

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Martin Rataj

**Hudba a divadlo v nacistických ghettech
a koncentračních táborech**

Bakalářská práce

Praha 2009

Autor práce: **Martin Rataj**

Vedoucí práce: **PhDr. Petr Šafařík**

Oponent práce: **Doc. PhDr. Alena Míšková**

Datum obhajoby: **2009**

Hodnocení:

Bibliografický záznam

RATAJ, Martin. *Hudba a divadlo v nacistických ghettech a koncentračních táborech*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2009. 60 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Petr Šafařík.

Anotace

Bakalářská práce „Hudba a divadlo v nacistických ghettech a koncentračních táborech“ se věnuje uměleckým aktivitám hudebního, kabaretního a divadelního typu ve vězeňském prostředí masových internačních zařízení německé Třetí říše. Předmětem zkoumání jsou veřejná vystoupení, společné zpívání a program na ubikacích jako něco, co ovlivňovalo život v táboře či ghettu, poskytovalo vězněným lidem rozptýlení, povzbudilo je a umožnilo jim nadále se identifikovat jako kulturní bytosti. Práce řeší nejen repertoár a charakter těchto aktivit, nýbrž i podmínky, za kterých bylo možno umění provozovat (s přihlédnutím k rozdílům mezi jednotlivými typy táborů a ghetty) a roli umění v životě vězně. Značný prostor je věnován Terezínu, tedy zařízení, v němž se díky jeho zvláštnímu postavení „modelového ghetta“ rozvinul zcela nevídaný prostor pro veřejné kulturní projevy, zejména hudebního typu. V kontrastu k umění, jež vznikalo z vězeňské iniciativy, je jedna z kapitol věnována hudbě a divadlu coby nástroji v rukou nacistické správy táborů, využívaného jako součást každodenních úkonů, speciálních úkolů, propagandistických záměrů, vlastní zábavy i trestů a poprav. V oblasti propagandy je zmíněna též povinnost umělců vystoupit se svým programem před kamerou pro propagandistický film.

Annotation

The bachelor thesis :Music and Theatre in Nazi Ghettos and Concentration Camps: deals with the artistic activities of the musical, cabaret and theatre kind pursued by inmates of mass internment facilities of the Nazi Third Reich. The thesis focuses on public performances, joint singing and artistic programme in prison cells as a phenomenon that influenced the life in the camp or ghetto, was a kind of distraction for the prisoners, encouraged them and enabled them to continue feeling like civilized beings. The thesis deals not only with the repertoire and character of these activities but also the then conditions for pursuing artistic activities (with regard to differences between various types of camps and between individual ghettos), and also with the role of art in the prisoners' lives. Much attention is paid to Terezín, a facility with a special status of a “model ghetto” that opened unparalleled chances for public cultural performances, mainly musical. In contrast to the art arising from prisoners' initiative, one of the thesis' chapters highlights music and theatre as an instrument in the hands of the Nazi camps' management they used to fulfil their routine as well as special tasks, propaganda aims, for their own entertainment and also in connection with punishments and executions. As far as the propaganda aspects are concerned, the thesis mentions the artists' duty to allow their performance to be filmed for the Nazi propaganda purposes.

Klíčová slova/Keywords

hudba, divadlo, koncentrační tábory, 2. světová válka, nacismus, holocaust, umění
music, theatre, concentration camps, World War II, Nazism, Holocaust, art

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely výzkumu a studia.

V Praze dne 21.5. 2009

Martin Rataj

Obsah

OBSAH.....	5
ÚVOD	7
ZHODNOCENÍ LITERATURY	10
1. PODMÍNKY PRO PĚSTOVÁNÍ KULTURY	13
2. HUDEBNÍ AKTIVITY VĚZŇŮ	18
2.1 TEREZÍN	22
2.2 DALŠÍ GHETTA	26
3. DIVADELNÍ AKTIVITY VĚZŇŮ	29
3.1 KABARET.....	29
3.2 DRAMA	33
3.3 LOUTKOVÉ DIVADLO	37
4. ZNEUŽITÉ UMĚNÍ	40
4.1 HUDBA Z DONUCENÍ	40
4.2 REPRODUKOVANÁ HUDBA	47
4.3 DIVADLO Z DONUCENÍ.....	48
4.2 UMĚLCI PŘED KAMEROU	49
5. ROLE KULTURY V ŽIVOTĚ VĚZNĚ	52
ZÁVĚR.....	56
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	59
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	61

*„Zítřa život začíná a s ním blíží se čas,
kdy si sbalíme své ranečky a půjdem domů zas...“¹*

¹ Slova z refrénu písně kabaretiéra Karla Švenka, vězněného v Terezíně, Osvětimi a Meuselwitzu. Navzdory jejich optimistickému naladění se Švenk svobody nedožil. Zdroj: Kantor Alfred, *Svědectví. Terezín, Osvětim, Schwarzheide: prosinec 1941–květen 1945*. TeMi CZ, Velké Bílovice 2007, str. 7.

Úvod

O koncentračních táborech a ghettech nacistické Třetí říše bylo napsáno množství literatury. Holocaust se stal jedním z největších témat moderních dějin a jeho důsledky radikálně proměnily svět na staletí dopředu. Vyspělá a demokraticky smýšlející civilizace jej považuje za nejkrajnější bod, na který se lidstvo v kontextu nikdy neustávajících konfliktů dostalo. Bod, kdy celé skupiny světové populace byly odsouzeny k vyhlazení a kdy značná část tohoto cíle již stačila být realizována. Dělo se tak především v některých z oněch táborů (ty ostatní fungovaly jako čekárna na smrt, popřípadě plnily ekonomickou funkci). Přesto i tam došlo k rozvoji umělecko-kulturní činnosti.

Je však výše uvedený výraz „přesto“ správný? Pokud člověk zkoumá tento fenomén důkladněji, zjistí, že to slovo není zcela na místě. Právě nacistické lágry, kde se člověk ocitl na samé hraně života a smrti, ukázaly že kultura není jakousi životní nadstavbou, nýbrž přímo podmínkou. Je to totiž ona, co dělá člověka člověkem. Jak kdysi řekl Václav Havel, není třešničkou na dortu lidské společnosti, ale jeho korpusem. V tomto kontextu je také třeba chápat umělecké a vzdělávací aktivity v táborech a ghettech. Vězněným lidem pomáhaly udržet se psychicky nad vodou a zůstat nezlomenými až do své smrti. Nacisté zlikvidovali těla, ale duše přežily.

Kulturní činnost tedy byla něčím docela přirozeným a leckde se nakonec stala tím jediným, co ještě v internačním zařízení připomínalo normální život. Dokázala povzbudit, pobavit, stmelit kolektiv, zahnat na pár hodin depresivní myšlenky i vzdělávat. Prostřednictvím uměleckých aktivit se identifikovaly vězeňské komunity, ať už na národnostním, politickém, náboženském či jiném základě. Písně připomněly domov, divadlo posloužilo jako tichý protest proti podmínkám v táboře. Literární a vizuální tvorba pomohla též.

Důraz na kulturní iniciativu vycházel i od představených vězeňských komunit. V několika ghettech (Varšava, duben 1943; Białystok, srpen 1943) a táborech (Treblinka, srpen 1943; Sobibór, říjen 1943; Osvětim-Březinka, říjen 1944) totiž došlo k ozbrojenému povstání a v dalších k osamoceným projevům odporu. Jednalo se o akce, jež neměly šanci na úspěch, které vypukly jako důsledek krajního zoufalství a psychického strádání a byly rázně potlačeny s tvrdými důsledky. Představení proto radili nezabývat se ozbrojeným odporem a namísto toho se věnovat život obohacujícím aktivitám.² Ty zahrnovaly utajované přednášky, náboženské obřady, vzájemnou sociální pomoc a v neposlední řadě uměleckou činnost, ať už hudebního či divadelního rázu, psaní deníků a kronik, záchranu konfesních artefaktů či literární a vizuální tvorbu.

Ve své práci se budu zabývat fenoménem veřejně provozované hudby a divadla jakožto uměleckých oborů, které výrazně dokázaly ovlivnit každodenní život v nejednom internačním zařízení. Zatímco malíř, básník či skladatel tvoří své dílo víceméně soukromě, hudební a divadelní představení může být prostředkem k interkomunikaci celých komunit, k posílení vztahu mezi vězni, pozvednutí morálky, vyjádření protestu proti útlaku.

Už pro omezené množství dochovaných pramenů nelze postihnout toto kulturní téma bezezbytku. Pokusím se sestavit obraz, jenž by umožnil získat představu, jakého charakteru veřejné umělecké aktivity byly, v jakém prostředí vznikaly a v neposlední řadě co pro vězněné lidi znamenaly. Pro dokreslení autenticity budu využívat četných příkladů a citovat vzpomínky vězňů. Více prostoru věnuji ghettu Terezín, zejména jeho hudebnímu životu, který svou intenzitou předčil vše, co se odehrávalo v ostatních ghettech a táborech. Je to dáno speciálním postavením Terezína jako modelového ghetta.

² Gilbert Shirli, *Music in the Holocaust. Confronting life in the Nazi ghettos and camps*. Clarendon Press, Oxford 2005, str. 6–7.

Jako protiklad k fenoménu kulturní činnosti, jíž si internovaní pomáhali ve svém údělu, věnuji jednu kapitolu hudbě a divadlu tak, jak je zneužila nacistická správa táborů a ghett.

Zhodnocení literatury

Literatury, která rozebírá uměleckou činnost v koncentračních táborech a ghettech, lze nalézt poměrně mnoho, zejména té, která se zabývá hudbou. V České republice je však dostupný jen její zlomek, byť obsahem ne nevýznamný. Právě čeští občané, zejména židovského původu, tvořili vzhledem k inkorporaci českého území do Říše značné procento vězňů a významně se do kulturní činnosti zapojili; spolu s Poláky tvořili v tomto ohledu nejaktivnější komunitu. Jejich odkazu bylo věnováno několik studií, z nichž nejvýznamnější jsou monografie muzikologa Milana Kuny *Hudba na hranici života*³ a *Hudba vzdoru a naděje*⁴. První postihuje všechny typy internačních zařízení a kromě Čechů se věnuje i umělcům jiných národností, druhá popisuje hudební život v Terezíně. Předností obou publikací je jejich široký záběr a poměrně detailní zpracování. Jako negativum se mi naopak jeví některé nevědecké aspekty autorova přístupu, kdy užívá vykřičníků a osobního hodnocení a informace se snaží vtěsnat do rámce „růžového“ světa hudebníků proti krutému světu SS, aniž by hudební aktivity analyzoval v širších souvislostech.

Důkladněji se funkcí hudby a jejím vztahem k uvězněným zabývá historička a muzikoložka v jedné osobě Shirli Gilbertová. Ve své knize *Music in the Holocaust*⁵ se snaží vyvracet klišé, jež se objevují u jiných autorů (například o semknutosti vězňů a jejich solidaritě), a vyhýbá se idealizaci hudebníků. Kniha obsahuje čtyři případové studie (ghetta ve Varšavě a Vilně a tábory v Sachsenhausenu a Osvětimi), nicméně věnuje se i tématu obecně. Gilbertová se podílí na tvorbě internetových stránek holocaustmusic.ort.org, které představují bohatý zdroj informací o hudbě ve Třetí říši včetně fotografického materiálu. Z dalších autorů

³ Kuna Milan, *Hudba na hranici života. O činnosti a utrpení hudebníků z čes. zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. Naše vojsko/ČSPB, Praha 1990.

⁴ Kuna Milan, *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941–1945. O činnosti a tvorbě hudebníků v koncentračním táboře Terezín*. Editio Bärenreiter, Praha 2000.

⁵ Gilbert Shirli, *Music in the Holocaust. Confronting life in the Nazi ghettos and camps*. Clarendon Press, Oxford 2005.

publikujících na tomto serveru je Guido Fackler, jehož studie *Music in Concentration Camps*⁶ 1933–1945 nabízí kvalitní přehled hudby v koncentračních táborech.

Mezi autory zabývajícími se fenoménem divadelních představení zaujímají významné místo divadelní historici Rebecca Rovitová a Alvin Goldfarb, ovšem i jejich práce jsou v ČR jen omezeně dostupné. Goldfarbova studie *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*⁷ poskytuje v přehledné formě vhled do problematiky kabaretu i dramatu, nicméně nejde do hloubky a příliš se nezabývá teoretickou rovinou tématu. Divadlu v táborech a ghettech, zejména židovskému, se věnují taktéž internetové stránky www.jewish-theatre.com. Rozsáhlá reportáž Volkera Kühna *They played for their life*⁸ zkoumá kabaret na základě výpovědí pamětníků, článek Curta Daniela *Theatre in the Nazi Concentration Camps*⁹ je reflexí divadla koncentračních táborů, zajímavou především tím, že je založena na vlastní zkušenosti (poprvé byl uveřejněn už v roce 1941 v newyorském časopise Theatre Arts, tj. záhy po Danielově propuštění).

Vzhledem k tomu, že jednoznačně nejvíce se umělecké aktivity rozvinuly v Terezíně, je velká část literatury věnována právě tomuto ghettu (táboru). Kunově publikaci o hudbě tvoří jakýsi divadelní ekvivalent kniha Evy Šormové *Divadlo v Terezíně*¹⁰, která se poměrně podrobně věnuje nejen popisu terezínského kabaretu a dramatu, ale i genezi kulturního života a jeho zakotvení v rámci židovské samosprávy ghetta. Problematiku loutkového divadla, ovšem nejen terezínského, zpracoval Eduard Vavruška v práci *Loutky za ostnatým drátem*¹¹, již je nutno brát s rezervou, neboť je psána v duchu marxistické ideologie (dle mého soudu

⁶ Fackler Guido, *Music in Concentration Camps 1933–1945*

[<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html>], staženo 1.2. 2009.

⁷ Goldfarb Alvin, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, in: *Performing Arts Journal*, podzim 1976 (3–11).

⁸ Kühn Volker, *They played for their life. Cabaret in the Face of Death*

[http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=529], staženo 13.3. 2009.

⁹ Daniel Curt., *Theatre in the German Concentration Camps. Creativity and Resistance in Dachau and Buchenwald* [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=214], staženo 1.2. 2009.

¹⁰ Šormová Eva, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*. Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1973.

¹¹ Vavruška Eduard, *Loutky za ostnatým drátem. Příspěvek k dějinám čs. loutkářství za druhé světové války*. Skupina amatérských loutkářů Svazu čes. ochotníků; Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989.

například poněkud nevěrohodně zdůrazňuje roli socialistického smýšlení vězňů) a autor se opět místy dopouští zjednodušujících tvrzení o hrdinském odporu semknutých vězňů proti útlaku, aniž by analyzoval smysl a genezi jejich divadelních počinů.

Řada publikací rozebírá jednotlivá zařízení, a to v celém spektru jejich fungování – od jejich ustavení přes správu až po kulturní život. V případě Terezína plní obdobnou funkci jednotlivé ročníky sborníku *Terezínské studie a dokumenty*¹². Další skupinou knih jsou paměti přeživších, již ve svém popisu života v táboře či ghettu postihují i fenomén uměleckých aktivit. Na jednu stranu představují nejautentičtější pojednání o zkoumané problematice, na druhou stranu je zapotřebí přistupovat k nim – stejně jako ke kterémukoli jiným pamětem – s rezervou, jelikož osobní vzpomínky nemohou být ze své podstaty stoprocentně objektivní. Je nutné ovšem podotknout, že jejich autoři se v tomto případě příliš nedopouštějí výrazných emocionálních výlevů. Snad je to dáno tím, že suchý popis reality je sám o sobě odstrašující. Zbylou literaturu tvoří především doplňující zdroje. Jedná se například o sebraný materiál z táborů a ghatt (terezínské kritiky Viktora Ullmanna, časopis terezínských chlapců *Vedem*¹³), nebo o studii zabývající se mechanismy přežití v extrémních podmínkách (Hilde O. Bluhm: *How Did They Survive?*¹⁴).

Neměl jsem bohužel možnost studovat prameny z prostředí nacistických orgánů, tj. například táborové předpisy, které se nějak dotýkaly organizace volného času vězňů a zacházení s hudbou ze strany vězňů či úřední i osobní korespondenci dozorců, jež může obsahovat zmínky o hudbě a divadlu provozované v „jejich“ koncentračních táborech.

¹² *Terezínské studie a dokumenty*, ročníky 1997 a 1998 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná, Eva Lorencová). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997 resp. 1998.

¹³ Křížová Marie Růt, Kotouč Kurt Jiří, Ornest Zdeněk (ed.), *We are children just the same. Vedem, the secret magazine by the boys of Terezín*. Aventinum, Praha 2000.

¹⁴ Bluhm Hilde O., *How Did They Survive? Mechanisms of Defence in Nazi Concentration Camps*, in: *American Journal of Psychotherapy*, zima 1999 (96–123).

1. Podmínky pro pěstování kultury

Těžko lze v moderních dějinách nalézt krutější okamžiky, než jaké zažívali Židé, Romové, homosexuálové, postižení, zločinci i političtí oponenti režimu v nacistických koncentračních táborech. Avšak i zde, v místech, kde hranice mezi životem a krutou smrtí byla velmi tenká a kde každý den plynul ve znamení boje o holé přežití, se objevily pozoruhodné aktivity na poli uměleckém, zábavním a společenském. Běžnou součástí života v táborech, a zejména pak ghettech, v nichž život byl přece jen o něco snesitelnější, se staly hudební a divadelní aktivity, ať již šlo o společné zpívání a muzicírování, kabaretní pásma, či pečlivě nazkoušená a opakovaně uváděná dramata. V některých táborech vznikly tajné knihovny, pořádaly se přednášky, v Buchenwaldu se dokonce promítaly filmy. Mimoto velitelé podporovali sportovní aktivity vězňů, neboť přispívaly k utužování jejich kondice a potažmo pracovního výkonu. Konaly se zápasy v kopané, házené a odbíjené i v boxu. Konečně v Mauthausenu, Buchenwaldu a Osvětimi byl otevřen nevěstinec.¹⁵

Podmínky pro pěstování kultury v táborech nebyly stejné a odvíjely se od typu zařízení. Jiné panovaly v táborech pro politické vězně, jakými byly Dachau, Buchenwald, Ravensbrück či Sachsenhausen, jiné v tranzitních táborech Mechelen, Vittel či Terezín, v pracovních táborech Čenstochová a Kaiserwald, ve vyhlazovacích táborech Osvětim, Sobibór, Treblinka, Chełmno a Majdanek a jiné ve varšavském či vilenském ghettu. Obvykle si vězni dokázali vytvořit alespoň minimální prostor pro podobné aktivity, byla ovšem i místa, kde panovaly tak příšerné podmínky, že o kultuře nemohla být řeč, například Litoměřice coby pobočka tábora Flossenbürg.¹⁶ Velmi ovšem záleželo též na vedení táborové komandatury.

¹⁵ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 4.

¹⁶ Právě v Litoměřicích nebyly podmínky srovnatelné ani s vyhlazovacími tábory Osvětim či Majdanek. Katastrofální hygienické poměry, ubíjení doslova na každém kroku, vyčerpávající práce v podzemní továrně, týrání, epidemie a extrémní podvýživa způsobovaly, že vězňové převážně po třech měsících umírali vysílením. – viz Gazsi Roman, *Koncentrační tábor Litoměřice* [<http://richard-1.com/tabor.htm>], staženo 29.4. 2009.

Politický vězeň Curt Daniel prošel tábory v Dachau a Buchenwaldu a pokusil se o jejich srovnání. Zatímco první byl organizován na základě vojenské morálky a řádu a o jakékoli povolené kulturní aktivitě zde nemohla být řeč,¹⁷ v Buchenwaldu se dařilo legálnímu i ilegálnímu divadlu. Představení v Dachau tak probíhala zásadně v maximálním utajení a byla velice riskantní záležitostí. Neexistoval sice konkrétní předpis zakazující podobnou činnost, avšak rozlícení SS by znamenalo okamžité mučení a smrt. Vězni proto využívali zejména nedělních podvečerů, kdy měli volno a nejbližší SS-man byl na některé ze strážních věží. I tak někteří z nich vždy zaujali funkci hlídky. Oproti tomu v Buchenwaldu byla atmosféra jiná – zdejší velitel byl notorický alkoholik a situace v táboře tomu odpovídala. Divadlo zde časem získalo oficiální povolení, což s sebou ovšem neslo přítomnost SS na představeních, která znatelně dusila ovzduší.¹⁸

Většinou byla situace taková, že určitá část divadelního či hudebního repertoáru byla zakázána, zbytek povolen, některá představení byla explicitně podporována, jiná dokonce nařízena. Ve východoevropských ghettech a Terezíně program schvalovala Židovská rada starších, která měla na starost místní samosprávu, v tranzitních a koncentračních táborech pak nacističtí dozorcí.¹⁹ Obvykle bylo zakázáno divadlo či hudba s politickým obsahem, popřípadě platila omezení typu, že židovští vězni nesmějí provozovat díla německých autorů. Walter Wolf popisuje osud buchenwaldského smyčcového kvarteta: „Židovští kamarádi ... hráli pasáže z Mozartovy *Malé noční hudby*. ... SS to zjistily a naši židovští kamarádi byli zmrskáni; každý dostal 25 ran za zločin hraní německé hudby jako Žid.“²⁰ Některé aktivity se ocitly v jakési šedé zóně pololegality, jako tomu bylo v případě české vokální skupiny Sing-

¹⁷ Situace se zde změnila v roce 1943, kdy nastává prudký rozmach umělecké činnosti. Tou dobou už byl Daniel na svobodě. – viz Zámečník Stanislav, *To bylo Dachau*. Paseka, Praha/Litomyšl 2003, str. 214–215.

¹⁸ Daniel, *Theatre in the German Concentration Camps*.

¹⁹ *Theatre Art: Introduction* [<http://holocaustmusic.org/index.php?id=theatreart.%20>], staženo 1.2. 2009.

²⁰ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

Sing-Boys, která v Sachsenhausenu nacvičila mj. řadu písní z Osvobozeného divadla, včetně těch antihitlerovských (*Kat a blázen, Na shledanou v lepších časech*).²¹

Zásadní omezení pro pěstování kultury v koncentračních táborech nicméně představovaly podmínky, v jakých uvěznění lidé přežívali, a jejich fyzický i duševní stav. Denní režim byl přísný a striktně daný, s nástupy, těžkou prací, cvičením a údržbářskou činností a poskytoval jen malý prostor pro svobodnou činnost během volného času. Ten zahrnoval jen sobotní odpoledne, neděle a dobu po večerním nástupu. Těchto několik hodin bylo ovšem zoufale nutných k fyzickému zotavení, a ještě je vězni trávili v neustálém strachu a nejistotě. To značně paralyzovalo uměleckou iniciativu, která se tak stala do značné míry „výsadou“ lidí, kteří byli určitým způsobem privilegováni. Většina ostatních zápasila o holé přežití a neměla sílu ani čas účastnit se podobných aktivit. Kulturní činnost pak doslova zkolabovala ke konci války, kdy se situace Hitlerovy říše zhoršila a byly zahájeny pochody smrti.²²

Přirozenými problémy, se kterými se umění chtiví vězni museli vyrovnat, byly také jazykové bariéry mezi skupinami jednotlivých národností, neustálé personální proměny plynoucí z transportů odvázejících vězně na východ a přivázejících nové, nedostatek hudebních nástrojů a not v případě hudby či textového materiálu a rekvizit v případě divadla a ve vztahu k ilegálním aktivitám též nebezpečí odhalení.

Profesionální umělci z paměti rekonstruovali to, co si pamatovali ze své dosavadní praxe, někdy si s sebou přinesli tužku, knihu či hudební nástroj. Umělecký materiál často dodávaly židovské organizace, někdy jej obstaral i velitel tábora, obzvláště tam, kde kulturní iniciativy byly oficiálně podporovány. Někteří vězni měli přístup ke knihám, jiní, jako například ženy v Ravensbrücku, je v ručně sestavené podobě propašovali na bloky (jedna z vězenkyň zde například schraňovala Molièrovu hru). Řada tradičních textů v jidiš, které s

²¹ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 134–135.

²² Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

sebou přinesli účinkující z varšavských či lodžských scén, se předávala ústní formou z jednoho jeviště v ghettu na druhé, z jednoho táborového souboru na druhý.²³

Je nutné připomenout, že zřejmé překážky umělecké činnosti existovaly nejen vně, ale i uvnitř vězeňských komunit. Představa, že se všichni v období existence na hraně života a smrti semkli a společně vedli duchovní odpor proti svým utlačovatelům, není podložená. Skupiny, jež provozovaly hudební či divadelní umění, byly navzájem oddělené na základě majetku, jazyka, sociální třídy apod. a se svou iniciativou nezřídka uspěl jen ten, kdo disponoval vazbami na vězně stojící na vyšším stupni táborové hierarchie, oficiálním povolením od SS nebo jinou hodnotou. I mezi oběťmi nacistické zvěle existoval třídní antagonismus a jiné formy nepřátelství a korupce či krádeže byly běžnou záležitostí, leckdy daleko spíše než vzájemná solidarita. Skutečnost, že členové židovských samospráv a židovské policie v případě větších ghett, stejně jako vězeňští funkcionáři v táborech a obecně některé jiné skupiny, například hudebníci, měli lepší životní podmínky, vztahy mezi vězňenými taktéž negativně poznamenala.²⁴

Obecně byly výrazně lepší předpoklady pro pěstování kultury v ghettech než v koncentračních táborech. Panoval tu volnější režim, podmínky byly o něco snesitelnější, většinou bylo možno realizovat klasické divadelní a hudební formy. Avšak pro ilustraci toho, že i tak se jednalo o umění v extrémním prostředí, postačí vzpomínka jednoho z protagonistů terezínského představení *Hrob*, Pati Fischla: „... Všichni účinkující se dostavili na místo několik hodin před začátkem, aby postavili z prken lavice pro obecnstvo... Ale když jsme se tam sešli, před našima očima se vršila hromada mrtvol. ...minulé noci přijel transport, ve kterém byli přestárlí... Většina z nich po cestě zemřela. Nebyl čas je pohřbít. ... někdo navrhl, abychom přenesli mrtvoly do sklepa. A hned začal organizovat slepé obyvatele domu.

²³ *Theatre Art*.

²⁴ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 4, 9.

Postavil je po obou stranách schodů, ... každý natáhl před sebe ruce, a tak posunovali jednu mrtvolu za druhou. ...²⁵

²⁵ Schönová Vlasta, *Chtěla jsem být herečkou*. Ivo Železný, Praha 1993, str. 61.

2. Hudební aktivity vězňů

Už na počátku existence nacistických koncentračních táborů v letech 1933–1936 se objevovaly hudební aktivity uvězněných. Pověštinou šlo o společný zpěv; instrumentálních souborů bylo jen několik. Převažoval repertoár vážící se k tradici mládežnického či dělnického hnutí a interpretovaný amatérsky, neboť v raných táborech byli věznění především političtí oponenti nacistického režimu a profesionálních hudebníků zde bylo pomálu. Změna přišla až s vypuknutím druhé světové války, kdy do táborů přicházelo stále více vězňů z rozličných zemí i sociálních tříd. Mezi nimi byla řada hudebníků, umělců a intelektuálů, kteří zdejší hudební život obohatili.²⁶

Hudební aktivita dosáhla vrcholu v letech 1942–1943. V této době byla vězeňská práce využívána ve vojenském průmyslu a podmínky uvězněných se proto trochu zlepšily. Bylo snazší opatřit si hudební nástroj či noty zvenčí, založit umělecký soubor a uspořádat koncert či jiné představení. V těchto dvou letech vznikla řada těles, ať jazzový big band (Buchenwald), cikánský orchestr (Falkensee), skupina harmonikářů (Sachsenhausen), či pěvecký sbor (Flossenbürg). Řada souborů existovala paralelně v Dachau – dva orchestry klasické hudby (německý a polský), komorní soubor, smyčcové kvarteto, populární orchestr českých vězňů, sbory, vokální skupiny i sólisté.²⁷

Většina hudebních aktivit v koncentračních táborech a ghettech se obešla bez větší přípravy, šlo o spontánní záležitost. Například v Majdanku počal vězeň dříve působící ve Vilenském operetním divadle zpívat árie z oper, písně z operet a ruské i ukrajinské písně, což podnítilo jeho druhy, aby jej doprovodili v refrénu. Taková činnost nevzbuzovala u dozorců v podstatě žádnou reakci. Repertoár tvořily jednak všeobecně známé skladby, jednak písně, s nimiž se věznění lidé mohli nějakým způsobem ztotožnit a které tak přispívaly k pocitu vzájemné soudržnosti. To platilo zejména tehdy, vzbuzoval-li text asociaci na téma svobody

²⁶ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

či odporu, popřípadě měl politický nebo partyzánský charakter. Pro Židy to byla například partyzánská píseň *Zog nit keyn mol*, otextovaná ve vilenském ghettu Hirshem Glikem,²⁸ pro Poláky zase revolucionářská *Varšavjanka 1905*. Napříč národnostním spektrem obyvatelů ghett a táborů takto fungovala francouzská *Marseillaisa*, a zejména *Internacionála*. Vězeň při jejím společném zpěvu cítil, že v této bídě není sám.²⁹

Mezi skladby, na základě nichž se mohly identifikovat celé národnostní komunity, náležely pochopitelně lidové písně nebo melodie, které měly celonárodní význam. Tak čeští vězni pochodovali do plynových komor s národní hymnou na rtech, židovští zase s písní *Hatikva*. Chtěli tak vyjádřit protest a dát najevo, že nejsou zlomeni.³⁰

Kromě toho byly písně prostředkem, jak si vězeňské komunity snažily vysvětlit, co se vlastně děje, i když z různých úhlů pohledu a interpretací. Někteří vykládali svou internaci jako součást delšího, trvajícího zápasu s nacistickým režimem, jiní se pokoušeli své zkušenosti zakotvit v rámci širších národnostních či náboženských souvislostí. Stejně tak interpretačních forem bylo mnoho a postihovaly řadu aspektů vězeňské identity, tj. dřívější náboženské, kulturní, sociální a politické zařazení i současné postavení v bezprecedentních sociálních podmínkách tábora.³¹

Samostatným fenoménem jsou písně složené či nově otextované v koncentračních táborech (tzv. KZ-Lieder, shromažďované v KZ-Liederbücher). Obvykle se satirickým způsobem vypořádávaly s realitou života v táboře, strachem i nadějemi vězňů. Náleží sem legendární táborová hymna *Moorsoldatenlied*³², vzniklá v Börgermooru, podobně *Buchenwaldlied*, jinak například řada písní složených za zdmi tábora v Sachsenhausenu a interpretovaných Aleksanderem Kulisiewiczem, jenž zde náležel mezi takzvané táborové

²⁷ Fackler, *Music in Concentration Camp 1933–1945*.

²⁸ Tato píseň se stala oficiální hymnou vilenské podzemní Fareynigte Partizaner Organizatsye. Její autor Glik, kterému bylo v době okupace pouhých 19 let, byl společně s Shmerkem Kaczerginskim tvůrcem řady partyzánsky laděných písňových textů. – viz Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 68–70.

²⁹ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 164–167.

³⁰ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

³¹ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 16.

zpěváky (Lagersänger). Jednou z nejznámějších je *Choral aus der Tiefe der Hölle*, v níž se přísahá pomsta krutovládcům. Zpívá se v ní:

<i>Hört unseren Choral</i>	<i>Slyšte náš chorál</i>
<i>aus der Tiefe der Hölle.</i>	<i>z hloubi pekla.</i>
<i>Er soll unseren henkern</i>	<i>Ať pronásleduje naše katy</i>
<i>auf ewig die Träume stören.</i>	<i>věčně v jejich snech.³³</i>

Další ukázka pochází z refrénu *Buchenwaldlied*. Na melodii Hermanna Leopoldiho napsal slova Fritz Löhner-Beda.

<i>Oh Buchenwald, wir jammern nicht und</i>	<i>Ó, Buchenwalde, my nevzdycháme a</i>
<i>klagen,</i>	<i>nenaríkáme,</i>
<i>und was auch unsere Zukunft sei,</i>	<i>ať jakákoli bude naše budoucnost,</i>
<i>wir wollen trotzdem „ja“ zum Leben sagen,</i>	<i>my přesto chválíme život,</i>
<i>denn einmal kommt der Tag,</i>	<i>neboť jednou přijde den,</i>
<i>dan sind wir Frei!</i>	<i>kdy budeme svobodní!³⁴</i>

Případem melodie, jež dostala nový text, se stala oblíbená německá píseň *Wo die Nordseewellen trecken an den Strand*. Političtí vězni z dolnosaského táborového komplexu Emsland ji zpívali na slova *Wo das Lager steht*.³⁵

Mezi novými písněmi z ghett lze nalézt takové, jež kritizují morální úpadek lidí bez finančních prostředků, pranýřují úplatné židovské činitele a odsuzují nerovné postavení místních obyvatel, nebo naopak oslavují hrdinství konkrétních osob. Realitou ulice byly též

³² Německý výraz „Lied“ znamená „píseň“.

³³ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945* (překlad M.R.).

³⁴ Herrmann Heinz J., *Můj boj proti konečnému řešení. Z Opavy a Prostějova přes Terezín, Osvětim-Birkenau a Dachau do Izraele*. Společnost pro odbornou literaturu/Barrister & Principal, Brno 2008, str. 44–45 (překlad autor).

³⁵ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

žebrácké písně, s nimiž někdy rodiče, někdy děti obcházeli domy. Jedna z nich začíná následujícími slovy:

<i>Arumgetsamt mit moyern, mit drotn,</i>	<i>Obehnáno zdmi a dráty</i>
<i>Ranglt zikh dos geto kegn toyt,</i>	<i>Ghetto zápasí se smrtí</i>
<i>M'zet nit mer fun mentshn vi dem shotn,—</i>	<i>Lidé jsou jen něco víc než stíny</i>
<i>Oysgedreyte beyner, trukn hoyt.</i>	<i>Zkroucené kosti, suché maso</i>
...	...
<i>Hot's rakhmones, yidishe hertser,</i>	<i>Mějte soucit, srdce Židů,</i>
<i>Git mir esn, oder epes gelt;</i>	<i>Dejte mi něco jídla nebo peněz</i>
<i>Hot's rakhmones, yidishe hertser,</i>	<i>Mějte soucit, srdce Židů,</i>
<i>Kh'vil nokh lebn, kh'vil nokh zen di velt!</i>	<i>Chci dál žít, chci dál vidět svět!³⁶</i>

V koncentračních táborech se hudba provozovala jednak v rámci utajeného programu na ubytovacích blocích, jednak jako součást oficiálně povolených, avšak cenzurou omezených představení. V prvním případě šlo o politická, náboženská a jiná setkání či o rozlučky s vězni, jež čekalo propuštění, a obvykle se konala po pracovní době, kdy příslušníci SS byli mimo dosah. Druhý případ představovaly buď samostatné koncerty orchestrů, sborů, komorních souborů a sólistů, jako tomu bylo v Sachsenburgu, Lichtenburgu či Dachau, nebo vícežánrový program, kde hudba stála vedle divadla, skečí, akrobacie apod. To byl případ Börgermooru. Zdejší publikum pravidelně slýchalo nejen jazzové melodie Glenna Millera, interpretované souborem Big Band Rythmus, ale i řadu původních skladeb, včetně opery *Obyvatelé buchenwaldských domů aneb vši válka na Waldburgu*. Vši, proti kterým buchenwaldští vedou válku, symbolizovaly příslušníky SS.³⁷

³⁶ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 33 (překlad vlastní s pomocí anglického překladu autorky).

³⁷ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

Denně se vězni setkávali s produkcí oficiálních táborových orchestrů; jejich činnost je podrobněji popsána v podkapitole „Hudba z donucení“. Pro povznášející chvílky s klasickou hudbou bylo někdy místo i během zkoušek, jak dokladuje vzpomínka z Flossenbürgu: „Jestliže zrovna neměl zkoušky táborový orchestr, sešel se tam ke zkoušce mistr Kolářský (houslista – pozn. M. R.) s pianistou dr. Kyselkou a později sehnal ... komorní smyčcový kvartet. Houslisté byli Češi, violista Francouz a cellista Polák. Tehdy při Beethovenových sonátách a kvartetech, při zvuku klasických děl Haydnových, Mozartových nebo nám nejmilejších kvartetech Dvořákových jsme na okamžik zapomínali, kde jsme. ...“³⁸

Smyčcový kvartet, o němž hovoří předešlá citace, nebyl výjimkou ani v dalších táborech. Podobný soubor, obvykle taktéž v mezinárodním složení, je doložen v Dachau, Sachsenhausenu, Mauthausenu a Buchenwaldu, kde fungovaly dokonce dva paralelně. Někde hrály ilegálně, jinde s povolením SS, někde hráči získali lepší pracovní a ubytovací podmínky, jinde muzicírovali bez jakékoli výhody. Pozoruhodné je, že snad všechny soubory hrály díla slavné trojice vídeňských klasiků; kromě nich pak obvykle skladby některých romantických autorů, ať již Franze Schuberta a Johanna Brahmsa, E. H. Griega a A. P. Borodina či Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka.³⁹

2.1 Terezín

Zcela výjimečným případem byl z hlediska hudební činnosti Terezín. Je to dáno speciálním postavením „vzorového“ ghetta, jež sloužilo nacistické propagandě a podvkráte bylo navštíveno komisí Mezinárodního červeného kříže. Jakkoli Terezín nebyl vyhlazovacím táborem, i zde se umíralo, a jakkoli zdejší podmínky byly nesrovnatelné se zařízeními typu Osvětim, Treblinka či Sobibór, i tak byly kruté a odporující důstojné existenci člověka. Lidé zde trpěli únavou, nedostatkem výživy, každodenní deseti hodinovou namáhavou prací i

³⁸ Macháček Fridolín, *Plzeň, Terezín, Flossenbürg*. František Novák, Praha 1946, str. 125.

³⁹ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 262–274.

epidemiemi, byli zbaveni takřka všech potřeb běžného života. Přesto zde došlo k mimořádnému kulturnímu rozvoji, a to nejen ze strany profesionálních umělců, kteří se po povinné stodenní tvrdé manuální práci věnovali svému oboru, ale i ze strany amatérů, již s chutí studovali hudební díla po večerech po pracovní době. Jejich vůle v tomto směru existovala i proto, že většina z nich neznala pravdu o svém údělu a plánovala svou budoucnost po skončení války.

Kulturní život v Terezíně se dá rozdělit na pět etap. První z nich – doba budování ghetta na přelomu let 1941 a 1942 – byla krušným obdobím v realitě zoufalých životních podmínek, kdy umělecké aktivity, jakož i držení hudebních nástrojů, bylo ilegální. Druhá etapa byla poznamenána konferencí ve Wannsee, kdy bylo definitivně rozhodnuto o holocaustu a ghetto se proměnilo v koncentrační tábor. Nacisté se ke kulturní činnosti Židů počali stavět lhostejně, neboť ti už stejně neměli šanci přežít, a organizace byla předána židovské samosprávě. Umění se dostalo na povrch a zintenzivnělo. Vzniklo Oddělení pro volný čas (Freizeitgestaltung), instituce, jejímž posláním bylo mj. organizovat kulturu. Pro představení byl zřízen pavilon Kaffeehaus, posměšně nazývaný „kavárna bez kávy“. Třetí etapa začíná v únoru 1943, kdy vrcholí cílený import umělců z různých oblastí Říše. Nacisté potřebovali umělce k vytvoření iluze normalnosti životní podmínky v táboře, která měla vyvrátit dohady o masovém vyvraždění Židů, proto ustaly na sedm měsíců transporty na východ. Vznikla nadprodukce kulturní činnosti. Čtvrtá etapa od jara 1944 přinesla parkové úpravy, výstavbu hudebního altánu, fontán, zkrášlování města, zařizování lečceho, umělci dostávají kulisy, kostýmy a světla. V červnu 1944 totiž přijíždí inspekce nejvyššího nacistického vedení a krátce poté komise Mezinárodního červeného kříže, která žasla, jak krásný vzhled má Terezín a jak dobře se jeho obyvatelům daří. V srpnu se natáčí film *Město darované* (viz kapitola „Zneužití umění“). Po skončení této cynické doby následuje pátá

etapa, kdy umělci i jiní byli posláni do Osvětimi a kultura už jen živoří až do osvobození města sovětskou armádou.⁴⁰

Co se týče uměleckého projevu, už počátkem druhé etapy se židovské ghetto stalo paradoxně nejsvobodnějším místem na celém území Velkoněmecké říše, neboť nepodléhalo žádným nařízením a výnosům platným v Protektorátu či v Říši, mělo své zákony a nacisté nezasahovali do kulturního programu. Jedině zde mohla být provedena biblická hra *Ester* o záchraně židovského národa za pomoci krásné a chytré dívky, sbory z *Braniborů v Čechách* či skladby židovských skladatelů (Felix Mendelssohn-Bartholdy, Gustav Mahler, Arnold Schönberg,...). Neplatily zde ani zákazy vztahující se na tzv. zvrhlé umění.⁴¹

V Terezíně bylo postupně možno slyšet hudbu všeho druhu. První aktivity spočívaly ve sborovém zpěvu pod vedením dirigenta Rafaela Schächtera. Ten se ovšem s touto hudební formou nespokojil a s pěvci-profesionály i pěvci-amatéry se rozhodl nazkoušet *Prodanou nevěstu*. Okolnosti popisuje představitelka Ludmily Heda Grabová-Kernmayrová: „Někde v sokolovně stál starý, polorozbitý klavír bez nohou a Schächter dostal zatím nějaké polorozbité harmonium a někde ve sklepě malinkou místnost, kde mohl pravidelně se svými lidmi studovat. A tak jsme za největší zimy, zabalení až po uši, zkoušeli *Prodanou nevěstu*. ... V jednom chlapeckém domově dali k dispozici tělocvičnu a konečně jsme uváděli poprvé v Terezíně 28. listopadu 1942 *Prodanou nevěstu*. Dojem byl nezapomenutelný. Při prvních taktech *Proč bychom se netěšili* plakal kde kdo.“⁴²

Dalšími operními počiny, realizovanými stejně jako *Prodaná nevěsta* většinou jen s doprovodem klavíru a pouhými náznaky režie, se stala Mozartova *Figarova svatba* a *Kouzelná flétna* a Smetanova *Hubička*. Mimo českého Schächterova souboru existovaly i dva soubory německých vězňů, jež nastudovaly Verdiho *Rigoletta*, Pucciniho *Tosku* či Bizetovu *Carmen*. Zcela zvláštní záležitostí byla dětská opera *Brundibár* (hudbu složil Hans Krása,

⁴⁰ Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 14–20.

⁴¹ *Ibid.*, str. 23.

taktéž vězněný v Terezíně), jejíž příběh o zlém flašinetáři, jenž se dostane do konfrontace s bezelstným světem dětí, měl aktuální podtext, což malí zpěváci cítili a podle toho své party zpívali. *Brundibár* je navíc umělecky hodnotným dílem, dodnes uváděným. V ghettu měl obrovský úspěch, stejně jako pozdější *Broučci*, dětská hra s lidovými písněmi a tanci. Rudolf Laub, jeden z redaktorů časopisu *Vedem*, jež vydávali chlapci v ghettu, popisuje úsměvnou příhodu z uvádění Krásovy dětské opery: „Jedno představení bylo náhle přerušeno poděšeným výkřikem z dvaceti dívčích hrdel. Po horlivém pátrání jsme zjistili, že lavice držící dvacet zpěvaček, se zřítily.“⁴³

Postupně se v Terezíně zformovala komorní tělesa (Ledečovo kvarteto, Terezínské kvarteto, Studio pro novou hudbu ad.), která se stala nejvyspělejší složkou místního hudebního života, i orchestry, i když v pochopitelně omezeném nástrojovém složení. Mezi ně náležel smyčcový orchestr Karla Ančerla či Městská hudba Carla S. Taubeho, těleso provozující lehčí žánr. Jedním z nejzávažnějších počínů se stalo nastudování Verdiho *Requiem*. Nejen že mělo vysokou uměleckou úroveň, ale především šlo o významnou dramaturgickou volbu, již musel dirigent Schächter obhajovat. Dal totiž přednost křesťanské velké oratorní skladbě před židovskými díly, neboť mu nešlo o hold židovskému náboženství, nýbrž o univerzální vyjádření humanity velkým, světově proslulým dílem.⁴⁴

K nejvýznamnějším a dosud nejmenovaným hudebníkům terezínského života patřili pěvec Karel Berman, houslisté Karel Fröhlich a Egon Ledeč, skladatelé Viktor Ullmann, Pavel Haas či Gideon Klein a řada dalších. V oblasti populární hudby proslula jména Otto Sattler a Kurt Mayer, v oblasti jazzu pak klarinetista Bedřich Weiss a nizozemský klavírista Martin Roman.⁴⁵ Je zapotřebí podotknout, že nacisté jazz jakožto černošskou hudbu nesnášeli,

⁴² Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 25.

⁴³ *We are children just the same*, str. 156.

⁴⁴ Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 74–126.

⁴⁵ Množství táborů, jimiž prošel Martin Roman, je až neskutečné: Vught, Westerbork, Terezín, Osvětim, Oranienburg, Sachsenhausen, Kaufering. Jako zázrakem všecky přežil, stejně jako pochod smrti do Wolfratshausenu. – viz Kühn, *They played for their life*.

o to však bylo cyničtější, když se Romanův soubor Ghetto-Swingers musel předvádět před kamerou pro propagandistický film. Tato povinnost ostatně postihla většinu terezínských těles, jež byla v roce 1944 činná.

2.2 Další ghetta

Terezín představuje jisté unikum, nicméně podmínkami se mu z povahy věci ponejvíce blížila ghetta v Lodži a Varšavě. I zde působily židovské samosprávné orgány a stejně jako Terezín představovala tato zařízení přestupní stanici na cestě za smrtí. Zejména ve varšavském ghettu existovala široká nabídka hudebního programu. Z předválečné doby setrval ve své činnosti Židovský symfonický orchestr, nyní řízený Marianem Neuteikhem, Szymonem Pullmanem a dalšími dirigenty. Na úřední příkaz měl být repertoár omezen pouze na díla neárijských skladatelů, což ovšem orchestr ne vždy respektoval. V dubnu 1942 byla proto jeho činnost na čas zakázána, skutečný důvod je však zapotřebí hledat v kontextu nadcházejících změn, především deportace 300 000 lidí (tj. 75 % obyvatel ghetta) do Treblinky.⁴⁶

Často byly na pořadu koncerty pěveckých sborů (Lidový sbor, Shir, Sbor Velké synagogy aj.) a komorních souborů i instrumentální a vokální recitály. Nejvíce proslula dvacetiletá sopranistka Marysia Eisenstandtová, jež si vysloužila přezdívku „slavík ghetta“, z dalších umělců pak Helena Markowitzová, Liliana Romanová, Vera Neumarková a Lena Wallfischová. Komorní a sólové koncerty se často odehrávaly v prostředí polévkových kuchyní, které fungovaly pod patronátem politických stran a byly významné jak pro ilegální tisk a vzdělávání, tak jako místa schůzek a kulturních aktivit. Hudba zněla i v rámci širších společenských akcí, organizovaných veřejnými institucemi,⁴⁷ zejména oficiální Židovskou

⁴⁶ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 42–44.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 45.

organizací sociální péče (ŽTOS – Żydowskie Towarzystwo Opieki Społecznej) a undergroundovými spolky Yikor a Tekumah, zaměřenými na kulturu.⁴⁸

I za zdmi ghetta v Lodži bylo možno slyšet hudbu všeho druhu; ze začátku ve výše zmíněných polévkových kuchyních, později byl otevřen Kulturní dům. V říjnu 1940 se zformovala Společnost pro kulturu v jidiš, pod jejíž hlavičkou fungovalo několik souborů. Svou aktivitu z doby před válkou obnovila hudební společnost Hazamir (Slavík) a vytvořil se rámec pro pravidelnou koncertní činnost, jíž vévodila vystoupení symfonického orchestru (dir. Teodor Ryder a David Bajgelman). Ze sólistů svým uměním vynikla především houslistka Bronisława Rotsztatová a pěvec Nikodém Sztajman. Ránu pro hudební život znamenal příjezd obrovského množství lidí do ghetta v roce 1942 a zabavení všech hudebních nástrojů německými úřady v lednu 1944. V té době už kulturní život nicméně živořil, neboť nebylo možno vytápět veřejné prostory, tudíž se dalo stěží cvičit a hrát a návštěvnost byla nevalná.⁴⁹

V dalším z ghett, Vilně, představovala významný pilíř hudebního života hudební škola, ustavená v průběhu roku 1941. Pod vedením Abrahama Slepá a Tamary Girshovitshové nabízela studium v oborech klavíru, houslí, zpěvu a hudební teorie a pořádala pravidelné koncerty svých posluchačů. Známý dirigent Jaakov Gershteyn vedl studentský pěvecký sbor, jeho mladý kolega Wolf Durmashkin založil orchestr. Výkony tohoto tělesa byly obyvateli ghetta hodnoceny velmi vysoce a jeho repertoár sahal od Beethovena a Mozarta přes Chopina, Čajkovského a Schuberta až po „lehčí hudbu“, jazz i žánrově nevyhraněné kousky. Na rozdíl od Varšavy zde neexistoval oficiální zákaz vztahující se na interpretaci děl skladatelů árijského původu.⁵⁰

⁴⁸ Gutman Yisrael, *The Jews of Warsaw 1939–1943. Ghetto, Underground, Revolt*. Indiana University Press, Bloomington a Indianapolis 1989, str. 43, 103, 129.

⁴⁹ Trunk Isaiah, *Łódź Ghetto. A History*. Indiana University Press, Bloomington a Indianapolis 2006, str. 335–337 a Seemann Richard, *Litzmannstadt 1941–1944. Dokumenty a výpovědi o životě českých židů v lodžském ghettu*. Ústav mezinárodních vztahů, Praha 2000, str. 149.

⁵⁰ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 60–61.

Kromě orchestru vedl Durmashkin též Hebrejský sbor, s nímž se věnoval písním s biblickým námětem, lidovým a chasidským písním i výňatkům z operet. Spolu s menším Vilenským synagogálním sborem Shlomo Sharfa pravidelně zakončoval přednáškové večery věnované židovským tématům. Kromě těchto dvou těles svou činností do kulturního programu ghetta přispívaly ještě dva subtilnější vokální soubory.⁵¹

⁵¹ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 61–62.

3. Divadelní aktivity vězňů

Určité formy divadelních aktivit existovaly takřka v celém spektru internačních zařízení – v raných táborech pro politické vězně, v transičních a internačních táborech v západní Evropě, jako byl Westerbork, v uzavřených ghettech ve Varšavě, Lodži, Krakově a Vilně, v modelovém ghettu v Terezíně i v koncentračních táborech, jakými bylo Dachau a Osvětim-Březinka.⁵²

3.1 Kabaret

Nejběžnější byla tajná představení složená z písní a předčítání na jednotlivých ubikacích. V Osvětimi pořádala podobný program například skupina židovských kulturních představitelů složená z herce Mojšeho Potašinského, autora Josepha Wolfa a učenice Izáka Goldmana. Předčítali úryvky z klasických titulů židovské literatury a prokládali je písněmi vážícími se k tématu osudu židovstva. Na jiném místě v Osvětimi pořádala zábavný program dvojice David Abramovitsch a David Bergholtz. Své recitace a zpěv doplňovali ještě humoristickými scénkami a u svých druhů měli obrovský úspěch. Obdobných bavičů bylo v osvětimském táboře víc, například pro ženské oddělení zajišťovala improvizované zábavy Mila Veyslitzová.⁵³

Zábavná představení často skrývala politický podtext, obvykle v satirické formě. Příkladem budiž buchenwaldský kabaret, kde se střídaly politicky angažované produkce, organizované amatéry, s nepolitickými, uváděnými profesionálními baviči. Ty první se konaly o víkendových večerech, kdy malé skupinky po pěti lidech obcházely bloky a pořádaly komorní program, sedíce uprostřed kruhu tvořeného obecnstvem. Po společném zpívání *Buchenwaldlied* herci předvedli fingovaný rozhovor mezi opilým velitelem tábora a neméně zpitým předákem Německé pracovní fronty. Následoval zpěv politických písní a konečně

⁵² Theatre Art.

krátká komediálně-satirická hra pro tři herce, zesměšňující správu tábora. Textový materiál byl dílem spisovatelů uvězněných v táboře, například Rakušana Jury Sayfera.⁵⁴

Tajné recitace a společné zpívání se konalo i v pracovních či tranzitních táborech v Rize (herečka Musia Deychesová recitovala pro ženské vězenkyně, zábavu obstarávali i Sirele Lipovski a český operní pěvec L. Burian), v Estonsku a v belgickém Mechelen, kde působili již zmínění manželé Mojše Potašinski a Mila Veyslitzová, než byli deportováni do Osvětimi.⁵⁵ Varieté ve vilenském ghettu zase zprostředkovávalo pohled na každodenní život jeho obyvatel prostřednictvím divadelní formy „living newspaper“.⁵⁶

Jedno z prvních představení kabaretního typu, i když oficiálně povolené, se jmenovalo *Zirkus Konzentraxani* a uspořádali je obyvatelé tábora Börgermoor v srpnu 1933 jako reakci na bití. Pod vedením herce Wolfganga Langhoffa byl sestaven program napříč různými žánry, v němž se sešli zápasník, akrobaté, klauni, boxeři, instrumentální trio, vězni přestrojení za ženy a kvartet holičů. Představení vykreslovalo utrpení vězňů a podmínky v táboře a nepřímo se vysmívalo primitivitě dozorců. Ve finále zazněla premiérově *Börgermoorlied* a setkala se se spontánním ohlasem publika.⁵⁷ Podobným způsobem reagovali na trýznění esterwegenští. V roce 1935 zde profesionální komikové, včetně populárních osobností meziválečného Berlína – Wenera Fincka, Günthera Luederse a Waltera Grosse – připravili krátké vystoupení, aby dodali spoluvězňům optimismu.⁵⁸

Politický a nepolitický kabaret byl k vidění také na ubikacích tábora v Dachau. Opět šlo o satiru, z hlediska formy inspirovanou kabaretem typickým pro předhitlerovskou Evropu a obsahem kritizující nacistický režim, jakož i zesměšňující táborový personál; obvykle byla zajištěna jedním, dvěma nebo třemi herci. V květnu 1938 dorazily do Dachau tisíce Vídeňanů,

⁵³ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 4–5.

⁵⁴ Daniel, *Theatre in the German Concentration Camps*.

⁵⁵ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 6 a 7.

⁵⁶ *Theatre Art*.

⁵⁷ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

⁵⁸ Kühn, *They played for their life*.

kteří se stali první obětí anšlusu Rakouska. Bylo mezi nimi poměrně značné množství profesionálních herců a kabaretérů i jiných umělců, kteří se logicky stali hybnou silou táborových představení, především těch apolitických. Leckdy šlo o osobnosti mezinárodní proslulosti, kupříkladu herce a dramatika Paula Morgana. Představení se i zde odehrávala uprostřed kruhu tvořeného stovkami vězňů, přičemž v rozích byly rozestavěny „hlídky“, které dávaly pozor, zda není v dohledu některý z příslušníků SS. Umělci přebíhali z jedné ubikace na druhou a někdy paralelně probíhala třeba tři představení na trojím místě.⁵⁹ Později se zde divadelní aktivity dostaly na povrch a od jara 1943 byly pořádány programy všeho druhu (včetně tyrolských tanců). Vzniklo jeviště pod širým nebem (Freilichtbühne) a byla předvedena rytířská komedie *Krvavá hra na Schreckensteinu*, kde postava raubíře Adolara připomínala Hitlera.⁶⁰

Utajované, polotajené i oficiálně povolené kabaretní performance měly relativně živnou půdu v modelovém ghettu v Terezíně, kde byl v prosinci roku 1942 zřízen již zmíněný Kaffeehaus pro podobné produkce. Do paměti přeživších se nejvíce vryla představení českého kabaretiéra Karla Švenka, přezdíváného „terezínský Aristofanes“. Jeho *Poslední cyklista* – alegorie na Hitlerovu Evropu založená na tezi, že „Židé a cyklisté jsou zodpovědní za veškeré neštěstí“, – popisuje osud všech cyklistů, kteří nemohou dokázat, že jejich předkové byli po šest generací chodci, a jsou deportováni do otřesných podmínek ostrova ovládaného šílenci. Hra dopadá dobře, když jeden cyklista unikne deportaci a zvítězí v boji se šílenci, čímž je jejich vláda poražena.⁶¹ Kromě Švenkových měly v Terezíně významné místo i poněkud volnější revue Hanse Hofera (*Für Jugendliche verboten*) či Kurta Gerrona (*Karussel*).⁶²

Zcela speciálním případem byl stotisícový Westerbork, tranzitní tábor ležící poblíž německo-nizozemských hranic. Ocitli se zde kabaretní umělci z Vídně i Berlína, kteří v roce

⁵⁹ Daniel, *Theatre in the German Concentration Camps*.

⁶⁰ Zámečník, *To bylo Dachau*, str. 215.

⁶¹ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 6 a 7.

1933 uprchli před Hitlerových režimem do Nizozemska: baviči Max Ehrlich a Franz Engel, komici Otto Wallburg, Hermann Feiner a Josef Baar, kabaretní umělkyně Chaja Goldsteinová a Alice Dorellová, tanečníci a hudebníci jako Otto Aurich a Erich Ziegler, staří kabaretní mistři Rudolf Nelson, Camilla Spirová a Kurt Geron a konečně Willy Rosen, skladatel populárních písní a jedna z hvězd berlínského „Kabarett der Komiker“ (KadeKo). Velitel tábora Gemmeker navíc kabaret podporoval, takže s pomocí materiálu z nedaleké zničené synagogy bylo stlučeno jeviště a sehnala se opona, kostýmy i rekvizity. Pravidelně se zde pořádal komponovaný program, jehož součástí byly písně z operet, populární songy, humorné kuplety, baletní čísla a všelijaké vtipy a jemuž kromě vězňů přihlížel i velitel se svým štábem. Zpěvačka Camilla Spirová popisuje: „...A lidé se smáli a tleskali – bylo to, jako by se člověk nacházel v Berlíně na Kurfürstendammu. Najednou jsme byli někde jinde. To si nedovedete představit. Lidé na všechno během těchto dvou hodin zapomněli.“ Etty Hillesumová si zase zapsala do svého deníku: „Jemináčku, hala je naplněna po svou kapacitu. A tečou slzy smíchu, ano, slzy.“ Westerbork si vysloužil označení za „baštu evropského kabaretu“, ovšem jen do srpna 1944. Tehdy velitel tábora ukončil divadelní aktivity a herce poslal do transportu. Ehrlich, Rosen, Engel i Walburg – všichni zahynuli.⁶³

Značně specifický byl také kabaret ve varšavském ghettu. I po dobu války zde zůstala stratifikace na jednotlivé společenské vrstvy a o přílišné solidaritě zde nelze hovořit. Prominentní pašeráci, vysocí polští důstojníci a jinak vlivní lidé se scházeli v kavárnách a klubech a obchodovali zde s Němci. V těchto zařízeních jako by neplatila nařízení vztahující se na život v internaci, hodovalo se a přihlíželo kabaretním číslům polských umělců vysoké úrovně. Jak popisuje Jaakov Tselemensky svou zkušenost z kavárny Sztuka, ve víru této zábavy by nikoho nenapadlo, jaká tragédie se odehrává o kus dále.⁶⁴

⁶² Šormová Eva, *Divadlo v Terezíně*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1997 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997, str. 246.

⁶³ Kühn, *They played for their life* (vztahuje se na celý odstavec).

⁶⁴ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 29.

Občas se objevil vysloveně černý humor, který ukazuje, jak život v extrémním prostředí, kde nikdo nevěděl dne ani hodiny, zrelativizoval hodnoty a standardy. V ženském táboře v Osvětimi se na Štědrý večer 1944 konalo revuální pásmo. V sále koupelny byly rozestavěny lavice a z prken sestaveno pódium. Na scénu přišel muž v obleku a se smutečním věncem. „Pohřbil jsem jednoho člověka,“ oznámil. V sále se rozlehl smích. Jak by se člověk nesmál? Smuteční obřad při smrti jediného člověka? Černý oblek, katafalk, věnce, proslov nad hrobem, nekrolog, pohřební tryzna, bude mít i pomník... Autorovi monologu spálili všechny příbuzné. Teď si vzpomněl, jak pohřbíval jednotlivce. Válí se hysterickým smíchem a s ním celý sál.⁶⁵ Z Terezína pro změnu pocházejí následující slova:

*Sakra, s těma transportama,
je ted' pěkný švic,
ještě štěstí, že kluk dostal
těžký zápal plic.⁶⁶*

3.2 Drama

Zatímco kabaret, i když většinou nelegální, žil ve všech typech táborů, podmínky pro plnohodnotná představení se naskytly jen někde. Takovým případem byl pracovní tábor v polské Čenstochové, spravovaný nikoli jednotkami SS, nýbrž wehrmachtem. Herec Varšavského židovského divadla Shie Tigel z paměti rekonstruoval dramatický materiál a spolu se zpěvákem Zismanem a čenstochovským amatérským umělcem Jakobowitschem realizoval řadu představení. S dalšími zájemci pak upravili jednu budovu pro divadelní účely, kde instalovali jeviště, oponu a reflektory, a uvedli klasické židovské drama *Koupel Kuniho Lemela*. Představení dokonce podkreslovala scénická hudba, zajištěná táborovým orchestrem pod vedením dirigenta Katershinského. Následovala dramata *Hungerman un Kibtsnizon*

⁶⁵ Žyvuľska Krystyna, *Přežila jsem Osvětim*. NV, Praha 1957, str. 219.

Abrahama Goldfaddena (autor nazývaný otcem židovského dramatu), *Sarah Scheindel* Josepha Lateinera, *Řvi, Čino!* Sergeje Tret'jakova i muzikál s názvem *I am to Blame*. Předposledně jmenovaná a pouze jednou uvedená *Řvi, Čino!* se stala očividnou paralelou k nacistickému režimu, neboť pojednává o útlaku čínských obyvatel ze strany Američanů (čínský rybář v sebeobraně zabije amerického byznysmena, načež následuje brutální msta, vrcholící uvržením nevinných lidí do koncentračního tábora a jejich popravou). Katershinski k ní složil hudbu a byly navrženy nové kostýmy i scéna. Poměrně intenzivní divadelní aktivity v Čenstochové ovšem skončily v roce 1944, kdy kontrolu nad táborem převzaly SS.⁶⁷

Podobně jako opeře se i činohernímu divadlu dařilo v Terezíně, obzvláště poté, co zde od roku 1943 nacisté z propagandistických důvodů takovéto aktivity přímo nařídili. Jednou z prvních realizací se stala hra *Hrob* od Jiřího Wolкера v režii dvaadvacetileté Vlasty Schönové. Ta byla jednou z nejvýraznějších osobností divadla v ghettu, zejména coby herečka. Účastnila se i vrcholného uměleckého počinu – inscenace *Ženitby* N. V. Gogola pod režijním vedením Gustava Schorsche, který měl na organizaci divadelního života v Terezíně též velký podíl. Záměrně zvolil tuto krutou satiru, jejíž představitelé jsou vzorem hlouposti a sobectví. Vedle něho se o úspěšnou realizaci Gogolovy hry zasloužil již zmíněný malíř a tvůrce výprav pro pražské Národní divadlo František Zelenka.⁶⁸

Z dalších titulů světové klasiky byla zastoupena Schillerova *Marie Stuartovna*, Rostandův *Cyrano z Bergeracu*, Molièrův *Chudák manžel*, Čechovovy aktovky, díla Shakespearova, Hoffmannsthalova, Shawova a dalších autorů. Obrovský úspěch zaznamenalo Cocteauovo drama *Lidský hlas*, jemuž opět vévodila herecká kreace Vlasty Schönové. Realizovány byly prověřené hry českých a německých autorů i původní díla vzniklá v ghettu. Ta vycházela z revuálních forem a často tak stála na hraně mezi dramatem a kabaretem.

⁶⁶ Bondyová Ruth, *Humor jako zbraň*, in: Terezínské studie a dokumenty (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná), ročník 1997, str. 233.

⁶⁷ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 9.

⁶⁸ Schönová, *Chtěla jsem být herečkou*, str. 59, 82–83.

Zmíněn už byl Švenkův *Poslední cyklista*, mimo něho stojí za povšimnutí například *Ben Akiba lhal* z pera Josefa Lustiga. Jedná se de facto o divadelní rozvinutí diskuse o výroku mudrce Bena Akiby o tom, že „všechno už tu bylo“. Vězni se dohadují, zda někdy v minulosti mohla existovat realita podobná té terezínské, a v závěru hry se snaží vysvětlit Marii Terezii a Josefovi II. novou funkci jejich města, ovšem bezúspěšně. Ze hry pocházejí tyto verše:

*S následkem té řečené již akce
byla celá nová organizace
nové partaje i nové vědění
nové myšlenky a nové vedení [sic]
základem každé práce je Hundertschaft
o blaho lidu se stará Raumwirtschaft
Verteilungsstelle obléká skvěle
Bettenbau ti pomůže do postele
o čistotu těla se ti stará Entlausung
o čistotu duše Freizeitgestaltung.⁶⁹*

Významné byly též dramatizace básnických děl, které jako by potvrzovaly fakt, že v ghettu byla maximálně hypertrofována literární složka dramatu. Velký ohlas mělo zpracování Villonových balad Irenou Dodalovou a Erbenových balad Otou Růžičkou.⁷⁰

Z okruhu specificky židovské literatury byl realizován *Zlatý řetěz* Izáka Leiba Perece a *Mlékař Tovje* Šoloma Alejchema (soubor Jüdische Bühne), především se však podařilo provést staročeskou hru na biblický námět *Ester*,⁷¹ jež pojednává o osudu Židů za krále Asvera. Proradný kníže Aman chce nechat vyhubit všechny jeho příslušníky, avšak krásná a chytrá židovská dívka Ester, již si král vyvolí za manželku, svůj národ zachrání. Lidová hra se zpěvy a tancem, vycházející z tradice tzv. sousedského divadla, byla tou nejvýmluvnější

⁶⁹ Šormová, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*, str. 51.

⁷⁰ *Ibid.*, str. 42–43.

alegorií na Hitlerův režim. Úspěch terezínské inscenace Norberta Frýda s hudbou Karla Reinera a scénou Františka Zelenky tomu odpovídal. Jedna z hereček Eva Kavanová-Korálková později napsala: „...pro všechny, kteří přežili, zůstala ‚Ester‘ nezapomenutelným představením. ... Spojili [sic] se kvality: dramaturgický čin, myšlenka, koncepce a úroveň představení. ...“⁷² Amanova slova ke králi jsou výmluvná:

*Je mezi námi národ jeden
a ten je samý rozbroj jen.
To je cizí národ sem přijitý
židovský z jerusalemského zajetí.
Po všech Tvých zemích je rozptýlený
a jen samé rozbroje činí.⁷³*

Terezínské divadelní aktivity kulminují v létě 1944, což opět souvisí s nacistickou propagandou (viz kapitola „Zneužití umění“). Na podzim jsou ovšem ochromeny, neboť odjíždí množství transportů. V dubnu 1945 se pak do Terezína vracejí vězni z koncentračních táborů v Polsku, odkud ustupuje německá armáda. Jedna ze svědkyň k tomu říká: „Tady se nám otevřely oči. Nyní jsme poznali skutečnost, a od toho dne přestaly všechny zpěvy, hry a rozptýlení. Nebylo nám už více do zpěvu.“⁷⁴

Snad vůbec nejlepší podmínky mělo divadlo ve varšavském ghettu. Smělo se zde oficiálně provozovat, neboť, stejně jako v případě jiných volnočasových aktivit, bylo úřady téměř určitě chápáno jako prostředek, jak udržet obyvatele v poslušnosti. Postupně zde vzniklo hned pět profesionálních divadel. Eldorado a Nowy Azazel hrály v jidiš; první mělo komediální repertoár, druhé uvádělo klasické židovské hry od Šoloma Aleichema, Šoloma Asche aj. Zbývá tři divadla (Na Pieterku, Femina a Teatr Kameralny) hrála polsky, jejich

⁷¹ Šormová, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*, str. 87–90.

⁷² Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 71.

⁷³ *Ibid.*, str. 61.

⁷⁴ Šormová, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*, str. 94.

program se odvíjel od předválečného repertoáru a vycházel z předválečných forem.⁷⁵ Důvod, proč většina scén zvolila polštinu a proč byla jidiš obecně málo slyšet v ulicích, někteří spatřují v psychologickém protestu proti ghettoizaci: zavřeli jste nás do židovského ghetta, ale my vám ukážeme, že je to polská ulice.⁷⁶

I ghetto ve Vilně nabízelo plnohodnotná činoherní představení. Založení zdejšího divadla se stalo zásluhou mladého režiséra Viskinda, který přesvědčil ostatní příslušníky umělecké sféry, že divadlo bude hrát důležitou roli jako vzpruha pro vězeňskou komunitu. V jidiš byly inscenovány tituly *Zelená pole* od Peretze Hirshbeina, *Muž pod mostem* od Otto Indiga, *Poklad* z pera Davida Pinskiho a *Potopa* ve zpracování Henninga Bergera. Nejvýznamnější realizací paralelně činného Hebrejského divadla se stala jiná Pinskiho hra *Vítězný Žid*, která dokázala povzbudit židovské vězně.⁷⁷

V Lodži fungovalo divadelní studio Awandgard, vedené M. Puławerem, které uvádělo mnohožánrové revue estrádního typu. Velmi populární byly dramatizace básní na biblická témata předního židovského autora, označovaného za lidového barda, Isika Magera.⁷⁸

3.3 Loutkové divadlo

Spíše výjimečným počinem v oblasti divadla nacistických táborů a ghett byla loutková představení. Lze je hledat opět v Terezíně, kde zejména zpočátku nahrazovaly loutky i dospělým „opravdové“ divadlo. Skupina divadelních nadšenců v čele s Arthurem Engländerem a Vlastou Schönovou se po sérii zdařilých recitačních večerů rozhodla loutkově inscenovat upravený Tolstého–Mařánkův text *Pohádka o Honzovi*. Jiná loutkářská skupina pod vedením Jaroslava Dubského a Waltera Freuda proslula představením *Začarované housle*, které hudebně doprovodil vynikající houslista Egon Ledeč. Obdobných skupin bylo

⁷⁵ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 37–38.

⁷⁶ Ringelblum Emmanuel, *Notes from the Warsaw Ghetto. The Journal of Emmanuel Ringelblum* (ed. Jacob Sloan). Schocken Books, New York 1974, str. 289.

⁷⁷ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 61–62.

více, ať už se věnovala zábavní, či politické tematice; často se například hrálo o židovských svátcích. Výroby loutek se ujali řezbáři, sochaři či přímo loutkáři, šatičky šily švadleny, jiní vybudovali jeviště, elektrikáři dokonce sestavili reostat. V dětském domově existovalo též stínové divadélko a vychovatel Fredy Hirsch vedl děti k vlastní tvorbě loutek, čímž divadlo propojil s výtvarným kroužkem.⁷⁹ Tento muž se dostal do tzv. rodinného tábora v Březince, aby dokonce i zde s pomocí řady oddaných pomocníků organizoval program pro děti.⁸⁰

Loutková představení organizovaly i ženy v pracovním táboře Kaiserwald nedaleko Rigy. Iniciátorka Flora Romeová společně s pomocnicemi Musiou Deychesovou, Regi Litvasovou, Adelou Bayovou a sestrami Kotikovými uspořádala satirický program s loutkami u příležitosti narozenin starší tábora. Loutky vyrobily s pomocí kousků svého oblečení, lavice se stala jevištěm, příkrývky posloužily jako opona, Sirele Lipovski a Musia Alperovitschová se ujali čtení textu. Představení bylo okořeněno zpíváním lidových písní a setkal se s velkým úspěchem u diváků.⁸¹

V lodžském ghettu existovalo krátký čas loutkové divadlo Khad-gadye (Jedno dítě). Jeho organizátorem byl malíř Isaac Brauner a jediným doloženým představením je premiéra *Stisknutého*. Marionety parodovaly populární osobnosti ghetta.⁸²

Konečně loutky se dostaly i za valy drsného tábora Ravensbrück. Před Vánocemi roku 1944 pomýšlely ženy na nadílku dětem, jež zde s nimi přebývaly; vzniklo heslo „každému dítěti k Vánocům dárek“. Krejčovské dělnice se potajmu pokusily vyrobit panenku a malířku Květu Hniličkovou to přivedlo na myšlenku uspořádat loutkové představení. V dílnách se podařilo sehnat něco dřeva na konstrukci jevišťátka, kusy látky, vatu na loutky i barvy na kulisy. Češka Tonička sepsala text o kašpárkovi, černokněžníkovi, loupežníkovi a drakovi,

⁷⁸ Trunk, *Łódź Ghetto*, str. 337–338.

⁷⁹ Vavruška, *Loutky za ostnatým drátem*, str. 26–30.

⁸⁰ Rothkirchenová Livie, *Duchovní odpor v Terezíně*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1997 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997, str. 127.

⁸¹ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 8.

⁸² Trunk, *Łódź Ghetto*, str. 338.

Francouzka Félicie zajistila světelné efekty (byla zaměstnána jako elektrikářka) a Jihoslovanka Milica hudbu. S tichým souhlasem komandatury se hrálo v nedokončeném „domově“ pro matky s dětmi. Vzhledem k internacionálnímu charakteru tábora byla zvolena němčina a představení nejen potěšilo dětská srdce, ale ještě více sblížilo mezinárodní kolektiv žen.⁸³

⁸³ Vavruška, *Loutky za ostnatým drátem*, str. 41–44.

4. Zneužití umění

4.1 Hudba z donucení

Nejčastější formou hudby provozované na základě donucení bylo zpívání na příkaz. Vycházelo z vojenských tradic, kdy zpěv byl (a někde doposud je) používán k utužení disciplíny, udržení rytmu při pochodování či přispění k vědomí vojenského řádu. V koncentračních táborech plnilo ovšem navíc funkci duševního i fyzického násilí – mělo ponižovat, pokořovat a zstrašovat uvězněné. Zpívání na konci dne vyplněného těžkou prací představovalo pro zesláblé vězně obrovskou námahu.

Co do repertoáru bylo uvězněným většinou ukládáno zpívat nacistické vojenské písně, neřídka ovšem též písně symbolizující příslušnost k jednotlivým sociálním skupinám, což mělo působit ponížení. Například komunisté a sociální demokraté byli proto nuceni zpívat písně vztahující se k dělnickému hnutí, nábožensky založení lidé zase písně vycházející z liturgie té které církve. Výjimkou nebyly ani písně, jejichž text byl sprostý, oplzlý, nebo v sobě skrýval dvojí význam a vyvolával pocit studu. Někdy dozorcí pověřovali vězně vytvořením nové písně s potupným textem, jakou se stala například protizidovská *Judenlied*. Píseň začíná následujícími verši:

<i>Jahrhundert' haben wir das Volk betrogen,</i>	<i>Po staletí jsme šidili lidi,</i>
<i>kein Schwindel war uns je zu groß und stark,</i>	<i>žádný podvod pro nás nebyl příliš velký,</i>
<i>wir haben geschoben nur, gelogen und betrogen,</i>	<i>jen jsme šmelili, lhali a šidili,</i>
<i>sei's mit der Krone oder mit der Mark.</i>	<i>at' v korunách, nebo v markách.</i> ⁸⁴

V případě jiných písní byl pozměněn text, zatímco melodie zůstala původní. Tak například *Wir sind die Sänger von Finsterwald* se proměnila na *Wir sind die Sänger von Buchenwald*. Na příkaz velitelů vznikaly i hymny koncentračních táborů, jejichž autory byli v některých

⁸⁴ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945* (překlad vlastní).

případech příslušníci SS (*Treblinkalied*, *Sachsenhausenlied*). (Jindy hymna vznikla naopak spontánně a stala se zakázanou písní, jako zmíněná *Börgermoorlied/Moorsoldatenlied*.)⁸⁵

Potupné zpívání se například v Buchenwaldu často odehrávalo jako prostředek k pobavení prominentních návštěv německých generálů či významných politických osobností. Židé byli nuceni před ně nastoupit a zpívat píseň o židovstvu jako vředu lidstva, židovských křivých nosech apod. K efektu přispívala skutečnost, že zubožení vězni zpívali z posledních sil.⁸⁶ Podobně v Sobibóru, kde vznikly následující verše:

<i>Moses, Moses! Wi hos du deine bruder in di</i>	<i>Mojžíši, Mojžíši! Jak máš své bratry v úzké</i>
<i>šmole rine,</i>	<i>žumpě,</i>
<i>wi di juden sinen šojn derinen,</i>	<i>jak Židé jsou už v ní,</i>
<i>macht men di klape zu,</i>	<i>poklop se zavírá,</i>
<i>weln ale felker hobn ruh.</i>	<i>všechny národy si pak oddechnou.</i> ⁸⁷

Vybraný vězeň je zpíval oblečen do dlouhého roucha a židovské kápě s násadou od koštěte v ruce. Na konci písně museli ostatní padnout k zemi a pravit: „Amen.“⁸⁸

Příkazy ke zpěvu dostávali uvěznění buďto přímo od dozorců, nebo od vybraného vězně. Jednalo se o člověka pověřeného speciálními administrativními a organizačními úkoly, většinou dozorem nad skupinou vězňů a jejím vedením. V momentě, kdy vězni okamžitě neuposlechli příkazu nebo jej nesplnili k obrazu SS-manů, byli bití. Eberhard Schmidt, vězněný v táboře Sachsenhausen, popisuje svou zkušenost: „Ti, kteří neznali píseň, byli bití. Ti, kteří zpívali příliš tiše, byli bití. Ti, kteří zpívali příliš hlasitě, byli bití. SS-mani je surově mlátili.“⁸⁹

⁸⁵ Arad Jicchak, *Belzec, Sobibor, Treblinka. Vyhlašovaci tábory akce Reinhard*. BB/art, Praha 2006, str. 241 a Fackler, *Music in Concentration Camps*.

⁸⁶ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 22.

⁸⁷ Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka*, str. 238 (volný překlad Luděk Vacín).

⁸⁸ *Ibid.*, str. 237–238.

⁸⁹ Fackler Guido, *Musical life in the concentration and death camps* [<http://typo3.ort.org/index.php?id=407>], staženo 1.2. 2009.

Zpívalo se během nástupu, pochodování, cvičení, po cestě do práce a zpět i během pracovní činnosti, ale často i tehdy, kdy si některý z dozorců prostě umanol Židy potrápit a nechat je u brány zpívat protižidovskou píseň, třeba i vícekrát za sebou. Dokonce se leckdy zpívalo i při vykonávání trestů nebo jako součást trestu samého. Joseph Drexel vězněný v Mauthausenu byl například přinucen zpívat chrámový hymnus *O Haupt voll Blut und Wunden*, zatímco byl bičován do bezvědomí.⁹⁰ Osvětimští Židé jindy slyšeli na hlavní Lagerstrasse nucený zpěv nevelké skupiny vězňů na text *Alle Vöglein sind wieder da*. Jednalo se o skupinu utečenců, kterou nyní přiváděli SS-mani zpět. Po potupném zpěvu, připomínajícím spíše křečovitě kvílení, byli utlučeni pažbami pušek.⁹¹

Běžným trestem třeba za to, že si vězni v Buchenwaldu zanotovali nějakou „svou“ písničku, bylo, že museli několik hodin pochodovat v kruhu bez ohledu na sníh a mráz a pět německou píseň. Podobná praxe fungovala v Ravensbrücku a v Sachsenhausenu, kde byla dokonce vybudována pochodová dráha, na níž měli nešťastníci podrobení zostřenému výkonu povinnost ujít 30 km s desetikilovou zátěží, posléze až 40 km s patnáctikilovou. Přitom měli za úkol zkoušet boty pro říšský průmysl, ať jim byly malé, nebo velké, a ještě do toho často zpívat. V témže táboře existovalo židovské komando, které tahalo těžký železný válec na úpravu terénu. S jeho příslušníky se zacházelo jako s dobytkem, byli surově bití, a navíc při tom museli zpívat.⁹²

Zpěv za fyzické trýzně si s ničím nezadal se zpěvem za psychického trápení. Jedna svědkyně popisuje otřesnou funkci hudby v Neuengamme, kde byly zplynování sovětští zajatci: „Bylo po večerním apelu a my jsme viděli, jak kamarádi od rolvágňů vynášejí a nakládají ta mrtvá, nahá těla a rovnají je do vrchu jako snopy. Vozili je okolo nás do krematoria za lágř, my jsme museli stát na apelplacu, zpívat německé písně a lágřältester nám

⁹⁰ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

⁹¹ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 21–22.

⁹² *Ibid.*, str. 24–25.

k tomu taktovoal. Zpívali jsme celou dobu, než je všechny odvezli, a teprve po ukončení tohoto hrůzného divadla jsme byli rozpuštěni na bloky k večeři.“⁹³

Výraznou součástí kulturního života v koncentračních táborech a ghettech byly oficiální táborové orchestry, složené z profesionálních i amatérských hudebníků, které hrály dle rozkazu SS. První existovaly již v počátcích zakládání táborů v roce 1933, například v Duerrgoy, Oranienburgu, Sonnenburgu a pravděpodobně i Hohnsteinu (v té době nebyly výjimkou ani táborové pěvecké sbory). V období, kdy byl táborový systém reorganizován a dosavadní tábory nahrazovány rozsáhlejšími komplexy, vznikly vězeňské orchestry v Sachsenhausenu, Buchenwaldu a Dachau. S postupným rozrůstáním táborového systému a vznikem satelitních objektů byly orchestry ustaveny ve skoro všech hlavních táborech, větších satelitech a některých vyhlazovacích centrech. Někde existovalo i více těles, takovým případem byla Osvětim.⁹⁴

Klíčovým bylo pro vývoj táborových orchestrů nařízení kanceláře gestapa v Berlíně, určené všem velitelům koncentračních táborů. Jeho obsahem byl požadavek, aby v každém kmenovém táboře vznikla pravidelně fungující kapela. Na základě toho byly ustaveny orchestry tam, kde dosud neexistovaly, a jinde se vylepšily jejich podmínky. Nařízení z roku 1942 souviselo se změnou taktiky vůči vězňům, neboť situace Německa na frontě se komplikovala a bylo zapotřebí postavit nové divize. Chybějící pracovní sílu v průmyslu a stavebnictví měli nahradit právě vězni, a proto bylo potřeba maximálně využít jejich pracovního potenciálu. Hudba měla pomoci žít a příznivě působit na výkonnost. Zároveň měla vězně rozptýlit a zahubit jakoukoli myšlenku na povstání.⁹⁵ Zdaleka ne všude však výsledek naplnil očekávání.

⁹³ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 23 a 30.

⁹⁴ Fackler, *Musical life in the concentration and death camps*.

⁹⁵ Za tímto účelem byl též podporován karban, šachy, tanec i milostné pletky. – viz Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka*, str. 234 a Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 39.

Repertoár orchestrů závisel na vkusu, muzikalitě a hudebním vzdělání příslušníků SS, avšak obvykle se jednalo o marše, táborové hymny, známé písně, odlehčenou salónní i taneční hudbu, filmové a operetní melodie, ale i tituly klasické, například výňatky z oper. Někdy byly provozovány i původní skladby, příkladem budiž *Arbeitslagermarsch*, složený osvětimskými vězni Mieczysławem Krzyńským a Henrykem Królem.⁹⁶

Hlavním úkolem kapel bylo vyprovázet hudbou vězně na každodenní cestě do práce a opět při příchodu. Zatímco se branou ploužily zástupy zubožených polomrtvých lidských trosek, které večer navíc na ramenou nesly své druhy zemřelé při práci, vyhrávala jim k tomu kapela břeškné německé marše.

Některé orchestry musely vyhrávat během tzv. procesu selekce. Účelem čehož bylo vyvolat v nově příchozích dojem, že jim nehrozí okamžitá smrt. V jednotlivých případech bylo kapele uloženo hrát také poblíž krematoria či asistovat u nástupu do plynových komor. Nelze mluvit o zcela běžné praxi, ale prokazatelně takové případy existovaly, například v Březince a Treblince. V Belžeci hudebníci naopak doprovázeli přesun mrtvol z plynových komor ke hrobům.⁹⁷

Hrálo se i při popravách. Když byl mauthausenský vězeň Hans Bonarewitz, který se pokusil o útěk z tábora, veden na šibenici, šla před ním hrající kapela a spoluvězni to sledovali z vyrovnaných řad.⁹⁸ V témže táboře byli krutě zmláceni a posléze oběšeni tři Němci, kteří se pokusili o útěk. Před popravou nastoupila kapela, aby doprovodila proces muzikou, a po vykonání trestu hrála dál, zatímco vězni museli pochodovat do kroku kolem šibenic a dívat se na pověšené. Podobné případy se odehrály i v koncentračních táborech ve Flossenbürgu a v Dachau. Účelem bylo i ty nejsadističtější činy realizovat s pompou, ale také udržet mezi vězni klid – ticho přihlížejících by bývalo mohlo vyvolat spontánní reakci lidí toužících po pomstě. I v Osvětimi, když v noci přijížděly transporty a vyděšené lidé

⁹⁶ Fackler, *Musical life in the concentration and death camps*.

⁹⁷ Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka*, str. 253.

vyskakovali za křiku a bití od SS, byla přivolána kapela, aby přehlušila veškeré zvuky hrůzy. Vězni na blocích slyšeli jen hudbu.⁹⁹

Někdy nebylo zapotřebí ani celé kapely, stačili jednotlivci. Například český houslista Zdeněk Kolářský vězněný ve Flossenbürgu byl přinucen doprovodit hrou na nástroj bestiální počínání představeného přijímacího bloku, který zmasakroval tím, co měl po ruce, dva české vězně za to, že si v mrazivé noci zabalili nohy do zbytku rozedrané deky. Podobně si SS-mani v Belzeci přivolali orchestr, aby asistoval při mučení prominentního Žida. V Osvětimi chodívala po blocích ženská kapela, jejíž příchod předznamenával úděl zplynování. Vzpomínka jednoho vězně z Mauthausenu pro změnu poukazuje na hrůzný případ, jenž se odehrál při stavební činnosti. Bylo zapotřebí odstranit obrovský balvan, který byl proto navrtán a do něho byla vložena výbušnina. SS-mani poručili několika Židům, aby se na něj posadili a jeden z nich – operní pěvec – aby zpíval árie. S potěšením potom sledovali výbuch...¹⁰⁰

Táborové orchestry či jednotliví hudebníci také často plnili čistě kulturní či zábavní roli. Hráli při oficiálních příležitostech, státních svátcích nacistické Třetí říše či oslavách narozenin Vůdce. Velitelé táborů používali orchestrů při návštěvě inspektorů a v neposlední řadě též k vlastnímu potěšení. Osvětimský důstojník SS Thies Christophersen měl například rád cikánskou hudbu, a proto při rozdělení práce stranil právě tomuto etniku. V Osvětimi i Buchenwaldu pořádaly kapely představení pro dozorce, v Březince přicházeli znalci z řad SS, aby při poslechu Griegových, Schumannových a Mozartových skladeb relaxovali po procesu selekce. Zatímco vyšší důstojníci upřednostňovali klasickou hudbu, příslušníci nižších

⁹⁸ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

⁹⁹ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 28–29.

¹⁰⁰ Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka*, str. 253 a Kuna *Hudba na hranici života*, str. 30–31 (vztahuje se na celý odstavec).

instancí požadovali populární melodie jako kulisu pro své pitky, taneční dýchánky, oslavy a orgie, ať příležitostně (Sachsenhausen, Sobibór), nebo pravidelně (Bežec).¹⁰¹

Osvětimská vězenkyně Krystyna Żywulska vzpomíná, jak nahlédla do sálu, ve kterém se konal koncert pro nadřízené. Řídila jej Alma Roséová, již „vylovili“ z transportu do pokusného bloku, nazývaného „králíkárna“. Zpívala mladá varšavská herečka Ewa Stojewska. „Alma hrála houslové sólo. Přivřela oči. ... Hrála překrásně. ... I já jsem přivřela oči. Spatřila jsem na chvíli velký plesový sál, scénu z jakéhosi nepravděpodobného filmu. Vlající šaty, taneční páry, úsměvy, tanečnice na špičkách.“¹⁰²

V jistých momentech vzniká zcela absurdní paradox mezi brutalitou esesáckých individuí a jejich hlubokým hudebním cítěním. Velitel osvětimského tábora Kramer měl na svědomí 24 000 lidí, které poslal do plynových komor. Tentýž člověk plakal, když mu orchestr hrál Schumannovo *Snění*. Podobně brutální SS-manka Maria Mandelová, též působící v Osvětimi, si nechávala od dívčího orchestru hrát a zpívat. Hudba pro ni znamenala tolik, že když zemřela židovská dirigentka tohoto orchestru Roséová, oplakala ji a na její rakev položila bílé lilie. (Pro dirigenta orchestru v Treblince Arthura Golda SS-mani pro změnu uspořádali narozeninovou oslavu.)¹⁰³

Jak si vysvětlit ten nepochopitelný duševní rozpor v některých příslušnících SS, na jednu stranu absolutně bezcitných, a na druhou naopak plných citu, je otázka pro psychologa. Jisté ovšem je, že vězni–hudebníci (a v některých případech i jejich „spolubydlíci“) byli do značné míry privilegováni. Jednak na základě specifického vztahu, který si vůči nim někteří dozorcí vytvořili (viz předchozí odstavec), a potom ze zcela prozaického důvodu, že ten, kdo měl hrát a cvičit na nástroj, přeci jen nemohl být bezhlavě mlácen. Hudebníci tak získávali jakési „lepší“ postavení, což se občas stávalo zdrojem závidy z řad ostatních vězňů. I pro ně ovšem někdy orchestr směl hrát, takže představení pod širým nebem pro spoluvězně se

¹⁰¹ Arad, *Bežec, Sobibor, Treblinka*, str. 235 a Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

¹⁰² Żywulska, *Přežila jsem Osvětim*, str. 65.

postupně stala realitou života v Osvětimi, Buchenwaldu, Dachau, Gusenu, Mauthausenu, Neuengamme a Stutthofu,¹⁰⁴ ve Flossenbürgu se koncerty konaly dokonce každou neděli až do konce války. Repertoár zde tvořily přehledy k populárním operám (*Faust a Markétka*, *Mignon*), směs z Verdiho, Lortzinga a Rossiniho, zejména však vídeňské valčíky, řízné pochody apod. Vzhledem k početnému zastoupení českých umělců bylo možno slyšet i přehledy k *Libuši*, směs z *Prodané nevěsty* nebo ukázkou ze *Slovanských tanců*.¹⁰⁵

4.2 Reprodukovaná hudba

Život obyvatel některých táborů a ghatt probíhal také za přítomnosti reprodukované hudby. V počátcích (například v táboře v Dachau, kam byli posíláni političtí oponenti k „převýchově“) bylo účelem šíření propagandy spojené s „národní“ hudbou, již představovala kupříkladu díla Richarda Wagnera, autora známého svými antisemitskými názory. Za války slýchali vězni slavnostní oznámení o vítězném postupu německé armády, což mělo přispět ke zlomení jejich vnitřního odporu. V táboře v Ravensbrücku byly místní ženy informovány o nezdařeném pokusu o atentát na Hitlera, načež následovala hudba ve stylu německých maršů. V Buchenwaldu občas dozorcí povolovali z dobrého rozmaru vězňům poslechnout libovolné symfonické hudby, jindy ovšem představovala reprodukováná hudba kulisu smrti a utrpení. V Majdaneku provázely taneční melodie popravy, stejně tak v Sachsenhausenu. Oběti měly být zmateny a výkřiky umírajících přehlušeny. V Buchenwaldu popravovali novodobí kati otvorem ve zdi při „měření výšky“ nešťastníků za doprovodu Beethovena či Wagnera.¹⁰⁶

¹⁰³ Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 45 a Arad, *Belzec, Sobibor, Treblinka*, str. 240.

¹⁰⁴ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

¹⁰⁵ Macháček, *Plzeň, Terezín, Flossenbürg*, str. 127.

¹⁰⁶ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945* a Kuna, *Hudba na hranici života*, str. 29 (vztahuje se na celý odstavec).

4.3 Divadlo z donucení

Nejen hudba, ale i divadlo se stalo nástrojem v rukou táborových dozorců. Profesionální umělci, stejně jako amatérští herci, získávali speciální status „bavičů“. Čerpali z něho často výhody, mezi něž patřily například větší přiděly potravin, možnost dostat se ke zboží, jež bylo v táboře nedostatkové, či lepší ubytování, což byl případ Terezína a Westerborku. Obdobně jako hudebníci plnili i herci roli poskytovatelů zábavy pro SS, takže se s nimi nakládalo poněkud šetrněji.

Zábavný program nařízený shora byl běžnou praxí v Osvětimi, kde se konala pravidelná nedělní představení pro SS a privilegované vězně. Max Rodriguez Garcia, jenž společně s kvintetem jazzových muzikantů vyprávěl vtipy a prokládal je populárními písněmi, popisuje své postavení: „Jste privilegovaný... Váš život je v těch hrozných podmínkách ještě dobrý. Ale je to absurdní. Protože co to v určitém smyslu skutečně znamená, je fakt, že ignorujete to utrpení, co je venku. Ale pak přijde další otázka: ‚Proč bych se tím měl zabývat? Vždyť to nejsem já, kdo tam teď je. Ty lidi neznám.‘ Jenomže jste součástí lidstva a to, co zde děláte, je čistě snaha o sebezáchovu. Zpíváte a tancujete pro ďábla, jelikož jej nechcete nechat, aby vás zabil.“¹⁰⁷ Jiný pamětník, Dovid Rogow, vysvětluje: „V tak strašné době sám herec zapomíná, co jej obklopuje, a obecnstvo na půl hodiny nemyslí na to, kde se nachází.“¹⁰⁸ Komentář obou mužů dokládá, že tvůrčí činnost hrála významnou roli v jejich boji o přežití.

Velitel koncentračního tábora v Buchenwaldu, jehož počínání bylo nevyzpytatelné a souviselo s mírou jeho momentálního alkoholového opojení (jednou poručil rozdat extra přiděly potravin, podruhé rozkázal bičovat každého pátého muže), se rozhodl nařídít v době okolo Silvestra „týden humoru“. Vězeň, který v době výmarské republiky dělal konferenciéra, dostal za úkol nacvičit spolu s dalšími představení a ostatní vězni měli upravit budovu na

¹⁰⁷ *Theatre Art.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

divadlo. Bylo zkonstruováno jeviště, vyrobeny jednoduché kulisy a zavěšeny reflektory. Curt Daniel popisuje, že představení měla ve svém oboru vynikající úroveň, atmosféra však byla zatížena přítomností SS-manů. Vystupovali tanečníci, kouzelníci, akrobaté, zpěváci, žongléři, hráči na nástroje a baviči a všemu kraloval konferenciér. Daniel cituje jeho úvodní slovo: „Přátelé, máte to štěstí být zde přítomni v tomto odpoledni. Tady v Buchenwaldu máme to nejlepší umění a ty nejlepší umělce v celém Německu. Tady se dokonce můžete nahlas smát našim šprýmům. Tady je nejsvobodnější divadlo v Říši. V divadlech venku mají herci i diváci strach, neboť se bojí, že by mohli skončit v koncentračním táboře. To je něco, čeho se my nemusíme obávat.“ Jak vidno, jednalo se o člověka nevídané odvahy, jehož sarkastické poznámky poslouchalo publikum se zatajeným dechem. Curt Daniel jej cituje ještě jednou: „Víte, časy se ve skutečnosti věru nemění. Pamatuji se, že když jsme měli císaře, vždycky byly svině, které s námi zametaly. Potom, když jsme měli republiku, bylo tomu jinak? Nikoli, stále byly svině, které s námi zametaly. A dnes?“ Čekal na odpověď. Vzduch byl elektrizován, jak vězni pozorovali koutky svých očí SS-many. Žádná odpověď. Odpověděl si sám: „Nu, dnes je pondělí.“¹⁰⁹ Podobné výstupy nechávaly přihlízející SS kupodivu v klidu.

4.4 Umělci před kamerou

Speciální záležitostí se stal film o terezínském ghettu, který měl posloužit nacistické propagandě – a co hůř, na lži se měli podílet sami vězni. Terezín byl čekárnou na transport do smrti, avšak Heinrich Himmler, autor nápadu, jej mýnil představit jako Rajské ghetto Lázně Terezín. Těžko si představit větší cynismus než snímek s názvem *Terezín – Město darované*, když realitou bylo ghetto, v němž zemřelo více než 30 000 lidí, odkud přes 80 000 vězňů bylo deportováno do smrti, kde lidé nežili, nýbrž přežívali a kde všední realitou byl hlad, epidemie a zima.

¹⁰⁹ Daniel, *Theatre in the German Concentration Camps*.

Kvůli filmu byl nejprve „vyčištěn“ prostor od starých a nemocných – jak jinak – deportací do Osvětimi. Vězni obdrželi balíčky, které nesloužily k rozbalení, jídlo, které nesloužilo k požití, doutníky, které nesloužily ke kouření. Pro aktéry byla postavena šatna a distribuovány bílé košile. Příklad k Potěmkinovým vesnicím je velmi trefný. „Všechno byla jedna velká lež a každý to věděl,“ popisuje Coco Schumann, který přišel do Terezína v sedmnácti letech a jako hudebník se se svou kapelou také objevil před kamerou. Vězni-herci předstírali blahobytný život, a přitom na ně zpoza kamery mířili dozorující příslušníci SS nabitými pistolemi.¹¹⁰

Režii filmu byl pověřen slavný německý herec a režisér Kurt Gerron. Dostal za to slib, že život jeho i jeho rodiny bude ušetřen, a tak se k novému úkolu upnul se vší silou. Nemocen a vyčerpan se potil za i před kamerou a zkoušel všechny možné triky a žerty. Nakonec byl poslán do Osvětimi a film byl dokončen bez něho. Herečka Vlasta Šönová vzpomíná: „Viděla jsem jej v Terezíně na peróně. Vlak už byl připraven k odjezdu. Gerron padl na kolena a žádal o svolení zůstat. Říkal: Dělal jsem ten film pro vás! Boty SS-manů ho skoply do vagonu.“ A Louis de Wijze, který prošel několika tábory a sám účinkoval v kabaretních představeních, dodává: „Nerozumím tomu, jak je něco takového možné. Tak skvělí umělci. Čeho dosáhli. V těch podmínkách. Potom, potom byla hra u konce, a když už je nepotřebovali, tak jim jednoduše řeknou díky a pošlou je do pece?“¹¹¹

Teprve několik desetiletí po válce se ukázalo, že Gerronův film nebyl jediný. Už v roce 1942 přišel z Berlína příkaz natočit dokument o židovském ghettu. Jeho účel je nejasný, ale nejspíše se i v tomto případě jednalo o záměr propagandy. Také tehdy se před kamerou ocitli umělci; kamery zdokumentovaly hru swingového kvartetu, kabaret i loutkové divadlo. Terezín je zde ovšem ztvárněn v autentičtější podobě. Možná právě proto, možná též

¹¹⁰ Kühn, *They played for their life*.

¹¹¹ Ibid. (vztahuje se na celý odstavec).

pro poněkud diletantskou úroveň film nebyl distribuován. Autorkou scénáře a režisérkou v jedné osobě byla filmařka Irena Dodalová.¹¹²

¹¹² Margry Karel, *Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942)*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1998 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná, Eva Lorencová). Academia/Nadace Terezínská iniciativa Praha 1998, str. 205, 211, 218.

5. Role kultury v životě vězně

Zní absurdně skutečnost, že i v tak extrémních podmínkách, jaké panovaly v nacistických koncentračních táborech a ghettech, obzvláště ve vyhlazovacích centrech, kde byly pravidelně posílány na smrt tisíce nevinných lidí všeho věku, se rozvinulo něco, co lze nazvat kulturním životem. Analyzujeme-li umělecké a zábavní aktivity, zjistíme, že důvod je prostý: pro mnohé byla právě tato činnost tím, co jim pomohlo ony hrůzy přežít. Řada přeživších se alespoň v tomto duchu vyjadřovala (vyjadřuje).

Slovy Curta Daniela byla divadelní aktivita únikem od strastiplné reality života v internaci. V případě politických vězňů to byl navíc prostředek k povzbuzení morálky, obvykle formou satiry na podmínky v táboře.¹¹³ Umění umožňovalo přežití člověka jako kulturní bytosti, což je velmi podstatný moment, neboť se jednalo o vzdor nacistické snaze degradovat některé skupiny lidí na živočišnou entitu. Soustavné ponižování mohlo osamocенého člověka psychicky zlomit a umění pomáhalo uchovat si identitu a tradice, navzdory snaze SS o opak.¹¹⁴

Odpovídá tomu i dramaturgie divadelního umění, která se obvykle neomezovala na díla podtrhující etnickou příslušnost vězeňské komunity, nýbrž se šíří a charakterem repertoáru hlásila k obecné hodnotě humanity. Hudební aktivity terezínských Židů popisuje muzikolog Milan Kuna jako „houževnatý zápas o zachování lidské důstojnosti, jako každodenní boj o připomenutí, zviditelnění i uvědomění onoho základního člověčího atributu zůstat kulturní bytostí, když všechny ostatní atributy normálního lidského žití selhaly.“¹¹⁵

Historik umění Paul Moscani k bohatému kulturnímu životu v Terezíně podotýká: „Všechna [ta] ... krutost a sadismus zvláště kontrastovala s totálním nezájmem SS o to, co se děje v domech a kasárnách poté, co se na noc zavřou dveře. Rychle a spontánně se rozběhl

¹¹³ Daniel, *Theatre in the German Concentration Camps*.

¹¹⁴ Fackler, *Musical life in the concentration and death camps*.

¹¹⁵ Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 177.

kulturní život jakožto nezbytná potřeba k přežití.¹¹⁶ Herci a muzikanti pomáhali sami sobě i svým druhům. Harry Naujoks, sachsenhausenský starší tábora, vysvětluje: „Hlavním smyslem našich představení bylo předejít rezignaci lidí, dát jim novou odvalu, umožnit jim na několik hodin zapomenout. ... beznaděj byla jedním z největších nebezpečí.“¹¹⁷ Mohla totiž vést k sebevraždám, a pokud by nastal chaos, pravděpodobně by následovala tvrdá opatření ze strany SS.

Erwin Geschonneck, populární německý herec, proslavený později v dobách existence NDR, účinkoval v populárních skečích v Dachau, zpíval songy ze *Třigrošové opery* v Sachsenhausenu a skládal společně s E. F. Burianem písně v Neuengamme. „Nic se neobešlo bez humoru. Tak se mi podařilo přežít šest let věznění v koncentračních táborech. Jen humorem jsme mohli vytáhnout lidi z letargie a apatie a povzbudit je.“¹¹⁸ V psychologii se dokonce hovoří o tom, že v extrémním prostředí dokáže duchovní požitek do jisté míry nahradit fyzické (sexuální) uspokojení, jež je základní potřebou lidské bytosti.¹¹⁹

Pokud kulturní aktivity měly pozitivní psychologický vliv na duševní rozpoložení vězňů, pak to platí dvojnásob jednak v případě představení, jež měla alegorický, satirický nebo jinak protinacistický podtext, a jednak v případě děl, která zřetelně odkazovala na národní či národnostní moment, popřípadě na rodný kraj. Co se prvních týče, šlo o nespočetná kabaretní představení, Švenkova *Posledního cyklistu* či židovskou *Ester*, ale třeba i *Figarovu svatbu*, ve které by obdobnou myšlenku sice zdánlivě nikdo nehledal, jež je však ve skutečnosti dílem volajícím po rovnosti a bratrství a svými kořeny se nachází kdesi v osvícenství.¹²⁰ K dílům, jež plnila roli národního manifestu a u lidí vytržených ze svého domova přinášela slzy dojetí, náleží z českého prostředí zejména opery *Prodaná nevěsta* a *Hubička*, sbory z *Braniborů v Čechách* či árie z *Jakobína*, *Dalibora* a dalších operních titulů

¹¹⁶ Goldfarb, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, str. 10.

¹¹⁷ Fackler, *Music in Concentration Camps 1933–1945*.

¹¹⁸ Kühn, *They played for their life*.

¹¹⁹ Bluhm, *How Did They Survive?*

typicky českého rázu. To však platí pouze pro Terezín; v jiných táborech se vzhledem ke krutým podmínkám museli vězni spokojit s lidovými písněmi.

Pohled na kulturní aktivity v nacistických ghettech a koncentračních táborech svádí ke zjednodušujícímu tvrzení, že se jednalo o určitou formu duchovního odporu a hrdinství zúčastněných. Historička Shirli Gilbertová ovšem upozorňuje, že to je nepodložená teorie, i když šířená v dobrém úmyslu vyvracet teze o pasivitě obětí nacistické zvěle, ukázat je v důstojném světle a podobně. Ve skutečnosti je podobný koncept nerealistický, neboť v krajním bodě lidské existence, na němž se vězni ocitli, jen občas zbyl prostor pro projevy solidarity a soudržnosti, natož organizovaného odporu. Lze o něm hovořit v omezené míře maximálně v případě ghatt, ale je třeba si uvědomit, že většina vězněných neměla ponětí, co se jim děje, a i když mezi ně pronikly kusé informace, obvykle jim stejně nebyli ochotni uvěřit. Řada terezínských hudebníků si plánovala společný umělecký život po válce, stejně tak většina obyvatel židovské Varšavy chtěla prostě přečkat válečný čas a udržet si jakýsi životní „standard“, ať už pašováním proviantu, zřizováním organizací pro sociální pomoc, uchováním si určité formy náboženského života, nebo právě kulturní aktivity.¹²¹ O hudbě coby nástroji cíleného protestu se dá mluvit u Vilny (konkrétně zdejší podzemní FPO – viz pozn. č. 17), jejíž obyvatelé věděli, jaký osud je čeká, a za projev vědomého odboje byla podle terezínského pamětníka Tomáše H. Mandla považována lidová hra *Ester*.¹²²

Je také pravda, že ne všichni se v názoru na umění shodovali. Například významný historik Hans Günther Adler, jenž přežil Terezín i Osvětim, kritizoval horečnou divadelní a hudební činnost s tím, že jen poslouží nacistické propagandě a že se umělci ponižují sami před sebou. „Hledalo se zapomenutí, popírala se přítomnost a co je nejvíce na pováženou, splňovalo se nevědomky ochotně přání SS. Zamýšlené oklamání cizinců se stalo sebeklamem

¹²⁰ Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 33.

¹²¹ Gilbert, *Music in the Holocaust*, str. 7, 9.

¹²² Kuna, *Hudba vzdoru a naděje*, str. 61.

vězňů.¹²³ Ostatně mezi internovanými probíhaly leckdy ostré diskuse o kladech a záporech podobných aktivit.

¹²³ Langer Lawrence L., *The Art of Atrocity*, in: Tikkun, červenec/srpen 2002, str. 67–71 a Rothkirchenová, *Duchovní odpor v Terezíně*, str. 124.

Závěr

Umělecké aktivity v nacistických koncentračních táborech a ghettech jsou výmluvným dokladem o tom, že kulturní projevy jsou pro lidského jedince nezbytnou a samozřejmou součástí jeho existence. Už v prvních měsících existence táborů v roce 1933 se objevily umělecké aktivity a postupně se rozšířily do všech typů zařízení. Zachovalo se mnoho básní, kreseb, písní i divadelních her, které zde vznikly, a dochovaly se záznamy o řadě koncertů a představení, které významným způsobem obohatily život v internaci.

Zásadní překážkou pro aktivity takového typu byly hrozivé okolnosti života v táborech a ghettech – nedostatek jídla, těžká práce, špatné ubytovací a hygienické podmínky, brutální zacházení a s tím spojené psychické strádání. Někde existovaly zákazy umělecké činnosti, jinde procházela cenzurou. Program tak často musel být realizován v utajení, což přinášelo nebezpečí odhalení a krutého trestu, jenž by následoval. Vězni se museli vyrovnat s obtížnou dostupností hudebních nástrojů, textového materiálu, omezenou výpravou a nevhodnými prostory.

Pokud jde o tajná vystoupení, obvykle šlo o program, v němž se kombinovaly skeče, společné zpívání a recitace. Býval politicky zaměřený a často zesměšňoval různé aspekty života v táboře. V jeho rámci se objevovaly satirické písně, ať už kompletně složené vězni, nebo nově otextované. Některé z nich se staly táborovými hymnami. Zpívaly se i písně symbolizující svobodu a písně, na jejichž základě se mohly identifikovat celé skupiny, tj. národní melodie, nebo třeba skladby vztahující se k dělnickému hnutí. Realitou ghatt byly žebrácké písně.

Ve většině táborů se postupem času umělecké aktivity dostaly na povrch, nebo alespoň byly tolerovány. Realizovaly se náročnější kabaretní výstupy, zahrnující herce, akrobaty, zpěváky i žonglery, mezi hudebníky se dostávaly hudební nástroje a vznikala menší hudební tělesa. Čím více ovšem táborové komandatury umožňovaly rozvoj kultury, tím více získávaly

dohled nad programem, jemuž bývaly často přítomny. Nakonec se koncerty a představení leckde staly prostředkem zábavy pro SS, obzvláště poté, co byl v roce 1942 vydán ústřední příkaz k založení táborových orchestrů. Nacisté si totiž uvědomili, že zábavy lze využít, neboť rozptýlí život vězňů, poslouží k propagandistickým účelům a ještě zpestří volný čas dozorců.

Repertoár táborových kapel zahrnoval německé marše, vídeňské valčíky, populární melodie, písně z operet, ale i vážnou hudbu, ponejvíce z období romantismu. Pro židovské vězně často platil zákaz hrát hudbu árijských, zejména německých skladatelů. Kapely hrávaly během odchodu do práce a příchodu zpět, zajišťovaly program pro dozorce i spoluvězně a v jistých případech tvořily kulisu hrůzyplnému divadlu při příjezdu nočních transportů, procesu selekce či nástupu do plynových komor. K sadistickým choutkám SS patřily úkoly hrát (nebo zpívat) při popravách, při rozvážení mrtvých těl, jako součást trestu nebo v rámci pořadu zesměšňujícího věznění.

Nebývalý rozmach uměleckých aktivit se odehrál v Terezíně, což je dáno jeho speciálním postavením jako „modelového ghetta“. Paralelně zde byla činná řada souborů, jejichž záběr byl značně široký. Pořádala se kabaretní představení, byla uváděna klasická dramata, hrálo se loutkové divadlo, vedle symfonického orchestru existovala městská hudba, jazzový soubor, pěvecké sbory, smyčcové kvartety, koncertovali i sólisté a realizace se dočkaly celé opery. Nacisté tuto aktivitu podporovali, aby ji posléze mohli využít k propagandistickým účelům, tj. u příležitosti návštěvy komise Mezinárodního červeného kříže a pro natáčení filmu *Terezín – Město darované*.

Vedle Terezína měla hudba a divadlo relativně nejlepší podmínky v (ostatních) židovských ghettech, kde řada těles a souborů setrvala ve své činnosti z meziválečného období a jiné se nově ustavily. Stejně jako v Terezíně i zde působily samosprávné židovské instituce, jež zaštitily poměrně bohatý, leckde pravidelný program. Konaly se symfonické,

komorní a sólové koncerty, divadelní ansámblы uváděly dramata v polštině i v jidiš, k vidění byla pouliční představení. Politicky zaměřené pořady se odehrávaly v polévkových kuchyních, jež představovaly zázemí pro politická a partyzánská seskupení.

Kulturní činnost usnadnila uvězněným lidem uchovat si identitu a přežít utrpení života v internaci. Hudba i divadlo pomáhaly stmelit kolektiv a uchovat jiskru naděje. Alespoň ony zůstaly ve strastiplné realitě táborů a ghatt tím, co ještě připomínalo normální život. Konečně status hudebníka či baviče zajistil řadě vězňů přežití v praktické rovině, neboť zaručoval lepší ubytovací podmínky, větší přiděly jídla, snazší práci a mírnější zacházení.

Množství článků, studií, knih a jejich kapitol, vzpomínkových i odborných, které reflektují umění v táborech a ghettech, je dokladem toho, jak mnoho znamenaly podobné aktivity pro oběti nacistické zvěle. Ale nejen to. Je také tím, co – stejně jako samotná tvůrčí činnost vězňů – vypovídá o obecném významu kulturních projevů pro autonomní život člověka. V oblasti odborné literatury prožívá toto téma v posledních letech nebývalou konjunkturu a lze předpokládat, že zájem veřejnosti se bude ještě zvětšovat. Památka amatérských a profesionálních umělců z koncentračních táborů a ghatt si to určitě zaslouží.

Seznam použité literatury

- Arad Jicchak, *Belzec, Sobibor, Treblinka: Vyhlazovací tábory akce Reinhard*. BB/art, Praha 2006.
- Bluhm Hilde O., *How Did They Survive? Mechanisms of Defence in Nazi Concentration Camps*, in: *American Journal of Psychotherapy*, zima 1999 (96–123).
- Bondyová Ruth, *Humor jako zbraň*, in: *Terezínské studie a dokumenty*, ročník 1997 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997.
- Daniel Curt, *Theatre in the German Concentration Camps: Creativity and Resistance in Dachau and Buchenwald* [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=214], staženo 1.2. 2009.
- Fackler Guido, *Music in Concentration Camps 1933–1945* [<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html>], staženo 1.2. 2009.
- Fackler Guido, *Musical life in the concentration and death camps* [<http://typo3.ort.org/index.php?id=407>], staženo 1.2. 2009.
- Fénelonová Fania, *Dívčí orchestr. Svědectví sebrané Marcelou Routierovou*. Naše vojsko, Praha 1984.
- Gazsi Roman, *Koncentrační tábor Litoměřice* [<http://richard-1.com/tabor.htm>], staženo 29.4. 2009.
- Gilbert Shirli, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Clarendon Press, Oxford 2005.
- Goldfarb Alvin, *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, in: *Performing Arts Journal*, podzim 1976 (3–11).
- Gutman Yisrael., *The Jews of Warsaw 1939–1943: Ghetto, Underground, Revolt*. Indiana University Press, Bloomington a Indianapolis 1989.
- Herrmann Heinz J., *Můj boj proti konečnému řešení: z Opavy a Prostějova přes Terezín, Osvětim-Birkenau a Dachau do Izraele*. Společnost pro odbornou literaturu/Barrister & Principal, Brno 2008.
- Kantor Alfred, *Svědectví: Terezín, Osvětim, Schwarzheide: prosinec 1941–květen 1945*. TeMi CZ, Velké Bílovice 2007.
- Kuna Milan, *Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z čes. zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. Naše vojsko/ČSPB, Praha 1990.
- Kuna Milan, *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941–1945: o činnosti a tvorbě hudebníků v koncentračním táboře Terezín*. Editio Bärenreiter, Praha 2000.

- Kühn Volker, *They played for their life: Cabaret in the Face of Death* [http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=529], staženo 13.3. 2009.
- Langer Lawrence L., *The Art of Atrocity*, in: Tikkun (Jul/Aug2002), Vol. 17, Issue 4, str. 67–71.
- Macháček Fridolín, *Plzeň, Terezín, Flossenbürg*. František Novák, Praha 1946.
- Margry Karel, *Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942)*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1998 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná, Eva Lorencová). Academia/Nadace Terezínská iniciativa Praha 1998.
- Ringelblum Emmanuel, *Notes from the Warsaw Ghetto: The Journal of Emmanuel Ringelblum* (ed. Jacob Sloan). Schocken Books, New York 1974.
- Rothkirchenová Livie, *Duchovní odpor v Terezíně*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1997 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997.
- Seemann Richard, *Litzmannstadt 1941–1944: dokumenty a výpovědi o životě českých židů v lodžském ghettu*. Ústav mezinárodních vztahů, Praha 2000.
- Schönová Vlasta, *Chtěla jsem být herečkou*. Ivo Železný, Praha 1993.
- Šormová Eva, *Divadlo v Terezíně 1941/1945*. Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1973.
- Šormová Eva, *Divadlo v Terezíně*, in: Terezínské studie a dokumenty, ročník 1997 (ed. Miroslav Kárný, Margita Kárná). Academia/Nadace Terezínská iniciativa, Praha 1997.
- Theatre Art: Introduction* [<http://holocaustmusic.ort.org/index.php?id=theatreart.%20>], staženo 1.2. 2009.
- Trunk Isaiah, *Łódź Ghetto: A history*. Indiana University Press, Bloomington a Indianapolis 2006.
- Vavruška Eduard, *Loutky za ostnatým drátem: příspěvek k dějinám čs. loutkářství za druhé světové války*. Skupina amatérských loutkářů Svazu čes. divadelních ochotníků/Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989.
- We are children just the same: Vedem, the secret magazine by the boys of Terezín* (ed. Křížová Marie Rút, Kotouč Kurt Jiří, Ornest Zdeněk). Aventinum, Praha 2000.
- Zámečník Stanislav, *To bylo Dachau*. Paseka, Praha/Litomyšl 2003.
- Żywulska Krystyna, *Přežila jsem Osvětim*. NV, Praha 1957.