

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Bakalářská práce



HRÁLY O ŽIVOT

**Obraz osvětimského ženského orchestru v memoárech
a vyprávění přeživších**

Markéta Burman

Vedoucí práce: Mgr. Hedvika Novotná

Praha 2016

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. 1. 2016

.....

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě bych chtěla poděkovat Mgr. Hedvice Novotné, že se mě ujala a vždy mi ochotně radila a pomáhala i navzdory ztíženým podmínkám. Také bych chtěla poděkovat svému manželovi Adlaiovi za trpělivost, kterou se mnou měl nejen během přípravy této práce, ale i celého studia. Můj dík patří také Mgr. Jakubu Mlynářovi, koordinátorovi CVH Malach, za jeho vstřícnost a ochotu.

OBSAH

1. ÚVOD	4
2. TEORETICKÉ ZÁZEMÍ	7
2.1 KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ A HISTORIE	7
2.2 PAMĚŤ A HOLOCAUST	11
2.3 PROČ TAK POZDĚ?	12
2.4 HISTORICKÉ POZADÍ - KONCENTRAČNÍ TÁBOR OSVĚTIM	16
2.5 ORCHESTRY V KONCENTRAČNÍCH TÁBORECH	18
2.6 MEMOÁRY	21
3. VÝZKUMNÉ OTÁZKY, POUŽITÉ PRAMENY, VÝBĚR VZORKU	23
3.1 VÝZKUMNÉ OTÁZKY	23
3.2 PRAMENY	24
3.3 VÝBĚR VZORKU Z NARATIVŮ	27
3.4 METODOLOGIE	27
4. EMPIRICKÁ ČÁST	30
4.1 AUTORKY MEMOÁRŮ	30
4.2 VZPOMÍNKY NA ORCHESTR – VZTAHY MEZI HUDEBNICEMI	37
4.2.1 PODOBY ANTISEMITISMU	38
4.2.2 SYMPATIE A ANTIPATIE UVNITŘ SKUPIN	46
4.3 VZTAH K AUTORITÁM	50
4.3.1 RŮZNÉ PODOBY ALMY ROSÉ	50
4.3.2 ORCHESTR A VEDENÍ TÁBORA	56
4.4. „MLUVIT O HUDBĚ JE JAKO TANČIT O ARCHITEKTUŘE“	59
4.4.1 HUDBA JAKO ZÁCHRANA.....	60
4.4.2 HUDBA JAKO TRAUMA.....	63
5. ZÁVĚR	76
PRAMENY A LITERATURA	81
PŘÍLOHA – SEZNAM OBYVATELEK HUDEBNÍHO BLOKU.....	85

motto:

Přežije z orchestru dost vězeňkyň, aby mohly vydat svědectví o tom, čím byl, nebo se bude vědět jen to, co o nás povědí ty druhé, které si z tábora na svobodu přinesou jen závist, žárlivost, hněv, hořkost nebo chmurný humor?

(Fania Fénelonová: Dívčí orchestr, str. 161)

1. ÚVOD

Povědomí o koncentračních táborech jako o něčem hrozivém a výlučném mě provází od dětství. Každé prázdniny jsme s bratrem trávili u prarodičů v Litoměřicích, jen asi 3 kilometry od Terezína, kam nás děda bral na prohlídku Malé pevnosti snad každé léto. Tehdy, v 70. letech, nám byla prezentována jako koncentrační tábor, a jak jsem se postupem času začala dozvídat o jejich existenci a o tom, čemu sloužily, chtěla jsem pochopit, co vlastně holocaust byl a kdo a proč ho způsobil.

Začala jsem vyhledávat literaturu, ve které bych se dozvěděla víc. Pochopitelně to byla převážně beletrie, která byla v normalizačním Československu dostupná. Ve druhé polovině osmdesátých let jsem objevila knihu, která na mne zapůsobila obzvlášť silně – Dívčí orchestr, který podle vyprávění Fanii Fénelonové sepsala Marcela Routierová. Fania Fénelonová byla členka orchestru, sestaveného ve vyhlazovacím koncentračním táboře Osvětim – Březinka. Kniha je napsána velmi čtivě a určitě hodně ovlivnila mou představu nejen o orchestru, ale i o životě v tomto neblaze proslulém koncentračním táboře, který se stal symbolem holocaustu.

Teprve nedávno jsem se dozvěděla o existenci Centra vizuální historie Malach, díky němuž je možno nahlédnout do archívů USC Shoah Foundation a velmi jednoduše vyhledávat jednotlivá svědectví přeživších genocidy, ale především holocaust – těch je

přes 51 tisíc. Původně jsem hledala výpovědi k jiným tématům, ale několikrát jsem narazila na vyprávění právě o ženském orchestru v Osvětimi, a to nejen z pohledu jeho bývalých členek, ale také ostatních přeživších vězeňkyň tábora. A zjistila jsem, jak moc se často tyto narativy liší od vyprávění Fanii Fénelonové. Začala jsem přemýšlet o tom, jak velkou roli při našem formování představy nebo povědomí o určitém jevu nebo historické události hraje to, na jaký zdroj narazíme a jak věrohodně na nás působí - co vlastně formuje naše historické povědomí.

Tyto příběhy z období 2. světové války jsou stále součástí živé kolektivní paměti, podle konceptu Jana Assmanna jsou paměť komunikativní (Assmann, 2001), nejsou „zakonzervované“ v minulosti, ale utvářejí se i současností jejich aktérů a vypravěčů. Ve své bakalářské práci se tedy budu zabývat právě rozmanitostí paměti ztělesněné do publikovaných i nepublikovaných vzpomínek. V souvislosti s osvětimským ženským orchestrem se budu zabývat dvěma hlavními tématy, nejdříve tím, jak hudebnice ve svých memoárech a rozhovorech vzpomínají na mezilidské vztahy v orchestru, jak dnes reflektují (případně popírají) přítomnost antisemitismu židovské a nežidovské obyvatelky hudebního bloku, a jak vzpomínají na táborové autority, tedy vedení tábora a dirigentku. Druhým tématem bude hudba, kterou byl orchestr nucen hrát. V této části se pokusím interpretovat vzpomínky nejen hudebnic samých, ale především žen, uvězněných v Birkenau, které samy v orchestru nehrály a znaly jej jen zvenčí jako nucené posluchačky. Především mě bude zajímat, co si dnes vybavují, když hovoří o hudbě v Osvětimi.

Moje bakalářská práce je členěna na teoretickou a empirickou část. Teoretickou část práce začnu kapitolou o teorii kolektivní paměti, navážu tím, jak se po 2. světové válce měnil narativ židovské genocidy od zahrnutí židovských obětí do množiny všech obětí nacismu po vytvoření samostatného paradigmatického pojmu „holocaust“ (v Izraeli „šoa“), a co vytvoření této samostatné kategorie znamenalo pro přeživší - jak se změnil společenský status obětí a jak tato změna podnítila zájem veřejnosti o jejich vzpomínky. Dále budu svou práci rámovat stručnou historií koncentračního tábora

Osvětim-Březinka (Auschwitz-Birkenau) a nástiněm problematiky zakládání orchestrů v koncentračních táborech jako takových s důrazem na ženský osvětimský orchestr. Rozeberu prameny, ze kterých jsem ve své práci čerpala, a které jsem po jejich přečtení a poslechu, resp. překladu interpretovala.

Empirickou část uvedu medailony autorek autobiografických knih. Analýzu pramenů rozdělím do dvou hlavních témat - mezilidské vztahy a hudba, a každé téma ještě bude členěno zvlášť – téma mezilidských vztahů na vztahy mezi dívkami v orchestru všeobecně, na to, jak reflektují antisemitismus a jak vzpomínají na táborové authority, tj. dirigentku orchestru Almu Rosé a nacistické velení. Téma hudby bude rozděleno do dvou podtémat – jak na hudbu vzpomínají hudebnice a jak ostatní vězeňkyně v Osvětimi.

2. TEORETICKÉ ZÁZEMÍ

2.1 KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ A HISTORIE

Paměť začala být v minulém století velkým tématem a středem zájmu hlavně filosofie, historie a psychologie, teprve později se výzkumem paměti začala zabývat sociologie. K současnému prudkému nárůstu zájmu o studium paměti došlo s odkrýváním traumatických vzpomínek přeživších šoa hlavně v 80. letech 20. století, dalším impulsem se pak stal konec studené války a konec totalitních režimů v Evropě na přelomu 80. a 90. let. Události dvacátého století musely být společensky zhodnoceny a v posttotalitních zemích přehodnoceny, a to způsobilo nárůst zájmu sociologů o téma paměti (Šubrt, Pfeifferová 2010).

Půjdeme-li k počátkům konceptu kolektivní paměti ve společenských vědách, musíme začít u francouzského sociologa a filosofa Maurice Halbwachse, který ve své práci vycházel především ze dvou zdrojů. Jedním byl filosof Henri Bergson, v jehož filosofickém systému hraje paměť významnou roli. Ve svém díle *Hmota a paměť*, vydaném v roce 1896, se zabývá vztahem mezi tělem a duchem. Člověk je podle Bergsona vytvářen svými vzpomínkami, které v sobě nosí a selektivně si je vyvolává. Nové vzpomínky se nabalují na staré, přidávají se nové zkušenosti. Paměť je v Bergsonově podání předpokladem vědomí, trvání a času (Šubrt, Pfeifferová 2010).

Hlavní Halbwachsovou inspirací se ale stal jeho učitel, významný francouzský sociolog Émile Durkheim, především svou teorií kolektivního vědomí. Durkheim rozlišoval kolektivní a individuální úroveň vědomí a tvrdil, že kolektivní vědomí se sice skládá z individuálních jedinců, ti by se ale odděleně chovali jinak než ve skupině. Na to Halbwachs navázal svou teorií o „sociálních rámcích paměti“, díky nimž se naše paměť ustanovuje a reprodukuje. I když vzpomínáme jako jednotlivci, jsou naše vzpomínky vždy podmíněny a formovány referenčními rámci, ve kterých se pohybujeme, a ty jsou dány společenskými skupinami, jejichž jsme členy. Sociální rámce paměti jsou hlavně

jazykové povahy, protože komunikace ve skupině probíhá hlavně prostřednictvím jazyka, a dále je to prostor a čas, které nám pomáhají při utváření naší identity ve skupině (Šubrt, Maslowski, Lehman, 2014).

Větší důraz na problematiku kolektivní paměti položil Halbwachs ve svém nedokončeném díle (zemřel v r. 1945 v koncentračním táboře Buchenwald). Tato práce byla několikrát revidována a vydána, poslední počin, kritické vydání připravené Gérardem Namerem, bylo přeloženo do češtiny a v r. 2009 vydáno pod názvem Kolektivní paměť (Šubrt, Maslowski, Lehman, 2014). Autor zde zdůrazňuje, že veškeré vzpomínky, které máme, jsou projevem kolektivní paměti. Jak už bylo řečeno dříve, vyvolávání vzpomínek je podmíněno společenskými rámci, ve kterých se pohybujeme. Ty se během života mění, proto i my naše vzpomínky podle těchto nových rámců rekonstruujeme. Máme-li s nějakou skupinou společné zážitky, na nějakou dobu přerušíme kontakty a po letech se znovu sejdeme, naše vzpomínky se mohou lišit, což je dáno hlavně tím, že jsme se mezitím stali členy jiných skupin, ze kterých si přenášíme naše současné představy. Dokonce se může stát, že vzpomínky nás a druhých se budou úplně míjet, protože k rekonstrukci společné vzpomínky je zapotřebí, aby se naše paměť vzájemně shodovala (Halbwachs, 2009). Nemůžeme-li vzpomínky opřít o svědectví někoho dalšího, je vzpomínání velmi obtížné, ne-li nemožné.

I když existují individuální vzpomínky, které se soustřeďují kolem individuální osoby, jsou utvářeny ve společnosti, která je formuje. Události, na které si vzpomínáme, můžeme opřít o vzpomínky kolektivní (například i prostřednictvím médií), a historické vzpomínky z doby, kterou si nemůžeme pamatovat, také čerpáme z paměti druhých, zde se jedná o paměť vypůjčenou. Zde Halbwachs rozlišuje mezi pamětí vnitřní, osobní, autobiografickou, která je souvislá a hutnější a vypomáhá si pamětí historickou, která je vnější, sociální, sice rozsáhlejší, ale schematická a zkratková. Dítě nevnímá historické události, které se kolem něj odehrávají, pokud přímo nezasahují do života skupiny, ve které se nachází, tj. v rodině, chybí mu širší sociální rámec.

Halbwachs staví historii a paměť do protikladu. O historii se dá hovořit až v okamžiku dovršení a uzavření události, kdy je možné ji zpětně zhodnotit. Historie je jednotná a celistvá, skládá se z jednotlivých dílčích událostí, ale vytváří ucelený obraz. Nezastává stanovisko některé z existujících skupin, měla by stát nad nimi. Naproti tomu kolektivní paměť se podle Halbwachse opírá o skupinu ohraničenou v čase a prostoru. Je to souvislý proud myšlení, který žije ve vědomí jednotlivých členů skupiny, a nepřesahuje její hranice. Zatímco historie se nezabývá dobou, ve které nedocházelo k významným změnám, v kolektivní paměti vzpomínky na takovou dobu ulpívají (Halbwachs, 2009).

Dá se říci, že podle Halbwachse můžeme najít tolik interpretací minulých událostí, kolik je skupin, a i v rámci jedné – v té době existující – skupiny se dnes budou vzpomínky lišit, protože budou ovlivněny současnými rámci, ve kterých se vzpomínající nacházejí (Halbwachs, 2009).

Na Maurice Halbwachse navázal současný francouzský historik Pierre Nora. Podle něj je historie jen problematickou a neúplnou rekonstrukcí minulosti a jejím skutečným posláním je zničení a potlačení žité, přirozené paměti. Zaměřuje se hlavně na tzv. místa paměti, o kterých napsal rozsáhlé sedmisvazkové dílo *Les lieux de mémoire*, které zatím nebylo přeloženo do češtiny. Za místa paměti Nora považuje určitá místa ukotvení kolektivní paměti, díky kterým může přetrvávat napříč historií. Místa paměti mohou být hmotná, např. budovy, památníky, náhrobky, pamětní desky, muzea, archívy, ale i knihy, svátky a výročí, různé znaky a symboly (Mlynář, 2014). Tato místa sice vytváříme proto, abychom nezapomněli, ve skutečnosti nám ale umožňují zapomenout a místo použít jako berličku pro svou paměť (Barša, 2011). Podle francouzského antropologa bulharského původu Tzvetana Todorova nepřiznává Nora paměti status soupeřky historie, ale říká, že se stává předmětem historického bádání. Naše doba se vyznačuje zálibou v archivování a uchovávání a historik se snaží paměť analyzovat a vysvětlit její oblíbenost (Todorov, 1998a). Nicméně na ideologické rovině staví Nora paměť a historii proti sobě – „paměť je pro historii vždy podezřelá, protože skutečným posláním historie je její zničení a potlačení.“ Podle něj se v důsledku rozvoje

historické vědy a vlivem probíhajících sociálních procesů současné společnosti kolektivní paměť rozpadá a přesouvá na individuální, subjektivní úroveň (Nora, 1984 in: Todorov, 1998a, 34).

I Tzvetan Todorov se zabývá rozdílem mezi pamětí a historií. Podle něj se historie zabývá hmotným a kvantifikovaným světem, kdežto u paměti je více důležitá stopa, kterou zanechává událost v duchu jednotlivců a na rozdíl od historie dává přednost nehmotnému světu duševních zážitků. Akteři vyjadřují vzpomínky podle toho, jak situaci viděli a pociťovali oni sami. Proto se dá říci, že podle Todorova je paměť zaujatá a subjektivní, většina svědků dodržuje nevědomé pravidlo „*pamatujeme si především dobro, které jsme činili, a zlo, které jsme trpěli*“ (Todorov, 1998a, 38), takže to, co by jim druzí mohli vyčítat, si dokážou sami před sebou i druhými ospravedlnit. Ale i když je to většina, zůstává podle autora asi jedna pětina těch, kteří se snaží zaujmout nestranný postoj a mluví i o skutečnostech, které jim příliš nelichotí. Stejně tak historikovo postavení by mělo být ideálně nestranné, měl by soudit ve jménu společného dobra, na rozdíl od svědka, který vystupuje a soudí v zájmu svém nebo své skupiny. Skupina nemá také zcela jednotnou paměť, je složená z jedinců, kteří mohou na událost vzpomínat trochu jinak, ale tato mnohost může na druhou stranu být obohacující (Todorov, 1998a).

U historických knih podle Todorova předpokládáme, že usilují o pravdu adekvační, tedy o shodu mezi poznáním a věcí. Chceme-li si ověřit jejich pravdivost, srovnáváme obsah knihy s výpověďmi. I když můžeme svědectví kontrolovat podobně, musíme vycházet z toho, že nemůžeme očekávat referenční pravdu, ale intersubjektivní. Scéna je pravdivá tehdy, souhlasí-li s ní ti, kdo stejnou dobu prožívali, tyto výpovědi skrývají pravdu o lidských životech. Nedá se tedy říci, že by při hledání pravdy byla paměť méněcenná, jen když hledáme adekvační pravdu, měli bychom přihlídnout k dalším pramenům – dokumentům, fotografiím a jiným hmotným stopám. Pamětník se nesnaží o hledání pravdy nebo o nestrannost, protože jeho identita je vytvářena vzpomínkami,

které formují náš obraz o nás samých. Zásahem do tohoto základu ohrožujeme svou totožnost (Todorov, 1998a).

Historie a paměť se podle Todorova mohou velmi dobře doplňovat. Pokud nás zajímá, co si aktéři události mysleli, proč jednali tak, jak jednali, je dobré si vyslechnout strany s odlišnými názory (např. ideologicky protilehlé) a porovnat je. Když nás zajímá hodnota těchto stanovisek a z toho plynoucí následky, pak bude lepší se obrátit ke zpracované historii. Ideálně můžeme obojí kombinovat (Todorov, 1998a).

Manipulace s pamětí byla jedním hlavních z nástrojů, který běžně používaly totalitní režimy 20. století k udržení moci. Dnes však, po jejich rozpadu, se euroamerická společnost naopak potýká s přemírou informací. Nestačíme je všechny zpracovávat a ukládat, musíme je neustále mazat a nahrazovat novými, což má nakonec stejný důsledek, jaký měla cenzura a mazání informací ve službě totalitním režimům. Dnešní nadbytek informací je ale mnohem efektivnější, protože nebudí odpor (Todorov, 1998b).

Ke zneužívání paměti dochází ale i tak, že se události minulosti používají k ospravedlnění událostí současných, naopak mnoho nových křivd podle Todorova vzešlo z připomínání křivd minulých, to byl případ například fašistického Německa a Itálie. Aby se zneužívání paměti zabránilo, je třeba si uvědomit, říká Todorov, zda se jedná o paměť doslovnou, nebo příkladnou. O doslovnou paměť jde, když se přítomnost podřizuje minulosti, protože stará událost je nepřekonatelná. Užíváme-li paměť příkladně, bereme si ze staré události ponaučení do současnosti a pomáhá nám pochopit podobné fenomény, což je zdravý přístup, který bychom měli volit (Todorov, 1998b).

2.2 PAMĚŤ A HOLOCAUST

Todorov dává příklad, jak lze v případě holocaustu použít doslovnou a příkladnou paměť k ospravedlnění viníků nebo naopak uznání utrpení obětí. Když postavíme vedle

sebe nacistickou genocidu Židů¹ a sovětské gulagy, tak jejich porovnávání přivítají „kati“ na nacistické straně, protože to umenšuje jejich vinu (nedělali jsme to jen my) a oběti na komunistické straně (trpěli jsme podobně jako Židé). Naopak holocaust jako jedinečný a nesrovnatelný uvítají jeho oběti (nikdo netrpěl jako my) a „kati“ na straně komunistické (nechovali jsme se tak hrozně jako nacisté) (Todorov, 1998b).

Tím, zda můžeme holocaust považovat za událost srovnatelnou s jinými genocidami, nebo zda se jedná o událost jedinečnou a nesrovnatelnou, se zabývá také Pavel Barša v knize Paměť a genocida (2011). Na jednu stranu nám nacistická genocida připadá jako něco, co se vymyká všem známým a do té doby existujícím kategoriím, na druhou stranu bychom v případě její výlučnosti nesměli srovnávat s ničím jiným. Tady bychom se podle Barši mohli dostat do situace, kdy bychom oběti holocaustu považovali za výjimečné, za jedinečnou kategorii, jinou skupinu lidí, čímž bychom je opět vydělili ze zbytku lidstva. Udělali bychom prakticky to, co udělali nacisté, jen s opačným znaménkem. Paradoxní by také bylo, kdybychom tuto událost vyjmuli z množiny událostí, které má reprezentovat (Barša, 2011). Tyto otázky souvisí s otázkou kolektivní paměti a jejího využití nebo zneužití v zápase o moc, jak už bylo zmíněno u T. Todorova.

2.3 PROČ TAK POZDĚ?

Narace holocaustu tak, jak ji známe dnes, se velmi liší od doby zhruba dvacet let po válce. Masakr Židů byl bezprostředně po 2. světové válce zahrnut do pojmu „nacistická zvěrstva“ a nezdůrazňovalo se výjimečné postavení lidí, kteří byli nacistickými norimberskými zákony z r. 1935 označeni jako Židé. Podle J. C. Alexandera byly tyto válečné události interpretovány prostřednictvím progresivní narativní struktury jako

¹ Ve své práci píšu slovo Žid, Židovka s velkým počátečním písmenem, protože v kontextu holocaustu tak byli podle norimberských zákonů označováni příslušníci etnické skupiny, nikoli náboženské. V citacích z knihy F. Fénelonové jsem zachovala původní pravopis, tedy malé počáteční písmeno.

vítězství dobra nad zlem a nový počátek, jako události, ze kterých se svět poučí a stane se lepším (Alexander, 2002). Definice zločinu proti lidskosti byla vytvořena po válce při norimberských procesech s čelními představiteli nacistického Německa, aby mohl vzniknout zákon o zločinu proti lidskosti, který získal retrospektivní platnost (Arendtová, 1995) a do slovníku mezinárodního práva byl zaveden pojem „genocida“.

Zatímco v poválečné Evropě, Severní Americe a Izraeli byli uctíváni hrdinové odboje a vojáci, nebojující oběti genocidy byly zahrnuty do kategorie „deportovaných“ do nacistických táborů (včetně dětí), ale nebylo připomínáno, že se jednalo o cílené vyvražďování jednoho konkrétního etnika. O obětech se hovořilo jako o obyvatelích jednotlivých států, jejich židovství se nezmiňovalo.

Podle Barši to bylo dáno i zájmy obou stran studené války. Západní Německo se stalo součástí protisovětské, antikomunistické koalice a komunismus byl postaven na roveň nacismu, takže nacistické genocidě Židů byla upřena její specifická. Stalin, který do r. 1948 podporoval legitimitu ustanovení státu Izrael, udělal v listopadu 1948 protižidovský obrat. Podle amerického historika Timothy Snydera ospravedlňovala sovětská moc svou nadvládu utrpením sovětského lidu, který bojoval proti nacistické okupaci (Snyder, 2010, podle Barša, 2011). O tom, jak vysoké procento obětí tvořila židovská menšina, se hovořit nesmělo, natož o faktu, že se na jejich utrpení podíleli i někteří kolaborující občané Sovětského svazu (Barša, 2011).

Podle Snydera se už v průběhu války neměl přiznávat Židům samostatný status, což může být interpretováno dvěma způsoby – pojmání Židů jako jedné skupiny by znamenalo jejich uznání jako jedné rasy, to znamená fakticky potvrzení Hitlerova stanoviska. Na druhou stranu to lze interpretovat i jako známku velmi přítomného antisemitismu v Sovětském svazu, Polsku, Velké Británii a USA (Snyder, 2010, podle Barša, 2011).

Tak to pokračovalo i po druhé světové válce. Ti, kteří genocidu přežili, nechtěli o své zkušenosti hovořit, a to ani se svými nejbližšími a vlastními dětmi. Cítili se být

pošpinění dehumanizací v koncentračním táboře a často si museli klást otázky, proč zrovna oni přežili, zda to nebylo na úkor těch, kteří tam zůstali. Jejich situace se dá přirovnat k situaci znásilněných žen v patriarchální společnosti, což přináší dvojí trauma – ze znásilnění a ze strachu z odsudku společnosti (Chaumont, 1997, podle Barša, 2011). Svět, do kterého se vrátili, byl často nepřátelský a nikdo se raději nechtěl na nic ptát. I pro spojenecké vojáky, kteří lágry osvobodili, a později pro přijíždějící reportéry a politiky, bylo obtížné tyto zubožené lidské trosky nepovažovat za nějakou divnou, cizí rasu, která „stejně tak mohla být z Marsu, nebo z pekla“ (Alexander, 2002, 8). Málokdo se zajímal o jejich osudy, nebyli vnímáni jako individuální lidské bytosti, ale jako „masa, a často jako odpad, zkamenělý, zahanbující a páchnoucí“ – nejen reportéry, ale i mocnými spojeneckými generály (Alexander, 2002, 8). Mnoho z nich se nemělo kam vrátit, zůstávali po další dlouhé měsíce umístěni v osvobozených koncentračních táborech a paradoxně bylo pro ně mnohem obtížnější získat vízum do Velké Británie nebo USA než pro nežidovské německé a polské přeživší, kteří žili v lepších podmínkách a vypadali „normálněji, vyrovnaněji, lidštěji“ (Alexander, 2002, 8). To byl případ i cellistky osvětimského dívčího orchestru Anity Lasker-Wallfisch a její starší sestry Renate, kterým se podařilo po osvobození Belsenu v březnu 1945, kam byly z Osvětimi převezeny v říjnu 1944, odcestovat do Velké Británie až v březnu 1946, a to jen díky tomu, že zfalšovaly datum narození, aby jim bylo méně než 20 let, což byla podmínka pro získání víza (Lasker-Wallfisch, 1996, 130).

Dokonce i v Izraeli, kde byla šoa neboli katastrofa vnímána jako nejdůležitější událost války, byl vztah k obětem nacistické genocidy ambivalentní. Na jedné straně byla bolest a smutek nad masovými vraždami, na druhé straně byla jejich pasivita, s jakou šla většina z nich na smrt, nehrdinská, a nezapadala do ideologie mladého státu Izrael, který si musel své právo na existenci dobývat se zbraní v ruce (Barša, 2011).

Určitým mezníkem se stal Eichmannův proces v Jeruzalémě v r. 1961. Tento válečný zločinec byl jako jediný z bývalých nacistů souzený nikoliv všeobecně za zločiny proti lidskosti, ale za zločiny proti židovskému národu. Účelem tohoto procesu bylo také

ospravedlnění existence státu Izrael a vzkaz jeho židovským obyvatelům, hlavně mladým, že jedině vlastní stát je s to zajistit jim bezpečí (Arendt, 1995).

K velkému obratu došlo podle Barši v roce 1967 se šestidenní válkou, vojenským konfliktem mezi Izraelem a koalicí Egypta, Jordánska a Sýrie. V době před jejím vypuknutím se v obavách z porážky začalo hovořit o druhém holocaustu a mění se pohled i na pasivní oběti nacismu. Po proměně chápání nacistické genocidy samotným Židovstvem došlo k přeznačení židovské genocidy paradigmatickým termínem holocaust i v západních společnostech. Oběti začínají získávat vyšší morální status než ti, kteří bojovali se zbraní v ruce, a tedy nemohli být zcela nevinní, a příslušnost ke společenství obětí náhle získává i společenskou prestiž. Přeživší začínají hovořit o svých zážitcích a veřejnost je ochotná poslouchat (Barša, 2011).

Až v této době, více než 20 let po válce, se začínají události holocaustu více připomínat budováním míst paměti - otevírají se nová muzea, staví se památníky, pořádají vzpomínkové slavnosti. Holocaust se mytizuje i díky popkultuře, v USA je v roce 1979 uveden televizní seriál Holocaust, který měl obrovskou sledovanost, v roce 1993 natočil Steven Spielberg kontroverzní Schindlerův seznam, kterému je podle Barši oprávněně vytýkáno, že holocaust pojímá jako téměř barvotiskovou pohádku o boji dobra se zlem. Na jedné straně stojí Němec Schindler, který se v průběhu filmu stává lepším člověkem a nakonec zachrání několik Židů, na straně zla sadistický esesák Amon Goeth, který je po zásluze potrestán. Takovéto zobrazení je pro diváky úlevné, protože je utvrzuje v tom, že stojí na té správné straně – zlo jsou ti brutální Němci (Barša, 2011).

Skutečnost však tak úlevná není, protože nacisté nebyli žádný zvláštní druh lidí, jak ukázala i Hannah Arendtová ve své knize *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla*, kde představuje Adolfa Eichmanna, jednoho z hlavních vykonavatelů „konečného řešení židovské otázky“, jako obyčejného úředníka s jedinou ambicí – dělat dobře svou práci (Arendt, 1995). To je ostatně i poselství jiného filmu – Šoa francouzského režiséra Claude Lanzmanna z roku 1985. Jeho téměř desetihodinový dokument nic nekomentuje ani nevysvětluje, jen ukazuje výpovědi nejen židovských přeživších, ale

také Poláků, kteří vše na vlastní oči viděli, a bývalých esesáků, kteří se na „konečném řešení“ podíleli. Jak říká Pavel Barša: „Proti holocaustu v podobě vznešeného monumentu (*Šoa*) stojí holocaust v podobě melodramatického kýče (*Schindlerův seznam*).“ (Barša, 2011, 22). V bývalém Československu o holocaustu začínají pamětníci hovořit většinou až po roce 1989 (Hes, 2013).

Fakt, že přeživší holocaustu jsou najednou ochotni o svých zkušenostech hovořit, může vysvětlovat i koncept kolektivní paměti Jana Assmanna. Používá termíny komunikativní a kulturní paměť, přičemž komunikativní paměť, které lze říkat i generační, zahrnuje vzpomínky na nedávnou minulost. Tyto vzpomínky se podle Assmanna dostávají do popředí v okamžiku, kdy pamětníci končí svůj aktivní profesní život a uvědomují si, že po jejich smrti se budou fakta o událostech, které prožili, šířit jen prostřednictvím médií. Komunikativní paměť žije s jejími nositeli po dobu 3 – 4 generací, tj. zhruba 80 let, což je doba, kterou se zabývá orální historie, zaměřená na narativní svědectví „zdola“, nebo také „dějiny všedního dne“ (Assmann, 2001, 49). Pak následuje tzv. plynoucí proluka (*floating gap*), přechodné období (Vansina 1985, podle Assmann, 2001), kdy už nežijí pamětníci, a během které se komunikativní paměť stává součástí paměti kulturní. (Assmann, 2001).

2.4 HISTORICKÉ POZADÍ – KONCENTRAČNÍ TÁBOR OSVĚTIM

Koncentrační tábor v Osvětimi (Auschwitz) byl založen v roce 1939 po německé invazi do Polska v areálu bývalých polských kasáren ve stejnojmenném městečku. Zprvu sloužil pro věznění především politických vězňů polského i německého původu, po zrušení spojenečtví Německa a SSSR v červnu 1941, kdy byl Sovětský svaz napaden, přibyli ještě sovětské váleční zajatci, a zatím relativně malý počet Židů z východní Evropy. Kapacita tábora byla brzy nevyhovující a bylo třeba ho rozšířit². Z původního tábora Auschwitz se stal Auschwitz I, v říjnu 1941 se na území vesnice Březinka začalo

² Auschwitz as a Concentration Camp - History. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, dostupné z: <http://en.auschwitz.org/lekcja/1/>, navštíveno 19. 8. 2015.

s budováním tábora Auschwitz II – Birkenau, který proslul jako největší vyhlazovací koncentrační tábor, a v říjnu 1942 byl na území městečka Monowice založen tábor Auschwitz III – Monowitz nebo také Buna podle komplexu německé továrny na chemikálie, kterou vlastnil německý koncern I. G. Farben. Tento tábor byl pracovní, továrna využívala vězně na otrocké práce. Pod velitelství KT Auschwitz spadalo ještě dalších 30 menších táborů na území Polska, Slezska a bývalého Československa.³

V září 1941 byla v základním táboře Auschwitz vyzkoušena nová metoda hromadného vraždění v plynových komorách za použití plynu cyklonu B, kdy během jediného dne zemřelo kolem 600 sovětských a 250 polských vězňů⁴. Tato metoda se ukázala jako velmi efektivní tím, že dokázala najednou „odbavit“ do té doby nevídané množství lidí, ušetřila se munice a navíc měla tu výhodu, že se vraždění stalo anonymním a odlidštěným, vrah neviděl na své oběti, čímž se eliminovaly případné negativní dopady na psychiku příslušníků SS, vykonávajících „vlasteneckou povinnost“ (Bauman, 2003). Od ledna 1942 se masové popravy plynem začaly uskutečňovat pravidelně až do listopadu 1944 a takřka výhradními „zákazníky“ se stali Židé. V březnu 1942 začíná deportace 69 tis. Židů z Francie a 27 tis. ze Slovenska, od 1. března funguje nový tábor Auschwitz II – Birkenau, jehož hlavní funkcí je „konečné řešení židovské otázky“, tj. jejich exterminace. V březnu 1942 přivezli do Březinky transport prvních 2000 židovských žen, pro které byl zřízen speciální tábor v sektoru Bia. Do ženského tábora se dostaly ty ženy, které prošly prvotní selekcí po příjezdu transportu. Vybrány byly jen mladé ženy, které byly zdravé a schopné pracovat, cesta ostatních vedla rovnou do plynových komor⁵. Vybraným vězeňkyním pak byly odebrány veškeré osobní věci včetně oblečení a bot, oholeny hlavy a celé tělo a na ruku vytetováno číslo. V tu chvíli přestaly být lidmi a staly se čísla, pod kterými se také musely hlásit. Dostaly staré a většinou špinavé nepadnoucí oblečení a dřeváky a putovaly dále do tzv. karantény, kde

³ Holocaust CZ, Dějiny, KC a ghetta, dostupné z: <http://www.holocaust.cz/dejiny/koncentracni-tabory-a-ghetta/osvetim/>, navštíveno 19. 8. 2015.

⁴ Auschwitz as a Concentration Camp - History. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, dostupné z: <http://en.auschwitz.org/lekcja/1/>, navštíveno 19. 8. 2015.

⁵ Auschwitz as a Concentration Camp - History. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, dostupné z: <http://en.auschwitz.org/lekcja/1/>, navštíveno 19. 8. 2015.

musely strávit několik dní v nepopsatelných hygienických a fyzicky i psychicky ubíjejících podmínkách. Pak byly roztříděny do tzv. pracovních komand, což obvykle obnášelo těžkou otrockou a fyzicky velmi náročnou práci, někdy i úplně nesmyslnou, jako bylo přenášení těžkých kamenů. Ženy zařazené do těchto pracovních komand obvykle v táboře dlouho nepřežily. Kromě vysilující práce musely čelit podvýživě, nemocem a brutálnímu zacházení ze strany stráží, ale často i spoluvězeňkyň v nadřízených pozicích kápů a vedoucích bloků. Navíc se často prováděly selekce i uvnitř tábora, po které byly hlavně slabé a nemocné ženy odvedeny do bloku 25, což byla čekárna před odjezdem do plynové komory. V tomto neblaze proslulém bloku čekaly na popravu bez vody, jídla a oblečení někdy i několik dní, s vědomím blížící se smrti (Newman & Kirtley, 2000).

2.5 ORCHESTRY V KONCENTRAČNÍCH TÁBORECH

Existovala ale i jiná pracovní komanda, do kterých se dostal jen málokdo, a kde byla šance na přežití většinou výrazně vyšší. Byly to např. různé kancelářské práce, tlumočnictví nebo práce v kuchyni nebo v tzv. Kanadě, jak se v táborovém slangu říkalo skladu zabavených věcí z transportů (Lasker-Wallfisch, 1996). Dalším elitním pracovním komandem byl oficiální táborový orchestr. Orchestry byly v prvních koncentračních táborech zakládány už od roku 1933 (Fackler, 2010). Byly zřizovány v kmenových koncentračních táborech na rozkaz SS a sloužily primárně k hraní pochodové hudby, která vyprovázela vězně brzy ráno na cestě do práce a večer vítala při příchodu ty, kteří přežili – mnoho z těch, kteří ráno odešli, již nežilo, a jejich těla přinesli jejich spoluvězni. Některé orchestry hrály i při selekcích a někde dokonce i u plynových komor nebo při popravách (Rataj, 2009). Často orchestry musely pořádat koncerty pro spoluvězně i příslušníky SS. Mít vlastní orchestr bylo pro vedení tábora často záležitostí prestiže a kulturního statutu (Fackler, 2015). Někteří vysoce postavení funkcionáři tábora byli vášnivými milovníky hudby a hudebníky využívali jako své osobní „hudební otroky“, kteří museli být kdykoliv k dispozici. Osud těchto hudebníků závisel tak na

milosti a nemilosti příslušníků SS, ale také jim po dobu, kdy byl o jejich služby zájem, zajišťovalo jejich postavení určitou imunitu, lepší zacházení a některá privilegia (Fackler, 2015).

V Osvětimi byly orchestry dva, mužský a ženský. Základ mužského orchestru vznikl už v roce 1941, když byli do tábora deportováni zatčení členové polského rozhlasového orchestru. K ustanovení orchestru došlo až v dalším roce s příchodem dalších profesionálních hudebníků převážně židovského původu. Orchester sloužil hlavně k hraní pracovním komandům k nástupu do práce a příchodu z práce a jeho členové neměli jen povinnosti jako hudebníci, ale přes den museli také pracovat (Newman & Kirtley, 2000).

S nápadem na založení ryze ženského orchestru, což v jiných táborech nemělo obdoby, přišla velitelka ženského tábora, SS obersturmbannführer Marie Mandelová, „žena s fanatickým obdivem ke kráse a láskou k hudbě, která také projevovala sadistickou brutalitu“ (Newman & Kirtley, 2000, 226). Orchester v jejím táboře se pro ni stal prestižní záležitostí. Když jí v dubnu 1943 vedení tábora schválilo návrh na založení orchestru, jmenovala jeho dirigentkou Zofii Czajkowskou, politickou vězeňkyni a bývalou učitelku. K ní se přidala Stefania Baruch, další učitelka, která hrála na kytaru a mandolínu, a ještě další tři houslistky (Newman & Kirtley, 2000). Jak postupně přijížděly další transporty, přibývaly i hudebnice. Orchester byl velmi amatérský, některé dívky sotva uměly držet nástroje, a byl úspěch, když se naučily hrát požadované pochody. V létě 1943 se přidávaly zkušenější hudebnice, např. sestry Lily a Yvette Assaelovy, klavíristka a akordeonistka z řecké Soluně. První téměř profesionální hudebnice v orchestru byla patnáctiletá belgická Židovka Hélène Scheps. Nástroje, na které hrály, byly zabaveny Židům, kteří si je jako své cennosti vzali s sebou do transportu (Newman & Kirtley, 2000).

Ke zlomu došlo v červenci 1943, když s francouzským transportem z Drancy přijela slavná houslistka, rakouská Židovka Alma Rosé. Jejím otcem byl Arnold Rosé, věhlasný

houslista a šéf Vídeňského filharmonického orchestru, matkou Justine Mahler, sestra Gustava Mahlera. Alma přijela do tábora pod jiným jménem, prošla selekcí a byla vybrána pro lékařské experimenty dr. Mengeleho. Měla štěstí, že ji včas někdo poznal a informoval Marii Mandelovou, která ji nechala převelet do orchestru (Newman & Kirtley, 2000). Prakticky ze dne na den nahradila Zofii Czajkowskou v její funkci dirigentky a kápa a jako profesionální hudebnice, pro kterou hudba znamenala vše, si dala za úkol postavit z neorganizované skupiny mladých a většinou nezkušených hudebnic s bizarní sbírkou nástrojů solidní orchestr, což se jí víceméně podařilo (Newman & Kirtley, 2000). Od srpna 1943 do své náhlé a nikdy ne zcela objasněné smrti 5. dubna 1944 vybudovala poměrně kvalitní hudební těleso, které kromě své každodenní povinnosti hraní ranních a odpoledních pochodů dokázalo pořádat koncerty vážné hudby pro táborové autority a často i spoluvězeňkyně v táboře a pacientky tzv. *revieru*, ošetrovny, která byla pro většinu z nich přestupní stanicí do plynové komory. Jak si později ukážeme, i tyto koncerty byly vězeňkyněmi přijímány velmi rozporuplně. Na rozdíl od kolegů v mužském orchestru bylo hraní ženského orchestru jeho jedinou pracovní náplní, ale pod Alminou taktovkou to byl celodenní dril včetně nedělí, kdy se většinou pořádaly koncerty (Lasker-Wallfisch, 1996).

Počet členek orchestru se měnil, v říjnu 1944, než byly Židovky převezeny do Belsenu, bylo v hudebním bloku kolem padesáti žen, přibližně polovina židovského a polovina nežidovského původu⁶. Tvořily dvě uzavřené, antagonistické skupiny, které rozděloval především jejich status v koncentračním táboře. Nežidovské vězeňkyně mohly dostávat balíčky od příbuzných a přátel mimo tábor, po prvním oholení hlavy si mohly nechat narůst vlasy a hlavně nepodléhaly selekcím (Dunicz- Niwińska, 2014). Navíc z jejich středu byly většinou vybírány funkcionářky, které měly moc nad ostatními vězeňkyněmi.

Židovky tyto výhody neměly a bylo jim neustále připomínáno, že jediná cesta ven je „skrze komíny“.

⁶ Seznam členek orchestru viz Příloha.

Po smrti Almy dostala dirigentskou taktovku sovětská válečná zajatkyň Sonia Vinogradová, pod jejímž vedením orchestr pokračoval víceméně setrvačností s tím, co ho naučila Alma, a jeho úroveň stále klesala. Kvůli tomu, ale především z důvodu přibližování se východní fronty opadal i zájem důstojníků SS o hudbu. Na konci října 1944 pak byly z orchestru odděleny židovské hudebnice a transportovány do koncentračního tábora v německém Belsenu, kde byly 12. dubna 1945 osvobozeny britskou armádou (Lasker-Wallfisch, 1996). Ostatní zbylí osvětimští vězni včetně nežidovských členek orchestru byli v lednu 1945 při evakuaci tábora vypraveni na tzv. pochod smrti s cílem KT Ravensbrück, který byl osvobozen 2. května. Převážná většina hudebnic se dočkala konce války (Dunicz- Niwińska, 2014).

2.6 MEMOÁRY

Hlavními prameny mé práce byly memoáry – vzpomínky tří žen, které hrály v osvětimském ženském orchestru.

Vznik autobiografického žánru v sociologii se datuje do počátku minulého století, hlavně díky W. Thomasovi a F. Znanieckému, jejichž dílo *Polský sedlák v Evropě a Americe* (1918) předkládá sociologický rozbor sociálních procesů na základě dopisů a jiných osobních dokumentů (Šmídová-Matoušová, 2014). Sociologie pojímá biografický výzkum (nebo též biografický přístup) různě. Někteří sociologové považují autobiografická data za reprezentaci skutečnosti, jiní za komunikaci, symbolické jednání, které vytváří identitu. Existuje mnoho různých metodologií, ale v podstatě se dá shrnout, že jsou dva hlavní přístupy – interpretativistický/sociálně konstruktivistický, a realistický/objektivistický (Šmídová-Matoušová, 2014).

Současnou oblíbenost memoárů Todorov (1984a) vysvětluje tím, že osobní zážitky a prožitky působí daleko silněji než strohá čísla. Není důležité, jaká byla objektivní pravda, ale jak dějinné události lidé prožívali. T. Todorov cituje polskou novinářku Hannu Krall, která sepsala vzpomínky Marka Edelmana, jednoho z vůdců povstání ve

varšavském ghettu: „Jeden zaživa uhořelý člověk působí silnějším dojmem než čtyři sta tisíc, čtyři sta tisíc působí silněji než šest miliónů.“ (Edelman a Krall, 1983, in: Todorov, 1984a, 44).

Prameny, které jsem pro práci použila, můžeme označit Norovým termínem „místa paměti“. Pamětníků holocaustu ubývá a za několik let už žádný z těch, který přežil válku v dospělém věku, nebude naživu. Jejich vzpomínky zůstanou zakonzervovány v médiích – v knihách, tištěných rozhovorech, audio- a audiovizuálních záznamech. Živá paměť holocaustu tedy pozvolna mizí z komunikativní paměti, prochází přechodnou fází *floating gap* a stane se součástí kulturní paměti (Assmann, 2001).

3. VÝZKUMNÉ OTÁZKY, POUŽITÉ PRAMENY, VÝBĚR VZORKU

3.1 VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Během poslechu svědectví přeživších z databáze Shoah Foundation jsem našla i v angličtině vedené rozhovory se dvěma bývalými členkami osvětimského ženského orchestru. Protože mě zaujaly a vzpomněla jsem si na knihu Fanii Fénelonové *Dívčí orchestr*, kterou jsem četla asi před 20 lety, přečetla jsem si ji znovu a všimla si velmi rozdílných vzpomínek protagonistek na stejné události. Zjistila jsem, jaké další členky orchestru své vzpomínky publikovaly a získala další dvě autobiografie a jednu biografii, které nejenže se často s knihou Fanii Fénelonové rozcházejí ve fakticitě, ale všechny tři se o její knize zmiňují jako o falešném obraze orchestru.

Protože svou práci píšu na základě konceptu kolektivní paměti ze společenskovedního, nikoli faktografického hlediska, budu se zabývat dvěma tématy, souvisejícími s osvětimským ženským orchestrem. První téma budou mezilidské vztahy uvnitř orchestru jednak po horizontální linii, tj. mezi dívkami v orchestru, jak na tyto vztahy bývalé hudebnice nahlížejí padesát let po válce, jestli vzpomínají na antisemitismus nebo jiné animozity v hudebním bloku, a jak tyto vztahy hodnotí v kontextu současného narativu o holocaustu. Dále mě bude zajímat, jak reflektují vztahy k nadřízeným, tj. především k dirigentce Almě Rosé a nacistickému vedení tábora. Téma mezilidských vztahů jsem čerpala především z knih, které byly o orchestru napsány, a okrajově z dokumentárního filmu o dívčím orchestru *La Chaconne d'Auschwitz*, který v roce 1999 natočil francouzský režisér Michel Daeron na základě vyprávění hudebnic. V této části jsem použila jen pět narativů z archívu Shoah Foundation. Druhým tématem je hudba v koncentračním táboře, co znamenala v retrospektivě pro členky orchestru, ale především jak na ni nahlíží ostatní přeživší osvětimské vězeňkyně, které byly často nuceny ji poslouchat. Zde jsem využila především svědectví ze Shoah Foundation.

3.2 PRAMENY

Ve své práci srovnávám několik různých pramenů, které o orchestru pojednávají. U prvního tématu o mezilidských vztazích vycházím z autobiografie zpěvačky Fanii Fénelonové *Sursis pour l'orchestre*, která vyšla v češtině pod názvem *Dívčí orchestr*, a srovnávám ji s dalšími interpretacemi událostí, jak je popsaly ve svých autobiografiích jiné členky orchestru – německá Židovka, violoncellistka Anita Lasker-Wallfisch a polská politická vězeňkyně, houslistka Helena Dunicz Niwińska, dále s biografií Almy Rosé od Richarda Newmana a Karen Kirtleyové, která obsahuje mnoho výpovědí členek orchestru, a s pěti narativy přeživších členek orchestru i jiných vězeňkyň KT Březinka z archívu Shoah Foundation, přístupného z Centra vizuální historie Malach. V rámci svých omezených jazykových schopností jsem zaznamenala také několik výpovědí členek orchestru ve filmovém dokumentu z roku 1999 *La Chaconne d'Auschwitz*. Film se mi nepodařilo získat, nezjistila jsem, že by se dal koupit na DVD nebo stáhnout online, byla jsem tedy odkázána na jediný zdroj, který jsem našla, a to na YouTube v původním znění (tj. každá členka orchestru vypráví ve svém současném jazyce) s portugalskými titulky. Zde jsem mohla využít vyprávění v češtině (Margot Větrovcová), angličtině (Yvette Lennon, Violette Jacquet-Silberstein a Anita Lasker-Wallfisch), francouzštině (Hélène Scheps) a v jednom případě, kdy text byl krátký, jednoduchý a shodoval se s vyprávěním v knize Richarda Newmana a Karen Kirtleyové *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* a mluvčí Sylvia (Schulamith) Wagenberg-Khalef hovořila hebrejsky, vypomohla jsem si s titulky a překladáčem.

Není mi známo, že by historie osvětimského ženského orchestru byla podrobně historicky zpracována. Nejedná se o velkou dějinnou událost, ale o mikrosvět života několika žen na pozadí holocaustu. Asi nejkomplexnější prací na toto téma je biografie Almy Rosé, kterou sepsali novináři Richarda Newman a Karen Kirtley *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Autoři si dali za cíl vydat co nejpravdivější výpověď o životě a smrti houslistky, dirigentky osvětimského orchestru Almy Rosé, takže čerpali z rodinných archívů, dokumentů a svědectví členek orchestru. Kniha vznikla na

objednávku rodiny Almy Rosé a jejím záměrem bylo očistit památku houslistky po vydání kontroverzní knihy vzpomínek zpěvačky orchestru Fanii Fénelonové, takže byla některými recenzenty kritizována pro svou neobjektivitu⁷. Kniha *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* nebyla přeložena do češtiny, čerpala jsem z anglického originálu, vydaného v roce 2000.

Kromě knihy Fanii Fénelonové, která jako jediná z pamětí vyšla v češtině, jsem objevila dva memoáry, přístupné v angličtině – anglicky napsanou knihu *Inherit The Truth 1939-1945*, jejíž autorkou je Anita Lasker-Wallfisch (vydáno 1996), a do angličtiny přeloženou knihu Heleny Dunicz-Niwińské *One of the Girls in the Band, The Memoirs of a Violinist from Birkenau*, kterou vydalo v roce 2014 Státní muzeum Auschwitz-Birkenau.

Další vyprávění svědků jsem získala sledováním a zapisováním audiovizuálních svědectví. Využila jsem k tomu archív z nadace Shoah Foundation - Institute for Visual History and Education, kterou v roce 1994 založil Steven Spielberg po svých zkušenostech z natáčení filmu *Schindlerův seznam*. Nadace původně vznikla pod názvem Survivors of the Shoah Visual History Foundation a začala sbírat a natáčet rozhovory nejen s židovskými přeživšími holocaust, ale také s homosexuály, Svědky Jehovovými, osvoboditeli a svědky osvobození nacistických koncentračních táborů, politickými vězni, romskými pamětníky, s těmi, kdo přežili programy eugeniky a s účastníky soudů s válečnými zločinci. Většina z více než 52 tisíc nahraných svědectví, uložených v archívu Institutu vizuální historie, je od přeživších holocaustu a svědků, se kterými byly pořízeny rozhovory v období let 1994 – 1999. V současnosti byl archív rozšířen nejen o svědectví, týkající se holocaustu, ale také dalších humanitárních katastrof, jako byla arménská genocida v r. 1915, nankingský masakr v r. 1937 a

⁷ např. Netty C. Gross v článku *A Walz to the Death* pro *The Jerusalem Report.com*, dostupné z: <http://arlindo-correia.com/141203.html>, navštíveno 27. 7. 2015.

genocida Tutsiů ve Rwandě r. 1994⁸. Tento archív je u nás přístupný i pro veřejnost díky Centru vizuální historie Malach, které sídlí v prostorách Matematicko-fyzikální fakulty University Karlovy v Praze na Malostranském náměstí. Zde je možné studovat jednotlivá audiovizuální svědectví, kterých nadace nashromáždila během let téměř 52 tisíc. Tato svědectví byla natočena v 57 zemích světa a 34 jazycích, z toho je více než 550 záznamů v češtině a je možné v nich vyhledávat pomocí indexů a klíčových slov.

USC Shoah Foundation vypracovala vlastní, originální metodologii pro rozhovory se svědky genocid - cituji:

Týden před interview navštíví tazatel přeživšího nebo svědka a požádá ho, aby vyplnil dotazník s podrobnými životopisnými údaji. Během tohoto předběžného setkání tazatel vysvětlí strukturu rozhovoru a požádá dotazovaného, aby přemýšlel o tom, co by chtěl říci. Čas, který společně stráví nad dotazníkem, také pomáhá vybudovat a upevnit vztah, což se pak přenáší i do nahrávaného rozhovoru.

Před začátkem každého rozhovoru je dotazovaný požádán, aby si přečetl a podepsal souhlas se zveřejněním. Většina rozhovorů se uskutečňuje u dotazovaného doma a v jazyce, který si dotazovaný vybere, popíše svůj život před, během a po genocidě. Na konci rozhovoru je dotazovaný vyzván, aby ukázal fotografie a dokumenty a případně představil své rodinné příslušníky. Na závěr každého interview poskytne Institut dotazovanému kopii jeho nahraného svědectví, které trvá průměrně přes dvě hodiny⁹.

Narátory před natáčením rozhovorů souhlasili se zveřejněním videa i identity, nepotřebovala jsem tedy jejich souhlas, a protože Centrum Malach zpřístupňuje tyto výpovědi pro odbornou veřejnost, především pro edukativní a výzkumné účely, nebylo třeba mít souhlas ani od něj, stačila registrace. Z použitých svědectví jsem sestavila seznam a uvádím jej ve své práci. V citacích budu dodržovat Centrem doporučený

⁸ Centrum vizuální historie Malach, Archiv vizuální historie Shoah Foundation, dostupné z: <http://ufal.mff.cuni.cz/cvhm/vha-info.html>, navštíveno 28. 8. 2015.

⁹ USC Shoah Foundation, Collecting Testimonies, dostupné z: <https://sfi.usc.edu/vha/collecting>, navštíveno 28. 8. 2015.

formát "Interview s (jméno pamětníka/pamětnice), ID číslo (identifikační číslo interview v databázi), segment (číslo segmentu interview), Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín."¹⁰

3.3 VÝBĚR VZORKU Z NARATIVŮ

Většina nahraných rozhovorů je pro účely vyhledávání rozdělena do segmentů, ve kterých jsou heslovitě vyjmenovány indexy témat, o kterých se v daném segmentu hovoří. Hlavních indexů je celkem 22, každý obsahuje velké množství podtémat. Pomocí filtrů (např. podle skupiny pamětníků, národnosti, jazyka, genderu, zkušeností) je snadné zúžit počet relevantních rozhovorů a u těch se pak lze jednoduše pomocí zvolených indexů dostat přímo do segmentu rozhovoru, kde se na téma zájmu hovoří. Vyfiltrovala jsem si bývalé vězeňkyně KT Birkenau, interview vedená v češtině a angličtině, a indexový termín „camp orchestras“. Tím jsem se dostala na počet 123 rozhovorů, ze kterých jsem si na CVH Malach poslechla ty části, kde se o orchestru hovoří, vyřadila ty, které se o orchestru zmiňují pouze okrajově, a zúžila tak výběr na 15 rozhovorů. Všechny finální rozhovory jsou vedené v angličtině, většinou velmi jednoduché, žádný z vyprávějících pamětníků nebyl anglický rodilý mluvčí. Výpovědi jsem přeložila a snažila se je zachytit co nejdůvěrněji. Slangové německé výrazy, používané v jazyce koncentračního tábora, jsem zachovala a přepsala kurzívou, resp. normálním písmem v kurzívou psaném textu (citace z knih, filmu a narativy).

3.4 METODOLOGIE

Eleonóra Hamar rozděluje narativní výzkum, tedy takový, který používá nebo analyzuje narativní materiály, do dvou podskupin. Jedna je narativní analýza, která klade důraz na fungování narativů při vytváření významů, druhá je analýza narativního materiálu

¹⁰ Centrum vizuální historie Malach, dostupné z <http://ufal.mff.cuni.cz/cvhm>, navštíveno 30. 8. 2015.

(Hamar, 2008), kterou jsem zvolila já. To znamená, že budu zkoumat životní příběhy v knihách a rozhovorech s cílem objevit v nich odpovědi na dané otázky a budu se snažit porozumět společenským jevům prostřednictvím analýzy narativů. Můj přístup k autobiografiím, biografii a narativům tedy bude interpretativistický, neboli sociálně konstruktivistický (Šmídová-Matoušová in: Maslowski, Šubrt 2014).

Protože jsem s daty pracovala kvalitativním způsobem, průběžně jsem je sbírala a analyzovala. Přečetla jsem všechny knihy – 3 autobiografie a jednu biografii, vypsalala je do poznámek, u anglických knih jsem si přeložila části, kde se hovoří o orchestru. U narativů jsem nejdříve vyhledala 123 rozhovorů s přeživšími, které jsem si poslechla v segmentu, kde se hovoří o orchestru, a nakonec jsem použila celkem patnáct z nich – pět v části o mezilidských vztazích a deset v části o hudbě. Po zhodnocení jejich relevance k mému tématu jsem vybrané rozhovory přeložila, přepsala a poznamenala si i projevy emocí. Díky tomu, že jsem se jako studentka Karlovy univerzity zaregistrovala v Centru vizuální historie Malach, získala jsem nejen možnost sledovat narativy na místě, ale některé i z domova, a ty, které nejsou přístupné online, jsem si nechala nahrát na externí disk a poslouchala také doma, takže jsem mohla slyšet vyprávění v jejich komplexitě (jeden rozhovor trvá 1 – 3 hodiny). Narativy jsem analyzovala holistickým přístupem, tj. pohlížela na vyprávění jako na celek a sledovala, jakým způsobem narátoři reflektují události ve svých vzpomínkách v rámci vyprávěného životního příběhu. V kontextu vyprávění jsem hledala strukturu a snažila se identifikovat jeho jednotlivé klíčové složky a vyprávění analyzovat (Bryman, 2004 podle Heřmanský, 2010). Podobným způsobem jsem pracovala i s dokumentárním filmem *La Chaconne d'Auschwitz*. Film jsem shlédla na YouTube, k částem, kterým jsem rozuměla, jsem si udělala poznámky, a když jsem se rozhodla některé z nich použít, analyzovala jsem je jako narativy z CVH Malach.

Okolnost, že jsem se zabývala sekundárními prameny, naráží na jedno zásadní úskalí, a to nutnost spoléhat na informace z knih a z rozhovorů, vedenými jinými tazateli. Sama jsem neměla možnost klást otázky, které by mi pomohly upřesnit informace, relevantní

k mým výzkumným otázkám. Na druhou stranu jsem narátory nijak osobně neovlivňovala, z mé strany nemohlo dojít k reaktivitě, tj. zkreslení ze strany výzkumníka a účastníků, ke které dochází při aktivní přítomnosti tazatele, ale samozřejmě jsem musela brát v potaz, že k ní mohlo dojít při nahrávání rozhovorů (Hendl, 2012).

4. EMPIRICKÁ ČÁST

4.1 AUTORKY MEMOÁRŮ

Aby bylo možné interpretovat jednotlivé vzpomínky a případné rozpory mezi nimi, je nezbytné nejprve uvést autorky memoárů a jejich životní osudy. Pokusím se o to prostřednictvím jakýchsi medailonů, které jsem ovšem vytvořila primárně na základě samotných memoárů, v případě Anity Lasker i rozhovoru pro Shoah Foundation. Tuto rekonstrukci jsem ovšem provedla pouze u tří autorek autobiografií, protože právě jejich knihy jsou hlavním zdrojem části mé práce, věnované otázce mezilidských vztahů a to, z jakého prostředí ženy pocházejí, považuji u interpretace jejich vzpomínek za důležité. V části práce, která pojednává o vzpomínkách vězeňkyň na hudbu v táboře, jsem použila patnáct dílčích svědectví z archívu Shoah Foundation. Detaily o jejich životě v tomto oddílu neuvádím, ale tam, kde je považuji za důležité k interpretaci jejich vzpomínek, je uvádím přímo u citovaného svědectví.

Knihou *Dívčí orchestr*, která ženský orchestr nejvíce zviditelnila, byla napsána už v 70. letech. Její autorka **Fania Fénelonová** (narozená jako Fanny Goldstein) byla francouzská poloviční Židovka, jedna z mála profesionálních hudebnic ženského orchestru v Osvětimi. Hudbu vystudovala a v době války vystupovala v Paříži jako kabaretní zpěvačka. Do tábora se dostala po svém zatčení a deportaci do sběrného tábora v Drancy, údajně kvůli předávání informací, které získala od opilých německých návštěvníků kabaretu, příslušníkům francouzského odbojového hnutí. V Osvětimi byla od 22. ledna 1944 do října téhož roku, podle své knihy do 1. listopadu. Pak byla s ostatními židovskými členkami orchestru odvezena do Německa do tábora Bergen-Belsen, kde se dočkala osvobození v dubnu 1945. Orchester pod taktovkou Almy Rosé zažila jen o málo více než dva měsíce. Po celou dobu věznění si údajně zaznamenávala události do svého notýsku, který se jí podařilo propašovat i do Belsenu. Po válce žila nějakou dobu ve Francii a východním Německu a v letech 1973-5 podle svých zápisků a vzpomínek sepsala s pomocí Marcely Routierové knihu *Sursis pour l'orchestre*, do

češtiny přeložené jako *Dívčí orchestr*, a do angličtiny pod názvem *Playing For Time*. Podle její knihy byl v roce 1980 natočen stejnojmenný televizní film (*Playing For Time*), ke kterému napsal scénář dramatik Arthur Miller a hlavní roli Fanii ztvárnila Vanessa Redgrave. Díky této knize, přeložené do několika světových jazyků, a především díky filmu byl vytvořen nejznámější obraz orchestru.

Kniha se od dalších dvou použitých autobiografií a jedné biografie liší především žánrově, řadí se do mainstreamu, je napsána jako velmi čtivá beletrie. Postavy jsou barvitě vykresleny a jejich popis je většinou citově zabarven, často je použita přímá řeč a nechybí dramatické zápletky. Mohla by být považována za fikci, inspirovanou událostmi ze života autorky, ale ta to sama popírá na několika místech. Když se například vrátím k mottu této práce, ráda bych upozornila na jednu pozoruhodnou poznámku v knize, která byla k těmto slovům přidána pod čarou, aniž by bylo zřejmé, kdo poznámku připsal, zda to byla Fania Fénelonová, nebo Marcela Routierová. Pro lepší přehlednost si motto dovoluji zopakovat: *Přežije z orchestru dost vězeňkyň, aby mohly vydat svědectví o tom, čím byl, nebo se bude vědět jen to, co o nás povědí ty druhé, které si z tábora na svobodu přinesou jen závist, žárlivost, hněv, hořkost nebo chmurný humor?* A poznámka: *Tento předpoklad se ukázal být správný: svědectví, která se zmiňují o orchestru, jsou ve svém celku dílčí a nepřesná.* (Fénelon, 1984, 191). Tato poznámka nás tedy znovu ubezpečuje, že Faniino vyprávění máme považovat za pravdivé svědectví o orchestru, které uvádí vše na pravou míru. Ostatně to je zaznamenáno i v úvodu knihy, kde je Fania prezentována jako neomylný pamětník. Předmluva od Marcely Routierové je popisem setkání Fanii se dvěma dalšími členkami orchestru 30 let po válce. Píše se zde: *„Sedí tu s nimi Fania, ústřední postava hudebního bloku, katalyzátor života. Její paměť je krutý projektor. Vědí, že nic nezapomněla, nebo jen málo, přesto však na její výzvu odpověděly a na setkání se těšily.(...) V ujištění, jež jim dává Fania, je provokace: „Ale já jsem nezapomněla na nic. Naprosto nic!“* (Fénelon, 1984, 5) Když se ale seznámíme blíže s historickými fakty i jinými svědectvími, zjišťujeme, že popisované události časově neodpovídají, některé

členky orchestru, o kterých Fania vypráví, se ve skutečnosti jmenovaly jinak (ale ne zas tak moc, aby se nedaly snadno identifikovat), často jsou hudebnice líčeny ve velmi nelichotivých barvách, včetně Almy Rosé, která je popisována jako chladná a nelidská žena, devótní vůči příslušníkům SS. Nutno říci, že proti těmto interpretacím, z nichž mnohé pak přešly i do zfilmované verze, se ostatní žijící hudebnice rozhodně ohradily a kniha Fanii Fénelonové dala podnět k sepsání výše zmíněné biografie Almy Rosé.

Fania Fénelonová zemřela 19. prosince 1983. Neví se, kolik let jí doopravdy bylo, protože není jisté, ve kterém roce se narodila. Většinou se uvádí letopočet 1908¹¹ a 1922¹². Ona sama si asi roky spíš ubírala, vždyť i přestože v knize popisuje, co všechno už stačila v životě zažít, najednou říká: *„Kolem mne se nikdo neprobudí, ale hluk zřejmě spánek ruší, ženy se převracejí na slavnících a sténají. Dívám se na ně a rodí se ve mně něha, ochranný pud, který vyvěrá z hlubin přírody. Kde se bere právě ve mně, v jedné z nejmladších?“* (Fénelon, 1984, 66) Naopak Anita Lasker-Wallfisch ve své knize vzpomínek na orchestr říká: *„Hélène byla hodně mladá, šestnáct, možná sedmnáct, a Fania byla o notný kus starší než většina z nás.“* (Lasker-Wallfisch, 1996, 84).

Violoncellistka orchestru **Anita Lasker-Wallfisch** napsala svou knihu vzpomínek ***Inherit The Truth 1939-1945*** v roce 1996. Jak autorka říká v úvodu, knihu napsala pro své děti a vnoučata, když někdy v roce 1985 zjistila, že o svém osudu za války vlastně nikdy moc nemluvila. Ne proto, že by nechtěla, ale spíš proto, že se jí nikdo neptal a pro ni bylo těžké vyprávět o věcech, které je skoro nemožné si představit. I v rozhovoru pro ShoahFoundation mluví o dlouhé době mlčení, která následovala bezprostředně po válce: *„Je to další věc, teď, po šedesáti letech se lidé ptají – Mluvili jste o tom? - To nás hrozně štvalo, protože se nás nikdo na nic neptal. Nemluvili jsme o tom. Bylo to velké zklamání, protože to, co jsme viděli a čím jsme prošli, změnilo svět. A nic takového se už nikdy nestane, a tak dále, a my jsme byli plni velkých myšlenek. Místo toho jsme spadli*

¹¹ Wikipedia, Fania Fénelon, dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fania_F%C3%A9nelon , navštíveno 5. 12. 2015.

¹² Music and the Holocaust, Fania Fénelon, dostupné z: <http://holocaustmusic.org/places/camps/death-camps/birkenau/fenelonfania/> , navštíveno 5. 12. 2015.

*do jámy mlčení, nebudu sama, kdo vám tohle řekne, žádné otázky nebyly, a když se vracím v myšlenkách zpátky, kdybych dostala nějaké otázky, jako – Řekni, jaké to bylo v Auschwitz? - nejsem si jistá, jestli bych na takovou otázku mohla odpovědět. To opravdu není téma pro konverzaci, koncentrační tábor. Teď se domnívám, že to potřebovalo přirozený vývoj. Myslím, že to potřebovalo půl století, aby o tom lidé mohli mluvit. Protože uplynulo dost času a teď je možné klást otázky. A také lidé měli tu divnou myšlenku, že když se budou ptát lidí, jako jsem já na koncentrák, báli se, že bych mohla omdlít, nebo tak, víte, že si najednou vzpomenu, jaké to bylo v koncentráku, často jsem se s tím setkala, když jsem chodila vyprávět do škol, a tak dále. Já nepotřebuji slyšet otázky, jaké to bylo v koncentráku, abych si vzpomněla, že jsem byla v koncentráku.*¹³ Její případ je vlastně typický pro ty, kteří přežili hrůzy holocaustu – snažila se svým dětem zajistit co nejnornálnější život, a proto pro ni nebylo lehké jim vysvětlovat, že jejich prarodiče leží někde v Polsku v masovém hrobě. Teď po letech chce vydat své svědectví nejen pro své potomky, ale také kvůli rostoucímu počtu popíračů holocaustu. Tato doba odpovídá konceptu komunikativní paměti Jana Assmanna, kdy Anita končí svůj profesní život, bilancuje a chce předat poselství svého života nejen své rodině, ale i všem ostatním, aby se zachovalo jako svědectví o přelomových událostech 20. století (Assmann, 2001). Její kniha je typickou autobiografií, zachycující její osud od harmonického dětství do roku 1946, kdy se jí podařilo odcestovat do vysněného Londýna.

Anita Lasker se narodila v roce 1925 ve Vratislavi, tedy v době, kdy byla jako Breslau součástí Německa. Její rodiče byli německy hovořící Židé a byli víceméně asimilovaní, své židovství nijak nezdůrazňovali a nebyli nábožensky aktivní. Otec byl právník. Anita byla nejmladší ze tří dcer, nejstarší Marianne se podařilo včas uprchnout do Anglie, rodičům už ne, i když se otec snažil získat víza pro rodinu do jakékoliv země, jen pryč z Německa. To se bohužel nepodařilo a v r. 1942 byli rodiče deportováni kamsi na

¹³ Interview s Anitou Lasker-Wallfisch, ID číslo 48608, segment 117, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

východ a o jejich dalším osudu se lze jen dohadovat. Anita a její o rok starší sestra Renate zůstaly samy, musely se přestěhovat do sirotčince a tvrdě pracovat v továrnách od brzkých ranních hodin dlouho do noci. Pomáhaly s výrobou falešných osobních dokladů, vyrobily si je i pro sebe a pokusily se utéci do Francie. Byly však zatčeny na nádraží, odsouzeny a zavřeny do káznice, odkud je po nějaké době odvezli do Osvětimi-Březinky. Anitu v prosinci 1943, Renate o něco později.

Obě měly veliké štěstí. Přijely s transporty jako kriminálnice, takže nepodléhaly selekci při příjezdu. V té době ženský orchestr zoufale sháněl hráčku na basový nástroj a Anita hrála velmi dobře na violoncello, takže byla velmi brzy po příjezdu do orchestru nadšeně přijata. V pozdější době, když přijela z káznice zubožená Renate, měla už Anita vybudovanou pevnou pozici v hudebním bloku a mohla se za sestru přimluvit u velitelky Mandelové, a Renate dostala práci *läuferin*, poslíčka, jejímž úkolem bylo roznášení zpráv mezi bloky. Znamenalo to lepší přístup k jídlu i lepší ubytování, což jí zachránilo život.

Také pro Anitu znamenalo její pracovní zařazení větší šanci pro přežití. Kromě toho, že s ženami v hudebním bloku bylo zacházeno výrazně lépe než s ostatními vězeňkyněmi, byly také pod ochranou esesáků Mandelové a velitele Kramera a dokud oni byli ochotni je poslouchat, byla velká šance, že židovské hudebnice neskončí v plynových komorách. Dokonce Anita popisuje, jak byla s tyfem v *revieru*, ošetřovně: *Na tomto místě bych měla dodat, že v době, kdy jsem ležela na marodce prakticky v bezvědomí, si i přesto neurčitě pamatuji, že jsem viděla nějaké esesáky stát u nohou postele a slyšela jednoho z nich říci: „to je ta cellistka“, a pak jít dál... Normálně selekce na marodce probíhala tak, že všechny vyhnali z pryč a nechali je stát nahé před tím, kdo selekci prováděl. Pak jste buď „prošli“, nebo, a to častěji, „neprošli“. Určitě bych bývala neprošla, sotva jsem se držela na nohou. (Lasker-Wallfisch, 1996, 78). Nejenže přežila, ale byla jí přidělena i jakási identita, nikoli jen číslo, což bylo v dehumanizujících podmínkách tábora podstatné: *Sice už jsem nemohla mít jméno, ale byla jsem identifikovatelná. Mohlo se na mě odkazovat. Byla jsem „ta cellistka“.* Nikdy jsem*

nesplynula s šedou masou bezejmenných, nerozeznatelných lidí. Tam mi to nikdy nepřišlo na mysl, ale dnes jsem přesvědčená, že mi to pomohlo si udržet lidskou důstojnost. (Lasker-Wallfisch, 1996, 76).

Anita a Renate byly koncem října 1944 odvezeny do koncentračního tábora v Belsenu, který sice nebyl vyhlazovací, ale životní podmínky v něm byly neméně hrůzné. Nedostatek vody, jídla a hygieny zapříčinily obrovskou úmrtnost a epidemie, mrtvé už nebylo kde likvidovat, takže živí přežívali vedle hniјících těl. Sestry opět jako zázrakem přežily a dočkaly se osvobození britskými vojáky. Domů se už nevrátily, nechtěly už žít v Německu, a snažily se dostat víza do Anglie, což byla složitá a po dlouhou dobu neúspěšná anabáze. Anita ještě na podzim 1945 vypovídala jako svědkyně v tzv. Belsenském procesu a nakonec se sestry dostaly přes Brusel v březnu 1946 do Londýna (Lasker-Wallfisch, 1996). Anita se stala profesionální hudebnicí, hrála v Anglickém komorním orchestru a její syn Raphael je slavný violoncellista. Anita v Londýně žije dodnes, o svých osudech vypráví i v dokumentu *La Chaconne d'Auschwitz* a její svědectví je také nahráno v archívu Shoah Foundation.

Houslistka Helena **Dunicz Niwińska** napsala svou knihu *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau* v roce 2012, kdy bylo autorce neuvěřitelných 97 let, do angličtiny byla přeložena jako ***One of the Girls in the Band***. I její kniha je typickou autobiografií, tedy vyprávěním o autorčině životě od dětství až do konce války. Helena Dunicz se narodila v roce 1915 ve Lvově, v době, kdy byl polským městem. Popisuje sovětskou a posléze německou okupaci této části Polska. Jako jediná ze svědků, z jejichž vzpomínek v této práci čerpám, nebyla židovského původu a ve svých vzpomínkách na dětství a mládí před válkou zmiňuje tragický osud Lvovských Židů, kteří před válkou tvořili 33% populace¹⁴. Vypráví o tom, jak po německé okupaci byli nuceni dláždit silnici dlažbou z židovských náhrobků a zmiňuje se o nadaném židovském chlapci, kterého učila hrát na housle, a jehož otec si u ní schoval cenné

¹⁴ Holocaust CZ, Vzpomínka na Lvov, dostupné z: <http://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-2006/listopad-3/vzpominka-na-lvov/>, navštíveno 20. 11. 2015.

housle, protože jí důvěřoval. Ona se ale už po válce nikdy do Lvova znovu nevrátila, takže ani neví, jestli se někdo z chlapcovy rodiny zachránil.

Společně se svou matkou se dostala po německé okupaci do vězení, protože jejich podnájemníci byli v odboji. Z vězení je pak odvezli jako kriminálnice v říjnu 1943 do Osvětimi. Helena jako dobrá houslistka měla štěstí, že se dostala do hudebního bloku, její matka v prosinci 1943 zemřela. Když Helena onemocněla tyfem, přišla do *revieru* (ošetřovny) a sama o tom říká: „*Musím přiznat, že jsem měla v revieru znatelně lepší podmínky než ostatní vězeňkyně. Bylo to proto, že jsem byla členka orchestru, a navíc árijska. Pro vedení tábora bylo důležité držet co nejvyšší možný podíl árijek v orchestru. Souhlasili s tím, abych měla v revieru zvláštní zacházení.*“ (Dunicz-Niwińska, 2014, 92). Helena si uvědomuje své výjimečné postavení, které v táboře měla.

Po odvedení židovských hudebnic na konci října 1944 byly zbylé dívky převedeny do jiné části tábora, už bez nástrojů a partitur. Pak ještě v prosinci proběhl pokus o obnovení orchestru s dirigentem Adamem Kopycińskim z mužského orchestru, ale bez valného úspěchu. V lednu 1945 byli vězni evakuováni, po třídenním šedesátikilometrovém strastiplném pochodu smrti, který mnozí nepřežili, dorazili k otevřeným vagonům na uhlí, kterými byli za dva dny převezeni do Německa, nejdříve do koncentračního tábora v Ravensbrücku, po dalších třech týdnech do KT Neustadt-Glewe, kde byli osvobozeni 2. května spojeneckou armádou.

Helena se po válce do Lvova nevrátila, protože se stal součástí Ukrajiny, tj. Sovětského svazu, navíc z její rodiny byl naživu jen její starší bratr Boleslaw, který přežil válku v emigraci a zůstal ve Spojených státech. Helena odešla se svou kamarádkou z orchestru Wisiou Zatorskou do Krakova, našla si práci a už tam zůstala (Dunicz-Niwińska, 2014). V červenci 2015 oslavila sté narozeniny.

4.2 VZPOMÍNKY NA ORCHESTR

V této části své práce se pokusím interpretovat, jak dnes pamětnice, většinou hudebnice z orchestru, vzpomínají na mezilidské vztahy uvnitř orchestru, a jak dnes reflektují táborové authority. Mnou použité zdroje pocházejí z doby, kdy už přeživší neměli zábrany o svých zážitcích hovořit. Nejstarším zdrojem je kniha Fanii Fénelonové ze 70. let, tedy 30 let po válce, a v předmluvě autorka vysvětluje, proč s psáním nezačala už dřív: „*V první řadě jsem musela začít žít, jako vy, prožít své mládí. Vypadaly jsme jako stařeny, a bylo nám dvacet let! Potřebovala jsem se hrát teplem druhých, jíst, milovat se, milovat... a především, jako vy, vyléčit se. Byla jsem nemocná, musela jsem vyléčit táborovou nemoc. To pohltilo celá léta. Až po třiceti letech mlčení, když jsem se vyčerpávala snahou zapomenout na to, co se zapomenout nedalo, jsem pochopila, že všechno je zbytečné, že zapomenout nikdy nedokážu. Zbývalo jediné – vypořádat se s orchestrem.*“ (Fénelon, 1984, 11).

Svých třicet let mlčení Fania zdůvodňuje touhou po prožití života naplno, potřebou dohnat čas, který jí vzal pobyt v Osvětimi. Zřejmě doufala, že se jí podaří potlačit vzpomínky, ale ukázalo se to jako nemožné. Oněch třicet let navíc odpovídá době mlčení o židovské genocidě po skončení války. Když v 70. letech došlo k obratu v narativu holocaustu - oběti začaly získávat vysoký morální status a společnost je konečně ochotna jim naslouchat (Barša, 2011), zveřejnila své vzpomínky i Fania. Její vyprávění je plné emocí a barvitých popisů tábora a lidí kolem ní, ze kterých můžeme často snadno odvodit její sympatie a antipatie. Emoční zabarvení jejího popisu může být dáno žánrem knihy, tedy potřebou dramatičtějšího líčení, ale také je možné, že ani třicet let po válce nebyly otupeny hrany antagonismu mezi členkami orchestru, hlavně židovskými a nežidovskými. Jak už jsem se zmínila, tato kniha a její filmové zpracování představují obecně nejznámější zdroj informací o osvětimském ženském orchestru, takže jejich nekritické přijetí musí nutně přispívat i ke stereotypům o polském antisemitismu.

4.2.1 PODOBY ANTISEMITISMU

Obyvatelky hudebního bloku byly pestrou národnostní a jazykovou směsicí. Přibližně polovina dívek byla židovského původu, druhá nežidovská – polské politické vězeňkyně a sovětské válečné zajatky. Židovky a nežidovky vytvářely dvě uzavřené skupiny, které se dále rozdělovaly podle jazyků. V knize Fanii Fénelonové je na mnoha místech velmi explicitně popsán antisemitský postoj polských vězeňkyň, nejen kolegyň z orchestru. Křivdy, které od nich Fania utrpěla, si v sobě nosí ještě třicet let po válce, kdy knihu napsala - svou nenávist k Polkám vyjadřuje už ve 2. kapitole, když jako všechny vězeňkyně musela projít potupným odebráním osobních věcí, oholením celého těla a vytetováním čísla, ale svůj emotivní výkřik mírní sdělením, že dnes už vidí věci trochu jinak a nechce v sobě žít nenávist, za kterou se teď stydí.

Pohledem stále sleduji jinou Polku s krevnatými tvářemi, již se látka živůtku, příliš napjatá na řadrech, rozevívá. Sebrala mé copy a baví se tím, že jimi točí ve vzduchu, vysmívá se mi. Směje se... směje se hystericky, zatímco já propadám bezmocné beznaději. Pak se ve mně vzedme vlna hněvu, prudká touha ublížit, zničit, zabít. Jestliže odtud někdy vyjdu se zdravou kůží, zabiju první Polku, co potkám. A ty ostatní ať taky chcípou, ať nezůstane na zemi ani jedna, ať je prokletý celý ten národ! Půjdu za tím do posledního dechu!

Vždycky jsem potřebovala mít nějaký cíl. Tenhle bude pro Osvětim stejně dobrý jako každý jiný. Stejně vášnivě, jak jsem tehdy nenáviděla, sebou dnes opovrhnu kvůli té odporné myšlence (Fénelon, 1984, 28-29). I když svou nenávist dnes odsuzuje, Polky ve své knize líčí většinou jako hloupé a zlomyslné, radující se z židovského údelu. Často podle popisu překypují zdravím a vitalitou, na rozdíl od židovských vězeňkyň. I když silné výrazy, kterými popisuje svou nenávist k nim, později zmírňuje, v jejich popisu její opovržení a nepřátelství je velmi patrné.

Aby „svět podle Fanii“ nebyl tak úplně černobílý, prezentuje mezi antisemitskými Polkami jedinou světlou výjimku, zpěvačku a bývalou herečku varšavského divadla Ewu Stojowskou, uvězněnou za účast v odboji:

Opřeny (Polky, pozn. MB) u stolu árijek, na hony od nás, poťouchle pokukují po Evě, která si přišla sednout ke mně. Jejich nepřátelství má v sobě něco monolitního, co mrazí. Jsem neústupná: „Proč mám dělat rozdíl?“

Floretta (houslistka Violette Jacquet-Silberstein, pozn. MB) vybuchne:

„Protože to jsou stvůry a coury, a všechny jsou to antisemitky!“

Jak může být ještě někdo proti židům tady, v tomhle táboře, kde krematoria dýmají dnem i nocí, kde dnes a denně na vlastní oči vidí, jak nás po tisících vybíjejí? Přivedla je vůbec na svět lidská matka? Útočím: „Ty jsi, Evo, taky antisemitka?“

„Ne, já ne.“

Floretta se ušklíbne: „Ale co neříkáš? Taková velká paní v táboře, a že není antisemitka? To mě podrž! Je stejná jako všichni, má svou bílou židovku nebo žida, ale ostatní může vzít čert, ty ať si jdou do plynu.“

Eva mírně protestuje:

„Ne, to není pravda, nejsem taková.“ Ukazuje na své krajanky u stolu. „Mně nikdo neučil milovat nebo nenávidět podle rasy...“ opraví se, „...nebo podle náboženství.“

Chci tomu přijít na kloub, proto naléhám:

„A není to všechno u tvých krajanek jenom důsledek, že nerozumějí našemu jazyku?“

„Nemysli si!“ zasáhne Ráchel, polská židovka. „My jsme se tam také narodily, mluvíme společným jazykem, a přesto se nás straní – protože jsme židovky.“

„A ještě něco,“ vysvětluje Irena, „tyhle dívky dobře vědí, že kdo není žid, nejde do plynu.

Kromě komunistů, a to je jim fuk, na těch jim taky nezáleží. No, a protože nepatří do žádné z těch skupin, cítí se být něčím víc. Jsou si jisté, že se po skončení války vrátí domů. A k tomu si přičti, že některé jsou tu zavřené už dlouho a touží po pomstě.

Doslova překypují nenávisť, ta je udržuje nad vodou. A navíc, odmalička je učili, že příčinou jejich chudoby a všeho zla jsou židé. Jak chceš, aby se najednou obrátily a přiznaly, že antisemitismus je tupost a omezenost? Nikdy jim to nikdo nevysvětlil.“

(Fénelon, 1984, 52-3)

Ewa je v knize vylíčena jako jediná z Polek, která se přátelí se Židovkami, brojí proti antisemitismu a za své krajanky se často stydí. Všechny ostatní jsou hozeny do jednoho

pytle, což může být dáno i tím, že Ewa jako jediná z Polek mluvila francouzsky a mohla se s Faniou domluvit. Skrze Ewu autorka vysvětluje, proč jsou ostatní Polky antisemitky, to, že je Ewa nežidovská Polka, dodává jejím tvrzením větší váhu.

Svůj vztah k polským spoluhráčkám Fania vyjadřuje i výrazy, které používá k jejich popisu: *Se zamíženou hlavou a rozbolavělým tělem se belhám k obrovskému mastodontovi, který stojí u dveří* (míněna Zofia Zykowiak, pozn. MB). (...) *Tenhle tlustokožec si zřejmě představuje zpěvačky jinak; dovede si je vůbec představit?* (str. 21) *Sedím u stolu opisovaček a přehlížím své pomocnice. Není to valné, samý hudební brak. Mastodont Zoša (Zofia Cykowiak), pětadvacet let, která pro mne přišla, tlustá venkovanka s vlasy jako len, houslistka pod psa, která přišla už za působení své ochránkyně Čajkovské. Danka, atletický typ. Ta je zřejmě nejnebezpečnější, její tvrdý pohled je inteligentní. (...) Mezi těmi dvěma stvůrami se ztrácí dvacetiletá Mariša, bledá a nevýrazná. I její hloupost je bezbarvá.* (Fénelon, 1984, 60-61).

Zde bych jen vsunula, že zmíněná houslistka Zofia Zykowiak „obrovský mastodont, tlustá venkovanka“ je také několikrát zmíněna v knize *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*, dokonce se o ní na jednom místě říká: *Zofia, která si zasloužila přezdívku „Filosofka“ pro svou přemýšlivost...* (Newman & Kirtley, 2002, 265). Zofia, stejně jako Helena Dunicz a ostatní Polky s výjimkou Ewy Stojowské, nemluvila francouzsky, takže jejich odtažitému chování bylo možné podsunout jakýkoliv motiv.

Anity Lasker na rozdíl od ostatních dvou biografií ve své knize o antisemitismu v hudebním bloku přímo nehovoří, jen jeho možnou existenci připouští u jedné události: *Jedna z mých přítelkyň mi připomněla, že ten večer byl příležitostí pro nějaký antisemitský výbuch. Nemohu říct, že bych si to pamatovala. Je velmi pravděpodobné, že jsem se rozhodla na to zapomenout.* (Lasker-Wallfisch, 1996, 84). Zdá se, že negativní jevy, které se v hudebním bloku odehrávaly, nezapadají do jejího dnešního, do jisté míry možná idealizovaného, smířlivého postoje, proto už nejsou součástí „její“ historie. Anita pochází z německé středostavovské rodiny a s projevy antisemitismu se

začala setkávat až při uplatňování norimberských zákonů. I když se Anita po válce zařekla, že se do Německa už nikdy nevrátí, učinila to v roce 1989, dokonce navštívila Belsen, a dalším krokem usmíření byla návštěva Polska, kde se po padesáti letech setkala se dvěma kolegyněmi z orchestru: *Jsem ráda, že jsem znovu v kontaktu se dvěma polskými členkami orchestru, Helenou (Dunitz-Niwińska, pozn. MB) a Zofíí (Cykowiak, pozn. MB). Setkaly jsme se v Krakově v září 1994. Přes jazykové překážky se nám nějak podařilo se spolu domluvit, a vzájemnou nedůvěru jsme vyměnily za dobrý a upřímný vztah. Některé z nás od osvobození zemřely a já na ně všechny myslím s velkým pohnutím.* (Lasker-Wallfisch, 1996, 83)

K postoji Polek v nehumánních podmínkách koncentračního tábora dokonce vyjadřuje jisté pochopení – nahlíží tehdejší události dnes, po vzájemném usmíření: *Některé árijské Polky například příležitostně dostávaly balíčky s jídlem. Byly oddělenou skupinkou a neexistoval jediný důvod, proč bychom měly očekávat, že se o své balíčky rozdělí. Dostat balíček neznamenal jen zlepšení výživy. Pro nás, Židovky, tohle odvržení podtrhovalo fakt, že jsme úplně odříznuté od okolního světa a opuštěné v našem nevyhnutelném osudu skrze komíny.* (Lasker-Wallfisch, 1996, 83). I když si Anita projevy antisemitismu v hudebním bloku nevybavuje, rozdělení na židovskou a nežidovskou skupinu jí připadalo přirozené, a i dnes chápe neochotu Polek se dělit o poklad, jakým balíčky s jídlem byly. V extrémních podmínkách fungovala solidarita pouze uvnitř antagonistických skupin. Což neznamená, že by Anita schvalovala důvod onoho rozdělení – rozdílné zacházení s židovskými a nežidovskými vězni.

Jediným hlasem „z druhé strany barikády“, tedy od nežidovských vězeňkyň, který jsem měla k dispozici, jsou vzpomínky Heleny Dunicz-Niwińskiej. Ta animozitu mezi skupinami nepopírá, ale podle ní nebyla motivována antisemitismem: *Byly dvě oblasti života v táboře, ve kterých se polarizovaly vztahy mezi děvčaty v orchestru a vytvářely napětí. První z nich byla jazyková bariéra a tou druhou byl antagonismus, který pramenil z faktu, že nežidovské vězeňkyně mohly dostávat balíčky a dopisy, což Židovky bohužel*

nesměly. Znovu zafungoval starý ověřený princip divide et impera. (str. 97-98) Jejich vzpomínky jsou velmi podobné Anitiným.

Třenice podle Heleny nevyvolávaly rozdíly kulturní, etnické ani náboženské, ale kromě výše zmíněného lepšího postavení nežidovek to byly i rozdíly jazykové a fakt, že všechny dívky spolu musely trávit dny i noci na poměrně malém prostoru: *Jazyková bariéra byla nejčastější příčinou napětí a nepřátelství. Zofia Cykowiak vystihla podstatu problému ve své zprávě z roku 1996: „Kvůli problémům ve vzájemném porozumění – ne každá z nás mluvila německy – bližší svazky vznikaly uvnitř jazykových skupin.“* *Cykowiak dále zmínila, že „pro řecké dívky byly nesnáze největší kvůli jazykové bariéře, ale ostatní s nimi mluvily v táborovém žargonu. Nevyskytoval se antagonismus na národnostním nebo rasovém základě. Mezi lidmi, donucenými být spolu ve dne v noci v podmínkách tábora, mohla sporadicky nedorozumění vyrůst spíše z důvodů jazykové bariéry a kulturních rozdílů, a snažily jsme se je rychle vyřešit. Národnostní (jazykové) uspořádání orchestru bylo velmi rozličné – opravdová babylonská věž.“* (Zofia Cykowiak, „Kobięca orkiestra“ podle Dunicz-Niwińska, 2014, 99).

Připouští, že se Polky nechovaly ke svým židovským kolegyním úplně korektně, ale na vině podle ní nebyl antisemitismus, ale hlad: *Druhý důvod pro růst bariér mezi židovskými a nežidovskými vězeňkyněmi v této babylonské věži byl fakt, že Polky, třebaže ne všechny, dostávaly balíčky, jejichž obsah byl v podmínkách tábora poklad, jako byla cibule, česnek, suchary, cukr a jedlý tuk. A je naprosto pochopitelné, že nám Židovky balíčky a dopisy záviděly. Mezi Polkami se zrodila iniciativa. Její duchovní matkou byla Zosia (Zykowiak, pozn. MB), která navrhla, aby jako gesto solidarity polské dívky sdílely obsah svých balíčků i s těmi, které žádné balíčky nedostaly. Ne všechny Polky se toho zúčastnily.*

Toto zmíněné gesto solidarity polských nežidovských dívek se ale týkalo jen jejich uzavřené skupiny. *„Obřad“ rozdělávání a jedení se odehrával u našeho společného stolu, a to jen během táborové „snídaně“ a „večeře“, protože během dne jsme přechovávaly balíčky ve skryši pod ochranou blokových. Židovky, které seděly u svého*

stolu, nám nezáviděly jen naše delikatesy, ale také fakt, že balíčky, které jsme dostávaly jednou za měsíc, skromné a cenzurované esesáky, byly povzbudivým důkazem, že naši přátelé a příbuzní byli stále naživu, strachovali se o nás a nevzdávali se naděje, že se vrátíme domů.

Mezi Polkami a Židovkami vyrůstala bariéra, ale jejím základem nebyl antisemitismus. Spíše to byla nelítostná síla hladu, která v německém táboře porazila ideál všeobecné solidarity, humanity a empatie. (Dunicz-Niwińska, 2014, 99-102).

Zofia Zykowiak naopak vzpomíná na privilegium, které měly Židovky:

Když přišlo na vaření „organizovaného“ jídla (organizování byl slangový táborový výraz pro opatřování si věcí a jídla neoficiální cestou, pozn. MB), Židovky měly privilegium uvařit si na sporáku jako první. Czajkowská říkala: ‘Musíte to pochopit, nedostávají balíčky z domova. Mají jen jídlo z tábora.’ (Newman & Kirtley, 2000, 280).

Vzpomínky na orchestr napsala Helena téměř 70 let po válce a její popírání antisemitismu v hudebním bloku je pochopitelné. Zatímco až do 80. let podle Barši polský komunistický narativ prezentoval Osvětim jako symbol a monument internacionalismu a polské židovské oběti byly zahrnovány do celkového počtu polských obětí (Barša, 2011), v současnosti se Polsko přizpůsobilo světovému narativu o holocaustu. Aby zdůraznila, že se distancuje od protižidovských postojů, Helena se ve své knize zmiňuje o židovském chlapci, kterého na začátku německé okupace učila hrát na housle, a jehož otec jí natolik důvěřoval, že si u ní cenné chlapcovy housle uschoval.

Stejně jako Anita se i Helena snaží korigovat dojem, který vzbuzuje kniha Fanii Fénelonové, ale současně říká, že to zdaleka není jen Fania, kdo hovoří o polském antisemitismu:

Myslím, že vidět v postoji nás Polek antisemitismus je stereotyp, který se opakovaně objevuje v memoárech Fanii Fénelonové, a který převzaly další, i když ne všechny, židovské dívky. (Dunicz-Niwińska, 2014, 104). V jejích vzpomínkách se tedy v hudebním

bloku antisemitismus nevyskytoval a zřejmě z důvodu dávných křivd jej některé přeživší židovské hudebnice dnes zmiňují. V tomto kontextu uvedu zajímavý příspěvek k tomuto tématu - výpověď z archívu Shoah Foundation, rozhovor s Lee Stewardovou, narozenou v roce 1923 v československé Podkarpatské Rusi, která přišla do Birkenau v červnu 1944, tedy v době, kdy už Alma nežila. Lee se k orchestru připojila po odsunu židovských hudebnic do Bergen-Belsenu na konci října 1944 a podle své výpovědi tam byla jediná Židovka, proto ze strachu z antisemitismu předstírala, že je česká politická vězeňkyně: *„Jednou vyvolali moje číslo, a byla jsem překvapená, proč by měli volat moje číslo. Mary Sendafsky blahé paměti se ke mně obrátila a řekla – „Doufám, že se na mě nebudeš zlobit! Dala jsem jim tvoje číslo, protože hledají členy pro orchestr. A já vím, že trochu hudbu znáš, bude ti tam o moc líp, budeš spát v jedné místnosti s ostatními ženami a budeš nosit sukni v námořnické modři a bílé blůzy, bude ti tam o moc líp.“ A já jsem řekla: „Mary, já nejsem hudebnice! Proč jsi to udělala?“ Ale nedalo se už nic dělat, moje číslo bylo vyvoláno společně s čísly jiných žen, a shromáždily jsme se u brány. V Osvětimi byl orchestr, který hrál, když přijel transport, aby zmátli lidi, někdy hrál pro potěchu esesákům. Jestli si pamatujete Faniu Fénelon, byla opravdu slavná, byla hudebnice a jedna ze členek orchestru. V listopadu 1944 se esesáci z nějakého důvodu rozhodli poslat celý orchestr do Bergen-Belsenu a hledali nové členy. Byly tam ženy, mladé ženy, které byly profesionálky, Polky, Rusky, nežidovské dívky, které tam byly, protože buď jejich otcové, nebo manželé byli velká zvířata v komunistické straně a když přišli Němci, byli zavřeni, celá rodina byla zavřená a někteří členové rodiny byli posláni do Osvětimi. Velitel tábora Höss se přišel podívat na nový orchestr. Trásla jsem se, jak, to ani nemůžu vypovědět, protože jsem věděla, že tam nepatřím. Naštěstí pro mě mluvil jen se dvěma nebo třemi mladými ženami, a řekl: „Nemám čas mluvit se všemi, vezměte je všechny!“ Přišli jsme do Osvětimi a Maruna, která se stala vedoucí orchestru, s námi všemi udělala pohovor a přišla ke mně, stála jsem na konci, a řekla jsem: „Nepřihlásila jsem se dobrovolně, jsem tu omylem, ale prosím, neposílejte mě zpátky!“ Řekla: „Co s tebou budu dělat?“ Podívala se na mě a řekl: „Vím co. Nechám tě držet flétnu.“ Umím číst hudbu a ona mi řekla, jak hrát na*

flétnu. Nikdy jsme nehrály na veřejnosti, jen jsme zkoušely. A musím říct, že ta situace byla mnohem lepší, ale žila jsem v takovém strachu prvních několik dní, že vám to ani neumím popsat, jakmile jsme se daly s těmi ostatními ženami dohromady, neslyšeli jste nic jiného, než „židák“ a „židák“, urážlivé věci o Židech. Vymyslela jsem si historku, řekla jsem, že můj otec byl dr. Novotný, československý ministr vnitra, který utekl k Rusům bojovat proti nacistům. Naše rodina byla úplně zničená, byla jsem jediná přeživší a jsem si jistá, že nás bude hledat a najde nás. Pamatuji si, jak jsem celé první tři noci nemohla zavřít oči a odříkávala jsem Šma Jisrael (třese se jí hlas, téměř pláče). Kdyby věděli, že jsem Židovka, vím jistě, že bych tu teď neseseděla. Ta nenávist k Židům byla tak silná!“¹⁵

Ačkoli uvedený rozhovor lze zpochybnit z pohledu faktografické správnosti (Höss byl velitelem tábora pouze do listopadu 1943, jednalo se tedy nejspíš o Kramera, který byl velitelem Birkenau do konce listopadu 1944), nijak to nezpochybňuje výpověď o antisemitismu v orchestru. Lee neměla z doby před válkou s antisemitismem zkušenosti, narodila se v židovské ortodoxní rodině v městečku Selo Slatina u rumunských hranic, kde podle jejích slov všichni žili v harmonii, s protižidovskými opatřeními se setkala až v roce 1944, po obsazení území Maďary. Dnes žije v USA a pro ni jako praktikující ortodoxní Židovku musí být vzpomínka na antisemitismus v orchestru bolestná nejen kvůli nenávisti, na kterou vzpomíná, ale i proto, že své židovství musela zapřít z obavy o život, jak se ještě dnes domnívá. Její vzpomínky ale také mohly být zformovány knihou Fanii Fénelonové a jejími velmi živými popisy protižidovských útoků ze strany nežidovských Polek.

Není důvod nevěřit, že se antisemitismus v osvětimském ženském orchestru vyskytoval, určitě alespoň u některých nežidovek, ale vzhledem k jazykové bariéře si ho mnohé vzpomínající židovské hudebnice nemusely plně uvědomovat. Poslední rozhovor se týkal doby, kdy už žádné Židovky v orchestru nebyly (takže Polky neměly

¹⁵ Interview s Lee Steward, ID číslo 1956, segment 40-41, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

důvod si na jejich adresu neulevit) a Lee Stewardová, pocházející z Podkarpatské Rusi, měla k Polkám jazykově dost blízko na to, aby jim rozuměla. Není těžké pochopit, jak mohl antisemitismus existovat i na takovém místě, jako byl vyhlazovací tábor Březinka. Pokud polské dívky byly antisemitismem obklopeny před válkou a za války strádaly v koncentračním táboře, potřebovaly najít viníka své životní situace, a nabízel se ten, na kterého byly zvyklé – Žid.

Otázkou ovšem také je, jak kdo vůbec pojem antisemitismus chápe a jaké jednání pod ním rozumí. V orchestru byly židovské a nežidovské hráčky do konce října 1944 zastoupeny v přibližně stejném počtu a v podmínkách, v jakých žily, se nelze divit, že akceptovaly rozdělení do skupin podle toho, jaký měly vězeňkyně v táboře status. Jinými slovy, otažitost nežidovských Polek nemusela nutně pramenit z jejich antisemitského postoje k židovským kolegyním, mohlo se jednat jen o solidaritu uvnitř skupiny, jejíž osud byly nuceny sdílet.

4.2.2 SYMPATIE A ANTIPATIE UVNITŘ SKUPIN

V knize Fanii Fénelonové nejsou polské nežidovky jediné, koho nešetří. S láskou nevzpomíná ani na německé Židovky. Z jejich barvitého a posměšného popisu je patrné, že i ony byly pro Faniu „ty druhé“: *Dvanáct německých židovek natahuje krky mstivě jako hejno hus proti nám: Helga, hrubá a vulgární hráčka, Karla, malý tloušťík hrající na píšťalku, Sylvie, jejichž patnáct let se dává lehce ovládat ostatními, kytaristka Lotta, jež by byla méně agresivní, kdyby byla hezčí, druhá Lotta, zpěvačka, jejíž jedinou omluvou je naprostá hloupost, paní Krönerová, která se otáčí jako korouhvička, a hašteřivá Ruth, která se chtěla stát obchodnicí s galantérií.* (Fénelon, 1984, 87). Jediná německá Židovka, kterou Fania s určitými výhradami bere na milost, je Anita Lasker, která hovořila plyně francouzsky, a nedocházelo tedy mezi nimi k nedorozuměním, ačkoliv níže Fania o sobě tvrdí, že mluví plyně německy. Anita je jednou z hudebnic, kterým Fania ve své knize pozměnila jméno – říká jí Marta: *Alma, upozorněna Reginou, vstoupí. Marta se nezvedne, ale narovná se. Ač zjevem tak rozdílné, na první pohled*

mají jedno společné – patří k téže pyšné vyšší rase. Mluví německy rychle a stručně. Pokud to mohu posoudit (německy teď mluvím dost plynně), mluví Marta pěkným jazykem. Propadlé oční důlky zvětšují a ztemňují její nádherné kaštanové oči. (Fénelon, 1984, 141). (...) Marta pohrdá vším, co nepatří k jejímu světu, a to určuje její vztah k ostatním. „Přece se s námi nebude zahazovat,“ říká o ní uraženě Floretta (Violette Jacquet-Silberstein, pozn. MB). (...) I dlouhé rozmluvy se sestrou Renatou, starší o dva roky, zůstávají odměřené. Jednou jsem je pozorovala a jako by vypadly z obrazu malíře anglické školy: Dívky z dobré rodiny v rozhovoru (Fénelon, 1984, 149). Když vyloučím jazykovou bariéru (Anita a Alma hovořily plyně francouzky, Fania tvrdí, že ona uměla německy), která by mohla stát za Faniinými předsudky, i z pozdějšího popisu německého vedení tábora a dirigentky Almy Rosé lze interpretovat určitou fascinaci německou „vyšší rasou“ kombinovanou s antipatií.

Anita Lasker je o poznání smířlivější, jak už jsme viděli v jejích vzpomínkách na projev antisemitismu. Své memoáry napsala více než 20 let po Fénelonové a formát knihy je jiný, nesnaží se o poutavý, napínavý román, ale pouze věcně vypráví svůj dramatický životní příběh. O vztazích v orchestru říká: *V našem bloku nevládla vždy harmonie. Na to jsme byly příliš pestrá směsice. Naše národnosti a jazyky byly velmi rozličné, a jak jsem už zmínila, Židovky i nežidovky tu byly společně v jednom bloku. K třenicím nebylo daleko. (Lasker-Wallfisch, 1996, 83)*

Beznadějný společný osud Židovek upevňoval jejich vztahy, o antagonistických jazykových skupinkách nehovoří, naopak vzpomíná na to, jak se vzájemně podporovaly. Anita na svůj život v táboře nevzpomíná jako někdo, kdo se na ostatní dívky díval „svrchu“ a stál stranou, v jejím vyprávění vidíme obraz solidarity: *Ale naše izolovanost zrodila pocit, že jsme společně „ve stejných sračkách“, a utužila přátelství, která mezi některými z nás vznikala. Je důležité nepodcenit vzájemnou oporu, kterou jsme si dávaly. Myslím, že jsme všechny trochu přispěly k přežití každé z nás. Pozorovaly jsme se navzájem a nedaly pokoj, když jsme si u někoho všimly například prvních známek zanedbávání osobní hygieny. Nikdy nezapomenu na dobu, když jsem měla žloutenku.*

Už si nejsem jistá, jestli to bylo v Auschwitz nebo Belsenu. Nedokázala jsem v sobě udržet tuřínovou polívku a moje kamarádky se samozřejmě lovily kousky brambor, když nějaké ve své polívce našly, posbíraly je a daly mi je. Dnes je těžké si představit, co to pro ně znamenalo. Vzdát se kousku brambory byla obrovská oběť. Většina z nás je dodnes, i přes všechny ty roky, které od války uběhly, stále v kontaktu, a to mluví samo za sebe. (Lasker-Wallfisch, 1996, 83). V jejích vzpomínkách jsou židovské obyvatelky hudebního bloku jednotné bez ohledu na jazykové bariéry a Anita si dodnes pamatuje na dojemnou obětavost, s níž její přítelkyně neváhaly dělit o jídlo, kterého samy měly méně než málo.

Obraz orchestru, jak ho vylíčila Fania (a podle její knihy i scénárista filmu), se pokusily za ni poopravit některé přeživší: *Tím chci říci, že jsme v protikladu k tomu, jak nás vylíčil Arthur Miller ve filmové verzi, byly na hony vzdálené tomu mstivému houfu neukázněných holek, které při každé příležitosti kradly a podráždily se navzájem. Přes rozdíl v charakteru a původu jsme byly malá, velmi pozitivní skupina lidí, sdílející ubohý život a vyhlídku na ubohý konec. Pozitivem byla naše starostlivost o sebe navzájem, vřelost a přátelství. (Lasker-Wallfisch, 1996, 83-4) To dokresluje i dopisem své kamarádky, mandolinistky Fanny Birkenwald, který zveřejnila ve své knize: ... *Mám nádherné vzpomínky na to úžasné porozumění, které mezi námi vládlo. Hlavně ta drobná statečná gesta, která nám dávala odvahu vydržet; naděje, kterou jsme si dodávaly, když už žádná naděje nebyla; a chléb, o který jsme se dělily. Zůstaly jsme lidskými bytostmi, a pro ty, kdo přežili život v lágru, byla schopnost zachovat si důstojnost velkým úspěchem. Jsem hrdá, že jsem byla součástí orchestru. Podle mého názoru jsme všechny byly zodpovědné za konání každé z nás...* (Lasker-Wallfisch, 1996, 84). Vidíme, že z pobytu v hudebním bloku si obě ženy uchovaly vzpomínky hlavně na vzájemnou solidaritu, která dívkám pomáhala zachovat si důstojnost a přežít v extrémních podmínkách.*

Svědectví, které uvádím na tomto místě, nepochází od členky orchestru, ale od Maďarky Barbary Fischman Traub, která přijela do Osvětimi v roce 1944 s maďarským

transportem. Týká se antagonismu mezi starými a novými vězni. „Vzali nás někam jinam, prošly jsme další branou, a tam je hudba. A co to je za hudbu? Rákoczi marsch. To je slavný maďarský pochod. Píseň k pochodu. Tohle – napadlo mě – co se to tu děje? Je to opravdu na ztrátu zdravého rozumu. Koukni, co nám udělali. Vypadaly jsme jako stvoření z jiného světa a teď ten maďarský Rákoczi marsch, o co tu jde? A kdo to hrál? Orchester složený z žen. Nevypadaly tak hrozně jako my, protože měly trošku vlasů, a fidlaly tam, hlavně houslistky, ty si hlavně pamatuji. A určitě jsem musela mít slzy v očích, protože jedna z nich mi řekla: Dummkopf, ty hlupačko, proč brečíš? Vítáme tě hudbou. Mhm! (pokyvuje významně hlavou a dělá pauzu). Já už dneska vím, kdo byly, byly součástí (ušklibnutí) takzvaného orchestru, a byly tam bůhví, vlastně já vím přesně, kolik let, teď čtyři roky, a byly naštvané na maďarské Židy ze dvou důvodů. Za prvé proto, že se nechali chytit, a za druhé, jak jsem často slyšela během svého uvěznění v Auschwitz – Birkenau: Zatímco jste vy, Maďaři, spali pod hedvábnou přikrývkou, my, polští Židé, jsme tu dřeli, umírali, žraly nás vši, my jsme postavili Auschwitz. Takže tu byla ta dualita, zlost, že jsme byli chyceni, a taky vztek, že jsme se měli čtyři roky dobře, zatímco oni byli tam, v téhle pekelné díře. Často se nás ptali – proč jste neutekli? Proč jste čekali? Vy idioti, dummkopfs! Nemůžu se na ně zlobit, víte. Měli pravdu. Měli pravdu. Oni trpěli a my jsme s tím nic neudělali. Fakt, že jsme byli ignoranti, není omluva, asi jsme neměli být ignoranti. Nevím.“¹⁶

Barbařina vzpomínka na orchestr se váže na něco, co prožívala v táboře na vlastní kůži – negativní vztah tzv. „starých čísel“, tj. vězňů, kteří už byli v táboře dlouho, k maďarským Židům, kteří podle nich měli možnost před transportem uniknout, ale neudělali to, i když už museli vědět nebo alespoň tušit, co je čeká. Na orchestr vzpomíná s despektem, asi i proto, že jí připomíná její první střet s nepřátelstvím dříve uvězněných Židovek, navíc jejich hraní považuje (i v souvislosti s popsáním příběhem) za zlomyslnost, protože hrají Maďarům, jdoucím na smrt, maďarský pochod, ale postoj

¹⁶ Interview s Barbarou Fischman Traub, ID číslo 4361, segment 128, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

„starých čísel“ do jisté míry dnes chápe. Na zkušenost Maďarek s nepřátelstvím „služebně starších“ vězeňkyň jsem u narativů z archívů Shoah Foundation narazila vícekrát, ale protože nesouvisí přímo s orchestrem, uvedla jsem toto svědectví jen na okraj jako svědectví ne o vztazích v orchestru, ale jako vzpomínku na jiný typ táborového antagonismu, kterou má Barbara Fischman Traub spojenou právě s orchestrem.

4.3 VZTAH K AUTORITÁM

Fania Fénelonová ve své knize nepopisuje jen vztahy mezi dívkami, které byly víceméně „na stejné lodi“ (pokud odhlédneme od faktu, že Židovky byly v mnohem horší situaci, pokládaly svůj konec v plynové komoře jen za otázku času). Je zajímavé sledovat i to, jak jsou vylíčeny táborové autority, tj. příslušníci a příslušnice SS, táborové funkcionářky (kápa a blokové, rekrutované převážně z řad nežidovských vězeňkyň německého a polského původu) a samozřejmě dirigentka orchestru a kápo, rakouská Židovka Alma Rosé.

4.3.1 RŮZNÉ PODOBY ALMY ROSÉ

Alma je v knize vykreslena jako zapálená Němka, která do jisté míry schvalovala nástup Hitlera k moci, když říká: *„Pro mne je na novém transportu podstatné jen to, jsou-li v něm nějaké dobré hudebnice. Jsi stejně hloupá jako ostatní! Kdybych se i já nechala vláčet těmihle makabrálními náladami, nedokázala bych vás řídit a produkovaly bychom mizernou muziku, šumařinu a Kramer s Mandelovou by nás rychle zlikvidovali. A teď odpovím na to, co říkáš o Němcích. Když jsem přišla do tábora, pochopila jsem, že nacismus je špatný – tím myslím tenhle aspekt nacismu. Ale moje země nemohla snášet nepořádek, potřebovala vůdce. Řekla jsem ti, že jsem nevěděla nic o politice, a proto jsem schvalovala Hitlerův nástup.“* (Fénelon, 1984, 128-9)

„Téměř jsem to ani nevěděla, že jsme židé. Pro mne to bylo jen náboženství, vůbec ne filosofie odlišná od filosofie ostatních Němců. V mé rodině, německé od věků, o tom

nikdo nikdy nemluvil, nemyslelo se na to. Mysleli jsme německy. Můj otec, sólový houslista orchestru Berlínské opery, největší na světě, měl privilegované postavení a nástup Adolfa Hitlera na tom nic nezměnil.“ (Fénelon, 1984, 123)

Ve skutečnosti Alma nebyla Němka, ale Rakušanka, a její otec Arnold Rosé byl houslistou Vídeňské filharmonie, nikoli Berlínské opery, ke schvalování Hitlerova nástupu k moci neměli žádný důvod. Ze všech zmínek o Němcích, kteří byli vůči Fanii v nadřazené pozici, cítím z jejího popisu směs pohrdání, respektu a možná trochu i obdivu. Z textu vysvítá, že Fania Almu neměla ráda, ale cítí k ní, na rozdíl od polských a německých kolegyň v orchestru, alespoň určitý respekt, rozhodně ji uznává jako hudebnici: *Alma hraje jako proměněná. Je nevýslovně krásná. Vyzařuje z ní mimořádná citlivost, napjatá ústa se změkčují a pootvírají, oči jsou zamženy, dělo se chvěje, Alma hraje (str. 117). Její popis nepůsobí jako karikatura: Dívám se, jak jde k nám. Není hezká, ale má dokonalé vystupování (Fénelon, 1984, 61). Považuje ji ale za chladnou ženu, která podřizuje vše hudbě a snaží se zalíbit esesákům. Fania například popisuje Alminu reakci na zprávu, že do tábora přijede Himmler, a bude si chtít orchestr poslechnout: *Alma zapomněla na všechno: na tábor, na prostředí i na krematoria. Má na mysli jedině: aby její koncert byl dokonalý. Je Němka a Himmler je jedním z nejmocnějších v její zemi. Floretta (Violette, pozn. MB) jízlivě podotkne: „Krucinál, co by dělala teprve pro Hitlera!“**

Tentokrát jsme s ní zajedno. Nikdy nám nebyla Alma cizejší. (Fénelon, 1984, 188)

Podle všech dostupných pramenů byl Heinrich Himmler v Osvětimi celkem dvakrát, a to 1. 3. 1941 a 17. - 18. 9. 1942. Začátkem roku 1944 tábor navštívil pouze Adolf Eichmann.

Alminu podlézavost vůči důstojníkům SS líčí Fania na více místech v knize: *Ještě chvíli hovoří s Almou (velitel tábora Kramer, pozn. MB), která se na něho usmívá. Mám plné zuby patolízalství té ženy před jedním z nejzrůdnějších esesáků. (Fénelon, 1984, 109).*

Anita Lasker na Almu vzpomíná s respektem a vděčností, protože díky Alminým vysokým nárokům se orchestr zlepšoval, zájem důstojníků SS o něj neopadal a to dívky

chránilo. Navíc je nutila se zabývat jen hudbou a nepřemýšlet o tom, co se dělo v táboře, jak říká v rozhovoru pro Shoah Foundation: *Alma Rosé byla velmi pozoruhodná dáma, a v retrospektivě všechny souhlasíme, protože jsem s těmi, které jsou naživu, pořád v kontaktu, všechny souhlasíme, že jí musíme děkovat za život. (...) Byla velmi, velmi silná osobnost, vyžadovala respekt, od nás každopádně, ale dokonce i od esesáků. Nikdy nebyla... myslím, byla důstojnost. Ztělesněná důstojnost. Byla ztělesněná důstojnost. Moc přísná, myslím, byla na nás moc přísná, vyžadovala disciplínu. Většina z nás se učila hrát, když jsme byly malé, tak jsme nebyly moc jako materiál pro orchestr. Musela doslova notu po notě, víte, ale podle jejích požadavků to muselo být dobře zahrané. Hrozná knížka byla o orchestru napsaná jednou z členek orchestru, kde Almu vykreslila tak, že se bála, že pokud nebudeme dobře hrát, půjdeme do plynu, ale tak to nikdy nebylo. Chtěla, abychom hrály dobře, protože ona měla tyhle požadavky i sama na sebe, a také to nějak odvádělo naši pozornost od toho, co se dělo venku. Ale tyhle věci jsem si vyhodnotila až retrospektivně. My jsme se tak bály, že nesplníme Alminy požadavky, že jsme dočasně zapomínaly, že když se podíváme z okna, vidíme kouř. Takže nás držela pohromadě svou disciplínou.*¹⁷

Přestože Anita podobnými slovy hovoří o Almě i v knize, použila jsem záměrně rozhovor, protože zde dvakrát zdůrazňuje, že staré události zpřítomňuje v kontextu dneška (*v retrospektivě všechny souhlasíme; tyhle věci jsem si vyhodnotila až retrospektivně*), před padesáti lety to určitě viděla jinak – a její spoluhráčky patrně také. Tehdy vnímaly hlavně nepříjemný tlak a přísnost dirigentky, bály se jí, a dodatečně až po její smrti pochopily, že především jí vděčí za to, že se z Březinky dostaly živé. V knize ještě říká: *Zřejmě to byl její způsob, jak zůstat přičetná, a tím, že nás všechny zahrnula do své horečné snahy o dokonalost našeho provedení toho odpadu, který jsme hrály, nám mohla být nápomocná v tom, že jsme samy zůstaly*

¹⁷ Interview s Anitou Lasker-Wallfisch, ID číslo 48608, segment 72, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

příčetné. Není pochyb o tom, že jsme Almě zavázány největší vděčností. (Lasker-Wallfisch, 1996, 78).

Když se Anita vrátila z tzv. *revieru* po úspěšném překonání skvrnitého tyfu, musela se okamžitě zúčastnit zkoušky, a protože zahrála falešný tón, byla potrestána úklidem bloku. Je evidentní, že následující příběh dnes Anita vidí v úplně jiné perspektivě, než když se přihodil, ale dnes Almu nejen chápe, ale dokonce její postoj obdivuje:

Alma byla nelítostně přísná a často nás za falešné noty trestala. Pamatuji si, že jsem za špatné hraní musela na kolenou celý týden vytírat podlahu celého bloku. Zrovna jsem se vrátila z revieru, kde jsem se zázračně vyléčila z tyfu. Byl to typ tyfu, který bujel v táboře. Všeobecně známý jako skvrnitý tyfus, který přenášely vši. Pokud jste měli velké štěstí a uzdravili se, nebo unikli selekci, která byla pravidelně na revieru, zůstali jste neuvěřitelně slabí, obvykle s dočasnými poruchami vidění nebo sluchu. V takovém politováníhodném stavu jsem se vrátila na hudební blok a byla Almou po právu potrestána za své chyby.(...) Nemohu říct, že bych za to Almu zrovna milovala. Ve skutečnosti jsem zuřila a nenáviděla ji. Ale i když to zní divně, její přístup velmi obdivuji. K jejímu postoji nemám nic míň než největší obdiv. (Lasker-Wallfisch, 1996, 78)

Anita tedy dnes vidí Almu v úplně jiném světle než Fania. Anita má zkušenost profesionální orchestrální hudebnice a matky a Almino bazírování na disciplíně a snaze o dokonalost pro ni musí být pochopitelnější než pro Faniu, která se sice po válce také dala na profesionální hudební dráhu, ale jako sólistka – šansoniérka, a matkou se nestala. I tento rozdíl mohl ovlivnit jejich retrospektivní pohled na Almu. Fania si odnesla jen vzpomínku na dril, který jí byl cizí, Anita dává Almě zapravdu v tom, že jednala nejlépe, jak mohla, aby ochránila sebe i orchestr.

I jejich vzpomínky na vztah k velení tábora se liší, Anita rozhodně odmítá Faniino tvrzení o podbízení se esesákům: *Byla to hrdá dáma, odměřená a důstojná bez ohledu na to, jestli jednala s námi nebo s esesáky, a jsem si jistá, že byla velmi respektována i esesáky. (Lasker-Wallfisch, 1996, 78-79)*

Respekt vedení tábora k Almě potvrzuje i svědectví vězeňkyně Rose Berman:

„Neměla jsem moc co do činění s Mengelem. S Mengelem mám jednu věc. Měly jsme hudbu, hrála každý den, byla to kapelle, když děvčata pochodovala ven a pochodovala dovnitř.“

„Kdo byly ty hudebnice?“

„Židovské dívky. A jejich vedoucí, dirigentka Alma Rose, slavná, moc slavná hudebnice. Hrála, a Mengele se postavil před ní a smekl. Byla génius, byla moc známá. Sundal si čepici, když hrála na housle“.¹⁸

V dokumentu *La Chaconne d'Auschwitz* si o Almě povídají dvě bývalé členky orchestru, Violette Jacquet-Silberstein a Yvette Assael-Lennon, v Imperial War Museu v Londýně, kam Violette přijela na návštěvu za Yvette. I ony vzpomínají na úctu, jakou vedení tábora projevovalo Almě. Violette, která se v knize Fanii Fénelonové jmenuje Floretta a je popisována jako rebelka s vulgárním slovníkem, která Almu upřímně nesnášela a nenáviděla její dril, na ni v dokumentu vzpomíná jako na matku, která opustila své děti, dokonce si pamatuje datum její smrti. Yvette jí v tomto dokumentu i v narativech Shoah Foundation často nazývá „učitelka“. Při příchodu do orchestru jí bylo 17 let a vztah k Almě má zafixován jako vztah učitel – žák:

Violette: „Vzpomínáš si na osud té ženy, která vyšla z pokusného bloku a nakonec zemřela v Osvětimi? Že nás po smrti opustila jako sirotky?“

Yvette: „My jsme nevěděly, jak zemřela. To bylo jednu noc, všechny jsme spaly a najednou jsme slyšely někoho křičet, a pak ji vzali do nemocnice a tam zemřela.“

Violette: „Uvědom si, že si dlouho stěžovala na bolesti hlavy. Myslím si, že mohla zemřít na nádor v mozku nebo něco takového. Pamatuješ si, jak nás Němci nechali jít se podívat na její tělo na bílém katafalku? To bylo úplně výjimečné. Myslím, že v tomhle táboře nebyl nikdy jiný vězeň poctěn. Vlevo šly ženy z orchestru ke katafalku, a přišli i další lidé. To je něco výjimečného.“

¹⁸ Interview s Rose Berman, ID číslo 35356, segment 43, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

Yvette: „Pamatuji se na to. Dali tam kytky...“

Violette: „Zemřela 5. dubna.“

Yvette: „A nacisti byli smutní! Kytky byly kolem rakve a každé z nás dali kytku a my jsme plakaly, protože byla dobrá učitelka a my jsme byly hrozně smutné, protože jsme ztratily matku. A byly jsme zmatené – co teď budeme dělat? A to si vždycky budu pamatovat. Byla jsem smutná, že ji z toho nedostali.“ (La Chaconne d'Auschwitz, 2000)

Helena Dunicz vzpomíná obdobně:

Alma si s ostatními členkami orchestru nebyla blízká. (...)

Na zkouškách zavedla nelítostnou disciplínu. Trestala nás za každou chybu tónem, který nepřipouštěl odpor, a nechala nás opakovat fráze znovu a znovu, dokud nepovažovala úroveň přednesu ve všech ohledech za uspokojivou. Respektovaly a obdivovaly jsme její profesionalitu. Žasly jsme nad tím, jak se navzdory specifickým podmínkám tábora snažila vyždímat uměleckou krásu z každého hudebního čísla, které orchestr nebo ona sama hrála.

Byla umělkyní, která vyžadovala od sebe maximum stejně jako od souboru. Mohla být přísná nebo dokonce občas panovačná a zvyšovala hlas v rozčilení a její taktovka létala směrem k hudebnici, která udělala chybu. Kvůli zahrání falešné noty, zvláště během veřejného koncertu, byla posléze schopná potrestat viníka drhnutím dřevěné podlahy nebo nošením těžké konve plné jídla z táborové kuchyně, což byla normálně povinnost blokové starší.

Pamatuji si, že akordeonistka Lily, jedna z řeckých Židovek, často pocítila její hněv po zahrání falešného tónu – slova „Du blöde Kuh!“ (ty pitomá krávo) zněla od paní Almy krutě.

Třebaže byly chvíle, kdy se tábor k Almě dostal, nikdy se nesnížila tak hluboko, aby udeřila členku orchestru, jak nepravdivě tvrdila Fania Fénelon ve svých memoárech.

(Dunicz- Niwińska, 2014, 74-76)

Zmíněná Lily Assael, sestra Yvette Assael-Lennon, podle jednoho svědectví nesdílela sympatie k Alminým metodám: *Některé z hudebnic, včetně Lily Assael a Fanii Fénelon, jí*

nikdy neodpustily její pyšné způsoby a její trvání na „německé“ disciplíně. Cítily, že své hudebnice nechválila tak, jak si zasloužily, a byly vždy připraveny jí připomenout že, jak zmínila Lily, „ona nás potřebovala stejně, jako jsme potřebovaly my ji.“ (Newman & Kirtley, 2000, 279). Bylo by zajímavé slyšet, jak Lily Assael na Almu vzpomínala po letech, ale zemřela v roce 1989 a žádný záznam o tom, že by se zachovaly její vzpomínky, jsem nenašla, ani její sestra se o jejím vztahu k dirigentce nezmiňuje.

4.3.2 ORCHESTR A VEDENÍ TÁBORA

Dirigentka a kápo Alma Rosé byla pro hudebnice samozřejmě nejdůležitější autoritou, ale vězeňkyně přicházely do styku také s nacistickými veliteli, kteří se v hudebním bloku často objevovali nečekaně, někdy i v noci, když dostali chuť na poslech hudby. Jako příznivci orchestru jsou nejčastěji zmiňováni velitel Birkenau Josef Kramer a velitelka ženského tábora v Birkenau Marie Mandelová, jako milovník hudby je také často zmiňován vrchní lékař Josef Mengele. Vztah hudebnic k nim byl ambivalentní, dokud důstojníky orchestr bavil, měly do jisté míry zaručenou nedotknutelnost. Jejich přízeň ale byla vrtkavá a ženy si nemohly být jisty, jak dlouho bude trvat a kdy je orchestr přestane bavit.

Vztahy k nim samozřejmě reflektují ve svých vzpomínkách, i dlouho po válce v nich je znát směs odporu, strachu, ale do jisté míry i obdivu nebo náznak sympatií. Když například srovnáme, jakými slovy popisuje Fania Polky a německé Židovky v orchestru a jak některé esesáky, je patrné, že jimi musela být do určité míry fascinována:

Velitelka ženského tábora Marie Mandelová, patronka orchestru: *Není jí ani třicet, je velmi hezká, velká a štíhlá... bezvadná ve své uniformě (Fénelon, 1984, 39).*

Ty bílé, dlouhé a jemné ruce se podivně vyjímají na šedivé látce uniformy. Prohlíží si nás. Její oči, tvrdě modré jako na fajánsi, se zastaví zkoumavě na mně. (...) Sundá si lodičku: má obdivuhodně zlaté vlasy učesané do tlustých copů stočených kolem hlavy – rázem se mi vybaví moje copy, poletující v ruce Polky. Obraz téhle ženy zanechává na mé sítnici nesmazatelný dojem. Nic mi z jejího vzhledu neunikne: její obličej, bez

sebemenší stopy líčení (to je esesačkám zakázáno), je zářivý, má velmi bílé, velké, ale krásné zuby. Je dokonalá. (Fénelon, 1984, 40)

Doktor Mengele, neblaze proslulý svými pokusy na věznicích: *Po čekání, které patří k efektnímu vstupu, se objeví dr. Mengele. Je krásný. Bože, jak je krásný! Tak krásný, že všechny dívky v sobě instinktivně objeví včerejší gesta: nasliněnými prsty si převedou obočí, aby zářila, koušou se do rtů, špulí je, popotahují sukně a živůtky. Pod pohledem tohoto muže se opět stáváme ženami. (Fénelon, 1984, 165)*

Dokonce i z popisu velitele tábora Kramera cítíme respekt: *Číš z něj síla, drtivá moc: metr osmdesát, býčí šíje, tak krátká a masivní, že to vypadá, jako by mu obrovské uši vyrůstaly přímo z ramen kováře. Látka uniformy je na jeho široké hrudi napjatá a vyklenutá jako krunýř. Krok jako šelma, současně těžký i pružný. Jeho přítomnost je tíživá. (Fénelon, 1984, 106)*

I když Fania znala jejich krutost, za kterou byli mnozí z nich po válce odsouzeni k smrti, a v knize ji nijak nepopírá, stejně nás musí zarazit, když srovnáme způsob, jakým popisuje dívky z orchestru, které patřily do jiné skupinky, s popisem příslušníků SS.

Svůj ambivalentní vztah k důstojníkům SS i dnes přiznávají některé další členky orchestru. Nejmocnější z vedení tábora – velitelé Kramer a Mandelová - jsou na jednu stranu líčení jako krutí a nelítostní nacisté, pro které lidský život nic neznamenal, na druhou stranu byli vášnivými milovníky hudby a ženský orchestr si do jisté míry hýčkali, takže se dá říci, že i jim dívky z orchestru vděčí za své přežití. Akordeonistka a později kontrabasistka Yvette Assael-Lennon, řecká Židovka, na ně vzpomíná v rozhovoru pro Shoah Foundation: *„Dávaly jsme koncerty uprostřed mezi dvěma tábory, takže děvčata v neděli poslouchala koncert, a taky nacisti, když se tam zastavili, něco jste museli hrát, a vzali Mengeleho, a vzali spoustu těch vysokých důstojníků, které měli. A byla tam jedna žena. Irma Grese. Byla moc krásná, byla moc mladá, bylo jí dvacet dva, a byla jedna z esesaček. Je o ní knížka. Ukázalo se, byla hrozně zlá, to jsme ani nevěděly, byla na orchestr tak hodná, znala nás jménem, a když jsme šly, mávala na nás (mává a usmívá se), jako na své známé, víte. (...) A Kramer byl náš velitel. Kramer chodil často,*

býval velitelem Auschwitzu. A v orchestru... on chtěl poslouchat hudbu, víte, pak přišel a stál vedle nás, dívka, co hrála, stála vedle mě, někdy řekl, stál vedle mě, víte, díval se na mě, jak hraju, a vy si říkáte, víte, říkáte si, je v něm malý ďábel, když jsem ho tam viděla stát, ale on byl hodný, a ptal se: „Kdo něco potřebuje, protože musím jet do Berlína pro nástroje,“ - a já jsem zvedla ruku, že potřebuji kalafunu pro svou basu. Umíte si představit, ten nejvyšší velitel, že nám něco kupoval, dává to smysl? Je to tak šílené! (...)

Ta učitelka (míněna Alma Rosé, pozn. MB) mu (Kramerovi, pozn. MB) řekla: „Víte, její matka chtěla, aby se učila na basu, když byla v Řecku, ale neměla možnost,“ a ten esesák začal vypadat jako člověk, když říká: „Kde je teď tvoje matka?“ Zeptal se mě. Ta učitelka řekla: „Šla do plynové komory.“ On řekl: „Schade,“ to znamená německy škoda. Teď je mu to líto, protože vidí, že jsme lidi, víte, říká, kolik ti je? Čtrnáct, říkám. Říká: „Jednoho dne, až se odtud dostaneš, můžeš se tím žít“. A my jsme se na sebe dívali, my se odtud nedostaneme, a to je pravda, to se stalo, mám to jako povolání, když jsem se odtamtud dostala, používám to. Ale otázka je, jak se stali tak lidskými, když jste se s nimi viděli osobně, mohli jste normálně mluvit.¹⁹

Yvette si samozřejmě uvědomuje, že by stačil jeden pohyb ruky důstojníka SS, aby kterákoliv z dívek skončila v plynové komoře, ale má na ně vzpomínku jako na vlastně docela „lidské“ bytosti, které se starají, aby dívky měly veškeré potřebné věci k hudební produkci, a dokonce se i k židovským členkám orchestru chovají jako k lidem a ne anonymním číslům, což si tehdy možná plně neuvědomovaly. Kdyby se Yvette například někdo zeptal těsně po válce na Irmu Grese, mladičkou dozorkyni z Osvětimi a později Bergen-Belsenu, která byla za svou krutost v r. 1945 odsouzena a popravena, asi by o ní neřekla nic špatného, když na ni teď vzpomíná, připouští, že orchestr měl v táboře jiné postavení než ostatní vězni. Své dobré vzpomínky na nacistické vedení tábora dnes vnímá jako absurdní, když říká: „Dává to smysl? Je to tak šílené!“ Pro ni samou je dodnes nepochopitelné, že velitel tábora mohl litovat smrti její matky, kterou

¹⁹ Interview s Yvette Lennon, ID číslo 97904, segment 100-102, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

měl fakticky na svědomí, a hovořit o Yvetině životě po válce.

4.4 „MLUVIT O HUDBĚ JE JAKO TANČIT O ARCHITEKTUŘE“

Tento poněkud otřepaný citát je připisován mnoha osobnostem, Getrudou Steinovou počínaje a Frankem Zappou konče. Asi už nikdo nedohledá, kdo ho řekl první, každopádně poměrně přesně vystihuje fakt, že hudba je fenomén, který se vzpírá popisu i jakékoli objektivizaci. Na všechny lidi nepůsobí stejně, na někoho dokonce vůbec. Některá hudba nás může dojímat, jiná rozesmát a další nám drásá nervy. Hudba je záměrným lidským výtvořem a existuje celá řada teorií o tom, jak hudební svět pochopit. Jednou z nich je třídídimenzionální model Timothy Rice, jehož jednu osu tvoří čas – kombinace chronologického a historického se zkušenostním, druhou osou je místo, míněno umístění hudby v mé osobní historii, a třetí je metafora, tedy co pro nás hudba znamená a jaké hodnoty jí přisuzujeme (Rice, 2003 podle Jurková: 2013).

Thomas Turino použil k pochopení toho, jak na nás hudba působí, tříložkový model zakladatele moderní sémiotiky Charlese S. Peirce *znak – objekt – interpretant*, přičemž znak reprezentuje objekt a interpretant je ten, kdo vztah znak – objekt vnímá a interpretuje. Vztah mezi znakem a objektem závisí na zkušenostech vnímajícího. Hudba je specifická v tom, že při jejím poslechu si posluchač s sebou přináší svůj předchozí život, zkušenosti a vzpomínky, skrze ně hudbu vnímá a svůj pohled na hudbu, kterou poslouchá, si v nových podmínkách přetváří. Má-li tedy s hudbou předchozí zkušenost, ta rezonuje s novým vnímáním a znak, kterým pro něj hudba je, zastupuje jeho novou životní situaci (Turino, 1999). V extrémních podmínkách koncentračního tábora hudba většinou znamenala pro vězně silný emoční zážitek. Mohla jim pomáhat překonat extrémní situace a stát se strategií k přežití, společná píseň byla i symbolem revolty (například je zaznamenáno mnoho svědectví o lidech, zpívajících národní hymnu nebo Internacionálu cestou do plynové komory, např. Fackler, 2012), ale tento vliv mohla mít jen v případě, kdy hudební produkce nebo její poslech nebyly dány příkazem

vězňů a věžňové ji provozovali sami ze svobodné vůle, většinou potají (Fackler, 2010). Pokud byli nuceni k poslechu, účinek byl často traumatický.

Mandolinistka Fanny Birkenwald po svém zážitku s polskou kolegyní, která se s ní nechtěla o své jídlo rozdělit, ještě dlouho po válce nemohla snést zvuk vidličky, míchající vejce. *Vždycky, když slyším ten zvuk, přivede mě to zpátky do Birkenau – do doby, když jsem se vzpamatovávala z tyfu. I v hudebním bloku jsme většinou byly bolestně hladové, ale ten nejvíc nekontrolovatelný hlad měl člověk po tyfu. Viděla jsem Danku, jak si připravuje míchaná vejce. Prosila jsem ji o trošku, jen sousto. Odmítla.* (Newman & Kirtley 200, 281). Tento efekt vyvolal jednoduchý zvuk. Hudba je ale mnohem komplexnější a bohatší a její dopad na posluchače je složitější. Záleží nejen na tom, jaká hudba, za jakých podmínek a kým je produkována, ale především na posluchači a na jeho zkušenostech, v tomto případě i na tom, zda podobnou hudbu věžňové znali ze svého života na svobodě a jaké vzpomínky v nich vyvolávala. Hudba, kterou bychom za normálních okolností mohli označit za veselou a optimistickou, v mnoha případech v těchto extrémních podmínkách vyvolávala zoufalství, strach a beznaděj.

4.4.1 HUDBA JAKO ZÁCHRANA

Už jsem zmínila, že orchestry v koncentračních táborech byly zakládány v první řadě pro hraní pochodové hudby pracovním komandům, která brzy ráno tábor opouštěla a pozdě večer se vracela, často také k rozptýlení věžňů nebo vytváření falešného obrazu „humánního“ tábora pro příjíždějící transporty. Některé orchestry, a to se týkalo i osvětivského ženského orchestru, pořádaly koncerty pro esesáky, většinou pro jejich relaxaci po selekcích u transportů.

Jak už vyplynulo z několika vzpomínek přeživších členek dívčího orchestru, hudba pro ně v první řadě znamenala úlevu od otrocké práce, zlepšení životních podmínek a prakticky pro všechny z nich dar života (těch několik dívek, které nepřežily, zemřelo většinou na tyfus nebo jinou nemoc, žádná z nich neskončila v plynové komoře). Také

velmi důležitý fakt, který jim musel hodně pomáhat v překonání útrap života v koncentračním táboře, a který si uvědomují až teď retrospektivně, byla osobní identita, kterou nabývaly díky hraní v orchestru, jak už jsem zmínila výše u svědectví Anity Lasker-Wallfisch a okrajově také u Yvette Lennon. Zatímco ostatní vězeňkyně se staly jen číslem, hudebnice byly identifikovatelné díky svým hudebním nástrojům (*ta cellistka, ta basistka, ta houslistka*, Fania vzpomíná, jak o ní velitelka Mandelová mluvila jako o „*mé malé zpěvačce*“ nebo „*mé malé Butterfly*“ (Fénelon, 1984)). Anitě Lasker dokonce její výjimečná pozice dlouho jediné a tedy nepostradatelné hráčky na basový nástroj umožnila vyjednávání s Mandelovou, když přišla do tábora její sestra Renate, fyzicky zdecimovaná pobytem v káznici: *Z Renate byla prakticky ihned úplná troska. Bylo to strašné. Její vzhled a celkový stav byly tak hrozné, že ani nesměla vejít do našeho bloku. Tak přišla a stála venku a čekala na mě, až jí přinesu polévku nebo něco jiného, co bych jí mohla dát. Na nohou se jí udělaly nehojící se hnisavé vředy. Mohla za to avitaminóza, totální nedostatek vitamínů. Později dostala tyfus a vypadalo to, že je vše ztraceno. Chvillemi jsem doufala, že v tichosti zemře a její trápení skončí. Bylo hrozné vidět, jak se ztrácí. Nevím jak, ale tyfus přežila a z marodky se vynořila v mnohem zbědovanějším stavu, než když tam přišla. A tehdy jsem udělala zoufalý krok. Řekla jsem si, že nemám co ztratit, a zašla za velitelkou tábora, Frau Mandel. Řekla jsem jí, že mám v táboře sestru a zeptala se, zda by nebylo možné, aby dělala läuferin, poslíčka. To byla v lágru velmi dobrá pozice. Znamenalo to stát ve vstupní bráně a být připravena přiběhnout, až někdo bude potřebovat poslat zprávu do některého z bloků nebo jinam. Ale hlavně to znamenalo větší dávky jídla a trochu lepší ubytování. Oslovila jsem Mandelovou ze dvou důvodů. Zaprvé jsem mluvila německy a zadruhé byla Mandelová příznivkyně orchestru. Byla jsem si zcela jistá, že mě nenechá „dát pryč“ (pro nedostatek lepšího výrazu) kvůli mé troufalosti, protože jsem jako jediná cellistka v táboře byla pro orchestr nenahraditelná. Myslela jsem si, že nejhorší, co by se mohlo stát, by bylo ignorování mé prosby. I když se to zdá nemožné, byla opravdu zdvořilá a řekla, že uvidí, co může dělat. Jen chtěla vědět, ve kterém bloku moje sestra je. A opravdu, krátce po tomto „interview“ se Renata stala*

„läuferin“. Přirozeně jsem se bála, že si to rozmyslí ve chvíli, kdy Renate uvidí, protože její vzhled byl cokoliv, jen ne přitažlivý. Nicméně to neudělala a pro Renate to znamenalo rozdíl mezi životem a smrtí. (Lasker-Wallfisch, 1996, 80-81). Hudba, respektive pozice, kterou Anita díky ní dosáhla, zachránila nejen ji, ale i její sestru.

I když pro dívky v orchestru hraní představovalo celodenní zaměstnání, drill a pod Alminou taktovkou často napětí a stres, stejně se někdy stalo, že se hudba stala aspoň na chvíli něčím, co je a realitu života v podmínkách vyhlazovacího tábora přesahovalo. Na jeden takový večer vzpomíná Anita: *Fania byla jedna z mála hotových hudebnic a nikdy nezapomenu na ten večer, kdy jsme v Auschwitz hrály komorní hudbu. Fania měla pozoruhodnou hudební paměť a přepsala Beethovenovu Patetickou sonátu pro smyčcový kvartet a hrály jsme ji jeden večer. Asi to nevypadá jako něco zvláštního, byl to prostě jen večer komorní hudby. Ale tenhle byl výjimečný. Dokázaly jsme se povznést vysoko nad inferno Auschwitzu až do sfér, které nemohly být degradací existence koncentračního tábora dotčeny.* (Lasker-Wallfisch, 1996, 84)

Když v létě 1943 do tábora přijela belgická houslistka Hélène Scheps, nevěřila, že ještě někdy v životě bude držet v ruce housle. V té době orchestr vedla Czajkowská a když se doslechla, že v karanténě je houslistka, přišla pro ni. „Byla dobře oblečená, měla na sobě boty a šátek. Připadala mi jako anděl. V tu chvíli jsem plakala, myslela jsem si, že už se nikdy nedotknu houslí. Byl to hloupý nápad. Proč plakat na místě, jako je tohle? Ona přišla ke mně a zeptala se: Je pravda, že hraješ na housle? Říkala jsem si - je to neuvěřitelné. Řekla jsem: Ano, hraji na housle, ale nebudu hrát pro Němce! Řekla mi: Drž hubu a pojď se mnou! A tak jsem se připojila k orchestru. Dali mi housle na zkoušku, začala jsem plakat, slzy zaplavily housle, hrála jsem Chaconne od Bacha. Byl to zázrak! To byla jediná věc, kterou jsem chtěla slyšet znovu. Plakala jsem. Všechny ženy kolem mě plakaly.“ (La Chaconne d'Auschwitz, 1999). Dnes Hélène vidí svou naivitu, s jakou původně do tábora přišla. Chtěla být tvrdá, nechtěla plakat ani hrát pro nepřitele. Nakonec tyto morální zábrany vyměnila za výrazně větší šanci na přežití, možnost aktivního hraní a lepší životní podmínky.

Když Alma Rosé chtěla svým svěřenkyňám poděkovat za dobrou práci, šetřila chválou, ale za odměnu jim zahrála na housle. Dívky to braly jako poctu a rády na tyto chvíle vzpomínají. Hudba je doprovázela od rána do noci, někdy musely hrát i v noci, a byla jejich prakticky jedinou náplní života v Birkenau. Anita Lasker na to vzpomíná v interview pro BBC v r. 1996: „*Byl to únik kamsi... do dokonalosti... V tom kontextu to zní opravdu směšně.*“ (Newman & Kirtley, 2000). I když hudebnice nehrály hudbu ze své svobodné vůle a musely ji mít spojenou s hrůzami, které se odehrávaly za dveřmi, s hladem a nejistou existencí, nikde jsem nenašla žádné svědectví o tom, že by jim v pozdějších letech hudba tuhle část jejich života negativně připomínala – asi proto, že především díky ní přežily. Pro mnoho žen z osvětimského orchestru se hudba stala po válce jejich povoláním.

4.4.2 HUDBA JAKO TRAUMA

Když slyšíme svědectví žen, které měly zkušenost s hudbou v Birkenau jako posluchačky, zjistíme, že pro mnohé z nich hudba znamenala skutečné utrpení. Většina svědectví o dívčím orchestru, která jsem vybrala z archívu Shoah Foundation, vzpomíná na orchestr většinou okrajově a bez emocí, ale mnohem silněji na to, jak na ně hudba v táboře působila. Nenašla jsem až na dvě výjimky žádnou kladnou reakci na fakt, že vězeňkyně měly možnost slyšet hudbu, mnoho výpovědí mělo neutrální zabarvení bez hodnocení („*hrál tam orchestr*“), ale mnoho je těch, které dodnes vzpomínají na hudbu jako na noční můru nebo dokonce mučení.

Začnu vyprávěním dvou členek orchestru z dokumentárního filmu *La Chaconne d'Auschwitz*, které si uvědomují, co musely zakoušet jejich posluchačky. Flétnistka Sylvia (Schulamith) Wagenberg-Khalef říká: „*Dávaly jsme koncerty, když se Alma stala dirigentkou orchestru. Chtěla kvalitní orchestr, jako bychom nebyly v táboře, ale, ano, v opravdovém koncertním sále. Dělalý jsme koncerty pro vězně každou neděli. Jednoho dne se jedna žena vrhla na elektrický plot. Kdo byl zodpovědný za její sebevraždu?*“

Mohla za to hudba? Nebo by se zabila tak jako tak? Nebo byla zabita? To se nikdy nedozvíme.“ (La Chaconne d’Auschwitz, 1999).

Druhá je kytaristka, Češka Margot Anzerbacher Větrovcová, která vzpomíná na svůj pohled na orchestr z doby, kdy ještě nebyla jeho členkou: *„Reakce těch vězeňkyň, které musely poslouchat v této těžké situaci hudbu, nebyla pěkná, nebyla veselá, naopak, ony to považovaly cynismus, že v té jejich hrozném situaci mají poslouchat veselé pochody. Já sama jsem to na vlastní kůži poznala, protože když jsem ještě nebyla v orchestru a když jsem i já chodila tou branou ven, tak mě ta hudba velice rozčilovala, tak jsem byla mezi těmi, kteří museli při této hudbě pochodovat. Jednoho dne totiž jsme byly nuceny jít hrát k jednomu bloku, nevěděly jsme, kdo je uvnitř, dveře byly otevřené, aby bylo slyšet dovnitř, do toho bloku, a protože jsme právě měly nastudované maďarské skladby, hrály jsme tedy maďarské skladby, ke dveřím přiběhla velmi rozčilená žena, která nám začala nadávat, jaké je to od nás bezcitné, že hraje Maďarkám jejich hudbu, kterou prožívaly prostě jako svobodní lidé, a teď totéž musí prožívat a poslouchat v koncentračním táboře.*“ (La Chaconne d’Auschwitz, 1999). Margot měla zkušenost s nuceným poslechem hudby v táboře i z druhé strany, takže na svou účast v orchestru vzpomíná jako na záchranu života (do orchestru se dostala na poslední chvíli, kdy byla na konci svých fyzických i psychických sil (Newman & Kirtley, 2000)), ale současně se cítí vinna tím, že skrze hudbu způsobovala mnoha vězeňkyním trýzeň. Výčitky svědomí v podobě traumatických vzpomínek se jí stále vrací ve snech (La Chaconne d’Auschwitz, 1999).

Další vzpomínky pocházejí od vězeňkyň, které měly zkušenost s hudbou v táboře jako její nucené posluchačky. První svědectví není úplně negativní, protože Yolán Frank pocházela z malé vesnice v Rumunsku a nikdy předtím podobnou hudbu neslyšela. *„A byl tam orchestr pro pobavení esesáků, špičkový orchestr, symfonický orchestr. Viděla jsem je hrát, když jsme přijeli, a nedokázala jsem si představit, že by někdo mohl hrát tak krásně, protože tam, odkud pocházím, nebyl žádný symfonický orchestr, to zaprvé. To bylo poprvé, co jsem viděla symfonický orchestr naživo. Hrálo tam hodně dobrých*

hudebníků, Němci je měli pro své pobavení. A když přijel transport, (není rozumět), symfonický orchestr hrál na vyvýšeném pódiu, byla to tak krásná hudba, že jsi nemohl myslet na nic špatného. Pro Židy je hudba přirozená. Nic zvláštního. Pocházím z malé vesnice, neměli jsme takové pravé hudebníky, a řeknu vám, neměli jsme vůbec žádný symfonický orchestr, měli jsme malé kapely, hrající kapely, ale nikdy jsme neměli symfonický orchestr. Nebo opravdovou komorní hudbu, jakou oni hráli, vzdělané hudebníky, jako jste vy, jako dnes jsou to všichni hudebníci.²⁰

Pro Yolán to bylo něco nového, co nevyvolávalo vzpomínky na domov, proto nevzpomíná ve zlém. Hudba v táboře se jí líbila. Vzpomíná na účinek, jaký to mělo na přijíždějící transporty – lidé byli hudbou uklidňováni a doufali, že se dostali do příjemnějšího místa, než se obávali. Ani není jednoznačné, jestli má hudebnicím za zlé, že takhle vlastně pomáhaly nacistům. Její věta „nemohl jsi myslet na nic špatného“ může znamenat, že pro lidi z transportů mohla hudba znamenat zpříjemnění posledních hodin jejich života.

Ani Polka Lusía Haberfeld nevzpomíná na orchestr a hudbu v táboře negativně, naopak je ráda, že občas měla možnost si ji poslechnout: „Přijely jsme k bráně, nevěděly jsme, kde jsme, a byl tam orchestr, seděl v bráně a hrál valčíky, a my jsme na sebe koukaly, po tom všem, kam nás odvezli... a netrvalo to dlouho, byl to orchestr, sestavený z žen, Židovek, které byly v táboře, skamarádila jsem se s jednou dívkou z Vídně, která hrávala na housle, a ta mě zvala, měly pro sebe zvláštní blok, a měly zkoušky, a já jsem tam chodívala dívat se na ty zkoušky, a bylo to krásné, protože jsem měla trochu hudby, přátelila jsem se s dívkou, která byla jen o trochu starší než já.“²¹

Luisa přišla do tábora v roce 1943, když jí bylo dvanáct let, a protože od svých osmi let žila v ghettu, zřejmě neměla na rozdíl od starších spoluvězeňkyň hudbu spojenou

²⁰ Interview s Yolán Frank, ID číslo 35354, segment 242, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

²¹ Interview s Lusíou Haberfeld, ID číslo 20848, segment 27, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

s životem na svobodě. Na orchestr dnes vzpomíná jako na něco, co ji pomáhalo lépe snášet útrapy života v koncentračním táboře. Je hrdá na to, že měla v orchestru kamarádku, která ji brala na hudební blok na zkoušky, takže se Luisa mohla oproti ostatním vězeňkyním cítit privilegovaná, což v dehumanizujících podmínkách tábora mělo na psychiku žen velký vliv. Hudbu poslouchala dobrovolně, a proto si ji užívala. V jejím svědectví rozeznáváme i určitou hrdost na to, že se s ní přátelila o něco starší dívka z orchestru.

Německá Židovka Eleanor Groszmann na dívky v orchestru vzpomíná v dobrém, ale hudba, kterou hrály, pro ni zůstala dodnes připomínkou života v lágru. Hudba sama jí nezpůsobovala trauma, ale spojení hudby s absurditou továrny na smrt: *„Zapomněla jsem vám říci, že ten první týden, když jsem byla v karanténě, jsem slyšela nějakou hudbu, bylo to v neděli, a vyšla jsem ven, my jsme mohly chodit ven z baráků, navštěvovat se v neděli, když jsme nešly do pracovních komand, a přišly jsme do vedlejšího baráku, byla tam spousta lidí, šly jsme tam, a hrál tam židovský orchestr. Nikdy bych si nepomyslela, že můžu v Osvětimi vidět něco takového. Ta dirigentka byla krásná dívka, hrála překrásně na housle, a když nehrála na housle, tak dirigovala. A když jsem vešla dovnitř, hrály Radetzky-Marsch. A kdykoliv slyším tenhle Radetzky-Marsch, jsem zpátky v tom baráku, když slyším tuhle hudbu (směje se). Hrály spoustu operetní hudby, ne operu, jednoduchou hudbu, ne složitou, zpívaly, jedna z nich zpívala, víte, (smích), šlágry, víte, a bylo hezké tam slyšet hudbu, a ony hrály opravdu dobře, já myslím, na to, kde hrály, víte. V takových podmínkách. (...) Orchester hrál, když jsme odcházely a přicházely, při našich pochodech do továrny. Byly na pódiu u východu a tam hrály. Někdy, hudbu k pochodu, víte. A taky jednou hrály, myslím, že to bylo taky v neděli, hrály na hlavní ulici a za nimi jsme viděly kouřící komíny. Bylo to... strašné. (Mávně rukou). Nechci o tom mluvit. Jen... (zadržuje pláč). Bylo to moc... (není rozumět), vidět tu hudbu a vidět, co se děje. Ve stejnou chvíli. Myslím, že celý orchestr byl evakuován, ke konci. A já nevím, co se s nimi nakonec stalo. Jestli přežily. Myslím, že vedoucí orchestru byla otrávená, ta krásná dívka. A myslím, že jí otrávil esesačka,*

*četla jsem o tom knihu, protože na ni žárčila a dokonce i ta esesačka byla kvůli tomu moc smutná. Měla byste si to přečíst. Moje matka tu knihu má.*²²

Při poslechu Eleanořina svědectví můžeme zaznamenat proměnu její nálady. Až dodatečně vzpomíná na hudbu orchestru a nedělní koncerty, není to tedy něco, co by si hned vybavila, když hovoří o prvních dnech v Osvětimi. Vzpomínka na orchestr samotný se zdá příjemná, s úsměvem vzpomíná na hudbu a konkrétně i na Almu Rosé, a i když jedna konkrétní skladba ji dnes vrací zpátky ve vzpomínkách na první koncert, který v Osvětimi viděla, nezdá se být traumatická – „*bylo hezké tam slyšet hudbu.*“ Její nálada se ale rychle promění, když si vybaví kombinaci krásné hudby, důležité součásti lidské kultury, s jiným koncertem, který se odehrával venku s kulisou kouřících komínů krematoria. Uvědomí si ten bolestný kontrast mezi uměním a chladnokrevným masovým vražděním, který vnímala ve stejnou chvíli, a pláče. Z jejích posledních vět je evidentní, že její vzpomínka na orchestr je silně ovlivněna knihou Fanii Fénelonové, i když v knize se spekuluje o tom, že Almu neotrávila esesačka, ale bloková Frau Schmidt. Ale vězňům mohli vysoce postavení funkcionáři z řad ostatních vězňů často splývat s nacistickými dozorcí.

Velmi podobnou vzpomínku má také Polka Itka Zygmuntowicz. „*Je to tak zdrcující, začít přemýšlet o všech těch strašných věcech! A jedna věc, kterou také... (dlouhá pauza) ... si vybavuji, měli živý orchestr. Židé hráli v živém orchestru. A vždycky, když přijel transport, nový transport přijel a oni dělali selekci a spalovali lidi, hudba hrála. Pak ještě dlouhou dobu poté, když jsem slyšela hudbu, začala jsem plakat. Lidé nerozuměli proč, a já miluji hudbu. Podívejte se, mám spoustu pásků a věcí...(ukazuje kolem sebe). Ale já si vždycky vzpomenu, takový barbarismus, umíte si to představit, zabíjet lidi, když*

²² Interview s Eleanor Groszmann, ID číslo 25295, segment 18, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

*hraje hudba?*²³ I pro ni je velmi těžké a bolestné na hudbu vzpomínat, sama ji má ráda, ale dlouho ji měla spojenou s hromadným vražděním lidí. Hudba je pro ni znakem vysoké kultury a její spojení s barbarským zabíjením cítí jako absurdní a dodnes nepochopitelné.

Rumunka Lilian Berliner je jednou z žen, uvězněných v Birkenau, pro kterou hudba znamenala traumatický zážitek, který ji proti její vůli vytrhl z letargie a vrátil zpátky do dnů, kdy byla svobodná. Toto trauma má spojené s konkrétní písní: *„Ta nejstrašnější chvíle v Auschwitz, jedinkrát, co jsem se zhroutila a plakala, byla, když nám hrál táborový orchestr. A hráli píseň, kterou nikdy nezapomenu – Jealousy. Když jsem slyšela tu píseň, všechno se mi rozpadlo. Jinak jsem se snažila ani nemyslet na domov, ale ta hudba mě prostě vrátila zpátky. A já jsem se nekontrolovaně rozbrečela. A myslím, že to byl jediný moment, kdy jsem si přála, abych byla mrtvá.“*²⁴ Lilian se do Osvětimi dostala v červnu 1944 s maďarským transportem – pocházela z Kluže, která za války byla obsazena Horthyovským Maďarskem. V době příchodu do tábora jí bylo 17 let. Vzpomíná na strategii, kterou si vytvořila, aby přežila – uzavřít se před světem venku a nevzpomínat na domov, ale tuhle „ochrannou bublinu“ jí hudba rozbila a vrátila ji do kruté skutečnosti. Hudbu v táboře – a speciálně jednu píseň - považuje za největší duševní trýzeň, kterou v táboře zažila.

Velmi podobnou zkušenost popisuje i Maďarka Noemi Ban, pro kterou byl zážitek s koncertem také velmi traumatizující: *Jedna věc, kterou po nás chtěli, bylo, abychom přišly na náměstí, musely jsme si sednout do špíny, do prachu nebo bláta, ať to bylo cokoliv, a přišel nechvalně známý osvětimský orchestr, sestavený z lidí, co už tu byli dlouho, Polky, Rusky, Čechoslovačky a další vězeňkyně, které byly hudebnice, a ty*

²³ Interview s Itkou Zygmuntowicz, ID číslo 10588, segment 35, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

²⁴ Interview s Lilian Berliner, ID číslo 17869, segment 49, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

vytvořily orchestr podle rozkazu, a ty musely hrát, kdykoliv se jim poručilo. A jak jsme seděly v tom blátě, prachu, špíně, já jsem vždycky říkala – když máte hlad dva, tři týdny, jeden měsíc, dva měsíce, už vůbec necítíte hlad. Jen jsme se cítily mezi životem a smrtí. Někde. Vznášely jsme se. Moc jsme se nebály, co se s námi děje, dost často, ale když jsme pak poslouchaly tu klasickou hudbu, o které jsem se zmínila, kterou mě učil můj otec poslouchat a doprovázel mě, spousta z nás, skoro většina z nás, vypukla v pláč a začaly jsme si stěžovat: „Nikdo neví, co se děje, chtěly jsme tu umřít, celý svět na nás zapomněl, o co tady jde?“ Nikdo neměl samozřejmě odpověď. Ale tahle hudba, jak vždycky říkám, je skoro jako otevřená tržná rána, a mělo by se to vědět, nás tak hrozně zatlačila zpátky do vědomí, kde se nacházíme.“²⁵ Také Noemi měla podobnou strategii. Dvaadvacetiletá žena přestala vnímat, co se kolem ní děje, přestala cítit strach i ostatní emoce, dokonce i hlad. Z této letargie, kterou si vytvořila na svou ochranu, ji probudila hudba orchestru. Vzpomněla si na domov, na otce a uvědomila si svou novou životní situaci. I když se dnes při vzpomínání na orchestr zmiňuje o tom, že musel hrát na rozkaz, stejně ho popisuje slovy „nechvalně známý“, a hudbu přirovnává k otevřené ráně, která stále bolí, a chce, aby se vědělo o tom, jak jim hudba ublížila. Svoje negativní emoce zdůrazňuje opakováním, jak musely koncert, na kterém být nechtěly, poslouchat ve špíně a prachu.

Regina Horowitz z Krakova má stejně jako Lilian Berliner trauma z hudby spojené s jednou konkrétní skladbou. „Vedli nás ven z toho prostoru na silnici, a orchestr hrál Mendelssohnův pochod. Perfektní hudba, perfektní hudebnice, a my jsme musely pochodovat v té lepkavé hlíně, protože Polsko má hodně bohatou půdu, která je po dešti plná bláta, po sněhu je lepkavá, a my jsme musely jít do taktu té hudby, podle toho pochodu, na tu hudbu nikdy nezapomenu, co budu živá.“²⁶ Je zajímavé, že vzpomíná na Mendelssohnův pochod – Felix Mendelssohn-Bartholdy, protože skladatel měl židovský

²⁵ Interview s Noemi Ban, ID číslo 36129, segment 113, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

²⁶ ²⁶ Interview s Reginou Horowitz, ID číslo 19518, segment 102, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

původ, patřil mezi zakázané autory, které orchestr rozhodně hrát nesměl. Občas se sice dívkám v orchestru povedlo do repertoáru „propašovat“ některé zakázané skladby, když předpokládaly, že esesáci autora neznají a mohly tedy autorství přiřknout někomu povolenému. To jim dávalo pocit spikleneckví a malé revolty. Mezi takové skladby například patřilo první dějství Mendelssohnova houslového koncertu E-moll (Newman & Kirtley, 2000), ale nikde jsem nenašla zmínku o tom, že by si dovolily hrát tak slavnou skladbu, jako je jeho svatební pochod. Je možné, že se Regina Horowitz jen domnívala, že pochod, který orchestr hrál, byl právě tento – někdy bývá zaměňován za Wagnerův, jehož hraní osvětivským orchestrem považuji za mnohem pravděpodobnější. Opět je zde spojení hudby se špínou, v tomto případě s blátem.

Pro Eugenii Gwozdz znamenala hudba vzpomínky, sice ne tolik na časy, kdy byla svobodná, ale na dobu, kdy ještě byla pohromadě s manželem. To bylo v krakovském ghettu. Návštěvy koncertů a filmových projekcí v koncentračním táboře, které se týkaly jen některých vyvolených v lepším pracovním zařazení, nepovažuje za privilegium, ale spíše za trest: *„Když jste odcházeli z tábora, byl tam ten nejkrásnější orchestr z vězňů z celé Evropy. A my jsme musely pochodovat k té hudbě, poslouchat tu hudbu, věděli jste to? Ano, pořád hrála hudba (usmívá se). (...) Ty dívky, které byly elita, tak jedna z výhod, které měly, že se musely zúčastnit koncertů, a měly privilegium chodit na filmy. To bylo mučení. A Halina (její švagrová, pozn. MB) byla asi pět bloků ode mě, a byla víc privilegovaná, protože například matka, když pracovala jako uklízečka latrín, dostávala trochu lepší polívku. Někdy jsem za ní mohla přijít z práce a ona měla pro mě polívku. Tak jednou přišla Halina a říká: „Pojďme na koncert!“ To byl ten orchestr, který... To byla jejich práce. Viděl jste film Playing for time? To bylo o tom orchestru tam, víte. Takže, já jsem nechtěla jít. Nemohla jsem jí to říct, šla jsem s ní. To nebylo ani dovoleno, já nevím, ona si to vzala... víte, bylo těžké ji zastavit. Ale byli tam vojáci, nacisti, seděli tam, a začali Schubertovou Nedokončenou symfonií. A já tam sedím, obklopená Němci, a privilegovanými lidmi, co měli lepší práci, a hudba byla můj život, vidím Felixe (manžela, pozn. MB), jak hraje v ghettu, na akordeon a piano, a nemůžu to vystát. A*

*bylo mi to jedno, prostě jsem tam seděla, pak jsem vstala a utíkala pryč z té místnosti, neznám důvod, proč jsem ještě naživu. Bylo to... strašné.*²⁷ Když Eugenia vzpomíná na hudbu v táboře, usmívá se, nezdá se, že by vzpomínka byla nějak zvlášť nepříjemná. Jen když se ponoří do vzpomínání na koncert, na který ji pozvala její privilegovaná sestřenice, vybaví se jí, jak jí hudba připomněla život v ghettu, kde sice nebyla svobodná, ale mohla útrapy lépe snášet, protože měla po boku svého manžela, aktivního hudebníka. Hudba na koncertě jí připomněla její odloučení od muže a nejistotu její životní situace, zřejmě i její postavení v táboře – kromě ní byli dalšími posluchači příslušníci SS a privilegovaní vězni. Její odpor byl v tu chvíli tak silný, že raději riskovala trest a odešla během koncertu. I když se po válce s manželem opět shledala, dodnes je pro ni tato vzpomínka na koncert traumatizující.

Helena Jockel z Mukačeva považuje koncerty za cynismus, ale soucítí s hudebníci a dokonce je lituje: *„Chci vám vyprávět příklad cynismu, opravdového cynismu v táboře. Jednou jsme seděly v táboře – snažím se najít správné slovo – a Němci nám řekli: „Dnes je koncert.“ Tak my jsme vyšly ven před naše baráky, posadily se na zem, s vyholenými hlavami, abychom poslouchaly koncert. Hráčky byly ty nejúžasnější hudebnice, které hrály v nejslavnějších operních domech Evropy. Ta zpěvačka taky. Sedíš tam, a když jednou vidíš ty úžasné hudebnice v jejich lágrových pruhovaných šatech, hladové, velmi hubené, a hrály, a Němci, víte, měli rádi ty tóny ze Strausse. Seděly jsme tam a poslouchaly, a najednou jsem začala plakat. A plakala jsem tak moc, že se mě ptali – proč tak pláčeš? A já věděla proč. Protože tyhle úžasné hudebnice, hladové, hrají tóny ze Straussových, a já si pamatuji, že Straussovi byli konvertovaní Židé, kteří chtěli dát světu krásu a harmonii, a tyhle zvířata, tyhle bestie je zneužívají. A já jsem to řekla svým kamarádkám, neznám jejich jména, jen seděly vedle mě, tak jsem jim řekla, že*

²⁷ Interview s Eugenií Gwozdz, ID číslo 50415, segment 152, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

*nemůžu vydržet svou hlubokou bolest.*²⁸ Helena nemá bolest, kterou cítila při poslechu hudby v táboře, spojenou s nesvobodou a vzpomínkami na život před válkou, ale spojuje si ji se zneužitím krásy hudby v místě, kde bylo popíráno vše lidské, a život neměl žádnou hodnotu. Navíc se domnívá, že Straussovi pocházeli z rodiny konvertovaných Židů a jejich hudba v Osvětimi na ni působí jako výsměch a další z nástrojů k dehumanizaci vězňů.

Clare Winter byla maďarská houslistka, která přišla do Osvětimi v roce 1944. Tazatelka se jí jako hudebnice ptá přímo na hudbu v táboře. Clare o orchestru hovoří s despektem, ale není zcela zjevné, zda s ním měla nějakou osobní zkušenost:

„Když jste byla v Osvětimi, byla jste v kontaktu s jinými hudebníky?“

„Ano, ten slavný orchestr, ženský orchestr, přišel hrát. Ty ženy, dirigované neteří Gustava Mahlera, která dostala hodně těžký úkol, ale možná to věděla, byla to hodně privilegovaná pozice, měly spoustu jídla, čisté oblečení, nemusely dělat žádnou těžkou práci, jen každý den cvičit, a ona se pravděpodobně starala o svoje svěřenkyň, ale po všech směrech byla opravdu hrozný člověk. Takže když přišel orchestr, hrál Straussovy valčíky, což byla nemístná věc za těchto okolností. Se vší tou krví, zaschlou krví a exkrementy, ve kterých jsme žili, mít tohle – to byla nepředstavitelná hrůza. Mí přátelé mě nutili, abych šla do orchestru, protože to byla lehká práce. Nicméně, i kdybych byla přijatá, věděla jsem, že bych musela opustit Rosie (tetu, pozn. MB), a můj instinkt byl proti, a měla jsem pravdu, měla jsem pravdu. Nakonec byla slečna Mahlerová zabitá nebo spáchala sebevraždu. Ale orchestr přežil, ale taky teta Rosie přežila. Rozhodla jsem se proti a udělala jsem dobře.“

„A pamatujete si, jak dlouho jste byla v Birkenau?“

„Ne, protože neznám datum. Musela jsem ho znát, ale zapomněla jsem ho. Ale byly to měsíce, nejspíš tři měsíce. Určitě měsíce ve velmi horkém létě, protože to bylo v době,

²⁸ Interview s Helenou Jockel, ID číslo 21138, segment 87, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

kdy jsme byly oholené, a kůže na hlavě je hodně jemná, protože je vždycky pokrytá vlasy, a když byla obnažená, kůže praskala.“²⁹

Tento rozhovor mě zaujal především tím, že Clare vzpomíná na něco, co sama nezažila. Do Osvětimi přišla s maďarským transportem. Ty začaly přijíždět od května 1944, tedy dva měsíce po Almině smrti. I sama Clare vzpomíná na to, že to bylo v horkém létě. Přestože s Almou nemohla přijít do styku, vzpomíná na ni jako na špatného člověka. Zdá se, že si negativní obraz o ní i orchestru vytvořila až později na základě informací, které slyšela po válce – možná z knihy Fanii Fénelonové, možná z jiných zdrojů. To, jak na orchestr vzpomíná, je možná ovlivněno i tím, že slyšela o jejich privilegích, která dívky z orchestru nepotvrzují (rozhodně neměly spoustu jídla), dává tato privilegia do kontrastu se špínou a krví, ve které byly ostatní vězeňkyně. Na svou neúčast v orchestru vzpomíná s hrdostí, zachránila tím svou tetu, ale nevíme, zda se vůbec pokusila do orchestru dostat.

Asi nejsilněji na mě zapůsobilo velmi emotivní svědectví Irene Zisblatt, pocházející z Polany v bývalém Československu. Do Osvětimi přišla v roce 1944, když jí bylo necelých 14 let. Svou výpověď začíná prostým vyprávěním bez větších emocí: *„A pak jsem viděla věci... bylo to v srpnu nebo září, neměly jsme představu o čase, dni, roce, svátcích... Ale z nějakého důvodu jsme věděly, kdy byl Jom Kipur, a nejedly jsme naše přiděly, držely jsme půst, a pak jsme pět dní nedostaly najíst, protože zjistili, že jsme nejedly. A jednou, myslím, že to bylo v srpnu - Tiš'a be-av, nebo nějaký svátek, který je jako šťastná oslava, nevím, který to byl – možná Sukot? Jeden z těch svátků, které se většinou moc nepřipomínají. Ale byl to svátek, židovský svátek. A zrovna jsme se vrátily ze zählappell, stály jsme tam asi čtyři hodiny v dešti a bahnu a tak, a pak nás zase zavolali ven. A vzali nás na začátek tábora, bylo to tak blízko u krematorií, že popel padal na zem, kde jsme byly my. A poručili nám, abychom si sedly na zem, a seděly jsme v horkém popelu, a popel z krematoria padal na nás dolů jako drobné mrholení. A*

²⁹ Interview s Clare Winter, ID číslo 38467, segment 27, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

řekli nám, že nám budou dávat koncert. K oslavě svátku. A tak třicet dva tisíc žen, nebo míň, když některé odvedli, sedělo na zemi, v horkém popelu, všech sedm krematorií hořelo jako si nikdy... Ty plameny a popel byly nesnesitelné. Smrad z těl... Byl to tak šedivý den, i když už nepršelo, bylo to jako v noci, byla taková tma.“ Zde začínají být vzpomínky emotivnější a živější – což je patrné v častém užívání adjektiv: „A před námi bylo pódium, a všechny ty krásné ženy v naškrobených uniformách s make-upem, rtěnkou, dlouhými blond vlasy, my jsme žádné vlasy neměly. Vešly a ti esesáci, mladí kluci, silní, dobře živení, dobře udržovaní, v čistém oblečení, něco usrkávali, víte, buď měli hrnek, nebo měli něco zabaleného, co jedli, smáli se, mluvili spolu, dobře se bavili. A my jsme tam seděly, mohly jsme jen sedět a dívat se na ně, a pak přišel ten orchestr. Orchester přišel na to pódium. Malé děti v pruhovaných uniformách, jedno mělo housle, jedno pikolu, židovské děti s židovskou hvězdou – to byla ta kapela, to byl ten koncert. A ony hrály, poručili jim hrát hudbu, jako písně o lásce, ne hudbu pro naši duši, jako pro svátky (začíná plakat), možná pro naše dědictví, nebo... snad trochu záblesku naděje do budoucnosti? (pláče) Ale, víte, neměla jsem romantický vztah nebo tak něco, byla jsem moc mladá na to, abych měla manžela nebo přítele, ale lidé seděli, neměli své manžele, neměli... já jsem myslela na své bratry a své rodiče, a tihle lidé tady se smějí a jedí... (pláče), a naši lidé hoří jako věci, a ty plameny... (pláče). Jak mohli... jak tohle mohli udělat? A chtěli po nás, abychom se bavily, poslouchaly kapelu a bavily se, a my tam seděly hodiny... takové mučení! Mohli jste vidět, jak byl každý jako schoulený, a prostě... chtěl umřít. A mohli jste jako vidět, jak se každý díval směrem na ně, kde byli, víte, my se tam nikdy nedostaneme, my tam nikdy nebudeme, nikdy si nebudeme užívat ten orchestr, nikdy nebudeme mít to jejich oblečení, nikdy nebudeme mít tu rtěnku nebo vlasy, a to bylo opravdové mučení na hodiny...(pláč) A pak nás prostě nechali jít zpátky na barák. Myslím, že to byl jen jiný způsob, jak nás zabít.“³⁰ Tato vzpomínka se váže k oslavě židovského svátku. Irene pochází z ortodoxní židovské rodiny, která slavila všechny náboženské svátky včetně šábesů, a ona musela už od dětství pomáhat při

³⁰ Interview s Irene Zisblatt, ID číslo 7832, segment 25-26, Archiv vizuální historie USC Shoah Foundation zpřístupněný v Centru vizuální historie Malach při Univerzitě Karlově v Praze s podporou infrastruktury LM2010013 LINDAT/Clarín.

přípravě oslav. I když si nepamatuje, na který konkrétní svátek jim vedení tábora nechalo uspořádat koncert, cítí to dodnes jako urážku a mučení. Irene si vybavuje, jak seděla s ostatními na zemi, jak se dívali na orchestr, který byl v jejích vzpomínkách složen z dětí ve vězeňských mundúrech se žlutou hvězdou. Je zvláštní, že na ně vzpomíná jako na děti, protože jí samé bylo v roce 1944, když přišla do tábora, necelých 14 let, a i když byly v orchestru velmi mladé dívky, určitě byly starší než ona, možná si je dnes retrospektivně vybavuje jako nevinné, ubohé a hladové nacistické oběti, loutky, nucené hrát k obveselení velení tábora. Vzpomínku na koncert má zasazenou do depresivního prostředí téměř temného nebe z kouře krematorií, kdy na ně padal horký popel a cítily zápach z pálících se těl (opět spojení špíny a hudby), a i když byl svátek, ze kterého by se měly radovat, musely se dívat na mladé esesáky, kteří se dobře bavili, jedli a pili, a esesačky, nalíčené, veselé, s dlouhými vlasy. Irene si dodnes bolestně uvědomuje ten rozdíl, jaký tehdy mezi těmito dvěma stranami viděla, když nevěřila, že by se sama mohla ještě někdy dobře bavit, líčit se, chodit do společnosti a smát se s přáteli. I dnes má s hudbou spojenou s křivdou, že byla nesmyslně okradena o kus svého dětství a rodinu. Její vzpomínka na hudbu je i po padesáti letech velmi živá, jak dokazuje velmi emotivní, barvitý a plastický popis prostředí, publika i orchestru.

5. ZÁVĚR

Cílem mého výzkumu bylo zjistit, jak členky osvětimského ženského orchestru reflektují ve svých vzpomínkách vztahy uvnitř orchestru i směrem k autoritám, a jak retrospektivně vzpomínají na jejich hudbu ostatní vězeňkyně jako nucené posluchačky. Srovnávala jsem vzpomínky, zaznamenané v autobiografiích tří hudebnic, jedné biografii, výpovědi v dokumentárním filmu a patnáct narativů z archívu Shoah Foundation.

V první části, pojednávající o mezilidských vztazích, jsem zjistila velký rozdíl ve výpovědi Fanii Fénelonové a ostatních pamětnic. Pominu-li rozdílný žánr knihy *Dívčí orchestr* a dalších dvou memoárů a biografie Almy Rosé, vidíme, že tu proti sobě stojí dva rozdílné druhy narativů, přičemž všechny paměti, jejichž autorkou není Fania Fénelonová, můžeme považovat za fakticky homogenní, a to i přes to, že v době vyprávěných událostí byly dvě pamětnice členkami prakticky antagonistických skupin – židovská Němka Anita a nežidovská Polka Helena. Jak je možné, že vzpomínky Židovky Anity a dalších, které jsou zmíněny v biografii Almy Rosé, nebo vypráví v dokumentárním filmu *La Chaconne d'Auschwitz*, a které byly s Faniou de facto ve stejné sociální skupině, jsou tak odlišné? Domnívám se, že kromě potřeby dramatických zápletek románu hraje velkou roli období, ve kterém byly knihy vydány. Jak už jsem zmínila, k velkému obratu, kdy se změnil narativ holocaustu, došlo počátkem 70. let, kdy se začalo otevřeně hovořit o holocaustu (Barša, 2011), pamětníci začali být dotazováni na své zkušenosti, a v této době přichází se svou knihou vzpomínek Fania Fénelonová. Napsala ji třicet let po válce a v její knize je stále patrná hořkost z křivd, které prožila, z nepřátelství, se kterými se nevypořádala – jako by její vzpomínky zůstaly zakonzervovány bez působení času a vydány ve chvíli, kdy se svět začal ptát. Naproti tomu na vzpomínkách v knihách Anity Lasker, Heleny Dunicz, v životopisné knize o Almě Rosé a dokumentárním filmu *La Chaconne d'Auschwitz* je znát, že se formovaly v pozdější době, 90. letech, kdy po pádu železné opony došlo i k celkovému usmíření a obroušení hran. Hrůzy nacistického tábora smrti se pro pamětnice samozřejmě ani po letech nestaly méně hrůznými, na ně

nelze zapomenout, ani o nich vyprávět, jak se v rozhovoru zmínila Anita Lasker-Wallfisch. Také při sledování nahrávek rozhovorů s přeživšími vidíme, jak stále živé a bolestné vzpomínky jsou, jak je pro pamětnice těžké o některých věcech i po padesáti letech hovořit bez emocí. Co se ale týče vztahů mezi členkami orchestru a jejich vztahu k dirigentce, je v jejich vzpomínkách patrné usmíření, pochopení druhé strany – Polky opravdu nemusely být ve svém antagonismu vůči Židovkám motivovány antisemitismem, ale v podmínkách, v jakých žily, byly raději solidární jen uvnitř své skupiny, Židovky pro ně představovaly „ty druhé“. Dnes v retrospektivě antisemitské motivy odmítají a většina židovských pamětnic je ochotná na tuto interpretaci přistoupit, protože přece jen sdílely podobný osud. Nesmiřitelnost je patrná jen ve vzpomínkách Fanii a Lee Stewart, která do orchestru přišla na krátkou dobu v listopadu roku 1944 jako jediná Židovka a polský antisemitismus, na který si pamatuje, je pro ni dodnes traumatizující. Může to být tím, že antisemitismu musela čelit sama a inkognito, takže měla hrůzu z prozrazení, druhým důvodem může být i fakt, že po válce odešla do Ameriky, provdala se tam a do Evropy se podívala jen jednou a na krátkou chvíli. Chtěla manželovi ukázat svůj rodný dům, ale současný obyvatel ji nechtěl pustit dovnitř. K usmíření a pochopení druhé strany tedy vlastně žádný motiv nemá, její vzpomínka také zůstala zakonzervovaná a neovlivněná změnou politického a společenského klimatu v Evropě. A jak jsem již také zmínila, také mohla být její vzpomínka ovlivněna knihou Fanii Fénelonové.

Budeme-li na tyto vzpomínky nahlížet skrze koncept kolektivní paměti Maurice Halbwachse, vidíme dva rozdílné sociální rámce – ten Faniin je zasazen do 70. let 20. stol., kdy bez kontaktu s ostatními psala své paměti. Téma holocaustu teprve začínalo nabývat na společenském významu a Evropa byla rozdělena v důsledku studené války. Vzpomínky Fanii, která byla v hudebním bloku členkou skupiny francouzsky mluvících Židovek, zůstaly jakoby zakonzervované po celých třicet let, protože se nestýkala s ostatními a ve společenském klimatu, ve kterém žila, zatím ještě nedocházelo ke smíření. Vzpomínky ostatních pocházejí z doby pozdější, od 90. let 20. stol. až do

současnosti, a formovaly se pod vlivem společných setkání po pádu tzv. železné opony a také díky rostoucí společenské poptávce po jejich zkušenostech. Mnohé z nich poskytly rozhovory pro knihu o Almě Rosé, pro dokumentární film *La Chaconne d'Auschwitz*, pro Shoah Foundation, tisk, rozhlas a televizi. Když srovnám například knihu Anity Lasker-Wallfisch s jejím rozhovorem pro Shoah Foundation a výpovědí v dokumentárním filmu, nevidím shodu pouze ve faktech, která popisuje, ale i v tom, jakými slovy je popisuje, některé věty jsou téměř totožné. Shoda také panuje, jak už jsem uvedla, mezi všemi bývalými členkami orchestru, které své vzpomínky začaly zveřejňovat od 90. let. Bez ohledu na to, do jaké společenské skupiny dívky patřily v orchestru, nyní vytvářejí skupinu novou, jejíž narativ je prakticky shodný, protože jejich kolektivní paměť byla nově zformována ve stejném sociálním rámci.

Ve druhé části, pojednávající o tom, jak na hudbu vzpomínají její nucené posluchačky, jsou vzpomínky poměrně homogenní. Kromě dvou svědectví, pro jejichž autorky znamenala příjemnější stránku života v koncentračním táboře, představuje hudba pro většinu z nich dodnes velmi traumatickou vzpomínku. Jedna pamětnice, Yolan Frank, které se hudba v táboře líbila, neměla před válkou s podobnou hudební produkcí zkušenost, protože pocházela z malé vesnice v Rumunsku, druhá, Lusie Habermfeld, byla příliš mladá – od osmi let žila v ghettu a do Osvětimi přišla ve svých dvanácti, takže ani ona si nemohla hudbu spojovat s životem na svobodě. Všechny ostatní pamětnice v rozhovorech dodnes vzpomínají na hudbu v táboře jako na čisté zlo, mučící nástroj, pro Irene Zisblatt to byl další způsob zabíjení. Pro část z nich (Eleanor Groszmann, Reginu Horowitz, Helenu Jockel, Clare Winter, Itku Zygmuntowicz a Irene Zisblatt) zůstalo ve vzpomínkách traumatizující spojení lidského umění a vysoké kultury s realitou továrny na smrt, které vnímaly ve stejnou chvíli, pro jiné (Lilian Berliner, Noemi Ban a Eugenii Gwozd) je dodnes bolestné vzpomínat na to, jak jim hudba připomínala domov, rodinu, svobodu a normální život, o které byly násilím připraveny, a tato bolest přetrvávala, protože mnoho blízkých ve válce ztratily a i když samy přežily, už jejich život nebyl stejný jako před válkou. Jejich strategií pro přežití v Osvětimi byla

apatie, díky které nevnímaly naplno, co se kolem nich děje, necítily emoce a hlad. Hudba jim tuhle obrannou bariéru rozbila, a proto dnes některé z nich vzpomínají na hudbu jako nejhorší zážitek z koncentračního tábora, protože naplno pocítily realitu místa, do kterého se dostaly. Pro mnohé z nich jsou dodnes některé písně spojeny s koncentračním táborem a nemohou je slyšet, aniž by je jejich poslech nevrátil zpátky do Osvětimi.

Vzpomínky pamětnic nejsou samozřejmě formovány pouze dobou, ve které ženy vzpomínají, ale i jejich předválečnými a poválečnými zkušenostmi a osobnostními rysy. Z těchto rozdílných zkušeností a povah také pramení rozdílné porozumění povaze různých jevů, jako je například antisemitismus. Je zjevné, že mnohé vzpomínky se také utvářely v souvislosti s knihou Fanii Fénelonové *Dívčí orchestr* a filmem *Playing For Time*, který byl podle knihy natočen. Tato kniha a film vyvolaly řadu vzpomínek a podnítily jejich zveřejnění, například biografie o Almě Rosé *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* vznikla jako reakce na Faniiny vzpomínky ve snaze očistit Almino jméno. Také z některých svědectví pamětnic je patrné, že jejich vzpomínky jsou Faniinou knihou ovlivněny a modifikovány, některé narativy přímo ke knize odkazují, u jiných je zřejmé, že si pamětnice vliv možná ani samy neuvědomují. Faniina kniha tak vlastně působí sama od sebe a vzpomínky v ní obsažené se stávají majoritní kolektivní pamětí, protože právě tato kniha, respektive film, který podle ní byl natočen, je nejznámějším a nejpopulárnějším zdrojem informací o orchestru. Je to možné sledovat i na internetových fórech, kde se čtenáři vyjadřují o knize *Dívčí orchestr*, např. na serveru ČBDB (Československá bibliografická databáze) můžeme číst v anotaci knihy: *Autorku inspirovala jedna z mnoha absurdních situací ve fašistickém koncentráku - založení a působení vězeňského ženského orchestru, který v táboře vedla vynikající německá houslistka.*³¹ Níže je názor čtenářky, vystupující pod jménem bubka: *velmi působivá kniha a mne, stejně jako autorku, překvapuje, že jedna z hudebnic, německá židovka je*

³¹ ČBDB, *Dívčí orchestr*, dostupné na: <http://www.cbdb.cz/kniha-36010-divci-orchestr-sursis-pour-l%E2%80%99orchestre>, navštíveno 27. 12. 2015.

*současně hrda na Německo a současně jím také ohrožena...*³² – zde je samozřejmě míněna dirigentka Alma Rosé. Podobně server Databazeknih.cz, kde uživatel(ka) binysek říká: *Mne osobně nejvíce překvapilo (a autorku asi taky), jak jedna z vězeňkyň, německá Židovka nebo židovská Němka(to asi spíš), tak viděla, co viděla a čekala na smrt pro něco tak pochybného a na její vůli nezávislého jako je náboženství předků, a přesto, jako Němka cítila hrdost nad výbornou organizací té katovské práce, cítila pýchu na svůj národ, který v té době byl národem vrahů a ona byla jeho obětí, nepochopitelné.*³³To jsou jen dva názory čtenářů (čtenářek), a film jistě ovlivnil mnohem více lidí. I přes veškerou snahu Alminých životopisců zůstane rakouská Židovka Alma Rosé v představách mnoha lidí zapsána jako fanatická Němka, do jisté míry sympatizující s hitlerovským režimem, který ji uvěznil.

Dnes, 70 let od konce 2. světové války, žije už jen málo pamětnic a pamětníků holocaustu, a brzy přijde doba, kdy už se nebude koho ptát. Je dobře, že pohnuté události 20. století podnítily zvýšení zájmu o paměť a vzpomínky jednotlivců, vzniklo mnoho míst paměti - knihy, filmy, památníky a další, za jeden ze zásadních počinů v této oblasti považuji archív Shoah Foundation, kde k nám přeživší promlouvají a předávají vzpomínky na své osudy. Silněji než anonymní čísla o milionech zavražděných působí žité životní příběhy pamětníků, vyprávění, která nám svěřují konkrétní lidé, kteří mají jména, tváře a emoce. Snad se tato místa paměti nestanou jen berličkou, o kterou můžeme svou paměť opřít a s klidným svědomím zapomenout.

³² ČBDB, Dívčí orchestr, dostupné na: <http://www.cbdb.cz/kniha-36010-divci-orchestr-sursis-pour-l%E2%80%99orchestre>, navštíveno 27. 12. 2015.

³³ Databazeknih.cz, Dívčí orchestr, dostupné na: <http://www.databazeknih.cz/knihy/divci-orchestr-25249>, navštíveno 27. 12. 2015.

PRAMENY A LITERATURA

Odborná literatura:

Alexander, J. C. "On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama." *European Journal of Social Theory* 5., 1 (2002). Accessed 2015-11-01. <http://est.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1368431002005001001>

Arendt, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Vyd. 1. Překlad Martin Palouš. Praha: Mladá fronta, 1995.

Assmann, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2001.

Barša, Pavel. *Paměť a genocida: úvahy o politice holocaustu*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2011.

Bauman, Zygmunt. *Modernita a holocaust*. Vyd. 1. Překlad Jana Ogrocká. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003.

Fackler, Guido. "Cultural Behaviour and the Invention of Traditions: Music and Musical Practices in the Early Concentration Camps, 1933-6/7." *Journal of Contemporary History* vol. 45, issue 3 (2010-09-14): 601-627.

Fackler, Guido. "Music in Concentration Camps 1933-1945." *Music and Politics* 9, 2 (2015): 25. Accessed 2015-12-26. <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.102>

Halbwachs, Maurice. *Kolektivní paměť*. Vyd. 1. Editor Gérard Namer, Marie Jaisson. Překlad Yasar Abu Ghosh. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009.

Hamar, Eleonóra. *Vyprávěná židovství: o narativní konstrukci druhogeneračních židovských identit*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2008.

Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 3. vyd. Praha: Portál, 2012.

Hes, Milan. *Promluvili o zlu: holocaust mezi dějinami a pamětí--*. 1. vyd. Praha: Epoque, 2013.

Höß, Rudolf. *Velitelem v Osvětimi: autobiografické zápisky*. Vyd. 1. Překlad Petr Dvořáček. Praha: Academia, 2006.

Jurková, Zuzana. *Pražské hudební světy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013

Maslowski, Nicolas, and Jiří Šubrt. *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2014.

Mlynář, Jakub. *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2014.

Nora, Pierre. *Mezi pamětí a historií. Problematika míst*. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Editor Alban Bensa. Praha: CEFRES, 1998.

Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění*. Vyd. 1. Praha: Oikoymenh, 2000.

Rataj, Martin. *Hudba a divadlo v nacistických ghettech a koncentračních táborech*. Bakalářská práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2009.

Šmídová-Matoušová, Olga. *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2014.

Šubrt, Jiří, and Štěpánka Pfeiferová. "Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání." *Historická sociologie*, 2 (2010): 9 - 29.

Šubrt, Jiří, Nicolas Maslowski and Štěpánka Lehman. *Kolektivní paměť: k teoretickým otázkám*. Vydání první. Praha: Karolinum, 2014.

Todorov, Tzvetan. *Paměť před historií*. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Editor Alban Bensa. Praha: CEFRES, 1998a.

Todorov, Tzvetan. *Zneužívání paměti*. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Editor Alban Bensa. Praha: CEFRES, 1998b.

Turino, Thomas. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music." *Ethnomusicology* vol. 43, issue 2 (1999)

Prameny:

Dunicz Niwińska, Helena. *One of the Girls in the Band: The Memoirs of a Violinist from Birkenau*. 1. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2014.

Fénelon, Fania. *Dívčí orchestr: svědectví sebrané Marcelou Routierovou*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1984.

Lasker-Wallfisch, Anita. *Inherit the truth, 1939-1945: the documented experiences of a survivor of Auschwitz and Belsen*. London: Giles de la Mare, 1996.

Newman, Richard, and Karen Kirtley. *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Portland, Or.: Amadeus Press, 2000.

USC Shoah Foundation, Visual History Archive Online, po registraci přístupné na <http://vhaonline.usc.edu/>. Z archívu použity tyto rozhovory:

Interview s Lee Steward, ID číslo 1956

Interview s Barbarou Fischman Traub, ID číslo 4361

Interview s Anitou Lasker-Wallfisch, ID číslo 48608

Interview s Rose Berman, ID číslo 35356

Interview s Yvette Lennon, ID číslo 97904

Interview s Yolan Frank, ID číslo 35354

Interview s Lusiou Haberfeld, ID číslo 20848

Interview s Itkou Zygmuntowicz, ID číslo 10588

Interview s Lilian Berliner, ID číslo 17869

Interview s Noemi Ban, ID číslo 36129

Interview s Reginou Horowitz, ID číslo 19518

Interview s Eugenií Gwozdz, ID číslo 50415

Interview s Helenou Jockel, ID číslo 21138

Interview s Clare Winter, ID číslo 38467

Interview s Irene Zisblatt, ID číslo 7832

Webové zdroje:

"*Auschwitz as a Concentration Camp - History*". Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, dostupné z: <http://en.auschwitz.org/lekcja/1/>, navštíveno 19. 8. 2015.

Centrum vizuální historie Malach [online]. Dostupné z <http://ufayl.mff.cuni.cz/cvhm/>, navštíveno 28. a 30. 8. 2015.

Heřmanský, Martin. *Kvalitativní analýza, in: E_Úvod do společenských metod. Fakulta humanitních studií* [online]. 2010. Dostupné z: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614>, navštíveno 5. 7. 2015.

ČBDB, Československá bibliografická databáze, Dívčí orchestr, dostupné na <http://www.cbdb.cz/kniha-36010-divci-orchestr-sursis-pour-l%E2%80%99orchestre>, navštíveno 27. 12. 2015.

Databazeknih.cz, Dívčí orchestr, dostupné na: <http://www.databazeknih.cz/knihy/divci-orchestr-25249>, navštíveno 27. 12. 2015.

Holocaust.cz. Terezínská iniciativa, dostupné z: <http://www.holocaust.cz>, navštíveno 20. 11. 2015.

The Jerusalem Report.com , A Walz to the Death, dostupné z: <http://arlindo-correia.com/141203.html>, navštíveno 27. 7. 2015.

Music and the Holocaust, Fania Fénelon, dostupné z: <http://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/birkenau/fenelonfania/>, navštíveno 5. 12. 2015.

Wikipedia, Fania Fénelon, dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Fania_F%C3%A9nelon, navštíveno 5. 12. 2015.

PŘÍLOHA

Seznam obyvatelek hudebního bloku v Osvětimi během let 1943 – 44 podle knihy R. Newmana a K. Kirtley *Alma Rosé, Vienna to Auschwitz*. Řazeno podle křestního jména (některá příjmení se nezachovala), písmenem Ž jsou označeny ženy, uvězněné jako Židovky, tučně jsem zvýraznila ty, které se nedožily osvobození (čtyři zemřely v Osvětimi, dvě po transportu do Belsenu, příčinou úmrtí byl většinou tyfus):

Alla Gres	klavír, přepis not	Rusko	
Alma Rosé	dirigentka, housle, klavír	Rakousko	Ž
Anita Lasker-Wallfisch	violoncello	Německo	Ž
Bronia ?	kytara	Ukrajina	
Claire Monis	zpěv	France	Ž
Danuta (Danka) Kollakowa	bicí, přepis not	Polsko	
Doris Wilamowski	zpěv	Německo	Ž
Elsa Müller Felstein	housle, přepis not	Belgie	Ž
Emmy ?	zpěv	Švýcarsko	Ž
Esther Loevy Bejarano	akordeon, kytara, flétna	Německo	Ž
Eva Steiner Adam	zpěv, přepis not	Rumunsko	Ž
Ewa Stojowska	zpěv, přepis not	Polsko	
Fania Fénelon (Goldstein)	zpěv, orchestrace	France	Ž
Fanny Kornblum Birkenwald	mandolína, zpěv	Belgie	Ž
Flora Schrijver-Jacobs	akordeon	Holandsko	Ž
Founia (Funja) ?	kuchyň	Polsko	
Helen "Zippy" Spitzer			
Tichauerová	mandolína	ČSR	Ž
Helena Dunicz-Niwińska	housle	Polsko	
Hélène Rounder-Diatkin	housle, přepis not	France	Ž
Hélène Scheps	housle	Belgie	Ž
Helga/Olga Schiessel	bicí	Německo	Ž
Henryca Czapla	housle	Polsko	
Henryka Galazka	housle	Polsko	
Hilde Grünbaum Zimche	bicí, přepis not	Německo	Ž
Ibi ?	housle	Maďarsko	Ž
Irena Lagowska	housle	Polsko	

Irena Walaszczyk Wachowitz Jadwiga (Wisla, Wisla) Zatorska	mandolína housele	Polsko	
Julie Stroumsa Menache	housele	Řecko	Ž
Karla Wagenberg Hyman	flétna	Německo	Ž
Kazimiera Malys Kowalczyk	mandolína, přepis not	Polsko	
Lily Assael	akordeon, přepis not	Řecko	Ž
Lily Mathé	housele	Maďarsko	
Lotta "Tante" Kröner	flétna	Německo	Ž
Lotte Berran-Grounder	housele	Rakousko	Ž
Lotte Lebedová	zpěv, kytara	ČSR	Ž
Margot Anzerbacher			
Větrovcová	kytara, přepis not	ČSR	Ž
Maria ?	blokovaná	Rusko	
Maria Bielicka	zpěv	Polsko	
Maria Kröner	violoncello	Německo	Ž
Maria Langefeld-Hnydowa	housele	Polsko	
Maria Moś-Wdowik	mandolína, přepis not	Polsko	
Masza Pietkowska	mandolína	Polsko	Ž
Olga ?	mandolína	Ukrajina	
paní Steiner	housele	Rumunsko	Ž
Rachela Olewski-Zelmanowitz	mandolína	Polsko	Ž
Regina (Rivka) Kupferberg			
Bacia	přepis not	Polsko	Ž
Ruth Bassin	flétna	Německo	Ž
Sylvia Wagenberg Calif	flétna	Německo	Ž
	dirigentka, klavír, přepis not		
Sonia Vinogradova	not	Rusko	
Stefania (Funia) Baruch	mandolína, kytara	Polsko	Ž
Šura ?	kytara	Ukrajina	
Violette Jacquet Silberstein	housele, zpěv	France	Ž
Yvette Maria Assael Lennon	kontrabas	Řecko	Ž
Zofia Cykowiak	housele, přepis not	Polsko	
Zofia Czajkowska	dirigentka	Polsko	