

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Svobodová

Prvky popkultury ve fikční próze s tematikou holokaustu

The Elements of Pop Culture in Holocaust Fiction

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Praha 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Sedlčanech dne 10. 7. 2021

podpis:

Poděkování

Děkuji prof. Jiřímu Holému za cennou inspiraci a připomínky při výběru tématu bakalářské práce a za její odborné a ochotné vedení. Dík patří i mé rodině a blízkým za jejich podporu po celou dobu mého studia.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá několika prózami českých, slovenských a polských autorů posledních desetiletí, kteří ve fikčních reprezentacích holokaustu využívají prvky popkultury, např. romanci, pornografii, horor, thriller, detektivku, fantasy. Jmenovitě se jedná o následující knihy: Arnošt Lustig: *Nemilovaná* (1979) a *Colette. Dívka z Antverp* (1992); Jáchym Topol: *Sestra* (1994) a *Chladnou zemí* (2009), Andrzej Bart: *Továrna na mucholapky* (2008), Peter Krištúfek: *Ema a smrtihlav* (2014) a Petr Eidler: *Nahá s Davidovou hvězdou* (2016). Soustředí se především na analýzu tematických a stylových postupů v těchto dílech a případně i v jejich filmových adaptacích právě s ohledem na intertextuální využití zmíněných prvků popkultury.

Klíčová slova

fikční próza s tematikou holokaustu, popkultura, holokaust, popularizace holokaustu, Arnošt Lustig, Jáchym Topol, Petr Eidler, Andrzej Bart, Peter Krištúfek

Abstract

This bachelor thesis deals with a few Czech, Slovak and Polish authors of last decades, who use the elements of pop culture, e.g. romance, pornography, horror, thriller, detective story, fantasy. The books are namely Arnošt Lustig: *Unloved* (1979) and *Colette. A Girl from Antwerp* (1992); Jáchym Topol: *Sister* (1994) and *The Devil's Workshop* (2009), Andrzej Bart: *The Flytrap Factory* (2008), Peter Krištúfek: *Emma and the Death's Head Hawkmoth* (2014) and Petr Eidler: *The Naked Woman with the Star of David* (2016). It focuses primarily on the analysis of thematic and stylistic procedures in those works and eventually also in their film adaptations with regard to intertextual use of previously mentioned elements of pop culture.

Keywords

Holocaust Literature, Holocaust Fiction, Pop Culture, Holocaust, Holocaust Popularization, Arnošt Lustig, Jáchym Topol, Petr Eidler, Andrzej Bart, Peter Krištúfek

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Krátký exkurz do vývoje reprezentace holokaustu a jeho popularizace.....	6
3. Turismus holokaustu.....	10
4. Prvky „červené knihovny“ (romance) a erotického románu.....	15
5. Prvky hororu a thrilleru.....	30
6. Prvky detektivky.....	38
7. Prvky fantasy.....	41
8. Závěr.....	49
9. Seznam použité literatury.....	51
Prameny.....	51
Odborná literatura.....	51
Internetové zdroje.....	54

1. Úvod

Na následujících stránkách této bakalářské práce se pokusím detekovat a následně analyzovat prvky popkultury ve fikční próze s tematikou holokaustu.

Holokaust (nebo také šoa) byla politika systematického pronásledování a hromadného vyvražďování členů všech etnických, náboženských a politických skupin (ovšem zejména židovského obyvatelstva), provozovaná nacistickým Německem v průběhu 2. světové války, která zahubila 11 až 17 milionů lidí (z toho asi 6 mil. Židů). Přestože od těchto událostí uplynulo bezmála osmdesát let, je dodnes téma holokaustu stále živé a bez rozpaků bychom mohli tvrdit, že na počátku 21. století z něj byl vytvořen až jakýsi fetišizovaný módní fenomén. Jeho problematika se stala součástí kulturního mainstreamu a prostředkem masové komerce, v rámci které „posloužil“ jako základ mnohých fikčních knih a filmů. V současné populární kultuře se hrůzy 2. světové války zobrazují v útvarech jako jsou melodramatické, romantické filmy, romány, muzikály i operety, což odpovídá tvrzení některých badatelů, že se problematika šoa ve fikčních dílech „zjemňuje a zjednodušuje“, pravdou ale je, že mnozí autoři využívají také prvků hororu, thrilleru, fantasy, detektivky, nebo dokonce pornografie. Pokusím se to dokázat na určitých dílech tří českých autorů a neopominu ani vybrané zástupce polské a slovenské literatury. Konkrétně jsem se rozhodla zaměřit na tyto tituly: Arnošt Lustig: *Nemilovaná* (1979, v České republice 1991) a *Colette* (1992); Jáchym Topol: *Sestra* (1994) a *Chladnou zemí* (2009), Andrzej Bart: *Továrna na mucholapky* (2008, česky 2011), Peter Krištúfek: *Ema a smrtihlav* (2014) a Petr Eidler: *Nahá s Davidovou hvězdou* (2016). Tento výběr může působit poněkud nahodile, ale byl proveden tak, aby zahrnoval zástupce několika národnostních prostředí a zároveň mohl ilustrovat vývoj zobrazování šoa v nedávno uplynulých desetiletích.

Nejdříve se pokusím podat krátký exkurz do historie reprezentace holokaustu včetně podoby dnešní situace a následně na pozadí těchto teoretických poznatků rozeberu tematické a stylové postupy vybraných děl za pomoci charakteristik populárních žánrů do nich integrovaných. V důsledku mě bude zajímat, zda je zapojení těchto prvků popkultury literárně „funkční“, nebo je pouze motivováno komerčním úspěchem a ziskem.

2. Krátký exkurz do vývoje reprezentace holokaustu a jeho popularizace

Druhá světová válka zasáhla životy i myšlení naprosté většiny Evropanů a přetrvala jako traumatizující zkušenost i do dalších generací. Filozof Theodor Adorno krátce po válce ve své eseji *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949, knižně 1951) vyslovil myšlenku, že po Osvětimi nebude možné psát básně, jelikož by to bylo barbarské. Není to tak, jak mnozí pochopili, že by zakázal psát o holokaustu. Chtěl říct, že holokaust byl zásahem do tradičních hodnot evropské civilizace a literatura na to musí reagovat; je vyžadován jiný způsob psaní, což se ostatně v následujících letech projevovalo poměrně výrazně v hledání nových způsobů vyjadřování. Po roce 1945 docházelo k postupnému variování a novému uchopování tématu holokaustu. Bezprostředně po válce se o osudu Židů v české a slovenské próze příliš nepsalo, objevovala se hlavně dokumentární svědectví přeživších (tj. memoáry či deníky). Jakékoliv pokusy o odklon od modelu tradiční mimesis byly odmítány, což do určité míry souviselo s antisemitismem komunistické vlády.¹ V knihách o nacistickém režimu se v socialistických zemích kladl důraz především na heroický boj komunistů. Na válečné události se pohlíželo perspektivou třídního boje proletariátu s buržoazií a vyhlazování Židů se zmiňovalo pouze okrajově nebo vůbec. Abychom ale byli spravedliví, holokaust v té době nebyl v popředí pozornosti ani na Západě.

V české a slovenské literatuře se téma šoa aktualizuje až od konce padesátých let s pomalým rozkladem stalinského systému (debutuje přeživší Terezína a Osvětimi Arnošt Lustig, pro kterého se šoa stane celoživotním námětem) a především v šedesátých letech, kdy v kultuře docházelo k značnému uvolnění. Mohla tak vzniknout řada pozoruhodných knih a filmů. Následně ale v období normalizace docházelo v Československu a dalších socialistických zemích k marginalizaci židovství – knihy o vyhlazovacích táborech se sice psaly, ale Židé se v nich většinou započítávali k jiným národům.

V západní Evropě a USA docházelo k oživování problematiky v průběhu šedesátých let², načež se od konce sedmdesátých let stal holokaust masově vnímaným symbolem nelidskosti a zla,

¹ Jako příklad můžeme zmínit částečně autobiografický román Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949), zobrazující všednodennost šoa, který ihned po vydání kritika odmítla jako nevyhovující standardům socialistické literatury, přičemž autora označila za škůdce.

² Za jisté mezníky můžeme považovat proces s Eichmannem v Jeruzalémě (1961), o němž napsala knihu Hannah Arendtová (analyzovala „banalitu zla“ a odpovědnost židovských rad) a procesy s dozorcí z Osvětimi ve Frankfurtu nad Mohanem (1963–1965).

a začal se těšit obrovskému zájmu umělců i veřejnosti.³ Obdobná vlna zájmu přišla do Československa a bývalých zemí východního bloku až po roce 1989. Následně se tento „módní fenomén“ stal předmět masové komerce.

Amerikanizace holokaustu je pojem patrně prvně použitý americkým odborníkem na literaturu a paměť holokaustu Michaelem Rothbergem v roce 2000 v jeho knize *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation* (konkrétně v kapitole „Touch an Event to Begin“: *Americanizing the Holocaust*).⁴ Dle Rothberga je tento jev způsoben převahou mediálních a informačních technologií, globálně dominujícím postavením amerických médií a spojováním tématu holokaustu s jinými genocidami nebo s jinými komoditami postmoderní konzumní kultury.⁵

Na Rothberga později navázala například britská výzkumnice Sophie Marshman ve studii *From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture* z roku 2005, kde si podobně jako on všímá toho, jak byl holokaust začleněn do oblasti „zábavy“. Ve smyslu reprezentace šoa zahrnuje do populární kultury vše od mainstreamových hollywoodských filmů se šťastnými konci, přes intelektuálně nenáročné melodramatické knihy až po turismus holokaustu.⁶ Dle ní byl holokaust „popularizován“ prostřednictvím románů, filmů a muzeí, z nichž se většina zaměřuje spíše na život než na smrt, spíše na faktor přežití než na destrukci. Hlavní problém spatřuje v tom, že v mnoha ohledech byla naše paměť na holokaust formována více populárními reprezentacemi než reálnými svědectvími, která jsou marginalizována, čímž dochází k banalizaci a trivializaci holokaustu.⁷ Populární média manipulují s historií tak, aby byla divákům přístupnější – většinou se zaměřují na méně znepokojující aspekty holokaustu, snaží se ho učinit snadněji snesitelným, a právě díky tomu v současnosti dominuje nepřesný, zkrácený obraz holokaustu.⁸ Dle Marshman je důvod zřejmý

³ Určitým mezníkem byl americký pětidílný seriál *Holocaust* (1978), který fenomén osudu Židů prezentoval západní veřejnosti a dočkal se vysoké sledovanosti. Později také film *Sophiina volba* z roku 1982, režírovaný Alanem J. Pakulou dle knižní předlohy od Williama Styrona, nebo film *Schindlerův seznam* z roku 1993, režírovaný Stevenem Spielbergem dle knihy Thomase Keneallyho.

⁴ ROTHBERG, Michael. „Touch an Event to Begin“: Americanizing the Holocaust. In *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, s. 221–263.

⁵ Tamtéž, s. 221.

⁶ MARSHMAN, Sophia. From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture. In *eSharp* 6, 2005, č. 1, s. 3.

⁷ Tamtéž, s. 7.

⁸ Tamtéž, s. 14.

– velká část veřejnosti nechápe, proč by měla čelit extrémní hrůze reálných svědectví, když se může uchýlit k patosu, kýči a odlehčení.⁹

Jak ale upozorňuje Alvin Hirsch Rosenfeld, americký odborník na holokaust a nový antisemitismus, dlouhodobé vystavování populárním reprezentacím holokaustu může spíše otupit než zostrít morální citlivost, a tím potlačit správné porozumění a soucit k obětem a přeživším. Obrazy osobního a kolektivního utrpení mohou probouzet naše svědomí, ale také mají moc perverzně vzrušovat představitost, což Rosenfeld přímo označuje za „pornografii holokaustu“.¹⁰ Tvrdí, že holokaust se z autentické historické události přeměnil na symbol, nebo dokonce „zábavu a pobavení“, proto varuje před takzvaným „koncem holokaustu“ v našem kulturním povědomí.¹¹

Všem třem badatelům, zmíněným v předešlých odstavcích, je společná myšlenka univerzalizace holokaustu. K té dochází i při zapojování šoa do žánrů *populární literatury*, což je beletristická produkce zaměřená na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí.¹² Populární kultura je vždy kulturou hybridní, pojímá do sebe množství vypůjčených, ale zároveň adaptovaných prvků, aby je vnášela do nových, neočekávaných kontextů. Skutečnost, že dílo populární produkce podléhá transformacím, je doprovázena tím, že se recipient může zaměřit jen na dílčí (často nepodstatné) prvky. Jak upozorňuje Petr A. Bílek: „[...] sféra populární kultury [nabízí] neustálé transpoziční dění, odehrávající se formou nahodile se jevící cirkulace jednotlivých prvků, z níž není možné pozorováním spolehlivě generovat obecná pravidla a zákonitosti, utvářející mechaniku daného pohybu.“¹³ Z tohoto důvodu nebudou ani v této práci aplikovány žádné předem stanovené konceptuální a pojmové rámce.

Podstatou popkulturní produkce je, že cílí na co nejširší publikum, snaží se zapůsobit na všechny složky společnosti, s čímž souvisí to, že mnozí autoři holokaust využívají (dalo by se říct až zneužívají) jako osvědčený aktivátor lidských emocí, který zaručuje komerční úspěch. Od těchto literárních pokusů musíme ale odlišovat to, že někteří autoři se snaží záměrně využít prvky popkultury k inovaci uměleckého zobrazení holokaustu – uvědomují si to a činí tak

⁹ Tamtéž, s. 1.

¹⁰ ROSENFELD, Alvin H. *The End of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, s. 15.

¹¹ Tamtéž, s. 15.

¹² MOCNÁ, Dagmar. Populární literatura. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 501.

¹³ BÍLEK, Petr A. Transponování české populární kultury aneb Pár obecných poznámek úvodem. In P. A. Bílek a J. Šebek (eds.), *Česká populární kultura: transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: FF UK, 2017, s. 8.

s literárním záměrem, nikoliv v průhledné snaze „šokovat“ či „pobavit“ čtenáře. Snaží se tak prolomit tabu, formulovat jiné významy, než je vyjádření pietní úcty či reprezentace opakujících se stereotypů, které ztratily svou výpovědní hodnotu. Jak výstižně shrnuje Jiří Holý: „Desakralizace tradiční ikonografie šoa svědčí o vyčerpání dosavadních obrazů a postupů, může však otevírat nové možnosti estetické aktualizace. Tato díla tak svým způsobem odpovídají na Adornovu výzvu.“¹⁴

Jedním z prvních, kdo k tématu přistoupil alternativním způsobem, je Art Spiegelman, Američan s polskožidovskými předky, prostřednictvím své komiksové série *Maus* (časopisecky 1980–1991, česky 1997–1998, souborně česky v r. 2012), kde Němce zobrazil jako kočky, Židy jako myši, Poláky jako prasata a Američany jako psy. Tento počín vyvolal vlnu kritiky, ale nakonec si ho autor prosadil a v roce 1992 za něj obdržel Pulitzerovu cenu. Ačkoliv se komiksové zpracování může jevit jako znesvěcení šoa, otevírá nové možnosti jeho estetické aktualizace. Českým příkladem autora, který se jako jeden z prvních snažil k tématu přistoupit jinak a nějak ho ozvláštnit, je bez pochyby Jáchym Topol (*Sestra*, 1994, *Chladnou zemí*, 2009), jehož dílu se tato práce také věnuje.

¹⁴ HOLÝ, Jiří. Trauma návratu a šoa v literatuře „druhé generace“. In J. Holý, P. Málek, M. Špirit a F. Tomáš, *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 197.

3. Turismus holokaustu

Čím více se holokaust stává „populárním“, tím více podléhá univerzalizaci a méně vzbuzuje respekt. Populární zobrazování holokaustu přispělo k tomu, že se dnes stovky tisíc lidí, inspirovaných fikčními knihami či filmy, snaží hledat „skutečný“ holokaust, navštěvují proto muzea, památníky, a dokonce i bývalé koncentrační a vyhlazovací tábory, které se díky tomu staly turistickými centry cestovního ruchu. Dle Jeana-Pierra Geuense se některá muzea a instituce snažily natolik maximalizovat svůj dopad na širokou komunitu, až přijaly některé hollywoodské techniky a z holokaustu vytvořily konvenční narativ; podle něj fungují a vystupují obdobně jako atrakce v zábavním parku Disneylandu.¹⁵ Chování turistů na takovýchto místech piety je v některých případech vzdáleno úctě k historii. Kromě diskutabilního faktu prodeje suvenýrů a upomínkových předmětů můžeme pozorovat, jak se návštěvníci míst bývalých masakrů smějí, věnují se mobilním telefonům a fotografují. Na fotografiích památných míst, či tzv. selfie (fotografie sebe sama), se ukazuje, že se holokaust stal vizuálním fenoménem a širokou veřejnost primárně zajímá jako ponurá, avšak fascinující podívaná. Turisté jsou fascinováni reálnými hrůzami, ale vůbec si neuvědomují, že svým chováním události holokaustu v důsledku banalizují, a dehonestují tak i jeho oběti.

Fenomén masového turismu holokaustu, jeho komercializace a popularizace se výrazně projevuje v novele *Chladnou zemí* (2009) od Jáchyma Topola (*1962), českého spisovatele, básníka, hudebníka a novináře. Ta se dočkala překladu asi do dvaceti jazyků a až na některé výjimky byla poměrně dobře přijata. Dokladem je i to, že získala několik literárních cen – v roce 2010 za ni autor obdržel Cenu Jaroslava Seiferta a od o dva roky později cenu britského PEN klubu (za anglický překlad Alexe Zuckera *The Devil's Workshop*). Autora k napsání údajně inspiroval stav Terezína, kam jezdil jako novinář *Respektu* v roce 2002, kdy město dramaticky zasáhly ničující povodně, a také cesta na literární akci v Bělorusku, kde ho překvapila stále přetrvávající totalita.¹⁶

Novela je členěna do 13 číslovaných kapitol a mohli bychom ji pomyslně rozdělit na dvě dějové části. První se odehrává převážně v Terezíně (částečně v Praze), poté následuje přesun do

¹⁵ GEUENS, Jean-Pierre. Pornography and the Holocaust. The Last Transgression. In *Film Criticism* 20 (1995), č. 1–2, s. 118.

¹⁶ Jáchym Topol: *Chladnou zemí*. In *České knihy, které musíte znát* [podcast]. Pořad připravil Tomáš Pancíř. Praha: Radio Prague International, 25. 11. 2020. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/ceske-knihy-ktere-musite-znat-8508847/19>.

Běloruska. Kompozice je chronologická, ale objevují se mnohé retrospektivní pasáže, například na dobu druhé světové války. Časové určení není jednoznačné, můžeme uvažovat o historické (současné) mystifikaci nebo o vizi budoucnosti, s určitostí se ale jedná o dobu po osvobození Terezína a po sametové revoluci. Kniha pojednává jak o nacistickém, tak sovětském teroru, a o tom, jak jedince ovlivňuje prostředí a sdílená paměť. Tématem je i palčivá otázka, zda máme minulost uzavřít, nebo neustále oživovat. Sama hlavní postava se ptá: „[...] proč tohle město zla nakonec nenechat spadnout, zarůst trávou, všechnu tu dávnou smrt, tu dávnou bolest a hrůzu, proč to nakonec nenechat zmizet [...].“ (Topol 2017: 22) Objevuje se i názor některých přeživších: „Ano, konečně, ať jde město smrti a ponížení do prdele! Ať je konečně vymazána železniční stanice, odkud jely na východ statisíce a nevrátily se! Ať už je to jen v učebnicích!“ (Topol 2017: 25) I přes tyto myšlenky je ale zřejmé, že minulost nelze zakonzervovat, polepít a opustit, což dokládá tato citace: „Když ztratíme svou minulost, nebudeme mít ani budoucnost.“ (Topol 2017: 109) Na začátku knihy je zobrazeno, jak budovy Terezína, bývalého židovského ghetta a věznice pražského gestapa, chátraly v období po sametové revoluci v roce 1989. Takto město popisuje hlavní hrdina, bezejmenný dospělý prostřáček, který se narodil v Terezíně krátce po válce, prožil tam své dětství i dospívání, a nyní se navrácí po několikaletém pobytu ve vězení: „Uvítalo mě ticho, ticho ještě ne mrtvého, ale zbídačelého města, města, které se po odchodu armády propadlo do strašlivé bídy. Sem už nikdo ani nechodil. Těch pár turistů se motalo kolem Pomníku a po těch několika naučných genocidních stezkách, které tu Pomník zavedl.“ (Topol 2017: 23)¹⁷ Za jeden z nejpálčivějších problémů je tedy považován nedostatek finančních prostředků, odůvodněný neuspokojivým zájmem turistů. I z těchto důvodů se obyvatelé Terezína rozhodnou pro založení nadace, snažící se o revitalizaci města a jeho zachování jakožto nositele paměti. Do čela takzvaného Koménia se postaví všemi uznávaný pamětník Lebo, jehož židovská matka tajně porodila v prostorách Malé věznice před koncem války. Poté v dospělosti vedl skupinu dětí (kdysi do ní patřil i hlavní hrdina) prohledávající terezínské ruiny a katakomby za účelem nalézání různých památných artefaktů. Na správě organizace se podílí také „hledači pryč“, což jsou zástupci druhé a třetí generace přeživších, kteří přijeli do Terezína ve snaze pochopit minulost a odstranit cizí jizvy na své duši pomocí společných meditací a sdílení rodinných příběhů. Tito mladí lidé jsou zprvu výrazně odlišeni od klasických turistů: „[...] nebyli to obyčejní turisté, kterým stačilo bloumat po těch

¹⁷ Zde je jistě odkazováno na reálně existující Památník Terezín, specializovanou vládní kulturní instituci, založenou v roce 1947 za účelem uchovávání památky na oběti nacistické perzekuce. V knize je fiktivnímu „Pomníku“ vytýkáno, že z pověření vlády rozhodl o zachování pouze některých ulic a částí města.

pár genocidních stezkách, udržovaných pro svět Pomníkem, obyčejní turisté prolézali Terezínem podobně jako třeba středověkým hradem, kde v mučírnicích či hladomornách pořizovali víceméně podařené fotky či video pro celou rodinu, hledači pryč na podobné skopičiny ani nepomysleli, ti tu byli rozřátí šílenou bolestí a věčnou otázkou pátračů, když se to stalo, tohle vyhlazení, stane se to zas?... Cítili, že v Terezíně a podobných zařízeních nejsou ve středověkém hradu, ale v propasti, kde se roztrhl svět [...].“ (Topol 2017: 33) Ačkoliv i u nich je někdy už od počátku setkávání se s památnými místy popisováno jako forma vzrušení, například u Sáry: „[...] ji právě bavilo plahočit se podél hradeb, které se rozpadají, prolézat zarostlé strouhy, jet prsty po rýhách, kde pořád mohly být pozdravy jdoucích na smrt [...].“ (Topol 2017: 35) Podobný aspekt můžeme ostatně pozorovat už v samotném pojmenování nadace „Koménium“, jež má odkazovat k J. A. Komenskému a jeho principu „škola hrou“, tedy vzdělávání o dějinách hrůzy tancem a pobavením. (Topol 2017: 47) Postupně se celá jejich činnost zvrhává do jakéhosi karnevalového hýření. Na památných místech tancují, pijí víno, posedávají na hradbách, kouří terezínskou trávu a jejich hlavní motivací jsou finanční příspěvky, se kterými nehospodaří příliš svědomitě (kupují si z nich alkoholické nápoje apod.). Tato situace je následně medializována a do města, nyní už turistické atrakce, proudí davy lidí. Vše dokumentuje a podněcuje především novinář Rolf: „[jeho fotky] vyburcovaly další mladé, aby šli zjistit, co se to v tom městě koná za zajímavý sraz [...].“ (Topol 2017: 51) Rolf turismus holokaustu považuje pouze za součást všeobecně módní relativizace všeho, navíc si opět můžeme všimnout, že je v jeho souvislosti zmiňován aspekt pobavení a fascinace: „Rolf od počátku nadšeně chodil po městě a říkal, že právě s příchodem mládeže má fantastický materiál, protože samy od sebe by ty Lebovy příběhy už nikoho nezaujaly, je to všechno přece dávno... Pracujete v srdci temnoty, dotýkáte se hlubin hrůzy, a to je fascinující!, ubezpečoval nás...“ (Topol 2017: 51)

V novele autor fenomén turismu holokaustu a jeho komercializaci koncentroval především do podoby terezínského „Zábavního centra“, založeného členy Koménia. V jeho rámci si mohou turisté pořídit nejen klasické propagační brožury, ale také trika s podobiznou Franze Kafky, šibenici, nápisem *Theresienstadt* a sloganem *Kdyby Franz Kafka přežil svou smrt, zabili by ho tady* (Topol 2009: 37), ručně malované talířky se zvoláním *Pozdrav z Terezína!* (Topol 2017: 41) či talismany v podobě oblázků z řečišť Labe a Ohře s jedinečnými číslicemi dle toho, kolikátí do Terezína dorazili (Topol 2017: 45). Mimo jiné mají návštěvníci dokonce možnost pochutnat si na takzvané „ghetto pizze“, jejíž specialitou je jemný poprašek z terezínské trávy, kterou prodejci považují za jedinečné koření (Topol 2017: 46). Součástí Koménia se stanou

i tzv. Radostné dílny, zřízené za účelem pracovní činnosti handicapovaných obyvatel Terezína, avšak i tato instituce je založena ze zjištěných důvodů: „[...] Dílny přinesou nádherný dotační prachy od EU a taky skvělou pověst [...].“ (Topol 2017: 49) Vzniká tak šokující absurdita, kdy na místě bývalého ghetta, místa utrpení tisíců obětí, prosperuje „Zábavní centrum“ a projekt, který má v názvu adjektivum „radostné“; namísto zachování pietního místa je vytvořena turistická atrakce – takové jednání v rozporu s původním záměrem působí až groteskně. V knize je tato skutečnost reflektována, když členy Koménia žaluje „Pomník“ za hrubé znesvěcení místa piety a jelikož se hlavní hrdina obává zatčení, město uvrhne do plamenů, čímž totálně zmaří veškeré dosavadní snažení o jeho revitalizaci.

Druhým příkladem znázornění turismu holokaustu v novele je budování tzv. „Ďáblov dílny“ v minské oblasti Chatyni, k čemuž je přizván i hlavní hrdina se svými kontakty na mecenáše dvojici záhadných Bělorusů, pod pseudonymy Maruška a Alex, kteří se jednoho dne objevili v Terezíně. Později se dozvídáme, že jsou členové běloruského ministerstva cestovního ruchu a hlavního hrdinu chtějí zaměstnat jako zahraničního odborníka na revitalizaci pohřebišť. Postavy Bělorusů prohlašují, že jim jde o zachování paměti světa a vymezují se vůči Terezínu: „K vám pořád přes půl Evropy courali ty zhejčkaný hledači pryčen, ty hipísácký pičusové a naivní kravky s kreditkami od rodičů a báječnejsma pasama, aby jim Lebo pofoukal bebíčka. Tady je ale hledačem úplně každej, chápeš? A bez kreditky, to si piš.“ (Topol 2017: 108–109) Paradoxně se ale snaží dosáhnout stejného efektu, jakého dosáhla památná místa v Evropě, uvědomují si, že starý typ památníku už není dostačující: „Támhle vybudujeme super parkoviště pro autobusy. Kiosky! Jako to maj v Osvětimi. Novou asfaltku!“ (Topol 2017: 109) Dokládá to i tato citace, kde Alex zmiňuje koncentrační a vyhlazovací tábory v Polsku, které jsou na turismus už náležitě připraveny, včetně pořádání zážitkových zájezdů: „Nebo Osvětim, Poláci, kurvy, ty si to uměj zařídit. Pohodlnej hotýlek, autobus, Osvětim s obědem, to máme 52 euro. Tak se to dělá!“ (Topol 2017: 102) „Ďáblova dílna“ se má údajně stát nejvýznamnějším pietním místem na světě, ale ve skutečnosti je budována za účelem vzniku turistického centra. Bělorusové si uvědomují, že prodej suvenýrů a forma zábavního střediska jako v Terezíně by v jejich zemi příliš neuspěla, proto se rozhodnou zaměřit spíše na hororový zážitek a obrátí se na východní tradici mauzoleí. Obdobnou praxí jako v Terezíně má být autentické vyprávění, avšak zde jsou pamětníci nabalzamováni a své příběhy nahrané na pásky sdílí pomocí reproduktorů, což má nalákat a šokovat budoucí návštěvníky. Názorně to ilustruje monolog Alexe: „Globalizovanej svět už je takhle rozdělenej, hergot! Thajsko sex, Itálie moře a obrazy, Holandsko dřeváky a sýry, no a Bělorusko, horor trip, no ne? Nebuďte tak vážný, kurva!“

(Topol 2017: 102) Holokaust je tímto způsobem univerzalizován, je zařazen do pouhé řady turistických lákadel, jeho výlučnost je oslabena a jeho komplexita je redukována na hororový zážitek, jako by byl pouhou součástí pouťového strašidelného zámku. Odráží to rovněž následující citace: „Máme my snad moře, hory, památky? Ne, všechny památky byly spálený. Vybudujem teda v Bělorusku Jurský park hrůzy, skanzen totalit. Dostaneme se na mapu světa díky pytlům našich kostí, rancům krve a hnisu. Dobrý, ne? To potáhne, ne?“ (Topol 2017: 102) Jsou zmiňovány i osobnosti populární kultury: „Hele, když vám na Terezín přispěla Madonna. Co kdyby tady natočil klip takovej Marilyn Manson, co myslíš?“ (Topol 2017: 113) Je otázka, zda si Alex s Maruškou uvědomují, jaké dehonestace pamětníků se dopouštějí vzhledem k tomu, že jedním z vystavených „exponátů“ je také jejich vlastní matka. Plány na otevření expozice jsou ovšem zrušeny, když šokovaný hlavní hrdina Chatyni zapálí podobně jako Terezín v první polovině knihy.

Každopádně si můžeme povšimnout, jak výrazně je v těchto případech utrpení miliónů obětí zneužíváno k navýšení turistického ruchu a komerčního zisku, což lze bez pochyby považovat za autorovu polemiku s popularizací holokaustu a parodování tohoto jevu.

4. Prvky „červené knihovny“ (romance) a erotického románu

V této kapitole se zaměříme na transponování prvků romance a erotického románu do literárních reprezentací holokaustu čili vkládání erotických či přímo pornografických motivů do prostředí existenčního ohrožení, teroru a vraždění. *Červená knihovna*¹⁸ (v mezinárodní terminologii též *romance*) je žánrem populární literatury s tematicky dominujícím líčením peripetií milostného vztahu. Těžiště tvoří dojmavý příběh o seznámení a postupném sbližování zamilovaného páru, většinou narušovaný rozmanitými překážkami (např. odlišný původ, nevyjasněná minulost, intriky okolí) v rámci teze, že ryzí láska vše překoná – v námi zkoumaných případech se právě holokaust stává touto „komplikací“. Jednotlivé postavy mívají modelový charakter (naivka, elegán, emancipovaná žena, svůdce), což odpovídá stereotypním vztahům mezi mladou, krásnou ženou (většinou Židovkou) a starším mužem, nadřazeným svou společenskou funkcí a vlivem (zpravidla nacistou). Díky své tendenci přibližovat se vysokému stylu, často směřují k sentimentálnímu patosu, salonnímu dialogu, konvencionalizaci milostných gest a poetizujícím klišé s konstantními epitety, nadsázkami a oxymórony.¹⁹ Oproti červené knihovně je *erotická literatura*,²⁰ kolísající mezi uměleckou a populární literaturou, více zaměřena na lidskou sexualitu. Její estetická funkčnost spočívá ve smyslném vzrušení z obrazu sexuálních aktivit, což se v populární produkci (v jejímž rámci vyčleňujeme pornografii, žánr určený pro masovou spotřebu), stává účelem samo o sobě, zatímco v umělecky ambiciózní tvorbě bývá spojeno s detabuizací tématu či hlubším poznáním lidské sexuality.²¹

Včleňování konvencí těchto žánrů do fikčních vyprávění o holokaustu bývá ošemetné. Mnohá díla populární kultury se dopouští erotizace ženských obětí holokaustu, a to bez jakékoliv zdrženlivosti a úcty; objevuje se také obsedantní a kýčovitě kladení důrazu na ženskou krásu v kontrastu k ošklivé tváři holokaustu. Zobrazení milostných či sexuálních scén ve vyhlazovacích nebo koncentračních táborech často bagatelizuje tragické události a zneužívá je k přilákání pozornosti recipienta. Jak tvrdí Alvin H. Rosenfeld, v táborech vězně nejvíce frustrovala neutuchající chuť k jídlu, ostatní vášně byly naprosto upozaděny, proto je většina

¹⁸ Viz MOCNÁ, Dagmar. Červená knihovna. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 86–89.

¹⁹ Tamtéž, s. 86.

²⁰ Viz MOCNÁ, Dagmar. Erotická literatura. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 168–174.

²¹ Tamtéž, s. 168–169.

autentických vyprávění o holokaustu „bezpohlavní“ a nezobrazuje sexuální touhy. Nejspíš je to jeden z důvodů, proč je pro autory, kteří holokaust neprožili, obtížné o tom psát – současná představivost podněcovaná sexuálními fantaziemi jen stěží rozumí stavu, ve kterém je sexuální touha potlačena.²² My si zde ale ukážeme i autora, který šoa zažil, a přesto se těmto prohřeškům přibližoval.

Arnošt Lustig (1926–2011) se stal přeživším nacistického teroru (ve svých šestnácti letech ho na vlastní kůži zažíval v Terezíně, následně několik dní v Osvětimi a později v Buchenwaldu), který později figuroval jako téma naprosté většiny jeho prozaických děl. Za kvalitní můžeme považovat ranou povídkovou tvorbu z konce padesátých let (*Noc a naděje*, 1958, *Démanty noci*, 1958), ve které střízlivě zachycuje každodennost holokaustu a dění v ghettu, postavy se zde nevyznačují hrdinskými gesty, jejich velikost je daná tím, že se snaží i v prostředí naprosté degradace zachovat si lidskou tvář a identitu.²³ Jeho pozdější díla zdůrazňují drsnější stránky šoa, jako je fyzické a duševní násilí nebo heterosexuální i homosexuální prostituce. V kontrastu s hrůzami holokaustu často popisuje příběhy mladých a velmi krásných dívek a žen. Kromě próz *Dita Saxová* (1962) a *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965) uplatnil tento postup i v knihách *Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979 v Torontu, 1991 v České republice) a *Colette. Dívka z Antverp* (1992), na něž se v této práci více zaměříme.

Svou novelu²⁴ *z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979) nechal Arnošt Lustig poprvé vydat v Torontu (asi tři roky po dopsání).²⁵ Pod názvem *Nemilovaná* vycházela od roku 1985 (rok poté získala prestižní americkou cenu National Jewish Book Award) a v České republice se dočkala vydání až v roce 1991 jako první svazek Spisů Arnošta Lustiga v Odeonu. *Nemilovaná* je psaná formou fiktivního deníku, zachycujícího období od začátku srpna do 22. prosince 1943. Deník patří židovské dívce Perle (v průběhu oslaví sedmnácté narozeniny), která se

²² ROSENFELD, Alvin H. *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Londýn: Indiana University Press, 1980, s. 164.

²³ Na konci šedesátých let se A. Lustig rozhodl pro exil v Izraeli a následně v USA, z kterých se vrátil až po roce 1989. Navrátil se jako ztělesnění člověka, který zažil nacistickou perzekuci, a i díky své komunikativnosti a ochotě poskytovat rozhovory do médií se stal kultovní postavou. Vytvořil se kolem něho až jakýsi mýtus autora, který překryl úvahy o kvalitách jeho textů. Obzvláště v devadesátých letech nebylo lehké psát o jeho dílech kriticky, ale ani dnes není k dispozici kritické vydání jeho spisů. Jednou z mála kritických studií je *Zamyšlení, jakých je věru málo* z roku 1996, ve které se Michael Špirit vyhrazuje vůči přepracovaným verzím Lustigových děl – všímá si toho, že pouze rozměňují dané téma, podléhají přílišné psychologizaci a zobrazování velkých morálních gest. (Špirit 2006: 41)

²⁴ V některých případech je dílo řazeno také k povídce, nebo dokonce románu, my se ale podržíme tohoto označení.

²⁵ Autor v doslovu z roku 1990 tvrdí, že knihu psal v období, kdy dospívala dcera Eva a jeho napadalo, co by si se svou nevinností počala v ghettu. (Lustig 1979: 217)

v terezínském ghettu snaží uživit jako prostitutka. Skutečnost, že se jedná o fiktivní deník, je zdůrazněna až v autorově doslovu (Lustig 1979: 217–219), předcházející text se snaží čtenáři vsugerovat myšlenku, že se jedná o věrohodný obraz minulosti, což podporuje i hodnověrnost autora (přeživšího), ale ve skutečnosti jde o silně stylizované svědectví o holokaustu.

Novela je rozdělena na tři části a nemá výraznou dějovou složku; ačkoliv je dějová linie přítomná, bývá narušována neustálými vzpomínkami, sny a úvahami. Perla, hlavní hrdinka a vypravěčka v jedné osobě, pomocí svého krásného těla nejenže oddaluje svůj transport z Terezína, ale také si zajišťuje různé výhody včetně vlastního pokoje nebo donášky materiálních potřeb (jídlo, peníze, oblečení, svíčky), i díky domu je v Terezíně mnohem déle než většina ostatních vězňů (přes dva roky). Na svůj věk je psychicky i fyzicky vyspělá, rozumí rozdíl mezi tím, co se skutečně stalo, a vlastní interpretací, v první části knihy jsou ale její myšlenky mnohdy nevyzrálé a naivní, někdy nám tedy poskytuje až dětskou perspektivu.²⁶ Už od útlého mládí ji fascinovaly její krásné ženské přednosti a velmi brzy se zajímala o chlapce (jak vlastně vnímají ženy a co od nich chtějí) – kontakt s muži v ghettu se pro ni později stává mostem mezi bezútěšnou existencí a svobodným životem. Do deníku si stroze zaznamenává, kdy a kolikrát měla s někým pohlavní styk a jakou odměnu za něj obdržela; například na samém začátku knihy: „1. srpna. Jednou. Spona do vlasů a hřebínek. 6. srpna. Tříkrát. Vycházková hůl. Dámský deštník. Plnicí pero a lahvička modrého inkoustu.“ (Lustig 1979: 9) Symbolika čísel, peněz a zisků je důležitá v celém díle – zdá se, jako by se vše lidské dalo redukovat na počty a bylo součástí nějakého mechanického procesu. Od těchto strohých výčtů se výrazně odlišují popisy jejího života, starostí, vyslechnutých příběhů, vzpomínek na domov, rodinu a dlouhé reflexivní pasáže o lidské existenci, smrti, dospívání, židovství, německu, bezpráví, o lásce, mužích i sexu, které bychom ve většině případů mohli označit až za plytké, stejně tak stále se opakující motivy ptáka, zrcadla, ohně či krysy.

Kromě samotných sexuálních úkonů vede Perla se svými zákazníky dialogy, s některými si rozumí a ráda s nimi tráví čas, jiné pouze trpí, protože si uvědomuje, že je potřeby. Poměrně si rozumí se „starým O.“, vězněm, který si s ní pouze povídá, s „panem L.“, členem rady starších, chrání ji před prací a transportem či s „rabínem B.“, vyprávějícím židovské dějiny a příběhy z Bible. Navštěvuje ji ale i sadistický německý letecký důstojník. Ten v její přítomnosti užívá vulgární výrazy jako „židovská kurva“ (jeho slovník odpovídá rysům erotické

²⁶ VLASÁKOVÁ, Šárka. Ana Novac's *The Beautiful Days of My Youth* and Arnošt Lustig's *The Unloved*. In Jiří Holý (ed.), *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe. 1970s and 1980s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 73–87.

literatury), často se jí zjevuje ve snech a při každém setkání ji samolibě ujišťuje, že ji může zabít, kdykoliv se mu zachce, aniž by tušil, že na konci ho zabije ona (tím je do určité míry narušeno klišé stereotypního vztahu krásné bezbranné židovské dívky a krutého nacisty).

Zvláštní je, že Perla prostituci nepovažuje pouze za aktivitu nezbytnou pro snadnější přežití v ghettu, přemýšlí i o tom, jak se v sexu zdokonalovat: „Je hodně způsobů jak potěšit muže. Pokud jsem něco neznala, stihla jsem se naučit, co jsem jen mohla.“ (Lustig 1979: 20)²⁷ Kromě samotného pohlavního styku barvitě popisuje také svou první menstruaci, různé sexuální praktiky, jako je kupříkladu orální sex, nebo přímo chuť spermatu, což bychom bez pochybností mohli označit za pouhou snahu zaujmout a šokovat čtenáře, či přímo přitáhnout konzumenty populární literatury. Stejně tak to, že když se Perla dozví o svém plánovaném transportu, zavraždí leteckého důstojníka krátce po jeho vyvrcholení při orálním sexu – ukousne mu úd a podřízne hrdlo nožem na dopisy (je zde mj. zdůrazněna animalita, jelikož jediné, co Perle v pokoji zůstává je krysa, která pravděpodobně znetvoří důstojníkovu tělo). Tematizován je i vztah mezi pohlavími obecně: „Napadlo mě, když pan L. odešel, jak je to mezi mužem a ženou. Muži se nudí, když jsou bez žen, a pak se nudí, když jsou s ženami. To, jak se muži a ženy vzájemně přitahují, obsahuje i zdroj rozmrzelosti. Platí to pro muže a ženy stejně, ale neplatí to stejně pro ženy a muže.“ (Lustig 1979: 39) Přičemž se objevují zažitá stereotypní vzorce: „Ženy jsou podle pana L. střídmejší, i když jsou vášnivé [...]. Muž je vždycky vyhladovělý.“ (Lustig 1979: 84)

Tělo, tělesnost a nahota jsou zde výraznými motivy. Perla směňuje své tělo za zboží a výhody, které pomůžou jejímu tělu a duši přežít, je pro ni nástrojem hry a několikrát se přiznává, že ho používá jako svou zbraň. Nahota pro ni znamená mnohé, spojuje ji s prastarým mýtem stvoření a v podstatě ji ritualizuje, což můžeme pozorovat v následujícím úseku (autor se v něm nechal unést popisností, nahuštění protichůdných významů vedle sebe působí chaoticky a může ztěžovat soustředění na celkový význam pasáže): „Vím taky, co to znamená pro mě být nahý. Znamená to čekání, trpělivost i netrpělivost, výzvu, hlad, vztek, splátku a dluh. Všechno, co je tělo a duše, maso a naděje, touha a strach. Nabídku i odmítnutí. Žádost a vzdor. Být nahý znamená začátek i konec, okamžik i trvalost, domýšlivost i opak domýšlivosti, ale ještě něco jiného než skromnost, i když taky skromnost. Je to pokora i sebevědomí. Bezbrannost a steré pokušení. Jako by celý svět byl až do téhle chvíličky slepý. Nemá to konec. Je to prapůvodnost ženy. Návrat k stvoření i co z toho teprve přijde.“ (Lustig 1979: 103–104) Novela tematizuje

²⁷ Chybná interpunkce pochází z výchozího textu.

také znásilnění čili v podstatě krádež těla, i když v některých případech poměrně pochybně: „Napadlo mě už párkrát, že ženy neznásilňují muže, jako je tomu naopak.“ (Lustig 1979: 20) Tato Perlina myšlenka je samozřejmě nesmyslná, ale můžeme ji považovat za součást glorifikace ženského pohlaví v knize.

Mnoho textových pasáží popisuje Perlin vzhled a několikrát zdůrazňuje její krásu; vytváří se zde jakýsi mýtus výjimečné Židovky s jemnou a čistou pletí a modrýma očima. Nacistický důstojník považuje její vzhled za „polehčující okolnosti“ (Lustig 1979:60) a takto se o ní vyjadřuje: „Řekl mi, že jsem hezká, mám nohy, jako by je maloval Albrecht Dürer, a že je skoro škoda, že jsem židovka.“ (Lustig 1979: 18) nebo „„Na malou kurvičku, jakých je tu asi víc než dost, máš hezkou hlavu,‘ [...]“ (Lustig 1979: 59) a „„Taková malá a krásná,‘ [...]“ (Lustig 1979: 193) Pochvalně se o jejím vzezření vyjadřuje i pan L.: „Ačkoli je opatrný na lichotky, řekl mně, že jsem nejen možná to poslední, co v životě má, ale jistě i to nejkrásnější.“ (Lustig 1979: 108) Popsán je rovněž vzhled dalších žen, přičemž se ukazuje, že jsou všechny neobyčejně krásné. Její přítelkyně Ludmila K. je též označena za hezkou, má světle nazlátlé vlasy, ale na rozdíl od Perly černé oči. Od Perly se Ludmila výrazně odlišuje také tím, že je panna, což ji mrzí, protože by chtěla před smrtí prožít úplně vše. Je zde zřetelná hluboká neslučitelnost beznadějně životní perspektivy v táboře s potřebami mládí. Perla ji utěšuje, že má být ráda, že nebyla doposud znásilněna, což na čtenáře může působit tak, jako by akt znásilnění byl v ghettu na denním pořádku: „„Ještě jsem panna,‘ řekla Ludmila. ‚Bud’ ráda, že tě nikdo ještě neznásilnil.““ (Lustig 1979: 49) Zajímavé je, že na to Ludmila reaguje tak, že se jí o znásilnění zdálo, což podává jako naprosto běžně možnou náplň snu (Lustig 1979: 50) a noc před svým transportem skutečně ztratí své panenství, což je naprosto pateticky považováno až za jakési naplnění jejího osudu.

V novele je tedy tematizovaná především erotická láska (její odosobněná, neintimní varianta) než platonická a duchovní náklonnost, ale i ta je zmíněna. Perla údajně pociťuje jistý druh lásky k panu L., ten ji jako v klasickém útvaru červené knihovny oslovuje „miláčku“, mluví o šampaňském, žárlivě hledí na leteckého důstojníka a cituje Alfreda de Musseta, avšak v aktualizovaném kontextu lásky v ghettu: „Jednou uvedl na svou obranu, proč tak dávno nepřišel, nějakého francouzského autora, že láska sílí podvýživou a umírá na přesycenost, na rozdíl od nás.“ (Lustig 1979: 21) Pan L. ji měl rád po celou dobu známosti, dokonce si vzal s sebou do transportu její fotografii (pravděpodobně mu připomínala jeho dceru, což lze vnímat jako perverzní vzhledem k jejich sexuálním aktivitám). Perla si to, že ho opravdu milovala, uvědomuje až po poté, co odjede: „V jeho přítomnosti jsem byla možná slabší než v přítomnosti

druhých. Taky jsem, když jsme byli spolu, zbledla ve srovnání s ním. Ale v jeho nepřítomnosti mě posilovaly a posilují i pouhé myšlenky na pana L.“ (Lustig 1979: 144) Zvláště může působit, že po tomto popisném romantickém vyznání lásky k panu L. následuje rozsáhlé kýčovitě vyobrazení chuti jeho spermatu – mísí se zde tedy láska a vášně: „Chutnal mně nejčastěji jako oblaky, jako hodiny před tím, než se spustí déšť, hustý, silný a přece měkký. Někdy mi chutnal jako zperlený, zpěněný čaj, když se přelije z koflíku do koflíku anebo z konvice. Jako by člověk ochutnal perly v tekuté podobě, napojené matkou perlou, jejím vemínkem, vyvařené v nejlepším ceylonském čaji. Mírně nahořklé, maličko jako vybraná smetana, ale nepopsatelně krásné. Jak jsem mu měla povědět, že chutná jako tekuté perly a přerušovaná mračna?“ (Lustig 1979: 145) Fakt, že při zobrazování sexuálních motivů Lustig výrazně pracuje s opisem prostřednictvím metaforických klišé, je znakem tíhnutí k pólu populární četby.

O lásce se dívka často baví s méně zkušenou přítelkyní, z jejich dialogů je zřejmé, že Ludmila touží po skutečné lásce, kdežto Perla k tomu zaujímá spíše pragmatický postoj: „Ráda bych věděla, co je to láska,“ řekla náhle Ludmila. „Kolik je v tom přátelství a odvahy. [...] Chtěla bych vědět, jaký druh magie to je. Proč se zamilovaní jen usmívají [...]“ „Nepustila bych si nikoho k tělu,“ řekla jsem. „Jenom se mě proboha neptej, co odděluje lásku od vášně a vášně od žláz. Je to asi něco jako spojení mezi teplem a ohněm. Nepotřebuješ vždycky oheň, ale potřebuješ teplo.““ (Lustig 1979: 81) Paradoxní je, že Ludmile radí, aby si nikoho nepouštěla k tělu, což působí jako obzvlášť vyprázdňená fráze vzhledem k tomu, že se Perla živí prostitucí, své tělo tedy sama poskytuje mnohým. Stručně popsána je i bývalá láska vedlejší postavy, chlapce Haryčka Gedulda, k dívce Dianě – ta je stereotypně popsána takto: „Byla krásná, jako jsou obrázky filmových a divadelních hvězd na křídovém papíře, s malými prsy a nejpravidelnějším obličejem, jaký jsem kdy viděl. Byla štíhlá, hezky se smála a hodně četla.“ (Lustig 1979: 106) Mohli bychom uvažovat, proč je vůbec retrospektivně zmiňován milostný příběh těchto vedlejších postav a z jakého důvodu autor považuje za nezbytné zmínit vzhled dívčích nader (případně proč by to bylo důležité pro Perlu). Pravděpodobně tento popis nemá žádný hlubší účel a pouze zapadá do klišovitých prvků žánrů romance a erotického románu.

Aniž bychom znali kontext vzniku novely, mělo by nám být zřejmé, že se jedná o fiktivní deník kvůli mnohým nevěrohodným momentům – jedním příkladem za všechny může být to, že židovské ženy svou případnou prostituci v táborech nepovažovaly za přednost a určitě se jí nechlubily jako Perla, naopak se za ni styděly. Jak ostatně můžeme vypožorovat z předešlé analýzy, prostředí ghetta zde slouží jako pouhá kulisa vyprávění o sexu a lásce; místo toho, aby

byly tyto skutečnosti prvkem ve fikční reprezentaci holokaustu, je spíše holokaust prvkem v erotickém románu. A je to právě otevřenost, s jakou autor přistupuje k otázce sexu, která vzbudila čtenářský ohlas, jelikož do konce sedmdesátých let byla v akademické diskurzu témata jako je násilí na ženách, prostitute a sexualita v táborech tabuizována.²⁸

Jak již bylo avizováno, druhou knihou Arnošta Lustiga, na kterou jsme se rozhodli v této práci upřít pozornost, je *Colette. Dívka z Antverp* (1992). Tato novela o sedmi kapitolách se v roce 2000 stala součástí tzv. *Židovské trilogie* (společně s novelami *Tanga. Dívka z Hamburku*, 1992 a *Lea z Leeuwardenu*, 1998).

Novela v er-formě vypráví příběh krásné devatenáctileté belgické Židovky Colette Cohenové, vězněné v koncentračním (vyhlazovacím) táboře Osvětim-Birkenau na podzim a v zimě roku 1944 (v té době je tam už devět měsíců). Dívka pracuje v elitním komandu Kanada, kde ženy pod vedením kápa Broderové hledají skryté cennosti v zavazadlech vězňů z nově příchozích transportů, zatímco muži obsluhují rampu, příjezdy a odjezdy vlaků. V říjnu se seznámí s českým vězněm Viliamem Feldem (oslovuje ho V. F.), pomocníkem jednoho z kápů, který má díky své prominentní funkci určité soukromí vlastního pokoje, a může tak udržovat milenecký vztah s Colette vždy, když za ním potají přijde s falešnými propustkami. Přesto jsou jejich schůzky velmi riskantní a kvůli neustálému ohrožení nikdy netuší, zda se opět budou moct setkat. Bezpečnosti nepřispívá ani to, že mu dívka nosí ukradené šperky, aby je mohl směnit za jídlo či jiné materiální potřeby, a sama nosí pod jazykem diamant, s jehož pomocí chce po válce začít nový život.

Podobně jako v *Nemilované* je zde v popředí milostná romance a erotika, krásná dospívající dívka se svou sexualitou a o ději příliš mluvit nelze – Lustig na něj opět rezignoval a omezil ho na nezbytné minimum, „na nejmenší míru, jež ještě byla únosná“.²⁹ I zde autor využívá repetitivních motivů, dlouhých dialogů či monologů a vnitřních úvah postav nebo reflexivních pasáží, které by měly působit „umělecky“ a hluboce, ale hraničí s patosem, banalitou a plytkostí. Jedním z leitmotivů jsou určité ptáci jako triviální symbol svobody, poměrně krátký text je vyobrazuje více než čtyřicetkrát; objevují se i v jiných Lustigových knihách (mj. i v *Nemilované*), domníváme se, že je proto možné označit je za leitmotiv jeho celé prozaické

²⁸ KAPTAYN, Valentina. Der Holocaust mit den Augen einer Frau: Die Novelle *Nemilovaná*. z deníku sedmnáctileté Perly Sch. Von Arnošt Lustig. In Jiří Holý (ed.), *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe. 1970s and 1980s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 89.

²⁹ ZÍTKOVÁ, Irena. Modlitba za Colette Cohenovou. In *Tvar* 12 (2001), č. 19, s. 20.

tvorby. Více než šedesátkrát se zde také obměňuje Colettin žebříček hodnot, tzv. poschodí pravdy a lži.

Stejně jako v případě Perly v *Nemilované* je i u Colette mnohokrát zdůrazňována její krása – autor se tímto způsobem snažil vytvořit kontrastní opozici k hrůznému prostředí, což byl jistě umělecký záměr, ale v mnoha případech se nechal unést banální a někdy až směšnou popisností. Popisy jejího vzhledu se objevují téměř na každé stránce, proto zde uvádíme pouze některé příklady: „Colette byla krásná jako vejce, které je dokonalé. [...] Její hlava, ruce a nohy a tvář a uši a nos i brada měly souměrnost, jaká se přisuzuje obrazům. Nemluvě o souměrnosti hrudi, pasu i klína, zakrytých hadry.“ (Lustig 1992: 5) Stabilita a bezpodmínečnost jejího půvabu se zdůrazňuje v průběhu celé knihy, jako by na krásu jejího těla (až na modřiny) neměl koncentrační tábor vliv: „V. F. myslel na to, že měla dobré tělo, i když ji ostříhali a pořád znovu stříhali a holili [...],“ (Lustig 1992: 37) naopak někdy bývá krása ještě dále stupňována: „Její tvář odrážela a vstřebávala měsíční světlo. Colette zkrásněla.“ (Lustig 1992: 147) To, že je půvabná, je nesmyslně připomínáno skutečně při každé příležitosti, a i když o tom žádná postava zrovna nepřemýšlí, vypravěč to čtenáři ochotně připomene: „Kápo se dívala zpod řas na Colette. Nemyslela na to, jak je Colette krásná, i když je bledá ze strachu, co má Weissacker za lubem.“ (Lustig 1992: 74)

Její sličnost je mimo jiné důvodem, proč v táboře přežívá tak dlouho a nebyla na smrt poslána už při první selekci jako zbytek její rodiny – na rampě totiž ohromila člena komanda Kanady (poradil jí, aby doktorům tvrdila, že je švadlena, čímž jí zajistil dobrou práci a současně zachránil život): „Podíval se na ni a ruka s holí mu znehybněla. Neviděl snad ještě urostlou a tmavookou židovku z Belgie, s dlouhými tmavými vlasy a pletí v barvě světlých oliv?“ (Lustig 1992: 11), „Viděl její pootevřené šaty. [...] Prohlédla jimi sytá prsa v krajkovém prádle, bělejší, než její hrdlo a vláčná jako lalůčky dětských uší. [...] Pohodila hlavou, rozlétly se jí dlouhé vlasy. Opřel hůl o zem jako poutník, který žasne. Co chce taková krása v pekle? [...] Díval se do Colettiných očí, na plná ústa. Na krásnou tvář, kterou prostupovalo světlo i v hrůze, která jí pokrivila rty.“ (Lustig 1992: 12) V tomto líčení můžeme zpozorovat jakousi patetickou lásku na první pohled – je otázkou, nakolik je možné, aby muže v šíleném zmatku a křiku, panujícím při příjezdu transportu, zaujala takovým způsobem dívka vycházející z dobytčího vagónů páchnoucího slámou, močí a vápnem. Zaměření na její nadra takto na počátku knihy, dává čtenáři tušit, že mu je předkládán příběh z holokaustu s prvky erotického románu, ostatně i ono pohození vlasy působí jako scéna z romantického filmu. Unterscharführer Waffen SS Edmund Franz-Horst Weissacker, který si u Colette později vynucuje sex, je jejím vzhledem

naprosto okouzlen, ale zároveň ho dráždí (možná právě proto, jak kontrastně a tedy nepřístojně působí vůči okolnímu prostředí): „Podobala se ve Weissackerových očích krásnému zvířeti. [...] Nebyl si jist, je-li to zvíře, které si říká o rány nebo pohazení. [...] Pokaždé, když ji viděl zblízka, jako teď, v něm vyvolávala protichůdné pohnutky, z nichž hned na začátku byla volba zabít nebo nezabít. Čím ho přitahovala a dráždila zároveň?“ (Lustig 1992: 66) Sama Colette si je své krásy vědoma, ví, že jí pomáhá přežít, ale naprosto absurdní je, že myslí na to, jak bude vypadat její tělo po smrti, že jí záleží na vzhledu i v takhle krajní životní situaci: „Nechci se stydět, už dopředu, za svoje tělo,“ řekla. Představovala si často sebe samu, mezi ostatními nahými tam, kde skončila Nicole. Nechtěla myslet na holky, obrostlé boláky jako strom houbami a mechem. Opuchlé, oteklé, choré. Proč musela neustále myslet na to, jak bude vypadat, až to bude mít za sebou?“ (Lustig 1992: 60)

Ještě více než v *Nemilované* se zde zdůrazňuje motiv těla, tělesnosti a ženské nahoty. Tento obsedantní důraz na nahotu je naznačen už samotnou obálkou prvního českého vydání v nakladatelství Kvarta z roku 1992³⁰, na které je čistými liniemi vyobrazena obnažená ženská postava s částečně oříznutým obličejem (jako by nebyl důležitý) – kresba neodráží realitu šoa už jen z toho důvodu, že žena má ochlupení a delší vlasy, což bylo v koncentračních táborech v podstatě nemyslitelné. Colette je nucena se odhalovat už při první selekci: „Poručil Colette, aby si zvedla sukň: výš! Až k hornímu okraji stehén. [...] (I německý doktor měl za to, že každá žena je v koutku duše běhna.)“ (Lustig 1992: 12) a nahota ji doprovází v průběhu celého přežívání v táboře, jako by ji definovala: „Řekni něco,“ vyzvala ho Colette. „Jsi teplá a dobrá a nemůžu to popsat,“ řekl. „Jsem nahá,“ řekla. „Jsi nahá,“ řekl. „Jsem nahá jen pro tebe. Až budu příště nahá, budu už mrtvá.“ „Nahá jsi krásná, ale chci to doplnit, že jsi dobrá. Tolik to znamená,“ řekl. „Jsem nahá,“ opakovala znovu.“ (Lustig 1992: 112) Nahota se jeví jako bezpodmínečná, jelikož Colette je jakoby obnažená, i když má na sobě oblečení a mnohokrát si připadá téměř bez kůže, což pravděpodobně symbolizuje její zranitelnost. Do podoby nestvůrného těla je metamorfozován i samotný tábor (Lustig 1992: 116), přičemž v kontrastu k němu stojí právě ono krásné ženské tělo – to je téměř glorifikováno (mužskému tělu není v textu poskytnut prostor), a i Colette ho považuje za mnohem důležitější než duši, což je zvláštní vzhledem k tomu, že pro duševní potěchu z lásky riskuje životnost svého těla: „Co znamená tělo holky v místě, kde všechno ostatní neznámá nic? Loňský sníh? Mléčnou dráhu? Dráty, nabité proudem? [...] Myslím na tělo víc než na smrt [...]. [...] Duše? Možná, že je nesmrtelná, ale

³⁰ Obálku s použitím kresby S. Daliho navrhl Jiří Skácel.

tělo není. [...]“ (Lustig 1992: 37) V případě nuceného sexuálního styku ale považuje své tělo za závaží a snaží se ho sama před sebou degradovat, aby eliminovala jakékoliv výčitky: „[...] Kdo nedoufá, že si zachrání život? Tělo je jen tělo. Stačí se osprchovat, když ti dají příležitost. Smyješ to i bez mýdla. Nabídka je tu větší než poptávka. Jako na trhu. [...]“ (Lustig 1992: 48) Samotná kniha několikrát reflektuje složitost či nemožnost lásky v koncentračním (vyhlazovacím) táboře. Například přítelkyně Nicole Colette varovala: „[...] k čemu ještě tady potřebuješ muže? Aby ses usvědčila, že existuješ? Nehraj si s ohněm. [...]“ (Lustig 1992: 9) Podobnou výstrahu týkající se absurdity lásky v lágru jí poskytla i kápo: „Byla jsem taky kdysi krevnatá ženská. Za gram jednoho objetí riskuješ kilo smrti. Za uspokojení, co se za nehet vejde, ztratíš krk.“ (Lustig 1992: 17) Přesto se v knize rozvíjí milostná romance dvou vězňů, a to, aniž by čtenáři bylo poskytnuto vysvětlení, jakým způsobem mezi nimi přeskočila prvotní jiskra. Můžeme jen spekulovat, jak je možné, že ve společných chvílích deklamují patetická vyznání lásky jako z románů červené knihovny, když se v podstatě téměř neznají. V některých pasážích je romantická atmosféra vykreslena takovým způsobem, až by čtenář mohl zapomenout na to, že se vše odehrává v prostředí hrůz šoa; samotný pár na to při svých milostných chvílích zapomíná: „Stačilo, aby ji držel. Její smysly vystoupily na špičky ze tmy, která ji obklopila a proměnila ve světlo, zhmotnily, jako by vstaly z mrtvých, a každá buňka v jejím těle odpovídala na dotek kůže na kůži. Ruce, tvář, ústa. Nohy, břicho, klín. Oslepla a ohluchla na pár vteřin ke všemu, co ji obklopovalo.“ (Lustig 1992: 130) Například v následující citované pasáži můžeme pozorovat v podstatě scénu z díla erotické literatury, kdy se milenci chystají k odchodu po sexuálním styku, včetně banální konverzaci o počasí: „Colette stále u okna; upravovala si podvazky na punčochách. ‚Mění se počasí,‘ řekl. ‚Myslíš deště?‘ ‚Deště, vítr.‘“ (Lustig 1992: 100) Na jiných místech je ale realita holokaustu až téměř groteskně připomenuta, aby se stala narušením momentální chvílky lásky a vášně: „‚Polib mě,‘ požádala ho Colette. ‚Ještě plynoují,‘ řekl potom V. F.“ (Lustig 1992: 138) Riskantnost jejich vztahu a jeho neustálé udržování i přes kladené překážky je typickým rysem děl červené knihovny. Nakonec realita holokaustu jejich vztah přeci jen zmaří – jednoho dne Colette zmizí, nejspíše zahyne v plynové komoře nebo odjede transportem, a V. F. ji už nikdy nespátří. Tento knižní závěr je pozměněn ve filmovém zpracování³¹, kde je milostná linie na začátku a na konci orámovaná setkáním milenců po třiceti letech v roce 1973 v New Yorku.

³¹ *Colette* [film]. Režie Milan CIESLAR. Česko, Slovensko, Nizozemsko, 2013.

Česko-slovensko-nizozemský film *Colette* z roku 2013, režírovaný Milanem Cieslarem údajně za asistence Arnošta Lustiga (nicméně ten zemřel v roce 2011).

Novela obsahuje také mnoho erotických, až pornografických prvků.³² Objevuje se zde dvojitá podoba sexuálního styku – dobrovolný, fungující jako únik z reality (s V. F.), versus násilím vynucený a trpěný z důvodu snahy o přežití (se sadistickým SS dozorcem Weissackerem a s táborovým lékařem). Střídání sexuálních partnerů a atraktivizované motivy sexuálních perverzí jsou jedním z prvků erotické literatury. Šokující je také už samotné Colette přiřazené vězeňské číslo 32 4459–69, a to kvůli erotické symbolice posledního pomlčkou odsazeného dvojčíslí, označujícího název sexuální polohy, které jako by předurčovalo její následující osudy. Později na to upozorňuje Weissacker, když se jí snaží ponížit: „[...] To ti přiřili dobře, šedesát devět na konci. [...]“ (Lustig 1992: 66), „Museli vědět, co dělají, a kdo jsi.“ (Lustig 1992: 68) Mezi Colette a Weissackerem se rozvine rituálně stereotypní vztah agresivně sadistického nacistického důstojníka a jemu podrobené krásné, mladé a nevinné Židovky. V jeho souvislosti se zobrazuje typické fyzické násilí včetně psychického ponižování a trýznění, jelikož strach, který dívkám Weissacker nahání, ho blaží téměř stejně jako samotná soulož: „Nejlíp mu dělalo podrobovat si ženy. Mohl s nimi zacházet jako s loutkami. Bez hranic.“ (Lustig 1992: 83) K ženám se takto chová paradoxně proto, že ho svým způsobem děsí, nejspíše ho straší jejich houževnatost a krása, proto se je stále snaží pokořit: „Proč viděl v každé ženě upíra; nebezpečí, že ho něco, někdo, vykastruje. A proč neobstojí. Báł se výsměchu žen.“ (Lustig 1992: 148) Důraz na sexualitu je kladen i tam, kde je naprosto zbytný, např. v retrospektivních pasážích se dozvídáme o minulosti kápa, která bývala prostitutkou a nyní si absurdně stěžuje na to, že „[...] [a]ni roztahovat nohy už není jednoduché. [...]“ (Lustig 1992: 22) Nebo Weissacker vypráví o prostitutce, kterou kdysi potkal v Treblince, přičemž opět akcentuje to, jak vypadala se zaměřením na její poprsí, ačkoliv je to pro děj knihy naprosto irelevantní: „[...] Jmenovala se Sani. [...] Neměla nic, čím by si ji člověk pamatoval, ani prsa, co se dívají na měsíc, nebo dolů do šachty. [...] [K]romě očí. [...] Odsoudila se k smrti za svoje ďábelské kukuče. [...]“ (Lustig 1992: 81)

V novele lze nalézt několik pochybných momentů, narušujících jakoukoliv míru autenticity, která by mohla být příběhu přikládána, a potvrzujících, že byla psána především „pro efekt“ s motivací komerčního zisku. Jedním z nich je láska mezi Colette a V. F. Pomineme-li to, že v koncentračních táborech hrozilo milencům při společném kontaktu smrtelné nebezpečí, rozvinutí nových milostných citů se zdálo téměř nemyslitelné, jelikož myšlenky a veškerá energie vězňů se zcela logicky upíraly pouze k elementárním životním potřebám – jídlo, spánek

³² Ve filmu je erotika akcentována ještě více.

a hygiena; přičemž tato skutečnost se ještě více vyhrcovala v likvidačních táborech, jakým byla právě Osvětim-Birkenau. Další historickou nepřesnost lze detekovat ve skutečnosti, že Rudolf Höss vystupuje v knize jako velitel tábora, což ale v prosinci 1943 už neplatilo. Efektivně má nejspíš působit, že Colette mluví francouzsky, jazykem lásky, ačkoliv pochází z Antverp a měla by tedy hovořit vlámsky. Zvláštní také je, že hlavní postavy jsou v podstatě všudypřítomní a vševědoucí – vědí téměř o všem, co se děje v táboře i mimo něj. Autor tímto způsobem vytváří až jakousi encyklopedii života v Osvětimi, čímž narušuje věrohodnost postav i prezentovaných situací.

Prvky romace jsou patrné i v Topolově novele *Chladnou zemí* (2009), ostatně sám autor tvrdí, že se ji snažil psát jako moderní milostný román.³³ Motivace hlavního hrdiny bývá poháněna tím, do koho se zrovna zamiluje – zamilovává se často a snadno (za dobu několika měsíců do tří žen). Prvkem klasické milostné romace je, že milované Marušce ustříhne kus vlasů na památku, což může snadno působit jako laciné gesto, protože během následujících hodin se zamiluje do další ženy. Zároveň to ale vyplývá z jeho možné fixace na vlasy. Téměř u všech postav zmiňuje, jaké mají vlasy (barvu, střih), což je zároveň jeden z rysů fikční prózy o holocaustu, stejně tak to, že Sára je prototypem „výjimečné Židovky“, jelikož má krásné blondáté kadeře. Dle mého názoru milostná linka působí téměř nadbytečně, jelikož ústřední protagonista vystupuje téměř jako duch bez emocí. Každopádně z hlediska našeho zkoumání je nejzajímavější to, že své první milostné chvílky hlavní hrdina zažíval, když v mládí se svými vrstevníky prohledával katakomby Terezína, bývalého ghetta a věznice, v kterých se povalovaly lahve od alkoholu a prezervativy. Následující pasáž může působit téměř jako romantická scéna, dokud si plně neuvědomíme kontext okolního prostředí, toho, že se nachází pod místem, kde trpělo tolik lidí: „[...] [B]rzo jsme si vyměňovali plaché polibky a letmé dotyky, to v mihotání svíček a vůni kapavého vosku ani jinak nešlo [...].“ (Topol 2009: 21) Toto chování vyznívá téměř perverzně, když se později dozvídáme, že jeho matka ho tam během svého věznění počala, za což byla původně odsouzena k smrti – není jisté, zda k početí došlo při dobrovolném sexuálním styku či při znásilnění, přesto se „opakování“ sexuálních aktivit na stejném místě jeví jako krajně nevhodné. Jeho činy mu vyčítá i „hledáčka pryč“

³³ Jáchym Topol: *Chladnou zemí*. In *České knihy, které musíte znát* [podcast]. Pořad připravil Tomáš Pancíř. Praha: Radio Prague International, 25. 11. 2020. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/ceske-knihy-ktere-musite-znat-8508847/19>.

Sára: „[...] [Ž]e jste si jako děti hrály v umrlčích komorách a šmataly na sebe v bunkrech! To je teda děs, musíte být všichni pervertovaní a ani o tom nevíte...“ (Topol 2009: 39)

Tímto způsobem popsané znesvěcování pietního místa sexuálním stykem můžeme považovat za autora parodování integrování prvků erotického románu do fikčních próz s tematikou holokaustu a zároveň polemiku s jeho zneuctíváním a bagatelizací.

Elementy červené knihovny a erotického románu lze nalézt i v krátké novele slovenského autora, scénaristy a režiséra Petera Krištúfka (1973–2018) *Ema a Smrtihlav* (2014). Ve čtyřech částech je na pouhých ani ne sedmdesáti stranách vyobrazeno období let 1937–1945 v prostředí Bratislavy a slovenského venkova. Děj je vyprávěn v er-formě dětskou perspektivou Šimona, kterému je v průběhu pět až třináct let. Spolu se svým o rok mladším bratrem Leem pochází ze smíšené rodiny – otec, katolický Čech, je s vypuknutím války nucen k návratu do vlasti, zatímco chlapci zůstávají na Slovensku s židovskou matkou. Když se v dubnu 1942 dozví, že jsou předvoláni k transportu, matka se ukryje s Leem u známých na středním Slovensku a desetiletého Šimona odveze do Biskupic, kde ho zanechá v péči maďarské šedesátileté staré panny, tety Mariky Sándorfiové. Šimon se ukrývá v chlévě mezi kozami a prasaty, přičemž na dvůr smí vycházet jen za temných nocí. Jeho zábavou se stane hraní si s kamínky a prohlížení obrázkových časopisů, kde ho nejvíce zaujme barevná reklama na tělový krém: „Namaľovaná krásna žena s hustými tmavými vlasmi sa slnila v žltých plavkách na pláži pri mori. Koketne sa zakláňala a natierala si hebkú pokožku krémom. Nápis vedľa nej Šimon oslabikoval: *Emma liebt die Sonne!* Ema má rada slnko. Pod tým drobnejšími písmenami stálo: *NIVEA CREME zur Hautpflege.*“ (Krištúfek 2014: 22)

Citovaná reklama se vine zbytkem celého příběhu a stane se i krajinou snové fantazie, do níž chlapec uniká. Téměř bez dechu v ní na pláži pozoruje krásnou a mladou Emu, která v rámci klasického stereotypu červené knihovny přiláká pozornost dominantního nacistického generála Smrtihlava. V přibližování těchto dvou postav lze pocítit sexuální náboj právě se seznamujících milenců: „Generál zastal, rozhlíadol sa po pláži a ráznym, takmer pochodovým krokom zamieril k slniacej sa Eme. Ema si ho nevšímala, s tvárou obrátenou k slnku si rozotrela zvyšok krému, ktorý jej zostal na ľavej strane hrdla. Trochu pripomínala mačku. Potom zasa znehybnela. Len hrud' sa jej pomaly dvíhala a klesala. Asi dvadsať krokov od nej generál zastal a bez slova ukázal na zem. Pozrel na Emu, prižmúril oči a zahl'adel sa do diaľky na more.“ (Krištúfek 2014: 33) Bizarně, až groteskně působí, když se vážený, přísný generál Smrtihlav svlékne do pruhovaných plavek a vstoupí do moře, i jeho následná snaha zaujmout dívku:

„Zamieril seabavedome k Eme, ktorá ležala so slnečnými okuliarmi na tvári a nič si nevšímala. [...] Generál spomalil a vykračoval okolo ležadla. Vypol hrud' a prehol chrbát. Prešiel na druhú stranu. Pretiahol sa a predviedol mimovoľne svoje svaly. Oprel sa dlaňami o koleno a natiahol si nohy. Najprv ľavú, potom pravú.“ (Krištúfek 2014: 35) V momentě, kdy Emu nezaujme ani to, když si na plavky připne svá největší vyznamenání, jeho rysy ztvrdnou a odchází. Následuje teatrální návrat, kdy s uraženým mužským egem přijíždí v tanku a s pomocí několika vojáků Emu unese, Šimon ji ale později ve snu vysvobodí. Pro dokreslení atmosféry zní v podkresu dvě hudební skladby s tematikou lásky. Teta si na gramofonu přehrává maďarskou píseň *Szomorú vasárnap*³⁴ (*Smutná/Ponurá neděle*) v podání maďarského zpěváka Pála Kalmára z roku 1935 – tato milostná píseň zpívá o zklamané lásce, o muži váhajícím nad sebevraždou kvůli smrti své milenky. Druhou písni, pouštěnou ve snové realitě generálem Smrtihlavem, je *Lili Marleen*,³⁵ zpívaná Lale Andersenovou, v níž voják vzpomíná na to, jak se kdysi uvolňoval z kasáren, aby se mohl scházet se svou milovanou, ale teď o ní pouze sní (stejně jako sní Šimon o Emě).

Prvky milostné romance se zde zdají být naprosto nevhodné už jen z toho důvodu, že je příběh vyprávěn z dětské perspektivy velmi naivního chlapce. Navíc ve chlévě pro hospodářská zvířata žije v omezených životních podmínkách a neustálém ohrožení, je odloučen od rodičů, umrzají mu části těla, má hlad a jen zřídka zahlédne sluneční svit – je těžko uvěřitelné, že v takové situaci by hoch (navíc fyzicky i psychicky nevypělý) přemýšlel nad láskou a erotikou. Jedná se tedy o zkreslené a triviální podobenství motivované průhlednou snahou zajistit si ohlas čtenářů důvěrně známými a ověřenými postupy.

Postupy erotické literatury využívá i detektivka *Nahá s Davidovou hvězdou* (2016) od Petra Eidlera, což je pseudonym Petra Balajky (*1958), který pod ním vydává své detektivní romány. Příběh se obrací k období holokaustu prostřednictvím zavražděné postarší Židovky a odkrýváním její rodinné historie zasažené nacistickým terorem. Už jen to, že je mrtvá žena nalezena téměř nahá a jediným vodítkem k její identifikaci je řetízek s Davidovou hvězdou,

³⁴ Píseň *Szomorú vasárnap* složil maďarský pianista a skladatel Rezső Seressem roku 1932 a publikoval ji o rok později. Vlastní text k ní napsal básník László Jávora a na desku ji poprvé nahrál Pál Kalmár v roce 1935. Stala se velmi oblíbenou, ale údajně vyvolala vlnu sebevražd, proto se na mnoho let zakázalo její vysílání v maďarských rádiích i v BBC. (Krištúfek 2014: 69)

³⁵ Píseň *Lili Marleen* složil v roce 1938 německý skladatel Norbert Schultze podle textu básníka Hanse Leipha z roku 1915. Po nazpívání Lale Andersenovou se díky častému přehrávání rozhlasovými stanicemi Wehrmachtu stala oblíbenou písni německých vojáků za 2. světové války (Krištúfek 2014: 67) (ačkoliv byla později nacistickým režimem zakázána) a později si získala oblibu i mezi spojeneckými vojáky.

jako by navazovalo na dehumanizaci Židů a redukování jejich podstaty na náboženské vyznání. Jak tvrdí kolega hlavního hrdiny: „[...] On ji sice svlékl a brutálně zkopal obličej, ale přesto tam jako vývěsní tabuli pověsil hvězdu, abychom věděli, že tady zabil Židovku. Zbavil ji identity, jména, ale nezbavil ji židovství. Podle mě to byl buď rituální zločin, nebo je ten chlap šílenej antisemita a xenofob. [...]“ (Eidler 2016: 121) Autor ale tohoto motivu nahoty zneužívá – nemá žádné smysluplné opodstatnění, plní pouze efektní, šokující funkci. Ačkoliv první vyšetřovací verze pracují se sexuálním podtextem trestného činu, ukáže se, že se jednalo o náhodnou oběť, paradoxně ani skutečná xenofobie a novodobý antisemitismus, vyznávaný vrahem, bezprostředně nestály za její smrti. Estetizace, glorifikace krásy židovské ženy a znázornění její osoby jako *femme fatale* jsou přítomné v postavě Jael Amiel, dcery zavražděné Ester, která přijede z Izraele. Je popsána jako nádherná: „Jael byla tak krásná, až to působilo nevěrohodně. Vysoká skoro jako já, dlouhé černé kudrnaté vlasy, protáhlá tvář a s výrazným úzkým nosem, plně smyslné rty a bělostné pravidelné zuby. A ty oči! A její pleť byla snědá.“ (Eidler 2016: 132) Jakmile se tato asi pětadvacetiletá dívka objeví, téměř všechny mužské postavy se do ní zamilovávají, touží po sexuálním kontaktu s ní a navzájem na sebe žárlí kvůli pozornosti této „černé bohyně pomsty“ (Eidler 2016: 148) a „krásné čarodějnice“. (Eidler 2016: 182) V souvislosti s ní se objevuje vulgární vyjadřování, zcela typické pro pornografické žánry erotické literatury: „Takže Hackenschmied přesně ví, co já jsem si jen představoval. Zná do všech podrobností její kundičku, ví, jestli je vyholená, viděl její bradavky a nemusí už přemítat nad tím, nakolik jsou tmavé a tvrdé. Přitom jemu je úplně jedno, jak tahle holka vypadá a jaká je.“ (Eidler 2016: 209) nebo „Blesklo mi hlavou, že tady asi chce ošukat všechny chlapy.“ (Eidler 2016: 228)

Pornografickým prvkem je už samotná knižní obálka³⁶ s fotografií nahé mladé ženy – ta si svá ňadra zakrývá pouze částečně pažemi v okovech a hledí přitom svůdným pohledem zpoza mříží, přičemž je přes tento výjev položen vodoznak Davidovy hvězdy. Nejenže vyobrazení absolutně neodpovídá příběhu románu (jedná se o klamavou reklamu), je naprosto nevhodné a nemorální i z toho důvodu, že sexualizuje ženskou oběť holokaustu, vytváří z ní pouhý erotický objekt, a v důsledku tak šoa banalizuje – kvůli tomuto vyobrazení by jistě mohlo dojít i k sekundární viktimizaci některých obětí. Domníváme se, že motivací k použití takovéto obálky je přilákat pohled kupujícího a přimět konzumenta populární literatury ke koupi.

³⁶ Autorem obálky Marcel Bursák, grafik nakladatelství MOBA.

5. Prvky hororu a thrilleru

Horor,³⁷ žánr populární literatury, bývá z estetického hlediska většinou definován jako silně emotivní příběh, zaměřující se na vyvolávání pocitů hrůzy a strachu. Téměř pravidelně se v něm vyskytují motivy jako mutace, metamorfóza, schizofrenie, okultismus, nadpřirozené bytosti a tradičně využívá topos prostředí mimo moderní svět, tj. opuštěná místa, ruiny, hřbitovy. Mezi jeho typické postavy patří upír, monstrum, vlkodlak, šílený lékař, démon, duch, psychopat, zombie, sériový vrah či antikrist, přičemž se často tematizuje vymezení lovce a kořisti³⁸ (v našem případě to odpovídá vztahu Němec vs. Žid). Horor do sebe často integruje prvky jiných žánrů, a vytváří tedy řadu subžánrů. Velkou měrou se překrývá s *thrillerem*, který má oproti hororovému děsu v recipientovi vyvolat především silný neklid a úzkost, přičemž zdroj tohoto napětí nebývá vyvolán nadpřirozenými jevy. Podobně jako u hororu se jeho dějiště soustředí do neobvyklého prostředí (cizí země, pouště apod.). Thriller charakterizuje častá akce, rychlý sled událostí a hrdinové, snažící se překazit nepřátelské plány – tito protagonisté mohou být zdatnými postavami navyklými na nebezpečí (policisté, vojáci, piloti), ale i obyčejní lidé, kteří se v nebezpečí ocitli náhodou a musí se s ním nějak vypořádat.

Hororová či thrillerová tematika může fungovat jako most mezi fikčním a historickým světem. Holokaust byl bez pochyby pro své oběti děsivým zážitkem, ve fikčním zpracování se ale využívají i fiktivní obrazy hrůzy – pachatelé jsou představováni jako démoni nebo jiná nadpřirozená monstra; prostředí táborů a ghatt je vylíčeno jako peklo s obrazy zabíjení a mučení, a celkově jsou do vyprávění integrovány i ostatní postupy hororového žánru.

Nejdříve bychom se v této kapitole rádi zaměřili na román Jáchyma Topola *Sestra* (1994, upraveno 1996), konkrétně na šestou kapitolu s názvem „*Měl jsem sen.*“. Hlavní hrdina knihy a zároveň vypravěč Potok v ní přátelům popisuje svůj sen, odehrávající se v Osvětimi, přičemž už na začátku se ospravedlňuje, že je pouhým nositelem, skromným poslem snu, nevyjadřuje tedy žádný svůj názor, pouze tlumočí. Sen se mu zdál po konzumaci halucinogenních látek, a to u něj doma v ulici Plynární – vzhledem k tomu, že se mu zjevovaly plynové komory, lze název ulice považovat za groteskní.

³⁷ Viz MÁZLOVÁ, Helena – KUDLÁČ, Antonín K. K. Horor. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 253–258.

³⁸ Tamtéž, s. 253.

Ve snu se se skupinou přátel (David, Micka, Bohler, Žralok) ocitá na létajícím koberci. Prvkem thrilleru je stupňování napětí při postupném zobrazování písmen na ukazatelích – když vidí ceduli *OS*, jásají, že se jedná o *OSADU*, při písmenech *OSVĚ* jsou přesvědčeni, že míří na *OSVĚŽOVNU*, až jsou nakonec zhrozeni, poté co se objeví celý nápis *OSVĚTIM*: „[A] už jsme nemohli zpátky, i když jsme zoufale chtěli, a náš nebeskej motorák začal padat, protože, bratři moji, tam na tom místě se srážel veškerý čas ze všech světů v lidském nebi, tam byla náhle kolmá stěna a za ní jen další čas, kterej se vcucával do té černý díry, kam my padali, a bylo to asi jak malström, obrovskej vír od tego paranoidního Poea. A pak jsme dopadli.“ (Topol 2019: 105) Edgar Allan Poe bývá považován za prvního klasika žánru hororu a objevitele psychologického základu působení děsu (jeho díla pracují s hrůzou jako s jednotnou atmosférou vycházející z náznaků a subjektivní nálady) – počáteční odkaz na něj můžeme považovat za jakousi stopu, napovídající, jakým směrem se bude následující text ubírat.

Jako konvence hororového žánru se zde konstituuje dějiště příběhu mimo náš reálný svět – muži dopadnou do popela usmrcených obětí, přičemž je obklopuje nekonečné moře lidských koster. Toto místo s vlastní podivnou životností symbolizuje odtržení od reality a vstup do tajemna. Paradoxem se stává, že jediným orientačním bodem, jakýmsi majákem, ke kterému s nadějí míří, je věž krematoria. Při cestě k ní si pokládají podobné otázky jako oběti holokaustu: „Proč jsme tady? Proč my? Proč se to stalo zrovna mně? A některý ty lebky jako by odpovídaly: a proč ne?“ (Topol 2019: 106) Pro hororové příběhy je typický prvek ohrožení, zde jako největší hrozba vystupuje fantaskně vyobrazená faktická a hrůzná historie, jejíž největší touhou je pomstít se: „[...] každá lebka, na kterou jsme šlápli, vykřikla bolestí a my v hrůze uskakovali, ale vždy jen na další lebku a její čelisti taky rozevřel výkřik a nešlo zůstat stát, protože kostry [...] se zmítaly a křičely [...] a některým lebkám se z prázdných očních důlků kutálely slzy [...]. [...] [A] najednou jsem slyšel, co křičej všechny ty lebky dohromady, bylo to jako hřmění, pomalý, rytmický, převalující se hřmění: Krev naše na vás a na vaše děti!“ (Topol 2019: 141) Zvířený popel se hrdinům lepí na boty a šaty, kostry je zavalují, stará smrt se je snaží pohltit a udusit, polámané kosti jim způsobují otevřené rány, do nichž se dostává popel – vše je metaforou toho, jak nás může zatěžovat a zraňovat trauma minulosti; objevuje se jak motiv sdíleného traumatu, tak kolektivní viny. Zároveň se zde symbolicky zobrazuje autorova polemika s případnou dehonestací obětí holokaustu – např. v tom, že muži na kostry šlapají, lámou je, případně jsou bez rozpaků ochotni navzájem se kostmi uhodit.

Text obsahuje popisy hrůzných výjevů, například vzhledu lebek, vše je obludné, dokonce i slzy se přirovnávají k červům (Topol 2019: 107). Postavy střídavě prochází různými duševními

stavy – zděšení, zhnusení, zlehčování, letargie, počínající šílenství; pláčou, zvrací, modlí se, ale také se smějí. Hlavní protagonista situaci reflektuje takto: „A my jsme [...] nešli peklem, my jsme šli něčím, co bylo po pekle. A taky jsme rychle poznali, že naše hrůza, která už teď byla nezávislá na našich mozcích, ale byla mimo, zvenčí, jako nějaký démon, si s náma hraje. Nikdy nebudeme vědět, jestli jsme ještě v ní nebo už v šílenství, pochopili jsme a začalo nám to být jedno.“ (Topol 2019: 107) Můžeme spatřit i motiv tance smrti (zpracování personifikované Smrti v podobě kostry, jak tančí s živými; pro Evropany na přelomu středověku a novověku fungovaly jako výzva „memento mori“, připomínající jim jejich konečnost)³⁹: „Tu a tam někdo z nás upadl a válel se v tanci s kostlivcem [...]“ (Topol 2019: 107) a „Seděl jsem [...] na špatný kostře a ta pode mnou sjela a já bez rozmyslu zatančil, jen tak instinktem, byl to malej loktovej tanec a tanec s rukama nahoře [...]“ (Topol 2019: 139) Zvláštní je, že v okamžiku, kdy jsou přesvědčení o opravdovém setkání se Smrtí, pocítí jen lehký údiv, a dokonce pookřejí, jelikož si myslí, že odhalili příčinu nesmyslné hrůzy – létající koberec je tam zanesl pro smrt. Nejistota ale opět pokračuje, když se jim mluvící kostlivec, jedna z typických hororových postav, představí jako Josef Novák, jejich průvodce po Osvětlení: „A tak dyby bylo libo menší prohlídečku... sem k službám, Josef Novák, méno mé, příjemné, he.“ (Topol 2019: 110) Následuje surreální, fantomatické „hýření“, ve kterém se groteska pervertuje v horor. Novák se do koncentračního tábora dostal kvůli nelegálnímu obchodu s potravinami, tvrdí, že si ho gestapo nejprve spletlo s Židem, ale i jako Čech šel prvním transportem. Pozoruhodné je už jen to, že někdo, kdo má podobu úctyhodné a posvátné kostry, hovoří pokleslou obecnou češtinou a na místě hodném piety (kde ostatně našel svou smrt) vtipkuje a huláká. Sám opakovaně tvrdí, že dnes už je na tím a pouze se tomu směje, právě proto se mnohdy vyjadřuje tak, jako kdyby chtěl skupinu provést po zábavním parku, přebírá roli jakéhosi pouťového vyvolávače: „No tak, vašnostové, prohlídečka začíná, cinky, cinky, cililink!“ (Topol 2019: 111), „Tak támhle se tetovalo, píchy píchy, he he, no dneska už sem nad tím, a vememe to zkrátka, vememe to z kopečka, ať se vrtí káča, dyž jí vrzal kolečka!“ (Topol 2019: 113), „A prohlídka jede, až to frčí mrčí, ať si stará doma vrčí, hej, hej!“ (Topol 2019: 114), „No tak to teda vemu hopem tropem, máma meje mopem!“ (Topol 2019: 124) nebo „Jo a jedem dál, jedeme, jen se vezeme, ať to lítá, ať to sviští, jak tři báby na kluzišti! Hola hej hola hou, sleduj zvěde prohlídečku mou!“ (Topol 2019: 131) Kontrast mezi hrůzami, o kterých referuje, a způsobem, jakým to dělá, je naprosto zjevný, a ačkoliv jeho komediální vystupování působí jako kabaretní představení, je

³⁹ *Tanec smrti* [online] [cit. 2021-07-12] Dostupné z: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Tanec_smrti&oldid=16633.

v důsledku prvkem ještě umocňujícím hororovou atmosféru; zábavu si užívá pouze Novák, ostatní postavy zvrací, pláčou a křížují se. Pochopitelně ho považují za ďábelskou entitu, zahrávající si s nimi. I proto text obsahuje klasický prvek nadpřirozených hororů, exorcismus – zde probíhá v improvizovaných podmínkách (fatalisticky příhodné je, že jeden z mužů je původně knězem): „Bohler stál vedle něj s křížem pohotově udělaným ze dvou kostí svázaných cárem ze sutany a řval: Odstup, mocnosti pekelná... ďábelské mámení... sílo nečistá... [...] jenže kostra Novák se začal smát a povídal: No jo, paráďičky, špumpnákle, jo, různý pánové tu všelijak vyváděj, válej se po zemi, no jo, vono to různě působí, jo, jo, sem si vědom...“ (Topol 2019: 115) Vymytání se nezdaří, jelikož hrůzy holokaustu byly v minulosti skutečné, nelze je jen tak snadno zahnat. Novák, bývalý člen Sonderkommandu,⁴⁰ hovoří bez špetky úcty k zemřelým: „[...] no a tady sme je házeli do pece živý, i dyž nechtěli a řvali, a ty, co se bránili, zkontroloval Broněk [...], no a starý židy sem tam vlekl já, ti se nebránili, protože do poslední chvíle se modlili a věřili, že do té poslední vteřiny, než pochcípaj, ještě může přijít Mesijáš [...]. Voni tomu na beton věřili! No, nedorazil. To byly ty časy, kde sme s Broněkem dělali na sonderáči, a to pálení za živa vymyslel eses Wágner, dyž se nudil... [...] vodvšivíme je, hoši, řek a dycky zařídil, že nám na sonderáč přinesli z kantýny nákej chleba a meltu, i salám! Jo, to sme si pošmákli [...].“ (Topol 2019: 116) Líčí také to, jak dostal funkci kápa u Prochasky, spolupracovníka Mengeleho, poté co ho přesvědčil, že je sám antisemita, a o jeho práci dodnes mluví s respektem: „Zlatý český ručičky měl ten vrahoun... ten mordýř... profík!... to zas ve svym oboru, to von třída byl...“ (Topol 2019: 127) I přes své chování a podílení se na týrání ostatních vězňů včetně dětí se dostal do nebe, protože byl také umučen. Peklo prý opravdu existuje, ale jsou v něm ti hlavní mučitelé – obyvatelé nebe je můžou navštěvovat a sledovat jejich nynější mučení (naturalistické líčení toho, jak je čerti bičují a napichují na vidle, až odlétávají kusy masa), nebo jim mohou pomáhat.

Hrůzostrašná exkurze po Osvětimi je pro hlavní hrdiny utrpením a vězením, v tomto psychickém teroru můžeme snadno spatřit rysy psychologického hororu či thrilleru. Bezvýchodnost situace a nemožnost úniku je naprosto zřejmá, jakmile se snaží hrdinové od Nováka utéct, jelikož se opět propadají do moře koster. Vzhledem k tomu působí absurdně, když si v závěru prohlídky na popud Nováka vyprávějí vtipy: „No de náká jeptiška po ulici a vtom ze dveří skočí chlap s železnou tyčí a natáhne jí přes hlavu a jeptiška se svalí a chlap jí

⁴⁰ Dočasné skupiny vězňů, kteří měli na starost práci v plynových komorách výměnou za lepší životní podmínky v táboře.

eště přetáhne a jeptiška nic, je po ní. a chlap si vodplivne a povídá: No to sem si teda myslel, že vydržíš víc... ty BETMENE!!!“ (Topol 2019: 138) V záchvatu se povalují na kostrách; jejich hysterický smích působí velmi kontrastně k danému prostředí, stejně tak odkaz na Batmana, komiksovou postavu z oblasti popkultury, kterou pochopitelně Novák nezná, jako jediný se tedy poprvé nasměje a situace se obrací: „No teda, hoší, hoší, kroutila kostra Josef Novák lebkou... to sem nák neto... netentonoc... čemu vy se řektáte... dyk ji to muselo tentonoc...“ (Topol 2019: 139) Smích postav ale není uvolněný, spíše je jakýmsi křečovitým vyvrcholením daného šílenství a rychle utichá, když se Novákova kostra začne rozpadat na jednotlivé kosti, poté co jim položí hádanku, co se tam chystají dál dělat. Následně jim zasadí poslední bolestnou ránu zjevení „Tváře“ (Boha) s tragikomickým sdělením, že mesiáš (kterého v celém románu všichni vyhlíží) zemřel v plynových komorách: „[...] Mesiah už nepřijde. Už tu byl a spálili ho. [...] Nelíbí se mi, že je pořád zabíjíte.“ (Topol 2019: 142) Z této „hororové jízdy“ unikají až poté, co se rozhodnou rezignovat a přizpůsobit se (pomazávají lebky svatými oleji, z kostí sestavují pódium k přehrání monologu ze Shakespearova *Hamleta*, hledají zlaté zuby) – teprve pak je začne unášet vítr a snící se z děsivé vize probudí.

Jak jsme si ukázali, text rafinovaným způsobem propojuje prvky hororu a grotesky, můžeme ho tedy považovat za inovativní pokus o fikční znázornění tematiky holokaustu, jeho profanaci, a tedy i polemiku s ustálenými obrazy a stereotypy.⁴¹

Prvky populárního hororu a thrilleru jsou jasně patrné i v Topolově novele *Chladnou zemí* (2009). Celou knihu prostupuje ponurá, chladná atmosféra, podporovaná prostředím ruin, strašidelných podchodů, podzemních krytů a katakomb. Příběhová linka s dvojicí Bělorusů připomíná jakýsi špionážní thriller. Alex a Maruška se náhle zjeví v Terezíně, kde je až podezřele zajímavá tamější dění. Sami se přiznávají, že jejich jména nejsou pravá, chovají se velmi zvláště a tajemně a důkladně si hlídají soukromí (nenechají se ani vyfotografovat). Při transportu hlavního hrdiny letadlem do Minsku mu Maruška injekční stříkačkou aplikuje omamnou látku a následně ho po celou dobu jeho pobytu nutí jíst modré pilulky „na povzbuzení“, spíše se ale opět jedná o nějaký druh psychotropního přípravku, díky kterému má být klidný a nevzpouzet se, přesto ho později musí korigovat pomocí provazu okolo krku. Samozřejmě velice výrazný hororový prvek je samotná „Děblova dílna“ v Chatyni, vystavěná jako pouťový palác hrůzy, atrakce vytvořená z holokaustu – sami její budovatelé proklamují,

⁴¹ Viz KLIEMS, Alfrun. Intermedialita a holokaust. Jáchym Topol a jeho román *Sestra*. In Jiří Holý (ed.), *Holokaust/Šoa/Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 197–210.

že je plná jejich kostí, krve a hnisu. (Topol 2017: 102) Muzeum se nalézá v bývalém podzemním palebném srubu, což jen podporuje hrůzostrašnost vystavených exponátů – jedná se o vypreparované pamětníky, kteří mají v útrobach nainstalované drátky s elektřinou, aby mohli přehrávat svá svědectví. Naturalisticky je vykreslen všudypřítomný zápach, přičemž celková hororová atmosféra exploduje ve výjevu pitvy jednoho z omámených pamětníků; leží ve vaně s končetinami ve svěrácích, zatímco do něj Alex řeže po ruce připravenými nástroji. Mezi vystavenými mumifikovanými figurínami je i terezínský rodák Lebo, zavražděný po únosu z hořícího města. Mauzoleum je tak děsivé, že novinář, přítomný od samého začátku budování, zešílel a příznačně zvrací do upomínkového talíře s nápisem *Na pamjat' o Minske* (Topol 2017: 107). V rozhovoru s hlavním hrdinou situaci výstižně shrnuje: „Blíž se nejde dostat. k čemu? K hrůze.“ (Topol 2017: 120) Horově jsou vykresleny také samotné události 2. světové války, například vyplenění Chatyně, přibíjení obyvatel na stodoly a upalování obyvatel včetně toho, jak se na nich „škvařilo“ oblečení a obuv, ale i popis masových hrobů a kanibalismu. Dokonce už jenom myšlenky na minulost holokaustu se zobrazují jako démoni týrající své oběti. V podstatě celá kniha vyznívá až apokalyptickým nádechem, s čímž souvisí hořící místa piety, Terezín a Chatyň.

V Lustigově novele *Colette. Dívka z Antverp* (1992) je naprostá většina scén (pokud nepočítáme ty milostné), odehrávajících se v prostředí koncentračního tábora Osvětimi-Birkenau, popsána jako násilná a krutá. Hlavním protagonistou těchto vyobrazení je fanatický nacistický dozorce Edmund Franz-Horst Weissacker, který zabíjí a znásilňuje vězně čistě pro své sadistické potěšení, jelikož: „[k]rev, kromě měsíční krve žen, které se štítil, ho nemohla odstrašit ani znechutit.“ (Lustig 1992: 148) Zde dokládáme konkrétní příklady situací plných psychického a fyzického teroru doprovázeného nemorálním cynismem: „Než potrestal ženu, která ukradla dýmáček, odvedl ji k jamám a dal jí volbu: když přeskochí jámu se žhavým popelem, odpustí jí. [...] žádná nepřeskochila. Se strašným řevem se hroužila do příkopu s rozžhaveným popelem a Weissacker si odnesl dýmáček v kapse. Nenamáhal se ani čekat, až se tělo vypaří. Byla to jen nepatrná spirála páry [...]. Tělo je trochu vody a trochu masa, šlach a tkání, krve, žádná překážka pro oheň.“ (Lustig 1992: 9–10) či: „Můžete se nadýchat mandlí anebo si vybrat a dát přednost jámě. Bolí snad někoho na prsou, jako by ho pálila žába? Kdo má astma, tuberkulózu nebo chřipku, udělá líp, když půjde komínem. Kdo nabral dost sádla, to má lepší na vlastním tuku, v jámě. Čas jsou peníze. Musí se šetřit materiálem.“ (Lustig 1992: 41) Weissacker není obyčejným sériovým vrahem, naopak jeho osoba je demonizována, stává se hororovým ztělesněním nejvyššího zla, které má schopnost ďábelsky posednout svou oběť

a machiavelisticky ji ovládat jako svou loutku – Colette na něho neustále myslí, nemá ostatně na výběr, protože jeho přítomnost pociťuje v každé své modřině, dechu, žilce i pohledu, a i přesto, že ji týrá, je k němu záhadným způsobem přitahována: „Colette se nechala políbit [milencem Vilim] na rozloučenou a slyšela přitom v duchu Weissackerův hlas; viděla v představě jeho uniformu; tělo bez uniformy, svaly, šlachy, drsnou pleť.“ (Lustig 1992: 138)

Velmi kruté a zruďné je fyzické mučení prováděné táborovým, fanatickým lékařem (zřejmě má představovat praktiky Josefa Mengeleho): „[...] Amputujou jim ruce, nohy, prsty, bez umrtvení. Jsou pro ně míň než krysy, králíci, morčata. Jsou tam děti. [...]‘ Neřekla, jak jsou děti sežrané blechami a pokousané šváby, jak po nich lezou mouchy, škvoři, s boláky, na kterých se usadila špína. Vypadají mrtvé už zaživa. [...] Poloslepé, hluché, němé. [...] ,Nechávají si je tam na pokusy. Kastrují je. Píchají jim injekce, aby jim změnili barvu očí, vlasů. [...]“ (Lustig 1992: 163), „Viděla ženy, které měl medik na starosti [...]. Měly rozřezaná ěadra, ještě nezjizvené nové rány ve starých jizvách, od stehna až ke kotníku, rozpáraná břicha, vykuchané pohlavní orgány, zmrzačená pohlaví [...]“ (Lustig 1992: 164), „Mluvila o vylámaných čelistích některých nemocných, o pokusech s podbradní tkání a kouscích mozku v miskách a protivné nasládlé vůni hnisu a hlenů. A jak si medik i při nejtěžších pokusech hvízdá nějaký německý lendler, valčík [...]. O pitvách, kdy nemohla vsadit, že je neprováděl na spolehlivě zemřelých. O kloubech, končetinách a hlavách srovnaných na zemi u zdi jako květináče [...]“ (Lustig 1992: 166) Objevuje se zde i popis toho, jak byli vězni pokoušející se o útěk stahováni za živa z kůže, zatímco ostatní museli přihlížet, (Lustig 1992: 76) nebo jaké tresty se udělovaly milencům: „Zavřeli je [...] nahé do bunkru [...]. Do větrací šachty hodili [...] hrst krystalků cyklónu B. [...] Dusili se dlouho v předsmrtné křeči, známé důstojníkům z krematoria, kde se na sebe dušení vrhají a z bezmoci do sebe zatínají nehty a zuby, až na to, že milenci si mohli zarýt prsty jen do vlastního těla a hryzat se jako zvířata do hrdla, obličej a nosu nebo očí.“ (Lustig 1992: 175) Takové vyobrazení vykazuje prvky *splatteru*⁴² – hororového subžánru, vzniklého zpětným vlivem hororových filmů na literaturu, který je specifický použitím vizuálně výrazných krvavých a násilných scén. Naturalisticky zobrazuje fascinaci zranitelností lidského těla a dramatičnost jeho mrzačení.

Jako neustále se opakující motiv se vrací všudypřítomný popel, snášející se na tábor z tyčících komínů krematorií, doprovázen pachem spálených těl. Popel je považovaný za jeden z nejvíce nepříjemných faktorů života v koncentračním táboře – na jednom místě je dokonce řečeno, že

⁴² Viz *Splatter film* [online] [cit. 2021-07-06] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter_film.

hlad trápil lidi „skoro víc než popel ve vzduchu“ (Lustig 1992: 10), nesnesitelné hladovění vězňů je tedy degradováno na podobnou úroveň jako poletující saze. Colette mívá dokonce pocit, že s ní popel komunikuje. Zdá se, že ve vzduchu promlouvají duchové zemřelých obětí, což je signifikantní prvek pro *spirituální (duchařské) horory*: „[...] [P]ůvodně házeli mrtvé, které nestačili spálit, do vody. Mrtví se nafoukli a vystupovali na povrch jako chumáče navzájem k sobě lnoucích těl, spletené ruce, nohy, hlavy. Bylo jich víc než vody a bahna a ryby zahynuly. [...] A někdy, za noční směny, se zdálo, že mrtvolý ve větru mluví. Toho se báli Němci i vězni. Bylo to nepříjemné. S větrem to nabylo hypnotické síly.“ (Lustig 1992: 10)

Filmová adaptace⁴³ brutalitu některých scén ještě více zdůrazňuje. Kulisy koncentračního tábora připomínají strašidelný hrad v zábavním parku, jsou dějištěm příběhu plného nevkusného klišé, snaží se vyděsit, vyvolat napětí, a především dosáhnout komerčního úspěchu. Oproti knize je ve filmu mnohem více dějových atrakcí, pravděpodobně se záměrem nenechat diváka vydechnout, a některé sekvence včetně záchrany dvou hlavních postav na poslední chvíli připomínají thrillery a hollywoodské filmy.⁴⁴

⁴³ *Colette* [film]. Režie Milan CIESLAR. Česko, Slovensko, Nizozemsko, 2013.

⁴⁴ Viz SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. Holokaust v československém a českém hraném filmu. In Jiří Holý (ed.), *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 601–661.

6. Prvky detektivky

*Detektivka*⁴⁵ (detektivní román, novela, povídka), jeden z klíčových žánrů populární epiky, líčí procesy objasňování zločinů. Spadá do kriminální literatury (věnující se problematice zločinu), ale její funkce je především zábavná. Typickým prvkem je princip narativní mezery v informacích, soustřeďující se na otázku, kdo je vrahem, přičemž odpověď hledá jak detektiv, tak čtenář pomocí rozvíjení, ověřování a zamítání hypotetických podezření, základním kompozičním principem je tedy retardace, neboť autor záměrně odkládá identifikaci vraha.⁴⁶

Detektivní příběhy se těší velké popularitě díky všeobecné fascinaci trestnou činností a protispolečenským jednáním, i z toho důvodu se dle Dagmar Lorenz začaly od 80. let spojovat zločiny současnosti se zločiny nacistické minulosti.⁴⁷ V českojazyčném prostředí existuje poměrně málo děl kombinujících zájem o detektivní fikci s historickým psaním o holokaustu, přesto můžeme naleznout několik případů, např. ve tvorbě Petra Eidlera.

Tuto kapitolu se pochopitelně nabízí věnovat již zmiňované knize Petra Eidlera *Nahá s Davidovou hvězdou* (2016), která se už na obálce⁴⁸ pyšní označením „původní česká Detektivka“.⁴⁹ Kniha obsahuje klasické prvky detektivní fikce: důraz na líčení každodenní práce vyšetřovacího týmu, policejní slang, výslechy svědků a zájmových osob, technické popisy místa činu a výsledků pitvy, vykreslování nadbytku informací nedůležitých pro děj i snaha o „stupňování“ napětí – zde pomocí prolepsi, pohledů do budoucnosti: „Nevěřím na smůlu třináctek, ale možná na to něco je. Všechno totiž začalo v sobotu třináctého června.“ (Eidler 2016: 5); „[...] [M]usel [jsem] prudce přibrzdit, protože přes vozovku vyrazila kočka. ‚Smůla, černá číča,‘ [...]“ (Eidler 2016: 270)

Před začátkem samotného textu autor čtenáři sděluje: „Postavy a příběhy této knihy jsou fiktivní. Případná podobnost se skutečnými lidmi a událostmi je pouze náhodná.“ (Eidler 2016: 4) Toto prohlášení a upozornění na konstruovanost díla, taktéž velmi typické pro populární detektivní literaturu, ho má preventivně zbavit odpovědnosti za vše napsané, což si ještě

⁴⁵ Viz MOCNÁ, Dagmar. Detektivka. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 106–114.

⁴⁶ Tamtéž, s. 106.

⁴⁷ LORENZ, Dagmar C. G. In Search of the Criminal – in Search of the Crime Holocaust Literature and Films as Crime Fiction. In *Modern Austrian Literature* 31 (1998), č. 3–4, s. 37.

⁴⁸ Obálku zpracoval Marcel Bursák z nakladatelství MOBA.

⁴⁹ „Detektivka“ zapsaná s počáteční majuskulí odpovídá vyobrazení na knižní obálce.

„pojistil“ psaním pod pseudonymem.⁵⁰ Autor se vyjádřil tak, že psaní detektivek považuje za „skvělou a vzrušující duševní rozcvičku“⁵¹ – kromě toho, že můžeme zpochybnit morální stránku vykonávání „duševních rozcviček“ na tematice holokaustu, jedná se spíše o prosté zneužívání tématu ke komerčnímu úspěchu a peněžnímu zisku.

Detektivní příběh o třiatřiceti kapitolách, vyprávěný soukromým detektivem, jehož přítelkyně pracuje jako mluvčí pražského kriminálního oddělení, vypovídá o současnosti, ale retrospektivně se obrací k období holokaustu, neboť jednou z obětí dvou vyšetřovaných vražd je Židovka. Tento identifikační znak je odhalen díky jediné stopě nalezené na místě činu, řetízku s Davidovou hvězdou. Odkrývání její rodinné historie, zasažené 2. světovou válkou, se ale ukazuje jako zbytečné, kladení důrazu na její židovství bylo totiž falešnou stopou, přesto je mu věnována naprostá většina knihy. Hlavní hrdina totiž už dříve vyšetřoval zločiny spojené s prostředím Židovské obce v Praze,⁵² kde má dodnes kontakty, a je tématem fascinován. Prostřednictvím jeho pátrání a vyslýchání svědků se odkrývají nejen kulturní zvyky a realie ze židovského způsobu života, ale i zločiny holokaustu – avšak ty jsou často vykládány jako pouhé pozadí rodinného dramatu, jako obyčejná součást minulosti a běžné podávání „relevantních informací“ vyšetřovateli při výslechu. Vznikají tak absurdní situace – například, když si jeden z detektivů spokojeně vychutnává koláč při zmínce o koncentračním táboru, což působí jako banalizace a dehonestace šoa: „[...] Paní Tonka, to byla Kleinova paní, šla do koncentráku, pokud si vzpomínám. Už se odtamtud nevrátila. Víte, co za války Němci s Židy prováděli. O tom já ale neměla potuchy, naši mi jen řekli, že někam museli odjet. Byla jsem děcko. No, nabídněte si koláč, prosím.“ Lála si nacpal plnou pusou a spokojeně kýval hlavou.“ (Eidler 2016: 107) Souvisí s tím to, že v knize není holokaust považován za výjimečnou událost, ale za přirozenou součást průběhu dějin, i proto je bez potíží kladen do souvislosti s „běžnou“ smrtí v současné době: „V tak krátký době přijít o babičku a matku... Úplně jako za války v Auschwitzu na rampě.“ (Eidler 2016: 155)

Židovství je rovněž prostředkem „humoru“ bodrých vyšetřovatelů – když hlavní hrdina odhalí něco, co policejní oddělení už dávno ví, je prostřednictvím frazému odkázáno na kontrast židovství a křesťanství: „Sakra, takže jdu s křížkem po funuse.“ ,V týhle souvislosti bych o křížku nemluvil,‘ ucedil kapitán [...].“ (Eidler 2016: 113)

⁵⁰ Jeho občanské jméno je Petr Balajka, ale pod pseudonymem píše všechny své „detektivky“ (ty často obsahují tematiku 2. světové války, holokaustu a židovství).

⁵¹ *Petr Eidler* [online] [cit. 2021-07-14] Dostupné z: <https://www.mobaknihy.cz/eidler-petr/>.

⁵² Odpovídá to předchozím detektivkám Petra Eidlera s totožnou postavou detektiva.

Jael, dcera zavražděné, by se minulostí nejraději vůbec nezabývala (netuší, že byly vyvražďovány i jiné skupiny než ta židovská a není si ani jistá datem začátku 2. světové války): „[...] Nikdy jsem nechápala ty zarputilý lovce nacistů. Sedmdesát roků od skončení války. Je to už přece tak šíleně mrtvá historie. Kdybychom neměli své aktuální problémy. [...]“ (Eidler 2016: 171)⁵³ V závěru knihy si uvědomí svou fascinaci rodinnou historií sahající do holokaustu, odhalenou a upřesněnou detektivní prací, nahlíží na ni ale jako na jakési melodrama, pouhý příběh vhodný pro novinové plátky. Následující úryvek, včetně „rapování“ o událostech 2. světové války jako o dramatických, „trhákových“ zprávách, názorně vykresluje uchopení holokaustu v populární kultuře: „[...] Myslíš, [...] že to není zajímavější příběh? [...] Žid si vezme křesťanku, která kvůli němu přestoupí na jeho víru. Tonka vymýšlí likéry, aby chutnaly i ženským. To se mi moc líbí. Škoda že nemůžu okošťovat prababiččin likér. Prohání se po Hostivaři na koni. To musely být krásné časy. Narodí se Hela, moje babička.‘ ,A v Německu se začíná roztahovat Hitler,‘ zvolal jsem jako kdybych vykřikoval novinové titulky. Jael se rozesmála a hned na moji hru přistoupila. ,Tonka Kleinová se vrací k víře svých předků, aby zachránila sebe, manžela a Helgu!‘ ,Max Klein musí předat podnik svému švagrovi Rudolfovi Poštolkovi, aby zachránil svoji rodinu!‘ vykřikl jsem zase já. ,Skvělý,‘ Jael tancovala po kuchyni a rapovala. ,Max Klein nasadil švagrovi parohy. Hanka není Rudova dcera! Poštolka i Klein jdou do koncentráku!‘ ,Počkej,‘ zarazil jsem ji. ,To vůbec není sranda.‘ ,Ne, asi není. Jsem opilá,‘ klesla na židli vedle mě, ale v očích jí ještě jiskřilo.“ (Eidler 2016: 299–300)

Považujeme za velmi diskutabilní, zda je vhodné vkládat prvky detektivní literatury do fikční prózy s tematikou holokaustu, jelikož herní povaha detektivky integrovaná do kompozice vyprávění o šoa působí poněkud nepatřičně. Dle našeho názoru se vztah šoa a detektivky triviálního typu, minimálně v námi analyzované knize, nejeví jako funkční, působí jako obludné, degenerované spojení dvou masově čtenářsky oblíbených tematik bez jakéhokoliv uměleckého záměru; zdá se tedy, že jedinou motivací je upoutání konzumenta populární brakové literatury a následný komerční zisk.

⁵³ Kontrastně k této proklamaci působí soudní proces v *Továrně na mucholapky* (2008).

7. Prvky fantasy

*Fantasy*⁵⁴ můžeme definovat jako populární žánr iracionální fantastiky s tematickým zdroji v mýtu, pohádkách, rytířských eposech, středověkých legendách a romancích. Vyznačuje se tím, že proti racionalismu staví citovost, soustředí se na nadpřirozené jevy, magii a mystiku. Jak si všimla Helena Mázlová, topos fantasy spočívá ve vstupu do jiné dimenze s třemi základními možnostmi: „vytvoření imaginárního světa, vytvoření světa paralelního s naším a vstup do pseudohistorie našeho světa“.⁵⁵

Dle Michaela P. Yogeva není pravda, že by fantastika nebyla vhodná pro zobrazení holokaustu, paradoxně se jedná o nejpřirozenější způsob, jakým lze znovu představit tuto dobu extrémů – tábory smrti jsou totiž natolik naplněny nemyslitelnou brutalitou a hrůzou, že se automaticky stávají fantaskními (i autentická svědectví přeživších často plní apokalyptické obrazy či strašidelné postavy).⁵⁶ My si ale ukážeme, že existují také případy nevhodného začlenění prvků fantasy do prózy s tematikou šoa.

Nejprve bychom se rádi podrobněji zaměřili na *Továrnu na mucholapky* (*Fabryka mucholapek* 2008, český překlad 2011) z pera Andrzeje Barta (*1951), polského romanopisce, filmového scénáristy a režiséra, která má být metaforou světa, v němž nemá lidský život větší cenu než život hmyzu.⁵⁷ Román čtenáře přivádí před fiktivní soudní proces s někdejší předsedou židovské rady lodžského ghetta. Mordechaj Chaim Rumkowski (1877–1944), reálná postava polských dějin, je současnou optikou hodnocen rozporuplně. Někteří ho považují za nacistického kolaboranta s diktátorskými a otrokářskými sklony, dle jiných byl schopný podnikatel, zajišťující ekonomickou výdělečnost ghetta, a proto i jeho dlouhodobé zachovávání. Po zániku ghetta v roce 1944 odjel se svou ženou a nevlastním synem transportem do koncentračního tábora v Osvětimi-Birkenau, kde zahynul (dle některých svědectví ho z pomsty zahubili členové židovského Sonderkommanda, nikoliv Němci).⁵⁸ V knize je

⁵⁴ Viz MÁZLOVÁ, Helena. Fantasy. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 187–190.

⁵⁵ Tamtéž, s. 188.

⁵⁶ YOGEV, Michael P. The Fantastic in Holocaust Literature: Writing and Unwriting the Unbearable. In *Journal of the Fantastic in the Arts* 5 (1993), č. 2, s. 34.

⁵⁷ V ghettu fungovala továrna na mucholapky, v nichž se dle předpisů nesměla žádná moucha trápit déle než čtyřicet tři minut, jinak by to údajně nebylo humánní, (Bart 2011: 58) což působí absurdně vzhledem k tomu, jak dlouhé trápení zažívaly oběti plynových komor.

⁵⁸ Viz *Chaim Rumkowski* [online] [cit. 2021-07-16] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Chaim_Rumkowski.

obžalobou přirovnáván k Ivanu IV. Hroznému (Bart 2011: 48), zatímco obhajobou k Mojžíšovi (Bart 2011: 50), ale autor se snaží být nestranný a ani v samotném závěru nepostuluje konečný rozsudek (jednání končí směsicí dramatizací Shakespearových her, komentujících zneužití moci).

Andrzej Bart pomocí vícehlasné divadelní struktury představuje fiktivní, často parodická a protichůdná svědectví historických postav, které Rumkowského znaly, a mohou tak posuzovat jeho činy (např. Hans Biebow, Dawid Sierakowiak, Dr. Ulrich Schulz, Lucille Eichengreen). Přítomná je také Rumkowského rodina, krásná manželka Regina a jejich malý adoptivní syn Marek, kteří při procesu sice nemluví, avšak příběh je střídavě vyprávěn z jejich perspektivy. Gestem odhalujícím absurditu dramatu v soudní síni je i to, že Rumkowský se sice postaví, ale rozhodne se mlčet a nesnaží se nijak bránit.

Hlavním protagonistou a zároveň vypravěčem je Andreas, autorovo alterego, polský spisovatel a scénárista. Poznáváme ho v době, kdy se veškeré jeho úsilí zaměřuje na psaní a natáčení filmu o lodžském ghettu, jenž by měl vyvolat nadnárodní přitažlivost a zaujmout i diváky mimo polské publikum, chybí mu ale dostatek finančních prostředků a své problémy zahání alkoholem. Prvkem fantasy je už to, že se mu na samém počátku zdá jasnovidecký sen, odrážející realitu, o salónním vagónu přivázejícím Rumkowského s rodinou do Lodže v říjnu 1939. Následně ho po probuzení vyhledá tajemný muž, který mu postava mefistofelského typu (Marta Tomczok zaznamenala aluze na Goethova *Fausta*, Kafkův *Proces* a Bulgakova *Mistra a Markétku*)⁵⁹ nabídne nezapomenutelný zážitek. Ačkoliv sám sebe označuje za „obyčejného člověka“ (Bart 2011: 15), svým pestrobarevným oblečením, vzletným vyjadřováním a výstředně groteskním chováním působí jako pohádkový rampelník či kouzelník, navíc zná detaily z osobního života spisovatele (ví, že trpí kocovinou a popíjel s někým jiným než se svou partnerkou, zrovna shánějící po světě mecenáše). To, že Andreas zkoumá, zda neznámý nemá pod oblekem nemocniční pyžamo, pouze odkazuje na klasickou situaci v žánru fantasy – setkání člověka s nadpřirozenou entitou prvotně doprovázejí pochyby o duševním zdraví jednoho z přítomných. Jelikož mu ale tento samozvaný dobrodinec nabídne skutečný peněžní obnos, pokud napíše zprávu o probíhajícím soudním procesu, vyhoví mu a vydá se do Lodže, místa určení. Tam se svým přítelem dorazí na předem poskytnutou adresu. Jedná se o budovu továrny a vily v zámeckém stylu, vykreslenou jako velmi zanedbanou a bez života, pouze v ní

⁵⁹ TOMCZOK, Marta. The Flytrap Factory (Fabryka muchołapek). In E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firlej a H. Nichtburgerová (eds.), *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. Berlín, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, s. 191.

létají mouchy, což předesílá následující situaci – po předložení tajného hesla se totiž postavy octnou přímo v dějišti fiktivního procesu, ve kterém mrtví soudí mrtvého.

Proces obsahuje prvky klasického soudního řízení, vyskytuje se v něm postava obžalovaného, soudce, porota, žalobce, advokát, svědci, diváci i soudní zřízení. Jako prvek fantasy ale vystupuje skutečnost, že naprostá většina přítomných je po smrti (avšak ne všichni, prolíná se zde pozemský svět s nadpozemským) a soudcem se stal pravděpodobně Bůh – napovídá tomu ctihodný vzhled postavy (šedé vlasy a vousy) i vyjadřování: „Hřmění, vichr, lijáky, to je moje specialita,‘ pobrukoval si jakoby pro sebe [...]“ (Bart 2011: 167) či „Snad víte, že nemám na starost jenom vás. a bude tu ticho, já všechno vidím.“ (Bart 2011: 95) Elementem žánru fantasy je mimo jiné náhlé objevování lidí či konkrétních předmětů jakoby kouzlem: „V soudcových rukou se neznámo odkud objevila dřevěná palička [...]“ (Bart 2011: 190) V jednom momentě je tato imaginární „realita“ označena jako „onen svět“ (Bart 2011: 152), má se tedy jednat o jakési záhrobí, život po životě, paralelní vesmír s obdobnými pravidly jako ten náš. Některé z mrtvých-živých postav si ovšem svou situaci plně neuvědomují; například Marek se bezdůvodně obává, zda revolver jednoho ze svědků není nabitý. Podobně iracionálně se Regina strachuje o Rumkowského, když před soudem prodělá dva záchvaty mrtvice a musí pro něj přijít zřízení s nosítky: „Zbyla jí pouze naděje, že tu mají nemocnici nebo aspoň dobře vybavenou ošetrovnu.“ (Bart 2011: 195) „Duchové“ také o pauzách konzumují jídlo a ukládají se ke spánku.

Před aulou stojí mnoho nemoderně ošacených lidí, hovořících polsky, jidiš, německy i česky, včetně fotografujících novinářů, proto Andres, působící svým oblečením „cirkusácky“ (Bart 2011: 98), nejdříve akci chápe jako mezinárodní konferenci po vzoru populárních interaktivních workshopů. Určitým střepem reality zasahujícím do fantasy světa je položení této řečnické otázky: „Zajímavé, kde ti lidé zaparkovali?“ (Bart 2011: 53) Když mu ale stále více přítomných začíná připomínat reálné historické postavy (např. sestry Franze Kafky), začne uvažovat o tom, že blouzní (snaží se tak realisticky objasnit své „fantaskní vidiny“): „K tomu, abych lidí namačkané na sebe v ponuré chodbě pokládal za herce nebo za vědce ztělesňující postavy, o nichž byly napsány tlusté knihy, bylo totiž zapotřebí dosti vysokého stupně pomatenosti. Museli by být všichni potomky největších židovských tragédií [...]. Na svou obhajobu musím říct, že jsem se příliš nevyděsil, možná proto, že to nebylo poprvé, kdy se můj ubohý mozek choval jako utržený ze řetězu.“ (Bart 2011: 67) Jelikož jeho přítel Jurek má stejné „vidiny“, uvažuje o vypuklé epidemii. Jeho extrémní šok ze střetnutí s nadpozemským světem je dovršen, když málem omdlí po pozvání do sálu, kde spatří sedět Reginu Rumkowskou, tetu

svého zemřelého přítele Pavla Weinbergera, o které kdysi rozepsal povídku *Salome*, což označí za „nezasloužený zázrak“ (Bart 2011: 72). Následně fascinovaně přihlíží několika výpovědím svědků a odborníků – jedním z nich je host z USA, Hannah Arendtová (1906–1975), filozofka německo-židovského původu, se svým názorem na fungování židovských rad, jejíž přítomnost ho opět šokuje: „Něco takového už bylo moc i na vysokou horečku a dvojitý nápor halucinací. [...] [Z]askočený drzostí své choroby, jsem vyšel ven, abych konečně přišel k sobě.“ (Bart 2011: 84) Kromě fyzického či psychického onemocnění považuje za možného viníka dané situaci i snovou vidinu, tu ale vyloučí klasickým klišé, několikanásobným štípáním do zápěstí.

Tato nelibá situace „blouznění“ je Andreasovi příjemněna pohledem na krásnou rusovlasou Doru. Přestože dívka mluví česky, dokonale si rozumí (ve fantasy světě neexistuje žádná jazyková bariéra) a i přes zákaz vycházení se rozhodnou podniknout procházku městem a někdejší židovským ghettem. Bizarně působí, když se jich venku H. Arendtová zeptá, zda nechtějí někam svézt automobilem (odmítnou a využijí taxi služby). Dle zpustlých budov a moderně oděných lidí se jedná o současnou, reálnou Lodž, do které jsou ale integrovány postavy duchů. Můžeme jen spekulovat o tom, jak je možné, že Dora, dívka po smrti, mohla být propuštěna do pozemského světa, a to ve zhmotněné podobě (všichni ji vidí i s ní komunikují). Ve městě dokonce přespí a uvažují o lásce na první pohled, ale stále pocíťují pnutí mezi „snem“ a realitou: „Ale to všechno je přece nemožné.“ „Ano? Tak co tu teda děláme?“ Jak je u paranoiků zvykem, musel jsem ji uzemnit železnou logikou.“ (Bart 2011: 119) Nakonec je Andreas nucen odvést Doru zpět do budovy, aby společně se svou matkou nastoupila do vagónu vlaku, odvázejícího i rodinu Rumkowského a většinu účastníků soudu.

Závěr knihy s datací 31. prosince 2007 naznačuje, že se jednalo pouze o vidiny unaveného a na alkoholu závislého spisovatele: „V poslední době málo spím, vyléčený ze všeho, co ztěžuje správně zhodnotit situaci. ‚Když pacient cítí odpor reálného světa, vrhá všechnu energii směrem ke světu představ,‘ řekl Beatě profesor, který mě vyšetřoval. ‚Žádný alkohol a pohyb na čerstvém vzduchu. [...]‘“ (Bart 2011: 208) Andreas cítí, že je čas zapomenout na přízraky a udělat za vším tečku, ale zneklidňuje ho přítomnost pera ze zelené želvoviny v pouzdru vyloženém aksamitem, naprosto totožného s tím, co vlastnila Dora. Tento poměrně nepovedený patetický závěr jinak nevšedně napsané knihy můžeme považovat za žánrové klišé – protagonista se smíří s tím, že se jednalo o halucinaci, ale objeví se jedna maličkost, která to vylučuje a naznačuje, že se vše opravdu odehrálo.

Dle Gustawa Romanowského román vyvolává mnoho důležitých etických otázek, zároveň se ale přibližuje morálnímu relativismu⁶⁰ a Jacek Leociak knihu přímo označuje za příklad narcistického kýče, který holokaust zjednodušuje a redukuje na úhledné vrstevnice, než aby čtenáři poskytl hlubší porozumění.⁶¹ Zároveň bychom ale mohli namítnout, že díky zapojeným prvkům fantasy a reportážnímu střídání perspektiv různých postav se jedná o poměrně inovativní odklon od tradičního schématu historického románu. Zajímavá je rovněž filmová adaptace z roku 2019,⁶² v níž jsou ovšem mnohem více akcentovány prvky thrilleru. Myšlenkou Magdaleny Waligórské je, že „traumatický surrealismus“ zobrazování obětí jako duchů lze nejen v estetickém, ale i v morálním kontextu považovat za prostředek k vyjádření transgeneračního dopadu holokaustu na Poláky a terapeutického média, které pomocí fantazie poskytuje možnost pomstít se nebo napravit minulé škody, umožňuje imaginární sblížení obětí a těch, kteří obývají prostor jejich smrti.⁶³

Fantaskní surreální vize jsou taktéž stavebním prvkem „osvětimské kapitoly“ „*Měl jsem sen.*“ v Topolově románu *Sestra* (1994), které jsem se více věnovala v rámci analýzy prvků hororu a thrilleru. Postava Potoka zde vypráví přátelům svůj sen odehrávající se v poválečné podobě koncentračního tábora v Osvětimi, kam všechny přenesl létající koberec. „Návštěva“ v Osvětimi je prezentována jako něco fantomatického a ohromně působivého. Jelikož se mu tento temný hororový sen zdál v průběhu asi dvou dnů poté, co konzumoval lysohlávky a marihuanu, lze uvažovat o tom, že se ve skutečnosti jednalo o drogové halucinace.

Text bychom jistě mohli označit za takzvané *dark fantasy*, subžánr přibližující se hororu. Výrazným fantasy prvkem je zde nadpřirozená postava mluvícího a pohybujícího se kostlivce, ducha Josefa Nováka, který byl přísluhovačem nacistického teroru, ale zároveň jeho obětí, proto si nyní užívá posmrtný život v nebi. Tam ho prý dopravil „epesní šinkanzen“, načež ho Anděl odeslal na rampu, kde Bůh údajně rozdělval lidi „bílou hůlkou Rechts! und Links!“ (Topol 2019: 134) – pomocí těchto pokynů byli nebožtíci posláni do nebe či pekla. Vykrešlenou situaci posledního soudu lze jistě považovat za analogii k praxi selekcí v koncentračních táborech, zde jsme ale svědky obrácené bestiality, kdy jsou mučeni Němci. Naprosto absurdně působí, že

⁶⁰ Tamtéž, s. 192.

⁶¹ Tamtéž, s. 192.

⁶² *Fabryka mucholapek* [film]. Režie Andrzej BART. Polsko, 2019. Celovečerní film režirovaný Andrzejem Bartem dle vlastního scénáře.

⁶³ WALIGÓRSKA, Magdalena. Healing by Haunting: Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature. In *Prooftexts* 34 (2014), č. 2, s. 207.

Josef Mengele je obyvatelem ráje, kde vede zdravotní kliniku (když se skrýval v Amazonském pralese, tak prý vyléčil nemoci válčících kmenů, a zaslouhuje si tedy místo v edenu). Muži, ocitnuvší se v této snové realitě, přemýšlí, zda nejsou opilí, klasickým způsobem váhají, jestli si mají připustit existenci „fantasy světa“: „[...] David řekl: Ba ne, to není možné, takhle se zřezat. Tohle je skutečnost a nějaká blbá. a my jsme Davida, pánové a rytíři, v tu chvíli těžce a vážně nenáviděli.“ (Topol 2019: 106–107) Oproti *Emě a smrtihlavovi*, kde je pro Šimona sen prostředkem úniku před realitou, se zde jedná o nepříjemné uvěznění: „[...] [Já] jsem se už delší dobu snažil přijít o vědomí, ale moje vědomí, šéfové a podnikatelé, fungovalo jako tehdy ta hrůza, bylo najednou jakoby nezávislý... na mém vědomí. Něco mé vědomí prostě nutilo bejt... a vnímat.“ (Topol 2019: 130)

Podobně jako u hororových prvků integrovaných do kapitoly románu se i zde jedná o pozoruhodné užití konvencí žánru fantasy v rámci kompoziční výstavby textu.

Výrazné prvky žánru fantasy jsou přítomny taktéž v Krištúfkově novele *Ema a smrtihlav* (2014). Na začátku knihy je obdobně jako v detektivce *Nahá s Davidovou hvězdou* přítomen „disclaimer“, tentokrát včetně pasivně agresivní metodické poznámky, ospravedlňující autora s tím, že se jedná o fikci: „Táto kniha je fikcia, ktorá viac či menej odráža skutočný svet. Nemôže sa však v žiadnom prípade zamieňať s literatúrou faktu alebo odbornými historickými štúdiami. Jej ťažiskom je predovšetkým príbeh, napísaný s istou dávkou fantázie. Túto samozrejmosť zdôrazňujem s dobrým úmyslom niektorým čitateľom, ktorí na to s obľubou zabúdajú.“ (Krištúfek 2014: 5)

Chlapec Šimon se od roku 1942 ukrývá na slovenském venkově ve chlévě své tety; jelikož kvůli nebezpečí odhalení nesmí téměř vůbec vycházet ven a jedinou jeho aktivitou je prohlížení si časopisů, začne se velmi brzy nudit. V jednom z magazínů ho zaujme obrázková reklama se ženou na pláži, propagující tělový krém Nivea – při pohledu na ni si představuje moře a postupně spočítá všechna zrnka písku i mraky na obzoru. Prostřednictvím reklamy iniciuje procesy své dětské představivosti a vytvoří si vlastní paralelní imaginární svět, s jehož pomocí se snaží uniknout letargii i existenční úzkosti. Tuto snovou krajinu začne jednoho dne pozorovat sukem ve dřevě.⁶⁴ Ačkoliv poprvé otvorem prohlédne v létě, obzvlášť v zimních měsících mu

⁶⁴ Podobný motiv je i v závěru Bartovy *Továrny na mucholapky*, kde se chlapec Marek při transportu vlakem zabaví pohledem skrze díru ve dřevě, přičemž podobně jako Šimon spatří krásnou dívku: „Vtom také zahlédl škvíru mezi prkny, kterou kdosi rozšířil. Přitiskl se k ní půlkou obličeje, šťastný, že může něco vidět. Představil si, že nepatří do vagonu, ale do světa, který vidí. Odměnou za tu smělost spatřil dívku běžící k vlaku. V malinové

bude tím nejpříjemnějším únikem z chladné reality, u něhož stráví dlouhé hodiny. Stane se svědkem toho, jak krásnou dívku Emu (stejně jméno jako v reklamě) unese z pláže nacistický generál, kterého pojmenuje *Smrtihlav*, a později se sám do světa fantasy přenese, aby ji hrdinně zachránil a ona se opět mohla spokojeně natírat krémem.

V průběhu celé knihy se fluidně prolíná realita s denním sněním. Chlapcův otec sbíral motýly, on v chlévě vidí líhnoucího se lišaje smrtihlava, který sice odletí, ale jako by se dostal do světa fantasy v podobě generála Smrtihlava – ten má smrtihlava, symbolizujícího říšskou orlici, vyobrazeného na vojenské čapce i na slunečníku. Stejně tak se objevuje ve světě fantasy hrající gramofon, zatímco má chlapec na doslech reálnou hudbu linoucí se z blízké obytné budovy. Paralela mezi snovým a reálným nastane i tehdy, když ve snu při útěku před Smrtihlavem zakopne o gramofon, který přestane hrát, a generál proto zpozorní, přičemž v tu samou chvíli se i vojákovi, prohledávajícímu chlév, zdá, že něco zachytil. Lze tedy pozorovat, jak chlapec do snového světa integruje motivy z jemu známé skutečnosti. Zajímavé je, že přes oko, kterým se dívá do suku, se mu později vše rozmazává, jako by přestával vidět realitu. Splynutí reality a snu je doloženo v okamžiku, když přijdou chlév prohledat nacističtí vyšetřovatelé a on se přenese do světa fantasy samotnou silou vůle, stačí mu pouze otevřít oči, nepotřebuje suk: „Ťažké kroky mierili ku chlievu. s rachotom sa rozleteli dvere. [...] Šimon sa ešte väčšmi prikrčil so zavretými očami. Mal ich tuho zažmúrené a zapchával si uši. Nechcel nič vidieť, ani počuť. Nechcel tu byť. Cez prižmúrené viečka pocítil intenzívne svetlo. Na tvári vnímal teplo. Doliehal k nemu šum. Keď otvoril oči, ocitol sa na pláži.“ (Krištúfek 2014) To, že se nejednalo pouze o „coping strategii“ pro zvládnání stresu (což bychom mohli považovat za nápaditý motiv) dokládá lacině efektní klišé závěr, kdy Šimon spatří Emu dokonce i ve své dospělosti v roce 1961, zatímco si užívá rodinnou idylu u moře (ta tvoří rámcovou kompozici příběhu).

Začlenění prvků fantasy v této knize se zdá být problematické především proto, že holokaust se zde stává až jakýmsi prostředkem dětské hry, a obecně zde dochází k jeho trivializaci. Tematika druhé světové války vystupuje jako pouhá „nadbytečná kulisa“, je jen slabě naznačena, dlouhé roky jsou přeskakovány a vyprávěč o jejich hrůzách mlčí, čímž se syžet dostává do neostrých obrazů. Matúš Guziar dochází k závěru, že kniha je populárním čtivem vhodným na pláž,⁶⁵ dle našeho názoru se jedná o kýčovitě zpracování tematiky šoa na hranici

sukni a s rozevlátými rusými vlasy vypadala jako rajský [...] pták na šedém pozadí nastávajícího soumraku.“ (Bart 2011: 207)

⁶⁵ GUZIAR, Matúš. Krištúfek, *Peter. Ema a Smrtihlav*. iLiteratura.cz [online] 14. 1. 2016 [cit. 2021-07-18]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35881/kristufek-peter-ema-a-smrtihlav>.

brakové literatury či filmu (obsahuje například krátké věty připomínající střihy kamery a je zřejmé, že byla psána za účelem filmové adaptace). Diskutabilní je i to, že autor použil zrovna reklamu na tělový krém Nivea, když přihlédneme k tomu, že firma byla za 2. světové války kvůli židovskému původu zakladatelů terčem antisemitistické kampaně a reklamování produktů pod jménem značky se zakazovalo. Na předsádce knihy⁶⁶ je použita fotografie islandské reklamy na pleťový krém Nivea (nikoliv tělový, jak je o něm referováno) z roku 1943, a to s oříznutými nápisy v islandštině. Můžeme jen spekulovat, zda se autor tímto aktem nepřipravoval na případnou komerční spolupráci s kosmetickou firmou v rámci uvedení v připravovaném filmovém zpracování.⁶⁷

⁶⁶ Design a grafickou úpravu knihy vytvořil Palo Bálík.

⁶⁷ Předpokládané datum vydání filmu je rok 2022. Viz *Ema a smrtihlav. Ema & Death's-Head*. [online] [cit. 2021-07-18] Dostupné z: <http://www.aic.sk/slovak-films/23331.html>.

8. Závěr

Předešlá analýza děl dostatečně potvrdila naši tezi, že se ve fikční próze s tematikou holokaustu hojně uplatňují prvky mnohých populárních žánrů, a to jak v tematické, motivické, kompoziční i stylové rovině.

Můžeme vypozařovat dvě hlavní motivace této skutečnosti: buď je integrování elementů popkultury prostředkem literární inovace ve fikční reprezentaci šoa a jeho profanace (př. *Sestra, Továrna na mucholapky*), nebo funguje jako zaručený marketingový nástroj zajišťující úspěch díla v kulturním mainstreamu (př. *Colette, Ema a smrtihlav*). Vyplývá z toho několik možných důsledků: hrůzy holokaustu jsou trivializovány a banalizovány (*Ema a smrtihlav, Nahá s Davidovou hvězdou*), nebo naopak morbidně, až perverzně „zveličovány“ (*Colette, Chladnou zemí*). Morálně napadnutelná je šokující skutečnost, že v některých případech holokaust slouží pouze jako kulisa „atraktivizující“ děj. Oproti tomu inovativní využívání prvků popkultury se ukazuje jako umělecky nosné a svědčí o hledání a nacházení nových možností estetických aktualizací.

Příliš nás nepřekvapilo, že ačkoliv součástí zkoumaného materiálu byla díla autorů tří národností, neshledali jsme žádné výrazné rozdíly, jelikož české, slovenské a kulturní prostředí jsou si velmi blízké. Každopádně by ale mohlo být zajímavé podrobit komparaci větší vzorek zahrnující také mimoevropský kontext. V této práci jsme se chtěli pokusit detekovat prvky popkultury i v tzv. kanonických dílech z konce dvacátého století, ale důkladnější pozornost by si jistě zasloužila také nejnovější literární produkce z posledních let, na kterou zde bohužel nezbyl dostatek prostoru.

Na závěr bychom rádi upozornili na to, že holokaust se stále obtížně uchopuje jako fikční svět právě z toho důvodu, že je reálnou a strašlivou událostí poměrně nedávné historie. Jak konstatuje Jiří Holý: „Literární i jiné umělecké reprezentace šoa se tak musí stále znovu vyrovnávat s dvojím 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. [...] Tvrzení o nezávislosti fikčního světa literárního díla, v němž vládne imaginace, na světě aktuálním, na kategoriích pravdivosti a morálky, nelze v tomto případě obhájit.“⁶⁸ Je otázkou, nakolik hypertrofie děl (beletrie, filmy) zabývajících se holokaustem

⁶⁸ HOLÝ, Jiří. Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa? In T. Jelínek a B. Soukupová (eds.), *Bílá místa ve výzkumu holokaustu*. Praha: Spolek akademiků Židů, 2014, s. 260.

přispívá k znecitlivění tématu a tendenci k morálnímu cynismu. Avšak někdy se objevující názor, že by o holokaustu měli psát jen ti, kteří ho zažili, je poměrně radikální – nikomu nemůžeme zakazovat určitá témata; ostatně vzhledem k tomu, že generace přeživších vymírá, by to neslo zvláštní rizika, a navíc ani svědectví přeživšího není striktně autentické (jak jsme si názorně ukázali na případě knih Arnošta Lustiga).

Toto uvažování můžeme snad shrnout tak, že ať už je literatura s námětem holokaustu psána z jakýchkoliv pohnutek, téma zachování paměti je v psaní o holokaustu tím nejdůležitějším.

9. Seznam použité literatury

Prameny

- BART, Andrzej. *Továrna na mucholapky*. Praha: Fra, 2011.
- Colette* [film]. Režie Milan CIESLAR. Česko, Slovensko, Nizozemsko, 2013.
- EIDLER, Petr. *Nahá s Davidovou hvězdou*. Brno: MOBA, 2016.
- Fabryka mucholapek* [film]. Režie Andrzej BART. Polsko, 2019.
- KRIŠTÚFEK, Peter. *Ema a smrtihlav*. Bratislava: Artforum, 2014.
- LUSTIG, Arnošt. *Colette. Dívka z Antverp*. Praha: Kvarta, 1992.
- LUSTIG, Arnošt. *Nemilovaná. z deníku sedmnáctileté Perly Sch*. Praha: Odeon, 1991.
- TOPOL, Jáchym. *Chladnou zemí*. 2. vyd. Praha: Torst, 2017.
- TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha a Brno: Host, 2019.

Odborná literatura

- BÍLEK, Petr A. Transponování české populární kultury aneb Pár obecných poznámek úvodem. In P. A. Bílek a J. Šebek (eds.). *Česká populární kultura: transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: FF UK, 2017, s. 7–14.
- GEUENS, Jean-Pierre. Pornography and the Holocaust. The Last Transgression. In *Film Criticism* 20 (1995), č. 1–2, s. 114–130.
- HOLÝ, Jiří. Emma and the Death's Head Hawkmoth (Ema a Smrtihlav). In E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firlej a H. Nichtburgerová (eds.), *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. Berlín, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, s. 169–171.
- HOLÝ, Jiří. Obraz šoa v české literatuře. In Lenka Jungmannová (ed.), *Česká literatura rozhraní a okraje: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky*. Praha, Akropolis 2010, s. 99–110.
- HOLÝ, Jiří. Trauma návratu a šoa v literatuře „druhé generace“. In J. Holý, P. Málek, M. Špirit a F. Tomáš, *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 169–201.

- HOLÝ, Jiří. Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa? In T. Jelínek a B. Soukupová (eds.), *Bílá místa ve výzkumu holokaustu*. Praha: Spolek akademiků Židů, 2014, s. 251–264.
- HOLÝ, Jiří. Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce. In J. Holý, P. Málek, M. Špirit a F. Tomáš, *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 7–65.
- KAPTAYN, Valentina. Der Holocaust mit den Augen einer Frau: Die Novelle Nemilovaná. z deníku sedmnáctileté Perly Sch. Von Arnošt Lustig. In Jiří Holý (ed.), *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe. 1970s and 1980s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 89–100.
- KLIEMS, Alfrun. Intermedialita a holokaust. Jáchym Topol a jeho román Sestra. In Jiří Holý (ed.), *Holokaust/Šoa/Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 197–210.
- KLIEMS, Alfrun. The Devil's Workshop (Chladnou zemí). In E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firlej a H. Nichtburgerová (eds.), *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. Berlín, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, s. 136–138.
- LORENZ, Dagmar C. G. In Search of the Criminal – in Search of the Crime Holocaust Literature and Films as Crime Fiction. In *Modern Austrian Literature* 31 (1998), č. 3–4, s. 35–48.
- MARSHMAN, Sophia. From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture. In *eSharp* 6 (2005), s. 1–20.
- MÁZLOVÁ, Helena. Fantasy. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 187–190.
- MÁZLOVÁ, Helena – KUDLÁČ, Antonín K. K. Horror. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 253–258.
- MOCNÁ, Dagmar. Červená knihovna. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 86–89.
- MOCNÁ, Dagmar. Detektivka. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 106–114.

- MOCNÁ, Dagmar. Erotická literatura. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 168–174.
- MOCNÁ, Dagmar. Populární literatura. In D. Mocná a J. Peterka (eds.), *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 501–508.
- ROSENFELD, Alvin H. *A Double Dying. Reflectiions on Holocaust Literature*. Londýn: Indiana University Press, 1980.
- ROSENFELD, Alvin H. *The End of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- ROTHBERG, Michael. „Touch an Event to Begin“: Americanizing the Holocaust. In týž, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, s. 221–263.
- SLADOVNÍKOVÁ, Šárka. Holokaust v československém a českém hraném filmu. In Jiří Holý (ed.), *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis, 2016, s. 601–661.
- ŠPIRIT, Michael. Zamyšlení, jakých je věru málo. In týž, *Počátky potíží*. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2006, s. 41–53.
- TOMÁŠ, Filip. Král promluvil, neřekl nic. In J. Holý, P. Málek, M. Špirit a F. Tomáš, *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 203–225.
- TOMCZOK, Marta. The Flytrap Factory (Fabryka muchołapek). In E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firlej a H. Nichtburgerová (eds.), *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. Berlín, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2021, s. 190–193.
- VLASÁKOVÁ, Šárka. Ana Novac's The Beautiful Days of My Youth and Arnošt Lustig's The Unloved. In Jiří Holý (ed.), *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe. 1970s and 1980s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 73–87.
- WALIGÓRSKA, Magdalena. Healing by Haunting: Jewish Ghosts in Contemporary Polish Literature. In *Prooftexts* 34 (2014), č. 2, s. 207–231.
- YOGEV, Michael P. The Fantastic in Holocaust Literature: Writing and Unwriting the Unbearable. In *Journal of the Fantastic in the Arts* 5 (1993), č. 2, s. 32–49.
- ZÍTKOVÁ, Irena. Modlitba za Colette Cohenovou. In *Tvar* 12 (2001), č. 19, s. 20.

Internetové zdroje

Ema a smrtihlav. Ema & Death's-Head. [online] [cit. 2021-07-18] Dostupné z: <http://www.aic.sk/slovak-films/23331.html>.

GUZIAR, Matúš. Krištúfek, Peter. *Ema a Smrtihlav.* iLiteratura.cz [online] 14. 1. 2016 [cit. 2021-07-18]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35881/kristufek-peter-ema-a-smrtihlav>.

Chaim Rumkowski [online] [cit. 2021-07-16] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Chaim_Rumkowski.

Jáchym Topol: Chladnou zemí. In *České knihy, které musíte znát* [podcast]. Pořad připravil Tomáš Pancíř. Praha: Radio Prague International, 25. 11. 2020. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/ceske-knihy-ktere-musite-znat-8508847/19>.

Petr Eidler [online] [cit. 2021-07-14] Dostupné z: <https://www.mobaknihy.cz/eidler-petr/>.

Splatter film [online] [cit. 2021-07-06] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Splatter_film.

Tanec smrti [online] [cit. 2021-07-12] Dostupné z: https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php?title=Tanec_smrti&oldid=16633.