

UMĚLCI V KONCENTRAČNÍCH TÁBORECH TEREZÍN A DACHAU

12.11.2002

Mgr. Daniela Uhrová - Uher

Před uměním, vzniklým ve stínu chaosu, strádání a smrti, dosud kapitulovaly veškeré instrumenty uměnovědy. Podmínky, za kterých vznikala v nacistických koncentračních táborech umělecká díla, byly příliš extrémní. Proto se může zdát, že rozlišení na apollónský a dionýsovský princip, podle Friedricha Nietzscheho, pro toto umění Moderny nepřipadá v úvahu. Umění Moderny? - Kdo očekává při první konfrontaci s díly z koncentračních táborů odhalení nové barevnosti či nových formálních zážitků, bude asi zklamán. Na první, letmý pohled se totiž tyto většinou grafické práce nepředstavují nijak spektakulérně. Nesmíme totiž zapomínat, že v „lágru“ bylo možno pracovat jen s nejjednoduššími prostředky a to co nejrychleji a hlavně skrytě. Dokumentaci Holocaustu si totiž byrokracie „Tisícileté říše“ chtěla ponechat pod vlastní režii. Proto byli umělci terezínského ghetta: Friz Taussig alias Bedřich Fritta, Leo Hass a Peter Kien, jejichž kresby byly propašovány do Švýcarska, pod záminkou „odstrašující propagandy“ deportováni v roce 1944 do Osvětimi. Ferdinand Bloch byl zavražděn na místě, ještě v Malé pevnosti. Nejpozději zde se ukazuje evidentní rozdíl mezi terezínskými umělci a známými výtvarníky Moderny, jako byli Marcel Duchamp, který se účinně prokázal jako určovatel směrů nebo Kazimír Malevič, stylizovaný za bojovníka Moderny ještě dlouho po smrti. Neoficiální umělecká tvorba v koncentračních táborech vznikala nejen mimo, nýbrž prakticky navzdory všem zákonům volného trhu umění.

Jak tedy přistupuje uměnověda k této důležité pozůstalosti? Neposuzovat ji jako měřitelnou z hlediska kvality, vlastně znamená odepírat jí její uměleckou hodnotu. A protože byla doposud tato umělecká tvorba posuzována jen z hledisek historických a dokumentačních, nebyla tato otázka vůbec položena. K posouzení toho, co to znamenalo, když byla po staletí organicky vzrůstající židovská kultura v Evropě, bezlítostně ze dne na den odříznuta od veškerého dění, bylo

by nutné kulturně-historicky prozkoumat základy a předpoklady vzniku této tvorby v zajetí. Toto téma zde ale musí být vynecháno z důvodu omezení rozsahu. My bychom chtěli mimořádné podmínky umělecké produkce v koncentračním táboře osvětlit především z motivačně-historického aspektu. Východiskem naší téze je známý fenomén „kolonie umělců“. Představme si jako protimodel vznik kolonie umělců v zajetí, za život ohrožujících podmínek, v protikladu k ideálu volně tvořícího umělce. Představme si „kolonii umělců“ jejíž společná motivace byla nejen síla o přežití, ale i neotřesná vůle, zachovat dokumenty a podat svědectví venkovnímu světu o nepředstavitelných podmínkách a machinacích v koncentračních táborech Třetí říše. Takováto kolonie vznikla v letech 1941 až 1945 v Terezíně, z umělců převážně židovského původu, akademicky školených i autodidaktů. Jmenujme jen několik z nich:

Bedřich Fritta žil před válkou v Praze a pracoval jako malíř a grafik. V letech 1934 a 1935 kreslil politické karikatury pro v Praze vycházející německý časopis „Der Simplicus“ (později „Der Simpl“), který byl protipólem ke zgleichšaltovanému mnichovskému „Simplicissimu“.

Peter Kien byl, stejně jako jeho známější přítel Peter Weiss, dvojnásobně talentovaný spisovatel a malíř. Kien studoval s Weissem na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Williho Nowaka.

Karel Štipl, architekt a sochař, byl žákem Jožeho Plečnika na pražské Uměleckoprůmyslové škole.

Julie Wolfthorn, malířka narozená v Thornu v Západním Prusku, žila před válkou v Berlíně. Na přelomu 19. a 20. století byla zakládající členkou skupiny Berlínská secese a pracovala v koloniích umělců ve Worpswede, Hiddensee a Ascona. Zemřela pravděpodobně v osmdesáti letech v Terezíně.

Umělkyně známého Bauhausu **Friedel Dicker-Brandeis** vypracovala v Terezíně koncepci vyučování kreslení pro děti, podle principů učení o struktuře barevnosti jejího učitele na Bauhausu Johanna Ittena.

Konstitutční elementy vzniku soudržnosti této skupiny umělců jsou naprosto odlišné od motivace všeobecně známých kolonií. Jak již bylo zmíněno, musíme se na kolonii umělců v „ghettu“ dívat jako na protikladný model oproti ostatním koloniím vzniklým z vlastní svobodné vůle. Kolektivní nesvoboda, zajetí, zde stojí proti osobní,

individuální svobodě, nekonvenční společné soužití proti totalitnímu doзору, volný rozvoj osobnosti a uměleckého projevu proti zastrašování a násilí. Nesnesitelné, stísněné životní podmínky oponující volné přírodě, nedostatek prostoru, odcizení a odtržení od přátel a příbuzných proti volnému společenskému životu. Zadíáváme-li se na tento motivační aspekt diferencovaněji, můžeme přesto odhalit neočekávané paralely. Umělci, jejichž tvorba byla předtím označena jako „zvrhlá“ a kteří byli společensky izolovaní, mohli po nedobrovolném spojení v „lágru“, v technické úřadovně znovu pracovat a vyměňovat si názory. Sice podle nacistické umělecké doktríny, ale mohli být dokonce veřejně činní. Co ale bylo mnohem důležitější, je to, že měli v této tzv. „kreslířské dílně“ přístup k malířským a jiným potřebám, a že tak mohli ilegálně tvořit hodnotnější umělecká díla než ta povinná. Takto vznikly v ghettu kresby, akvarely, kvaše a dokonce olejomalby. Mnoho děl bylo různými způsoby ukryto. Kresby, rukopisy, scénáře a deníky byly zazděny, zakopány či zašity do šatstva. Tato činnost vyžadovala sílu a mnohostrannost. Pro terezínské umělce to, navzdory zajetí, znamenalo dosažení alespoň kousku duševní svobody. Umění je svoboda, volnost ducha.

Naším záměrem zde není rozebírat specificky židovskou kulturu v ghettu, i když by se Terezín k tomu jako příklad velice dobře hodil. Nám se jedná o všeobecnější otázky. Zabýváme-li se kulturní tvorbou v tomto koncentračním táboře, vede nás to k základním otázkám původu, oprávnění a významu umění vůbec: Je umění luxus nebo naopak základní potřeba lidského projevu, nutného i za extrémně nepříznivých podmínek? Může umění dokonce i v takovýchto podmínkách dospět k plnému rozkvětu?

II.

Vycházejíc z postulátu Jeana-Jaquese Rousseaua „zpátky k přírodě!“, jsou znázornění nahých těl v přírodě pro průkopníky Moderny přímo toposem. Hlavně ve francouzském umění se opakuje neustále téma „koupajících se“ v nových a nových variantách, počínajíc u Courbete přes Renoira až po Cézanne a Dereina. Porovnáme-li dva obrazy zástupců Moderny, obraz Henri Matisse z roku 1909 s příznačným titulem „*Luxus*“ a obraz Ernsta Ludwiga Kirschnera „*Vstupující do moře*“, vidíme na obou programově nahé postavy ve volné přírodě,

obrazně vyjadřující bezstarostné lidské bytí bez civilizačních pout a konvencí v městech. Jestliže zde Kirschnerův obraz z roku 1912 ještě zprostředkovává radostně-volnou atmosféru míst, jako byla Moritzburger jezera nebo ostrov Fehmarn, kde se v létě scházeli expresionističtí umělci, představuje jiná varianta tohoto tématu jen o málo později - ovlivněná strašnými zážitky z první světové války - diametrálně odlišný obraz. „*Koupel vojáků*“ vznikla roku 1915. Nazí mladí muži pod dozorem oblečeného v uniformě se tlačí na úzkém prostoru. Význam koupele, krátce před tím ještě symbol absolutní svobody člověka, osvobozeného od kulturně - civilizačního omezování, se zde obrací do protikladu. Kresba „*ženy ve sprše*“, nakreslená roku 1943 Karlem Fleischmannem v koncentračním táboře Terezín, odpovídá podobné, ještě vystupňovanější motivaci. Nacházíme zde srovnatelnou situaci, kdy ale nahota není synonymem sebeurčení individua, nýbrž naopak znakem jeho nechráněné existence a násilného podřízení se v jednotvárném zástupu. Tak se zde tlačí pod několika málo proudy vody pohublé, zubožené, do sebe pohroužené postavy žen, kompozičně stmelené v jakési lidské klubko. Fyzické utiskování je tady zároveň v přeneseném slova smyslu metaforou nesvobody. Zda vědomě či nevědomě nabývá tento obrázek, pod dojmem nelidského dění v Osvětimi, apokalypticko-prorockého významu.

Koncentrační tábor Terezín, severně od Prahy byl založen nacisty na podzim roku 1941 jako průchozí tábor na cestě do vyhlazovacích táborů Osvětim a dalších. Za tím účelem bylo toto vojenské město se 7. 000 obyvateli vyklizeno a na jeho místě zřízeno tzv. ghetto, kde bylo internováno až 60.000 vězňů skoro z celé střední Evropy. Odpovídajíc tomuto přelidnění byly hlavním tématem té hodnotnější, ilegální umělecké produkce v Terezíně nedostatek prostoru a materiální živoření. Jako například v kresbě Bedřicha Fritty „*žítí a umírání na dvoře*“ nebo Otty Ungara v „*Muži na ubikaci*“. Na obou kresbách se nacházejí lidé stěsnáni na nejužším prostoru - oloupení jejich přirozeného prostředí - vegetující pod strachem smrti. Zde jistě není možná volná chvíle, zde určitě není ani pomyšlení na sjednocení se k pěstování „krásných umění“. „*Pohled do dlouhé ulice*“ od Bedřicha Fritty může v tomto labyrintu, v tomto mraveništi existovat člověk jako individuum, jako osobnost? „*Nouzová ubikace v podkroví*“, kresba

stejného umělce, představuje tyto lidi v jejich přeplněných ubytovnách neosobně zvěcnělé, uskládněné jako jejich věci.

Protipólem k neoficiální, tajné, a tím v podstatě zajímavější části umělecké produkce v terezínském koncentračním táboře, byla tvorba oficiální. Tato komerční výroba, jako např. olejomalba „*Kytice*“, byla kromě jiného určena pro zařízení bytů německých dozorců v táboře a odpovídala plně vkusu árijských mocipánů. Některé produkty z terezínských uměleckých dílen byly také určeny na vývoz do Říše. Pod dozorem nacistů se zde produkovala v tzv. „Lautschárně“ keramika, bižuterie, hračky a suvenýry. Vedoucí této dílny, pojmenované po jedné dříve existující firmě v Praze, byl Holand'an Jo Spier. Malovaly se zde také pohlednice a kopírovala se umělecká díla jako Rembrandt nebo Spitzweg. A samozřejmě, že se také na objednávku portrétovali příslušníci SS a jejich rodin. Zachovaly se např. „*Portrét dozorce v uniformě*“ (vznikl již roku 1940, kdy Malá pevnost sloužila jako vězení politických vězňů), nebo „*Sedící žena v Alpské krajině*“.

Kulturní život v Terezíně nebyl samozřejmě omezen jen na výtvarné umění. Ale tak, jako v kolonii umělců na svobodě, kde bylo ideálem universální všumělecké dílo, tvořili i zde hlavní konstituční element umělci výtvarní. V táboře byly pořádány i veřejné, ale hlavně tajné koncerty, divadelní představení, literární a poetické přednášky a také kabaret. O tom svědčí dva oficiální plakáty, jeden pro představení Smetanovy opery „*Prodaná nevěsta*“ a druhý pro „*Šenkův kabaret*“. Především ale byly i přes zákaz v táboře vyučovány děti a mladiství. Tajně byla psána próza i básně, divadelní hry, opery a hudební kusy. To vše v naději, zachovat příštím generacím svědectví a výstrahu.

Středem výtvarného uměleckého dění byla tzv. kresličská dílna, zde se rýsovaly plány, technické výkresy a byly malovány mapy a nápisy. Kresba tužkou od Leo Haase, s portréty B. Fritty, P. Kiena, K. Štipla a dalších nám tuto dílnu přibližuje. Příkladem pro řemeslnou produkci je návrh „*funkcionalistického nábytku - knihovničky*“ od Karla Štipla. Jak vypadala propagační práce na povel, si můžeme představit podle veduty „*Stavba ubikací*“, malované na způsob barokní rytiny, tak jak svět práce heroicky - zářivě idealizovala nejen umělecká doktrína národního socialismu, ale i socialistického realismu. Oproti této pečlivě

šrafované, zkrášlující kresbě, odpovídá Frittova neoficiální kresba „*Stěhování ze sudetských kasáren*“ realitě mnohem více. Zde panují chaotické poměry a až po chvíli jsou na ní k rozeznání jednotlivé postavy a předměty.

Obrázky jako „*Pečení chleba*“ od Leo Haase měly navenek předstírat, že deportovaní žijí jakoby v „normálním světě“ a hlavně sloužit nacistické propagandě jako příklad humanity, pro oklamání světové veřejnosti. Skutečnou situaci zrcadlí perokresba Bedřicha Fritty „*Kavárna*“. Vychrtlé postavy, civící do prázdna s pohledem bez iluzí a sedící v roztrhaných hadrech u prázdných stolů, na kterých leží jen jejich vstupenky. Skrz výkladní skřín s nápisem „Kaffeehaus“ je vidět venku patrolujícího strážníka a plot s ostnatým drátem. Zneužívání terezínského koncentračního tábora pro účely fašistické propagandy vyvrcholilo na jaře roku 1944 u příležitosti návštěvy Mezinárodní komise červeného kříže. Kousavě ironickou obžalobu pokrytecké „zkrášlovací akce“ nám podává Bedřich Fritta na obrázku „*Kulisy pro mezinárodní komisi*“. Potěmkinovské fasády s fiktivními štíty obchodu „Lebensmittel“ a „Parfümerie“ jsou zezadu nouzově podepřeny kůly. V popředí se současně k sobě na rohu zdi opevnění tiskne ustrašeně pár milenců a vzadu za touto divadelní scénou se u ostnatého drátu symbolicky tyčí rozprážené paže umírajících s dlaněmi obrácenými k nebi.

Nacističtí vládci nechtěli světu ukázat pravou tvář Terezína, mučení a vraždění, tzv. „Endlösung - konečné řešení“. Navenek předváděli jeho normalitu, jeho všední život. K tomu potřebovali terezínské umělce. Na jaře 1944 maloval na příkaz vedení tábora pro již zmíněnou „zkrášlovací akci“ např. Jo(seph) Spier celé obrázkové album, které se zachovalo. Z tohoto alba můžeme srovnat Spierovo oficiální podání toho samého „*Kaffeehausu*“. Tento eufemický pohled nám ukazuje příjemnou a poklidnou atmosféru kavárny, kde mladí, upravení hosté naslouchají pianistovi, přičemž jim číšník v bílé livreji servíruje na podnose kávu. Že nejen tato zdánlivá idyla, ale i pobyt deportovaných v Terezíně byl časově omezen, signalizují nadměrné hodiny na zdi nad hudebníky na Frittově obrázku.

III.

Pro nás vyvstává několik otázek: Jak se terezínské umělci vypořádali s tím tak nepochopitelným? Jak umělecky ztvárnili dennodenní ohrožení, strach, předtuchu smrti? Jakým způsobem ukázali ve svých dílech nesvobodu? Mohli vůbec definovat jedno ze základních poslání umění? To jest: ukázat člověka v lidské společnosti jako individuum, jako osobnost. Existovalo v Terezíně l'art pour l'art?

Portrétní tvorbu zastupoval v terezínském ghettu pedevším Peter Kien. Zachovalo se několik jeho olejomalb, např. „*Autoportrét*“ na kterém jen decentně naznačená žlutá davidova hvězda naznačuje podmínky a dobu vzniku. V podobiznách se Kien snažil předejít odcizení ve fašistickém táboře a doslovně „o zachování tváře“, za podmínek, kdy hrozila většině přátel a příbuzných deportace a tím odtržení či dokonce smrt. Na pozadí toho, nabývá jeho „*Autoportrét s otcem*“ významné role jako dokument rodinné sounáležitosti. Skoro ležérně se Kien namaloval vedle svého sedícího otce a jeho lehký, pozdně impresionistický nános barev zprostředkovává skoro příjemně naladěnou soukromou atmosféru, jaká v této formě nebyla v Terezíně vůbec možná. Tak se zachoval alespoň malý kousek vysněné normality přinejmenším v jeho díle.

Jednu fasetu portrétního umění bychom nechtěli nechat nepovšimnutu, a to tzv. „Podobiznu přítele“, výraz, který se v dějinách umění pevně zakotvil. Přibližně od doby osvícení se stále častěji navzájem portrétovali umělci jedné skupiny, aby tak zpečetili svoji sounáležitost s ní a současně demonstrovali své vzájemné porozumění. Tento typus byl rozšířen především v době romantiky, jmenovitě mezi Nazarény. Často se zpodobňovali stejně smýšlející, kteří se považovali za stojící mimo společnost, aby tak projevili svoji solidaritu. O to větší význam připadá tomuto aspektu v koncentračním táboře, na místě, které se stalo enklávou umělců uprostřed potápějícího se světa. Plně na způsob stavovského portrétu zvětšil Josef Kyles svého přítele „*Karla Štipla*“ s atributy sochaře. Úplně jinou intenci prozrazuje „*Podobizna Karla Fleischmanna*“ od Leo Heilbruna, ke které existují také studie. Heilbrun se zde zcela koncentruje na úsporný prostředek, jednoduchou linii, jež sama o sobě konturuje a vytváří tuto charakterní hlavu z profilu.

Portrétovaný byl již před uvězněním velmi angažován v sociálních otázkách umění. Začátkem 30. let patřil k zakladatelům avantgardistického časopisu „linie“. V jeho dílech „této doby se projevuje vliv kontaktu s Berlínskou „Novembergruppe“ a také expresivních prací Josefa Čapka. Pozdější vývoj v koncentračním táboře ústí v ještě silnější věcnosti, kdy vnější podmínky a nátlaky bezprostředně působí na formu uměleckého projevu. Nejen na kresbě „*Deportační scéna*“, ale i ve „*Stání na jídlo*“, obě z roku 1943, vynesl Fleischmann pro postavy v podstatě bílá místa, kolem nichž pokryl vnitřní plochu kresby nervózními šrafy. Pozadí tohoto skupinového zobrazení je sjednoceno a ztemněno dynamickými tahy štětce. Zde se prozrazují kritéria, která pocházejí z techniky dřevorytu, jenž byl stylistickým prostředkem expresionismu par excellence. Již v roce 1929 předchází Fleischmannův linolit „*Ambulance*“ figurativnímu stylu a kompozici pozdějších kreseb z koncentračního tábora. Další měřítko nám dává rozpoznat kresba, která znázorňuje ležící nebo pololežící postavy, natěsnané na sebe. Pomocí lavírovací techniky jsou stmeleni ve skupinu. Za určitý předcházející stupeň tohoto uměleckého vyjádření můžeme považovat „*Škrabání brambor*“, kompozičně je tato skupina ještě volnější, výrazový účín této kompozice spočívá v seřazení sedících žen. Především výsek obrazu s pohledem přes roh, zprostředkovává přesvědčivý dojem prostoru, jenž odpovídá reálné rovině situace pojmuté ze světa práce.

Na obou dalších lavírovaných kresbách tuší, datovaných roku 1943, je zhuštění postav v kompozici již pokročilejší a zároveň nezávislejší na životní skutečnosti. Na jedné se skupina lidí nachází jakoby uzavřena v bublině. Ta je abstraktní zkratkou, která výstižně vyjadřuje společný osud v zajetí, ale zároveň izolaci jednotlivce v mase. Mnohé nasvědčuje tomu, že tento kompoziční typus byl také inspirován josefínskou architekturou bývalé pevnosti, jak ukazuje kresba Františka Zelenky, na níž zachytil „*barokní oblouk*“ jedné ze vstupních bran anebo pohled Karla Fleischmanna do podle zákonů centrální perspektivy se zužující klenuté chodby s donekonečna „*čekajícími*“. Také ostatní terezínští umělci pozvedli při přenášení svých uměleckých ideí oblouky klenby k nadřazenému kompozičnímu principu. Ferdinand Bloch například v „*Rozloučení s mrtvými*“ nebo Bedřich Fritta na „*Ubikaci*

přestárých v Kavalírce“. V této souvislosti bychom chtěli poukázat na skutečnost, že Fritta, Bloch, Zelenka, Ungar, Kien a Haas pracovali společně v již zmíněné „kreslířské dílně“, kde spolu měli denně kontakt a vyměňovali si nejen zkušenosti, ale kde se i navzájem ovlivňovali.

Na důkaz toho, že tmavé orámování zorného pole není náhodným jevem, slouží vzácný případ, kdy se zachovaly různé stupně studií k jedné a té samé kresbě. Na jedné zachytil Fleischmann skutečnost, kterou měl před očima rychlými tahy ve skicáři, aby ji pak na další mohl provést mnohem pečlivěji v lavírované technice tuší. Tyto příklady ukazují také, že zdánlivě rychlý až ledabylý duktus Fleischmannova pera nemusí být vždy spontánním výrazem, nýbrž že odpovídá jeho uměleckému záměru. Jeho pavučinovitý, roztřesený až nervózní rukopis, který připomíná kresby Rembrandtovy, evokuje horečnatý neklid, shon a perzekuci, jimž byli věznění na každém kroku vysazeni. Na těchto kresbách je znázorněna obávaná tzv. „šlojzka“ v Zeughausu. Osudné místo s mimořádnou symbolickou hodnotou. Zde byli registrováni všichni deportovaní pro transporty do Osvětimi. Propust, prostor podobný dlouhé kobce, který znamenal in realiter přechod ze života na smrt. Tento prostor se stal příznačným pro perspektivu, kterou žijící mezi jdoucími na smrt vyvinuli. V neustálé prostorové tísní, hnání dlouhými klenutými chodbami, museli zde věznění doslovně trpět tunelovým trauma. Za kontrárních životních podmínek k podmínkám a zážitkům ve volné přírodě bylo jejich psychické vnímání zaměřeno místo na rozšiřování zorného pole na jeho zúžení.

Jestliže jsme představili Fleischmanna jako nejdůležitějšího zástupce veristicko - expresivního směru, přejdeme nyní k druhému vyhraněnému proudu terezínského umění, k podání metafyzicko-symbolickému. Tento směr se částečně prolíná i do tvorby Fleischmannovy, nachází se ale hlavně v bohatém šuvre Bedřicha Fritty. Fritta byl vedoucím kreslířské dílny v ghettu. Křídová kresba „*žena v roušce*“, z jeho tajného skicáře, je opět podmíněna perspektivou tunelu. Jakémukoliv přirozenému vzoru vzdálena, se zdá tato kresba pocházet ze světa fantazie. Izolovaná polopostava může být interpretována jako alegorie smutku a smrti současně.

Také Frittovo zobrazení očividně těhotné „*Ukřižované*“ má své předchůdce v mezinárodním symbolismu. Félicien Rops šokoval např. v roce 1878 pobožnou Belgii svým podáním „*Pokušení sv. Antonína*“, kde je na místě Krista zobrazena na kříži nahá žena. Ale nemusíme jít až zpátky k Ropsovi, neboť tento motiv - obsahující návrat mstivého se potlačeného podvědomí, jak rozpoznal již Sigmund Freud - je i v českém umění tradován. Oproti Janu Zrzavému, jehož roku 1908 namalovaný „*Antikrist*“ nese silně androgynní rysy, nejde Frittovi o osobní vypořádání se s podvědomím. Dalece vzdálená od secesionistické provokace je Frittova „*Ukřižovaná*“, jež se zde stává obžalobou, apelující na hybris samozvané panující rasy, která opět táhne do křížáckého tažení a osobuje si zničit další, v rozkvětu stojící kulturu. Pratytypický a univerzální, původně křesťanský symbol se tak obrací do protikladu.

Dvě velice odlišná zobrazení pojmenoval Fritta stejným názvem „*Potopa*“. Na jedné panuje nálada konce světa, upozorňujíc biblicko-vizionářsky na zánik lidstva bez morálky. V popředí se marně vztahují nahoru paže posledního tonoucího, v pozadí jsou smývány zbytky města. Na druhé „*Potopě*“ najdeme sureální aranžmá, odehrávající se pod temným nebem: Publikum v podobě tance smrti je obklopeno cihlovou zdí s ostnatým drátem, na pódiu sedí mechanická figurína oblečená do groteskní uniformy se šavlí, připomínající revuegirl. Tato loutka nestojí nehybně jako na obrazech Giorgio de Chirico, nýbrž sedí s jednou nohou vystrčenou nahoru, jednou rukou salutující a druhou natahující sklenku k přípitku. Tuto světoznámou pózu Marlény Dietrichové z filmu „*Der Blaue Engel - Modrý anděl*“, natočeného roku 1930, použil Fritta záměrně jako citát militarismu. V našem kontextu ztělesňuje parodii samolibého triumfu bezduché německé válečné smrtící mašinerie.

Téma filmu zaměstnávalo Frittu i na dalších dvou zobrazeních. „*Film a skutečnost*“ je název surrealistického obrázku, kde se setkáváme se zdánlivě starou polaritou mezi sexualitou a umíráním. Frittovo groteskní podání se ale vztahuje na konkrétní událost v Terezíně. Na jaře 1944 byl v souvislosti s již řečenou zkrášlovací akcí natočen v ghettu film. Tento propagandistický film s prolhaným názvem „*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*“ (Vůdce daroval židům město), měl

sugerovat, jak dobře se vede židovským občanům a jak ostatní obyvatelstvo v Říši trpí bídou a pod nálety spojenců. Režii měl Kurt Gerron, sám vězeň v Terezíně, bývalá filmová hvězda atelierů UFA. Gerron hrál také ve filmu Josefa von Sternberga „Der Blaue Engel“. A zde se uzavírá obsahový kruh k předtím již uvedené Frittově „Potopě“. Na lavírované kresbě tuší, s názvem „Nemocnice v kině“ zkrášluje stále ještě Columbia stěnu s namalovanou hvězdnou oblohou. V tomto svého účelu zbaveném sále, dříve místu pro zábavu a zkrácení volné chvíle, připomíná, podobná soše svobody, vzdálenou Ameriku, odkud se snad dá doufat, že přijde záchrana.

Obě poslední zobrazení z Terezína reflektují široké výrazové možnosti symbolisty Fritty. Ve „Válce“ se Fritta nejvíce oddálil od předmětného znázornění. Za všechny válkou pronásledované a ničené kreatury se vztyčuje jediný veliký obličej ze zděného kruhu uprostřed. Nutně se nám zde vybaví tři hlavy z Picassovy „Guerniky“. Výkřik do noci, v níž se odrážejí proti nebi ozářeném v dáli hořícím městem, stylizované siluety letadel a vpravo stojí na výstrahu šibenice s černými havrany. Oproti tomuto silně abstrahovanému podání je „Stará kartářka“ zobrazena takřka podle skutečnosti. Odpovídá ve Frittově díle charakteristickému prolínání se reálné a fiktivní roviny navzájem. Na první pohled se nám jeví jako stařenka sedící na skromném loži, ukracující si dlouhou chvíli. Teprve vědoucí divák v ní vidí Sibylu, která vykládá karty života a zná všechny stránky budoucnosti. Jedním z malířů, který jistě působil na Frittovo dílo a podobně jako on, svět fabulí a snů perem zpracovával, byl Alfréd Kubín. Srovnání, která můžeme my s časovým a mentálním odstupem nastolit, začnou ale pokulhávat, jestliže si uvědomíme, že svět démonů a skřetů, který v horečné inspiraci vytvářeli Odilon Redon, Alfréd Kubín nebo Josef Váchal, byl pro terezínské umělce strašlivou skutečností.

IV.

Přejdeme nyní ke koncetračnímu táboru Dachau. Ten byl nacisty založen jako první, již 1933, ale pro úplně jiný účel než Terezín. Byl původně plánován asi pro 5.000 politických vězňů, rozrostl se na 200 pobočných táborů různé velikosti, rozprostírajících se v prostoru jižního Německa a sahajících až do Rakouska. Celkem bylo do roku 1945 v Dachau internováno přes 200.000 vězňů z celé Evropy.

Představu topografické polohy tábora nám může zprostředkovat kresba Jana Holečka, která ukazuje „*Karanténní blok č. 30*“. Jeden z mnoha symetricky položených srubových bloků podél aleje topolů. Dnes stojí v Dachau ještě několik těchto zrekonstruovaných dřevěných srubů, ostatní jsou rozpoznatelné podle označených půdorysů. Srovnatelná s Terezínem je komerční a ilegální kulturní a umělecká tvorba. Také v Dachau museli vězňové pracovat pro oficiální produkci např. v porcelánce Nymphenburg. Odtud se zachovaly návrhy na pauzovacím papíře pro florální dekoraci automaticky vyráběného porcelánu. V zahradnictví, na tzv. plantážích a ve sklenících bylo pěstováno koření a léčivé byliny pro prodej v Říši. Zde se dachauští umělci inspirovali a malovali podle originálů pro „*Herbarium*“, které vznikalo na příkaz v „malířské dílně“. Také v Dachau se hrála hudba, divadlo, byla psána próza i poesie a kreslilo se.

Viktor Dobrovolný maloval ve svém rodišti v Praze ještě před zatčením, v roce 1939 v tzv. „zvrhlé“ kubistické manýře „*Hlavu klauna*“. Roku 1944 v Dachau se uchýlil k řeckým mytologickým tématům, jako např. na kresbě „*ženám vyprávět*“, v lyricko-novoklasicistním stylu. Ale i k tématům koncentračního tábora např. na kresbě „*Dítě s lebkou v rukách*“. Úplně jiný svět, existující jen v imaginaci umělce samého, se nám otvírá na 7 x 8 cm malé, barevné kresbě Rolfa Cavaela. I takovéto umění vzniklo v koncentračním táboře. Tato minatura, která se nachází v památníku Dachau, ukazuje jakoby tančící abstraktní, konstruktivně-formální elementy. Promítá se v ní únik umělce před realitou dennodenního zápasu o přežití, do fantastického mikrokosmu. Ačkoli vznikly kresby již jmenovaného Čecha Jana Holečka v Dachau, jsou dnes uchovány v památníku Terezín. Holeček se několik dnů po osvobození tábora pokoušel zachytit uměleckými prostředky to, co fotografie nebyla v stavu dostatečně zdokumentovat. Tu samou intenci sledují drasticky - realistická výtvarná líčení Zorana Mušiče. Jsou to scény, pod jejichž dojmem Theodor Adorno dospěl k známé i když sporné výpovědi, že „po Osvětimi není žádné umění možné“. Mušić se k svým traumatickým zážitkům z koncentračního tábora vracel po celý život. I v jeho tvorbě se objevuje nám již z díla Karla Fleischmanna známá „patosformule“ - černá aura obklopující jeho postavy. Tuto kontinuitu

vyjádření „forem hrůzy“ vydáme v Mušicově „Autoportrétu“ a v „Anachoretu“, oba z roku 1996.

K osudné shodě dějinných událostí patří, že v Dachau zemřel hlavní zástupce české abstrakce, Vojtěch Preissig. V místě, kde 40 let před tím, ještě v secesní kolonii umělců, působila skupina „Neu Dachau“. Její duchovní otec, později činný v Bauhausu, byl v Olomouci narozený Adolf Hölzel, pionýr abstraktního malířství. Vojtěch Preissig, (1873 - 1944) významný grafik a typograf, experimentoval již během první světové války s abstraktními strukturami ve svých kolážích. Byl vedle známějšího, v Paříži žijícího Františka Kupky průkopníkem české abstrakce. Znamé jsou např. jeho „Komposice“ z let 1936 a 1937. Ve srovnání s jeho dřívějšími tvůrčími výkony v oblasti avantgardy jsou kresby z koncentračního tábora Dachau přímo zpátečnické. Musíme si ale uvědomit, že v době protektorátu se Preissigova aktivita vyvinula směrem, který neurčovala formální, nýbrž obsahová měřítka. Vojtěch Preissig byl ve 40. letech spoluzakladatelem a vydavatelem ilegálního časopisu „V boj!“. Zachovalo se několik originálních titulních kreseb a stran z jeho pera. Za aktivní odbojovou činnost byl v roce 1941 zatčen a 1943 deportován do Dachau. Rok předtím byla v Berlíně - Plötzensee popravena jeho dcera Irena. V koncentračním táboře se zestárlý a zlomený Preissig uchýlil ke starobylým, českým národním mýtům jako např. na heraldicky laděné kresbě neorenesančního stylu, opěvující slovatné časy husitů nebo na vzpomínkovém motivu inspirovaném českou národní hymnou. Když jednásedmdesátiletý Preissig 1944 v Dachau zemřel, sejmuli mu členové ilegální organizace RUDA posmrtnou masku. Její otisk je dnes kromě jiných exponátů vystaven na stálé výstavě v památníku Dachau.

Na pozadí toho, že jak „Neue Sachlichkeit“ tak „Expressionismus“ byly pro národně-socialistickou kulturní doktrínu „Entartete Kunst - zvrhlé umění“, nabývá tvorba terezínských umělců protestního charakteru a formy vyznání. Tím se nám otvírá hluboký smysl zvolených tvůrčích prostředků jako modus vědomého odporu proti trýznitelům. Již z tohoto důvodu se umělecká tvorba v koncentračním táboře neprohřešila proti dekoru Moderny. A srovnání děl, vzniklých

v Terezíně a v Dachau nám potvrzuje, že tato jen několikaletá tvorba mohla přes různá místa vzniku, vyvinout společnou obrazovou řeč. I v dalších koncentračních táborech, v Osvětimi, v Buchenwaldu, v Sachsenhausenu a Bergen - Belsenu, kde byl vězněn malíř Josef Čapek, vznikla podobná díla. Josef Čapek byl 1939 deportován společně s výtvarným umělcem a teoretikem umění Emilem Fillou do Dachau. Po dvou týdnech byli oba dále transportováni do Buchenwaldu. Odtud jsou známy Čapkovy kresby a Fillovy „*Psí básně*“. Ale i Čapek psal v lágru poesii. Ze Sachsenhausenu psal 1943 rodině: „Dostal jsem papír, barvy, bych mohl malovat - necht' zdraví shledáme se až barvy budou vlát!“. K tomu už nedošlo, Čapek zemřel 1945 po osvobození tábora za nevyjasněných okolností, pravděpodobně na tyfus.

Závěrem můžeme konstatovat: Ilegální umělecká tvorba v koncentračních táborech měla možnost rozvíjet se volněji než ta diktovaná v Německu a jím okupovaných zemích. K Terezínu musíme podotknout, že tam umění a kultura nebyly doménou jen povolanců v kreslířské dílně, nýbrž že také např. mnoho dětí v lágru stvořilo výjimečná a otřesná díla. Také dětská vůle a umělecký výraz byly tak silné, že se nenechaly odradit i těmi nejtěžšími životními podmínkami. Umění tak plnilo důležitou identifikační funkci, přičemž přispívalo k tomu, aby lidé v koncentračních táborech mohli dosáhnout alespoň trochy sebeúcty a duchovní svobody. To podporuje tézi, dokazující, že umělecká činnost může být srovnávána s poznáním, které je důrazně rozhodující o duševním přežití člověka. V systému, ve kterém byla celá společnost uvězněna, se stalo vězení místem niterné svobody.

Přeloženo do češtiny. Německy předneseno jako přednáška s početnými diapozitivy v Českém centru v Mnichově v listopadu 2002, v rámci přednášek Společnosti pro vědu a umění v Německu.

Přednášku sponzorovalo Ministerstvo zahraničních věcí ČR – odbor kulturních a krajaňských styků a České centrum v Mnichově

Mgr. Daniela Uhrová - Uher, pochází z Prahy. Studovala dějiny umění, knihovnictví, překladatelství a slavistiku v Erlangenu a Mnichově. Byla docentkou češtiny na Friedrich – Alexander - Universität v Erlangenu a nyní pracuje v Germánském národním muzeu v Norimberku.