

Současná konkretizace fotografií z varšavského ghetta*

MATĚJ STRÁNSKÝ**

Praha

The Contemporary Interpretation of Photographs from the Warsaw Ghetto

Abstract: The largest Jewish ghetto in Nazi occupied Europe was a closed space, literally and figuratively, and “an event closed in time”. The area of Warsaw where it had been was completely razed to the ground in 1943 and almost all of its inhabitants were murdered during the Second World War. With some exaggeration one could state that most of the world was only able to “see” the ghetto at a time when neither the place nor its inhabitants existed any longer, and then only through the medium of photographs and film clips. Although it is not crucial for an understanding of history, the visual experience, as mediated by photographs, is unique and cannot be put into words. The photographs of the Warsaw ghetto come mainly from three sources: photographs taken by Jews (an insider’s perspective intended as testimony for the outside world); snapshots taken secretly by German soldiers (an outside perspective on an “exotic” environment); and film clips intended for official Nazi propaganda (the deliberate manipulation of reality). The aim of this work is to provide a semiological analysis of these photographs from the perspective of the intention of the photographer and from the perspective of possible contemporary interpretations of their message.

Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2004, Vol. 40, No. 1: 117–139

Mé fotografování byla moje vlastní iniciativa, vlastní riziko. Nešlo o žádné nařízení a moji nadřízení naštěstí nevěděli nic o mých aktivitách. Nejsem asi schopen popsat své nejnositelnější já v té době. Ovládal mě pocit hanby, nenávisť a bezmoci. Nevýslovně jsem si přál rychlou a naprostou porážku Německa a zároveň viděl, že to bude ještě dlouho trvat. Fotografoval jsem, aby tato hanebnost nebyla zapomenuta, abych zachytil výkřiky, které měl svět slyšet. Víc nedokážu říct. Jsem vinný: Stál jsem tam a fotografoval, místo abych něco udělal. Už tehdy jsem si uvědomoval toto strašné dilema. Ptát se, co jsem mohl dělat, je zbabělá otázka. Něco. Probodnout bajonetem jednoho ze strážů. Obrátit svou pušku na důstojníka. De-

* Článek vychází z autorovy diplomové práce na FSV UK (2003).

** Za konzultace a mnohé přínosné informace vděčím panu Janu Jagielskému z oddělení ikonografie Židovského historického institutu ve Varšavě a historičce varšavského ghetta Rutě Sakowské. Publikované snímky pocházejí ze sbírek Židovského historického institutu ve Varšavě a publikujeme je s jeho laskavým svolením. (Většina originálních fotografií varšavského ghetta je uložena v archivu Židovského historického institutu ve Varšavě, v archivu památníku Jad Vašem v Jeruzalémě a v Bundesarchivu v německém Koblenzi.)

Veškerou korespondenci zasílejte na adresu: PhDr. Matěj Stránský, matejstr@yahoo.com

zertovat a přidat se k druhé straně. Odmítnout službu. Sabotovat. Nevyslyšet rozkaz. Dát svůj život. Dnes cítím, že neexistuje žádná omluva. (...) Byl jsem tam, přímo uprostřed strašného tajemství německé mašinérie moci. Byl jsem zděšen pravdou (...). Ale chtěl jsem tu pravdu znát. (...) Když jsem přistoupil ke dveřím, všiml jsem si starého muže. Měl na sobě černý kaftan a nosil bílé vousy. Smekl svou čepici a sklonil se přede mnou tak, že to zasáhlo moje srdce. (...) Ačkoli byl pokoj přeplněn lidmi, byla stále zima. Sedli jsme si v kabátech a já byl rád, že si ten svůj nechávám na sobě, protože zakrýval svastiku na náprsní kapse mé uniformy. (...) Báł jsem se, že přijde čas, kdy nikdo neuvěří, co se stalo, a cítil jsem, že to musí být zachyceno, postaveno mimo pochybnost, pro potomky. [Heydecker 1990: 13, 18]

Svědectví německého vojáka J. J. Heydeckera fotografujícího ve varšavském ghettu.

Holocaust představuje jeden ze zásadních mezníků v dějinách lidstva. Historie varšavského ghetta pak jednu z nejdůležitějších kapitol holocaustu. Oblast Varšavy, kde bylo největší židovské ghetto v nacisty okupované Evropě zřízeno, byla v roce 1943 kompletně srovnána se zemí a téměř všichni jeho obyvatelé byli během druhé světové války zavražděni.

Tento článek se zaměřuje na „vizuální poznávání“ varšavského ghetta: Nejen pro ty, kteří byli a jsou od ghetta ve Varšavě prostorově a časově vzdáleni, ale i pro tehdejší „árijské“ Varšavany (až na výjimky) bylo vyloučeno spatřit realitu uvnitř ghetta na vlastní oči. S trochou nadsázky lze tedy tvrdit, že „vidět“ varšavské ghetto bylo pro naprostou většinu světa možné až v době, kdy toto místo ani jeho obyvatelé již neexistovali, a to prostřednictvím fotografií a několika filmových záběrů. „Vizuální zkušenost“ s realitou, alespoň zprostředkovaná fotografiemi, je přitom – ač nikoliv nejhlubší – ničím nenahraditelná.¹ Je neverbalizovatelná. Agent polské exilové vlády Jan Karski, pověřený židovským podzemním hnutím, aby na podzim roku 1942 informoval svět o událostech ve varšavském ghettu a o vraždění Židů v Polsku, musel dvakrát tajně vejít do ghetta a „vidět to“, aby byl dostatečně silně motivován pro překonávání nesnází při prosazování zprávy vyvezené na Západ.²

Jednou z nejcennějších vlastností fotografického obrazu je autenticita a bezprostřednost jeho sdělení. Specifikem a podstatou fotografie je, že vždy vhlíží do skutečnosti, že nejde jen o vnitřní reflexi autora – fotografa. Díky fotografii může divák nahlédnout na situaci prostorově i časově velmi vzdálenou a pozorovat ji očima jejího přímého účastníka.

Dokumentární síla fotografického média se v případě snímků z varšavského ghetta představuje ve své nejryzejší podobě. Tyto fotografie jedinečným způsobem doplňují informace obsažené v nejrůznějších původních literárních dokumentech

¹ Zkusme otočit logiku Postmanova tvrzení: „Fotografie jako ‚objektivní‘ výsek časoprostoru stvrzuje, že někdo někde byl nebo že se něco přihodilo. Takové svědectví má velkou sílu, ale není v něm obsaženo žádné mínění – žádné ‚mělo se‘ nebo ‚mohlo se‘.“ [Postman 1999, s. 81] Neboli – v takovém svědectví sice není obsaženo žádné mínění, má ale velkou (a znovu dojde *nenahraditelnou*) sílu.

² Srov. Karského výpověď ve filmu Claude Lanzmanna „Shoah“ z roku 1985.

i historických pracích. Mezi všemi informačními zdroji o životě Židů v ghettu zaujímá fotografická dokumentace jedinečnou pozici jako autentická výpověď, obsahující sdělení nepřenositelné jiným kódem než prostřednictvím fotografického obrazu. Snímky zavádějí do našich představ dimenzi konkrétního prostoru, ukazují jednotlivé neopakovatelné tváře, neopakovatelné situace. Zužují pole naší představivosti ve prospěch pravdě podobnějšího obrazu.

Tím, co je na fotografii tak fascinující a co ji zároveň vymezuje vůči všem ostatním formám sdělení, je její nevyvratitelná autentičnost, její důkaznost. Předlohou snímku je vždy (i v případě „abstraktních“ fotografií) určitý výsek reality. Tento její – do určité míry – objektivně reproduktivní pohled ji odlišuje od tradičního obrazu, který nikdy nemůže fungovat průkazně. „Fotografickým ‚referentem‘ míním nikoli fakultativně reálnou věc, k níž odkazuje obraz nebo znak, nýbrž věc reálnou nutně, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla,“ domnívá se Roland Barthes [1994: 69]. Právě tato vlastnost je samou esencí fotografie, její podstatou. Podobně vymezuje Barthes fotografii i vůči literatuře: „Je bídou řeči, že není s to dát sobě samé autentičnost... Řeč je svou přirozeností fiktivní“ [ibid.: 77].

Díváme-li se na fotografie, musíme si ovšem uvědomit, že existovalo nejen to, co vidíme. Byl také fotograf, kterého nevidíme, kterého ale sledují oči zobrazených lidí. Byl čas „předtím“ a „poté“, kdy se závěrka aparátu zavřela a zastavený pohyb, který byl vytržen a určen k zachování, pokračoval. A tento čas „předtím a potom“ byl dokonce především. Fotografie jsou průhledy do reality, jež se však odehrává zejména v prostoru mezi těmito průhledy, který je třeba si domyslet. Je-li realita nekonečným množstvím nekonečných řetězců situací, jsou fotografie styčnými reprezentujícími body, indiciemi pro divákovu konstrukci představy o zobrazené realitě. Právě okolnost, že fotografie zobrazuje pouze výseč reality, že zdůrazňuje některé okamžiky na úkor ostatních, a tím je automaticky staví výš na stupnici důležitosti, je základní a nevyhnutelnou „lží“ fotografie, jíž skutečnost zkresluje. Už samotným výběrem fotografované situace, úhlem pohledu a kompozicí snímku fotograf de facto diváka obelhává, neboť (ať už jde o záměr, či nikoli) zamlčuje vše, co na snímku není. Subjektivita autora v přístupu k realitě tedy i u fotografie (zdnalivě mechanické reprodukce) zásadně ovlivňuje způsob, jak je realita reprezentována.

Dešifrovat klasický obraz znamená uvědomit si subjektivní vklad autora, který se mezi obraz a jeho význam vkládá, a kód, jež pro vyjádření použil. „U technických obrazů však není tato věc tak zřejmá. Mezi ně a jejich význam se sice také vkládá určitý faktor, totiž kamera a člověk, který ji obsluhuje (například fotograf), ale není z toho vidět, že by tento komplex ‚aparát/operátor‘ přerušil řetěz mezi obrazem a významem. (...) Sám průběh, to, co se odehrává uvnitř komplexu, zůstává skryt,“ uvádí Vilém Flusser [1994: 14–15].

Fotografie z období holocaustu představují jeden z vůbec nejhrůznějších vizuálních dokumentů od dob vynalezení fotografie. Některé z nich jsou dnes obecně známé a často publikované, některé se staly symboly své doby. Většina z nich pochází od německých autorů, kteří v době války oficiálně i soukromě hojně fotogra-

fovali, mj. také své židovské oběti. Tyto fotografie představují důležitý zdroj informací o holocaustu. Vzhledem ke složitosti celé problematiky není snadné najít vyhovující metodologii, jíž by měl analytik snímků holocaustu uplatnit při jejich rozboru jako historického zdroje. Určité řešení nabízejí Judith Levin a Daniel Uziel ve svém eseji „Ordinary Men, Extraordinary Photos“ [Levin 1998].

Jimi navrhaný způsob interpretace se opírá o několik klíčových otázek týkajících se vzniku fotografií, jež je třeba se pokusit zodpovědět. Otázky vycházejí z předpokladu, že fotografické zobrazení „objektivní“ skutečnosti je zásadním způsobem ovlivněno subjektivitou autora, respektive jeho hodnotovým kontextem. Mimo jiné je třeba se ptát: Kdo je autorem snímku a za jakým účelem ho pořídil? Kdo je na fotografii? Kde a za jakých okolností byla fotografie nalezena? Byla fotografie publikována? Je daná fotografie „solitér“, součást souboru fotografií, alba, série? (Byla-li fotografie zařazena do série, lze v řazení snímků sledovat koncepci, která nám pomůže osvětlit autorskou intenci.) Doprovází fotografii text? (Tato otázka je velmi podstatná při interpretaci vloženého preferovaného způsobu čtení snímku.) Co na snímku chybí? Co považoval fotograf za podstatný aspekt dané situace (jevu), co naopak shledal nedůležitým, či dokonce záměrně „zamlčel“?

Ačkoli není pro nedostatek informací často možné na všechny tyto otázky spolehlivě odpovědět, jsou podstatnými indiciemi k odhalení sdělení, které do snímku zamýšlel vložit autor. Většina snímků, o nichž je řeč, sama o sobě nevyjadřuje explicitně postoj autora k fotografované situaci. Teprve znalost okolností vzniku snímku, jeho použití, neboli jejich nazírání v širších dobových souvislostech může vést k odhalení zakódovaných významů, které fotografie vedle své základní denotační funkce ve své době nesla. To je podstatné pro historickou interpretaci fotografie, pro odhalení informace, jíž je snímek jako dějinný dokument nositelem.

Sémiologická analýza těchto fotografií se v souvislosti s jejich eticky závažným a vyhoceným tématem zabývá spíš jejich současným morálním významem, případně různými způsoby čtení vzhledem k subjektivitě příjemce. Intence vložená fotografem do sdělení snímku a způsob a účel jejich použití nemá na současnou konkretizaci vliv. Platí v této souvislosti tvrzení Susan Sontagové [2002: 98]: „Protože každá fotografie je pouhým fragmentem, závisí její morální a emocionální závažnost na tom, kam je vložena. Fotografie se projevuje podle kontextu, ve kterém je vnímána.“ Znalost původní intence (je-li vůbec známa), tedy při dnešní percepci morálního a emocionálního významu fotografie není důležitá. Zatímco pro historickou analýzu fotografií je podstatné odhalit podíl subjektivního vkladu na jejich sdělení, při současné konkretizaci naopak subjektivitu autora od celkového sdělení „odečítáme“. Nejpodstatnějším faktorem je pak kulturně-hodnotový kontext, jehož je příjemce sdělení fotografií součástí, v němž je zakotven.

Podle pozice autora můžeme rozlišit tři základní zdroje fotografií z varšavského ghetta: fotografie od židovských autorů (vnitřní pohled obětí adresovaný světu jako svědectví), snímky vytvořené soukromě a převážně tajně německými vojáky (vnější pohled na „exotické“ prostředí) a fotografie určené pro oficiální nacistickou propagandu (záměrně zkreslující uchopení reality pro konkrétní cíl).

Historie varšavského ghetta

Mezi dvěma světovými válkami byla Varšava největším židovským centrem v Evropě a druhým největším (po New Yorku) na světě. Každý třetí obyvatel Varšavy byl židovského původu.

V říjnu 1940 zde nacisté zřídili ghetto, největší v okupované Evropě. V době nejhustšího osídlení tu bylo natěsnáno přes 450 tisíc Židů. Na 1 km² připadalo až 146 tisíc osob. Počet obyvatel ghetta se však rapidně snižoval v důsledku vysoké úmrtnosti. Na následky hladu, nemocí a vysílení z otrocké práce zemřelo ve varšavském ghettu od podzimu 1939 do léta 1942 okolo 100 tisíc Židů.

22. července 1942 nacisté zahájili první fázi likvidace varšavského ghetta, začala tzv. Velká akce. Do poloviny září bylo z ghetta deportováno do tábora smrti v Treblince a zavražděno okolo 300 tisíc obětí.

Po skončení první likvidační akce vzrostla mezi obyvateli uzavřenými za zdmi ghetta vůle k aktivnímu odporu proti případnému dalšímu vyhlazování. Podzemní židovské organizace připravovaly odvetné akce proti kolaborantům z řad Judenratu a židovské policie. V prosinci 1942 vznikla Židovská bojová organizace s cílem vyškolit bojovníky pro ozbrojený odpor. Přestože si všichni členové podzemí byli vědomi obrovské disproporce sil a neodvratných následků jakéhokoli odporu proti Němcům, byli rozhodnuti vést válku za svobodu a lidskost.

K prvnímu povstání Židů s použitím nejprimitivnějších prostředků k boji došlo v lednu 1943, kdy se nacisté pokusili deportovat 8000 osob do Treblinky.

19. dubna přistoupili nacisté ke konečné likvidaci ghetta. Narazili však na aktivní odpor židovských obránců, kterým se přes katastrofální nedostatek zbraní, za pomoci zápalných lahví, několika granátů, pár pistolí a pušek podařilo vzdorovat několik týdnů obrovské přesile Němců vyzbrojených těžkou vojenskou technikou. Vypuklo povstání ghetta, první a jedna z nejdůležitějších a nejheroičtějších akcí protinacistického odporu civilních obyvatel. Němci vypalovali jeden dům za druhým. V ghettu se ukryvaly poslední skupiny bojujících Židů, kteří za žádnou cenu nechtěli padnout Němcům živí do rukou. Jejich útočištěm se staly bunkry ve sklepech, na střeších a v jiných izolovaných částech domů. Hrstce bojovníků ghetta se za pomoci Poláků podařilo dostat kanály na „árijskou stranu“. Většina z nich se sdružila v některém z židovských partyzánských oddílů a v roce 1944 se účastnila Varšavského povstání. 16. května 1943 oznámil generál Jürgen Stroop, který velel nacistické likvidační akci, svým nadřízeným: „Židovská čtvrť ve Varšavě už neexistuje.“

Varšavské ghetto očima židovských fotografů

Fotografií z varšavského ghetta pořizených židovskými autory se nezachovalo mnoho. Od počátku okupace Němci zabavovali Židům téměř všechny majetek, postupně zanikala také židovská fotografická studia. Zachovalo se několik málo soukro-

mých snímků, které se podařilo v počátečním období existence ghetta vyslat na „árijskou stranu“ nebo příbuzným do zahraničí.

Největším zdrojem snímků z ghetta pocházejících od židovských fotografů jsou tři sbírky:

Nejrozsáhlejší z nich je fotodokumentace činnosti organizace Židovská vzájemná pomoc, zabývající se především pomocí hladovějícím a přistěhovalcům. Svěpomocná sdružení se věnovala také kulturně-osvětové činnosti, organizovala tajná vyučování či náboženský život. Tento soubor vznikl jako příloha zprávy pro organizaci American Jewish Joint Distribution Committee (Joint), která finančně podporovala sociální a zdravotní péči zejména pro děti a přistěhovalce přesídlené z jiných částí okupovaného území do varšavského ghetta.

Dalším zachovaným souborem je fotografická ilustrace k lékařské výzkumné práci na téma nemoci z podvýživy. „Nemocí hladu“ se ve varšavském ghettu v období od února do července 1942 intenzivně zabývalo několik desítek lékařů pod vedením dr. Izraele Milejrowského. Rukopis výsledné práce spolu s jedenácti ilustrujícími snímky se podařilo ukrýt v ghettu a zachránit před zničením. Kniž-



Obr. 1. Snímek z jídelny pro ortodoxní židovské děti v ghettu (fotografická příloha zprávy pro Joint); duben 1940

ně byla práce vydána po válce. Snímky doprovázející lékařský výzkum zachycují hospitalizované oběti hladu z řad dětí i dospělých s výraznými příznaky podvýživení.

Dokumentárně cenná je sbírka 76 fotografií zahrnutých do tajného Archivu varšavského ghetta (tzv. Ringelblumova archivu) zobrazujících život v ghettu do roku 1942. Židovský historik dr. Emanuel Ringelblum organizoval v ghettu tajný spolek Oneg Šabat, zabývající se shromažďováním a archivováním materiálů dokumentujících život Židů v Polsku v době německé okupace. Archiv byl ještě v době existence ghetta na jeho území zakopán a po válce byla jeho část nalezena.

Obraz varšavského ghetta zachycený na snímcích pocházejících od židovských autorů představuje jen malou část fotografického svědectví z varšavského ghetta, je však unikátní výpovědí samotných obětí nacistického teroru. Snímky zachycují ty aspekty života v ghettu, které na „německých“ fotografiích nenajdeme. Informují o podmínkách, v jakých bydlí nucení přistěhovalci, o zásobování potravinami a jejich distribuci ve veřejných jídelnách atd., neboli obecně o (zpočátku) fungující struktuře sociální svépomoci, o činnosti čelící stále se zhoršující situaci Židů v ghettu. Podobně fotografie zařazené do lékařské práce na téma podvýživy jsou nejen ilustracemi textu, popisujícího mj. příznaky dlouhodobého hladovění, ale také částečnou informací o lékařské péči v ghettu. Do třetice snímky, které se staly součástí Ringelblumova tajného archivu, jsou především nositeli doplňujících informací o tajných (pašování potravin) či vnitřních (sbírka oblečení na zimu, svatba) záležitostech ghetta.

Zcela propastný rozdíl pochopitelně nacházíme při pokusu o srovnání intencí fotografií židovských autorů a oficiálních snímků (a filmových záběrů) nacistické propagandy. Zatímco „židovské“ fotografie byly svým zařazením do tajného Archivu varšavského ghetta zamýšleny jako součást historického dokumentu určeného pro budoucí informování světa o nacistických zločinech, bylo smyslem oficiální nacistické propagandy záměrné zkreslení obrazu ghetta. Ačkoli však jde z hlediska přístupu ke skutečnosti o natolik protikladné pohledy, že jsou na úrovni svých intencí až nesrovnatelné, mají dnes oba především dokumentární hodnotu a nabízejí informace, které se vzájemně doplňují.

Zajímavější srovnání s fotografiemi pocházejícími od židovských autorů nabízejí snímky německých „turistů“. Ačkoli většinou nelze přesně interpretovat konkrétní důvod, proč své snímky pořizovali, platí s ohledem na jejich soukromý charakter, že šlo také o „objektivní“ dokument. Způsob, jakým pohlíží na realitu ghetta, není vědomou snahou manipulovat míněním diváka, nýbrž je, stejně jako v případě „židovských“ fotografií, nevyhnutelně definován kontextuálním zakotvením autora a jeho omezenými praktickými možnostmi fotografování v ghettu. V případě Joe J. Heydeckera (viz dále), který bývá považován za antinacistického fotografa, lze tedy dokonce přirovnat jeho záměr, jež obsahuje mj. rozměr svědectví o německém zločinu, k intenci židovských autorů. Přesto se jedná o pohledy z dvou různých perspektiv. Heydeckerovy snímky nepřekračují hranici vnějšího pozorování pouličního chodce nahodile zaznamenávajícího situace, jež „potkává“, který se navíc, jak o tom



**Obr. 2. Židovská dívka ve varšavském ghettu na snímku J. J. Heydeckera;
počátek roku 1941**

také sám hovoří³, svou německou uniformou „vpisuje“ do výrazů portrétovaných Židů. Podobně je tomu i u snímků dalších soukromě fotografujících Němců, ať už byl jejich přístup k Židům jakýkoli.

³ ...jakkoli slušný jsem se snažil být, má žádost vždy zněla jako rozkaz. (...) Zeptal jsem se co nejzdvořileji, jestli smím udělat portrét, ale nehrálo to žádnou roli, přijali to se stejným odevzdáním, jako bych je zatýkal, píše Heydecker [Heydecker 1990: 19].

Němečtí soukromí fotografové

Tuto skupinu tvoří soubory Willyho Geoga, Heinze Jösta, Hanse Joachima Gerkeho a Joe J. Heydeckera.

Fotografické soubory pořízené soukromě německými autory dohromady představují rozsáhlý vizuální dokument o životě Židů ve varšavském ghettu. Ačkoliv vznikly v různých obdobích, za různých okolností a zcela nezávisle na sobě, nesou řadu základních společných rysů.

Vůči oficiálním fotografiím se soukromé snímky vojáků Wehrmachtu vymezují v první řadě tím, že vznikly z vlastní iniciativy autora. Na základě této okolnosti lze proto považovat tyto fotografie za osobní, do značné míry upřímný pohled jejich autorů, který je nejen zobrazením fotografované skutečnosti, ale vypovídá také o autorovi samotném. „Fotografie je více než obrazem reality; je také její interpretací. I když se fotograf snaží zobrazit skutečnost ‚objektivně‘, jednotlivé složky jako svět pohled, hodnotový systém a morální vnímání ovlivňují volbu fotografovaného objektu a způsob, jakým je představen.“ [Levin – Uziel 1998: 266–267] Soukromé fotografování Němců, kteří během své služby přišli do styku se Židy, bylo častým jevem. Nacisté obecně své oběti a zločiny na nich páchané hojně dokumentovali, vytvářeli si soukromá fotografická alba, která věnovali svým nadřízeným, posílali jako dary svým přátelům a blízkým do Německa⁴ nebo která jim samotným měla připomínat jejich „hrdinskou“ minulost. Mnoho německých amatérů fotografovalo Židy jako zajímavou atrakci a zachycovalo je často v zesměšňujících a ponižujících situacích. Ve fotografickém archivu památníku Jad Vašem v Jeruzalémě jsou uloženy stovky podobných fotografií, v Bundesarchivu v německém Koblenzi se nachází sbírka více než tisíce takových osobních fotografických alb německých vojáků a příslušníků policie.

Jak již bylo řečeno, fotografie prostřednictvím zakódované intence autora obsahuje informaci o autorovi, respektive o jeho hodnotovém zakotvení. Ze samotných fotografií pořízených soukromě Němci ve varšavském ghettu (přes zákaz vstupu na jeho území, který pro Němce platil) však záměr, s kterým autor daný soubor vytvářel, není patrný. Všechny doplňující informace o konkrétních okolnostech vzniku fotografií, jež by nám pomohly odhalit skutečnou intenci německých vojáků, kteří se z vlastní vůle rozhodli proniknout do ghetta a dokumentovat život jeho obyvatel, pocházejí až z období prvního publikování těchto souborů, což bylo většinou až na přelomu 80. a 90. let. Vlastní výpovědi autorů o pocitech a názorech, které měli v době vzniku fotografií, nelze s padesátiletým odstupem a především v absolutně odlišném společenském kontextu považovat za spolehlivé a do procesu dekodování intence je nelze zahrnout. Neocenitelným vodítkem by byly autentické popisky snímků či doprovodný text, který ovšem v daném případě chybí.

⁴ Judith Levin a Daniel Uziel uvádějí příklad sbírky fotografií z ghetta v Lublinu, kterou její autor, německý voják, věnoval „Else, s láskou“ [viz Levin, Judith, Uziel, Daniel 1998: 272].

Fotografie se v tomto případě projevuje jako velmi nejednoznačné médium, které obsahuje zakódovanou informaci o autorově postoji k fotografované skutečnosti, tento postoj však explicitně nevyjadřuje. Interpretovat tyto snímky lze také velmi různě, někdy dokonce zcela protikladně. Odhlédneme-li od snahy rekonstruovat na základě dostupných informací o autorovi a okolnostech „formulace sdělení“ fotografův záměr, zůstává pro samotné dekódování snímku divákem nejpodstatnějším faktorem jeho společenský a hodnotový kontext.

Některé z těchto fotografií by určitě mohly (doplněné příslušným textem) sloužit cílům nacistické propagandy, jinými slovy lze jejich zakódovaná sdělení dešifrovat jako antisemitská. Judith Levin a Daniel Uziel [1998] ve zmiňované práci upozorňují na vliv, jaký měla oficiální nacistická antisemitská propaganda na Němce, kteří soukromě fotografovali východoevropské Židy, respektive na způsob, jak je zobrazovali. Je důležité si uvědomit následující skutečnosti: Nacistická propaganda používala pro svůj účel naturalizace antisemitismu výhradně obraz východoevropského Žida, který se již na první pohled (tradičním vzhledem a způsobem odívání) výrazně lišil nejen od svého „nežidovského“ souseda, ale dokonce od asimilovaného Žida ze západní Evropy. Ti Němci, kteří se s východními Židy setkali na vlastní oči poprvé až během své vojenské služby za druhé světové války, byli pro své setkání s nimi „vybaveni“ jedinou představou: tou, kterou během šesti předválečných let absorbovali prostřednictvím zkresleného pohledu nacistické propagandy. To může být jedním z důvodů, proč „mnoho německých fotografů, kteří se během své služby v Polsku a Sovětském svazu setkali s Židy, je vnímalo a fotografovalo pouze oním úzkým prizmatem nacistické propagandy“⁵ [ibid.: 269]. Nenašli bychom podobný přístup k zobrazování Židů ze západní Evropy, kteří se neshodovali s „image“ používanou v antisemitské propagandě a kteří se vizuálně dokonce ničím nelišili od „árijských“ Němců.

Nelze však vyloučit ani zcela opačný způsob „čtení“ (pokud jde o snahu dekódovat autorskou intenci) daných fotografií, tedy jako pohled do určité míry účastný, zejména vezmeme-li v úvahu, že řadoví němečtí vojáci se nemuseli vždy zcela ztotožňovat s vnucovanou antisemitskou ideologií Třetí říše. Způsob zobrazování Židů soukromými fotografy, který nápadně připomíná propagandistickou metodu „vizualizace“ Židů, lze pak považovat za nezáměrné (vnucené, v daném kontextu až „nepřekročitelné“) uchopení zachycované skutečnosti, jež však nemusí nutně odpovídat autorově vnitřnímu, osobnímu pohledu.

Důležitým aspektem, doprovázejícím „příběhy“ soukromých německých autorů a jejich fotografií z varšavského ghetta, jsou okolnosti jejich publikování. Georg,

⁵ Autoři tohoto eseje své tvrzení dokládají mj. odkazem na dopisy řadových německých vojáků z fronty příbuzným či dokonce redakci nacistického *Der Stürmer*, publikované v roce 1995 v práci Waltera Manoscheka *„Es gibt nur eines für das Judentum: Vernichtung; Das Judenbild in deutschen Soldatenbriefen“* (Hamburg: Hamburger Edition 1995) Tyto dopisy výmluvně odražejí značný vliv propagandy na způsob, jak jejich pisatelé vnímali své první setkání s „opravdovými“ východoevropskými Židy.



Obr. 3. Fotografie Heinze Jösta z varšavského ghetta; 19. 9. 1941

Jöst i Gerke své soubory nejen během války, ale po celá desetiletí po jejím konci veřejně nepředstavili. Publikovány byly všechny tři shodně až na přelomu 80. a 90. let. Otázkou je, proč se autoři těchto fotografií nerozhodli zveřejnit své dokumentárně cenné snímky hned po válce (během soudních procesů s nacistickými zločinci, kdy se řada podobných fotografií stala nedílnou součástí dokumentů svědčících o zločinech spáchaných na evropských Židech) nebo během 60. a 70. let. (Tuto dobu označuje Sybil Milton, historik zabývající se mj. ikonografií holocaustu, takto: „Řada současně působících faktorů vedla v 60. a 70. letech k oživení zájmu o tyto historické fotografie. Dospívající mladá generace, pro níž byla historie holocaustu neznámá, přispěla k poptávce po obrazech poskytujících vysvětlení, bezprostřednost a autenticitu. (...) Období po válce ve Vietnamu a po aféře Watergate (...) představovalo také boom zájmu o menšiny a genealogii, který vedl k větší pozornosti věnované historickým fotografiím“ [Milton 1997]). Tato padesát let trvající „mlčenlivost“ se při

pokusu o interpretaci „příběhů“ těchto fotografických souborů stává znakem, jehož dekódování také částečně přispívá k odhalení samotné intence autorů. Co je zde oním signifié? Opět lze pouze usuzovat: Byla-li by motivací některého ze tří autorů skutečně uvědomělá antinacistická dokumentace, z jakého důvodu by váhal ji co nejdříve (alespoň po válce) publikovat? Lze připustit, že by si autoři snímků neuvědomovali jejich dokumentární hodnotu? (Nepříliš pravděpodobně zní Georgova výpověď, že o historické ceně svých fotografií nikdy neuvažoval [Polonsky 1991: 30]. Podobně se v roce 1995 vyjádřil i H. J. Gerke.⁶) Když ke zveřejnění fotografií skutečně došlo, proč zůstala otázka jejich padesátileté „němosti“ stále „zamlžena“?

Jak již bylo naznačeno dříve, je pro samotné dekódování sdělení, která nesou fotografie z varšavského ghetta, nejpodstatnější příjemcův společensko-kulturní a hodnotový kontext, na dalším místě pak stojí úroveň jeho orientace v dané problematice a míra osobní blízkosti k tomuto tématu. Divák interpretuje snímek v souladu s těmito aspekty a autorovu intenci, která obrazu dala vzniknout a rámuje ho, přehlíží, respektive „prohlíží skrze ni“. Jinak řečeno, fotografii „formulovanou“ autorem si příjemce přeformulovává podle sebe, byť je podavatelem nevyhnutelně naměřován (zobrazena byla tato a ne jiné situace v tomto a ne jiném momentě pod tímto a ne jiným úhlem atd.). K samotnému obsahu fotografie se dostaneme tehdy, pustíme-li ze zřetele hodnotu snímku jako nositele informace o autorově vztahu k zobrazené skutečnosti, neboli „zbavíme-li“ fotografii autora.

Fotografie od německých amatérů ukazují vnější podobu života Židů v ghettu. Žebrající děti i dospělá, přeplněná ulice ghetta, pouliční prodej a prázdné vitríny obchodů. Spatříme dívku držící v náručí svou mrtvou sestru, chlapce zabaleného do hadrů, který se na nás dívá s pološilným výrazem. Jde většinou o syrový záznam jednodenní zkušenosti s ghettom, otřesný dokument, který zobrazuje varšavské ghetto jako bídu, žebráky, umírání a smrt. Vznikaly bez plánu, náhodně a narychlo. Jejich autoři neviděli domy v ghettu zevnitř. Nezachytili a ani nemohli zachytit pašování potravy do ghetta, příslušníky německé či polské policie nebo „nájezdy na ghetto“⁷ německých vojáků.

Na prvním plánu jednoho z těchto snímků pořízeného tajně německým vojákem Willy Georgem vidíme dvojici pobožných Židů s plnovousy, v tradičních chasidských kaftanech. Právě takto vyhlížející Židé se zkarikování objevovali v nacistické propagandě. Umístění motivu „na střed“ v daném případě svědčí o tom, že právě dvojice byla středem fotografovy pozornosti a hlavním motivem snímku. U diváka znalého historických faktů to vyvolává asociaci – jindy se podobní Židé pro

⁶ „Neuvědomoval jsem si tehdy, ani po mnoho let po válce, že ty fotografie budou mít dokumentární hodnotu (...). O tom všem jsem se dozvěděl až za půl století (...),“ píše Gerke v úvodu své polské monografie [Gerke 1996: 8].

⁷ O těchto „nájezdech“ se dočteme v řadě deníků a kronik z ghetta. Viz např.: „Z ulic v ghettu se stávají krvavá jatka. Němci neustále a bez jakýchkoli příčin střílejí do kolemjdoucích. Lidé se bojí vycházet z domů, ale střely zasahují oběti i přes okna bytů. Jsou dny, kdy padne 10–15 naprosto náhodně vybraných obětí zbesílelého teroru“ [Edelman 1993: 131]. Srov. též např. výpověď Jana Karského ve filmu Clauda Lanzmanna *Shoah* z roku 1985.



Obr. 4. Fotografie Willyho Georga z varšavského ghetta; červen 1941

svůj zjev stávali středem pozornosti nikoli pouze pro fotografii, ale pro surové šikanování. Tato asociace se nabízí, zejména uvědomíme-li si, že za kamerou stojí německý voják, a všimneme-li si napětí mezi fotografem (objektivem fotoaparátu) a pohledem oněch dvou párů očí na snímku. Vynucená strnulá póza, rozpačitý úsměv u jednoho a svaštělé obočí u druhého fotografovaného reprezentují na úrovni konotace bezmoc Židů vůči nacistické zvlí a především ponížení, kterému byli Židé v nacisty obsazených oblastech vystaveni. Tato scéna jako by byla parafrází (bez fyzického násilí) zmiňovaných nacistických útoků namířených v první řadě proti těm Židům, kteří svým vzhledem připomínají ty zobrazené na Georgově fotografii. V okolí hlavního motivu, dvojice vousatých Židů, vidíme na dalším plánu fotografie dav několika desítek postávajících a posedávajících obyvatel (pouze mužů) ghetta, z nichž většina také směřuje svůj pohled na fotografujícího Němce. Nikdo z nich se fyzicky nepodobá dvěma mužům uprostřed fotografie a pohled žádného z nich nevyvolává takové napětí jako tváře dvou hlavních postav. Zaplněné prostranství na snímku vystihuje přelidněnost ghetta (více než 450 tisíc obyvatel na 4 km²), nečinné postávání či posedávání zobrazených lidí „lze číst“ jako vyjádření obavy Židů v ghettu z nejisté budoucnosti, bezmoci vůči osudu řízenému nacisty a vůči jejich kruté nadvládě. Smutnou postavou fotografie je také chlapec stojící na-

levo od hlavní zobrazené dvojice. Výraz jeho tváře vystihuje dětskou naivitu, zvědavost a zaujetí (fotografování je pro něj atrakce), ale jsou tu současně i jeho bosé nohy (většina dětí na fotografiích z varšavského ghetta je bosých) a okamžitá asociace tragédie dětských obětí holocaustu. A je zde samozřejmě ještě jeden rozměr fotografie, společný všem snímkům z ghetta, vždy přítomný „filtr“, přes který se na ni dnes díváme, který jako by pohlcoval všechn její podtext a určoval v samotných základech směr divákova uvažování o snímku: všichni zobrazení konkrétní lidé budou za několik měsíců zavražděni v plynových komorách Treblinky.

Tak jako všechny ostatní fotografie, je i tato samozřejmě především záznamem zcela konkrétního zlomku vteřiny, konkrétní konfigurace postav, jejichž „příběhy“ se v daný okamžik profaly na konkrétním místě. Fascinující je zde pochopitelně v první řadě ono fotografické „toto bylo“. V očích diváka však tato konkrétnost není důležitá pro pochopení obsahu fotografie. Jinými slovy, na naší interpretaci snímku to nic nezmění, budeme-li znát jména všech zachycených mužů, přesný čas a místo, kde se situace odehrála. V tomto smyslu se konkrétní scéna zbavuje „svého příběhu“ a stává se (symbolickým) výjevem, neboli pozbývá do určité míry své nahodilosti a konkrétní časoprostorové zakotvenosti.

Německé oficiální zdroje fotografií z varšavského ghetta

Zpráva Jürgena Stroopa o likvidaci varšavského ghetta

V době od 19. dubna do 16. května 1943 provedli Němci krvavou likvidaci varšavského ghetta. Povstání, které proti nacistům vedla hrstka odhodlaných Židů, bylo přes katastrofální nedostatek zbraní prvním a nejdůležitějším ozbrojeným vystoupením civilního obyvatelstva pod nacistickou okupací. Po zuby ozbrojeným Němcům se povstání podařilo potlačit až po několika týdnech. Závěrečnou zprávu o této akci, datovanou dnem 16. 5. 1943, sepsal její velitel, šéf policie a SS ve varšavském kraji, generál Jürgen Stroop. Zpráva nesla název „Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr“ (Židovská čtvrť ve Varšavě už neexistuje). Po válce se během Norimberského procesu stala jedním ze základních dokumentů o nacistických zločinech a byla použita jako hlavní usvědčující materiál mj. v procesu proti samotnému Stroopovi, který byl 23. 7. 1951 ve Varšavě odsouzen k trestu smrti.

Podstatnou součástí zprávy představuje fotografická příloha (53 fotografií, pod 38 z nich jsou doplňující popisky). Autorem fotografií je SS-Obersturmführer Franz Konrad. Všechny pocházejí z období likvidační akce v ghettu v dubnu a květnu 1943.

První snímek z Konradova souboru fotografických ilustrací Stroopova hlášení zobrazuje vypálenou budovu bývalého Judenratu. Na dalších vidíme německé vojáky vypalující domy v ghettu, vyhánění ukrývajících se Židů z bunkrů, interiéry bunkrů, zatčené židovské bojovníky s rukama nad hlavou, odvádění posledních obyvatel ghetta na Umschlagplatz, vyslýchání Židů. Zachycují také množství snímků německých vojáků s vojenskou technikou v ghettu, několik záběrů samotného Jürgena Stroopa udávajícího rozkazy vojákům či přihlížejícího likvidaci ghetta. Řada



Obr. 5. Fotografie Franze Konrada zařazená do Stroopova hlášení
„Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr“; 19. 4.–16. 5. 1943

Židů, ukrývajících se v domech, které Němci jeden po druhém zapalovali, volila smrt skokem z okna před uhořením zaživa,⁸ jak je vidět také na několika fotografiích Konradovy dokumentace.

Autorská intence sdělení je v případě fotografií Franze Konrada zcela evidentní. Jejich použití ve zprávě Jürgena Stroopa a popisky doprovázející většinu z nich představují vložené preferované čtení obsahu snímků. Rétorika a terminologie jazyka (synonyma pro Židy: bandita, terorista, podčlověk, lidská spodina) užitého ve zprávě i v popiscích přesahuje do fotografií a vnucuje způsob, jak je má dle autora divák/čtenář interpretovat. Jde zároveň o ukázkový příklad, kdy divák odmítá vloženou intenci a preferované čtení a interpretuje sdělení právě opačným způsobem, než autor zamýšlel (Stroopovo hlášení se během Norimberského procesu stalo základním materiálem usvědčujícím Stroopa ze spáchaných zločinů). Jednoznačně pronacistická, antisemitská intence zprávy se v kontextu společnosti, která zná a odsuzuje nacistické zločiny, stává sebeobviňujícím nástrojem. Andrzej Wirth ve svém komentá-

⁸ „Stovky lidí ukončí své životy skokem z třetího nebo čtvrtého patra. Matky tím způsobem zachraňují své děti před upálením zaživa. Poláci to vidí z ulice Świętojerska a z náměstí Plac Krasińskich,“ poznamenává Marek Edelman ve své knize *Getto walczy* [Edelman 1993: 160].



Obr. 6. Fotografie Franze Konrada zařazená do Stroopova hlášení
„Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr“; 19. 4.–16. 5. 1943

ři k Stroopově zprávě vydané v USA v roce 1979 vysvětluje: „Ačkoliv jde samozřejmě o nezamýšlený jev, má většina fotografií (...) účinek, který často odporuje meta-jazykové kouřové cloně popisků. Neboli popisek „Silou vyhnání z bunkrů“ je v rozporu se snímkem zobrazujícím ženy, děti a starce obklíčené ozbrojenými muži v přílbách; prohlášení, že Židé ‚vedli velkolepý život‘ ve svých ‚obytných bunkrech‘, odporují fotografe ubohých chatrčí; důstojnost a krása ‚tváří banditů‘ jen upozorňuje na podlost jejich pronásledovatelů; (...) ‚bitva‘ ve skutečnosti znamená hon na člověka: všimněte si absurdní grotesknosti bojujících hlídek pyšně si vykračujících hořícími ulicemi, pušek namířených na ženy a děti. Řečeno v termínech sémiotiky, snímky představují *object-language* a popisky jejich sémantickou parafrázi neboli metajazyk. Skutečné sdělení Stroopova hlášení spočívá v napětí a rozporu mezi těmito dvěma jazyky.“ [Stroop 1979: 9]

Z fotografické části Stroopova hlášení pochází také několik dnes obecně známých a často publikovaných snímků. Nejproslulejší z nich, fotografie malého chlapce s rukama nad hlavou, na kterého míří německý voják, bývá pro svou výmluvnost a působivost považována za jeden z fotografických symbolů holocaustu a nacistické zřůdnosti. Literární popis této fotografie se objevil mj. také v románu Leona Urise *Milá č. 18*, literární fikci o varšavském ghettu napsané na základě skutečných udá-

lostí a studia historických reálií [Uris 2001: 419]. Tento Urisův odkaz potvrzuje výmluvnost snímku a podílí se na jeho konstituování jako jednoho ze symbolů pro varšavské ghetto, povstání v ghettu či holocaust obecně. Podobně využívá (tentokrát vizuálního) odkazu na autentickou fotografii (shodou okolností také z Konradova souboru) Roman Polański ve svém posledním filmu *Pianista* (2002), natočeném podle stejnojmenné autobiografie Władysława Szpilmana. Situace, kterou vidíme na fotografii zařazené do Stroopova hlášení a která zobrazuje samotného Stroopa obklopeného několika dalšími německými vojáky se samopaly, se věrně napodobená objevuje jako záběr v Polańského hraném filmu.

Nacistická propaganda – Albert Cusian, Erhard Josef Knobloch

Fotografický materiál pro nacistickou propagandu vytvořili ve varšavském ghettu dva členové „Propaganda-Kompanie 689“, Albert Cusian a Erhard Josef Knobloch.

Osmnáct snímků z tohoto souboru se s doprovodnými popisky objevilo 24. července 1941 v 30. čísle *Berliner Illustrierte Zeitung* (s. 790–793) jako reportáž pod titulem „Juden unter sich (Ein Bericht aus dem Warschauer Getto)“. Fotografie nejsou samy o sobě jednoznačným tendenčním zkreslením skutečnosti. Zločinná intence tohoto materiálu je zcela evidentní teprve v jejich spojení s agresivně útočnými texty, které fotografie „vysvětlují“. Záměrem této propagandy bylo ukázat židovskou společnost jako ubohou, nevyspělou, dekadentní a morálně pokleslou. „Rasistický antisemitismus argumentoval pro nutnost vyhlazení Židů důvody lékařskými, morálními, kriminálními a antropologickými: Žid měl být duševně chorý, morálně zkažený, ze zásady zločinný a rasově nečistý“ [Engelking 2001: 277]. Žid byl v rétorice nacistů především původcem hospodářské krize, nositelem epidemie skvrnitého tyfu, a tedy nebezpečím pro zdraví a život „árijsce“, a měl na svědomí vypuknutí druhé světové války. Postupné vyčleňování Židů na okraj společnosti a jejich degradace v očích nežidovských sousedů, legalizace antisemitismu a jeho včleňování do norem společnosti sloužily jako příprava pro „konečné řešení židovské otázky“. Snahou nacistické propagandy bylo přesvědčit obyvatele Generálního gouvernementu, že antisemitismus znamená cestu pro zavedení vnitřního pořádku v zemi v zájmu všech jeho občanů, otupit jejich citlivost na osud, který potkal jejich židovské spoluobčany, a naopak podat „důkazy“ o potřebě absolutní izolace Židů v ghettech. Jako preventivní opatření před nakažlivými nemocemi (zejména před tyfem) byla v Generálním gouvernementu oficiálně prezentována také další nařízení, jejichž skutečným cílem byl jen další způsob fyzické izolace Židů: povinnost nosit bílé pásy s Davidovou hvězdou či speciální tramvajové vozy.

Ačkoliv byly snímky vytvořeny pro cíle nacistické antisemitské propagandy, lze i v tomto případě (podobně jako u snímků německých amatérských fotografů) přijmout jejich dvojnásobnost. Mezi dvěma způsoby „čtení“ Cusianovy a Knoblochovy fotoreportáže osciluje i Ulrich Keller ve svém eseji na úvod publikace *The Warsaw Ghetto in Photographs*, sestavené z těchto fotografií v USA v 80. letech. Keller na jed-



Obr. 7. Zámožní Židé v kavárně v ghettu (snímek A. Cusiana a E. J. Knoblocha inscenovaný pro cíle nacistické propagandy); přelom zimy a jara 1941

né straně připouští, že se „často zdá, jako by [autoři] dokonce vyjadřovali sympatii k obyvatelům ghetta“ [Keller 1984: 11], zároveň si ale uvědomuje, že „navzdory zdánlivě sympatizujícímu tónu, Cusianův a Knoblochův dokument z ghetta prozra-

zuje jemnou, ale nepřehlédnutelnou antisemitskou předpojatost, projevující se již při samotném fotografování: výběrem motivů, kompozicemi a inscenováním scén“ [ibid.: 19]. Keller však ve své analýze nezohledňuje podstatnou skutečnost, že část těchto fotografií nacistické propagandě skutečně sloužila, neboť mylně uvádí, že v žádném nacistickém časopise nikdy otištěny nebyly.

Daný dokument tedy v sobě zahrnuje jak více či méně tendenční pohled autorů, odpovídající intencím nacistické propagandy, tak i „pohled aparátu“, který se projevuje všude tam, kde ho autor svou intencí nevytěsnil [Flusser 1994: 40–43].

V čem spočívá tendenčnost a zkreslení obrazu ghetta v Cusianově a Knoblochově reportáži? Je třeba si uvědomit, že na rozdíl od soukromých německých fotografů pořizujících své snímky v ghettu většinou během jediného dne a spíše intuitivně, bez konceptu, více či méně v tajnosti, a nemluvě o židovských fotografech, jejichž možnosti dokumentovat byly z hlediska šíře témat značně omezeny, měli členové oficiální Propaganda-Kompanie volné ruce i čas pro zachycování širokého pole aspektů života Židů v ghettu. V jejich případě lze tedy vyzdvihování a naopak zamlčení určitých důležitých témat ghetta považovat nikoli za důsledek omezených možností, ale za projev záměrného zkreslování skutečnosti v souladu se zločinnou intencí. Jinými slovy, výběr fotografovaných témat, který ignoruje některé podstatné aspekty veřejné (zejména charitativní) činnosti ghetta (konspirativní činnost byla pro Němce pochopitelně nedosažitelná), považujeme v daném případě za promyšlený proces zkreslování obrazu ghetta.

Reportáž Cusiana a Knoblocha je zavádějící také v zobrazování Němců ve vztahu k Židům. Téměř v každém autentickém deníku z ghetta i v historických pracích se dočteme o častých agresivních útocích a „nájezdech“ příslušníků gestapa, SS i řadových vojáků na ghetto, během kterých docházelo k bezrestnému terorizování, bití, zatýkání a vraždění náhodně vybraných obyvatel a loupení a rabování jejich majetku. Navzdory této skutečnosti se na daných snímcích Němci téměř vůbec nevyskytují, jsou-li zachyceni, pak nikdy „v inkriminovanější situaci než je řvaní rozkazu na skupinu pracovníků nebo posuzování stížnosti příslušníka židovské policie. Kdyby tyto fotografie byly jediným existujícím dokumentem, nikdy bychom nepochopili, že varšavské ghetto bylo uvězněným městem, kterému vládly německé boty,“ uvažuje Keller [Keller 1984: 19].

V kombinaci s chybějícími fotografiemi německých (skutečných) „vládců“ ghetta může horlivé zobrazování oficiálních struktur židovské „samosprávy“ (snímky oddílů židovské policie, poštovní služby, dezinfekčních zařízení, pořádání odborných kursů, náboženských – inscenovaných – obřadů, veřejné dopravy atd.) vyvolávat mylný dojem, že organizace života v ghettu je plně v rukou Židů. Tato „autonomie“, zcela podřízená německým nařízením, měla ve skutečnosti jen kamuflovat, či dokonce napomáhat skutečným cílům nacistů, zajišťovat německým úřadům alibi.

K nejvýraznějším příkladům „přízůsobování“ skutečnosti antisemitské intenci propagandistického dokumentu patří cynické zveličení kontrastu mezi chudou většinou, žijící v nouzi, a elitní skupinou bohatých, která přes vsudypřítomnou



Obr. 8. Žebrající děti na ulici varšavského ghetta (snímek A. Cusiana a E. J. Knoblocha inscenovaný pro cíle nacistické propagandy); přelom zimy a jara 1941

bídu žila v přepychu. Svou koncepcí zdůraznění sociálních a ekonomických kontrastů uvnitř společnosti ghetta se pak tyto fotografie přibližují silně zkreslujícímu pohledu nacistického propagandistického filmu z května 1942. Mají sugerovat před-

stavu lhostejnosti a bezohlednosti Židů v ghettu vůči utrpení svých bližních, snaží se obvinít Židy z morální pokleslosti.

Umělé vytváření kontrastu mezi těmito dvěma aspekty jejich vytržením z celé složité reality života v ghettu a jejich následnou prostou juxtapozicí bez vysvětlení podstatných okolností lze v Cusianově a Knoblochově fotografické zprávě o varšavském ghettu považovat za nejmarkantnější metodu zkreslování obrazu skutečnosti v souladu se zločinnou intencí nacistické propagandy.

Jako příklad ambivalence Cusianových a Knoblochových fotografií uvedme jejich použitelnost pro naprosto opačná sdělení zároveň: zmíněnou propagandistickou fotoreportáž otištěnou v *Berliner Illustrierte Zeitung* v létě 1941 a knihu *Warszawskie getto* (bohatě fotograficky ilustrovanou mj. také snímky Cusiana a Knoblocha), kterou u příležitosti 45. výročí povstání v ghettu připravila historička Ruta Sakowska a kolektiv [Sakowska 1988]. Poválečné využití původního materiálu z ghetta dokládá, že se jedná o dokumentárně cenné (na úrovni denotací a při odmítnutí z hlediska nacismu preferovaných agresivních konotací) sdělení. „Záměry a pocity fotografů při pořizování těchto snímků jsou z hlediska skutečného obsahu fotografií poměrně irelevantní. Stará pravda, že aparát vidí daleko víc, než si je jeho uživatel vědom, určitě platí i v tomto případě. Reportáž z varšavského ghetta představuje nesmazatelný a nevyčerpatelný dokument o zločinu holocaustu, a to bez ohledu na to, zda si její autoři uvědomovali či nikoliv, že jsou svědky zločinu a že jsou dokonce sami součástí státního a vojenského aparátu, který tento zločin spáchal,“ uzavírá Keller [Keller 1984: 21].

Závěr

Fotografie z varšavského ghetta pocházející ze tří zdrojů, jak jsme je vymezili, představují dohromady poměrně plastickou vizuální informaci o této tragické kapitole našich dějin. V souladu s možnostmi, jaké fotografický obraz jako médium má a které naopak postrádá, jde o sdělení nenahraditelným způsobem sugestivní a autentické; informace, které fotografické svědectví přináší, jsou však zároveň nekomplexní, bez syntaxe a nehistorické vzhledem k jejich víceznačnosti a v porovnání s literárními zdroji informací. Fotografie má schopnost zpřítomnit konkrétní situaci nacházející se v čase a prostoru a učinit z ní historický výjev, nenahraditelný svou autenticitou. Fotografickým obrazem však nelze vyprávět dějiny. Popis historických souvislostí i jednotlivých událostí či sled příčin a následků jsou doménou přirozeného jazyka. Z povahy fotografického média vyplývá také další neúplnost fotografického dokumentu o varšavském ghettu: odporující si nutnost, aby procesu kódování informace byla přítomna zobrazovaná skutečnost, a současně omezené praktické možnosti fotografů při zachycování obrazu ghetta způsobily, že některé podstatné aspekty života Židů v ghettu se neobjevily na snímcích žádného z autorů, ať už židovských, či německých.

Bez ohledu na původní záměr, pro který vznikly, jsou dnes fotografie z varšavského ghetta především obrazovým dokumentem o neexistujícím místě a životě ne-

existujících lidí a o nacistickém zločinu holocaustu. Svědčí o tom mimo jiné intence autorů všech poválečných publikací a filmů využívajících tyto snímky.

Hodnota těchto fotografií spočívá v síle jejich svědectví o existenci neopakovatelných lidských bytostí a zmizelé kultury a v morálním apelu, který v sobě nese.

MATĚJ STRÁNSKÝ *vystudoval obor mediální studia na FSV UK v Praze. V současné době studuje 5. ročník Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě. Externě spolupracuje s týdeníkem Respekt a dalšími periodiky jako publicista a fotograf.*

Literatura

- Assuntino, R., W. Goldkorn 1999. *Stražník: Marek Edelman opowiada*. Kraków: Znak.
- Barthes, R. 2000. *Mitologie*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes, R. 1994. *Světlá komora*. Bratislava: Archa.
- Czerniaków, A. 1983. *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego*. Opracowanie i przypisy Marian Fuks. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dmitrów, E. 1998. „Dehumanizacja obrazu wroga w propagandzie nazistowskiej na przykładzie broszury propagandowej Der Untermensch“. Pp. 91–114 in *Rocznik polsko-niemiecki*. Warszawa: ISP PAN.
- Eisenbach, A. 1961. *Hitlerowska polityka zagłady Żydów*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Engelking, B., J. Leociak 2001. *Getto warszawskie: Przewodnik po nieistniejącym mieście*. Warszawa: IFiS PAN.
- Flusser, V. 1994. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek.
- Flusser, V. 2001. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU.
- Georg, W. 1993. *In the Warsaw Ghetto: Summer 1941*. Compiled and With an Afterword by Rafael F. Scharf. New York: Aperture.
- Gerke, H. J. 1996. *Warszawa 1940–1941 w fotografii Hansa-Joachima Gerke*. Wybór i opracowanie zdjęć Danuta Jackiewicz i Eugeniusz C. Król. Warszawa: Rytm.
- Głowiński, T. 2000. *O nowy porządek europejski*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gross, J. T. 2001. *Upiorna dekada*. Kraków: Universitas.
- Heydecker, J. J. 1990. *The Warsaw Ghetto: A Photographic Record 1941–1944*. Foreword by Heinrich Böll. London: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Kaplan, Ch. A. 1999. *Scroll of Agony: The Warsaw Diary by Chaim A. Kaplan*. Translated and edited by Abraham I. Katsh. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Keller, U. 1984. *The Warsaw Ghetto in Photographs: 206 Views Made in 1941*. New York: Dover.
- Krall, H. 2000. *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Kunicka-Wyrzykowska, M. 1983. *Raport Stroopa: Historia dokumentu zbrodni*. Warszawa: Wydawnictwo GKBZHWP.
- Levin, J., D. Uziel 1998. „Ordinary Men, Extraordinary Photos“. Pp. 265–293 in *Yad Vashem Studies XXVI*. Jerusalem: Yad Vashem.
- McQuail, D. 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- Milejkowski, I. & kol. 1946. *Choroba głodowa: Badania kliniczne nad głodem wykonane w getcie warszawskim z roku 1942*. Warszawa: American Jewish Joint Distribution Committee.

- Milton, S. 1997. „Photographs of the Warsaw Ghetto“. In *Simon Wiesenthal Center Annual* (3) [on line] <http://motlc.wiesenthal.com>. Simon Wiesenthal Center.
- Nöth, W. 1985. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.
- Postman, N. 1999. *Ubavit se k smrti*. Praha: Mladá fronta.
- Ringelblum, E. 1983. *Kronika getta warszawskiego*. Warszawa: Czytelnik.
- Sakowska, R. & kol. 1988. *Warszawskie getto, 1943–1988: W 45 rocznicę powstania*. Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- Sontagová, S. 2002. *O fotografii*. Praha: Paseka.
- Stroop, J. 1979. *The Jewish Quarter of Warsaw Is No More! The Stroop Report*. Annotated by Sybil Milton, introduced by Andrzej Wirth. New York: Panteon Books.