důsledným režisérským dohledem SS. Komise měla v určeném čase „náhodou“ potkat skupinu zpívajících dívek na cestě z práce či venku si hrající děti, které ředitel tábora Rahm podaroval panenkami. Předem určená trasa, kterou komise projela, neprozrazovala ani skutečnou velikost města. Přes jisté pochyby i rozpoznání některých inscenovaných prvků komise neprohlédla – nebo nechtěla prohlédnout – skutečnou povahu Terezína, natož jeho roli v nacistické vyhlazovací mašinérii. Období *Stadtverschönerung* skončilo na podzim s vypravením tzv. likvidačních transportů.⁵⁹

Tato epizoda bývá často líčena v souvislosti s rolí umění v Terezíně, protože se na zkrášlování podílela řada umělců-vězňů.⁶⁰ Věznění umělci se stali tvůrci kulis pro nechutné představení. Adolf Aussenberg vymaloval altán v parku výjevy cizokrajných zvířat a exotických krajín. Holandský malíř Josphe Spier vytvořil cyklus *Bildern von Theresienstadt* (Obrázky z Terezína), jasnými tóny kolorované perokresby zachycující život v Terezíně v barvotiskové „lázeňské“ podobě. Sérií pohlednic s těmito kresbami dostali na památku z Terezína delegáti Červeného kříže. Tyto kresby – spolu se Spierovým skriptem pro propagandistický film, který v terezínském ghettu točil Kurt Geron – bývají vnímány, jako nejkrajnější příklad nacistického využívání umělců k zastírání skutečných podmínek vězeňského života.⁶¹

„Terezín nám dává vzácnou příležitost zkoumat moc obrazů,“ říká Johanna Branson v eseji *Art and Propaganda in Terezín*, kde srovnává různé obrazy tematizující „zkrášlovací akci,“ mezi nimi dva zachycující Kaffeehaus v ghettu.⁶² Z cyklu Spierova *Bilder aus Theresienstadt*, vybírá kolorovaný tisk, na němž vidíme návštěvníky kavárny sledující klavírní vystoupení, na stolech šály a číšníka procházejícího zaujatými lidmi [4]. Všichni sedí zády k nám a nevidíme tak jedinou žlutou hvězdu. Stěny zdobí malůvky veselých postaviček. Naproti tomu neoficiální obraz terezínské kavárny, Frittova těkající perokresba, zachycuje postavy s vytřeštěnými, prázdnými očima, tři zachmuřené hudebníky nikdo nesleduje, neprobíhá žádný rozhovor [3]. Na stolech před nimi leží jen lístky a na stěně visí hodiny bez číslic. Nad hlavami kavárenských návštěvníků-vězňů vidíme výlohu, za níž osamělý člen Ghattowache hlídkuje u plotu s ostnatým drátem.

Další pohled na terezínský Kaffeehaus nabízí kvaš Otto Ungara.⁶³ Temné odstíny hnědé, šedé a černé i množství postav zaplňujících střed obrazu působí tísnivým dojmem. V popředí se k sobě v hovoru naklání dva starci, stejně jako u dalších postav nerozeznáme rysy jejich tváří – Ungar rozmývá obličej do temných pohledů zapadlých očních důlků. Hudebníků si opět nikdo nevšímá, ztrácí se v pozadí jakoby „pasážové“

58 LAGUS – POLÁK 2006, s. 131.

59 MILTON 2001, s. 56.

60 MILTON 1981, s. 20-21.

61 PAŘÍK 1991, s. 54 a BRANSON 1991, s. 42

62 BRANSON 1991, s. 36–47, zmíněné srovnání s. 37.

63 Nedat. 24X17". V majetku Elfriedy Ungarové, Brno. Viz MILTON 1981, s. 78.

perspektivy. Modernistické členění obrazové plochy do velkých barevných polí zastírá většinu detailů, které určují Frittova díla jako explicitní obžalobu, o to tíživěji však vyznívá celek obrazu.

1.5 Aféra

Kulturní tvorba v terezínském ghettu bývá někdy charakterizována jako *duchovní odpor* či *vzdor*.⁶⁴ Pod tímto heslem shromažďovala Miriam Novitch umělecká díla spjatá s ghettu a tábory už od roku 1945.⁶⁵ Položila tak základy jedné z největších sbírek svého druhu a pozdějšího muzea „Bojovníků ghetta“ v stejnojmenném severoizraelském kibucu. Tento kibuc (Lohamei HaGeta'ot) se formoval kolem přeživších polských židovských odbojářů, včetně účastníků povstání ve varšavském ghettu. Koncepce „umění jako duchovního odporu“ tedy vznikala v takto „partyzánském“ ovzduší, čerpala sílu z hrdé vzpomínky na ozbrojený odboj, a zřejmě také určovala identitu občanů nově se formujícího státu Izrael.

Již z výše uvedeného jasně vidíme, že pojetí „umění jako duchovního odporu“ může být podmíněno pozdějším kontextem, a navíc je příliš paušalizující pro rozmanitou tvorbu vězňů, v určitých ohledech se však snad může být příhodné. V Terezíně nachází představa umělecké činnosti jako „duchovního odporu“ nejpevnější základ v tvorbě i osudech autorů spjatých s tzv. aférou terezínských umělců.⁶⁶

Zaměstnanci *Zeichenstube* Ferdinand (Felix) Bloch, Bedřich Fritta, Leo Haas a Otto Ungar patřili k nejlepším terezínským umělcům. Kreslířská dílna se přirozeně stala centrem programu umělecké resistance, pod Frittovým vedením zde vznikaly celé série obrazů skutečných poměrů v terezínském ghettu. Leo Haas vzpomíná: „Ungara, Frittu a často Blocha i mě tížilo strašlivé prostředí natolik, že jsme se věnovali našim úředním povinnostem ve dne a pak jsme se noc co noc scházeli v zatmělé pracovně, kde naše skici dozrávaly v cyklus“.⁶⁷ Nefotografovaný, respektive nefilmovaný prostor (nepočítáme-li nacistické propagandistické snímky),⁶⁸ představoval pro výtvarné umělce výzvu. Nabádání ostatními spoluvězni dokumentovali prostředí ghetta a legitimovali se tak svou schopností zachytit to, co nemělo být viděno a už vůbec ne zobrazováno. Umělecké povolání formovalo celé Haasovo působení v Terezíně: „Otřesné zážitky z ghetta mne čím dál více poháněly k tomu, abych byl neustále ve stěhu a kdykoli to bylo možné se skicářem v ruce“.⁶⁹ Malíř dále vypráví, jak „dělali studie a skici života mezi stěnami ghetta pod pláštěm úředního úkolu. Zvláště Fritta a já jsme byli neustále nabádáni, abychom vytvořili toto unikátní dokumentární svědectví. [...] Nu, nebylo to obzvlášť třeba“.⁷⁰ Zdá se, že v ghettu se rodila silná obecná vůle podat a zachovat svědectví, a výtvarné umění k tomu zřejmě poskytovalo vhodné nástroje.

Mluvílo se o tajném vyvezení obrazů terezínských hrůz do Švýcarska. Jejich vynesení měl zprostředkovat František Strass, kdysi obchodník z Náchoda, který měl díky svým nežidovským příbuzným zajištěn přísun jídla, cigaret i peněz. Do ghetta mu je pašovali čeští četníci. Mohl se tak mohl věnovat své

64 ROTHKIRCHENOVÁ 1997, WLASCHEK 2001, s. 6. Srov. kritiku naivního pojetí „duchovního odporu“ v PESCHEL 2006.

65 Anglicky *spiritual resistance*, překládáno jako *duchovní odpor* i *duchovní vzdor*. MILTON 1981. Viz <http://www.gfh.org.il/>.

66 PANOCHOVÁ 2005, s. 106. HAAS 1991, s. 63–70. HAAS 1992, nepag. (český překlad vzpomínek Leo Haase vybraných z HAAS 1991). GREEN 1969 porůznu. Pařík 2002, s. 55–56. TROLLER 1991, s. 131–142. LANGER 1995, s. 663–694, zejména 670–675.

67 HAAS 1991 a HAAS 1992.

68 Na těchto filmech se ovšem podíleli i vězňové Židé, mimo jiné Adolf Aussenberg a Irena Dodalová. Dochovaly se od jimi pořízené fragmenty filmu zachycující staré vězně, pohřební vůz či záběr na nohy Židů brodící se bahnem cestou z Bohušovic do Terezína. Viz. STRUSKOVÁ 2001, s. 28 a obr. 10, 11, 12.

69 HAAS 1992.

70 HAAS 1992.

velké vášni – sbírání uměleckých děl. Zřejmě si nikdy nepřipouštěl, že by jeho podnikání mohlo být nějak nebezpečné, obrazy si schovával do povlaku na polštář ve své místnosti.⁷¹ To se mu ovšem krutě vymstilo: jeho sbírka se dostala do rukou nacistů a následky na sebe nenechaly čekat.

Dne 17. července 1944 se měli Bloch, Fritta, Haas a Otto Ungar dostavit do sídla Židovské rady v Magdeburských kasárnách, kde jim pan Zucker vyřídil předvolání k veliteli tábora Karlu Rahmovi na další den ráno. Doporučil jim vzít si teplé oblečení pro případ, že by dlouho čekali ve sklepení pod Rahmovou kanceláří. Následoval výslech, kterého se účastnil Adolf Eichmann, velitel tábora Rahm, obávaný esesák Moes přezdívaný „pták smrti“ a Gunther.

Leo Haas po letech vzpomíná: „Eichmann při zahájení výslechu působil spíše dojmem člověka, který byl hluboce raněn tím, že jeho ušlechtilé záměry vůči Židům mohou být tak pomlouvačně překrouceny. [...] Potom ve výslechu pokračovali Gunther a Rahm. Oba následovali Eichmannova příkladu, užívali úlisného uhlazeného medového tónu, vedli s námi jakousi diskuzi o historii umění. Přirozeně podtóny jejich vývodů zněly o to nebezpečněji. Jako důkazy měli od nás čtyř malířů po dvou až třech kresbách od každého. Každého z nás měl na starosti jiný esesák. Mne vyslýchal Gunther – na to si přesně vzpomínám – ukazoval mi studii Židů hledajících na zemi slupky od brambor a říkal: „Jak jste si mohl vymyslet a namalovat takový výsměch skutečnosti?“ Okamžitě jsem užil stejného tónu a vysvětloval mu, že nejde o něco, co bych si vymyslel, [...] nýbrž jde o prostou studii z plenéru, jaké je zvyklý si dělat každý řádný umělec, a jde tedy jen o skicu něčeho, čeho jsem byl náhodou svědkem, když jsem byl za svými úředními povinnostmi, a co jsem si ihned načrtl tak, jako malíř, který hledá náměty pro svou tvorbu. Pak přišla otázka: „Opravdu si myslíte, že v ghettu je hlad, když Červený kříž vůbec nic takového neshledal?“⁷²

Otázky vyslychajících jasně ukazují nacistické stanovisko: tvorba zobrazující terezínskou realitu pro ně byla *Greuelpropaganda*, propaganda hrůzy. Židé měli zmizet ze světa a pravda o průběhu vyhlazování s nimi. Pohled na Židy hledající na zemi slupky od brambor, obyčejná skica mohla odhalit celou lež a možná i část pravdy.⁷³

Následoval pokus zjistit od umělců jména pomahačů, zprostředkovatelů s vnějším světem a napojení na domnělou komunistickou buňku. Netrpěliví vyslychači se i přes uplatnění svých „starých gestapáckých způsobů“ od umělců nic nedozvěděli. Zavřeli je zpátky do sklepa a následně nechali i s jejich rodinami, starým Františkem Strassem a architektem Norbertem Trollerem odvézt do Malé pevnosti. Někteří se postupně dostali i do dalších lágrů. Z umělců se osvobození dožili Haas, Troller a Ungar, ten ale zemřel v červenci 1945 na následky věznění.

Vidíme teď, že síla obrazů, jinak ve službě propagandy, se mohla obrátit proti mocným. Skrytá tvorba zachycovala všednodenní utrpení vězňů, které se nacisté pokoušeli zastírat, mimo jiné oficiální výtvarnou produkcí. „Naše odpověď na toto umění nezáleží jen na výkladu jeho obsahu, ale také na našich vnitřních

71 TROLLER 1991, s. 137.

72 HAAS 1991 a HAAS 1992.

73 Lawrence Langer navrhuje označovat díla terezínských malířů ne „hrůzná propaganda“, ale „hrůzná pravda“. Viz LANGER 1995, s. 663.

potřebách. Zjednodušujeme, když hledáme pouze útěchu. Sami umělci se museli vypořádávat s dvojí skutečností, jak zjistí každý pozorný divák Frittových obrazů“.⁷⁴

Tato dvojí skutečnost odpovídá ambivalenci obrazu, tedy schopnosti odhalovat nebo zahalovat, anebo dělat obojí zároveň. Tvorba terezínských umělců odráží se napíná mezi odhalováním a zahalováním, odkrýváním a skrýváním, viděním a neviděním, a náš pohled na ni by tomu měl odpovídat. Asi nejlepší doklad tohoto napětí nabízí některé perokresby zmíněného Bedřicha Fritty tematizující onu inscenaci [7]. Jejich lavírování působí dojem špinavosti, z rozpitých odstínů šedi vystupují ostré linie vlastní kresby. Vidíme bortící se kulisy obchodů, které tvoří ulice potěmkinovského města, hromadu mrtvol špatně skrytých v pozadí, objímající se milence s pohledy vytřeštěnými kamsi mimo obraz a vězně, který je pozoruje ze zamřížovaného okna.⁷⁵ Na jiné perokresbě maskérka před natáčením propagandistického filmu líčí zasmušilého starce v kuželu ostrého světla, který se zdá vycházet přímo z oka kamery, a nikoli z reflektoru, zatímco okolí se ztrácí ve tmě [9]. Opona za zády starce vyděluje krajní pole obrazu a skrývá kostlivce a ostnaté dráty před pohledem kamery.⁷⁶ Ono kuželovité osvětlení, připomínající ostatně záři promítačky, otevírá prostor zvláštní viditelnosti a odhalování, daný spíše ideologickou konstrukcí než přirozeným světlem. Žitý svět se zatím neviděn ztrácí v okolním příšeří. Pronikavost Frittových obrazů rozpoznáme i na výjevu hemžící se ulice ghetta, který autor doplňuje pohledem skrz střechy do podkroví domů, kde se tísní živí i mrtví. Dole na ulici přitom stojí jedna na druhé několik rakví, nehybných a neproniknutelných.⁷⁷

Jak už bylo řečeno, „aféra terezínských malířů“ vypráví ukázkový příběh duchovního vzdoru, tvořivého odporu, který z umělců dělá partyzány, ukazuje vůli usvědčit utlačovatele i popřít roli trpného odsouzence.⁷⁸ Haasovo výpověď naznačuje, že terezínští vězni obecně vítali vytvoření „unikátního dokumentárního svědectví“. Podobně množství narážek více či méně ukrytých v divadelních a kabaretních představeních a dokonce i operách vězni chápali velmi dobře, ať už se jednalo o vítězství dobra nad zlem, motiv osvobození, či konkrétnější ironické hříčky. Známý příklad nabízí dětská opera *Brundibár*, kde děti nakonec porazí zloducha s černým knírem,⁷⁹ nebo verše Verdiho *Requiem* „Nil inultum remanebit“ (nic nezůstane nepotrestáno).⁸⁰

Obecné značení umění z ghett a táborů jako duchovního vzdoru bylo často napadáno. Výčitky mířily na „mlhavost“ pojmu, která zastírá konkrétní funkce tohoto umění, a upozorňovaly na díla, jež do rámce vzdoru evidentně nezapadají.⁸¹ Mirko Tůma říká: „Myslím si, že rovnítko kladené mezi umělecké aktivity v Terezíně a odboj bylo v mnoha případech vybájené. Divadlo a hudba byly v podstatě uměním pro umění,

74 LANGER 1995, s. 664–665.

75 Perokresba tuší, sign. Fritta, 570 x 845, ŽMP.

76 *Film a realita*, sign. Fritta, perokresba tuší, papír, 320 x 600, Thomas Fritta Haas Collection.

77 *Život v Terezíně*, 1943–4, lavírovaná perokresba tuší, 550 x 840, ŽMP.

78 Pasivita evropských Židů byla bolestným tématem i terčem opovržení v poválečném Izraeli. Viz BONDYOVÁ 2001, s. 9–10.

79 Srov. vzpomínky Evy Landy a Ely Stein citované v DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 67 a 69.

80 A jinde v téže opeře: „Libera nos, Domine,“ což prý rozzuřilo Eichmanna během představení pro Červený kříž. Srov. GREEN 1969.

81 MILTON 2011. PESCHEL 2006.

kdy ovšem umění přesahovalo sebe a přibíralo rozměr holého přežití“.⁸² Výtvarné umění, bez ohledu na možný „odbojový“ účel, neslo patrně v očích vězňů stejnou existenciální váhu. Význam umění leží tedy právě v tom, že zůstává uměním.

Na druhou stranu nesmíme podceňovat opačnou (byť často současnou) roli umělecké tvorby, která vyplývá z autonomie umění.⁸³ Umění, nebo přesněji řečeno umění jako instituce, pozbylo v moderní buržoazní společnosti svou dřívější kultickou a reprezentativní funkci, vymanilo se z bezprostřední životní praxe, určované nyní logikou prostředku a cíle, a stalo se „zvěcnělým sebepochopením měšťáka“.⁸⁴ Umění plní přitom kompenzační roli: divák, vidí, co mu schází, a zároveň se mu toho v substituované podobě dostává, což ho v důsledku odrazuje od kritiky daného stavu. V mezní situaci ghetta je tento rozporuplný aspekt obzvlášť patrný. Na první pohled se umělecká tvorba v takových podmínkách může zdát nemístná,⁸⁵ zvláště ve své samoučelnosti přitom ale právě tato nezaujatost umožňuje úlevu od tíživé reality. Mezi výtvarná díla, která můžeme díky konceptu autonomního pojetí lépe pochopit, řadíme obecně díla bez dokumentární ambice, tedy květinová zátiší, poklidné krajiny apod. Vedle průvodního potvrzení daného stavu vidíme v autonomii umění i pokus konstruovat normativní prostředí, těžící z nostalgie po předválečných letech. Tento koncept pak nabourává a hlavně doplňuje jednostranné pojetí duchovního vzdoru, stejně jako tvrzení o autocenzuře.⁸⁶

82 TŮMA 1976, s. 17. Citováno v PESCHEL 2006, s. 16.

83 Vycházím zde z pojetí německých kritických teoretiků, jak je shrnuje Peter Bürger v BÜRGER 2011, s. 35-54. Zde i odkazy na další literaturu.

84 BÜRGER 2011, s. 35–54.

85 Srov. PESCHEL 2006, s. 15.

86 Viz PAŘÍK 1998, s. 12–13.

1.6 Terapie

Umění v Terezíně plnilo významnou terapeutickou funkci. Umělci mohli získat odstup od zobrazovaných událostí; každé zvětnění je vlastně i zvěcnění. Osvobozující tvořivost na místech vyhrazených destrukci. Sibyl Milton shrnuje: „Pro [tyto] umělce, a pro ty, kdo tehdy viděli jejich díla, umění plnilo tři funkce. Poskytovalo mocné spojení s dřívější identitou, bylo mostem do budoucnosti [...], bylo způsobem, jak překonat přítomnost přetvářením zážitků obětí do umění“.⁸⁷

Provázání umění a medicíny v úzkém slova smyslu ostatně můžeme pozorovat i na personální rovině. Karel Fleischmann od dětství projevoval výtvarné i literární nadání, rozhodl se však pro povolání lékaře. Tvorby se proto nevzdal: ve třicátých letech spoluzaložil avantgardní skupinu Linie a vydal čtyři sbírky grafik.⁸⁸ Pohledem lékaře, neuhýbajícím před lidským utrpením, pozoruje nemocné, staré i šílené vězně, které v Terezíně denně ošetřoval [2, 10]. O to roztěkanější jsou linie jeho perokreseb, které patří k těm nejpozoruhodnějším dílům z ghetta. Z Terezína odjel jedním z podleních transportů 23. října 1944. Zahynul v Osvětimi. Vedle Fleischmanna se i další terezínští lékaři věnovali kreslení.⁸⁹

Terapie a výchova se slučují v edukativních metodách Friedl Dicker-Brandeisová (1898-1944), absolventky Bauhausu, která se v Terezíně intenzivně zabývala péčí o děti. Z Terezína se dochovalo jen několik jejích děl, většinou akvarely zachycující zátiší s květinami ve váze [12], jaká nechávala malovat i své svěřenkyň. Nijak neobvyklý motiv zátiší možná uvidíme jinak s vědomím, že „utržení každého květu [v terezínském ghettu] bylo trestáno bitím a vězněním v bunkru“.⁹⁰

Těžiště terezínské činnosti Dicker-Brandeisové nacházíme právě v práci s dětmi. Ačkoli se před válkou pedagogické činnosti soustavně nevěnovala, stala se přední terezínskou „vychovatelkou“. Terezínem prošly tisíce dětí,⁹¹ drtivá většina z nich pak zahynula po transportu na Východ. Byly bezbranné, trpěly hladem, nemocemi, parazity, nedostatkem oblečení, odloučením od rodičů, strachem z transportů, které postupně odvážely jejich kamarády.⁹² Na druhou stranu se mnohdy terezínským podmínkám přizpůsobovaly snáze než dospělí vězni. Od léta 1942 byly děti soustředěny v dětských domovech (tzv. „Heimech“), chlapci a dívky zvlášť. Přes zákaz tajně probíhalo vyučování, často s minimem prostředků. Povolená výuka se měla omezit na rukodělné činnosti, které by rozvíjely pracovní zručnost dětí.⁹³ V domovech se o děti starali opatrovníci, jak se jim říkalo. „Děti v Terezíně představovaly budoucnost židovské kultury. [Klíčovým]

87 MILTON 1981, s. 24.

88 HOUSKOVÁ 1998, s. 43–48 a 63–71,

89 Patří k nim Herbert Blumenthal, Pavel Fantl a Hugo Krátký. Jejich často nepříliš umělá, avšak o to grotesknější zpodobení rutinního světa nemocných. Ve sbírce izraelského muzea Beit Terezín je doplňují díla umělců-nelékařů s náměty ze života nemocných i jejich ošetřujících. Trude Groag pracovala v Terezíně jako zdravotní sestra, ve volném čase psala a malovala. Její malby jsou uloženy ve sbírách Beit Terezín, mezi nimi portrét expresionistické malíčky Amalie Seckbach na smrtelné posteli. Po válce pracovala jako sociální pracovnice a sochařka v Izraeli až do své smrti v roce 1979. Viz *Art and Medicine* 2001. PAŘÍK – WERNISCH 2000.

90 LAGUS – POLÁK 2006, s. 135.

91 K dětem a dětské tvorbě viz PANOCHOVÁ 2005, s. 111. PAŘÍK 2002, s. 58–59. HOŘEC 1961. DUTLINGER – WONSCHICK 2001. LAGUS – POLÁK 2006, s. 160–168, zvl. 160. MILTON 2001, s. 26–37. HURWITZ 1991, s. 70–80.

92 DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 79.

93 Pracovní povinnost se týkala každého nad 14 let kromě starých a nemocných. CHLÁDKOVÁ 2005, s. 19.

zájmem samosprávy ghetta byl [proto] morální a intelektuální vývoj mládeže“.⁹⁴ Na kasárenské půdě našly děti staré vojenské formuláře, dostalo se jim tak prvního papíru, na který mohli kreslit. Jsou to kresby tužkou i pastelkami, malby vodovými barvami i koláže. Na obrázcích vidíme motivy, jaké kreslí asi každé dítě. Indiferentní styl malých dětí kontrastuje s tíživostí obvykle nevinných motivů jako jsou zdi, brány či vlaky. Střízlivá schopnost pozorovat řadí některé práce starších dětí po bok svědectví profesionálních malířů. Jan Burka shrnuje svůj vztah k tvorbě v Terezíně slovy: „byli jsme vězni a zároveň něco jako studenti výtvarné školy“.⁹⁵

Dicker-Brandeisová aplikovala postupy, které zjevně odkazují na Ittenův základní kurz na Bauhausu. Shrnula je v přednášce *O dětském umění*, kterou proslovila roku 1943 v Terezíně.⁹⁶ Další podněty získala od Franze Cizeka, průkopníka dětského umění a rodáka z Terezína blízkých Litoměřic, kterého potkala ve Vídni ještě před Johannesem Ittenem.⁹⁷ Výtvarná výchova podle ní měla suplovat osobnostní rozvoj. Různě přistupovala k mladším a starším dětem: první nechávala volně tvořit, druhé učila kopírovat staré mistry podle obrázkových knih, vedla je k reflektované práci i respektu vůči ostatním a jejich dílu.

V srpnu 1945 našel Willy Groag, který se měl na starosti repatriaci dětí osvobozených v ghettu, dva kufry s dvěma tisíci dětských kreseb, maleb, koláží. Dovezl je z Terezína na ústředí židovské obce v Praze, kde se teprve po deseti letech dočkaly zasloužené pozornosti. Četné výstavy obrázků terezínských dětí se konaly v mnoha zemích světa,⁹⁸ obecně vzato se jedná asi o nejznámější díla z Terezína. Práce Friedliných odchovank leckdy odkazují teorie o barvách, rytmech a harmoniích, představují ale jen malou část dětských obrázků z Terezína. Zájem o ně se zřejmě neopírá primárně o výtvarné hodnoty. Většina dětí-tvůrců se nedožila konce války. Z 15000 dětí, které odjely z Terezína na východ, se vrátilo asi 100.⁹⁹ Jejich obrázky, případně básničky, jsou někdy jejich jediným otiskem. Zároveň prostředkují neotřelý pohled na bolavé místo moderní historiografie. Tristan Tzara po návštěvě pražské výstavy dětských kreseb z Terezína prohlásil: „Viděl jsem již mnoho dětských kreseb. Viděl jsem také již mnoho kreseb vězňů. Neviděl jsem však dosud kresby dětí-vězňů“.¹⁰⁰

Naznačili jsme vedle přímého personálního propojení výtvarného umění a praktické medicíny, že v terezínském ghettu byla terapeutická funkce umění cíleně uplatňována ve výchově i výuce dětí. V této souvislosti se o umění mluví jako o „strategii pro přežití“:¹⁰¹ „Svědectví o životě dětí v Terezíně v podobě kreseb, maleb a koláží ukazuje, jak umění může vyjádřit, posílit a udržet naději na přežití“.¹⁰² Spočívá tato strategie v samotné tvorbě, nebo obrázky z Terezína nějakým způsobem konzervují terapeutickou energii? A

94 DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 63.

95 BURKA 2007, s. 215.

96 Dicker-Brandeis, Friedl, Rukopis přednášky o výtvarném projevu terezínských dětí, Terezín 1943, Archiv ŽMP, sbírka Terezín – kultura, inv. č. 326. K Dicker-Brandeisové viz např. LESHNOFF 2001, s. 110. HURWITZ 2001, s. 78–80. MAKAROVA 1991, s. 15–28. MAKAROVA 1999. MAKAROVA 2000.

97 HURWITZ 1991, s. 76.

98 Na přípravě pařížské výstavy se podílel i Václav Bošтік

99 LAGUS – POLÁK 2006, s. 160.

100 Citováno v LAGUS – POLÁK 2006, s. 160.

101 DUTLINGER 2001.

102 DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 76.

pokud ano, může se uplatnit i v souvislosti s traumatem, který znamená holocaust pro naši historickou paměť? „Jako každá traumatická zkušenost, také zkušenost nacistické genocidy povstává ze setkání s nemožným, tedy s něčím, co překračuje konceptuální, estetické i morální mřížky, s jejichž pomocí pořádně naši zkušenost a orientujeme se ve světě“.¹⁰³ V reakci na dějinnou zkušenost holocaust a svědectví, těch, kdo se vrátili, se ve společenských vědách rozvíjelo pojetí traumatické paměti, nikoli jen jako paměti jednotlivce, ale i širších skupin s určitou společnou identitou.¹⁰⁴

„Z praktické povahy paměti – včetně paměti vytvářené historickým výzkumem – plyne, že [...] vždy něco přehrává z minulosti, na kterou vzpomíná. Z tohoto hlediska probíhá „přenos“ v psychoanalytickém smyslu.¹⁰⁵ Psaní historie tedy není jen nezájatým konstatováním a kontemplací minulosti, ale stejně tak i afektivním výkonem, v němž historik hodnotí a „přehrává minulé děje“ a vcítuje se do nich, „čímž potvrzuje či proměňuje sebe sama“.¹⁰⁶ Přenos v tomto smyslu spočívá ve „sklonu opakovat či performativně zpřítomňovat ve vlastním diskursu či vztazích procesy, které jsou aktivní v předmětu studia“.¹⁰⁷ Zabýváme-li se tedy uměním z terezínského ghetta, zpřítomňujeme ho nejen v materiální podobě obrazu, ale také jako představu zážitku coby podnětu pro tvorbu („co je na obraze“) a samotného procesu tvorby („jak je to zobrazeno“).¹⁰⁸ Když se díváme na obrázky terezínských vězňů, vidíme jejich očima. Tento pohled, který musíme pochopitelně usměrňovat empirickými daty, se otvírá nejen traumatizující hrůze, ale snad také možnosti terapie.

103 BARŠA 2011, s. 49.

104 BARŠA 2011, s. 30–59.

105 „Přenos“ objevil Freud během terapie, když zjistil, že pacient nevědomě identifikuje terapeuta s postavou, k níž má osobní vztah a která souvisí s jeho traumatem (typicky je to otec: „Oidipovský komplex je v dialogu pacienta s psychoanalytikem nejen kognitivně reprezentován, ale je jím také v značné míře emocionálně přehráván, opakován, reprodukován“). BARŠA, s. 90). Podle Freuda může být přenos terapeuticky využit.

106 BARŠA 2011, s. 90.

107 Podle Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore – London, 2001 cituje BARŠA 2011, s. 91.

108 Zatímco popření empatické, angažované a performativní povahy paměti (a potažmo historiografie) redukuje dějiny na výčet dat, často doprovázený nejasným voláním po jakémsi poučení.

1.7 Ikonografie

Fakt, že umělecká díla z Terezína většinou vnímáme ve větším množství, vynucuje určitý způsob vnímání.

Ač mnohá díla jistě vypovídají sama za sebe, nabízí se metodologické zhodnocení tohoto přístupu.

Pozornému pohledu na sérii obrázků z Terezína neunikne, že některé motivy se nápadně často opakují:

„Významné motivy, charakterizující prostředí i podmínky života v ghettu, se zpravidla objevují v tvorbě několika autorů. Právě shromáždění takových kreseb, které ukazují týž motiv očima různých lidí, podává rozmanitý, ale přitom věrný obraz života v Terezíně“.¹⁰⁹ I předvídatelné motivy odvozené z topografie Terezína (jako jsou hradby a příkopy, kasárenské dvory či věž Židům nepřístupného kostela) v tolika zpodobeních strhávají naši pozornost a zdají se mít pro vězně určitý význam. Mnoho kreseb je skoro „brueghelovsky“ přeplněno postavami: zjevně odráží realitu přelidněné pevnosti. Další naopak zachycují liduprázdné ulice a zejména dvorky: vzešly snad ze vzácných okamžiků samoty nebo odpovídají pouhému přání? Některé motivy se objevují hned v několika různých situacích, působí tak obzvláště životným dojmem. Přízračný zjev barokního pohřebního kočáru jednou veze bochníky chleba, jindy nemohoucí starce, příště zas slouží jako hlediště pro divadlo na dvoře kasáren. Zvláštní místo zaujímají i postavy esesáků: neobjevují se příliš často, málokdy jim vidíme do tváře, stojí nepřírozeně napřímeně ve svých ostře črtaných uniformách.¹¹⁰

Georges Didi-Huberman se v této souvislosti vymezuje proti požadavku úplného, esencialistického obrazu šoa: „Zmnožení a shromáždění obrázků, všech neúplných a navzájem souvisejících, umožňuje navzdory všemu ukázat to, co nemůže být viděno. První a nejjednodušší způsob, jak ukázat tuto okliku, se nabízí v kombinaci několika náhledů nebo několika časových úseků stejného jevu“.¹¹¹ Pluralita výjevů i prázdný prostor mezi nimi, hloubka jednotlivých děl i záběr celé série vyzývají diváka k neklidnému hledání souvislostí. Povaha těchto souborů bývá určena v expozicích kurátorským záměrem, v případě knižních reprodukcí výběrem autora. Jiný případ představuje tzv. Heřmanova sbírka jako série (nejen) výtvarných materiálů, jejichž výběr a do značné míry i řazení probíhalo přímo v terezínském ghettu.

109 PETRÁŠOVÁ 1983. Prakticky tentýž metodologický návrh podávají i Anděla Bartošová a Sibyl Milton.

110 Motivы pohřebního vozu i esesáků sleduje i Gerald Green i Arno Pařík. Viz GREEN 1969. Pařík mluví dokonce o symbolice některých motivů. PAŘÍK 1998, s. 12–13.

111 DIDI-HUBERMAN 2004, s. 167.

2.0 Heřmanova sbírka

2.1 Heřmanova sbírka v odborné literatuře a expozicích Památníku Terezín

Pozornost věnovaná Heřmanově sbírce v odborné literatuře vyústila, pokud vím, do dvou článků. Prvním je text Miroslava Kryla v *Terezínských listech* z roku 1986 „Recitační a divadelní činnost českých vězňů koncentračního tábora Terezín ve světle sbírky Karla Heřmana“.¹¹² Jak už název napovídá, autor chápe sbírku především jako zdroj informací, který bez pochyby poskytuje, jeho pohled tak míří vlastně „skrz“ sbírku. Nověji článek Jany Štefanikové „Činnost Karla Herrmanna v Terezíně 1941–1944: Heřmanova sbírka a její osudy,“ který vyšel v *Terezínských studiích a dokumentech* v roce 2004, se zabývá samotnou sbírkou a jejím tvůrcem. Podává biografii Karla Herrmanna, zaměřuje se na jeho aktivity v Terezíně a zevrubně popisuje jeho sbírku. Následující text podává shrnutí dosavadních poznatků a snaží se je rozvíjet.

Některé listy Heřmanovy sbírky můžeme dnes vidět v expozici Památníku Terezín v Magdeburských kasárnách.¹¹³ V jednotlivých sekcích věnovaných různým odvětvím terezínského kulturního života doplňují ostatní materiály, dopisy, deníkové záznamy, partitury a podobně.

Toto tematické rozdělení nedovoluje vnímat Heřmanovu sbírku jako celek, jak byla původně koncipována.¹¹⁴ V terezínském Muzeu ghetta se nachází válcový panel polepený plakáty, z nichž většina pochází z Heřmanovy sbírky: vzniká tím mylný dojem, že tyto plakáty plnily v ghettu propagační funkci.¹¹⁵ Obě expozice a jejich výstavní uspořádání zásadně posouvají kontext těchto dokumentů. Následující kapitoly rekonstruují prostředí, ve kterém Heřmanova sbírka vznikala.

112 KRYL 1985.

113 Srov. BLODIG 2002.

114 Nelze vyloučit ani původní záměr Karla Herrmanna nechat celou sbírku svázat, který ostatně provedl u některých ze svých předchozích „souborových“ počínů, tedy výroční zprávy evidenčního oddělení a jakési osobní památníky. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 68–69.

115 Srov. BLODIG 2003, s. 67.

2.2 Karel Herrmann

Karel Herrmann se narodil 2. června 1905 v Lázních Bělohrad.¹¹⁶ Po maturitě na gymnáziu odešel do Prahy. Zastával zde administrativní pozici u společnosti Kosmonos. V roce 1939 musel kvůli svému židovskému původu opustit toto zaměstnání, poté vypomáhal jako zprostředkovatel v obchodě s textilním zbožím. V témže roce se oženil s Marií Benešovou. Krátce spolu bydleli ve velkém nájemním bytě ve Veverkově ulici na Letné, než se museli přestěhovat do přiděleného pokoje v Dlouhé ulici, ani sem ale ne nadlouho.

Karel Herrmann byl do Terezína deportován 4. prosince 1941 transportem J (jinak taky AK II, tedy Aufbaukommando II).¹¹⁷ V lednu 1942 měl spolu s několika dalšími připravit Hamburská kasárna pro ubytování očekávaných transportů. Tato kasárna byla určena výhradně pro ženy, hrstka mužů měla zajišťovat místní správu. Herrmann se nastěhoval do jedné z tamních místností, v jiné si zřídil kancelář, kde zastával povinnosti vedoucího evidenčního oddělení v Hamburských kasárnách. Pod jeho dohledem musely být registrovány všechny osoby v kasárnách, a od července 1942 i v celém II. obvodu ghetta. Pečlivé záznamy a zprávy o migraci osob prozrazují, že Herrmann měl s administrativou zkušenosti již před válkou. Jeho denní povinnost spočívala v podávání ústních hlášení na centrální evidenci (*Zentralevidenz*) v Magdeburských kasárnách. V hlášení měl uvádět především počet příchozích, odchozích a zemřelých osob. Časem také zřídil kartotéku pro jednotlivé místnosti a přiděly chleba (*Haus- und Brotkartei*). Práce v evidenčním oddělení přinášela Herrmannovi také jisté výhody. Již v první polovině roku získal povolení k pohybu po městě mimo kasárna, což tehdy běžní vězni nemohli. Jako příchozí s „výstavbovým“ transportem a osoba zastávající vedoucí funkci v židovské samosprávě byl do září 1943 chráněn před transportem. Z transportu dokázal také několikrát „vyreklamovat“ svoji ženu, která přijela od Terezína 28. dubna 1942. Oba byli nakonec dne 28. října 1944 odvezeni posledním transportem do Osvětimi, kde Herrmann prý vážně onemocněl, ale jako jeho žena přežil.

Po válce se Karel a Marie Herrmannovi přestěhovali do Klatov, kde si otevřeli obchod s koženou galanterií.¹¹⁸ V roce 1946 si nechali změnit jméno na Heřmanovi.¹¹⁹ O rok později se jim narodila dcera Zuzana. I po znárodnění směl Karel Heřman zůstat v obchodě na pozici vedoucího. Zemřel 20. října 1952 po několika měsíčním částečném ochrnutí v důsledku srdeční zástavy.

Jak se z úředníka evidenčního oddělení stal organizátor a zejména dokumentarista terezínského kulturního života? Karel Herrmann měl díky své pozici možnost volnějšího pohybu po ghettu, kontakty s mnohými předními osobnostmi zde vězněnými a také přístup k vzácným psacím potřebám.¹²⁰ Navíc mu nescházely komunikační a organizační schopnosti, alespoň podle četných jemu určených uctivých a

116 Životopisná data Karla Herrmanna přejímám převážně z článku Jany Štefanikové, viz ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 63–73. Archivní materiály ke Karlu Herrmannovi: vzpomínka Marie Heřmanové v APT, inv. č. A 6598, vzpomínka č. 2018, AŽM, sbírka Terezín, inv. č. 327, pozůstalost Karla Heřmana.

117 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 64–65.

118 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 76.

119 Proto název Heřmanova sbírka. Změnu jména ostatně po válce podstoupilo mnoho přeživších Židů s německým příjmením.

120 Začátkem roku 1942 byla v Herrmannově kanceláři krátce umístěna i kreslířská dílna s vedoucí Mariannou Kopeckou a jejími sedmi pomocnicemi. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 64. Srov. HYNDRÁKOVÁ – KREJČOVÁ – SVOBODOVÁ 1996.

děkovných věnování v Heřmanově sbírce a dalších souborech. Bývá tu osloven jako „náš šéf“ a „evidenční fenomén“ a líčen jako pracovitý a dobrosrdečný přítel a „současně puntičkářský podivín se sklony k povýšenosti.“¹²¹ Herrmann spolupracoval s „oddělením pro volný čas,“ a to (*Freizeitgestaltung*) nejpozději od června 1943, kdy se přímo v jeho kanceláři konaly první přednášky (později se kulturní pořady přesunuly do místností č. 105 a 106). Na podzim pak vzniklo v podkroví Hamburských kasáren divadlo s hledištěm pro 260 osob.¹²² Herrmannova mimopracovní aktivita vedla postupně ke vzniku několika souborů dokumentů různé povahy i rozsahu. Některé se vážou i k jeho evidenční práci a jejím výstupům, jiné jsou pojaty jako osobnější památníky.¹²³ Vrchol jeho dlouhodobé sběratelské činnosti představuje soubor dokumentující společenský život v Terezíně, tedy především kulturní produkci a také sportovní akce, dnes známý jako Heřmanova sbírka.¹²⁴

121 Podle básně Franze Hermanna (jedná se o částečnou shodu jmen) v sešitě *Ghetto Theresienstadt 1942*. Viz ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 67.

122 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 66.

123 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 66–69.

124 SO PT, Heřmanova sbírka.

2.3 Geneze Heřmanovy sbírky, její struktura a obsah

Již v průběhu roku 1943 si Karel Herrman začal schovávat různé doklady, propustky, lístky a podobné drobné papírové dokumenty, pro obyvatele ghetta často životně důležité. Zároveň cíleně shromažďoval i textové a obrazové materiály vztahující se ke kulturnímu dění v ghettu. „Nucené společenství“ tvořilo z ghetta jakýsi tavící kotel různých jazyků a tradic, Herrmann se tak pohyboval prostředím českým, německým, židovským, holandským nebo jiným.¹²⁵ Heřmanova sbírka zřejmě vznikala v průběhu několika let. Herrmann ji také postupně třídil a doplňoval, řada dokumentů byla pořízena z jeho podnětu anebo pro jeho sbírku od začátku určena. Sběrka nemohla být zcela dokončena. Přes ambici zachytit dané téma v co nejúplnějším měřítku, chybí zejména údaje k roku 1942, kdy se Karel Herrmann systematickou dokumentací ještě nezabýval. Řada akcí také zprvu probíhala ilegálně, často s vědomím jen malého okruhu lidí. Zprávy o některých pořadech zřejmě chybí také proto, že se jejich tvůrci obávali nebezpečí, jaké nesla možnost objevení sbírky táborovou komandaturou.¹²⁶ Doplnění sbírky probíhalo až do září 1944. O měsíc později byl Karel Herrmann deportován do Osvětimi. Před odjezdem se mu podařilo ukrýt sbírku u spoluvězeňkyně.¹²⁷

Stručně shrneme přehled členění a obsahu Heřmanovy sbírky. Sběrka sestává z téměř 600 listů formátu A4.¹²⁸ Její obsah tvoří dokumenty různé povahy, tematicky se váže k rozmanitým projevům kulturního a sportovního života v ghettu. Úvodní oddíl sbírky nadepsaný „Ghetto Terezín“ obsahuje množství drobnějších papírových dokumentů, které provázely a určovaly všední život obyvatel ghetta. Tyto lístky uvádí výmluvné názvy jako „Povolání na práci,“ „Propustky do šlojsky,“¹²⁹ „Vyřazení z transportu“ apod. Zpravidla několik kusů je nalepeno na jeden list papíru – příznačně v dekorativním diagonálním či vějiřovitém uspořádání, někdy připomínajícím avantgardní koláže – či volně vloženo do jakési kapsy. Na rozdíl od dalších oddílů sbírky chybí v této části rukopisné číslování v pravém horním rohu.¹³⁰

Další oddíl uvozuje plakátek nadepsaný „Freizeitgestaltung Ghetto Theresienstadt,“ který následuje ilustrační obrázek od Charlotty Burešové [15, 41]. Tento podsoubor se zabývá obecnými náležitostmi organizace volného času. Sestává z takřka čtyřiceti listů s vstupenkami na různá představení či do kavárny, pozvánky, mimo jiné na 500. přednáškový večer skupiny Phillipa Manesa, anebo seznam míst, kde se konala veřejná představení, a dokonce dvě svatební oznámení [17, 18].¹³¹

125 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 103.

126 Podle vzpomínky Marie Heřmanové (viz APT, inv. č. A 6598, vzpomínka č. 2018) cituje ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 75, pozn. 61.

127 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 76.

128 Formát papíru se shoduje v celé sbírce, snad i kvůli možnému Herrmannovu původnímu záměru ji nakonec opatřit vazbou.

129 Šlojska – z německého die Schleuse, tj. propust', počestlé terezínské označení pro místo kudy procházeli lidé z příchodích či odchodích transportů a kde byla prohlížena zavazadla a často docházelo ke ztrátě osobních věcí, odtud „šlojsovat,“ tj. obstarat si nepovoleným způsobem.

130 Číslování vzniklo po smrti Karla Heřmana z podnětu jeho ženy Marie. Respektuje původní Herrmannovo terezínské řazení listů. Bez číslování zůstalo několik listů úzce spjatých s osobou Karla Herrmanna, které zůstaly v rodinném majetku. Na počátku sedmdesátých let prodala Marie Heřmanová ostatní listy Památníku Terezín, kde jsou pod souhrnným názvem *Heřmanova sbírka* uloženy dodnes. Některé z dalších asi čtyřiceti listů později věnovala Židovskému muzeu v Praze (AŽM, sbírka Terezín, inv. č. 327, pozůstalost Karla Heřmana). Viz ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 76–77.

131 Podrobnější výčet v ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 78.

Následující oddíly se zabírají divadlem. Postupně nesou nadpisy „České divadlo,“ „Deutsches Theater,“ „Jüdisches Theater“ [16]. Toto dělení zohledňuje jazyk, v němž se jednotlivá představení hrála, neodpovídá však zcela poměrům divadelního prostředí v Terezíně, kde se tíž tvůrci často podíleli na hrách různých jazycích, jako například známý divadelní výtvarník František Zelenka, který figuruje ve všech třech oddílech [30, 36].¹³² První dva obsáhlejší oddíly se dále dělí na menší podsoubory podle ročních období (tedy od „Zima 1941-42“ po „Léto 1944“), každý uveden kaligrafickým plakátkem od Heinricha Bähra.¹³³ Tyto divadelní sekce sestávají z úryvků textů, listů s podpisy členů divadelních souborů, soupisů činoherních i loutkových představení a jejich repríz, plakátů k některým představením, scénografických návrhů, kreseb loutek, programů recitačních večerů a podobných materiálů.

Obsah srovnatelný s oddíly o divadle najdeme i v částech věnovaných postupně operám („Opern“), kabaretům („Kabarets“), recitačním pásmům (bez nadpisu) a rozmanité hudební produkci, ať už se jedná o klavírní koncerty, koncerty vážné hudby či „zábavní“ hudby nebo několik sborů a kapel (mezi nimi *GhettoSwingers*, patrně jediný jazzový soubor v protektorátu fungující s vědomím nacistů). Po těch divadelních nejsou už další tematické oddíly děleny podle jazyků. Některé listy dokonce nesou zároveň různé přípisy v češtině i němčině, například na Haasově črtě hrajícího houslisty a klavíristy, kde se ke každé postavě váže krátká říkanka [23].¹³⁴

Nenadepsaný oddíl na jednadvaceti listech představuje vybraná místa, kde se kulturní pořady konaly. Vedle Bärrových plakátů hlásajících příslušnou adresu je to i několik kreseb interiérů. Například k plakátu „Kaffeehaus“ se vztahují listy s nalepenými vstupenkami do kavárny nebo hudebním programem a tři Haasovy kresby. Terezínské knihovně, která měla hlavní místnosti i několik poboček v jednotlivých kasárnách a v období „zkrášlování města“ dokonce pojízdou jednotku, nevěnuje Heřmanova sbírka mimo jednu kresbu žádnou pozornost.¹³⁵

Vedle souhrnných soupisů přednášek se ve sbírce nachází i desítky plakátů k jednotlivým přednáškovým večerům. Ty se omezují na tentýž nadpis „Vorträge“ v záhlaví (byť dokonce ve třech typografických verzích) a linky pro jméno přednášejícího a téma jeho promluvy [14]. Tyto přednášky probíhaly patrně v němčině, soubor vyhrazený českým přednáškám řazený v závěru není zdaleka úplný.

Asi polovina posledního oddílu „Sport“ se zabývá fotbalem, což dokládá význam této hry v ghettu. Jedná se o několik strojopisných listů věnovaných historii fotbalu v Terezíně a zvláštnostem pravidel. Za vlastním Bährovým plakátkem „Fussball“ je zařazeno dvanáct plakátů představujících jednotlivá ligová družstva v roce 1944, které namaloval W. Thalheimer [32]. Na plakátech každé družstvo zastupuje postava hrajícího fotbalisty, většinou se žlutou hvězdou našitou na hrudi či trenýrkách, jinde se znakem družstva na dresu. Nechybí nápis hlásající jméno příslušného klubu. Většinu dalších sportů zastupuje jen nadpisový

132 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 78–9.

133 Střídání ročních dob a vrtochy počasí ostatně ovlivňovaly provoz terezínského divadla: vzhledem k umístění scén do podkroví se např. v prosinci 1943 nedalo kvůli krutým mrazům pod střešou Hamburských kasáren hrát. Viz ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 72.

134 SO PT, Heřmanova sbírka, inv.č. 3971.

135 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4285.

plakátek. Hlásají „Volleyball,“ „Basketball“ či „Tischtennis,“ ale příslušné dokumenty k nim většinou chybí. Žádná z těchto her si co do oblíbenosti nezadala s fotbalem, Herrmann navíc kvůli své deportaci nemohl závěrečné oddíly zcela ucelit a uspořádat, ani řazení některých listů proto neodpovídá systematickosti úvodních oddílů.¹³⁶

Konkrétní událost, kterou zřejmě nejen Karel Herrmann uznal hodnou zapamatování, bylo vyklizení Hamburských kasáren. Podle rozkazu z 15. ledna 1944 měly dosavadní obyvatelky spolu s místní správou opustit kasárna do osmačtyřiceti hodin, a uvolnit tak místo pro vězně přivážené transporty z tábora Westerbork v Nizozemí.¹³⁷ Přestože Karel Herrmann směl coby vedoucí celého druhého obvodu nadále zůstat ve své kanceláři, tato změna pro něj patrně znamenala zásadní zlom.¹³⁸ Hned několik listů ve sbírce na tuto událost odkazuje. Jedná se mimo jiné o kresby zachycující kasárenský dvůr a tamní divadlo.¹³⁹ Silnou stylizací se ostatní terezínské tvorbě vymyká kresba Františka Zelenky: několik ladných linií, na první pohled připomínající stoupající kouř, tvoří postavu jakéhosi kavalíra: rozeznáme vysoké boty s ostruhami, krátké nabírané nohavice, meč připjatý u pasu, široký límec kolem krku, klobouk s péry a rukavice na rozmáchnutých rukou. Jednu nohu krčí, snad se otáčí a zdvihá paži na rozloučenou. Tomu by odpovídal přípis pod kresbou: „Hamburku! Budu vzpomínat“ [33].¹⁴⁰ Loučení završuje píseň na rozloučenou s Hamburkem.¹⁴¹ Sbíрка se však zdaleka neomezuje na dění v Hamburských kasárnách, přestože zde uváděným pořadům se dostává více pozornosti, patrně také díky přímé účasti Karla Herrmanna.

Struktura sbírky odpovídá administrativnímu dělení *Freizeitgestaltung* i systematickému uvažování Karla Herrmanna.¹⁴² Rovněž reprezentativní určení sbírky zřejmě vyžadovalo jistý řád. Chronologické řazení dělá ze sbírky jakousi kroniku, v bezčasí ghetta určovaném příjezdy a odjezdy transportů jako by se pokoušela ospravedlnit čas strávený v Terezíně, osvědčit, že ho vězni nepromarnili. Kurt Geron ve věnování Herrmannovi na listu s vodovkovou malbou jakési místnosti se závěsy a zrcadlem napsal: „Kunst" kommt von "Können", und das erreicht man nur durch Arbeiten“ (Umění pochází od *uměti* (německé sloveso *können* zde zřejmě ve významu „moci“), a toho člověk dosáhne jen prací) [39].¹⁴³

136 Srov. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 72.

137 LAGUS – POLÁK 2006, s. 116.

138 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 73.

139 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4228. Pravděpodobným autorem je Leo Haas. SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4229, signováno N. Frank.

140 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4230.

141 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4237/1 a 4237/2.

142 Dva listy sbírky ostatně tento systém zaznamenávají, viz SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3863 a 3864. Nesrovnalosti mohou být dány i faktem, že Karel Herrmann nestihl před deportací sbírku uspořádat podle svých představ. Srov. přílohu I v ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 104-5.

143 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4175.

2.4 Tereziáská kultura a sport v Heřmanově sbírce

Tereziáské ghetto se stávalo místem koncentrace řady českých, německých i jiných význačných osobností z oblasti hudby, divadla, filmu i výtvarného umění.¹⁴⁴ Taková konstelace napomáhala rozvíjet kulturní život v ghettu. Ten zde probíhal prakticky od začátku, nejprve v podobě večerních sešlostí malých skupinek vězňů z prvních transportů. Nacistické vedení tábora tyto „kamarádské večery“ záhy povolovalo jako neškodné rozptýlení vězňů pod podmínkou předchozího ohlášení.¹⁴⁵ S rostoucím počtem vězňů vyvstala potřeba centralizace kontroly a organizace jejich mimopracovních aktivit.¹⁴⁶ Vzniklo proto „Oddělení pro volný čas“ (*Freizeitgestaltung*), převedené pod židovskou samosprávu. Po nějakou dobu sídlilo toto oddělení v Hamburských kasárnách. Vrcholné období tereziáské kultury se váže na přípravy dlouho očekávané návštěvy Mezinárodního červeného kříže. Kulturní a společenský život v Ghettu Terezín měl být předním dokladem „slušných“ životních podmínek a „laskavého“ zacházení nacistů s Židy, a tak odvrátit pozornost od ostatních táborů. V Terezíně se odehrály desítky činoherních i loutkových představení, celkem stovky repríz, nespočet kabaretů, koncertů různého druhu či několik set přednášek. Rozpis zkoušek a představení pro místnost č. 105 v Hamburských kasárnách dokládá intenzitu kulturního dění i sběratelské nasazení Karla Herrmanna v tomto období: v týdnu od 26. června do 2. července dopoledne probíhaly zkoušky, odpoledne obvykle představení nějaké revue či kabaretu. Denně od osmnácti nebo dvaceti hodin zde začínalo vystoupení kabaretní skupiny *Karussell* Kurta Gerrona, po něm ještě někdy následovala přednáška.¹⁴⁷ Zastavení činnosti *Freizeitgestaltung* používali nacisté vedle zákazu svícení či vycházení jako kolektivní trest, například při útěku nějakého vězně.¹⁴⁸

Mluvit v ghettu či koncentračním táboře o volném čase může zdát přinejmenším krutě ironické, množství a rozsah „volnočasových“ aktivit v Terezíně ale naznačují význam, jaký jim vězni přikládali. Dosvědčuje to i řada listů věnovaných Karlu Herrmannovi do jeho sbírky, které prozrazují leccos o chápání umělecké činnosti v Terezíně i o způsobu, jakým participující vnímali sbírku a jejího iniciátora. Na jednom místě dokonce Herrmann dostává přídomek „Strýc Freizeitu,“¹⁴⁹ jinde je jeho sbírka označována jako „kulturní žurnál“. Eva Landová vzpomíná na svá dětská léta prožitá v Terezíně: „Mnoho z nás, židovských dětí, nikdy před válkou nevidělo hru nebo film. Divadlo v Ghettu Terezín pro nás bylo něco zcela výjimečného!“¹⁵⁰ Plakáty dvou představení Friedricha Schillera *Marie Stuartovna* a *Turandot* nastudovaných dětmi i přiložená rukopisná úvaha Louise Löwyho o problémech a úkolech výchovy v Terezíně dosvědčují didaktický význam, který mělo divadlo naplňovat.

Jaké místo patřilo ve veřejné sféře kulturní tvorby výtvarnému umění? Zaujímalo pochopitelně jinou

144 Podle Miroslava Kryla jde o „význačný zdroj informací“. Z množství prací věnovaných kulturnímu životu v tereziáském ghettu jmenujme alespoň některé: obecné shrnutí v LAGUS – POLÁK 2006, s. 142–159. Dále např.: UTITZ 1947. MAKAROVA 2002. BLODIG 2002. DUTLINGER 2001.

145 LAGUS – POLÁK 2006, s. 66.

146 Největší počet vězňů byl v Terezíně v roce 1942.

147 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. PT 3780. Srov. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 74 a 89.

148 LAGUS – POLÁK, s. 115–116.

149 Jeho konkrétní role ve *Freizeitgestaltung* nám přitom není zcela jasná.

150 DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 67.

úlohu než umění ve vlastním slova smyslu performativní. Jeho „intimní“ charakter zasahoval samotného tvůrce, po případě diváka. Prostředí ghetta nepřálo skupinové recepci děl, řada z nich byla, jak víme, dokonce skrývána. Malé umělecké výstavy se údajně konaly v terezínské knihovně spravované Emilem Utitzem.¹⁵¹ Výstavy dětských prací pořádala i Friedl Dicker-Brandeisová ve sklepě dětského domova L410.¹⁵² Emil Utitz zmiňuje vernisáž doprovázenou cellovým koncertem,¹⁵³ místo konání a další podrobnosti bohužel neuvádí. Heřmanova sbírka proto tento „institucionální“ aspekt výtvarného umění nijak nereflektuje.

Jak se pak obsah sbírky vztahuje ke konceptu duchovního vzdoru? Žádný otevřeně „odbojný“ projev se tu pochopitelně nevyskytuje. Valná většina aktivit dokumentovaných v Heřmanově sbírce probíhala zřejmě se svolením (či alespoň nezájmem) nacistů. Tíživé podmínky ghetta zachycuje v Heřmanova sbírka většinou nanejvýš v sublimované podobě, jejíž konkrétní formy ještě prozkoumáme. Důraz se klade na určitou nezávislost, volnost tvorby, která měla za daných okolností pro vězně klíčový význam.

Heřmanova sbírka se věnuje také sportovní aktivitě v ghettu, jejíž význam byl jistě srovnatelný s rolí kulturního vyžití. Největší oblibě se těšil fotbal: výsledkové listiny dosvědčují stovky utkání „terezínské ligy“. Odehrávaly se na dvorech kasáren nebo na travnatých baštách, účastnili se jich dětští i dospělí hráči a mnoho přihlížejících. Mezi řadou dalších se ve sbírce nachází plakát upozorňující na dvě utkání týmu *Hollandia* s obrázkem Franze Gobetse [29].¹⁵⁴ Zachycuje pohled skrz brankovou síť na zády otočeného brankáře v záplatovaném trikotu, který sleduje dění na hřišti. Síť rozděluje obrázek do čtvercových polí, stejně dobře by to však mohla být mříž [30, 31].

Primo Levi líčí fotbalový zápas mezi členy Sonderkomanda a příslušníky SS v Osvětimi: zápas se odehrává o „pracovní“ přestávce, „[u]tkání přihlíželi ostatní příslušníci SS a zbytek Sonderkomanda, fandili, uzavírali sázky, povzbuzovali hráče, jako by se utkání místo před branou do pekel odehrávalo na venkovském hřišti“.¹⁵⁵ Giorgio Agamben ten zápas komentuje: „Toto utkání může někoho zasáhnout coby krátká přestávka lidskosti uprostřed nekonečné hrůzy. Já, stejně jako očití svědci, vidím toto utkání, tuhle chvíli normálnosti, jako skutečnou hrůzu tábora. Můžeme si snad myslet, že ty masakry skončily, dokonce i když se tu a tam opakují, ne tak daleko od nás. Ale to utkání nekončí nikdy, pokračuje, jako by nebylo přerušeno. [...] Odtud náš stud, stud těch, kdo nepoznali tábory, a přitom, aniž by věděli jak, jsou diváky toho utkání, které se opakuje v každém utkání na našich stadiónech, v každém televizním vysílání, v normálnosti každodenního života“.¹⁵⁶

Onu krajně znepokojivou blízkost, ba provázanost nesmírné hrůzy a takzvané normálnosti, kterou Agamben rozpoznal během osvětimského zápasu, mohli vězni v Terezíně jen tušit. Ve zpětném pohledu historika sledujícího koleje mezi josefínskou pevností a největším nacistickým vyhlazovacím táborem však

151 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 115, pozn. 162.

152 DUTLINGER – WONSCHICK 2001, s. 78.

153 UTITZ 1947.

154 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4282.

155 LEVI 1993, s. 53.

156 AGAMBEN 1999, s. 25–26. Srov. DIDI-HUBERMAN 2004, s. 41–43.

vytvívá poměrně jasně: dnes víme, kam mířili transporty na východ. Plakáty reprezentující terezínská fotbalová mužstva by mohly sloužit jako ilustrace Agambenovy teze [32]. Neskrývá se však tato hrůza normálnosti i v dalších stovkách obrázků z Terezína, především takových, které nic „strašlivého“ neukazují? Zmatení normálnosti a krajnosti dobře vystihuje dojem, jaký máme při poznávání terezínské kultury, včetně určité části tamní výtvarné produkce. Lisa Peschel poukazuje na střet mezi samotnou existencí kulturních aktivit v koncentračních táborech a zjednodušující představou holocaustu jako paradigmatického zla, a připomíná tak obtíže, které přinejmenším v americkém prostředí provází diskuzi o holocaustu.¹⁵⁷ Cituje přitom slova Rebecy Rovit: „Našemu chápání se vzpírá představa zpívajících, koncertujících a tančících vězňů koncentračního tábora, [...] zatímco dobytčí vagóny odvázejí jejich spoluvězně směrem k Osvětimi. Zvrácenost takových akcí by vypovídala o frivolitě či dokonce o svatokrádeži“.¹⁵⁸ Obdobný názor se přitom objevoval už v samotném Terezíně, jak dosvědčuje vzpomínka Ruth Bondyové: „Kabarety byly v ghettu nejednou osočovány, zejména ty německé, protože neusilovali o nic jiného, než bavit a těšit. Říkalo se, že neznají mravy a uchylují se k pokleslým vtipům o tchýních, manželských záletech a tělesných nedostatcích, zpravidla povrchním a sentimentálním.“ Podobný dojem nepatřičnosti vzbouzejí i výrazně lyrické obrázky vzniklé v ghettu, jako třeba bukolický výjev s krojovaným pištcem a jelenem u potoka na lesní mýtině.¹⁵⁹ Kopečky v pozadí připomínají z terezínských ulic viditelné vrcholky Českého středohoří, nedaleké a přece trýznivě nedostupné.

Celá Heřmanova sbírka je koncipována jako reprezentativní doklad o takřka každodenním (a přece výjimečném) kulturním a sportovním dění „tváří v tvář situaci, která se nedala změnit, ale mohla být ulehčena“.¹⁶⁰ Předmětem dokumentace tedy nebylo primárně utrpení a strádání vězňů, ale v kontrastu s ním jejich schopnost navzdory všemu zůstat tvůrčím a lidským. Sběrka měla zřejmě sloužit po šťastném osvobození pro připomínku svým tvůrcům i jako svědectví pro ty, kdo ghettem neprošli. Vznikala tedy v čase očekávání.¹⁶¹ Zároveň byla koncipována pro čas vzpomínání. „Letný náhled do budoucnosti umožňoval lidem smát se ponižující přítomnosti“.¹⁶² Někdy naivní, jindy rozverně výtvarné zpracování umocňuje podivně nostalgický dojem, od hravé Zelenkovy poetiky odkazující na předválečné Osvobozené divadlo po laškovně kresbičky neškolených tvůrců.

Lisa Peschel rozpoznává obdobný rys při rozboru časové osy Druhého české kabaretu, jehož ústřední část se odehrává v daleké budoucnosti, kdy se bývalý terezínský vězeň, nyní stařec se žlutou hvězdou na

157 PESCHEL 2006, s. 15.

158 Rovit, Rebecca (ed.), *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs, Baltimore*, 1994, s. 4. Citováno v PESCHEL 2006, s. 15. Srov. vzpomínku Heddy Grabové, která se dočkala osvobození v Terezíně, na dobu, kdy odjely tisíce lidí posledními transporty do Osvětimi (podzim 1944) a kdy do Terezína v pochodech smrti přicházeli zubožení vězni koncentračních táborů (jaro 1945): „Teď jsme poznali pravdu a od toho dne veškeré zpívání, hraní a bavení se přestalo. Už se nám zpívat nechtělo.“ Citováno v PESCHEL 2006, s. 35.

159 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4048, sign. H. Alexander, či neméně líbezný plakát ke koncertu rokokové hudby, inv. č. 4210.

160 BONDY 1996.

161 Srov. příspěvek v Herrmannově sešitě *Ghetto Theresienstadt 1942*, s. 66. Srov. závěry analýzy Druhého českého kabaretu v Terezíně Lisy Peschel v PESCHEL 2006.

162 BONDY 1966, s. 228-243.

kabátě, setká s člověkem, který už ani nezná význam tohoto znamení: „z tohoto bezpečného prostoru inscenované budoucnosti může být Terezín znovu uveden na jeviště – jako vzpomínka“. ¹⁶³ V závěru se zpívalo: „Ať si potom za sto let / přečte o tom celý svět, / bude se jen smát“. ¹⁶⁴

Tento „divadelní trik“ působí vlastně jako zcizovací efekt naruby: namísto umělecké formy relativizuje samotné vnímání reality. „Tím, že kabaret učinil ze strádání zábavu, z cizího důvěrné a z bezmoci převahu zcela proměnil zážitky ze života v ghettu“. ¹⁶⁵ Tato klička rámuje i Heřmanovu sbírku. Můžeme se s Lisou Peschel odvolat na teorii sociálního konstruktivismu, která chápe „realitu“ jako „společenskou shodu“ podmíněnou „vnímáním okolního světa a vzájemným sdělováním zážitků“, přičemž právě tento konsensus vytváří „efekt objektivity“. ¹⁶⁶ Zážitek je pak definován jako „proces, s jehož pomocí se člověk zařazuje nebo je zařazen do společenské reality“. ¹⁶⁷ Ve světle této teorie nevidíme Heřmanovu sbírku prostě jako dokumentaci kultury v terezínském ghettu, ale spíš jako odraz a zároveň i konstrukční prvek určité společenské reality, která se pro obyvatele ghetta zdá mít klíčový význam. Sbíрка tedy nejen odkazuje k osvobozujícímu jevištnímu časoprostoru, ale v jistém smyslu ho i sama otevírá.

163 PESCHEL 2006, s. 24. Srov. PESCHEL 2008, s. 214–277.

164 PESCHEL 2008, s. 265.

165 PESCHEL 2006, s. 30.

166 PESCHEL 2006, s. 19. Odkazuje na Peter Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise on Sociology of Knowledge*, Garden City – New York, 1966.

167 PESCHEL 2006, s. 19. S odkazem na Teresa de Laurentis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, 1984, s. 159.

2.5 Role výtvarného a typy děl v Heřmanově sbírce

2.5.1 Plakáty

Výtvarná složka sbírky slouží k několika účelům.¹⁶⁸ Jednotu a členění sbírky zajišťují typograficky zpracované plakátky s nadpisy uvozujícími jednotlivé oddíly, jejich autorem byl Heinrich Bähr [15, 16].¹⁶⁹ Na všech uvidíme shodně stylizované gotizující písmo, velká písmena červenou, ostatní černou barvou. Nápis dynamizuje mírný sklon, kdy začátek slova je výš než konec. Některé nadpisy doplňuje schematický tematický obrázek (maska s drapérií pro „České divadlo,“ koš a míč na košíkovou pro „Basketball“ apod.). Podobně byly unifikovány listy s kolonkami pro podpisy různých ansámbľů i šablony plakátů k přednáškám.

Jako se v Heřmanově sbírce více méně „beze švů“ setkává čeština s němčinou (a občas i hebrejštinou), snoubí se v ní i text s obrazem. Řadu rukopisů i strojopisů provázejí drobné kresby a ještě větší množství listů nese různé příписy, nejčastěji s věnováním Karlu Herrmanovi. V souvislosti s obsahem Heřmanovy sbírky se někdy mluví o „upomínkových plakátech“.¹⁷⁰ Médium „upomínkového plakátu“ odkazuje vedle účelu sbírky i na některé aspekty ghetta. Většina plakátů ve sbírce nikdy nesloužila propagačním účelům, vznikaly až dodatečně, a to na žádost Karla Herrmanna a čistě pro účely začlenění do sbírky [20, 21, 22, 29, 35, 37]. Původní plakáty patrně buď neexistovaly – bezprostřední propagace kulturních akcí probíhala převážně ústně, případně prostřednictvím několika oběžníků – nebo jako obyčejný strojopis nevyhovovala reprezentativnímu určení sbírky. Prostor ghetta představoval jakousi karikaturu městského prostředí. Původní josefínské „posádkové město“ bylo zároveň městem a pevností. V letech 1941–1945 město přibrálo roli koncentračního tábora.¹⁷¹ Místo jmen byly ulice označeny jmény a čísla. Zdi nesly nanejvýš nápisy vyzývající k dodržování různých nařízeních.¹⁷² Před očekávanou inspekcí Červeného kříže se na pokyn nacistů objevily směrovky ukazující k místním „atrakcím“ a vývěsní cedule atrapovitých obchodů. Plakáty v Heřmanově sbírce, které nikdy nemohly plnit svou „plakátovou“ funkci, jako by určitým způsobem odpovídaly na toto podivné prostředí.

Poměrně často se na plakátech v různých obměnách objevuje motiv plakátu: jednou je to prostá kresba

168 Mez výtvarnými umělci, kteří ve sbírce nechali svoji signaturu najdeme: Chartottu Burešovou, Petra Kiena, Františka Zelenku, Adolfa Aussenberga, Wilhelma Konrada, Margitu Kleiner-Fröhlichovou, Waltere Heimanna, Heinricha Bähra, Herberta Grafa, Ferdinanda Blocha, Leo Haase a řadu dalších. Srov. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 77.

169 Heinrich Bähr se narodil 8. srpna 1897. V první světové válce přišel o nohu. Před druhou světovou válkou žil se svou ženou Bertou v Kolíně nad Rýnem. Živil se jako komerční grafik. Do Terezína byli oba deportováni 18. července 1942. Bähr zde oficiálně pracoval v kreslířské dílně. Terezínské prostředí zachytil v řadě kreseb tužkou, které po válce koloroval akvarelem. Spolupracoval s Karlem Herrmannem, kromě Heřmanovy sbírky i na jiných jeho projektech, jako např. *1 Jahre Hamburger Kaserne*. V Terezíně napsal také několik básní. Válku i se svou ženou přežil v ghettu a po válce emigroval do New Yorku. Viz. MILTON 1981, s. 257. Štefaniková připisuje Bährvi i řadu drobných kreseb v celé sbírce. Domnívám se, že se podílel převážně na unifikující typografické, případně ornametnální složce, kdežto figurálních děl tu vytvořil jen několik málo. Srov. ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 74.

170 ŠTEFANIKOVÁ 2004.

171 Dnes se v odborné literatuře většinou Terezíně v době internace Židů mluví jako o ghettu, aby se odlišil jeho charakter od koncentračních a vyhlazovacích táborů typu Dachau a Auschwitz. V bezprostředně poválečné době a vzpomínkách některých přeživších je upřednostňován „koncentrační tábor,“ kdežto „Ghetto Terezín“ jako původní nacistické označení neslo pachut' nevhodného eufemismu. Srov. LAGUS – POLÁK 2006. UTITZ 1947.

172 WEISSOVÁ 2001, s. 26.

zdi či nároží, pokrývá vlastní poutačový výjev, jak vidíme na plakátě k dramatu *Marie Stuartovna*.¹⁷³ Kresba na listu ke hře *Jirkův velký vynález* ukazuje chlapce na ulici, který nese plakát informující o představení na dlouhé tyči jako prapor. Plakát k představení *Francois Villon* Ireny Dodalové: plakát zobrazuje postavu hudce ve středověkém městě, nad jeho hlavou se rozvíjí pruh hlásající název hry, zatímco v popředí čteme na nakreslené stylizované listině s pečeti jména tvůrců představení.¹⁷⁴ Hned na několika dalších listech najdeme „iluzivní“ stínovaný rám, který vytváří efekt plochy plakátu vystupující před papírový povrch jako například na listu k českému recitačnímu večeru [22].¹⁷⁵ Jedná se tedy o jakési plakáty v plakátu, které plní svou funkci nikoli v reálném prostředí, ale v prostoru vzpomínky či představy, pro který byla určena.

2.5.2 Portrét a karikatura: obrazy člověka

Řada listů Heřmanovy sbírky je věnována portrétům vybraných tereziánských osobností činných v kulturním dění. Jedná se zpravidla o kresbu tužkou. Výtvarná úroveň se dost různí podle jednotlivých autorů. Mezi nimi lze podle podepsaných děl identifikovat Wilhelma Konrada, Margitu Kleiner-Fröhlichovou či Myru Straussovou. Tyto portréty si zaslouží naši pozornost jako obrazy člověka a v širším smyslu i jeho lidské důstojnosti, která alespoň v tvořivém prostředí tereziánské kulturní produkce mohla dostat jistý prostor. Nenajdeme tu staré, nemocné a zbědované tváře jako na jiných obrazech z ghetta, ale klidné, někdy usměvavé pohledy. Několik hudebníků je zobrazeno při hře na své nástroje.¹⁷⁶ Jana Šedivá po válce vzpomíná: „[V]ýznam našeho divadla byl [...] větší, než dnes může kdokoliv pochopit. Bojovali jsme z jeviště o zachování základních morálních hodnot. [...] Ztráta pocitu vlastní lidské důstojnosti lámala vězně nebezpečněji než hlad, těžká práce a špatné zacházení“.

Dva portréty obzvlášť upoutají naši pozornost. Jednak je to hlava muže, který zvedá bradu a s rameny v různé výšce působí, jako by se nakláníl pro lepší výhled, ale přitom zavírá oči [25]. Úzké linie perokresby podtrhují střízlivou vážnost jeho rysů, v lince sevřených víček přitom působí poněkud nemístně, jako záměrné mrknutí ve fotografické momentce. Podle věnování zobrazuje kresba pěvce Waltera Windholze „jako Scarpia“. Ve slavné opeře *Tosca*, která se hrála také v tereziánském ghettu, policejní velitel Scarpia stíhá politického uprchlíka Angelottiho a obratně přitom využívá malíře Cavaradossi i jeho milou, pěvkyni Toscu, po které tajně touží. Když má být později Cavaradossi postaven ke zdi, Scarpia nabídne Tosce, že nechá na odsouzence střílet slepými náboji a pak ho tajně propustí, pokud se mu pěvkyně oddá. Tosca nakonec souhlasí a vše je domluveno, vzápětí ale roztouženého Scarpia probodne a spěchá se podívat na domnělou popravu, aby spolu s Cavaradossim uprchla, než se najde Scarpiovo tělo. Zazní výstřel a malíř padá k zemi, Tosca se raduje: „Ecco un artista!“ („Jaký to herec!“). Po odchodu vojáků spěchá k jeho tělu,

173 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4019.

174 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4301.

175 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3882. Další příklady inv. č. 3943 a 3944.

176 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3971, 4206 a 4207.

aby zjistila, že Cavaradossi je mrtvý: Scarpia ji zradil. Proč se nechal Windholz zpodobit jako zákeřný intrikán Scarpia (stran předpokladu, že hrál tuto roli)? Zračí jeho tvář zoufalou touhu po Tosce nebo je to snad ztuhlá tvář mrtvolky? Přijal snad Windholz za vlastní Scarpiovu zradu, která zaměnila hranou popravu za skutečnou, a z „umění“ tak udělala skutečnost?

Jako nějaký komplement k této kresbě působí autoportrét Františka Zelenky [26]. Ukazuje profil umělce, jeho velký nos a drobnou bradu, ustupující vlasy odhalující ucho, obočí – ale bez očí. Datovaná do roku 1944, nedlouho před Zelenkovou deportací do Osvětimi, by tato kresba mohla být jeho závěť. Odkazuje v ní snad na to, co nemohl anebo nechtěl vidět? Chápal sám sebe jako nevidícího či neviděného? Zelenkova terezínská tvorba prý „ničím nenaznačuje výjimečnost situace, v níž se ocitl, ani povahu a možnosti divadla v ghettu. Návrhy dále hýří barvami a náročností provedení – ve scéně i v kostýmech.“¹⁷⁷ Narážel pak ve svém autoportrétu na své scénografie, na to, co neukazují a co za nimi není vidět?¹⁷⁸

Vedle portrétů obsahuje sbírka řadu karikatur [27, 28]. Nadsazené hákovité nosy patřily i v Terezíně k oblíbeným rysům zpodobovaných Židů. Zesměšnění cílí na okázalé vystupování, manýry herců i dvoření se ženám, jak ukazují dvě nápadně podobné kompozice: jedna s režisérem Kurt Gerronem opírajícím se o schůdky na scéně kabaretu a jeho herečkou,¹⁷⁹ druhá s fotbalovým brankářem opřeným o branku, kterého rozptyluje koketující dívka.¹⁸⁰ Kurt Gerron se jako známá osobnost a nositel autority kabaretního režiséra stal zřejmě oblíbeným terčem karikování, v Heřmanově sbírce najdeme hned tři jeho karikatury.

Že karikatura coby zesměšnění obrazu člověka tvořila vlastně komplement k portrétu jakožto obrazu lidské důstojnosti ukazuje list s Konradovým portrétem Davida Grünfelda [24], na jehož druhé straně vidíme karikaturu téhož muže.¹⁸¹ Zesměšnění plnilo obrodnou, nikoli ničivou funkci, když stíralo běžné tísnivé kontury věcí. Ruth Bondyová říká: „Humor umožňuje lidem odstup od sebe samých a odstup dovoluje humor: všechno, co připomínalo Terezín jako normální město, než se stalo ghettem, bylo vtipné.“¹⁸² Jako příklad uvádí vývěsní cedule potěmkinovských obchodů. Tento postřeh připomíná tvrzení Henriho Bergsona, že zvíře (tedy ne-člověk) se nám zdá komické, pokud na jeho zjevu či chování shledáváme něco lidského (vlastně jen nevědomky, „automaticky“ opakovaného).¹⁸³ Podobným efektem působí karikatury výrazně nalíčené telefonující herečky v domácím županu či promenujícího se páru, kde mužská hlava sedí na pavím těle.¹⁸⁴ Jakákoli měšťácká a moderní okázalost působila komicky v ne-lidském prostředí a toto komično umožňovalo lidskost, nakonec „[k]omično neexistuje mimo oblast lidské sféry“.¹⁸⁵ Nadsázka umožňovala vězňům odhlédnout od jejich tíživé situace, a přitom neuhnout pohledem ani o kousek.

177 PTÁČKOVÁ 1982, s. 105.

178 Tato kresba evokuje také slova známé písně *Tmavomodrý svět* Jana Werricha, Zelenkova přítele a kolegy z Osvobozeného divadla: „Netoliko že je tma, ale nevidím. / Vím, že je tu všude tma, já ji nevidím. / Vidím jenom to, že nevidím nic, / když připustím, že vidím, měl bych vidět víc. / Svou hlavu, trup, dvě ruce, nohy nevidím“.

179 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4179.

180 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4247

181 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4059.

182 BONDY 1966, s. 228-243.

183 BERGSON 1994, s. 16.

184 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4170.

185 BERGSON 1994, s. 16.

Karikatura vypovídá o tom, o čem se normálně nemluví. Zvýrazňuje různé vnější rysy, aby pronikla za všechno pokrytectví, a činí tak pohled na odpudivé snesitelným, ba dokonce směšným.

Jen několik málo listů nese kresby loutek. Jednou nám jen příslušný nápis prozradí, že domněle lidská poprsí se silně nalíčenými obličejí ve skutečnosti zpodobují loutky,¹⁸⁶ jinde jsou to provázky od údů rozpořehovaných postav, které ovládá čísi ruka. Životnost těchto marionett možná odkazuje na úděl terezínských vězňů, vláčených a ovládaných krutými mocipány prostřednictvím „loutek“ v samosprávě ghetta.

Podle Ruth Bondyové „[r]ealita v ghettu obsahovala prvky cirkusu, a není překvapivé, že cirkus příležitostně sloužil jako metafora“ [41]. V její vzpomínce se přitom skrývá dvojsmysl: cirkusový stan totiž na náměstí ghetta v květnu 1943 skutečně vyrostl, byly zde baleny součástky pro zimní úpravu vozidel wehrmachtu na východní frontě.¹⁸⁷ Cirkusovou stylizací (a metaforu?) najdeme například na plakátě ke kabaretu *Karussell* Kurta Gerona, jehož autor Pali Schwarz doplnil realistický pohled na scénu kabaretu vyvýšeným kolotočem se slonem, žirafou a koňmi [35]. Jedno divadelní představení se dokonce jmenovalo *Cirkus*.¹⁸⁸ „Jako ve všech cirkusech, i v Terezíně byli smutní klauni. Vlastně všichni vtipálci v ghettu byli smutní klauni, záměrně, nebo nezáměrně“.¹⁸⁹

2.5.3 Scénografie a divadelnost

Neopominutelné místo zaujímá v Heřmanově sbírce zájem o scénické prostředí ghetta. Vlastní scénické návrhy doplňují kresby přibližující jednotlivá místa, kde se hrálo [45]. Další kresby na scéně zachycují herce, před nimi diváky, a tak i atmosféru terezínského divadla, případně kabaretu.¹⁹⁰

Někdy se divadelní texty v ghettu někdy pouze předčítaly, a příslušné scénografické návrhy tak zůstaly pouze na papíře. U některých se patrně ani nepočítalo s realizací v omezených terezínských podmínkách. Jednou z her, které se v ghettu dočkaly jevištního zpracování, desítek repríz, nesmírné obliby vězňů i poválečné proslulosti byla dětská opera Hanse Krásy *Brundibár*.¹⁹¹ Také v Heřmanově sbírce se jí dostalo jisté pozornosti. Najdeme tu návrh scény od Františka Zelenky, na kterém jeviště ze tří stran ohrazuje prkenný plot, zatímco čtvrtá strana se otevírá k divákům [36].¹⁹² Za plotem vidíme strom a na sebe nalepené domy. Plakát k *Brundibárovi* od Walter Heimanna přebírá ústřední motiv scény [37].¹⁹³ Kulisovitost plotu tady podtrhuje viditelnost podpěr na jeho zadní části. Zpoza plotu pak vykukují neposedné děti. Plot z prken

186 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3859.

187 LAGUS – POLÁK 2006, s. 115.

188 ŠTEFANIKOVÁ 2004, s. 112, pozn. 84.

189 BONDY 1996, s. 228-243.

190 Jako například kresba Petra Kiena. SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4311. Heřmanova sbírka zahrnuje jen zlomek scénických a kostýmních návrhů dochovaných z terezínského ghetta. Zdaleka tak nevyčerpává naše poznání o tamním divadle, přesto představuje celkem reprezentativní vzorek. Viz ŠORMOVÁ 1973. BLODIG 2002, s. 219– 245.

191 <http://www.holocaust.cz/cz/resources/texts/rossel#remark-86>

192 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3921. Možná se jedná o dobovou kopii vlastního Zelenkova návrhu.

193 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4010.

stlučených k sobě měl ostatně reálný předobraz na terezínském náměstí [3, 8].¹⁹⁴ Zabraňoval Židům v přístupu na plochu s trávnikem, pěšinkami a lavičkami, kterou Němci zabrali pro sebe, vytyčoval tak prázdný střed města.

Nejvíce scénografickými návrhy přispěli do Heřmanovy sbírky Adolf Aussenberg a Bedřich Graus [38]. Aussenbergovy pochmurné scénické výjevy pro hru *Das Ghetto Mädel* pozoruhodně odrážejí prostředí ghetta. Na jednom průhled jakousi puklinou odhaluje za scénou terezínské náměstí s holými stromy a kostelem, přístup k němu ale zamezuje plot z ostnatého drátu [44].¹⁹⁵ Další návrh v tmavé, tentokrát do fialova laděné barevnosti ukazuje jakési zákoutí s podivně zlomenou lampou (jako by byla zároveň sebou i svým stínem) a průjezdem do kasárenského dvora, kde neproniknutelnou hmotu protějščí stěny prolamují temná okna [43].¹⁹⁶ Scénografie se tak zřejmě vztahuje k tomu, co jsme výše nazvali „inscenací“ nebo „inscenovaností“.

Ghetto bylo odříznuto od přítomnosti a zároveň v něm leckdy překvapivě pokračovala předválečná minulost. Prostor ghetta představoval zároveň jakési zhuštění podmínek totalitní nadvlády. Sotva nás překvapí paralely s uměleckou tvorbou v ostatním protektorátu jako odklon od avantgardy nebo téma melancholie. Vojtěch Lahoda si všímá i dalšího rysu umění za protektorátu, který nám bude povědomý: je to „zjevná divadelní stylizace, citace divadla a chápání světa jako divadla. Život je znázorněn jako scénický výjev, jako patetická teatralizace života. Lidé v obrazech jsou jako herci v podivné tragédii či dramatu.“ Lahoda mluví o „divadelnosti“, která je ve čtyřicátých letech „sledována [...] v různých kulturních projevech“.¹⁹⁷ Na otázku, co tato „divadelnost“ vlastně znamená, pak odpovídá: „výjimečnost a nevšednost, nápadné ‚rámování‘ akce, stylizovaná umělost, odlišující akci od reálného života“.¹⁹⁸

Život v ghettu měl ve vlastním i přeneseném smyslu blízko k dramatu a tragédii. Jejich dějiště se pak stává „jevištěm“, místem vždy omezeným (v nejzazším případě hradbami ghetta) a neustále vystaveným a vystavujícím pohledu. Výtvarné umění v Terezíně hrálo významnou roli při budování divadelní stylizace a zároveň často přímo i nepřímo různými prostředky osvědčuje onu divadelnost. Podle Lahody bývá přídavné jméno „divadelní“ v souvislosti s protektorátem užíváno k „zachycení jisté umělosti či neživotnosti bytí v protektorátu“. Příklad ghetta k divadelnímu prostředí se uplatňovaly i v textech tam psaných. V básni s názvem *Jednoleté výročí hausältesterů* složené k 12. červenci 1943 vzpomíná neznámý autor na zkušenost prvních vězňů, kteří přišli po vystěhování původních obyvatel Terezína, aby se stali správci domů určených k nastěhování tisíců Židů: „A viděl jsem stále jen: / Příští *drama* čtyř chudých stěn. / Jak město po vyhoření / Jako město po vymření / Stála řada prázdných domů / Nevěděly sloužit komu / Okna, dveře dokořán / Dům zde byl, však nebyl pán. / Věru smutné to *jeviště*: / Na dvoře pusté smetiště / Oko dívá se zas tam na / učouzená prasklá kamna / Stěny tmavé, oprýskané / nevlídnost a chlad z nich vane / To nejsou domy, to jsou

194 Dokud ho v květnu 1943 nevystřídala pracovní cirkusový stan. Viz LAGUS – POLÁK 2006, s. 117.

195 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3855.

196 SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3856.

197 LAHODA 2011, s. 146.

198 LAHODA 2011, s. 146–7.

rakve / čísla na el nebo na kve/ samá čísla, čísla suše / holé stěny, dům bez duše“.¹⁹⁹

Kresby Franze Petra Kiena jsou podle Vojtěcha Lahody „dokumentárním záznamem divadelních aktivit v terezínském ghettu“.²⁰⁰ V letném pohledu na tvorbu Bedřicha Fritty jsme viděli, že divadelnost či inscenovanost byla v Terezíně tematizována i volněji než v „dokumentární“ skice. Zvláště Frittova fantastická díla a snad i Grausovy scénické návrhy mají velmi blízko temným kulisám Zdeňka Rykra, kde se objevují podivná tělesa, kulisy či náhrobky.²⁰¹ Divadlo je vždy určitou nadsázkou, ať zesměšňuje anebo naopak vyhrocuje prvky tíživé zkušenosti. Zahrnutý pod obecný pojem nadsázky (ve smyslu něčeho nadsazeného, přehnaného) můžeme patos a ironii pojímat jako dva extrémní kontinua, které nám napomáhají vyrovnat se s nějakou trýznivou situací. Komické kabarety i tragický patos Grausových scénografií tříbí a proměňují zkušenost ghetta nejen očitým svědkům, ale také nám, když si je po letech prohlížíme.

Herrmann se nevyhýbal ani provozním aspektům divadelního života a pohledu do zákulisí, právě naopak: s pečlivostí úředníka zaznamenává rozpisy zkoušek, podrobnosti o jednotlivých představeních a jejich spolutvůrcích. Sbírka shromažďuje různé textuální i vizuální dokumenty, a vytváří tak mimořádně plastický obraz určité „metadivadelní“ kvality života v ghettu.²⁰² V obrazové rovině lze tuto divadelnost sledovat nejen v primárně dramaticky výtvarném kontextu (jako na scénografiích): motivy masek, kulisovitých stěn, závěsů a opon se objevují napříč celou sbírkou a zobrazují (tedy činí viditelným) určité zdvojení skutečnosti a její nápodoby [15, 21, 39]. Nakreslená opona rámuje obraz, zpochybňuje tak jeho výpovědní hodnotu coby veristického dokumentu a otevírá prostor pro dvojsmysl a potažmo pro výklad.²⁰³ „Divadelní stylizace byla zbraní proti cenzurnímu nařízení,“²⁰⁴ přinášela „útěchu, chvilkové vítězství nad skutečností, [...] a] jiskru svobody“.²⁰⁵ Metadivadlo „stírá hranici mezi uměleckým dílem a životem“. V metadivadelním pojetí je „jeviště se vším, co obsahuje, [...] chápáno jako objekt opatřený demonstrativním (ukazovacím) a denegativním (popíracím) znakem“.²⁰⁶ Připustíme-li představu terezínského ghetta jako tohoto jeviště a vzpomeneme-li si na jeho předvádění (ukazování) komisi Červeného kříže coby „vzorového židovského sídliště“ i současné popírání skutečné povahy nacistického „konečného řešení,“ uvidíme v Heřmanově sbírce klíč pro poznání života v ghettu i tamního výtvarného umění. Trýznivé podmínky ghetta vedou nevyhnutelně k znehodnocení „životní praxe,“²⁰⁷ o to větší význam je potom přičítán autonomní umělecké tvorbě. Zaujetí divadlem, a potažmo uměním obecně, neznamená jen únik, vyznačuje i citlivost

199 Ulice byly značeny písmeny L nebo Q. SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4236/1-4, signováno V.B.). Kurzíva V.M.

200 LAHODA 2011, s. 148.

201 LAHODA 2005, s. 75–103.

202 Koncept metadivadla se odvozuje od „staré teorie divadla na divadle: je příliš spojena s tematickým studiem života jako (divadelní) scény a neopírá se dostatečně o strukturální popis dramatických forem a divadelní promluvy“. PAVIS 2003, s. 256–257.

203 Lahoda cituje protektorátní dokument *Souborný přehled pokynů pro tiskovou přehlídku platných ode dne 17. září 1939*: „S krajní svědomitostí jest vymýtiti z obsahu listu vše, co by mohlo dáti podnět k dvojsmyslným výkladům, ať úmyslně či neúmyslně. Dvojsmyslnosti jsou zvláště záluďným prostředkem sabotáže ve vedení veřejného mínění a podle toho budou stíhány.“ LAHODA 2011, s. 151–152 s odkazem na <http://www.fronta.cz/dokument/souborny-prehled-pokynu-pro-tiskovou-prehlikku-platnych-ode-dne-17-zari-1939>.

204 LAHODA 2011, s. 151.

205 BONDY 1996, s. 228–243.

206 PAVIS 2003, s. 256–257.

207 Helga Weissová vzpomíná na „živoření v ghettu“ oproti životu světa venku. WEISSOVÁ 2001, s. 96.

pro narušenou realitu a nejasný příslib jejího zcelení. Stejně jako opona dokáže obraz oddělovat a propojovat dva různé světy,²⁰⁸ at' už míníme souvislost světa, který je, se světem, který může být, anebo světa tehdy se světem teď. Obraz – jako opona – může odhalovat i zahalovat, a tak utvářet a proměňovat naše vnímání a paměť.

208 Lawrence Langer mluví v souvislosti s Frittovými obrazy ghetta o „dvoji skutečnosti“. LANGER 1995, s. 664–665.

Závěr

Vidíme teď snad o něco jasněji, jak rozmanitou látku představuje výtvarná tvorba z terezínského ghetta. Tato díla nabízí řadu vhlédů, byť neúplných a nesouvislých, které v porovnání s dalšími svědectvími umožňují a proměňují historickou paměť holocaustu. Spíše než nová fakta jsem se snažil nalézt některé ne zcela patrné souvislosti. Okolnost, že holocaust představuje „mezí situaci“, nemá být záminkou pro odvracení pohledu ani tvrzení o „nemožnosti zobrazení“, možná naopak nechává vystoupit některé rysy dějin jasněji a zviditelňuje běžně opomíjené kontury naší paměti.

Doklady tvůrčí činnosti na místech spjatých v naší historické paměti se zmarem a záhubou nemají nijak umenšovat či zastírat utrpení vězňů a obětí holocaustu. Pokusil jsem se je ukázat spíš jako trhliny v příliš obecných a zjednodušujících dějinách. Výtvarná díla z ghett a koncentračních táborů (zejména – ale nejen – obrazy člověka, ať zachycují vězně nebo vězňatele) nastavují dnešnímu divákovi zrcadlo. Toto zrcadlo, jakkoli vypouklé či zakalené, vrací jeho pohled a znamená pro něho výzvu. Zajímal nás tedy nejen samotný obraz, ale také pohled na něj, který je jeho ustavujícím prvkem. Tento pohled může být obtížný, trýznivý, překvapivý, ale ne nemožný. Nezáleží jen na těch, kdo podávají svědectví, ať už sami vypráví nebo za ně mluví jejich díla: smysl jejich výpovědi – a nesmysl jejich utrpení – by měl být hledán a otevřen výkladu. Samozřejmě ne každý výklad je správný a ať se s díly terezínských umělců setkáváme kdekoli, jejich zasazení do určitých poznávacích a výkladových rámců nelze podcenit. Vztah vědění a vidění by měl probíhat jako neustálá výměna, obě strany by se měly doplňovat a navzájem usměrňovat. Snad tato práce usnadní případnému divákovi výtvarných děl z Terezína najít jejich místo mezi estetickým dojmem, empirickými daty a teoretickými konstrukty, anebo alespoň podnítí jeho vlastní hledání.

Svým rozsahem a povahou mohla tato práce sotva vyčerpat téma výtvarného umění z ghetta Terezín, ani si takový cíl nekladla. Měla být spíše představením vybraných výpovědí očitých svědků i komentářů odborných autorit, pokusem odpovědět na některé z nich, a vznášením otázek v reakci na jiné. Nikoli překvapivě (a snad už z povahy takového tázání) otázky počtem převyšují odpovědi. Řada témat, které tato práce přinejlepším letmo naznačila, by stála za podrobnější výzkum. Nezodpovězena zůstává například otázka, jak se přístup k umění z ghett a táborů liší v různých zemích s odlišnou zkušeností holocaustu. Otevřena zůstává i možnost alespoň částečného zobecnění závěrů o terezínském umění a případně jejich platnost nebo neplatnost pro další perzekuční zařízení, nebo dokonce ve vztahu k tvorbě v totalitních i jiných ideologických systémech, pro něž tábory v některých ohledech představují modelovou situaci. Dále lze rozvíjet srovnání a případné uplatnění výsledků bádání ve spřízněných oborech, které se zabývají holocaustem, ať se jedná o literární vědu, historii, filosofii nebo další společenské vědy. Umělecká díla z ghett a koncentračních táborů, otevřená pohledu i výkladu, a jako taková v neustálém ohrožení nepochopením, by v nich měla dostat vhodné rámce.

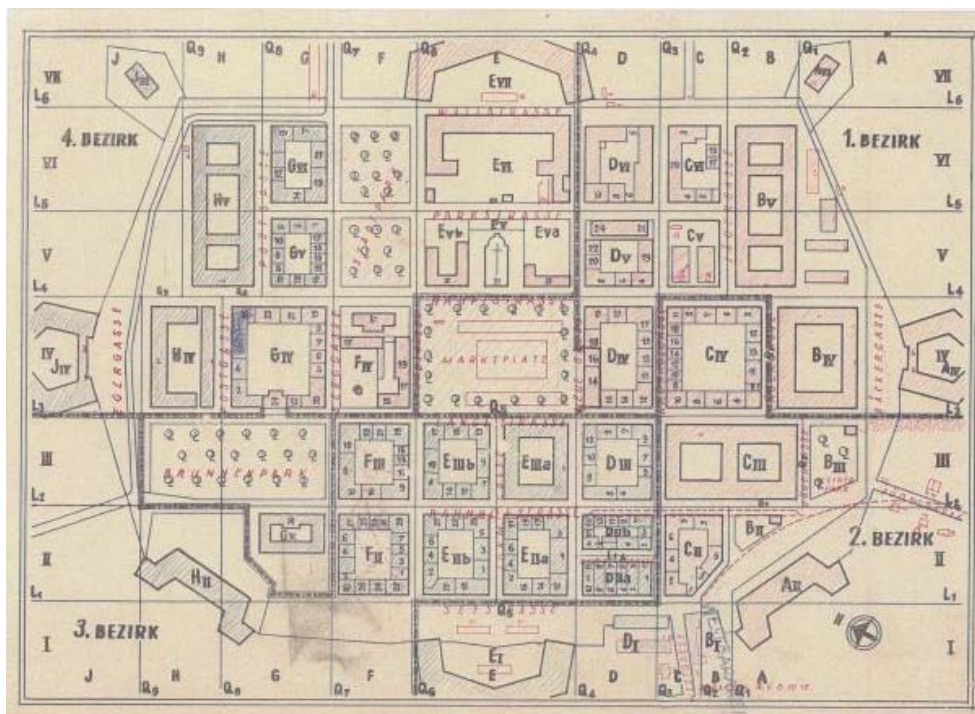
Spíše než jednoznačným poučením můžeme tedy uzavřít výzvou, kterou nám zapomínané, přehlížené

a „neúplné“ obrazy dějin poskytují: „Abychom věděli, musíme se domnívat“.²⁰⁹ „Abychom si pamatovali, musíme si představovat“.²¹⁰

209 „Pour savoir il faut s'imaginer“. DIDI-HUBERMAN 2004, s. 12.

210 „Pour se souvenir il faut imaginer“. DIDI-HUBERMAN 2004, s. 45.

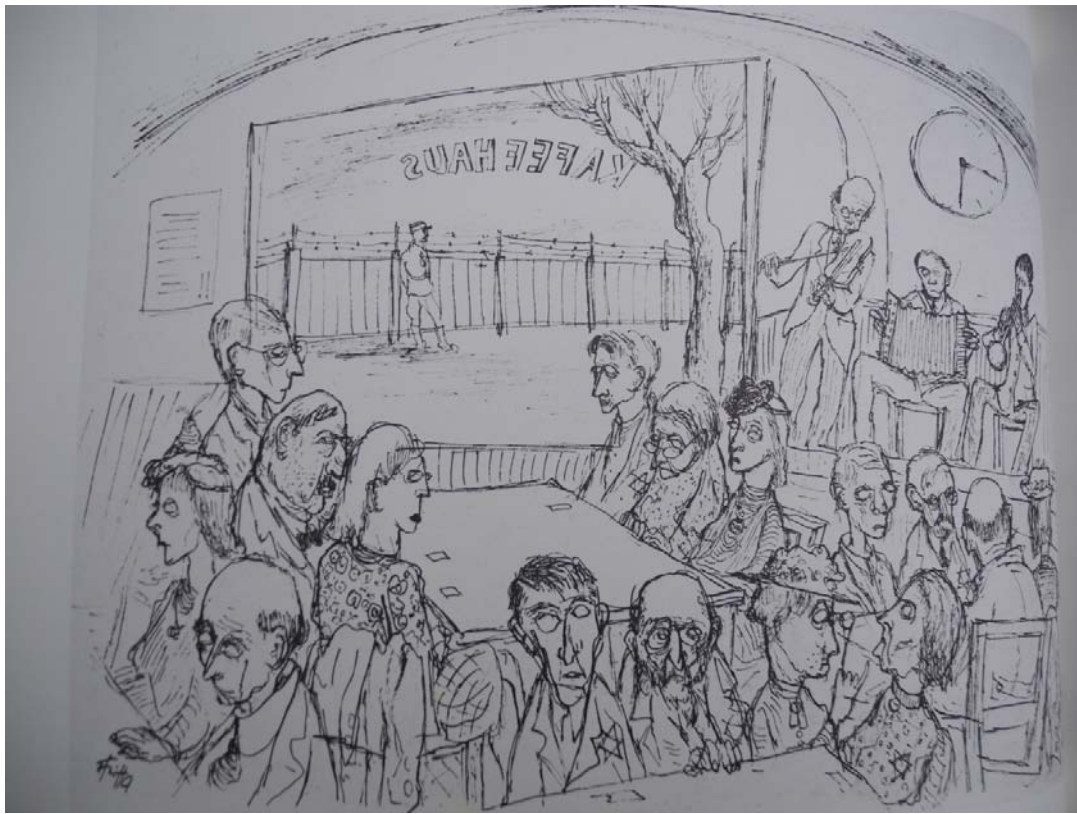
Obrazová příloha



[1] Plán Ghetta Terezín, 1943–1944



[2] Karel Flesichmann, *Čekání na transport*, 1943



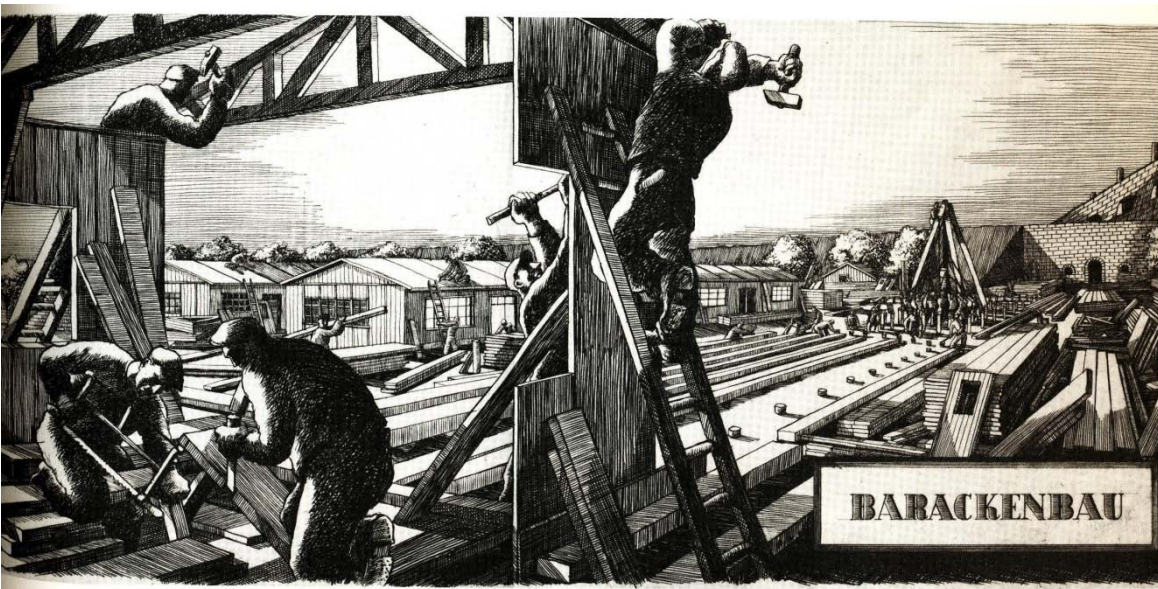
[3] Bedřich Fritta, *Kaffeehaus*, 1943–1944



[4] Joseph Spier, *Kaffeehaus*, 1944



[5] Leo Haas, *Zeichenstube*, 1943



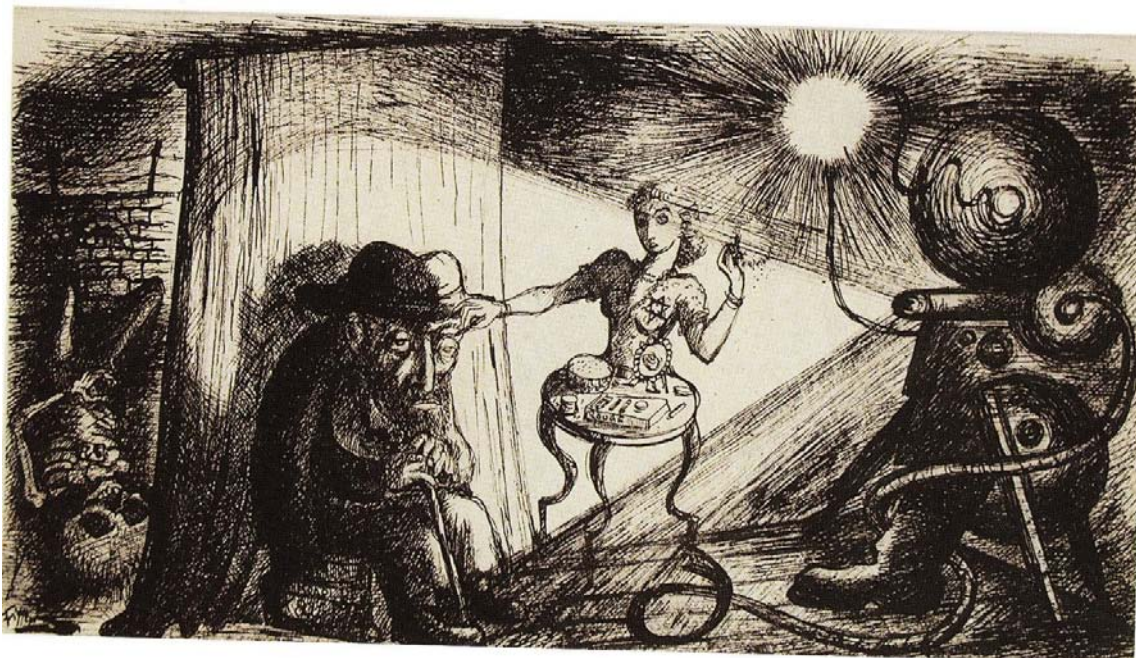
[6] Fritz Taussig (Bedřich Fritta), *Barackenbau*, 1942



[7] Bedřich Fritta, *Obchody v Terezíně*, 1944



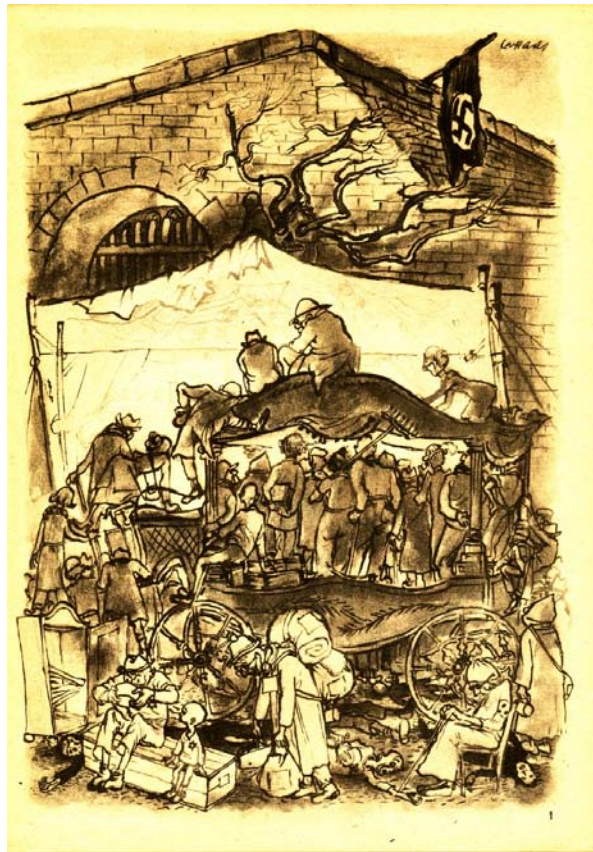
[8] Joseph Spier, *Árijská cesta*, 1943



[9] Bedřich Fritta, *Film a skutečnost*, 1944



[10] Karel Fleischmann, *Živí a mrtví na voze*, 1943



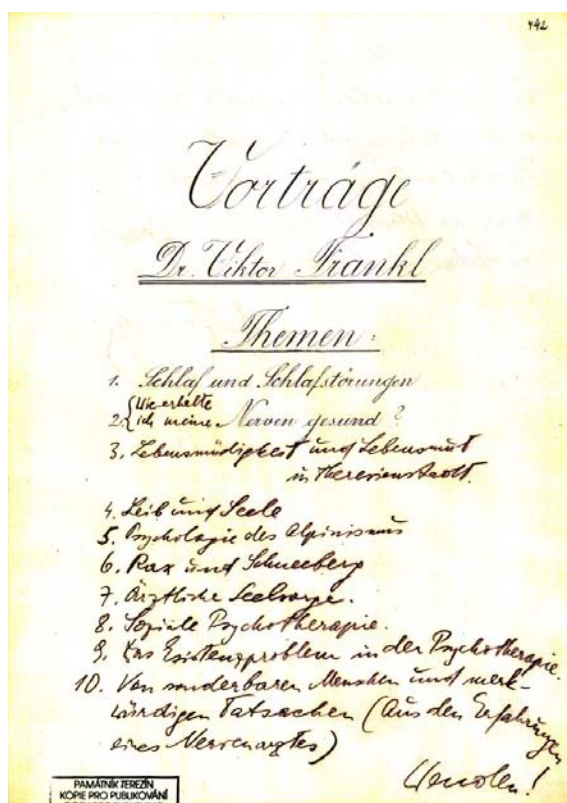
[11] Leo Haas, *Viz*, 1943



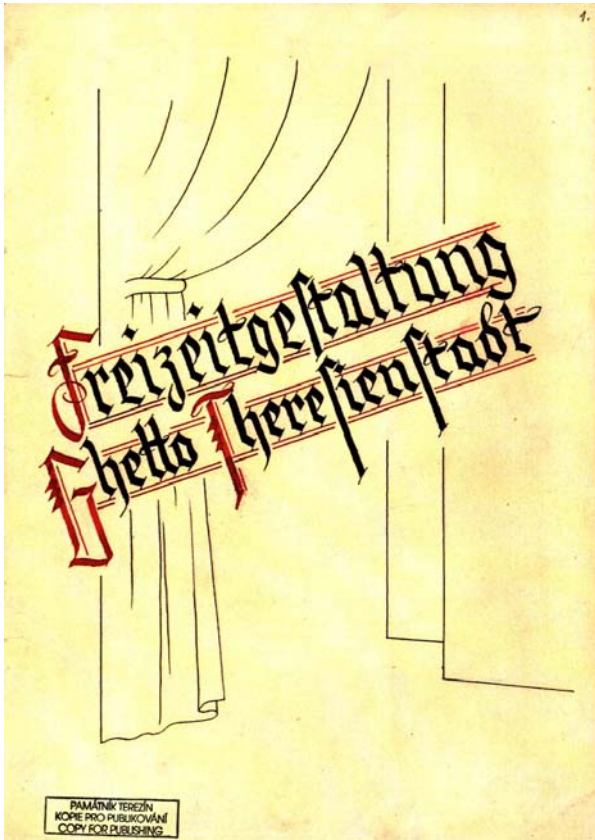
[12] Friedl Dicker-Brandeisová, *Kytice*, 1943



[13] Karel Herrmann



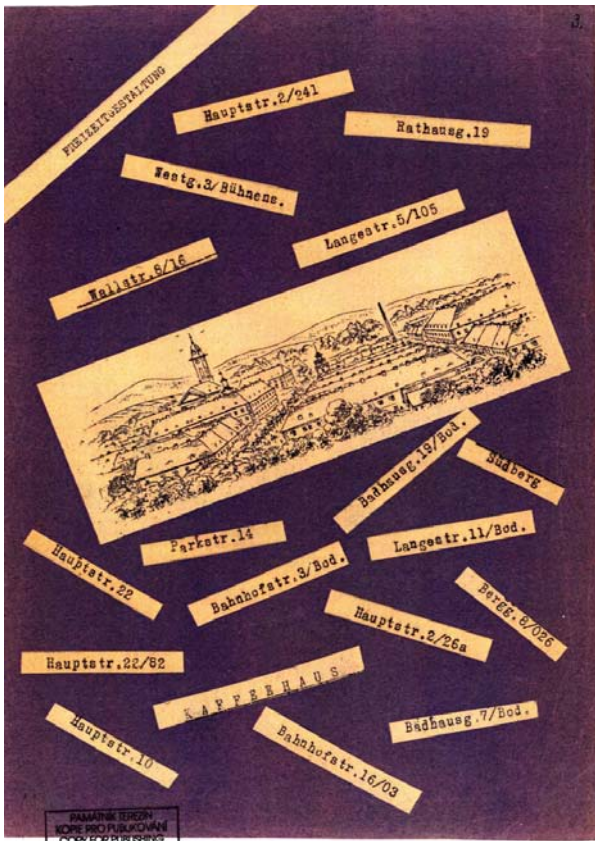
[14] Program přednášky Viktora Frankla



[15] Heinrich Bähr, Freizeitgestaltung, 1943



[16] Heinrich Bähr, České divadlo, 1943



[17] Koláž s vedutou Terezína, 1944



[18] Pozvánky, 1943



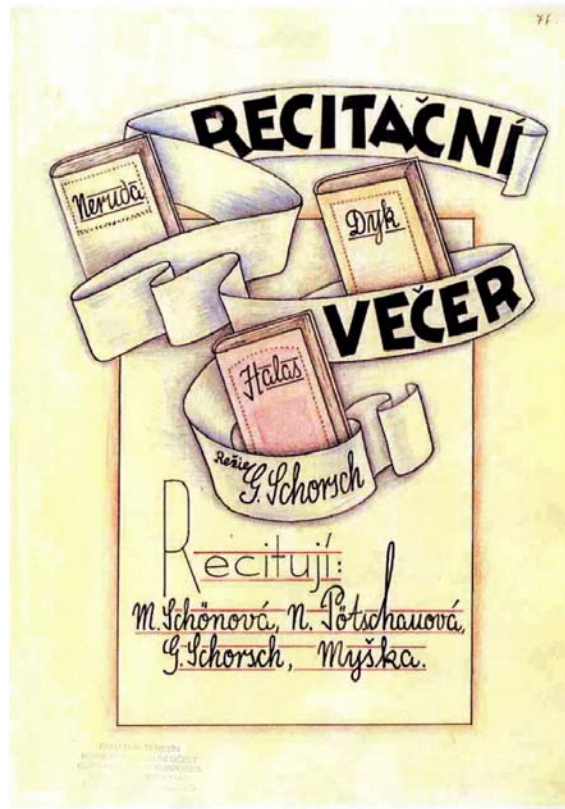
[19] Rrukopis s kresbami Heiricha Bähra, 1943



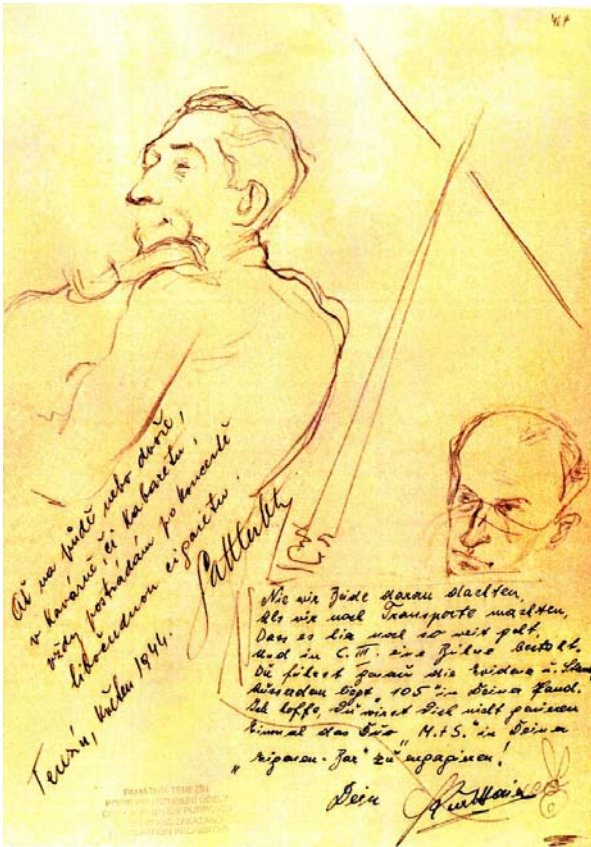
[20] Plakát k představení Loutky Petra Kiena, 1943



[21] Plakát k představení Lásky hra osudná, 1943–1944



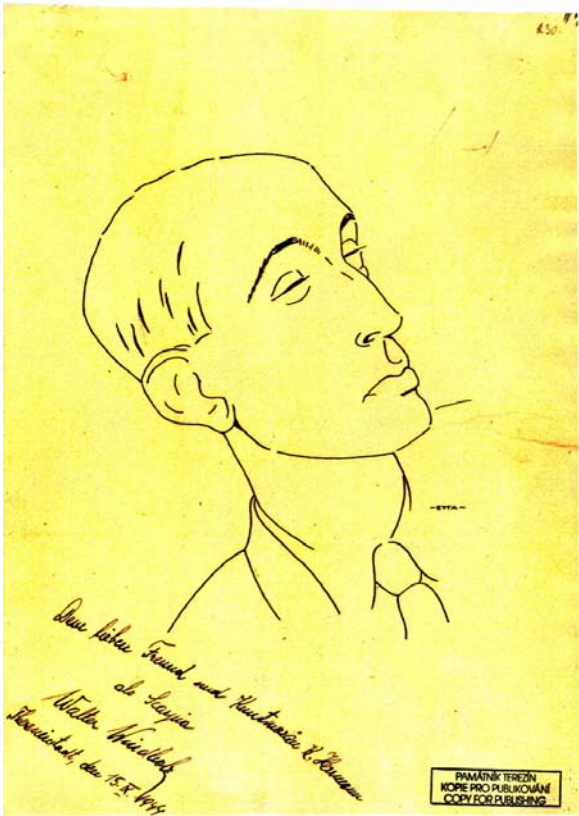
[22] Plakát k českému recitačnímu večeru, 1944



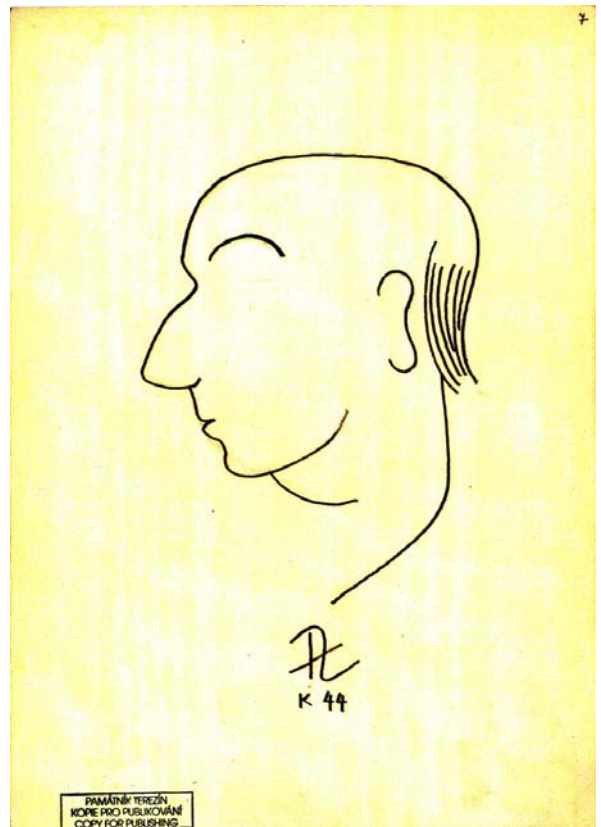
[23] Leo Haas, kresba houslisty a klavíristy, 1944



[24] Wilhelm Konrad, portrét Davida Grünfelda, 1943



[25] Portrét Waltera Windholze, 1944



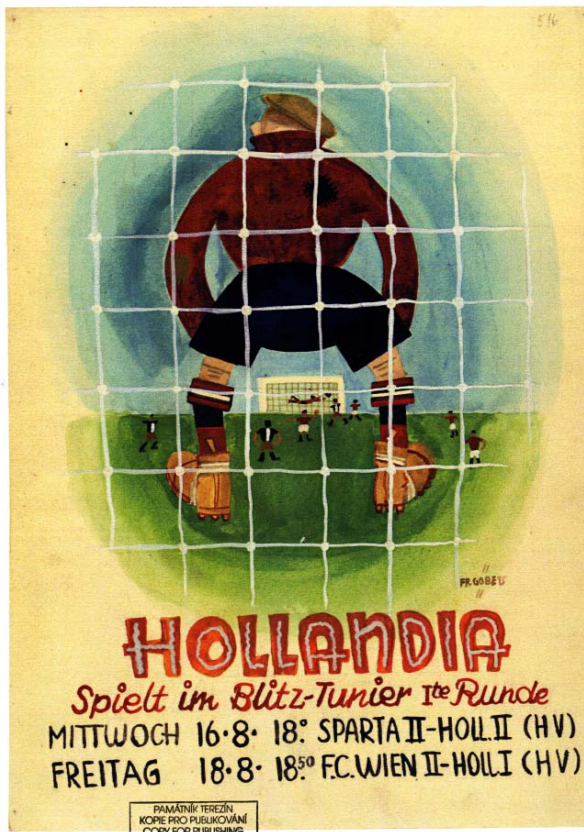
[26] František Zelenka, autoportrét, 1944



[27] Wilhelm Konrad, karikatury, 1944



[28] Kurtzbauer, karikatura Kurta Gerrona, 1944



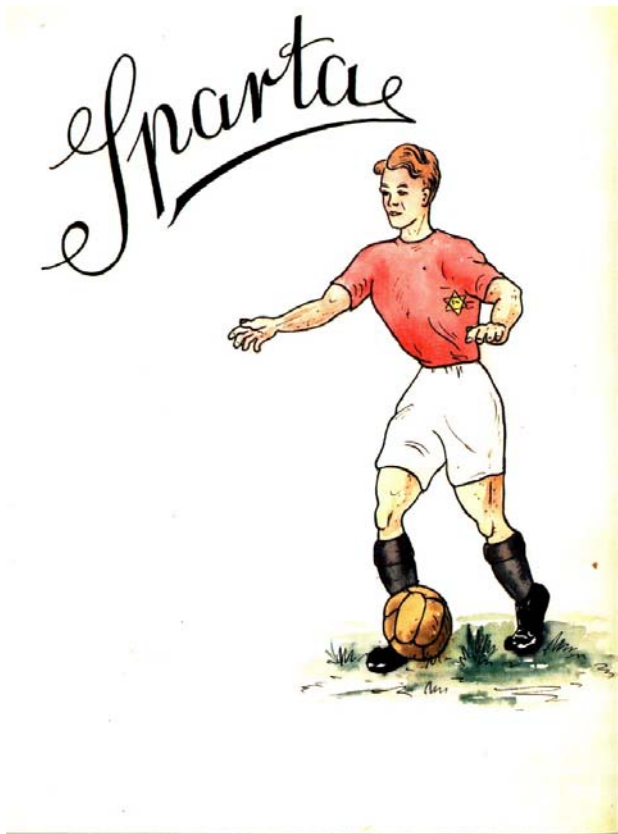
[29] Franz Gobets, plakát *Hollandia*, 1944



[30] František Zelenka, *Pohled z okna*, 1943



[31] Dagmar Hochová, *Dráty v Malé pevnosti*, 1967



[32] W. Thalheimer, plakát Sparta, 1944



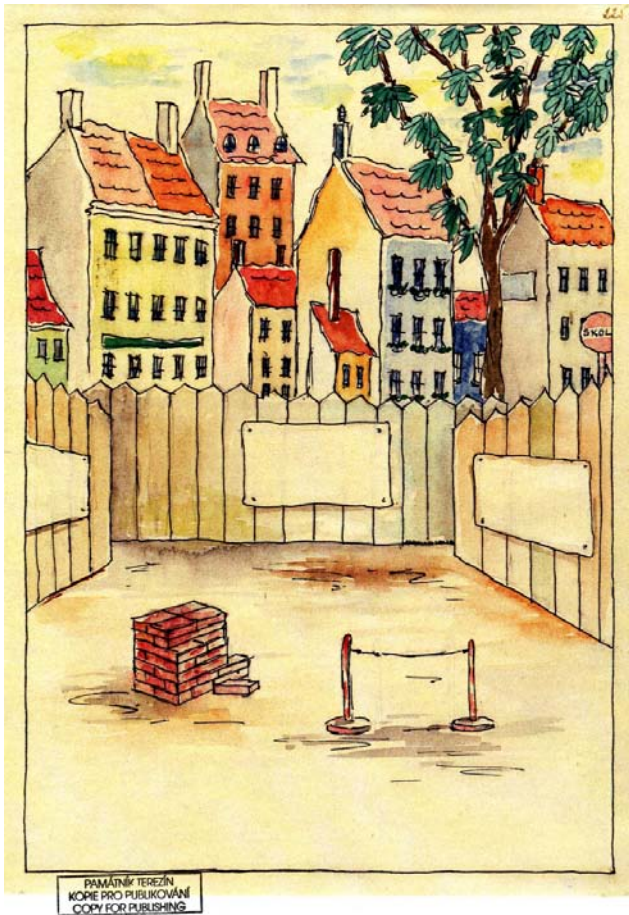
[33] František Zelenka, *Hamburku!*, 1944



[34] Ferdinand Bloch, *Kabaret Karussell*, 1943–1944



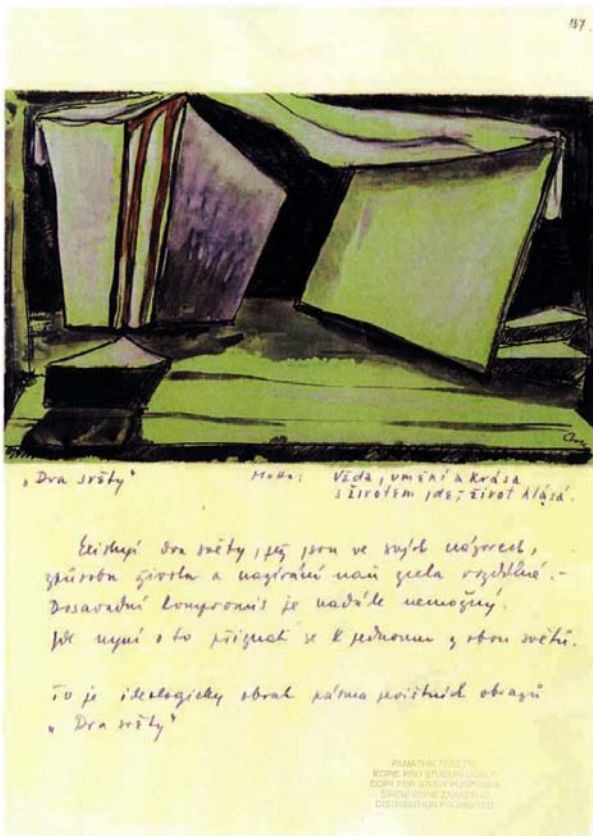
[35] Pali Schwarz, plakát *Karussell*, 1943–1944



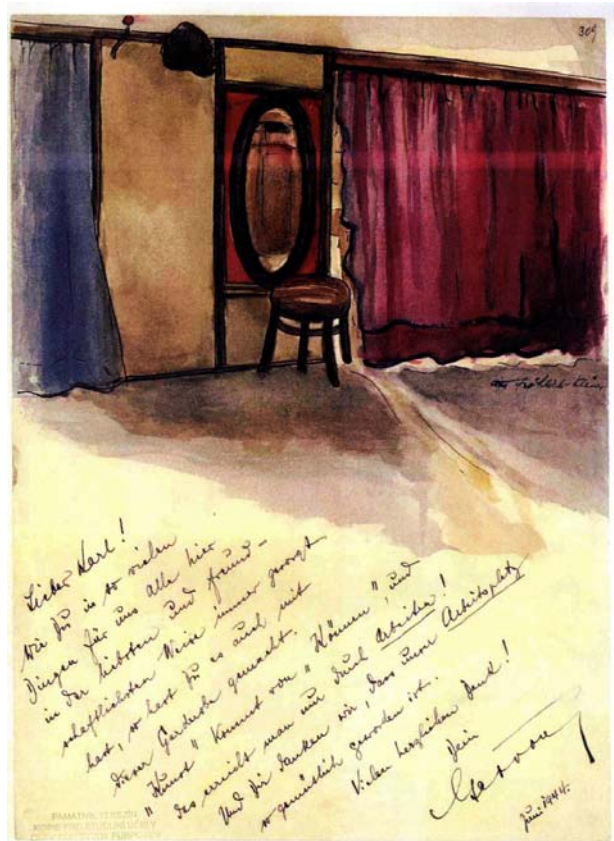
[36] František Zelenka, návrh scény k *Brundibárovi*, 1943



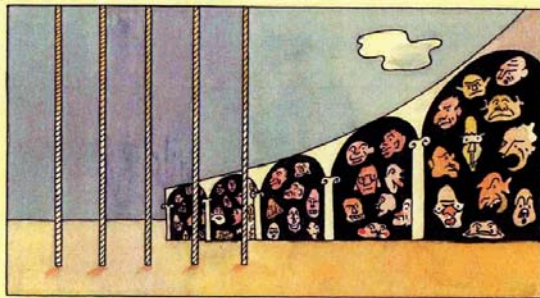
[37] Walter Heimann, plakát k *Brundibárovi*, 1944



[8] Bedřich Graus, *Dva světy*, 1943



[39] Margita Kleiner-Fröhlichová, *Zrcadlo*, 1944



J.LUSTIČ: *Ben Akiba lhal.*

FINANČNĚ PŘÍPRAVENO
 KOPÍE PRO STUŽBU ČESKÝ
 DOPY FOTOSTUDY PUPPENSER
 SPINĚŘI KOPÍE ZAKÁZANO
 DISTRIBUTION PROHIBITED

[40] Scénický návrh k představení *Ben Akiba lhal*, 1944



[41] Charlotta Burešová, *Cirkus na terezínském náměstí*, 1943



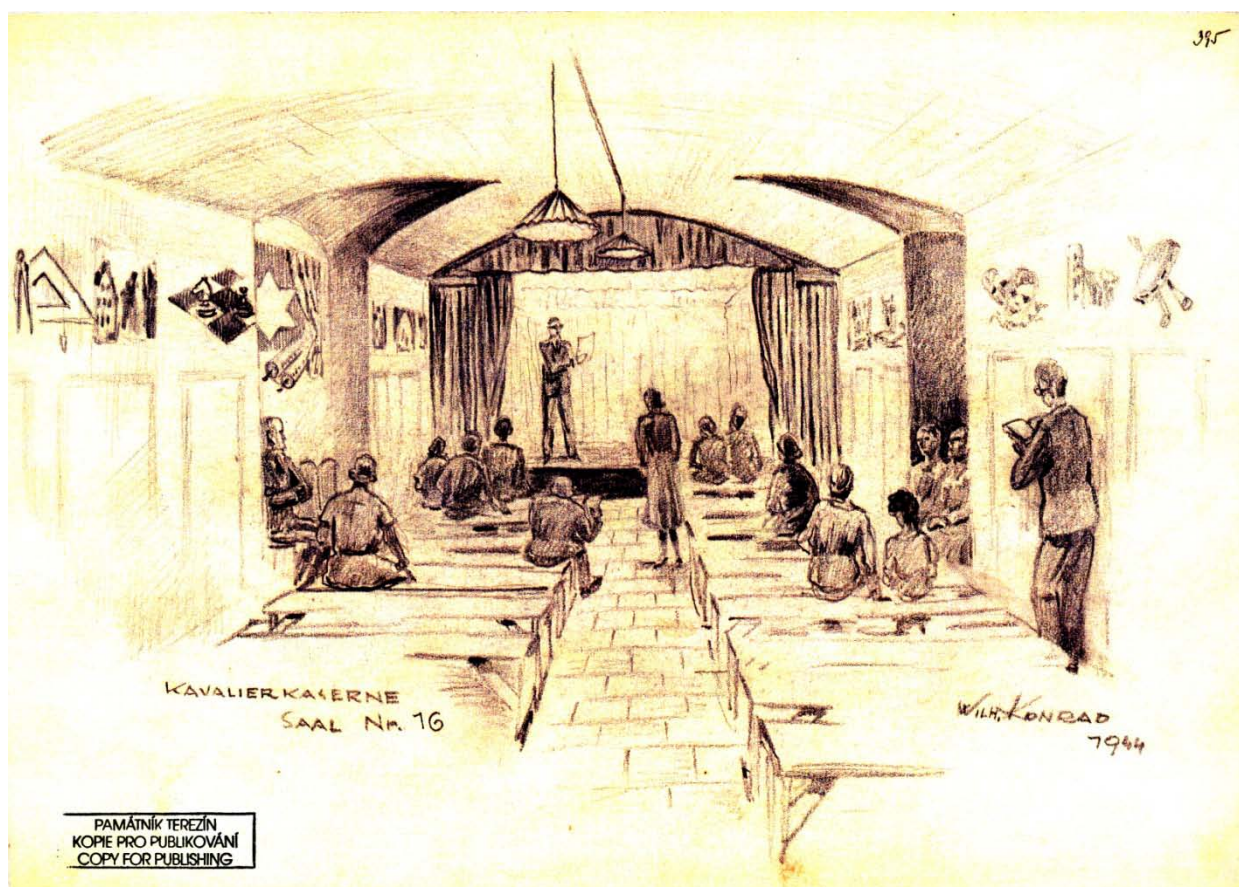
[42] Bedřich Graus, návrh scény k představení *Francois Villon*, 1942



[43] Adolf Aussenberg, návrh scény k *Das Ghetto Mädel*, 1943



[44] Adolf Aussenberg, návrh scény k *Das Ghetto Mädels*, 1943



[45] Wilhem Konrad, *Saal Nr. 16, Kavalierkaserne*, 1944

Seznam vyobrazení

- [1] Plán terezínského ghetta, 1943–1944. Reprodukce z <http://www.holocaust.cz/cz2/history/jew/czech/terezin/terezin>.
- [2] Karel Fleischmann, *Čekání na transport*, 1943, perokresba, tuš, papír, 32 x 40 cm PT, Terezín. Reprodukce z BLODIG 2002.
- [3] Bedřich Fritta, *Kaffeehaus*, 1943–1944, perokresba, tuš, papír, 44 x 60 cm, ŽMP. Reprodukce z BRANSON 1991.
- [4] Joseph Spier, *Kaffeehaus*, 1944, tisk, vodové barvy, papír, 17 x 23 cm, ŽMP. Reprodukce z BRANSON 1991.
- [5] Leo Haas, *Zeichenstube*, 1943, kresba tužkou, papír, 36 x 53 cm, PT, Terezín. Reprodukce z
- [6] Fritz Taussig (Bedřich Fritta), *Barackenbau*, 1942, světlotisk, papír, 35 x 79 cm, ŽMP. Reprodukce z BRANSON 1991.
- [7] Bedřich Fritta, *Obchody v Terezíně*, 1944, pero a štětec, tuš, papír, 57 x 85 cm, ŽMP. Reprodukce z CHLÁDKOVÁ 1991.
- [8] Joseph Spier, *Árijská cesta*, 1943, vodové barvy, inkoust, papír, 20 x 28 cm, Leo Baeck Institute, NY. Reprodukce z DUTLINGER 2001.
- [9] Bedřich Fritta, *Film a skutečnost*, 1944, perokresba tuší, papír, 44 x 65 cm, PT, Terezín. Reprodukce z BLODIG 2002.
- [10] Karel Fleischmann, *Živí a mrtví na voze*, 1943, tuš, papír, 32 x 40 cm, PT, Terezín. Reprodukce z BLODIG 2002.
- [11] Leo Haas, *Vůz*, 1943, perokresba, rozmývaná tuš, papír, 45 x 31 cm, ŽMP. Reprodukce z BLODIG 2002.
- [12] Friedl Dicker-Brandeisová, *Kytice*, 1943, akvarel, papír, 30 x 22 cm, Sběrka Anny Sládkové. Reprodukce z DUTLINGER 2001.
- [13] Fotografie Karla Herrmanna. Reprodukce z ŠTEFANIKOVÁ 2004.
- [14] List s programem přednášky známého psychologa Viktora Frankla, inkoust, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3993.
- [15] Heinrich Bähr, *Freizeitgestaltung Ghetto Theresienstadt*, 1943, perokresba, tuš, papír 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3763.
- [16] Heinrich Bähr, *České divadlo*, 1943, perokresba, tuš, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3784.
- [17] Plakát s adresami míst konání pořadů Freizeitgestaltung a vedutou Terezína, 1944, koláž, perokresba, tuš, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3765.
- [18] Pozvánky SO PT, papír, Heřmanova sbírka, inv. č. 3769.
- [19] Rukopis s kolorovanými perokresbami Heinricha Bähra, 1943, tuš, pastelky, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3766.
- [20] Plakát k představení *Loučky* Petra Kiena, 1943, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3692.
- [21] Plakát k představení *Lásky hra osudná*, 1943–1944, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3883.
- [22] Plakát k českému recitačnímu večeru, 1944, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3882.
- [23] Leo Haas, kresba houslisty a klavíristy, 1944, tužka, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3971.

- [24] Wilhelm Konrad, portrét Davida Grünfelda, 1943, kresba, tužka, papír, 1943 , 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4059.
- [25] Portrét Waltera Windholze, 1944, kresba, uhel, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3924.
- [26] František Zelenka, autoportrét, 1944, perokresba, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3767.
- [27] Wilhelm Konrad, karikatury, 1944, perokresba, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4170.
- [28] Kurzbauer, karikatura Kurta Gerrona, 1944, tužka, pastelky, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4183.
- [29] Franz Gobets, plakát fotbalového týmu *Hollandia*, 1944, vodové barvy, 21 x 29 cm, papír, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4282.
- [30] František Zelenka, Scénický návrh pro kabaret Karussell, 1943, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4182 (kopie podle National Museum, Divadelní oddělení, Výtvarná sbírka, Prague, č. D5891, srov. ROVIT 2001, s. 136).
- [31] Dagmar Hochová, *Ostnaté dráty v Malé pevnosti*, 1967, fotografie. Reprodukce z KULIŠOVÁ 1967.
- [32] W. Thalheimer, plakát fotbalového týmu Sparta, 1944, kolorovaná perokresba, tuš, vodové barvy, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4281.
- [33] František Zelenka, *Hamburku! Budu vzpomínat!*, 1944, perokresba, tuš, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4230.
- [34] Ferdinand Bloch, *Kabaret Karussell*, 1943–1944, kolorovaná kresba, tuš, vodové barvy, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3958.
- [35] Pali Schwarz, plakát kabaret Karussell, 1943–1944, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3933.
- [36] František Zelenka, návrh scény k *Brundibárovi*, 1943, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3921.
- [37] Walter Heimann, plakát k *Brundibárovi*, 1944, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4010.
- [38] Bedřich Graus, scénický návrh k představení *Dva světy*, 1943 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3839.
- [39] Margita Kleiner-Fröhlichová, *Stěna se závěsy a zrcadlem*, s rukopisným věnováním Kurta Gerrona, 1944, kolorovaná kresba, tuš, vodové barvy, papír, 21x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4175.
- [40] Scénický návrh k představení *Ben Akiba lhal*, 1944, kolorovaná perokresba, tuš, vodové barvy, papír, 21 x 29 cm, 3896.
- [41] Charlotta Burešová, *Cirkus na tereziánském náměstí*, 1943, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3764.
- [42] Bedřich Graus, návrh scény k představení *Francois Villon*, 1942, vodové barvy, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3892.
- [43] Adolf Aussenberg, návrh scény k *Das Ghetto Mädel* s průhledem do kasárenského dvora, vodové barvy, 1943, papír, 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3856.
- [44] Adolf Aussenberg, návrh scény k *Das Ghetto Mädel* s průhledem na náměstí, 1943, vodové barvy, papír 21 x 29 cm, SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 3855.
- [45] Wilhlem Konrad, *Saal Nr. 16, Kavaliérkaserne*, 1944, kresba tužkou, papír 21 x 29 cm,SO PT, Heřmanova sbírka, inv. č. 4233.

Seznam pramenů a literatury

- ADLER, Hans Günther, *Terezín 1941-1945: Tvář nuceného společenství /díl 1–3/,* přel. Lenka Šedová, Brno: Barrister & Principal, 2006-2007.
- AGAMBEN, Giorgio, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive,* tr. by Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 1999.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla,* přel. Martin Palouš, Praha: Mladá fronta, 1995.
- Art and the Holocaust: Destruction and Survival,* Washington: B'nai B'rith Klutznick National Jewish Museum, 1995.
- Art and Medicine in Ghetto Theresienstadt: Drawings from the Years 1942-1945,* Haifa: Beit Theresienstadt, 2001.
- BANNASCH, Bettina, *Verbot der Bilder: Gebot der Erinnerung: mediale Repräsentationen der Shoah* Frankfurt am Main – New York: Campus, 2004.
- BARTOŠOVÁ, Anděla *Umění v terezínském ghettu Národní galerie v Praze, Státní židovské muzeum Památník Terezín, Goethe-Institut Praha: Národní galerie v Praze: sbírka kresby 19. a 20. století, Palác Kinských, Praha 1, Staroměstské nám 12, 28. dubna-7. června 1992,* katalog výstavy, Praha: Národní galerie a Státní židovské muzeum za podpory Goethe-Institutu v Praze, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernita a holocaust,* přel. Jana Orgocká, Praha: Sociologické nakladatelství, 2010².
- BENEŠOVÁ, Miroslava (ed.), *Terezín: Místa utrpení a vzdoru,* Praha: Naše vojsko 1991.
- BERG, Nicolas, Jess JOCHIMSEN, Bernd STIEGLER, *Shoah: Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst,* München Fink, 1996.
- BERGSON, Henri, *Smích,* přel. Eva Majorová, Ladislav Major, Praha: Naše vojsko, 1994.
- BERKLEY, George E., *Hitler's Gift: The Story of Theresienstadt,* Boston: Branden Books, 1993.
- BLODIG, Vojtěch (ed.), *Kultura proti smrti: Stálé expozice Památníku Terezín v bývalých Magdeburských kasárnách,* Praha: Oswald, 2002.
- BLODIG, Vojtěch: *Terezín v „konečném řešení židovské otázky“ 1941–1945: Průvodce stálou expozicí Muzea ghetta v Terezíně,* Terezín: Oswald, 2003.
- BONDY, Ruth, „Humor jako zbraň“, in *Terezínské studie a dokumenty,* 1996, s. 228-243.
- BONDY, Ruth, *Jakub Eddelstein,* Praha: Sefer, 2001.
- BRANSON, Johanna, „Seeing through ‚Paradise‘, Art and Propaganda in Terezín“, in *Seeing through ‚Paradise‘, Artists and the Terezín Concentration Camp,* Boston: Massachusetts College of Art, 1991.
- BÜRGER, Peter, *Theory of Avant-Garde,* tr. by Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011¹⁴.
- BURKA, Jan, *Malovat a přežít: V Terezíně mi bylo osmnáct: vzpomínky z let 1924-1945,* Praha, Oswald, 2007.
- Catalogue of Paintings and Drawings from Ghetto Terezin,* Izrael: Beit Terezin, 1991.
- CONSTANZA, Mary S., *The Living Witness: Art in the Concentration Camps and Ghettos,* New York: Free Press - London: Collier Macmillan, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout,* Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- DUTLINGER, Anne D. (ed.), *Art, Music and Education as Strategies of Survival: Theresienstadt 1941-1945,* New York: Herodias, 2001.
- DUTLINGER, Anne D., Hannelore WORSCHICK, „Coming of age in Theresienstadt: "Friedl's Girls" from Room 28“, in Dutlinger, Anne D. (ed.), *Art, Music and Education as Strategies of Survival: Theresienstadt 1941-1945,* New York: Herodias, 2001.
- FEINSTEIN, Stephen C. (ed.), *Absence/Presence: Critical Essays on the Artistic Memory of the Holocaust,* Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2005.
- FIRSTER, Richard, Nora Levin (eds.), *The Living Witness: Art in the Concentration Camps: International Conference on the Lessons of the Holocaust,* Philadelphia: Museum of American Jewish History, 1978.
- FRANKOVÁ, Anita, *Die Kunst im Konzentrationslager Theresienstadt als Form des antifaschistischen Widerstandskampfes,* in *Judaica Bohemiae* 14.2 (1978): 116–119.

- FRÝD, Norbert, *Kultura v předposlední stanici: Památce Helenky, terezínské Esther*, Praha: Československý spisovatel, 1964.
- GOLDSCHNEIDER, František, *Na všem jsou vinni židi a cyklisti aneb divadlo v Ghettu Terezín*, in *Židovská ročenka na rok 5752, (1991-1992)*, 87– 90.
- GREEN, Gerald, *The Artists of Terezín*, New York: Hawthorn Books, 1969.
- HAAS, Leo, „The Affair of the Painter of Terezín“, in *Seeing through „Paradise“, Artists and the Terezín Concentration Camp*, Boston: Massachusetts College of Art, 1991.
- HAAS, Leo, „Aféra terezínských malířů“, přel. Aleš Klégr, in Bartošová, Anděla (ed.), *Umění v terezínském ghettu*, Praha: Národní galerie a Státní židovské muzeum za podpory GoetheInstitutu v Praze, 1992, nepag.
- HAAS, Leo, *Terezín*, Berlin: Eulenspiegel Verlag, 1971.
- HÁJKOVÁ, Michaela, „Friedl Dicker-Brandeis: Lady in the Car“, in Dutlinger, Anne D. (ed.), *Art, Music and Education as Strategies of Survival: Theresienstadt 1941-1945*, New York: Herodias, 2001.
- HERSKOWITZ, Sylvia A., *Terezín 1942-1945: Through the Eyes of Norbert Troller: Essays and Catalog of an Exhibition at the Yeshiva University Museum, May 1981-December 1981*, New York: Yeshiva University Museum, 1981.
- HEUBERGER, Georg (ed.), *Vom Bauhaus nach Terezín: Friedl Dicker-Brandeis und die Kinderzeichnungen aus dem Ghetto-Lager Theresienstadt: Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Frankfurt am Main, 25. April - 28 Juli 1991*, Frankfurt am Main: Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, 1991.
- HOFFMANN, Detlef (ed.), *Kunst und Holocaust: Bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur*, Rehburg-Loccum : Evangelische Akademie Loccum, 1993.
- HORNSTEIN, Shelley, Florence JACOBOWITZ (ed.), *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- HOUSKOVÁ, Hana, *Česlicí času: Život a dílo Karla Fleischmanna*, Praha: Votobia, 1998.
- HYNDRÁKOVÁ, Anna, Helena KREJČOVÁ, Jana SVOBODOVÁ, *Prominenti v ghettu Terezín, 1942-1945*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1996.
- CHLÁDKOVÁ, Ludmila, *Terezínské ghetto*, Praha: Naše vojsko, 1991.
- ILTIS, Rudolf (ed.), *Theresienstadt*, Wien: Europa-Verlag, 1968.
- ILTIS, Rudolf, *Výstava kreseb Leo Haase z Terezínského ghetta*, katalog výstavy, Terezín: Památník Terezín, 1969 .
- KÁRNÝ, Miroslav, „The Genocide of the Czech Jews“, in *Terezín Memorial Book: Jewish Victims on Nazi Deportations from Bohemia and Moravia*, Praha: Terezínská iniciativa; Melantrich, 1996, 27– 88.
- Katalog posmrtné výstavy O. Ungara: 15.X.-15.XI*, 1946, Praha: Židovské muzeum v Praze, 1946.
- KÖPPEN, Manuel (ed.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin: Erich Schmidt, 1993
- KRAUS, František R., „Hvězdy bez nebes: Divadlo v Terezíně“, in *Židovská ročenka na rok 5721, (1960-1961)*, 135–140.
- KROUTVOR, Josef, *Pražský chodec: Dějiny českého plakátu 1890-1945*, Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1985.
- KRYL, Miroslav, *A Significant Source of Information about Prisoner's Recitation and Theatrical Activities in the Terezín Concentration Camp-ghetto: Karel Heřman's Collection Dating from the Years 1942-1945*, in *Judaica Bohemiae*, 22.2 (1986): 74–86.
- KRYL, Miroslav, „Recitační a divadelní činnost českých vězňů koncentračního tábora Terezín ve světle sbírky Karla Heřmana“, in *Terezínské listy* 14 (1985).
- KULIŠOVÁ, Taňa, Karel LAGUS, Josef POLÁK, *Terezín*, Praha: Naše vojsko, 1967.
- LAGUS, Karel, Josef POLÁK, *Město za mřížemi*, Praha: Baset, 2006².
- LAHODA, Vojtěch, „Divadlo světa“, in *Konec avantgardy?*, katalog výstavy, Řevnice: Arbor vitae, 2011, s. 146–156.
- LAHODA, Vojtěch, „Melancholie, expresionismus a skupina Sedm v říjnu“, in *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha: Academia, 2005, 75– 103.
- LANG, Berel, *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

- LANGER, Lawrence L., *Art from the Ashes: A Holocaust Anthology*, New York: Oxford University Press, 1995.
- LANZMANN, Claude (ed.), *Šoa*, přel. Toman Brod, Praha: Prostor, 2011².
- LEVI, Primo, *Potopení a zachránění*, z it. orig. přel. D. Janderová, Praha: Mladá fronta, 1993.
- LYOTARD, Jean-François, *Rozepře*, přel. J. Pechar a kol., Praha: Filosofia, 1998.
- MAKAROVA, Elena, Ira RABIN, *Franz Peter Kien*, Praha: Oswald, 2009.
- MAKAROVA, Elena, *Friedl Dicker-Brandeis: Ein Leben für Kunst und Lehre*, Wien: Brandstätter, 1999.
- MAKAROVA, Elena, *Friedl Dicker-Brandeisová: Život pro umění a ponaučení: Wien, Weimar, Berlin, Praha, Hronov, Terezín, Oświęcim*, Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2000.
- MAKAROVA, Elena, Sergei Makarov, Viktor Kuperman, *Univerzita přežití: Osvětová a kulturní činnost v terezínském ghettu 1941-1945*, přel. D. Lieblová a P. Liebl, Praha: G plus G, 2002.
- MARXOVÁ, Alice, „Měsíční krajina Petra Ginze: Kresba z terezínského ghetta ve vesmíru“, in *Roš Chodeš*, roč. 65, č. 2, (2003/5763), 16.
- MELAMED, Vladimir, *They Shall Be Counted: The Theresienstadt Ghetto Art of Erich Lichtblau-Leskly*, katalog výstavy, Los Angeles: Los Angeles Museum of the Holocaust, 2010.
- MILTON, Sybil H., „Art in the Context of Theresienstadt“, in Dutlinger, Anne D. (ed.), *Art, Music and Education as Strategies of Survival: Theresienstadt 1941-1945*, New York: Herodias, 2001, 10–59.
- MILTON, Sibyl (ed.), *Art of the Holocaust*, New York: Rutledge Press, 1981.
- NOVITCH, Miriam, Lucy S. DAWIDOWICZ, Tom L. FREUDENHEIM, *Spiritual Resistance: Art from Concentration Camps, 1940-1945, a Selection of Drawings and Paintings from the Collection of Kibbutz Lohamei Haghetat, Israel*, katalog výstavy, New York: Union of American Hebrew Congregations, 1981.
- OPFERMANN, Charlotte, *The Art of Darkness: Marat/Sade and Adolf Eichmann: the Truth about the „Paradise Ghetto“ and the Cultural Programs Known as Freizeitgestaltung at the Nazi Concentration camp Theresienstadt with Special Focus on Music and Theater Programs Performed 1942-1945: Facts and Fiction during and since World War II with Many Drawings, Created between 1942 and 1945 by My Fellow Prisoners*, Houston, TX: University Trace Press, 2002.
- Památník Terezín, 1947-1992: výtvarná výstava ze sbírek Památníku Terezín za 45 let jeho existence: Malá pevnost, IV. dvůr květen-červenec 1992*, katalog výstavy, Terezín: Památník Terezín, 1992.
- PANOCHOVÁ, Ivana, *Bedřich Fritta (1906-1944): Cesta terezínského umělce od satiry k dokumentu*, katalog výstavy, Terezín: Památník Terezín, 2006.
- PANOCHOVÁ, Ivana, *Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízeních*, in *Dějiny českého výtvarného umění V*, Praha: Academia, 2005.
- PANTOUVAKI, Sofia, *The Effects of Theatrical Storytelling and Scenography on Children: The Case of Children's Theatre in the Ghetto of Terezín (1941-45)*, London: University of the Arts, 2008.
- PAŘÍK, Arno, „Art in the Terezín Ghetto“, in BLODIG, Vojtěch (ed.), *Art against Death: Permanent Exhibitions of the Terezín Memorial in the Former Magdeburg Barracks*, Prague: Oswald, 2002, 51–175.
- PAŘÍK, Arno, „Art in Terezín Ghetto“, in *Seeing through „Paradise“*, *Artists and the Terezín Concentration Camp*, Boston: Massachusetts College of Art, 1991.
- PAŘÍK, Arno, *Friedl Dicker Brandeisová 1898-1944: výstava k 90. výročí narození*, katalog výstavy, Praha: Státní židovské muzeum v Praze, 1988.
- PAŘÍK, Arno, Ivan WERNISCH, *Moritz Müller: 1887-1944*, katalog výstavy, Praha: Ztichlá klika, 2000.
- PAŘÍK, Arno, „Terezínské výtvarné umění: Expozice v Magdeburských kasárnách“, in *Roš Chodeš*, roč. 60, č. 8, (1998/5758), 12–13.
- PAŘÍK, Arno, *Zelenka – plakáty, architektura, divadlo*, Praha: UMPRUM, 1991.
- PECHOVÁ, Oliva (ed.), *Umění v Terezíně 1941-1945: Sborník k výstavě*, Terezín: Památník Terezín, 1972.
- PECHOVÁ, Oliva, *František Zelenka a jeho dílo*, in *Židovská ročenka na rok 5749 (1988-1989)*, 101–107.
- PECHOVÁ, Oliva, *Otto Ungar: Terezínské obrazy a kresby*, katalog výstavy, Památník Terezín, květen-říjen 1970, Terezín: Památník Terezín, 1970.

- PESCHEL, Lisa, „Divadlo v Terezíně a Druhý český kabaret, 'Duchovní vzdor'“, in *Terezínské studie a dokumenty*, 2006.
- PETRÁŠOVÁ, Markéta, „Art in the Concentration Camp of Terezín“, in *Judaica Bohemiae* 21.1 (1985): 50– 61.
- PETRÁŠOVÁ, Markéta, Jarmila Škochová, *Karel Fleischmann, Life and Work*, katalog výstavy, Praha: The State Jewish Museum in Prague, 1987.
- PETRÁŠOVÁ, Markéta, *Terezín v kresbách vězňů 1941-1945*, Praha: Státní židovské muzeum v Praze, 1983.
- PIOTROWSKI, Piotr, *In the Shadow of Yalta*, London: Reaktion, 2009.
- PTÁČKOVÁ, Věra, *Česká scénografie XX. století*, Praha: Odeon, 1982.
- ROSEN, Philip, *Bearing Witness: A Resource Guide to Literature, Poetry, Art, Music, and Videos by Holocaust Victims and Survivors*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.
- ROTHKIRCHENOVÁ, Livie, „Duchovní odpor v Terezíně“, in *Terezínské studie a dokumenty*, 1997.
- RUBIN, Susan G., *Fireflies in the Dark: the Story of Friedl Dicker-Brandeis and the Children of Terezín*, New York : Holiday House, 2000.
- ROTHBERG, Michael, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota, 2000.
- ROVIT, Rebecca, „A Carousel of Theatrical Performance in Theresienstadt“, in Dutlinger, Anne D. (ed.), *Art, Music and Education as Strategies of Survival: Theresienstadt 1941-1945*, New York: Herodias, 2001, 122– 144.
- Seeing through „Paradise“*, *Artists and the Terezín Concentration Camp*, Boston: Massachusetts College of Art, 1991.
- SLAVICKÁ, Milena, *UB 12: Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha: Gallery Gema Art OSVU, 2006.
- SOMMEROVÁ, Věra et al., *Je mojí vlastní hradba ghetto?: Básně, próza a kresby terezínských dětí*, Praha: Aventinum, 1995.
- STANIĆ, Dorothea, *Kinder im KZ: Mit Zeichnungen der Kinder und Maler von Theresienstadt*, Berlin: Elefant Press, 1979.
- STEHLÍKOVÁ, Blanka, *České výtvarné umění v boji proti fašismu a válce*, Terezín: Památník Terezín, 1975.
- STEHLÍKOVÁ, Blanka, „Petr Kien“, in *Terezínské studie a dokumenty*, 2000, 166– 188.
- STRUSKOVÁ, Eva, „Film Ghetto Theresienstadt“, in *Iluminace*, Ročník 21, 73.1 (2009).
- SUCHÁ, Václava, *Umění za pevnostními valy 1940-1945: kresby vězňů Malé pevnosti Terezín květen srpen 1992, Terezín, Malá pevnost, IV. dvě ř;* katalog výstavy, Terezín: Památník Terezín, 1992.
- ŠTEFANIKOVÁ, Jana, „Činnost Karla Herrmanna v Terezíně 1941-1944, Heřmanova sbírka a její osudy“, in *Terezínské studie a dokumenty*, 2004.
- ŠORMOVÁ, Eva, „Divadlo v Terezíně“, in *Terezínské studie a dokumenty*, 1997.
- ŠORMOVÁ, Eva, *Divadlo v Terezíně*, Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1973.
- TOLL, Nelly S., *When Memory Speaks: The Holocaust in Art*, Westport, Conn.: Praeger, 1998.
- TOLL, Nelly S., *Without Surrender: Art of the Holocaust*, Philadelphia: Running Press, 1978.
- FIREDMAN, Judith (ed.), *Terezín, 1942-1945: Through the Eyes of Norbert Troller: Essays and Catalog of an Exhibition at the Yeshiva University Museum, May 1981-December 1981*, New York: The Museum, 1981.
- TROLLER, Norbert, *Theresienstadt: Hitler's Gift to the Jews*, tr. by Susan E. Cernyak-Spatz, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- TŮMA, Mirko, „České divadlo v Terezíně“, in *Divadelní zápisník*, 1945-1946, č. 1-2, 38– 41.
- TŮMA, Mirko, „Memoirs of Theresienstadt“, in *Performing Arts Journal* I (1976)
- TŮMA, Mirko, „Terezínský divadelník“, in *Divadelní zápisník*, ročník I, 1945–1946, Praha: Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, 1946, 474–5.
- UTITZ, Emil, *Psychologie života v terezínském koncentračním táboře*, Praha: Dělnické nakladatelství, 1947.
- VOLAVKOVÁ, Marcela, „Bedřich Fritta“ in *Terezínské listy* IX, 1978.
- VOSKOVEC, Jan, Jan WERRICH, „Divadelní plakáty Fr. Zelenky“, in *Panorama* IX, 1931-2, 147– 8.

- WEIL, Jiří, *Dessins et poèmes des enfants de Terezín 1942-1944*, Praha: Státní židovské muzeum v Praze, 1959.
- WEISSOVÁ, Helga, *Zeichne, was du siehst: Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt*, Frankfurt am Main: Insel, 2001.
- WILLOUGHBY, Susan, *Art, Music, and Writings from the Holocaust*, Chicago: Heinemann Library, 2003.
- WIX, Linney, *Through a Narrow Window: Friedl Dicker-Brandeis and Her Terezín Students*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
- WONSCHICKOVÁ, Hannelore B., *Děvčata z pokoje 28: Přátelství, naděje a přežití v Terezíně*, Brno: Barrister a Principal, 2007.
- WLASCHEK, Rudolf M. (ed.), *Kunst und Kultur in Theresienstadt: Eine Dokumentation in Bildern*, Gerlingen: Bleicher, 2001.
- ZEITOUN, Sabine (ed.), *The Mask of Barbarism: The Ghetto of Terezín, 1941-1945*, Lyon: Center of History of Resistance and Deportation, 1998.
- ZELENKA, František, „O plakátu“, in *Žijeme: Obrázkový magazín dnešní doby*, ročník I, 1931.