

Píše Marie Krappmann

(E*forum, 22. 02. 2024)

Mezi lety 2020–2022 vyšly v rychlém sledu za sebou hned dvě, resp. tři obsáhlé monografie k vizuálním projevům antisemitismu, které mapují jejich vývoj ve střední Evropě, zvláště pak v českých zemích. Recenzi na první z nich, *Obrazy nenávisti*. Vizuální projevy antisemitismu ve střední Evropě vydanou *Jakubem Hauserem a Evou Janáčovou*, si zde čtenáři mohli přečíst v červnovém vydání minulého roku. O rok později vyšla v nakladatelství *Walter de Gruyter* anglická verze této publikace pod titulem *Visual Antisemitism in Central Europe, Imagery of Hatred*. Roku 2022 byla pod editorskou taktovkou *Evy Janáčové* vydána nejobsáhlejší a obrazově nejnáročnější publikace *Obrazy zášti*. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích jako kritický katalog ke stejnojmenné výstavě konané v *Liberci* od 1. října 2021 do 2. ledna 2022. Hlavní rozdíl oproti prvním dvěma zmíněným publikacím vyplývá již z názvu – tato kniha se zaměřuje úžeji na geografický prostor českých zemí a mapuje tak důsledněji kontinuálnost protizhdojských nálad na tomto území; z tohoto důvodu je také chronologicky široce rozkročena mezi 12. a 21. stoletím a rozdělena na dva historické bloky vymezené pojmy „antijudaismus“ a „antisemitismus“. Vzhledem k tomu, že v *Obrazech zášti* je zpracováváno velmi podobné téma jako v *Obrazech nenávisti*, dochází v některých kapitolách nevyhnutelně k opakování doprovodného obrazového materiálu a k částečné duplikaci jeho rozborů. Zároveň je ale třeba vyzdvihnout, že se ti z autorů, kteří spolupracovali už na *Obrazech nenávisti*, skutečně snaží o „podrobnější a ucelenější pokrytí tématu“, jak vydavatelka avizuje v úvodu, a o nové úhly pohledu.

Jan Dienstbier a *Daniel Soukup*, kteří se v první kapitole zaměřují na počátky protizhdojské vizuality v období 12.–15. století, analyzují vizuální kód křesťanského výtvarného umění, ve kterém se přímo odráželo protichůdné vnímání Židů jako svědků starozákonních proctví na jedné straně, a vrahů Krista na straně druhé. Vycházejí přitom z předpokladu, že z této ambivalence se postupně vyvinula protizhdojská ikonografie, která s reálnými Židy a soudobým judaismem souvisela mnohdy jen velmi volně a sloužila v prvé řadě k definování křesťanské společnosti ex negativo. V návaznosti na tuto tezi autoři popisují různé typy symbolických vizualizací jako např. personifikaci zavržené židovské víry v podobě *Synagogy*, stereotypizované fyziognomické znaky a oděv, opakující se leitmotiv Židů jako mučitelů apod. Dopracovávají se tak až k vizualizacím, které jsou pro budování křesťanské identity ex negativo prototypické, tedy k obrazům Židů jako Antikrista či nečistého zvířete, většinou prasnice (*Judensau*). Metamorfózami židovské prasnice se šířeji zabíral *Jan Dienstbier* již v *Obrazech nenávisti*, v monografii z roku 2022 je ovšem tento motiv zasazen do širšího teoretického rámce a geograficky se omezuje na české země.

V následující kapitole *Dienstbier a Soukup* sledují vývoj těchto stereotypů v průběhu 15. a 16. století, kdy k jejich šíření přispívaly nové grafické techniky a knihtisk. Židé se v tomto období zároveň dostávají do soukolí bojů mezi protestanty a katolíky; oba tyto faktory podle autorů značně přispěly k rychlému upevnění obrazu Žida „coby bytosti, která nepatří mezi lidi.“ Na příkladu jednotlivých iluminací, grafik, maleb apod. jsou analyzovány různé strategie vizuální stigmatizace jako např. nošení a zobrazování žlutého kroužku, jehož používání bylo následně anachronicky promítáno i do minulosti, vznik typu *Ahasvera* či zobrazování Židů ve spojitosti s nečistými zvířaty. Velmi přesvědčivý je rozbor malby imaginující rituální vraždu křesťanského chlapce opavskými Židy – autoři na příkladu tohoto díla demonstrují přenos vizuálního narativu, když ukazují, jak silně se její autor inspiroval zobrazením rituální vraždy Šimona z Tridentu.

Přenos vizuálního narativu se v kapitole zachycující období 17.–18. století dotýká také *Daniel Baránek*, když mapuje protižidovskou ikonografii od protireformace k počátkům osvícenství. Upozorňuje přitom na specifčnost protižidovských vizuálních stereotypů v raném novověku – ty byly totiž často realizovány pomocí symbolů, které jsou pro dnešního pozorovatele jen těžko rozpoznatelné a rozklíčovatelné, protože nejsou tak přímočaré jako stereotypní zobrazení v období středověku či v antisemitských dílech 19. a 20. století. Přesvědčivě to ukazuje na stigmatizačním znamení bílého krejzlíku či na nenápadných postavách chlapců objevujících se v křížových cestách. Dokonce odborníci z oblasti uměnovědy interpretovali navzdory typickým stigmatizačním znakům (*krejzlík*, *kabátek*) tyto postavičky jako rokokové žánrové motivy, ačkoli se ve skutečnosti jednalo o komplexní symbolické postavy odkazující prostřednictvím *Matoušova evangelia* na „věčnou vinu“ Židů. Autorovi se v závěru kapitoly podařilo propojit zkoumané období raného novověku se současností, když se zamýšlí nad navrácením ztracených a znovunalezených soch posmívajících se Židům do výklenků svatých schodů *rumburské křížové cesty* „bez sebemenšího náznaku distancování se od silně protižidovského zaměření celého díla“.

Kapitola *Daniela Baránka* uzavírá historický blok „antijudaismus“, na který navazuje obsáhlejší část publikace – „antisemitismus“. Tuto část uvozuje krátkou teoretickou kapitolou *Michal Frankl*. Zatímco v *Obrazech nenávisti* se zaměřil na různé strategie vizualizace židovských postav v prostoru, zamýšlí se v *Obrazech zášti* v úvodu své kapitoly nad obecněji formulovanou otázkou, jak vymezit pojem moderního antisemitismu. Vychází přitom z teze *Davidu Engela*, který chápe antisemitismus jako konstruovanou analytickou kategorii, jejíž hranice jsou do velké míry arbitrární. S těmito vlastnostmi moderního antisemitismu souvisí i problémy spojené s pokusy o zachycení kontinuity antisemitských projevů jak ve střední Evropě, tak specificky v geografickém prostoru českých zemí. Výzkum kontinuity vizuálních projevů antisemitismu navíc podle *Frankla* komplikuje jejich těsná provázanost s textem, což ilustruje v druhé části své kapitoly na konkrétních příkladech odrážejících dynamiku a komplexnost vztahu mezi textem, obrazem a celkovou výpovědí. *Franklovy* úvahy představují jakýsi teoretický předtakt k nejobsáhlejší kapitole celé publikace, jež nese příznačný název *Dlouhé 19. století: Vznik moderního antisemitismu*. *Jakub Hauser*

a Eva Janáčková v ní popisují poměrně rychlou cestu od židovské emancipace k vyloučení Židů z národa a zabývají se v úvodu mnohočetnými faktory, které tento vývoj akcelerovaly, jako koncept národní identity, recepce židovské emancipace či hospodářská krize a s ní související nedůvěra v liberální politické a hospodářské ideologie. Zdůrazňují přitom dynamický vývoj reprodukčních technologií, které umožnily rychlé šíření nových i starých stereotypů. Podobně jako Frankl vycházejí z předpokladu, že nelze oddělit analýzu textové a vizuálně realizovaných stereotypů, zvláště pak v českém prostoru, kde karikatura jako „samoznak“ v podstatě neexistovala a stereotypní zobrazení byla často spíše ilustrací k textu. Na opravdu velmi bohatém obrazovém materiálu popisují stereotypní vnímání Židů v kontextu moderního národnostního diskurzu (stereotyp Židů jako přísluhovačů Němců), na poli politickém (stereotyp socialismu jako produktu židovského spiknutí) a v oblasti obchodu a financí (např. motiv Žida jako úspěšného velkokapitalisty). Poukazují na těsnou provázanost těchto stereotypizací se způsobem karikování židovské fyziognomie a na příkladu hilsneriády dokládají, jak tyto nově vznikající stereotypy přispívaly ke znovuoživení archaických pověr – např. o rituálních vraždách. Aby poukázali na všudypřítomnost silně stereotypního vnímání Židů v 19. století, analyzují autoři vedle ilustrací v převážně humoristických časopisech i díla známých autorů jako Mikoláše Alše, Františka Kupky či Maxmiliána Pirnera. Nejedna čtenář tak může být překvapen, s jakou samozřejmostí protižidovské vizuální prvky zapracovávali do svých děl i autoři, které dnes považujeme za kanonické.

Milan Pech, který ve své kapitole zpracovává období mezi lety 1914–1945, pro to spatřuje důvod v hluboké zakořeněnosti předsudků a stereotypů v kolektivních představách formujících tzv. sociální imago. Na příkladu Masarykovy sebereflexe ohledně jeho vztahu k židovským spoluobčanům ilustruje, jak intenzivně je sociální imago – tedy krystalizované názory, veřejné mínění a předsudky zrcadlící společenské smýšlení dané oblasti a doby – podmíněno emočně. Silný emocionální prvek pak usnadňuje proces stereotypizace, tedy přiřazování stejných vlastností objektům téže kategorie, a to bez osobní zkušenosti. V rozboru antisemitské grafiky Josefa Váchala „České exlibris“ Pech přesvědčivě popisuje, jakým způsobem sloužily (a slouží) protižidovské konspirační teorie jako katalyzátor osobních frustrací (psychologický princip přesunu emocionální energie z jednoho cíle na druhý). Tento postoj pak implicitně staví do protikladu s cíleným, útočně přímočarým využíváním antisemitských stereotypů v karikaturách autorů jako Karel Rélink, Dobroslav Haut či Bruno Hanisch, jejichž výtvarnými projevy se v Obrazech nenávisti zabýval Petr Karlíček. Komplexnější než popis explicitně antisemitských vizuálních útoků, mezi něž se řadí v extrémní podobě dehumanizovaná zobrazení zvířat a přišer, je ovšem rozbor vizuálních stereotypizací na pomezí, které Pech zachycuje v podkapitole Ambivalentnost vizuálního antisemitismu. Na příkladech vybraných kreseb z humoristických časopisů rozlišuje celou škálu různých typů vizualizací: zobrazení etnostereotypu, který nemusí být nutně antisemitský; dále stereotypizace, ve kterých se zobrazení Žida neobjevuje, a přesto např. jiné kreslené postavy antisemitský obsah čtenářům komunikují; zdánlivě stereotypizovaná zobrazení, jejichž cílem je ale kritika protižidovské rasové ideologie (např. v kresbách Ondřeje Sekory). Jako specifické

formy vizualizací jsou zmíněna zobrazení, která kriticky cílí na jiný objekt než na Židy, ale podprahově zprostředkovávají antisemitský obsah (v tomto kontextu je analyzována jedna z kreseb Josefa Lady), nebo zobrazení, kde vizuální složka sice žádné antisemitské stereotypy neobsahuje, textová složka je ale zprostředkovává. Milan Pech tak ve své kapitole detailně rozkrývá škálu vizuálních antisemitských projevů od otevřených, psychologicky netransparentních útoků (K. Rélink), až po latentní podoby stereotypizace, které jsou často jen těžko rozklíčovatelné.

Blanka Soukupová se ve své kapitole ujímá nelehkého úkolu vymezit v období 1945–1989 hranice mezi vizuálním antisemitismem a vizuálním antisionismem. Kapitola je částečně pojata jako polemika s tezí Petra Karlíčka, kterou formuloval v publikaci *Napínavá doba, politické karikatury (a satira) Čechů, Slováků a českých Němců (1933–1953)*, totiž že „po druhé světové válce se v české, slovenské ... ani německé kreslené satíře antisemitismus nevyskytoval. Dokonce ani v souvislosti s hysterickou kampaní při procesu se „Slánského trockisticko-sionistickým spikleneckým centrem.“ Na vybraných příkladech se autorka snaží doložit opak, přičemž upozorňuje na rozdíly mezi vývojem stereotypizace Židů po druhé světové válce v Čechách a na Slovensku: „Zatímco česká karikatura bezprostředně po skončení druhé světové války zobrazovala Židy zpravidla jako koncentračníky [...], karikatura na Slovensku se věnovala především napjaté situaci v Palestině před vyhlášením státu Izrael v květnu 1948.“ Pro český (či zčásti československý) kontext autorka načrtává chronologický vývoj protižidovských zobrazení, jehož mezníky lze vytyčit následovně: období bezprostředně po skončení druhé světové války / 50. léta / 60. léta / 1970–1989. V rozboru stereotypických zobrazení z období 50. let jsou (či nejsou) jednotlivým postavám v analyzovaných kresbách přisuzovány antisemitské fyziognomické znaky dle ne zcela transparentních kritérií. Zatímco u kresby Antonína Pelce v *Dikobrazu VIII/1952* (dělník svírající zelenou postavičku kapitalisty trousícího mince) je konstatováno, že „vlastní kresba tento rozměr [antisemitismus] postrádá“, je v kresbě Jaroslava Popa v *Dikobrazu XII/1956* identifikována postava Francouze jednoznačně jako stereotypně vyobrazený „francouzský Žid“, ačkoli vykazuje identické fyziognomické znaky jako postavička svíraná dělnickou rukou v karikatuře A. Pelce. Čtenář tak v identifikaci stereotypizací poněkud tápe. Šedesátá léta se podle autorky vyznačují spíše pozitivními zobrazeními intelektuálních židovských osobností, jako např. Eduarda Goldstückerera nebo Egona Erwina Kische. Sjednocujícím vizuálním znakem normalizačních let sedmdesátých je podle Soukupové proarabská karikatura, v níž se antisemitismus projevuje v podobě kolektivního žida – státu Izrael.

V poslední kapitole zachycuje Zbyněk Tarant vizuální antisemitské projevy po roce 1989 především jako součást kontrakultury, tedy subkultury vymezující se od devadesátých let proti polistopadovému establishmentu. Podobně jako v *Obrazech nenávisti* se autor zaměřuje na kvantitativně poměrně omezenou antisemitskou produkci krajní pravice, zvláště neonacistické odnože skinheadské subkultury. Na vybraných příkladech popisuje také fenomény blízké této scéně, totiž esoterický konspiracismus a tzv. antisemitismus bez Židů. Poněkud matoucí jsou drobná pochybení a generalizace v popisech obrazového materiálu. Na koláži na s. 355 není

vedle Petra Fialy vyobrazen Jan Ruml, ale Ivan Langer. „Dívka ve večerních šatech“ (modelka Eva Herzigová?) v Dělnických listech spíše přepudrovává, než „maluje“ stereotypizovanou židovskou tvář na výřezu z plakátu Hanse Schweitzera (s. 341), což otvírá další interpretační rozměr. Celkově ovšem kapitola Zbyňka Taranta čtenáři zprostředkovává zajímavý a ucelený vhled do novodobých forem extremistické protižidovské vizualizace.

Publikaci uzavírá exkurz Alice Aronové, v němž jsou vizuální projevy antisemitismu rozšířeny na oblast filmu. Celkově se tato kapitola zaměřuje spíše obecně na projevy antisemitismu v kinematografii než na analýzu vizuálních protižidovských strategií, které – s výjimkou doby Protektorátu – nebyly příliš explicitně uplatňovány. Vývoj antisemitských projevů je zde popisován chronologicky počínaje rokem 1938, kdy se začínají projevovat první represe; tyto autorka popisuje na osudech režiséra Jiřího Weisse a Huga Haase. Období druhé světové války je zachyceno v krátkém rozboru německého snímku *Der ewige Jude*, který byl promítán i na území Protektorátu, a v analýze filmu *Františka Čápa* Jan Cimbury, ve kterém vystupuje stereotypizovaná postava židovského krčmáře. Padesátá léta se podle autorky vyznačují latentním antisemitismem pod rouškou sionismu, což se projevilo např. ve stažení snímku *Alfréda Radoka* *Daleká cesta* či ve vynucených modifikacích filmové podoby románu *Romeo, Julie a tma*. Po uvolněnějším období šedesátých let je další vlna antisemitských projevů v normalizačních letech sedmdesátých ilustrována na dvou strategiích: potlačování židovských prvků (ve zfilmováních povídek *Oty Pavla*) a zobrazování židovských postav jako cizích a podezřelých elementů (v dílu *Růže pro Zemana* ze seriálu *Třicet případů majora Zemana*).

Obsáhlá monografie *Obrazy zášti* splňuje to, co její vydavatelka předesílá v úvodních slovech: V mnohém navazuje na kolektivní monografii *Obrazy nenávisti*, čtenář, který knihu z roku 2020 zná, se tedy často setkává s již formulovanými tezemi a s částečně již publikovaným obrazovým materiálem. Na druhou stranu monografie, na které se podíleli nově přizvaní autoři Daniel Soukup, Daniel Baránek a Alice Aronová, nabízí velké množství nových informací a analýz z geografického prostředí českých zemí, příp. nahlíží na materiál zpracovaný v *Obrazech nenávisti* z jiných úhlů pohledu. Čtenář, který si přečte obě publikace, bude o vizuálních projevech antisemitismu ve střední Evropě a v českých zemích informován takřka kompletně.

Jakub Hauser: *Visual Antisemitism in Central Europe*. München / Wien: De Gruyter Oldenbourg 2021, 300 s.

Eva Janáčková (Ed.): *Obrazy zášti. Vizuální projevy antijudaismu a antisemitismu v českých zemích*. Praha: Ústav dějin umění AV, 2022, 406 s.