



Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa?

Jiří Holý

Významná literární a umělecká díla se ne vždy kryjí s dobovými normami morálky. François Villon byl výtržník, lupič a patrně i vrah, ale to nemění nic na tom, že je považován za velkého, možná nejvýznamnějšího básníka pozdního středověku a počátku renesance. Dnes se už nikdo nepohoršuje nad jeho lidskými hříchy, dělí nás od nich pět a půl století. Zůstalo dílo, které patří do kánonu světové poezie. Obdiv k Villonovi ještě vzrostl proto, že hodnocení umění prošlo od dob romantismu a avantgard obrovskou proměnou. Jako výrazná nevnímáme díla, která dokonale napodobují staré vzory nebo přesně a věrně popisují vnější skutečnost. Naopak, za pozoruhodné jsou považovány texty, které se odlišují od estetických konvencí, díla, která jsou inovační, nadsazují, provokují. Formalisté a strukturalisté tuto nonkonformnost postulovali jako estetickou zákonitost, Šklovskij psal o ozvláštnění, Mukařovský o aktualizaci jako nezbytné podmínce autonomního vývoje literatury a umění. Tyto teze byly formulovány v době rozkvětu avantgardního hnutí, kubismu, futurismu a surrealismu. Dnes vidíme, že patos nového a experimentálního umění, kteří sami umělci často spojovali s radikální politickou orientací (např. Marinetti s fašismem, většina dalších s komunismem), místy vedl do slepé uličky. Občansky se stával problematickým v situacích, kdy bylo zřejmé, že politické režimy, s nimiž se umělci spojovali, nesměřují k vybudování nového spravedlivějšího světa, ale k totalitarismu. Z hlediska vnímatele pak hrozilo úskalí nesrozumitelnosti, díla avantgardních umělců místy končila v samoúčelné artistnosti.

Nonkonformnost a odpor vůči mimetickému napodobování vnější skutečnosti i vůči běžným mravním normám tak sice stále zůstává ve hře jako možnost umělecké reprezentace, ale přestává být nutností, automatickým bonusem uměleckých textů. Oblastí, ve které je tato proměna zvlášť patrná, je prezentace Židů a antisemitismu v literatuře a ve filmu a samozřejmě zvláště umělecká prezentace tématu šoa. Vyraždění šesti milionů evropských Židů během druhé světové války je tak otřesná událost, že bývá považována za přelom v dějinách civilizace, ať už je vnímána jako jedinečná historická anomálie, nebo jako něco, co vyrůstá z vývoje moderních dějin. Sotva si někdo umí představit, že umělec přistoupí k tomuto tématu stejně jako třeba k historickému románu s látkou ze starověku nebo k milostné poezii. Narážíme na hranice možností estetické reprezentace, jak tradičně „uměřené“, tak avantgardně imaginativní. Tak je třeba také chápat proslulou Adornovu větu napsanou těsně po válce v eseji *Kulturní kritika a společnost* (1949, vyšlo až 1955), že psát básně po Osvětimi je barbarské.¹ Adorno tím pochopitelně nemyslel, že nelze psát verše. Upozornil na nesouměřitelnost tradičního pojetí poezie s událostí holokaustu. A druhá část věty souvisí s jeho vymezením barbarství, které není protikladem západní civilizace, ale její skrývanou tvář. Už v roce 1944 Adorno napsal, že „administrativní a technické“ vyhlazení Židů jakožto „válka bez nenávisť“ znamená „vrchol nelidskosti“, jehož dosáhla naše civilizace.

Myšlenka, že by po této válce mohl život „normálně“ pokračovat nebo že by dokonce bylo možné „obnovit“ kulturu, je prostě idiotská – jako by samotná obnova kultury již nebyla její negací. Miliony Židů byly zavražděny, a to má být pouze mezihra, nikoli katastrofa samotná? Nač vlastně ještě čeká tato kultura? A i když spouště lidí zbývá ještě trocha času, lze si snad myslet, že nedávné události budou bez důsledku, že se kvantita obětí nezmění v novou kvalitu celé společnosti, v barbarství? Dokud tažení za tažením pokračuje, katastrofa neustává. Stačí jen pomyslet na pomstu za zavražděné. Pokud by se chtěl stejný počet lidí pomstít za zabitě,

¹ T. W. Adorno: *Gesammelte Schriften 10/1*, s. 30.



z hrůzy by se stala ústava a bylo by obnoveno – ovšem v rozšířené formě, s celými národy jako subjekty bez subjektu – předkapitalistické schéma krevní msty, které dnes platí již jen v odlehlých horských oblastech. Kdyby ovšem lidé projevili milosrdenství a zavražděné nepomstili, směřoval by beztrestný fašismus přese všechno k vítězství, a jakmile by jednou ukázal, jak snadno to jde, prosadil by se na jiných místech. Logika dějin je stejně destruktivní jako lidé, kteří jí napomáhají: kamkoli dopadá její těžiště, reprodukuje ekvivalent minulé pohromy. Normální je smrt.²

Šoa tak zproblematizovalo nejen básnění, ale také tradiční představy humanity a morálky. Adorno ostatně nezavrhoval všechna díla zpodobující holokaust. Oceňoval například Schoenbergovu kantátu *Ten, kdo přežil Varšavu* nebo básně Paula Celana, autora jedinečné *Fugy smrti*. Jsou to díla, která nepracují prostředky tradiční estetizace, nekončí běžnou mravní katarzí ani ideovým a mravním „posláním“, ale jsou konstruována jako záměrně disonantní, přerývaná a zneklidňující. I v pozdních spisech *Negativní dialektika* (vydaná 1966) a *Estetická teorie* (posmrtně 1970) Adorno píše, že holokaust vyžaduje změnu pohledu na kulturu a dějiny. S dokonale byrokraticky organizovaným vyvražděním milionů lidí, uskutečňovaným za pomoci moderní technologie, nabyla smrt jinou dimenzi. Osvětimský tábor znamená trhlinu v předivu lidské solidarity a civilizace. Je nutné přehodnotit etiku, formulovat „nový kategorický imperativ“ tak, aby se nic podobného nestalo. Každá báseň a každé umělecké dílo si musí být vědomy toho, co se stalo, a reflektovat spoluvinu na této hrůze.³

Z tohoto hlediska se obecně nabízejí dvě možnosti estetické prezentace: zobrazení šoa jako narativně uzavřené události a zobrazení šoa se zcizující distancí. V prvním případě se dění demonstruje jako kontinuální, kauzální sled událostí, které má vyšší smysl jako boj zla a dobra končící porážkou zla. Obvykle jsou to díla, která události holokaustu zobrazují „scénicky“, jako věrnou rekonstrukci minulosti opírající se o autentické detaily nebo hodnověrnost autorů, kteří zmíněné události prožili a ručí za jejich pravdivé vyličení jako svědci. To pak dává zapomenout na to, že jde o vyprávění, a sugeruje věrohodný obraz minulosti samé. Tuto reprezentaci šoa můžeme označit jako monumentalizující a tradiční.

Druhá možnost estetické prezentace je zcizující v Adornově duchu. (Jde samozřejmě o jisté schéma, které neplatí pro všechny umělecké texty, některá díla se z něho vymykají a existují mezi nimi přechodová pásma.) Zde se nabízejí různé možnosti: upozornění na konstruovanost a fiktivnost díla, které není věrným otiskem historické reality, ale znakem⁴; rozmývání jednoznačných hranic mezi

² T. W. Adorno: *Minima Moralia*, s. 57.

³ K dílům, které v Adornově duchu netradičně reflektují šoa, patří v současné české literatuře texty Arnošta Goldflama, Jáchyma Topola, Ireny Douskové a Radka Malého. Nedávná kritika zařazení básně Radka Malého končící slovy „je v tobě Žida půl / a půlka esesáka“ do maturitního didaktického testu, jak ji formulovali představitelé Federace židovských obcí („relativizuje utrpení Židů za druhé světové války, a je tedy v příkrém rozporu s hodnotami demokratického školství a společnosti“), ignoruje Adornův zmíněný požadavek šokující disonance. Viz též *Židovské listy*, 2013/6 [mhttp://zidovskelisty.blog.cz/1306](http://zidovskelisty.blog.cz/1306) (přístup 30. 11. 2013). Za upozornění na tuto výměnu názorů děkuji ing. Tomáši Jelínkovi. Domnívám se, že zmíněná kritika vyrůstá z mechanické aplikace etických hodnot na oblast umění. Podle mého názoru Malého báseň (podobně jako třeba osvětimská kapitola v Topolově románu *Sestra*) konfrontuje českého čtenáře s vytěšňovanými pocity spoluvin. Zároveň tato díla polemizují se stereotypní prezentací tohoto tématu, která ztrácí naléhavost a působivost a jen rutinně opakuje ustálené obrazy.

⁴ Viz např. poslední film v jidiš natočený v Polsku *Naše děti* (režie Nathan Gross, 1948) nebo románová a první filmová verze *Jákoba lháře* (německý autor Jurek Becker, 1969; česky 1973; film Franka Beyera, 1974).



dobrem a zlem a postavami, které je zastupují; rezignace na patos a heroismus, které jsou nahrazeny záznamem všedních dní, groteskností, černým humorem apod. Představené dění se pak nejeví jako homogenní a kauzální, jako součást vyššího smysluplného celku dějin.

Když se z tohoto hlediska pokusíme nahlédnout na literární a filmové obrazy šoa, zjistíme, že v prvních poválečných letech převládal první způsob reprezentace. Bylo to pochopitelné, v té době se často objevovala dokumentární svědectví těch, kdo nacistické lágry přežili, a lidé vyčerpání a otřesení hrůzami války hledali naději a víru v budoucnost. Tomu vyhovovalo tradiční zobrazení, které obvykle začínalo perzekucí, zadržením nebo příjezdem do tábora, pokračovalo líčením brutality vězňů, smrti blízkých, ale také solidaritou spoluvězňů, případně odporem, a končilo osvobozením tábora či únikem z transportu a nadějí na svobodný život. Taková byla kupříkladu díla tzv. martyrologické literatury v Polsku. Psali je autoři různé občanské orientace, nacionalisté, komunisté a zejména křesťané (viz autobiografická kniha katolické autorky Zofie Kossak *Z propasti*, 1946). Najdeme v nich tradiční motivy „zrady“, „utrpení“, „oběti“ a „vykoupení“, které jsou vlastně variacemi na motivy z Bible a dávných eposů a které jsou hluboce zakódovány v evropské kultuře.

V této linii vznikala slavná a působivá díla, dokumentární i fikční. Budeme je blíže dokumentovat na třech příkladech. Vybíráme je z oblasti non-fiction i fikční, z národních kultur, které se tématem nejčastěji zabývaly, tedy polské a německojazyčné. Je to pochopitelné, protože na území Polska byly tábory, kde zahynulo nejvíce Židů, Osvětim, Treblinka, Majdanek a Chelmno. Němci patřili k pachatelům a po válce se dlouho a nesnadno s holokaustem vyrovnávali. Jde o autobiografické vyprávění *Přežila jsem Osvětim* od Krystyny Żywulské (polsky 1946, česky 1957), román *Nahý mezi vlky* východoněmeckého autora Bruna Apitze (německy 1958, česky 1960) a film *Poslední stanice* polské režisérky Wandy Jakubowské (1947). Všichni tři autoři měli osobní zkušenost s nacistickými tábory, Żywulska a Jakubowska byly vězněny v Osvětimi, Apitz v Buchenwaldu. Příznačné je, že všechna zmíněná díla nejen navazují na zmíněnou eschatologickou tradici, ale také různým způsobem marginalizují židovství prezentovaných postav. Krystyna Żywulska pocházela z židovské rodiny, jmenovala se Sonia Landau. Uprchla z varšavského ghetta s „árijskými papíry“, působila v odboji, v roce 1943 byla jako Polka zatčena, uvězněna a transportována do Osvětimi. Nacistům neprozradila svůj židovský původ. Ale nezmiňuje se o něm ani v autobiografické knize *Přežila jsem Osvětim*, píše o sobě vždy jenom jako o Polce. S židovstvím se znovu identifikovala až na konci šedesátých let, kdy v důsledku antisemitské kampaně v tehdejší Polsku její synové emigrovali. Odjela do Německé spolkové republiky a zemřela na začátku devadesátých let v Düsseldorfu.

Tyto proměny, které se odrážejí i v jednotlivých vydáních knihy Krystyny Żywulské (v roce 1951 připojila nebo byla nucena připojit pasáž o významu Sovětského svazu a o západních imperialistech, kteří pokračují v nacistickém barbarství, později tato pasáž opět zmizela), jsou rámcově dány skrytým a někdy i zjevným antisemitismem stalinských a neostalinských režimů. Kromě toho hrály významnou roli specifické národní kulturní tradice, konkrétně polský národní patriotismus a martyrologický mesianismus. Osvětim i další tábory na území Polska byly vnímány prioritně jako doklad genocidy polského národa, ne jako místa, kde zahynuly miliony Židů jako oběť holokaustu.⁵

⁵ S. Steinbacher: *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. J. Holý: „U nás v Auschwitzu“... *Osvětimský tábor v literatuře a v reflexi filozofů*. A. Skibińska – R. Szuchta (eds.): *Wybór źródeł do nauczania Żydów na okupowanych ziemiach polskich*. Ještě v roce 1979 papež Jan Pavel II při návštěvě Březinky mluvil o „šesti



Bruno Apitz ve svém bestselleru, přeloženém do pětadvaceti jazyků a úspěšně zfilmovaném, líčí záchranu malého dítěte v koncentračním táboře v Buchenwaldu. Vycházel přitom z reálné události. V táboře se skutečně od srpna 1944 podařilo ukrývat malého židovského chlapce. Přivezl jej jeho otec z krakovského ghetta. Zatímco zbývající část rodiny zahynula v Osvětimi, čtyřletý Jerzy Stefan Zweig i jeho otec se šťastně dožili osvobození. Po válce žil Jerzy s otcem ve Francii a v Izraeli, a když se dozvěděl o románu a jeho světovém ohlasu, přestěhoval se do NDR, kde studoval na filmové škole a stal se známou osobností. V roce 1972 odešel i s rodinou do Rakouska, kde pracoval jako kameraman. 2005 vylíčil v autobiografii své životní osudy.

V Apitzově románu, jehož děj je posunut až do jara 1945, se dítě jmenuje Stefan Gyliak. Mluví se většinou o „polském dítěti“:

Nejšťastnější byl Kropiński. „Je to polský chlapec,“ říkal stále znovu se smíchem a vkládal do toho veškerou svou pýchu.⁶

Román tak byl vnímán a vykládán jako boj o záchranu malého polského dítěte. Angažují se v něm němečtí a polští političtí vězňi, posléze i sovětský válečný zajatec. To odpovídá tehdejší oficiální interpretaci těchto historických událostí v zemích sovětského bloku, tedy marginalizaci holokaustu. V publikacích o nacistickém režimu a koncentračních táborech se zdůrazňoval hrdinský boj komunistů a systematické vyhlazování Židů bylo zmiňováno okrajově či vůbec ne. Pronásledování Židů byl vnímáno jako „vedlejší rozpor ústředního třídního antagonismu vykořisťovatelů a vykořisťovaných“⁷. Právě do Buchenwaldu, kam je situován Nahý mezi vlky, byly umístěny sochy symbolizující jednotlivé vězněné národy. Chyběla socha Židů, což vyvolalo oficiální protest Izraele. Vedle toho se román stal prototypem dalších děl s tématem záchrany dítěte z tábora (odkaz k eschatologii vykoupení). Podle Zivy Amishai-Maisels se dítě stalo ústředním symbolem vizuální reprezentace holokaustu.⁸ Působí často jako nevinná oběť (několik sekvencí ve filmu *Poslední stanice*, např. dítě narozené v táboře, jež nacistický lékař chladnokrevně zabije injekcí, děti na cestě do plynové komory či krátký záběr na opuštěnou panenku po selekci transportu). Pokud jsou děti zachráněni a přežijí, stávají se symbolem naděje.

Apitzův text končí scénou osvobození tábora, aniž by byli zmíněni američtí vojáci, kteří Buchenwald v dubnu 1945 osvobodili. Přitom v této scéně autor (nevyřčeně) používá aluzi na starozákonní obraz malého Mojžíše, jenž unikl před vražděním a pluje v ošatce na hladině:

Zvedl křičící raneček nad hlavu, aby ho kolotající příboj neumačkal. Jako ořechová skořápka se pohupovalo dítě nad vlnobitím hlav.⁹

Zcela jinak než zmíněná díla prezentoval šoa po válce polský prozaik a básník Tadeusz Borowski. Borowski byl za války členem ilegální básnické skupiny, studoval v tajných univerzitních kurzech ve Varšavě. Byl zatčen, v dubnu 1943 byl transportován do Osvětimi. Jako Polák měl v táboře

milionech Poláků“, kteří přišli během druhé světové války o život. Zamlčel, že tři miliony z nich byli Židé. Zčásti bylo možné se s tím setkat v Osvětimi–Březince donedávna (zkušenost autora z března 2009), v nahraném zvukovém záznamu se mluví o „polských a dalších vězňích“. Je ovšem již zmíněno i systematické vyhlazování Židů.

⁶ B. Apitz: *Nahý mezi vlky*, s. 27.

⁷ N. O. Eke – H. Steinecke (eds.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, s. 86.

⁸ Z. Amishai-Maisels: *Depiction and Interpretation*, s. 140an.

⁹ *Ibid.*, s. 384.



lepší postavení než Židé, stal se „pflégrem“ (ošetřovatelem), v srpnu 1944 byl odeslán do tábora Dautmergen a později do Dachau, kde se dočkal osvobození. Také Borowského povídky s tematikou Osvětlemi a Dachau, které vyšly v několika souborech těsně po válce, mají životopisný základ. Ale na rozdíl od zmíněných děl, která všechna zaznamenala velký pozitivní ohlas, vzbudily poměrně silný odpor kritiky i čtenářů. Nejen proto, že autor líčí mnoho drastických scén, ale zejména proto, že je vnímá s drsnou věcností a dokonce místy s mravní otrlostí.

A tu přijela z ženského tábora auta plná nahých žen. Ženy natahovaly ruce a křičely: „Zachraňte nás! Vezou nás do plynu! Zachraňte nás!“ A projely kolem nás za hlubokého mlčení deseti tisíců mužů. Ani jediný člověk se nepohnul, ani jediná ruka se nezdvihla. Protože živí jsou vždycky v právu proti mrtvým.¹⁰

Nemocní Židé naplnili waschraum řevem a kvílením, chtěli budovu podpálit, ale nikdo z nich se neodvážil dotknout sanitárního esesáka, který seděl s přivřenými očima v koutě a buď předstíral, že dřímá, nebo dřímá doopravdy. Když začala noc, přijely do lágru mohutné krematorní nákladáky, přišlo několik esesáků, kteří Židům poručili, aby všechno nechali ve waschraumu, a pflégři je začali házet nahé na auta, až se na nákladácích navršily mohutné hromady lidí, kteří s pláčem a zlořečením, osvětlení reflektory, odjížděli z lágru a zoufale se jeden druhého drželi za ruce, aby nespádli na zem.

Nevím proč, ale v lágru se potom říkalo, že Židé odjíždějící do plynu zpívali hebrejsky nějakou otřesnou píseň, které nikdo nemohl rozumět.¹¹

Borowského prózy se ocitly v rozporu se sociokulturními i literárními konvencemi, které se po válce u tematiky Osvětlemi, šoa a nacistických lágrů vytvořily. V Polsku vzbudily nejtvrďší odpor u katolické a nacionalistické kritiky (viz zmíněný romantický heroismus a mesianismus). Přispělo k tomu i to, že jeho vypravěč v první osobě, který se v lágru nechová příliš ušlechtilě a solidárně, ale pragmaticky a někdy i otrle, se stejně jako autor jmenuje Tadek (Tadeusz). Pro čtenáře byl takový autobiografický antihrdina těsně po válce těžko stravitelný. Konfrontace různých dokumentárních materiálů však s odstupem času ukazuje, že sám Borowski se v táboře choval jinak a byl ke spoluvězněm mnohem ohleduplnější než jeho Tadek.¹²

Navíc v úvodu své knihy povídek *Kamenný svět* se autor výslovně od líčených událostí distancoval:

Nejsem pozitivní katastrofista, neznal jsem kápa Kvašňáka, nejedl jsem lidský mozek, nevráždil jsem děti, nesesedl jsem v bunkru, nechodil jsem s Němci na opery, nepil jsem víno v zahradní restauraci, neoddával jsem se infantilnímu snění – vůbec by mě moc mrzelo, kdyby povídky z *Kamenného světa* měly být považovány za listy z autorova důvěrného deníku jen proto, že jsou psány v první osobě.¹³

Pro většinu čtenářů byla však síla vypravěčské fikce jeho próz tak přitažlivá, že nedokázali akceptovat tuto negaci „autobiografického paktu“ (řeceno s Philippem Lejeunem).¹⁴ Autobiografický

¹⁰ T. Borowski: *Kamenný svět*, s. 109–110.

¹¹ *Ibid.*, s. 217.

¹² W. Wójcik: *Opowiadania Tadeusza Borowskiego*, s. 13.

¹³ T. Borowski: *Kamenný svět*, s. 201.

¹⁴ P. Lejeune: *Le pacte autobiographique*.



pakt předpokládá nepsanou dohodu mezi autorem a čtenářem, že zobrazené události vyprávěné v první osobě jsou maximálně hodnověrné.

Všechna tři výše uvedená díla (*Poslední stanice*, *Přežila jsem Osvětim*, *Nahý mezi vlky*) vcelku jasně vedla hranice mezi dobrem a zlem, morálním chováním (u velké části vězňů) a nemorálním chováním (u naprosté většiny vězňů). Patřila tedy k výše uvedenému prvnímu typu estetické reprezentace. V Borowského fikčním světě tomu tak není. Vězňové se často nechovají morálně a jsou jenom výjimečně solidární. Ani dozorcí však nejsou zloduchové, „netvoří v lidském těle“ (Žywulská).¹⁵ Každý se stará především sám o sebe. Kdo chce tábor přežít, musí přijmout vlčí morálku „kamenného světa“ a tím také akceptovat faktickou spoluvinu na smrti těch slabších. Zatímco v Borowského povídce *Člověk s balíkem nemocní Židé* odvážení do plynu zpívají něco, čemu není rozumět, u Žywulské zpívají francouzské ženy transportované na smrt *Marseillaisu*, kterou slyší ostatní vězeňkyně:

Pak se auta rozjedou. Vrčení motoru zesiluje a zároveň je slyšet zpěv:

„Allons, enfants de la Patrie...“

Co to? Přikládáme ucho ke stěně baráku. Všechno kolem znehybnělo. Revoluční melodie, kterou zpívají Francouzky jedoucí na smrt, proniká všude, dotýká se našich duší, které se chvějí nenávistí. Zpěv jako by stoupal a převaloval se, pak zní stále tišeji, žalostněji, až zaniká v soumraku.¹⁶

Také ve filmu *Poslední stanice* zpívají Francouzky jedoucí na smrt *Marseillaisu*. Mezi ženami v osvětimském táboře panuje až na výjimky soudržnost, navzájem si pomáhají a podporují se. I v Apitzově románu projevuje velká část vězňů hrdost a solidaritu. Höfel a Pippig snášejí mučení v bunkru, Pippig dokonce umírá, ale neprozradí úkryt skrývaného dítěte ani členy ilegální buňky odboje. Podobně ve filmu *Poslední stanice*, jenž byl zčásti natočen v Osvětimi a jehož premiéra se konala v Praze 5. 3. 1948 na závěr Slovanských filmových dnů, je zobrazena soudržnost sovětských, polských a židovských vězeňkyň.¹⁷ Patos filmu, jenž byl dobově vnímán jako reálně pravdivý obraz osvětimského tábora, dodávají sekvence jako třeba noční příjezd transportu, i když do Osvětimi transporty přijížděly obvykle ve dne. V díle režisérka použila tradiční motivy mýtu, dobrodružné románci a zejména mučednické legendy.¹⁸ Děj končí scénou, v níž spojenecká letadla útočí na tábor v Osvětimi a ženy je s jásotem vítají. Ve skutečnosti k žádnému náletu nedošlo,¹⁹ většina vězňů z Osvětimi byla usmrcena nebo odeslána do jiných táborů a Rudá armáda, která Osvětim v lednu 1945 osvobodila, v něm našla jen trosky krematorií a několik tisíc nemocných a umírajících. Ale závěr

¹⁵ K. Žywulská: *Přežila jsem Osvětim*, s. 35.

¹⁶ *Ibid.*, s. 98.

¹⁷ Proti tomu jiná přeživší Ruth Klügerová formuluje zcela opačnou zkušenost: „Rudá bloková se mohla ukřičet, když na nás chrlila své opovržení. Uměla to dobře, protože chodila do správné školy – nijak se jí netkly humanistické cíle, o nichž jsem si v Terezíně myslela, že tvoří jádro socialismu. (...) Ti zdejší se už zajímali jen o to, aby sami přežili, možná že ještě brali ohled na své kamarády, ale Židé pro ně byli ten poslední šmejdi, v tom se nelišili od nacistů.“ R. Klügerová: *Poslední stanice život*, s. 131. Podobně Robert Schindel: „Víte, jak se komunisté chovali v táborech? (...) Židé se nepočítali. Počítali se jen vlastní lidé. Pro ně existovala v táborech organizace, solidarita, jak to nazývali.“ R. Schindel: *Gebürtig*, s. 168.

¹⁸ T. Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, s. 126.

¹⁹ Sylvie Lindeperg ve filmových obrazech minulosti rozlišuje „dokumenty“ (dosvědčují něco minulého“), „stopy“ (spojení s minulostí musí být teprve interpretačně vytvořeno) a „monumenty“ (politické a ideologické pozice vydávané za dokumenty). S. Lindeperg: *Spuren, Dokumente, Minumente*, s. 65 an. V tom smyslu jde o „stopy“ a „monumenty“ vydávané za „dokumenty“.



filmu v divácích posiloval představu, že všechno vylíčené utrpení vězňů nebylo marné, neboť jde o součást širšího zápasu dobra se zlem, v němž zlo bylo poraženo. Film Wandy Jakubowské se jako jedna z prvních filmových tematizací Osvětlemi zároveň stal „master narrative“, vzorem pro další umělecká díla. Tato řada počíná dokumentem *Noc a mlha* Alaina Resnais, 1955, jenž se sám stal tzv. hypotextem, předmětem nápodoby²⁰, pokračuje filmy, které používaly podobných postupů, citovaly z něho, parafrázovaly jej, jako *Deník Anny Frankové* (George Stevens, 1959), *Pasažérka* (Andrzej Munk, 1963), *Sofiina volba* (Alan J. Pakula, 1982), *Schindlerův seznam* (1993, Steven Spielberg) aj.

Je zřetelné, že jde nejen o různé rozvržení fikčního světa, ale že se sem promítá odlišné vnímání a hodnocení smyslu dějin. U Wandy Jakubowské, Krystyny Żywulské a Bruna Apitze oběti a hekatombu mrtvých demonstrují odpor proti nacismu, který musí být nakonec poražen. V pozadí je židovsko-křesťanská představa dějin jako dění, které má svůj plán a konečný smysl, míří ke spáse a spravedlnosti, eschatonu. Takovému vnímání odpovídá i popsaná kompozice. Prezentované hrůzné události, masové vraždění, ponížení, potupení lidskosti, v podstatě nenarušují, ba spíše posilují víru v ideály. Prezentovaná historická minulost se tak promítá do morálně jednoznačných obrazů dobr a zla. Naproti tomu u Borowského etická hranice neleží mezi zločinnými Němci a ušlechtilými Židy (resp. Poláky a dalšími), mezi nacistickými vězňeli a jejich oběťmi, mezi peklem Osvětlemi a šťastným životem poté. Esesmani a nacisté se tu ani nevyznačují nějakou zvláštní zvrhlostí. Někdy jsou zpodobeni neutrálně (např. v povídce *Loučení s Marií*), jindy se chování táborových prominentů neliší od chování Němců. Tak v povídce *Den na Harmenzách* se objevuje postava pípla, tj. homosexuálního prostituta z řad mladičkových vězňů. Ten klidně pojídá vařené maso s cibulí před vyhladovělými, na smrt vysílenými spoluvězni. Kategorie dobra a zla v tomto světě totiž nemají nějaké skupinové nositele. Proto dochází hned po válce tak snadno k výměně rolí a z bývalých vězňů se stávají sadističtí nositelé pomsty (povídka *Mlčení*), kteří nešetří ani nevinné (Setkání s dítětem).

V Borowského fikčním světě existují zásadní diference mezi falešným patosem idealismu na jedné straně a věcně střízlivým postojem k životu na straně druhé. Vývojem ke střízlivosti prošel i sám vypravěč. V obsazené Varšavě, ještě na svobodě, psal vzletné básně, „vypisoval jsem na jednotlivé lístky hluboké sentence a výstižné aforismy, které jsem nacházel v knihách, a učil jsem se jim nazpaměť.“²¹ Je však konfrontován s brutální realitou: jeho lásku Marii při zátahu zatknou. „Jak jsem se později dověděl, vyvezli Marii jakožto árijskosemitskou míšenku zároveň s židovským transportem do známého koncentráku u moře, zaplynovali ji v krematorní komoře a její tělo patrně zpracovali na mýdlo.“²² Když se sám Tadek ocitá v Osvětlemi, akceptuje už „kamenný svět“ lágru, protože jinak by nepřežil.

Tadek si klade otázku, zda bude po skončení války svět lepší. Odpovídá záporně, neboť podle něho se v lágrech rodí jakási nová, strašlivá civilizace.

Pamatuješ se, jak jsem měl rád Platona. Dnes vím, že lhal. Protože v pozemských věcech se nezračí ideál, ale těžká, krvavá práce člověka!²³

²⁰ Také tento film situuje příjezdy transportů do noční doby a i zde je židovství většiny vězňů vyhlazovacích táborů marginalizováno.

²¹ T. Borowski: *Kamenný svět*, s. 30.

²² *Ibid.*, s. 37.

²³ *Ibid.*, s. 122.



Prázdnota, stále větší prázdnota. Odcházejí vzdálenější i bližší, a ti, kdo se dovedou modlit, ať se modlí ne o smysl boje, ale o život pro své milované.

Myslel jsem, že my budeme poslední. Že až se vrátíme, vrátíme se do světa, který nezažil tu hroznou atmosféru, jež nás rdousí. Že jen my jsme klesli až na dno. (...) Jsme necitelní jako stromy, jako kameny. A mlčíme jako porážené stromy, jako rozbíjené kameny.²⁴

Provokující Borowského obraz lágru i poválečné reality jako „kamenného světa“ v mnohém odpovídá tomu, co psal Adorno o konci tradiční kultury a nastolení barbarství jako skryté tváře západní civilizace. Jestliže těsně po válce bylo takové vnímání aktuálního světa pro čtenáře vesměs nepřijatelné, později se v literatuře i ve filmu s tematikou šoa objevovaly takové netradiční obrazy častěji. Podobně brutální obraz nelidského světa prezentoval například Jerzy Kosiński v próze *Nabarvené ptáče* (1965, česky 1995) a mnozí další. Od šedesátých let se zvedá velká vlna zájmu o holokaust. Jako mezníky se uvádějí jeruzalémský proces s Eichmannem (1961), německé procesy s nacistickými dozorcí ve vyhlazovacích táborech, zejména ve Frankfurtu, kde byli souzeni dozorcí z Osvětími (1963 až 1965) a masově sledovaný americký televizní seriál *Holocaust* (1978) podle románu Geralda Greena. Tematika vyhlazení Židů nacisty se stala součástí kulturního mainstreamu. Zároveň se stále častěji tradovaly už hotové, kanonizované obrazy šoa, vesměs prezentované jako monumentalizující vyprávění s autentizujícími detaily, které jako homogenní „čitelný text“ naplňovaly očekávání čtenářů a diváků.

Například Steven Spielberg ve filmu *Schindlerův seznam* (1993) pracuje s tímto očekáváním, aby stupňoval napětí. Ženy jsou v Osvětími poslány do sprch. Těžké železné dveře se za nimi zavřou, ruční kamera zabírá jen slabě osvětlené tváře žen. Světlo zhasne, ženy začnou křičet. Divák předpokládá, že se dostaly do plynové komory. Ale z kohoutků začne téct voda. Jako reakci na tradiční téma záchrany dítěte (viz Aplitzův román výše) můžeme vnímat film *Šedá zóna* (Tim Blake Nelson, 2001), v němž dívka, kterou se vězňové pokoušejí zachránit, při vzpouře sonderkomanda umírá. Zároveň je zde stejně jako v *Jákobu lháři* podtržena znakovost uměleckého díla: zastřelená dívka v závěru promlouvá a komentuje nástup nových členů sonderkomanda a zpopelnění svého těla.

V osmdesátých a devadesátých letech 20. století i na začátku 21. století bylo vydáno obrovské množství historických studií, memoárové literatury a uměleckých děl prezentujících šoa. Důsledkem této vlny byla však také komercializace a instrumentalizace. Mediální prezentace holokaustu (obrazy jako brána tábora, vězňové za ostnatým drátem, komíny krematorií, rampa v Březince) stále častěji nahrazovaly historickou zkušenost a svědectví. Generace, které už nezažily válku, to často vnímaly jako opakující se stereotypy, které ztratily výpovědní hodnotu. Někteří umělci se je proto snažili různým způsobem narušovat. Tak třeba slavný komiks *Arta Spiegelmana*, Američana s polskožidovskými předky, *Maus* (1986, česky 1997), který autor napsal podle vyprávění svého otce. Němci jsou tu zobrazeni jako kočky, Židé jako myši, Poláci jako prasata a Američané jako psi. Dílo vzbudilo diskuse, protože z tradičního stanoviska se zvolený žánr jevil jako znesvěcení tématu šoa. Část polské veřejnosti proti knize ostře protestovala. Spiegelmanova kniha však získala pozornost akademického světa, obdržela Pulitzerovu cenu a dnes patří do základního kánonu literatury s tématem holokaustu.

Jinou cestou aktualizace tohoto tématu, kterou jen stručně připomenu, ale stála by za samostatnou analýzu, může být uplatnění komiky. Tento postup, v podobě černého humoru nebo

²⁴ Ibid., s. 127.



tragikomické grotesknosti, se objevoval po válce jen ojediněle, (například ve Weilově jedinečném románu *Život s hvězdou*, 1949). Grotesknost a černý humor přitom mohou navazovat na určité prvky židovské kultury a aškenázského židovského folkloru, které se promítly také do židovských anekdot. I ty mají často existenciální a tragikomický rámeček. Snad proto bývají autory těchto děl umělci s židovskými kořeny, jako J. R. Pick (*Spolek pro ochranu zvířat*, 1969), Jurek Becker (*Jákob lhář*, německy 1969, česky 1973) nebo Edgar Hilsenrath (*Náček & holič*, poprvé v anglickém překladu 1971, německý originál až 1977, česky 1997). Proslulý je film Roberta Benigniho *Život je krásný* (1997), který s idealizovanou nadsázkou líčí osudy italského židovského otce a jeho malého syna v koncentračním táboře. Navazuje na výše zmíněné téma záchranu dítěte (symbol naděje). Ještě před ním však připravoval režisér Radu Mihăileanu pozoruhodný film *Vlak života*, jehož scénář Benigni znal a který se dočkal premiéry o rok později (1998).²⁵ Odehrává se v typickém židovském štetlu kdesi v Haliči nebo Bukovině, jehož obyvatelé, odříznutí od okolního světa, se jednoho dne dozvědí, že se k nim blíží Němci, kteří pronásledují Židy. Rozhodnou se prodat všechnu majetek a koupit starý vlak, který je odveze nejprve do Sovětského svazu a pak do Palestiny. K tomu účelu se část z nich převlékne za nacistické důstojníky a vojáky; předstírají, že vlakem transportují Židy do tábora. Vzniká řada groteskních situací. Ve filmu přitom najdeme určité aluze na purimové hry (viz postavy Mordechaje, Ester). V závěru však je naznačeno, že vypravěč Šlomo ztratil rozum, když viděl své bližní umírat v koncentračním táboře. Příběh vypráví ve vězeňském munduru za ostatními dráty.

Reflexe šoa v posledních desetiletích dávají v mnohém za pravdu provokativní prezentaci tohoto tématu, jak jej představil Tadeusz Borowski a jeho následovníci. Podle Dana Dinera je šoa, podobně jako kdysi pro Adorna, *rupture of civilization*, Enzo Traverso mluví o trhlině v dějinách. Reinhard Kosseleck napsal, že tato událost, na rozdíl od jiných traumat minulosti, které připomínáním mohou posilovat národní identitu, nemůže být „zhodnocena“, není to „smrt pro něco“.²⁶ Podobně uvažuje Ruth Klügerová, která jako dítě přežila Terezín, Osvětim a další tábory:

... Osvětim nebyla žádným učilištěm, tam se nevyučovalo vůbec ničemu, a nejméně humanitě a toleranci. Z koncentráků nevzešlo nic dobrého, proč očekávat zrovna od nich mravní očistu? Lágry byly místem, které nepřineslo ani ten nejnepatrnější užitek, to necht' si každý uvědomí, i ten, kdo jinak o nich neví nic.²⁷

Holokaust se tedy až na výjimky (varšavské velikonoční povstání, vzpoury v Sobiboru a Treblince) vymyká tradičnímu zobrazení boje s jeho patosem i heroismem, s vítězi a poraženými. Z nacistické strany, jak bylo konstatováno už po válce, nešlo o válečné zločiny, ale o zločiny proti lidskosti, kde na jedné straně stáli pachatelé a na druhé bezmocné oběti. Nacistům, kteří se hájili tím, že dodržovali dobové německé zákony a subordinaci, tj. jen vykonávali rozkazy nadřízených, bylo právem připomenuto, že normy lidské důstojnosti a základních práv člověka jsou něčím, co stojí nad zákony a nařízeními. Eichmannův argument, že osobně proti Židům nic neměl a že nikdy žádného Žida nezabil, je právně a morálně irelevantní.

Právě tento respekt k právům člověka se stal jedním z pilířů integrace Evropy v uplynulých desetiletích. Vyrovnávání se s holokaustem, k němuž docházelo a dochází ve většině evropských zemích, může být jedním z témat společné evropské kulturní paměti, *shared history*. Aleida

²⁵ D. A. Brenner: *Laughter amid Catastrophe*, s. 261.

²⁶ Srov. A. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, s. 14 an., s. 74.

²⁷ R. Klügerová, *Poslední stanice život*, s. 70.



Assmannová píše, že kultura paměti holokaustu prodělala „etický obrát“. Kategorie jako „oběť“, „přeživší“ a „svědek“ získaly vysoký morální status až od devadesátých let 20. století. Podle ní se holokaust na přelomu tisíciletí proměnil v globální ikonu, obecně reprezentuje nelidskost ve vztahu k univerzální mravní normě.²⁸

Literární i jiné umělecké reprezentace šoa se tak musí stále znovu vyrovnávat s dvojnásobným nárokem: nárokem literárnosti, tedy požadavkem inovace a estetické aktualizace, a nárokem etiky, tedy vědomím, že jde o událost s obrovskými mravními důsledky pro moderní civilizaci. Jeden z významných badatelů, který se soustavně zabýval šoa v literatuře, James E. Young plným právem připomíná, že povinností literární vědy je i v tomto případě zkoumat konstrukci literárních textů.²⁹ Na druhé straně ovšem stejným právem upozorňuje jiný renomovaný vědec, pražský rodák Saul Friedländer, jenž jako dítě přečkal holokaust s „árijskými papíry“ v katolické škole ve Francii, že právě v tomto případě nelze ignorovat etický rozměr šoa a jeho literární reprezentace, že je třeba například přihlížet k pohledu obětí a přeživších.³⁰ Tvrzení o nezávislosti fikčního světa literárního díla, v němž vládne imaginace, na světě aktuálním, na kategoriích pravdivosti a morálky, nelze v tomto případě obhájit.

Uvedme jako příklad nedávno vydaný francouzský bestseller Jonathana Littella *Laskavé bohyně* (2006, česky 2008). Je to vyprávění stylizované jako zpověď esesmana, múzického znalce staré řečtiny a klasické kultury, který se stal masovým vrahem, po válce unikl trestu, změnil identitu a žije spokojeně jako majitel továrny na penzi. Takřka tisícistránkový román kupí hrůzné a šokující scény, bestiální vraždění ve Lvově, v Babim Jaru, u Stalingradu, ve vyhlazovacích táborech, výjevy sadismu, orgií, perverzí, kanibalismu atd., zarámovaných fantastickými a snovými scénami, četnými intertextuálními aluzemi a dlouhými rozhovory vyprávějící hlavní postavy s Eichmannem, dalšími nacistickými protagonisty a sovětským komisařem o právu, morálce, fašismu a komunismu. (Tento Maximilien Aue se v něčem podobá Dorfovi ze zmíněného amerického seriálu *Holocaust*, je však konstruován rafinovaněji.) Vypravěč z perspektivy současnosti vede provokativní polemiku se čtenářem. Přijímá sice odpovědnost za své činy a uznává svou vinu, ale relativizuje rozdíly mezi sebou a „obyčejnými lidmi“. Toužil stát se koncertním pianistou, ale matka neměla dost peněz a musel se umělecké kariéry vzdát. Vystudoval práva, pak přišla válka, o kterou nestál, a byl postupně zapleten do strašných zločinů. Klade otázku, kde jsou hranice viny a zločinu.

Provinil se například výhybkář smrti Židů, které jím přehozená výhybka nasměrovala k táboru? Tenhle železničář je státní zaměstnanec, dvacet let dělá stejnou práci, přehazuje výhybky podle harmonogramu, nemusí vědět, co který vlak veze. (...) Totéž platí pro státního úředníka rekvirujícího byty pro oběti bombardování, tiskaře, připravujícího povolávací rozkazy do transportů, dodavatele, kteří zásobovali SS betonem nebo ostnatým drátem, poddůstojníky zásobovací služby, kteří dodávali Teilkommandu SP benzín, a Boha tam nahoře, který to všechno připustil. (...) Ujasněme si to ještě jednou: nesnažím se říci, že jsem se neprovinil tím či oním činem. Já vinen jsem, vy ne, a to je dobře. Měli byste mít nicméně možnost si říci, že toho, čeho jsem se dopustil já, byste se bývali dopustili taky. (...) Jestli jste

²⁸ A. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, s. 79. Táž: *The Holocaust – a Global Memory?*, s. 98, 109.

²⁹ J. E. Young: *Writing and Rewriting the Holocaust*.

³⁰ S. Friedländer: *Probing the Limits of Representation*. Týž: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*.



se narodili v zemi, kde nejen že vám nikdo nepřijde zabít ženu, ale kde ani nikdo nepřijde a neřekne vám, abyste šli zabíjet ženy a děti druhých, děkujte Bohu a jděte s pokojem. Ale pořád mějte na paměti tohle: možná jste měli víc štěstí než já, ale nejste lepší.³¹

Vypravěč argumentuje velmi vynalézavě, když rozpouští svoji konkrétní a nepřenositelnou vinu poukazem na spoluvinu statisíců „řádných občanů“, kteří nikdy nebyli pohnáni k odpovědnosti. Je evidentně poučen úvahami Karla Jasperse a Hannah Arendtové. Na jiném místě připomíná stalinský totalitarismus, který měl více obětí než nacistický a jehož hlavní strůjce nikdy nebyl veřejně souzen a pranýřován. Zde byl patrně inspirován známým německým „sporem historiků“ v 80. letech, kdy se toto srovnání objevovalo. Neméně sofistikovaný je argument, že ti, kteří se nedostali do podobné situace, ho nemají právo soudit, neboť by se zachovali stejně.

Rétorická dovednost však nemůže zastřít základní fakt, že se zde relativizují zločiny. Je proto zarážející, že Littellův román měl ve Francii (na rozdíl od Německa) velký literární úspěch, získal Velkou cenu Académie française i Concourtovu cenu. To vyvolává otázku: Jsou kritické hlasy čtenářek a čtenářů, kteří jsou románem pobouřeni, vskutku jenom stanoviskem školometských moralistů postrádajících smysl pro moderní umění? Jde o případ podobný Baudelairovým Květům zla, které byly napadány za nemravnost? Domnívám se, že ne, neboť jde o stále živé téma šoa, události, která je obecně vnímána jako zlo ve vztahu k univerzální mravní normě, „negativní ikona epochy“,³² „šifra katastrofy“.³³ Literární díla nejsou jenom provokativní negací panujících norem. Nejen u dokumentů, ale také u fikčních příběhů s tímto tématem publikum očekává mravní ořes, ale také znovunastolení porušeného etického řádu, spravedlnosti, s níž se může identifikovat.

³¹ J. Littel: *Laskavé bohyně*, s. 23–24.

³² D. Diner: *Gegenläufige Gedächtnisse*, s. 7.

³³ P. Reichel: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland*, s. 209.



Literatura

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Werke 10/1. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života*. Přel. Martin Ritter. Praha 2009.
- Amishai-Maisels, Zina: *Depiction and interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Art*. Oxford 1993.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006.
- Assmann, Aleida: *The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community*, in: A. Assmann – S. Conrad (eds.): *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. Houndmills 2010, s. 97–117.
- Apitz, Bruno: *Nahý mezi vlky*. Přel. Rudolf Toman. Praha 1977.
- Borowski, Tadeusz: *Kamenný svět*. Přel. Helena Teigová. Praha 1966.
- Brenner, David A.: *Laughter amid Catastrophe: Train of Life and Tragicomic Holocaust Cinema*, in: D. Bathrick – B. Prager – M. D. Richardson (eds.): *Visualizing the Holocaust: Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester – New York 2008, s. 261–276.
- Diner, Dan: *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen 2007.
- Ebbrecht, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011.
- Eke, Norbert Otto – Steinecke, Hartmut (eds.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin 2006.
- Friedländer, Saul: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution“*. Cambridge 1992.
- Friedländer, Saul: *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Bloomington 1993.
- Holý, Jiří: „U nás v Auschwitzu“... *Osvětimský tábor v literatuře a v reflexi filozofů*, in: M. Petříček (ed.): *Moderní svět v zrcadle literatury a filosofie*. Praha 2011, s. 201–224.
- Klügerová, Ruth: *Poslední stanice život*. Přel. Františka Faktorová. Praha 1997.
- Lachendro, Jacek: *German Places of Extermination in Poland: Auschwitz, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek, Kulmhof am Ner*. Marki 2007.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris 1996.
- Lindeperg, Sylvie: *Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendungen von Geschichte, historische Verwendungen des Films*, in: J. Keilbach – E. Hohenberger (eds.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, s. 65–81.
- Littell, Jonathan: *Laskavé bohyně*. Přel. Michala Marková. Praha 2008.
- Reichel, Peter: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München 2001.
- Schindel, Robert: *Gebürtig*. Frankfurt a. M. 1972.
- Skibińska, Alina – Szuchta, Robert (eds.): *Wybór źródeł do nauczania Żydów na okupowanych ziemiach polskich*. Warszawa 2010.
- Steinbacher, Sybille: *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. München 2004.
- Wójcik, Włodzimierz: *Opowiadania Tadeusza Borowskiego*. Warszawa 1972.
- Żywulska, Krystyna: *Přežila jsem Osvětim*. Přel. František Král. Praha 1957.



Zusammenfassung

Die Erfahrung des Holocausts hat in der Literatur und anderen Künsten deutliche Reflexe hinterlassen. Sie weist eine Traditionslinie auf, die hier vor allem im autobiographischen Werk *Ich überlebte Auschwitz* von Krystyna Żywulska, im Roman *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz und im Film *Die letzte Etappe* von Wanda Jakubowska vorgestellt wird. Diese Werke fokussieren insbesondere das Leid und Grauen, die Unmenschlichkeit der Nazisten sowie die Solidarität und den Widerstand der Gefangenen. Das Judentum der Opfer wurde dabei oft marginalisiert. Im Gegensatz zu den oben genannten Autoren und Werken stehen wenige literarische Texte, die in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg für provokativ gehalten wurden. Ein markantes Beispiel dafür sind die Erzählungen von Tadeusz Borowski. Entgegen den soziokulturellen und literarischen Tabus stellen sie die „steinerne Welt“ des Lagers, sachlich und gefühllos. Der Erzähler schildert die Entmenschlichung nicht nur der Nazisten, sondern auch der Häftlinge, die skrupellos und zynisch sein müssen, um zu überleben. In den Lagern verschwimme die Grenze zwischen Gut und Böse, entstehe eine neue, unmenschlich steinerne Moral, die auch nach dem Kriege weiter herrsche. Während bei Jakubowska, Żywulska, Apitz und anderen alle Opfer und Katastrophen nicht zwecklos sind, denn sie sind ein Teil des Kampfes gegen das Böse und für eine neue, gerechte Ordnung in der Welt, Borowski stellt den Krieg und den Holocaust als Ende der traditionellen humanistischen und moralischen Werte dar. Hier findet man eine gewisse Analogie zu Theodor W. Adorno und anderen, die die Shoah als „rupture of civilization“, Zivilisationsbruch interpretieren. In den letzten Jahrzehnten wurde die Vernichtung der europäischen Juden zum Gegenstand von unzähligen dokumentarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Werken. Deshalb könnte die Shoah und derer Aufarbeitung nach Aleida Assmann zum Zustandteil der gemeinsamen europäischen kulturellen Gedächtnis sein. Die künstlerische Darstellung des Holocausts muss immer mit zwei Kriterien beurteilt werden, den ästhetischen sowie den ethischen. Das bezeugt auch ein anderes provokatives Werk aus der letzten Zeit: der umfassende Roman *Die Wohlgesinnten* von Jonathan Littell.

Tento článok vznikl v rámci grantu GAČR 13-03627S.