

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Arna Dusíková

Holokaust očima viníků
Holocaust through the Eyes of the Guilty Participants

Praha 2009

vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé diplomové práce, Prof. PhDr. Jiřímu Holému DrSc. za trpělivost a odborné vedení. Dále děkuji za podporu svým rodičům a sestře, a to nejen při psaní diplomové práce a při studiu, ale za podporu životní.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

podpis

Anotace:

Smyslem této diplomové práce není rozšiřování již tak početné faktografické literatury věnované holokaustu, ale zamyšlení se nad fenoménem viny za pomoci takových literárních textů, které umožňují nahlédnout na stranu pachatelů. Kromě samotné viny je důraz kladen na naratologické postupy použité v dílech s tzv. nespolehlivým vypravěčem. Jakékoliv zpracování problematiky holokaustu se nemůže vyhnout historickým termínům a dějinným faktům, která jsou zde ale zmíněna pouze pro přehlednost a srozumitelnost, ačkoliv znalost holokaustu, přinejmenším v těch nejhrubších rysech, se předpokládá.

Abstract:

The aim of this diploma thesis is not to increase the already large amount of factual literature on holocaust, but to think about a phenomenon of guilt with the help of such literary texts that enable to look at the side of culprits. Beside the guilt itself, the stress is being put on narrative procedures used in the pieces with the so called unreliable narrator. Whatever the literary process may be, it cannot avoid historical terms and facts, that are, though, mentioned only to make the text easier to comprehend. The knowledge of holocaust, on an elementary basis at least, is expected anyway.

Klíčová slova:

holokaust, pocity viny, nespolehlivost, vypravěč, hlavní hrdina, er-forma, ich-forma

Key Words:

holocaust, guilt feelings, unreliability, narrator, protagonist, third-person narrator,
first-person narrator

Obsah

- 1.0 Úvod
- 1.1 Vymezení pojmu vina
 - 1.1.1 Vina v teologickém pojetí
 - 1.1.2 Vina v sociologickém pojetí
 - 1.1.3 Vina v psychologickém pojetí
 - 1.1.4 Vina a holokaust
 - 1.1.4.1 Vztah “pán - rab“
- 1.2 Narativ děl z pohledu nacistických viníků
 - 1.2.1 Text a vypravěč
 - 1.2.2 Nespolehlivost a věrohodnost ve vyprávění
 - 1.2.3 Ukázka nespolehlivého vypravěče ve *Vraždě Rogera Ackroyda*
- 1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků
 - 1.3.1 Posmyszová, Zofie: *Pasažérka*
 - 1.3.2 Fuks: Ladislav: *Spalovač mrtvol*
 - 1.3.3 Merle, Robert: *Smrt je mým řemeslem*
 - 1.3.3.1 Höß, Rudolf: *Velitelem v Osvětimi. Autobiografické zápisky*
 - 1.3.4 Hilsenrath, David: *Nácek & holič*
 - 1.3.5 Moczarski, Kazimierz: *Rozhovory s katem*
 - 1.3.6 Amis, Martin: *Šíp času. Povaha zločinu*
 - 1.3.7 Schlink, Bernhard: *Předčítač*
 - 1.3.8 Littell, Jonathan: *Laskavé bohyně*

- 1.4 Závěr
 - 1.4.1 Narativ literárních děl z pohledu nacistických viníků
 - 1.4.2 Vina v pojetí literárních děl z pohledu nacistických viníků
- 1.5 Použitá literatura
 - 1.5.1 Primární literatura
 - 1.5.2 Sekundární literatura
 - 1.5.3 Internetové zdroje

1.0 Úvod

V práci “Holokaust očima viníků“ se budu zabývat beletrií a autobiografickou či vzpomínkovou tvorbou psanou z perspektivy nacistických příslušníků nebo osob, jež se určitým způsobem podílely na likvidaci židovského obyvatelstva za druhé světové války.

Primárním úkolem je zmapování narativu literatury tohoto typu. K tomuto cíli vede cesta přes psychologické téma viny, literárněteoretický rozbor stěžejních beletristických děl a srovnání beletrie s autobiografickými nebo vzpomínkovými díly nacistů.

Na otázku, kdo je skutečně vinen za holokaust, není snadná odpověď. Nelze ukázat prstem a říci ten a tento a ještě tenhle člověk a ti ostatní za nic nemohou. Zároveň nelze obvinít celou německou společnost. Jestliže je vina soubor subjektivních pocitů, provinil se jen ten, kdo se vinen cítí? Existuje obecné měřítko, podle kterého je možné objektivně určit vinu jako takovou? Když se vědomě nesnažíme zabránit zlu, kterého jsme svědky, jsme stejně vinni jako pachatel? Práce nenabízí jednoznačné odpovědi na uvedená dilemata, ale snaží se přispět k vysvětlení, proč tyto odpovědi jednoznačné být nemohou.

Fenomén holokaustu byl probádán z mnoha různých hledisek, ekonomického, politického, historického, teologického, sociologického a samozřejmě i uměleckého. V dějinách lidského společenství je holokaust vnímán jako něco, co doslova bourá veškeré představy o morálce, proto je oprávněné se ptát, jestli vůbec má někdo právo tvořit fikci s tímto tématem. Lidská představivost se brání pochopit, že taková továrna na smrt¹, jakou bezpochyby koncentrační tábory byly, mohla doopravdy existovat. O její existenci ale svědčí téměř nespočet svědectví. Holokaustem je popřena lidská morálka, tento masakr není jen jedním z mnoha jiných v dějinách, ale překračuje základní povědomí o rozlišení dobra a zla. To se týká mimo jiné překračování morálky náboženského Desatera, které je v podtextu mnoha světských zákonů. Lidé šli holokaustem sami proti sobě.

Po Osvětimi už není možné psát básně, protože by to bylo barbarství.² Tento výrok lze vykládat tak, že jakékoliv zobrazení hrozné skutečnosti by ji stejně neukázalo takovou, jaká byla, a psát o čemkoliv jiném je nemyslitelné, protože nic jiného než prožitá hrůza v myslích přeživších být ani nemůže. A přesto literární díla s tématem holokaustu vznikala a vznikají dál. Jedním z vysvětlení je touha svědčit. Snaha podat svědectví, využít všech prostředků

¹ Vžitě sousloví pro koncentrační tábor Osvětim. Toto označení je názvem české knihy dvou židovských autorů Ericha Schöna/Kulky a Oty Krause, která vyšla v roce 1946.

² Výrok Adornův.

a možností a vyprávět o tom, co se stalo. Protože právě vyprávěním jako takovým se předává lidská zkušenost a utužuje se obecné kolektivní povědomí. Autoři fikčních světů týkajících se holokaustu přistupují k jejich tvorbě různými způsoby. Nápadná a rozšířená je autenticita, dokumentárnost, literatura působící syrovými fakty. Jedině nepřikrášlenou skutečností může spisovatel vystihnout realitu, protože umělecké prostředky nejsou dostačující. S tímto typem je princip svědeckví svázán nejpevněji. Patří sem např. *Židovská válka* Henryka Grynberga a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila (Holý a kol., 2006, s. 11). V dílech s tématem holokaustu se uplatňuje i složitější prokomponovaná vypravěčská stavba a těžiště výpovědi díla pak spočívá právě na ní. Příkladem je *Spalovač mrtvol* Ladislava Fukse nebo *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* Arnošta Lustiga. Z hlediska různých “point of view“ vznikla díla nazíraná třemi základními pohledy: pohledem svědka (*the witness*), oběti (*the victim*) a viníka (*the culprit*).³ Právě díla z perspektivy viníka nebo spolupachatele spolu s pojetím viny v nich jsou tématem této práce (konkrétní literární díla viz kapitola 1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků).

Díla, jimiž se práce zabývá, jsou z hlediska narace velmi úzce spjata s kategorií nespolehlivosti (blíže viz kap. 1.2.2 Nespolehlivost a věrohodnost ve vyprávění). Jev nespolehlivého vypravěče může být spjat s jeho mravní pokleslostí, dílo je podáno perspektivou osoby, jejíž životní hodnoty, názory a činy se odchyľují od definice psychického zdraví. Existují nejméně dva historické kořeny, z nichž se takové vyprávění rodí. Jiří Holý poukazuje na španělský pikareskní román 16. století, *do něhož se promítá věčný, až bezohledný individualismus hlavního hrdiny (jenž bývá zároveň vypravěčem) a tvrdě reálný, deziluzivní pohled na svět* (Holý, 2008, s. 168) a konfese, které *navozují intimitu a sebeodhalování má nádech senzačnosti* (Holý, 2008, s. 170). U obou pramenů je nápadné především vypravěčovo *já*, které navozuje pocit důvěryhodnosti, intimity, čtenář mívá pocit, že se mu někdo svěřuje a je-li tomu tak, nemůže být přece zlý. Text s tím počítá a na pochopení této iluze⁴ je vyprávění vystavěno.

Literatura zabývající se holokaustem používá několika základních termínů. V této práci jsou termíny holokaust, genocida, pogrom a šoa chápány následujícím způsobem. Řecké

³ The Extermination as the object of the creator's fascination, or more modestly - the theme of his work, somewhat automatically extends the range of his influence. It Leads to a specific accumulation of roles: *the witness - the victim - and the culprit*. This refers not only to those writers who survived the Holocaust, though it relates to them above all (Gawliński, Sranisław: The discourse of the Holocaust. Problems of the literary communication. In: Holý, Jiří (editor) a kolektiv autorů: Holokaust - Šoa - Zagłada v české, slovenské a polské literatuře. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2007, s. 19)

⁴ Která samozřejmě nemůže být z díla patrná okamžitě, ale postupně.

slovo *holokaust* označuje vyvražďování Židů nacisty, přesněji systematické vyvražďování, které probíhalo za druhé světové války. Hebrejské *šoa*⁵ je v češtině nesklonné neutrum označující totéž co holokaust. Toto hebrejské slovo bývá často překládáno jako katastrofa a znamená také ničení (Trenon, 1997, s. 110). Slovo holokaust je v této práci psáno s “k” ve shodě se sborníkem “Holokaust - šoa - zagłada” (Holý, 2007, s. 15). *Genocida* znamená vyvražďování příslušníků národních, etnických, náboženských nebo rasových skupin. Pojem *pogrom* označuje většinou hromadné, násilné a většinou krvavé pronásledování většího počtu lidí vůbec.⁶ Srovnáme-li jednotlivé pojmy, dojdeme k závěru, že všechny označují hromadné pronásledování, potlačování a vyvražďování velkého počtu lidí, přičemž *pogrom* je nejobecnější, genocida specifikuje, co spojuje osoby v pronásledované skupině a holokaust je specifický pojem označující konkrétní historickou událost, která proběhla za druhé světové války. Slovo *holokaust* pochází z řečtiny. *Řecká verze Bible – Septuaginta – překládá hebrejské slovo olah znamenající doslovně „co je obětováno“, výrazem holocaust* (Trenon, 1997, s. 109). Trenon ještě dodává, že tato oběť je většinou strávena ohněm, spálena na prach. Co se týče způsobu psaní slova žid, je v této práci používáno malé počáteční písmeno, protože je myšleno určité etnikum.

První část práce vymezuje teoretický podklad týkající se dvou základních témat. A to viny jako fenoménu rozebíranému z různých hledisek, např. teologického, sociologického apod., přičemž jedna z kapitol je věnována vině, která se váže přímo k holokaustu. Druhým tématem je nespolehlivost ve vyprávění a zároveň důvěra ve vypravěče. Ve druhé části práce jsou zařazeny kapitoly obsahující pojednání o vybraných stěžejních beletristických i autobiografických dílech, která jsou řazena podle roku jejich prvního vydání, aby bylo přehlednější jejich srovnání z hlediska doby vzniku. V kapitolách věnovaných analýze jednotlivých děl je kladen důraz na práci s textem jako takovým. Závěr vztahuje poznatky získané z těchto literárních textů k vině, jak byla teoreticky vymezena.

⁵ Bývá používáno ve velké míře od natočení dokumentu s přeživšími oběťmi holokaustu Claudem Lanzmannem.

⁶ viz Slovník cizích slov. Encyklopedický dům spol. s. r. o. Český Těšín, 1996, s. 118, 135, 265. Klímeš, Lumír: Slovník cizích slov. Státní pedagogické nakladatelství n. p, Praha 1998, s.223, 266, 583.

1.1 Vymezení pojmu „vina“

Vina není snadno definovatelná kategorie, nemůžeme přesně říci, co vina je a co už není, protože se sice dá zkoumat z hledisek různých odborných odvětví, ale zároveň se vždy týká individuální psychiky člověka a pocity lze popsat, nikoliv definovat. Pojem viník je ale pro tuto práci stěžejní a k pochopení literatury psané z tohoto úhlu pohledu je důležité vymezit základní oblasti, v nichž vina hraje roli, a koncepce, které napomáhají jejímu ohraničení. Vina a svědomí téměř automaticky spadají pod oblast psychologického zkoumání, protože jsou to niterné lidské pocity, ale různá pojetí a vysvětlení najdeme i v dalších humanistických oborech, jako je sociologie, teologie, politika atd., tedy všude, kde hraje člověk hlavní roli.

1.1.1 Vina v teologickém pojetí

Jako základ nejdůležitějších mravních pravidel je v tradici světa křesťanského a judaistického vnímáno Desatero.⁷ Tento soubor přikázání se postupem času integroval do světských zákonů a dosud přežívá jako základní humánní imperativy.

*V náboženském jazyce se setkáváme s dvojicí pojmů. Je to přímo pojem **vina** a pak pojem **hřích** (Kocvrlichová, 2006, s. 15; zvýraznila AD). Hřích je na základě Bible vymezován jako porušení zákona lásky a víry. Smrtelným hříchem je především popření Ježíše Krista⁸, tedy popření víry samé. Je nutné si uvědomit, že člověku byla dána svobodná vůle, tudíž že hřích není osudem, nýbrž svobodným činem člověka (Novotný, 1992, s. 226). Oproti tomu je vina považována za hřích subjektivní, záleží tedy na zhodnocení viny jako takové určitým subjektem. Vina je pojem užívaný *vnitrosvětsky*, hřích je interní teologický pojem (Kocvrlichová, 2006, s. 18). Obecné vnímání rozdílu mezi hříchem a vinou je následující. Hřích je brán jako něco, co se může stát, aniž by se o to člověk sám přičinil. Vina je*

⁷ Desatero:

1. V jednoho Boha věřiti budeš.
2. Nevezmeš jméno boží nadarmo.
3. Pomni, člověče, abys den sváteční světil.
4. Cti otce svého i matku svou, abys dlouho živ byl a dobře ti bylo na zemi.
5. Nezapíšeš.
6. Nesesmilníš.
7. Nepokradeš.
8. Nepromluvíš křivého svědectví proti bližnímu svému.
9. Nepožádáš manželky bližního svého.
10. Aniž požádáš statku jeho.

⁸ Pouze v Novém Zákoně.

na druhou stranu pocit, že jsme vykonali něco špatného, něco v rozporu s naším svědomím. Existuje odstupňování hříchu a na příčku nejvyššího provinění je stavěn takový hřích, který je spáchán dobrovolně, ze svobodné vůle. Člověk si vybírá zlo a čin páchá také se zlým úmyslem. Naopak *lehký hřích je charakterizován tím, že jedinec nedodrží mravní zákon ve věci ne příliš závažné a nebo i ve věci závažné za předpokladu, že se tak stalo bez plného vědomí a bez naprostého souhlasu provinivšího se člověka* (Kocvrlichová, 2006, s.17). Kocvrlichová vymezuje i vinu formální, tedy případ, kdy není špatný skutek sám o sobě, ale jako špatný jej vnímá sám původce, roli tu hraje otázka svědomí (viz níže).

S odkazem na Katechismus katolické církve zmiňuje Kocvrlichová tři prvky, jež musí být dobré, aby i čin ve výsledku byl dobrý a nestal se hříchem. Tyto tři prvky jsou:

1. předmět,
2. úmysl
3. okolnosti,

přičemž *mravní charakter lidských skutků je vždy tvořen souhrnem těchto tří prvků.*

Vina sama o sobě člověka nesužuje, trápí ho pocit viny - ten je trýznivý, ten vyvolává výčitky svědomí a bolí. Člověk se chce tohoto tíživého pocitu zbavit, a tak se jej snaží přemístit jinam. Přesouvat se může vina několikerým směrem. Například *od konkrétních činů k hlubším vrstvám, to je k postojům a charakteru člověka.* To znamená, že problematizovaným jádrem viny už není samotný čin, ale povaha člověka, který jej spáchal. Odtud není daleko k tomu, že vina jednotlivce směřuje k tzv. strukturnímu hříchu (Kocvrlichová, 2006, s. 19). Jednotlivec přestává být za své provinění zodpovědný, protože za činy jednotlivých osob odpovídá společnost, která je formovala a která tak mohla změnit například jejich od přírody mírumilovné založení.

Výše byla zmíněna formální vina a pojem svědomí. *Podle tradičního učení se svědomí rozlišuje na předcházející a následné podle toho, zda se projevuje před tím či potom, co nositel jednal. Předcházející svědomí lze rozlišit na vybízející a varující, následné na dobré a špatné, to podle toho, zda je kvalita budoucího či minulého chování dobrá či špatná. Svědomí následné špatné bývá nejčastěji ztotožňováno s celkovým pojmem svědomí* (zvýraznila AD). *Jeho důsledkem bývá rozervanost, neuniknutelnost obžalobám, pocit vyloučení ze společenství s ostatními lidmi...* (Kocvrlichová, 2006, s. 21). Z uvedeného vyplývá, že svědomí je pojem užívaný zejména v takovém případě, že nastala situace je negativního rázu, to znamená, že člověk vnímá se chování jako špatné. Výčitky svědomí také fungují daleko delší dobu než pozitivní pocity z vykonaného dobra. Pro tuto tezi mluví fakt,

že pro pozitivní pocity jako protiklad k “výčítkám svědomí“ neexistuje zastřešující termín, kdežto se “svědomím“ a “výčítkami svědomí“ se setkáváme často. Snaha vymezovat různé druhy svědomí svědčí o tom, že je to kategorie velmi obtížně uchopitelná a definovatelná. Zejména co se týče subjektivního pojetí. Svědomí nemůže být u dvou lidí totožné, nejen proto, že co jedinec, to jiná míra pocitů viny daná rozdílnými charaktery, ale i proto, že dva různí lidé se těžko dostanou do situace, jejíž okolnosti by byly naprosto totožné – osoby, prostředí, čas aj. Zároveň je vysoce ceněna právě tato jedinečnost, protože právě svědomí člověku nedovolí přesouvat odpovědnost na jiné. Svědomí se týká i pocitové složky, vyvolává emoce. Výše uvedené “ předcházející svědomí“ působí většinou zmatek a nejistotu, protože ke člověku promlouvá prostřednictvím vnitřního hlasu velmi nejednoznačně, nerozhodně, působí více jako našeptávač a podrývač než jako dobrý a spolehlivý rádce. A co je vlastním obsahem svědomí? Kocvrlichová v tomto případě odkazuje na Helmutha Webera⁹, který do pojmu svědomí zařazuje morální představy, povědomí o dobru a zlu, o úkolech a zákazech a citové hodnocení.

Z hlediska tématu práce je na místě podívat se na Starý zákon. *Ve Starém zákoně se s pojmem svědomí neseťkáváme. Hebrejšťina sama pro to, co my nazýváme svědomím, nemá pojem* (Kocvrlichová, 2006, s. 21). Místo pojmu svědomí se používá pojmu srdce, kterým věřící vnímá a miluje Boha, protože *Jahve je milosrdný a odpouštějící Bůh* (Kocvrlichová, 2006, s. 22).

⁹ Weber, Hlemuth: Všeobecná morální teologie. Zvon, Praha 1998.

1.1.2 Vina v sociologickém pojetí

Vina v sociologickém pojetí je spojena s normami, předpisy a zákony. S tím souvisí i fungování kontroly, soudu a trestu. Vina je zde chápána jako provinění se určitým zákonům, ať už písemně daným nebo mlčky akceptovaným.¹⁰ Předpisy a zákony mohou být formulovány buď jako to, co “se smí“, co “se musí“, nebo naopak jak to, co “se nesmí“. Jsou tedy vymezovány pozitivně, nebo negativně, přičemž jazyková formulace ovlivňuje chápání normy.

Tak, jak se člověk postupně zapojuje do společnosti, dostavuje se větší či menší ztotožnění se společenskými normativními požadavky. Platí, že čím větší míra identifikace s normou, tím větší pocit viny při porušení nebo nedodržení předepsaného, proto právě *nejlepší zárukou dodržování normy je identifikace s ní* (Kocvrlichová, 2006, s. 28). To, co je platné v okolí daného jedince spolu s délkou dosahu jeho vnímání a pochopení, člověka formuje a dochází k interiorizaci norem a ty se pak stávají měřítkem viny. Proto je zcela logické, že nacistická ideologie vyžadovala od svých stoupenců nejen naplňování požadované normy, ale především ztotožnění se s ní.

Pojetí viny ze sociologického hlediska vychází z toho, že jsou určité normy překračovány. A to i v případě, že je někdo označen za viníka, aniž by se za něj považoval, protože z různých příčin u něj daná pravidla nezvlnitněla. Byla-li ale pravidla přijata, pak *ve svědomí člověk pociťuje, co je správné a co nikoli, aniž nutně musí rozumět, proč tomu tak je* (Kocvrlichová, 2006, s. 29). Viník je tedy ten, kdo se provinil proti normám a předpisům. Ať už vinu cítí, nebo necítí. A když ji cítí, tak ať už ví proč, nebo neví.

Kořeny viny mohou být následující (Vodáková, 1998, s. 35-36).

1. Egocentrismus, absence sociálního citění. Tento postoj je jednotlivci i společností jako takovou vnímán negativně. Odpor k ostatním lidem, společenským normám a požadavkům *narušuje nutně komunikaci, spolupráci mezi lidmi, práci na společných cílech pro obecný prospěch* (Vodáková, 1998, s. 36). Dochází ale k tomu, že každé sebestředné chování může být chápáno jako provinění a jako takové potrestáno.

2. “Uctívání“ vlastních nebo v jiné společnosti platících norem, které jsou v dané kultuře chápány jako nesprávné. *Jinak řečeno, jestliže se někdo opírá o referenční systém, který je*

¹⁰ Mlčky přijímaná a nepsaná pravidla si můžeme představit např. ve vězeňském prostředí.

v daném prostředí chápán jako „cizí“, budí podobnou nedůvěru, podezření...(Vodáková, 1998, s. 36).

K tomu se váže pojem potenciálního viníka. Jedinec se vůči určitému společenství proviňuje už tím, že vyznává normy jiného kolektivu. Právě to souvisí s nemožností příslušníků nacistické strany¹¹ integrovat nebo jen tolerovat židovské normy. Nehledě na to, že nacistická praxe ustavená v zákonech netolerovala ani elementární premisy humanitní morálky. Důkazem pro uvedené jsou tzv. norimberské zákony. Jde o soubor zákonů,¹² které svým obsahem vymezovaly nadřazenost německého národa nad jinými a potlačovaly práva židů a tím lidská práva vůbec, což dokazují příklady citací jednotlivých paragrafů z níže uvedených zákonů. Např. *Říšským občanem jest pouze státní příslušník německé nebo příbuzné krve, který dokazuje svým chováním, že je ochoten a schopen věrně sloužit německému národu a říši.* Jiný příklad: *Sňatky mezi židy a státními příslušníky německé nebo druhově příbuzné krve jsou zakázány. Manželství uzavřená proti tomuto zákonu jsou neplatná, i když byla k obcházení zákona uzavřena v cizině.* A ještě jinde: *Židovským míšencem je ten, kdo pochází od jednoho nebo dvou prarodičů, podle rasy plně židovských, není-li podle § 5, odst. 2, židem. Za plně židovského se bez dalšího pokládá prarodič, když příslušel k židovskému náboženskému společenství.* Z těchto a dalších paragrafů vyplývá, že židé jsou vyčleněni ze společenství lidsky i politicky plnohodnotného společenství. K norimberským zákonům patří:

1. Reichsbürgergesetz/Zákon o říšském občanství,
2. Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre/Zákon o ochraně německé krve a německé cti,
3. Verordnung zum Reichsbürgergesetz/Naiřízení k zákonu o říšském občanství.

Zvláštním případem je potom uznání autority marginálních, sociálně patologických skupin, např. gangů, mafie, skinheadů, některých náboženských sekt (Kocvrlichová, 2006, s. 30). K nadměrnému vyzdvihování pravidel určitého společenství vede obecná lidská touha někam patřit a začlenit se.

¹¹ Nacismus se v Německu uplatňoval prostřednictvím NSDAP/Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei/Národně socialistické německé dělnické strany. Jako Hitlerova ozbrojená stráž vznikl tzv. Schutzstaffel/ochranný oddíl, který se postupně rozrostl a přebíral jako součást NSDAP celý německý státní aparát.

¹² Viz <http://klempera.tripod.com/nzakony.htm>

U jedinců, kteří jsou určitým způsobem nehotoví¹³, dochází k nahrazování této “nehotovosti” tím, že se plně přimknou k normám některého společenství. Vědomí příslušnosti jim dává zároveň pocit svobody, plnosti a také moci. *Vypadá to, jako by se o nás přetahovaly, někdy i praly dvě tendence: jedna směřuje k posílení vědomí vlastní jedinečnosti, neopakovatelnosti, druhá k posílení identifikace sebe sama jako bytosti společenské...* (Vodáková, 1998, s. 25). Obě tendence jsou lidem vlastní a záleží na charakteru, psychickém rozpoložení a na situaci, zda převáží v daný moment jedna, nebo druhá. Každý také inklinuje více k jednomu, nebo druhému pólu.¹⁴ Dojde-li k potlačení individuality ve prospěch společnosti, pak se jedinec uchyluje buď k extrémně společenskému životu, nebo se ani s lidmi stýkat nemusí, ale i tak se ztotožní s ideály některé skupiny či přímo sekty. Ve vyhroceném případě mizí schopnost vlastního úsudku, jedinec potřebuje ke každému rozhodnutí souhlas a podporu daného společenství. Stojí-li naopak sociální oblast v pozadí a důraz je kladen na jedinečnost, dostává se člověk k samotářství, uzavřenosti a někdy i k pohrdání dalšími lidmi. Ideální případ¹⁵ nastane ve chvíli, kdy se obě složky doplňují a ve vhodných chvílích převažuje jeden, nebo druhý pól. Alena Vodáková odlišuje ve své práci (Vodáková, 1998, s. 31) tři typy individuálního vyniknutí ve společnosti:

1. komparativní,
2. servisní,
3. persuasivní.

Komparativní typ se vyznačuje tím, že člověk své schopnosti, vlastnosti a dosažené výsledky porovnává s dalšími lidmi, soutěží s nimi. Servisní typ vyniknutí člověka se projevuje zvýšenou orientací na jiné jedince, snahou jim prokázat dobro. Tento typ se pojí s tzv. metafyzickou vinou.¹⁶ Třetí, persuasivní typ je z hlediska tématu této práce nejnosičtější. Jeho těžištěm je uplatňování vlastní moci nad jinými lidmi, a to různými způsoby, z čehož lze usoudit, že k němu mají sklony osoby autoritářské. Řečeno jinými slovy, takový člověk vynikne právě ve chvíli, kdy potlačí práva jiného člověka. Nejsilnější vazbou je vztah “pán-rab“ (viz 1.1.4.1 Vztah “pán-rab“).

¹³ Nehotoví či nezralí, ať už ve smyslu osobnostního nebo společenského vývoje.

¹⁴ Zjednodušeně by se dalo říci, že ke společenskému pólu se blíží sangvinici a extroverti a k pólu „být sám sebou“ spíše introverti a melancholici.

¹⁵ Který je ovšem obtížně dosažitelný.

¹⁶ Metafyzická vina spočívá v pocitu, že člověk, aniž se o to přičinil, tedy „nezaslouženě“, je zdravý, silný, apod., zatímco existují lidé, kteří, aniž to zavinili, tedy rovněž „nezaslouženě“, trpí v tom nebo onom velkým nedostatkem (Vodáková 1998, s. 32).

1.1.3 Vina v psychologickém pojetí

Kromě sféry politické, soudní, morální aj. se vina projevuje v oblasti svědomí. A právě tato oblast spadá pod psychologická zkoumání. Člověk je svobodný tvor a jako takový má možnost volby. A právě z této možnosti svobodné volby plyne možný následný pocit viny. Tento pocit může být vyvolán podnětem, který si člověk sám zavinil, nebo něčím, co se stalo bez jeho přičinění a vědomí. Vnitřní “já“ se potom snaží nepříjemného pocitu se zbavit a dochází k přesouvání odpovědnosti na okolí, na jiné osoby, na přírodní zákonitosti apod. S vinou jsou spojeny i další pocity, které jsou k ní přidruženy, mohou a nemusí ji doprovázet a charakterizují ji. Je to např. trapnost, méněcennost a úzkost. Trapnost většinou provází sám čin, jež vinu vyvolává, protože se jedinec dostává do nepříjemné situace, jež snižuje jeho “sebepojetí“ a přirozenou autoritu. Méněcennost se naopak dostavuje po činu, vzniká prodlouženým, udržovaným, trvalým pocitem viny. A úzkost je stav, který vinu bezprostředně doprovází.¹⁷ S pocity viny je spojena většinou i touha provinění odčinit. To se může dít několika různými způsoby – přesunutím, projekcí, popíráním, obřadním jednáním, trestem aj. *Jestliže se motiv viny objeví u duševně nemocných lidí, pak každé nepatrné provinění nabývá hrozivých rozměrů* (Kocvrlichová, 2006, s. 48). Nejen že vina může nabývat *hrozivých rozměrů*, ale může dojít i k situaci opačné, tedy že člověk vinu nepocítuje ani při extrémně vyhocených činech. Druhý případ je patrný u Rudolfa Hößeho (viz 1.3.3.1 Höß, Rudolf: *Velitelem v Osvětimi. Autobiografické zápisky*)

Paul Tournier (Tournier, 1995, s. 61) mluví o “skutečné vině“ a “falešných pocitech viny“. Z psychologického hlediska je důležité si uvědomit, že člověk se může cítit provinile, aniž by skutečně spáchal přestupek a naopak. Záleží potom na definování “chyby“ jako takové, aby bylo možno posoudit, jestli člověk vinen je, nebo není. A právě specifické subjektivní vnímání viny toto posouzení ztěžuje. Aby byla vina pocíťována, musí dojít k tomu, že člověk jedná proti vlastnímu přesvědčení, tedy proti pravidlům, která si v sobě vytvořil. Každý jedinec je neustále vystaven kritice ostatních a podvědomě se jí brání. Z tohoto strachu před kritikou mohou vyrůst právě “falešné pocity viny“. Přitom do jaké míry bude člověk kritizován, závisí ve velké míře nejen na skutečných činech kritizovaného, ale i na charakteru a momentálním rozpoložení kritika. *Každého z nás pronásledují na jedné straně výčitky, s nimiž proti nám vystupují druzí lidé, a na druhé straně vlastní, odlišné přesvědčení o našich vinách* (Tournier, 1995, s. 87).

¹⁷ Výstižnějším vyjádřením než “pocit viny“ jsou “pocity viny“. Jedná se o komplex pocitů, mezi něž patří např. trapnost, úzkost, méněcennost, strach, hanba.

1.1.4 Vina a holokaust

V oddílu "1.1.2 Vina v sociologickém pojetí" je zmíněna dvojí touha člověka, jednak identifikovat se sám se sebou, jednak identifikovat se se společností. Řečeno shodně s Alenou Vodákovou je to kooperace a zároveň kompetice mezi "já" a "oni". V průsečíku těchto dvou entit potom vzniká otázka zodpovědnosti, tudíž i problém nositele viny. Jestliže se jedinec ztotožní s myšlenkami a normami společnosti, plní je a dodržuje, v důsledku čehož se dopustí trestného, zlého činu, kdo je odpovědný? "Oni", nebo "on"? *Zavinila válečnou katastrofu osobní ctižádostivost nezodpovědného vůdce, nebo rozpínavost národa, zbytnělá v mnoha jednotlivcích v agresivní formy nacionalismu?* (Vodáková, 1998, s. 26) Problematickým bodem je otázka potrestání. Těžko lze trestat národ, celou společnost, trestán může být jedinec. V této souvislosti by se měly rozlišovat zločiny válečné a zločiny proti lidskosti. Zločiny spáchané ve válce, hromadné zabíjení civilistů na souši, na vodě i ve vzduchu, mohou být relativizovány argumentem činů protistrany. Na rozdíl od toho je holokaust zločinem proti lidskosti, protože židé byli vyvražďováni na základě rasové nesnášenlivosti.

Dalším problematickým bodem je jeden z kořenů provinění, který uvádí Alena Vodáková. Jedná se o ztotožnění se s normami určité společnosti a následný problém při existenci ve společnosti jiné. Takoví lidé jsou pak považováni za potenciální viníky a jsou vnímáni negativně právě proto, že žijí v určité společnosti, ale uznávají normy společnosti jiné. *Extrémní reakcí jsou židovské pogromy, pronásledování kacířů...* (Vodáková, 1998, s. 37).

Karl Jaspers (Jaspers, 2006, s. 25-26) rozlišuje čtyři druhy viny:

1. kriminální,
2. politickou,
3. morální,
4. metafyzickou.

U morální viny uvádí, že *za činy, kterých se přece vždycky dopouštím jako určitý jedinec, jsem zodpovědný morálně, a to za všechny své činy, i za politické a vojenské činy, které vykonávám. Nikdy prostě neplatí „rozkaz je rozkaz“.¹⁸ Stejně jako zločin zůstává zločinem, i když je vykonán na rozkaz (třebaže podle míry nebezpečí, vydírání, teroru platí*

¹⁸ Tvrzení je nutné srovnat zejména s výpověďmi nacistů, jejichž stěžejním opěrným pilířem je právě odvolávání se na nutnost uposlechnutí rozkazu.

polehčující okolnosti), zůstává každý čin podřízen také morálním kritériím (Jaspers, 2006, s. 7).

S tématem práce souvisí nejen uvedená vina morální, ale i metafyzická, kterou chápeme jako spoluodpovědnost nejen za přímé okolí, ale i za veškeré zlo páchané na světě, zejména pak za činy, na nichž se sice daný jedinec konkrétně nepodílí, ale jen zdánlivě s nimi nemá souvislost. Metafyzická vina se jeví jako pojem pro tuto práci stěžejní. Jaspers ji definuje pomocí solidarity mezi lidmi, která ve výsledku zaručuje, že každý *je odpovědný za všechno bezpráví a všechnu nespravedlnost na světě, zvláště za zločiny, k nimž dochází v jeho přítomnosti nebo s jeho vědomím* (Jaspers, 2006, s. 8). Současně s tím ale dodává, že jednotlivce není schopen změnit poměry ve státě, ve kterém žije, je to otázka součinnosti mnohdy několika generací, a také připouští, že do určitých sociálních i politických poměrů se rodíme. Tento fakt je nutné vzít na vědomí, ale ne už skutečnost, že si jednotlivce zločinnosti prostředí, do něhož se narodil, vědomí je a zároveň proti tomu vědomě nic nepodniká. Metafyzická vina tak, jak je pojata u Vodákové (viz 1.1.2 Vina v sociologickém pojetí), zasahuje pouze do oblasti uvědomování si zdravotních, společenských, fyzických aj. rozdílů mezi lidmi. Týž pojem u Vodákové znamená vědomí “nespravedlivých” rozdílů mezi lidmi, u Jasperse zahrnuje i odpovědnost za tuto veškerou “nespravedlnost” světa a nutnost nesmiřovat se s ní.

Lidé se ale jako živí tvorové vyznačují velkou vůlí přežít. Ocitne-li se tedy člověk v situaci, ve které je nucen volit buď ohrožení vlastního života či smrt, nebo uposlechnutí příkazů a podřízení se normám a požadavkům, i když to znamená dát tichý souhlas k provedení zlých skutků, volí většinou druhou možnost. Viník se buď podrobuje výtkám, které k němu přicházejí z vnějšího prostředí, nebo naopak z vnitřního. Výčitky svědomí jsou pak projevem pocitování morální viny a výtek, které přichází zevnitř nás samých a *nikdo nemůže morálně soudit druhého, ledaže by ho soudil ve vnitřní spjatosti, jako by to byl on sám* (Jaspers, 2006, s. 14). Také se nelze odvolávat na fungování mašinerie, protože pokud lze dojít k poznatku, že dané soukolí je zločinné, pak nemohou být dobré ani důsledky, které z něj vyplývají, i když se mohou jevit jako správné.

1.1.4.1 Vztah “pán - rab“

Nejsilnější vazbu tohoto druhu, která bývá považována dokonce za jakýsi prapůvodní společenský vztah, představuje model „pána a raba“. Je téměř pravidlem, že *s mocí pána bývá spojována role soudce, rab je potenciálním viníkem* (Vodáková, 1998, s. 34-35). Model vztahu “pán - rab“ se uplatňuje mezi lidmi jistým způsobem vždy. V každém člověku je z obou pólů alespoň část a při konfrontaci s druhými vystoupí buď přirozená touha ovládat,

nebo potřeba být ovládán. Důležité je, že uplatňování moci předpokládá porobené, ty, kteří budou poslouchat, a jestliže není v dosahu nikdo, kdo k submisivnosti inklinuje přirozeně, je z druhé strany pocíťována potřeba někoho si podrobit. *Platí, že pán, který „potřebuje“ moc, nemůže bez ní být, se stává závislý na rabovi, bez něhož je jeho moc fikcí* (Vodáková, 1998, s. 34).

Nejsilnějším a nejméně frekventovanějším argumentem pro obhajobu jednání je v autobiografické tvorbě nacistických příslušníků (viz 1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků) uváděna nemožnost neuposlechnout rozkazu. V tomto případě se „rab“ projevuje naprostou interiorizací pravidel a touhou je vykonávat a funkce „pána“ krystalizuje ve snaze šplhat po kariérním žebříčku co nejvýš, aby byla možnost se na tvorbě norem podílet.

Pocity viny mohou nastat buď v případě, že jednáme v nesouladu se svým vědomím, nebo se zájmy společnosti. V tomto konkrétním případě vysoce postavených nacistů dochází k tomu, že norma zvnitřněla tak silně, že její dodržování bylo nejvyšším příkazem a přehlušilo základní morální konvence. To dospělo k tak vysoké formě nutnosti normu naplňovat, že přehlušila i příkázání „nezabiješ“. A nejen to, dokonce splnění rozkazu, který vede k zabití, nebylo chápáno jako provinění. Sžití s normou je tak silné, že tato vytváří vlastní duševní osnovu jedince a jedině její porušení je bráno jako selhání, z něž mohou vyrůst pocity viny. Snaha dosáhnout bezvýhradné spolehlivosti a poslušnosti byla v nacistickém světě brána jako krédo, jako prvotní princip, kterého musí být dosaženo ve vlastních řadách, aby ideje mohly být uskutečněny. *Za nejlepší záruku dodržování zákonů a za obranu proti vzniku viny i viníků byla vždycky, a dodnes je, považována vnitřní identifikace s normou, která brání pochybnostem a umožňuje vnímat poslušnost nikoliv jako omezení a podřízenost, ale jako projev vlastní vůle* (Vodáková, 1998, s. 57). Je nutné rozlišovat žití podle normy a její **bezvýhradné** (zvýraznila AD) a bezvýjimečné naplňování a dokonce snahu o co nejvyšší možné zdokonalení a prohloubení normy. Běžné a žádoucí chování normu sice výrazně neporušuje, ale tvaruje ji, aplikací na jednotlivé případy ji přizpůsobuje. Jako nenormální je vnímána situace na krajních pólech, to znamená výrazné porušení, nebo naopak přehnané dodržování normy. V totalitních režimech je absence tolerance víc než žádoucí. Jinými slovy *apriorně odsouzení jedinci i skupiny byli stigmatizováni na základě rasových, etnických, třídních, případně i profesních kritérií jako „nepřátelé režimu“ a oddanost režimu se dokonce měří podle absence tolerance vůči oficiálně označeným nepřátelům společnosti* (Vodáková, 1998, s. 85-86).

1.2 Narativ děl z pohledu nacistických viníků

Tato kapitola je věnována teoretickému podkladu, který se týká literárních děl, jež jsou psána z pohledu pachatele, konkrétně nacistického zločince. K pochopení častých výtek kritiky vůči textům, které jsou zde rozebírány, je nutné osvětlit princip fungování vypravěče v textu a také kategorii nespolehlivosti, která jím může být vytvořena.

1.2.1 Text a vypravěč

V dílech psaných z pohledu viníka, aktivního účastníka holokaustu, hraje nejdůležitější roli interpretace vypravěčova partu. K pochopení fungování narativu v takových dílech je nutné pochopit narativ a funkci vypravěče obecně. *Pojem narativu je tedy zastřešujícím pojmem: zahrnuje jak příběh, tak i způsob jeho vypravování* (Bílek, 2003, s. 128). Narativ je vyprávění jako takové, narace je pak akt, který spadá do sféry vypravěče. Aby bylo čtení možné, je čtenář nucen potlačit *akt nevíry*, jinými slovy, jenom přijetí hodnověrnosti předkládaného textu umožňuje smysluplné čtení. Je to dohoda mezi implicitním autorem a čtenářem. Přesto však nedochází k tomu, aby reálný čtenář zaměňoval fikční a skutečný svět, pouze propůjčuje své znalosti aktuálního světa, aby mohl na tuto „hru na pravdu“ přistoupit a dílo interpretovat.

Vypravěč je textová kategorie, umělý konstrukt. Brát jej tímto způsobem je usnadněno, pokud je v textu odpersonalizován, představa jeho humánní podoby jako „vypravěče s tělem“ tomu zčásti brání. *Právě způsob „přítomnosti“ vypravěče je sporným bodem vymezení pojmu narativ* (Bílek, 2003, s. 128). To znamená, že identifikace textu jako vyprávění je ve velké míře závislá právě na způsobu přítomnosti vypravěče, jak intenzivně z textu vystupuje, nebo jak se naopak za příběhem ukrývá. Všechna fakta uvedená v příběhu dávají vyprávění dohromady tehdy, mají-li nějaký společný aspekt – a tím je právě vypravěč. Tento společný opěrný bod dává textu význam, který nemůže být okleštěn na informaci, na pouhé sdělení. Jinými slovy vypravěč – prostředek, skrze nějž je umožněn způsob podání příběhu – je základním jednotícím prvkem, který dává textu směřování a význam. Pro interpretaci textu vznikly různé teorie a typologie vypravěčů.¹⁹

Vypravěče můžeme klasifikovat a třídit různými způsoby (Nünning, 2006, s. 853):

¹⁹ Nejnámější a nejpracovanější teorii vytvořil Gérard Genette.

1. Podle stupně vypravěčovy **výraznosti**. To znamená podle toho, do jaké míry je personalizován, nebo naopak depersonalizován.
2. Podle **spolehlivosti**, tedy podle toho, do jaké míry je vypravěč věrohodný z hlediska jím podávaných informací.
3. Podle **fokalizace**. Jestli je možné je brát jako hledisko fokalizace.²⁰
4. Podle **příslušnosti** vypravěče. Náleží-li vypravěč k zobrazovanému světu (homodiegetický), nebo nepatří (heterodiegetický).
5. Podle **druhu distance** mezi vypravěčem a vyprávěným. Tedy podle toho, zda vypravěče od vyprávěného dělí čas, prostor, vzdělání, pocity, morálka apod.

Všechny uvedené kategorie jsou důležité pro naši potřebu interpretace děl z pohledu viníka, zejména však charakteristiky obsažené v bodě jedna, dva a čtyři. Stupeň vypravěčovy výraznosti se ukazuje být ve zkoumaném druhu literatury spíše na straně vypravěče personalizovaného (viz 1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků). Díky tomu je snáze vytvořena iluze vypravěče, na kterého se může čtenář spolehnout a těžiště v kategorii nespolehlivosti se přiklání na stranu důvěryhodnosti. Příslušnost vypravěče – tuto kategorii představují jednak vypravěč, který se stal součástí zobrazovaného světa, a pak vypravěč, který se od světa jím zobrazovaným distancuje. V takto čisté podobě oba póly vymezit nelze, v každém textu se vypravěč tematizuje specifickým způsobem. Vychází se z představy, že *vypravěč přítomný v ústním vyprávění je přenesen do písemného vyprávění, kde jej lze jakožto představovaný objekt rekonstruovat na základě více či méně zřetelných stop, které zanechal v textu* (Nünning, 2006, s. 852). Právě ony *více či méně zřetelné stopy* napovídají, že vypravěče můžeme ve vyprávění identifikovat vždy, a to i v případě, že vypravěč za příběhem “zmizí“, to znamená, že se zdánlivě vytratí za příběh, nebo naopak nechá vystoupit samotný akt vyprávění do popředí.²¹

1.2.2 Nespolehlivost a věrohodnost ve vyprávění

²⁰ Fokalizace je termín Gérarda Genetta a umožňuje odlišit, kdo se v díle dívá a kdo vypráví.

²¹ Tento názor vznikl ve snaze odlišit vyprávění od dramatu (Nünning, 2006, s. 852).

Pojem *nespolehlivost* zavedl Wayne C. Booth a je používán jako kategorie hodnocení vypravěčů. Booth vidí vypravěče jako nespolehlivého, pokud tento je v rozporu s intencemi implicitního autora.²² Další koncepce staví jako měřítko nespolehlivosti čtenáře. *Vypravěčská nespolehlivost tím získala dalekosáhlý význam pro recepční estetiku a vědu o kultuře, neboť představuje jev na pomezí mezi estetickými a morálními kategoriemi* (Nünning, 2006, s. 545). Vzniká rozpor mezi intencemi vypravěče a predispozicí čtenáře odhalovat významy literárního díla a rozumět jim.

Vypravěč je dynamická kategorie stejně jako vyprávění. V interpretaci literárního textu nemá čtenář absolutní svobodu, ta je omezena jeho schopností a ochotou identifikovat strategické hry narativu. Vypravěč je tedy komunikačně-narativní strategií, funkcí textu. Jednou z narativních strategických her je nespolehlivost vypravěče (Kubíček, 2007, s. 112-181). Na čtenáře jsou kladeny vyšší nároky ve formě zvýšené pozornosti a nutnosti rozšifrovat další význam. Otázkou zůstává, do jaké míry je nespolehlivost vyprávění otázkou čtenářské recepce a do jaké je obsažena v textu samotném, tedy jakými prostředky se v textu prokazuje. *V textu se pohybuje* (čtenář, pozn. autorky) *prostřednictvím hlasu (pohledu) vypravěče, ale nespolehlivost je mířena právě proti tomuto zprostředkovateli, kterého tu máme k dispozici. Je to tedy vypravěč sám, kdo distribuuje znaky své nespolehlivosti?* (Kubíček, 2007, s. 113) Znamená to, že jediná instance, kterou má čtenář k dispozici a díky které proniká do fikčního světa, je právě vypravěč a jím zvolený druh odhalení se. Ale právě on zároveň čtenáře mate a vede ho k tomu, aby pochopil, že se mu nedá věřit.

Nespolehlivost je dána už zvoleným druhem vypravěče, který může různou měrou regulovat míru a obsah informací, které čtenáři poskytne. Projevuje se to, v terminologii Gérarda Genetta, zejména u homodiegetického vyprávění, protože vstupuje do hry subjektivizovaný vypravěč. *„Já, autor, vám budu vyprávět příběh, jehož hrdinou jsem, a přesto se mi nikdy nepříhodil.“* (Genette, 2007, s. 59) V Genettově výroku je obsažen rozpor, který je nutné si uvědomit. Čtenář má co do činění s vypravěčem v první osobě (ich-forma), o němž ale ví, že nevypráví vlastní autobiografii. Právě v homodiegetickém typu vyprávění je možné hledat nespolehlivost danou druhem vypravěče, který si příběh osvojuje a je s ním propojen, tedy nespolehlivost obsaženou v rovině příběhu. Jiná nespolehlivost je

²² Implicitní autor je pojem zavedený F. C. Boothem. Je to konstrukt, do kterého se promítá čtenářská představa autora. Zavedení toho pojmu umožnilo literární vědě orientované primárně na text...opět hovořit alespoň „implicitně“ o autorovi a jeho intencích, aniž by se tím vystavovala obvinění, že postupuje biograficky (Lexikon teorie literatury a kultury, ed. Ansgar Nünning německé vydání; Jiří Trávníček, Jiří Holý české vydání. Host, Brno 2006, s. 50).

obsažena ve vyprávění jako takovém. Je velmi obtížné vytyčit jednotlivé postupy a prvky nespolehlivosti, protože tato kategorie vzniká někdy pomocí celé řady elementů a někdy jen nenápadnou významovou změnou, která posune vyprávění na jinou rovinu. Specifickou roli hraje i žánr textu, protože ten zakládá čtenářská očekávání. Porušením těchto očekávání se zakládá nedůvěra ve vypravěče.

Údaje o nespolehlivosti lze tedy získat z nenaplněných očekávání žánru, z replik a chování dalších postav fikčního světa, které jsou s vypravěčem konfrontovány, z multiperspektivního vyprávění, z „metavýroků“, které vypravěče zpochybňují nebo alespoň uvažují o jím představovaném světě, od vypravěče samotného, protože jeho jednání může být postaveno do protikladu s jeho výroky, jednáním nebo vnitřním hlasem. Poslední jmenovaná forma je nejdůležitější, nejčastější a také nejošemetnější, protože *je to nakonec vypravěč, kdo má zakládající „právo“ vybírat z příběhu to, co bude řečeno, ale právě tento výběr, jeho způsob, podání i obsah, výrazně formuje otázku jeho spolehlivosti* (Kubíček, 2007, s. 116).

O nespolehlivém vypravěči nelze hovořit v případě, že postava, kterou představuje (viz 1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků), je nějakým způsobem duševně chorá, vyšinutá, „nenormální“. Nespolehlivá je psychika vykreslené postavy, její podání fikčního světa je v souladu s touto psychikou. Taková postava má sklon neuhýbat od svých hodnotových kritérií a pojetí světa, je tudíž subjektivně více spolehlivá než postava ztvárňující člověka duševně zdravého. Věrohodnost je tedy spojena s tím, jakým způsobem jsou nám informace o fikčním světě podávány a kolik jich dostaneme. Objem neúplnosti informací vypovídá o tom, do jaké míry může čtenář vypravěči věřit.²³

S mírou a typem vypravěčem podávaných informací operuje Slomith Rimmon-Kenanová, která říká, že *spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat* (Rimmon-Kenanová, 2001, s. 107). Uvedené by ale znamenalo existenci věrohodného vypravěče pouze v případě, že by jím podávané informace byly *autoritativním sdělením*, tedy sdělením informativním, oznamovacím, a to by značně omezilo škálu vyjadřovacích prostředků. Uvedené by také znamenalo, že *autoritativní sdělení* by podávali pouze vypravěči vševědoucí, kdežto ti subjektivizovaní, by byli už ze své podstaty potenciálně nespolehliví (Kubíček, 2007, s.118). Rimmon-Kenanová dochází k závěru, že čím více se blížíme vypravěči extradiegetickému a heterodiegetickému, roste důvěryhodnost. Nespolehlivost

²³ Určitá míra víry ve vypravěče a vyprávěné musí existovat, nepřistoupí-li čtenář na tuto strategickou hru, nelze čtení uskutečnit.

naopak stoupá s intradiegetickým a homodiegetickým vypravěčem. Takové shrnutí je nepřesné a způsobuje omezení literatury na “buď, anebo“. Buď spolehlivý, nebo nespolehlivý vypravěč. A jaký je, lze přesně zjistit z míry jeho subjektivizace.

Situace je však komplikovanější a i vypravěč vševědoucí (heterodiegetický) může nastolit značnou míru nespolehlivosti, i když se v textu omezuje a vystupuje minimálně. Taková situace nastává často při multiperspektivním vyprávění. *Literární teorie mluví o multiperspektivním vyprávění v případě, kdy se literární text skládá z několika vypravěčských partů, tedy z rozdílných vypravěčských perspektiv, které nejsou podřízeny sjednocující narativní instanci či je-li toto podřízení oslabeno* (Kubiček, 2007, s.136). Multiperspektivní vyprávění umožňuje buď navazování jednotlivých vypravěčů na sebe a jejich vzájemnou konfrontaci a reflexi, může tedy snadno dojít ke zjištění nespolehlivosti, nebo je využito různých vypravěčů k pohledu na tutéž skutečnost, čímž se mění hodnotící stanoviska. Budování fikčního světa multiperspektivním vypravováním je založeno především na oné konfrontaci a na různých pohledech na věc, vypravěči spolu “bojují“ a vzniká tak hierarchie, která zajišťuje sjednocující pohled na představovaný svět. Stejně tak heterodiegetický vypravěč může těžit z multiperspektivního vyprávění, protože dokazuje svoji převahu nad příběhem a utvářením románové reality právě tím, že nechává promlouvat jiné, schovává se za ně a zase se objevuje, aby připomněl, že on je tou poslední instancí, která rozhoduje o tom, co bude ukázáno a co ukryto. Použití vícero pohledů poskytuje možnost dodat příběhu dynamiku a dokáže jej zdramatizovat. *Vypravěč zakládá a realizuje nespolehlivost*, a to jak na rovině vyprávění jako aktu, tak i na rovině vyprávěného příběhu (Kubiček, 2007, s. 171). Důležité je, že na rovině příběhu nemá vypravěč vždy možnost podávat informace, protože k nim nemá přístup, ať už z důvodu věcného, pragmatického nebo z důvodu psychické a fyzické jinakosti.

Podle Ansgara Nünninga se nespolehlivost formuje ve vztahu čtenáře a vypravěče, jinými slovy, každý z nich vnímá svět jiným způsobem. Podobně vymezuje nespolehlivost i Wayne C. Booth, jen na místo čtenáře staví implicitního autora, kterého Nünning jako kategorii v teorii vyprávění zavrhuje. Nünning tak staví do popředí recipientské hledisko, které se snaží zmírnit působení svébytnosti textu a jako hledisko posuzování, interpretace, vnímání literárního díla vůbec chce dosadit čtenáře. Potom by se ale definice nespolehlivosti neodrážela od literárního díla a nebylo by možné určovat její textové projevy, protože by platilo, co čtenář, to jiná nespolehlivost. Nespolehlivost je ale záležitostí textovou, záležitostí vypravěče (viz výše) a lze ji definovat jako záměrné převrácení nebo podávání neúplných informací o zobrazovaném světě a projevuje se textovými znaky a signály. Do popředí pak tato kategorie vystupuje při procesu interpretace. Nespolehlivost je tedy záměrně do díla

vložena prostřednictvím vypravěče a je zpětně rozpoznávána a přisuzována implicitnímu autorovi.

1.2.3 Ukázka nespolehlivého vypravěče ve *Vraždě Rogera Ackroyda*

Román *Vražda Rogera Ackroyda* od Agathy Christie vyšel v roce 1926 a ve své době vyvolal velký ohlas. *Agatha Christie měla být za ni (za Vraždu Rogera Ackroyda, pozn. AD) vyloučena z britského klubu autorů detektivek, neboť podle soudu kolegů a kolegyň porušila vůči čtenářům pravidla „fair play“.*²⁴

Próza je vystavěna jako detektivní příběh s klasickým dějem – vraždou, následným rozplétáním a rozuzlením. Ve *Vraždě Rogera Ackroyda* je příběh podáván očima doktora Jamese Shepparda, který je hlavním hrdinou, není však totožný s postavou detektiva. Líčí události kolem vraždy Rogera Ackroyda, který byl probodnut dýkou. Nastavená perspektiva je taková, že Sheppard, jenž je ve skutečnosti vrahem, vystupuje jako pomocník Hercula Poirota, který spolupracuje na vyřešení případu s místní policií. Na scéně figuruje několik postav, z nichž všechny jsou spojeny s obětí i místem činu. Události Sheppard zprostředkovává pomocí spisu, v němž hodlal zveřejnit Poirotovu prohru.

Próza je podána intradiegetickým a homodiegetickým vypravěčem, použita je ich-forma. Ptáme-li se, kdo vypráví, je to doktor Sheppard, ptáme-li se ale, kdo se dívá, je to doktor Sheppard i Hercule Poirot. Co víc, Sheppard tu hraje roli prostředníka, s jehož pomocí se Poirot dobírá pravdy, představuje *nepříliš vnímavého a chápavého partnera, hrajícího roli rezonéra a zároveň prostředníka* (Mocná, Peterka, 2004, s. 107). Sheppard nechápavost na jednu stranu předstírá, protože on ví, že je ten, kdo je hledán, a na druhou stranu nepředstírá, protože je opravdu odhalen na základě detailů, jejichž důsledek sám nebyl schopen domyslet. Jednotlivé události jsou líčeny v chronologickém sledu, avšak z časového odstupu. Jak velký odstup je, není přesně určitelné.

Vypravěč a protagonista v jedné osobě mluví věcně, detailně, obšírně. Vysvětluje, komentuje a charakterizuje osoby okolo sebe. Chtělo by se říci, že se čtenářem jedná objektivně a na rovinu. A právě v tom je kámen úrazu. Zdánlivá objektivnost zřetelně kontrastuje s tím, že hlavní pramen nespolehlivosti tkví především v zamlčování faktů.²⁵ V důležité scéně vraždy čteme (v místnosti v Ackroydově domě je přítomen pouze Sheppard a Ackroyd, pozn. AD):

²⁴ Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková – Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 173.

²⁵ Srovnej viz Holý, Jiří: tamtéž.

Ale z nějakého důvodu, který mi samotnému uniká, jsem na něho naléhal: „Přečtěte si alespoň to jméno, člověče,“ řekl jsem. Ackroyd je hrozně umíněný. Čím víc na něho někdo naléhá, aby něco udělal, tím zatvrzeleji odmítá. Všechny moje argumenty byly marné. Bylo za dvacet minut devět, když Parker dopis přinesl. Bylo přesně za deset minut celá, když jsem Ackroyda opustil, s dopisem stále ještě nedočteným. Chvilí jsem zůstal stát s rukou na klíče a ohlédl jsem se, jestli jsem na něco nezapomněl. Uspokojen, pokývl jsem hlavou, vyšel jsem, a dveře jsem za sebou zavřel. Lekl jsem se, když jsem se málem srazil s Parkerem. Vypadal rozpačitě a řekl jsem si, že asi poslouchal za dveřmi. Ten chlap měl takový tučný, spokojený a úlisný obličej a v pohledu měl určitě něco křivého. Až na konci je nám dovoleno pochopit, že vypravěč v téhle scéně jaksi “zapomněl“ dodat něco jako ...bylo přesně za deset minut celá, když jsem Ackroyda, kterého jsem právě zavraždil, opustil. Kromě zamlčování hraje roli i matení čtenáře, který si svůj názor na to, kdo je vrah, tvoří neustále, jak postupuje ve čtení, a vědomě i podvědomě mu v určování pomáhá, když se někdo divně tváří, jeho chování vybočuje z normálu apod. Proto věta ...ten chlap měl takový tučný, spokojený a úlisný obličej a v pohledu měl něco křivého... následující v bezprostředním kontextu a čase, kdy byla spáchána vražda, uvádí čtenáře na scestí.

I v této detektivní próze funguje ztotožnění se s vyšetřovatelem. Než vystoupí na scénu Hercule Poirot – ale i poté, co se na ní objevil – je stále hlavním pátrajícím doktor Sheppard. Je přirozené, že čtenář neváhá spolu se Sheppardem podezřívat jiné a důvěřuje právě jemu. Jaké je pak zděšení, když čtenář zjistí, že byl celou dobu klamán. A neprávem. On přece na pravidla hry přistoupil, nemohl přece vědět, že pravidla byla změněna bez jeho vědomí. Zároveň byla ale splněna podmínka, že rozuzlení by mělo být *co nejprekvapivější*. Proč tedy byla Agatha Christie napadána, když ono překvapení splnila tak jako nikdo jiný? Odpovědí by mohlo být, že moment překvapení je o něco méně důležitý než dohodnutá pravidla, že pachatel by se měl skrývat někde mezi obšírněji charakterizovanými postavami, s výjimkou detektiva a toho, kdo nám příběh zprostředkovává. To znamená, že ten, komu patří oči, pomocí nichž příběh vidíme, nemá právo být zároveň tím, koho hledáme. A je jedno, jak moc nás to překvapí. *Vražda Rogera Ackroyda* tedy *narušuje předpokládaný ontologický status vypravěče (jeho důvěryhodnost), stejně jako avizovaná autentická autobiografie, která by soustavně a záměrně klamala čtenáře* (Holý, 2008, s. 174). Víra ve vyprávěné je přirozená. Do světa literárního vstupujeme se zkušenostmi z toho reálného, který nás učí, že osoba, jež nám něco vypráví, činí tak s tím, že ona tomu věří a věří i tomu, že důvěřujeme my. Proto textu, zejména takovému, který je podán personálním vypravěčem, primárně věříme. *Tento apriorismus může být popřen teprve dalším vývojem vyprávění.*

Dokud však vypravěč nezpochybní svoji spolehlivost, ponechává si na ni nárok (Kubíček, 2007, s. 128).

1.3 Beletristická a autobiografická díla z pohledu nacistických viníků

Tato část práce je věnována jednotlivým literárním dílům, která jsou psána z pohledu aktivního účastníka na holokaustu.

1.3.1 Posmyszová, Zofie: *Pasažérka*

Prozaická prvotina²⁶ polské autorky Zofie Posmyszové *Pasažérka* vyšla v Polsku v roce 1962 a český překlad vyšel již 1964. Původně se jednalo o rozhlasovou hru vytvořenou v roce 1959 s názvem *Pasažérka z kabiny 45*. Režisér Andrzej Munk natáčel podle rozhlasové hry film, který nedokončil. Po jeho smrti dal dílu konečnou podobu režisér Witold Lesiewicz. Premiéra filmu se konala v roce 1963. V prozaickém textu je “pasažérkou z kabiny 45“ doslova bývalá vězeňkyně v koncentračním táboře, protože kabinu s tímto číslem obývala. Číslice označující konec druhé světové války jistě není náhodná.

Na úvod k této rozsáhlejší novele uvedme slova z doslovu Bořivoje Křemenáka ve vydání z roku 1964. Mluví o procesu ve Frankfurtu nad Mohanem, kde bylo odsouzeno dvaadvacet osob, které se podílely na chodu koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau. *Dvaadvacet lidí, jejichž vzájemné styky zanikly s pádem třetí říše, dvaadvacet „hrdinů“, kteří našli východisko v tom, že za sebou spálili mosty, zapomnělo – a žilo dál. Většina z nich se ovšem i v průběhu procesu pohybuje docela volně. Procházejíce se o přestávkách mezi soudním jednáním po chodbách radnice a po blízkých restauracích, setkávají se tváří v tvář se svými bývalými vězni, kteří se sjeli z celého světa.*²⁷ Skutečnost, že mnohé osoby, které se podílely na zločinech holokaustu, zůstaly nepotrestané, nebo požívaly po určité období všech mírových práv svobodného občana, tedy přesně těch práv, které samy jiným osobám brutálním způsobem upřely, byla pohnutkou k napsání mnoha textů – a mezi nimi i *Pasažérky*.

²⁶ Viz Křemenák, Bořivoj: Doslov – Čas rány nehojí. In: Posmyszová, Zofia: *Pasažérka*. Přel. Bořivoj Křemenák. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 151–152.

²⁷ Srovnej viz Kulka, Erich: Frankfurtský proces. Reportáž z procesu s dvaadvaceti osvětímskými zločinci. Naše vojsko, Praha 1964.

V díle je několik časových rovin. Hlavní je pozice, z níž je příběh vyprávěn, což je okolo roku 1960 na lodi, která míří z Evropy do Ameriky. Hlavní hrdinkou je ženská postava, Líza Kretschmerová, bývalá SS-dozorkyně v koncentračním táboře Osvětimi,²⁸ která je v čase současného vyprávění manželkou německého diplomata, který o její nacistické minulosti nemá ponětí, a oběma se rýsuje spokojený život v dostatku. Líza na lodi potkává jednu ze svých bývalých vězeňkyň, ovšem zda je to skutečně tato žena, zůstává nevyjasněné. Lízina manžel Valtr je čím dál víc znepokojený chováním své manželky, které se vymyká tomu, jak ji zná on. Je to čitelné například v následující ukázce.

...*Lízo, ty neposloucháš! Prosím tě, proč zase koukáš na tu ženskou!*“

„*Valtře, začínáš být hrubý.*“

„*Rozčiluje mě to, rozumíš?*“

„*Jsi směšný.*“

„*Připadá ti známá?*“

„*Možná.*“ (Posmyszová, 1964, s. 17)

Žena vzbouzí v Líze myšlenky a vzpomínky, které ona už dávno téměř vytlačila z povědomí, a ony se teď ozývají s o to větší silou. Ve svém vnitřním monologu uvádí Líza na svou obhajobu dobrý skutek, jímž umožnila setkání dvou zamilovaných vězňů, Marty a Tadeusze. V průběhu dalších vzpomínek na minulost je však tento zdánlivě dobrý čin relativizován. Některé z pohnutek, díky nimž se Líza chovala lidsky v nelidských podmínkách, nejsou bez poskvrny. Na povrch vychází například její ztotožnění se s nacistickou ideologií, je pro ni nemožné nepodat hlášení o “trestném” chování, jehož je svědkem, i když ví, jaké důsledky z jejího hlášení vyloučí pro dívku, která *házela přes dráty vězňům, pracujícím na cestě, teplé punčochy ze skladiště. Okrádala velkoněmeckou říši a německého vojáka na frontě. To bylo nepřijatelné. Jak jsem měla jednat?... Napsala jsem hlášení, protože to byla moje povinnost...*(Posmyszová, 1964, s. 59).

Epický děj se nikam nerozvíjí, příběh se rozbíhá spíše do stran, zpět či dopředu. Objevují se zasunuté vzpomínky, které v nitru hlavní hrdinky vyvolávají spoustu otázek. Jak roste její znepokojení, roste i Valtrovo. Postupem času vyjde Lízina minulost najevo a veškeré myšlenky i rozhovory manželů se nutně soustředí na Martu, jež by měla být “Lízinou” vězeňkyní. Manželé se dohodnou, že bude nejlepší, když Líza vystoupí v Lisabonu a odletí zpět do Evropy, i když, jak říká Valtr: *At' je to jakkoli, přece už není rok čtyřicátý pátý,*

²⁸ Z tohoto důvodu zmiňuje Bořivoj Křemenák ve svém doslovu k *Pasažérce* proces právě s osvětimskými zločinci.

kdy bývalé esesmany chytali jako prašivé psy (Posmyszová, 1964, s. 145). Když se dozví, že z lodi vystupuje pasažérka, má Líza pocit, že jsou zachráněni, že nehrozí udání a trest, nechápe však, že ať už reálně odsouzena bude, nebo ne, k zániku je odsouzeno její manželství. Jak sama říká, záleží jí na tom, aby ji lidsky neodsoudil právě Valtr. Jako by se do postavy Valtra koncentrovala moc ji soudit. Odpustí-li Líze Valtr, může odpustit i ona sama sobě.

Přiběhla k němu:

„Nebojím se žádného soudu kromě tvého. Žádného rozsudku kromě tvého. Vynes ho, ale zůstaň se mnou!“

Pokusil se odstrčit ji.

„Lízo... Nežádej ode mne rozsudek... Nechci být tvým soudcem.“

Nastalo ticho.

„Už jsi ho vynesl,“ řekla (Posmyszová, 1964, s. 142-143).

Valtr se nemůže vyrovnat s tím, že deset let žije v klidném a spokojeném manželství s někým, o kom si myslí, že ho dokonale zná.

... A teď vystupuje (Marta, pasažérka, pozn. AD)... *Jsmo zachráněni.* “

Pohlédl na ni tak chladně, až zbledla:

„Nic jsi nepochopila,“ zašeptal. „Nic. Jsmo odsouzeni! Ať už udělá cokoli!“ (Posmyszová, 1964, s. 147).

Tento úryvek je dvojsmyslný, tematizuje jednak skutečnost, že manželství, jak jej oba znali dosud, už neexistuje, vlastně přestalo existovat ve chvíli, kdy Lízina minulost vyplula na povrch. Zároveň to znamená, že existuje minimálně jedna osoba, která může zničit kariéru a život Valtrovi, potažmo Líze. Dílo tematizuje problém toho, do jaké míry je možné znát druhého člověka. Valtr má pocit, že je podveden, že se oženil s někým jiným, než koho má najednou před sebou. Nad textem vyvstává závažná otázka, do jaké míry je možné se odstříhnout od minulosti. Lze brát člověka jako celek, aniž bychom vzali v potaz jeho minulost? Nebo je nutné znát všechny aspekty a složky života daného jedince, abychom s ním mohli sdílet intimní vztah, ať už partnerský, rodinný, nebo kamarádský? Skutečnost, že s někým intimní vztah na jakékoliv bázi sdílíme, nás nutí předpokládat, že jej známe, že víme, jak by reagoval v té které situaci. Z toho vyplývá poznatek, že podle vlastní “znalosti” nemůžeme člověka posuzovat. Jedná se o zákonitost lidské psychiky – do dalších lidí si promítáme naše osobní názory a přesvědčení a očekáváme, že se podle nich ostatní budou

chovat. Nechovají-li se podle nich, dostavuje se deziluze. Valtr ji tematizuje následujícím způsobem.

Prosebně řekl:

„Lízo, neztěžuj nám to oběma. Je mi také těžko. Neoženil jsem se s bývalou esesmankou, ale s dobrou německou dívkou, těžce zkoušenou za války. Chápeš to? Je to ničemné být tak podveden (Posmyszová, 1964, s. 142).²⁹

Líza naproti tomu říká na jiném místě: *Utéci před pohledem této ženy a upírů oněch let! Minulost nemá význam, pro nikoho nemá význam a pro ni také ne (pro Martu, pasažérku, pozn. AD) (Posmyszová, 1964, s. 53-54). Jinde ještě mluví Valtr: Od nikoho nelze žádat, aby měl emocionálně živý vztah k historii (Posmyszová, 1964, s. 22). Tuto větu říká Valtr ve vztahu k těm, kteří “mlčky přihlíželi“ a nejspíš věděli, co se děje například pár kilometrů od jejich bydliště, ale zůstali nečinní. Valtr dodává, že je to *nechuť klást jakýkoliv důraz na to, co se tam (v koncentračním táboře, pozn. AD) dělo (Posmyszová, 1964, s. 22).**

S problematikou znalosti člověka souvisí i problém identity. V postavě Lízy jako by se spojovaly dvě různé ženy. Ta, která je deset let šťastně vdaná, a esesmanka z koncentračního tábora Auschwitz. Spolu s tím koresponduje i jméno hlavní hrdinky. *Úředně se jmenuje Annelise, v lágru jí velitelka říká Anno, v manželství a na lodi vystupuje jako Líza (Holý, 2008, s. 185). S rostoucím strachem před prozrazením mění Líza na lodi účes.*

„Změnilas účes... Kvůli Bradleymu? Ještě nikdy jsem tě tak neviděl.“

„Není hezký?“ zeptala se znepokojeně.

„To neříkám... jenomže tě to nějak moc změnilo. Když jsi k nám přicházela, měl jsem na chvíli dojem, že je to nějaká cizí žena. Neřekl bych, že účes může tak změnit (Posmyszová, 1964, s. 15).

Vše, co je čtenáři předkládáno, je z pohledu Lízy. To ona je, metaforicky řečeno, brýlemi, přes které příběh³⁰ sledujeme. Rovina vzpomínek a rovina současného prožívání jsou však v textu v rovnováze a navzájem se neomezují. Události, které vnímáme skrze Lízu, jsou podány polopřímou řečí – právě ta je hlavním vypravěčským nástrojem, spolu s hojnými dialogy. Vypravěč vstupuje do textu, střídá dialogové pasáže, promlouvá o všech zúčastněných ve třetí osobě, avšak jeho promluvy musí nejprve projít sítí, které propouští

²⁹ Tento úryvek cituje ve své studii i Jiří Holý (viz Holý, 2008, s. 184) a dodává, že minulost, kterou právě Valtr odhalil, je *zrelativizována nejasností Lízinych postupně se vynořujících vzpomínek*. Dalo by se říci, že i pro samotnou Lízu jsou skutečnosti, které vychází na povrch, jakoby nové. Je sama udivena a šokována tím, s jakou silou se minulost vrací, i tím, jak to obrací její dosavadní život naruby.

³⁰ Jedná se spíše než o epický příběh jako takový o duševní, vnitřní drama Lízy i Valtra, které přerůstá v otázku obecně platného charakteru, viz v textu dále.

jen ty, které je možné přisoudit jedné z postav, hlavní protagonistce Líze. Tento postup je patrný z následující ukázky.

Oběd končil. Byl to výborný oběd a Valtr, který měl rád dobrou kuchyni, přímo sršel humorem. Pochutnával si na každém jídle a přitom o něm mluvil svým trochu parodistickým, žertovně důvěrným způsobem. Nevšiml si však hned, že Liza skoro neodpovídá a málo jí. Jakmile to zpozoroval, projevil trochu nespokojený údiv. Copak jí nevyhovuje kuchyně? Byla to přece pravá německá kuchyně, a on, který tomu opravdu rozumí, nenašel nic, co by zasluhovalo kritiku. Naštěstí se vysvětlilo, že Lize zkasila chuť a náladu jenom bolest hlavy. Také jedině proto nesouhlasila s tím, aby Valtr pozval k jejich stolu svého nového známého, což jí Valtr mírně zazlíval... (Posmyszová, 1964, s. 12).

Text ukázky působí na první pohled jako nahlížení nezasvěceného pozorovatele zvenčí, až při bližším zkoumání je jisté, že je to právě Liza, kdo vidí a hodnotí uvedené skutečnosti. Například to, že Valtr hodnotí pokrmy *parodistickým, žertovně důvěrným způsobem*, je právě Lizin poznatek, a ona, jako jeho manželka, si může dovolit hodnotit zvyky svého muže.

Jak už bylo zmíněno (viz výše), text je prostoupen dialogy reálnými, které vede Valtr se svými známými, zejména s panem Bradleym, nebo dialogy fiktivními, které se odehrávají v nitru některé z postav. Hlavní témata hovorů jsou následující. Otázka podhoubí německé nacistické ideologie, viníci a způsoby jejich provinění na holokaustu, filozofická otázka svobody člověka apod. Dialog je zároveň velmi výrazným stavebním kamenem textu. Rozhovory mezi Valtrem a Lízou se skládají pouze z vyřčených výroků a stojí většinou bez doprovodu uvozovacích vět.³¹ Jako například v této ukázce.

„Nesmysl! Co to říkáš za hlouposti?“

„Co se ti stalo?“

„Promiň...“ okamžitě se ovládla.

„Rozčilil jsem tě? Čím?“

„Promiň, Valtře. Nevšímej si toho. Je mi nějak divně.“

„Divně? Můžeš mi vysvětlit, co to znamená?“

„To znamená — špatně. Mám mdloby, obyčejné, normální mdloby, když už ti to mám vysvětlovat (Posmyszová, 1964, s. 16).

³¹ Forma dialogu samotného a výrazné omezení uvozovacích vět souvisí pravděpodobně s původní verzí díla v podobě rozhlasové hry.

Kromě jediné uvozovací věty *“okamžitě se ovládla“* jsou dialogy vystavěny pouze z jednotlivých replik. Tento způsob dodává románu dynamiku, která je jinak zpomalována četnými úvahami. Zároveň to dává vyniknout charakteru postav, protože má čtenář možnost nahlédnout způsob, jakým spolu komunikují, a z toho lze vyvozovat, jaké je jejich manželství vcelku. Je klidné, harmonické a bezprostřední, jeden před druhým si nepotřebuje na nic hrát. Zvyky, které jsou v manželstvích velmi často předmětem sporu, se mezi Valtrem a Lízou nezdají být rušivým elementem. V úvodu románu je tematizován jejich vztah větou *„Copak se děje, holčičko?“*, kterou Valtr pronáší vždy, když se mu nepodaří z výrazu manželky vyčíst, jaké je její duševní rozpoložení. Větu pronesl v mírné modifikaci při jejich seznámení, a od té doby ji používá stále. Vztah, který mezi sebou manželé mají, navozuje pocit souladu. O to více může vyznít disonance, když Valtr zjišťuje, že Líza není *“holčičkou“*, kterou si vzal.

Pasažérka problematizuje především identitu člověka, což je ještě umocněno tím, že hlavní hrdinka je zároveň milující a milovanou manželkou, tedy někým, kdo ztělesňuje pocit bezpečí, domova nebo jistoty. A právě žena, která je symbolem tepla domova, se ukazuje být zároveň *“někým jiným“*. Kromě toho je relativizováno černobílé rozdělení na pachatele a oběť, protože z činů a úvah hlavní hrdinky vyplývá, že hodnoty jako lidství, domov, bezpečí apod. jsou součástí její osobnosti.³² Pachatelka v románu nemá typizované vlastnosti, které přináležejí příslušníkům SS a tím dochází k překročení linie ostře rozdělující dva tábory – viníky a oběti.

³² Jiří Holý píše, že před natáčením filmu na základě rozhlasové hry *se musela sejít zvláštní komise, která měla posoudit, zda je vhodné ukazovat esesmany v koncentračním táboře chovající se lidsky* (Holý, 2008, s. 181).

1.3.2 Fuks, Ladislav: *Spalovač mrtvol*

Spalovač mrtvol Ladislava Fukse vyšel v Československém spisovateli v roce 1967. O rok později, tedy 1968, byl natočen stejnojmenný film, k němuž vytvořil scénář Ladislav Fuks spolu s režisérem Jurajem Herzem.

Děj, pokud jej pojmem jako sled událostí, není komplikovaný. Pan Karel Kopfrkingl žije ve spokojeném manželství s Marií, které říká Lakmé a od níž si nechává říkat Roman. Mají spolu dvě děti, šestnáctiletou Zinu a čtrnáctiletého Milivoje. Pod tlakem vnějších událostí, nástupu Hitlera k moci, a zejména pod vlivem přítele Williho, který ho s nacistickou ideologií seznamuje, se mění jeho smýšlení o židech, německém národu a životních prioritách vůbec. Stává se sympatizantem s nacismem a pak i členem nacistické strany. Pan Kopfrkingl zabije svou ženu, syna a pokusí se zabít i dceru, která v poslední chvíli uteče, protože jí dojde, co má její otec v úmyslu. Vraždil, aby zkrátil jejich utrpení na tomto světě. Poté má pomoci s realizací "konečného řešení židovské otázky" podílením se na budování výkonnějších spaloven mrtvých těl. O změnu smýšlení v pravém slova smyslu se však nejedná, sklon ke zlu je v duševně nemocném Karlu Kopfrkinglovi latentně přítomen po celou dobu, pouze je jeho duševní nerovnováha zastřena a vysvítá až během děje.

Vypravěč příběhu vystupuje zdrženlivě.³³ Stejně tak se projevuje ve scénických poznámkách. Patrná je i ironie. Tragika se neustále mísí s výsměchem. Např. absurdní návštěva panoptika, které všechny děsí, a přesto je právě ono vybráno jako vznešený a krásný cíl pro nedělní výlet. Nebo pavilon dravců jako romantické místo seznámení Romana a Lakmé. Vyprávění se děje v er-formě, ale vypravěč není vševědoucí. S kategorií vševědounosti si text pohrává a lze mluvit o kolísání na přímce, na jejichž koncích je vševědounost patrná a na druhé straně ukrývaná.

Er-forma umožňuje a předznamenává objektivní, nezaujaté hledisko. Přesto se jako čtenáři objektivitu nedočkáme a děj je zprostředkován pouze očima hlavní postavy. Vypravěč chvílemi mizí a nechává promlouvat situaci nebo motiv. Po chvíli se zase objevuje. Vidíme jej pouze při větším soustředění, protože si zcela přisvojil řeč pana Kopfrkingla a ve svých scénických poznámkách se dokáže omezit tak, že používá jeho výrazy. Takový postup je matoucí a navozuje dojem, že vypravěč nehodnotí a že se vzdal možnosti dění nebo konání postav nastavit zrcadlo. Avšak tím, že používá výrazů shodných s těmi, jimiž se prezentuje

³³ viz Pohorský, Miloš: Doslov. In: Fuks, Ladislav: *Spalovač mrtvol*. Praha, Odeon 2003, s. 139.

pan Kopfrkingl, hodnotí také. Také má k dispozici ironii, kterou hojně využívá. Zejména díky uvedenému postupu je teprve po čase možné si uvědomit slabost a duševní nemoc hlavní postavy. Na jedné straně se projevuje despotická stránka povahy pana Kopfrkingla, na straně druhé ji překrývá jeho lidumilnost, řeči o tom, že pro rodinu dělá málo a chtěl by se o ni starat víc a lépe. Tvrzení, že právě druhá strana je vnější obal zakrývající určitý egoismus, lze dosvědčit tím, že pana Kopfrkingla vede k vraždě kromě víry v osvobození a předejití utrpení, které by jeho bližní jistě čekali, také osobní potřeba. Jeho nejbližší mu jednoduše překážejí, protože stojí v cestě jeho kariéry.³⁴

Text novely je pečlivě vystavěn, kompozice je promyšlená³⁵ a pracuje s určitými vypravěčskými nástroji a tematizuje některé aspekty protagonistovy osobnosti. K exponovaným nástrojům patří er-forma, opakování motivů a jejich obměn, hra se jmény, manipulace a dekorativnost. Tematizovány jsou patologické prvky osobnosti Karla Kopfrkingla, které jsou více, nebo méně patrné.

Podívejme se nejprve na důležitou instanci vypravěče, pro jehož charakterizaci jsou vhodné následující úryvky. Např.: *To zde v koupelně už nestál on, pan Roman Kopfrkingl, manžel své nebeské a otec svých dvou čarokrásných, to zde stál už úplně jiný člověk, to zde stál skutečný žebrák, eine menschliche Ruine... „Žebravý dědek, kterého jsem v životě neviděl a neznal,“ řekl si pan Kopfrkingl, „jak se člověk může dokonale přeměnit, proměnit... a čím? Williho maskou...“ ... (Fuks, 2007, s. 103). V tomto výseku textu je patrné,³⁶ že máme co do činění s velkým problémem odlišit od sebe, zda slova *“to zde v koupelně už nestál on“* pronáší šikovně ukrytý vypravěč, nebo se řeč odvíjí v hlavě hrdiny. Zřetelně je identifikovatelná až promluva postavy začínající slovy *“Žebravý dědek“*. Příkláním se k názoru, že slova se odehrávají v mysli postavy. Že vypravěč tu není, a pokud, tak pouze latentně, spíše jej tam chceme vidět, a to právě díky použití er-formy, která převládá v textu a svádí nás k neustálé důvěře k vypravěči, hlasu, který k nám promlouvá. Uvedené tvrzení ilustruje i následující úryvek: *...dal do kapsy saka malé hezké kleštičky a šel ukázat Milimu krematorium, bylo to možné, v sobotu odpoledne se už nespalovalo. Venku bylo krásně... (Fuks, 2007, s. 141). Zvýrazněnou část pronáší vypravěč, jedná se ale o často opakovanou repliku hlavní postavy. Nebo jinde: „Má rakev, jaká má být, dost vysokou a širokou, co, Mili, aby sis lehl k němu?“**

³⁴ Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 188.

³⁵ Fuks staví svou „diagnózu“ pana Kopfrkingla na kompozici (Trávníček, 2003, s. 224).

³⁶ Kromě toho, jak je použito dvojího smyslu - přeměny charakteru pana Kopfrkingla a jeho přeměny v žebráka.

*Lehl k němu a v pondělí ses s ním za zvuků toho Parsifala roztavil?“ A s nepřilíš veselým úsměvem vzal železnou tyč, která ležela v koutě u výklenku se záclonou, povalil chlapce na kolena, rozkročil se nad ním v těch svých černých vysokých botách a klopeném klobouku se šňůrou s pérem a utloukl ho tyčí. Pak jej zdvihl ze země, strčil do rakve k esesákovi, **rakev byla, jaká má být, vysoká a široká**, vešli se tam oba jako nesourodí bratři, zatloukl rakev kleštičkami, prohlédl tyč i dlažky, jsou-li čisté, popravil klobouk... a šel (Fuks, 2007, s. 144). V této ukázce je princip nejlépe patrný. Větu o patřičných rozměrech rakve pronáší nejprve hlavní postava, následně vypravěč.*

Podívejme se na vypravěčské nástroje. Jak poznamenává Jiří Opelík,³⁷ je Spalovač mrtvol vystavěn kontextově, závisí na součinnosti celého textu, velkou roli proto hraje opakování a obměňování motivů.

Fuksova technika v této novele tvoří sloupec z cihel, z nějž dokáže autor vytáhnout vždy jednu cihlu-motiv a umístí ji jinam.³⁸ Vše se děje tak, že sloupec nezakolísá. Ne všechny cihly jsou stejně velké. Srovnajme např. motiv ženy, která stále něco zpochybňuje a bojí se, a jejího druha, který jí odpovídá vesměs stále podobnými, neurvalými replikami. Tento větší motiv najdeme hned na začátku, kdy pan Kopfrkingl vezme své drahé do panoptika madame Tussaud: ... „*To je jako na divadle,*“ řekla návštěvnice s pérem na klobouku, *vzrušeně hledíc na výjev, a tlustý muž s holí a v klobouku do ní strčil.* „*Není to divadlo,*“ řekl nevrle a sebejistě, „*je to panoptikum. Všechno z vosku,*“ prudce sekl rukou (Fuks, 2007, s. 20). O něco dále, na boxerských zápasech, kam vzal pan Kopfrkingl syna na Williho doporučení: ... „*To tančí dupák,*“ řekla žena s pérem, „*proč k tomu nehraje basa?*“ „*Proč by k tomu hrála basa?*“ zavrčel její tlustý soused a strčil do ní, „*nejsi v žádný dupárně. Seš na boxu!*“ (Fuks, 2007, s. 82). Příkladem méně výrazného motivu je např. utírání sedátek židli:

... „*Ach, ty letošní vánoce,*“ usmál se pan Kopfrkingl v jídelně na Lakmé, která právě otírala sedátka židli... (Fuks, 2007, s. 89). V textu se nachází velké množství motivů. Jsou to motivy spojené s postavami: žena se svým společníkem (viz výše), mladá růžolíci dívka. Motivы spojené s činností: čtení knihy o Tibetu, předčítání z novin, podávání mandlí, poslech vážné hudby. Motivы věcí: tabulka s reklamním nápisem, obrazy v bytě, snubní prsten, dlouhý nehet na malíčku pana Fenka. Nezanedbatelnou součástí jsou zejména promluvy a repliky hlavní postavy tematizující tyto myšlenky: abstinence a nekuřáctví; Mili nejde dál než k mostu; tetička ze Slatiňan; moudra na téma smrti a pohřbívání; úvahy o šťastném devatenáctiletém manželství; dobrý stát s dobrými zákony, které je nutno respektovat; fakt, že v popelu není

³⁷ viz Opelík, Jiří: Spalovač mrtvol. In: Literární noviny, 16, 1967, č. 32, s. 4

³⁸ Tzn. znovu užije jednoho motivu a vzniká nová variace.

rozdíl; úvahy o kráse bytu a nutnosti jeho zvelebování, zmínky o potřebě pečovat o rodinu. Značnou část tvoří také motivy-citace. Pan Kopfrkingl absorbuje slyšené a postupně vydává myšlenky za své.

Dalším důležitým nástrojem, pomocí něhož je text utvářen, je hra se jmény. Hraje si s nimi protagonista i autor. „*V panoptikálním světě pana Kopfrkingla má mít každý jev dvojitý pojmenování. Vedle označení původního také jméno-masku.*“³⁹ Jména slouží k identifikaci. Je jisté, že jmen není neomezený počet, mezi lidmi se opakují, některá častěji, některá méně, ale díky přezdívám, zdobnělinám nebo zkratkám osoby v našem okolí rozlišujeme. Jestliže postavy v této novele používají ještě jiná jména než svá vlastní, znamená to jednak zpřesnění identifikace osoby, na druhou stranu to identifikaci ztěžuje. Čtenář se dostává do nejistého a vratkého prostředí, kde jedno pojmenování nemusí nutně vždy označovat tutéž entitu, což vede k nutnosti být stále ve střehu. „...*jména nic neznamenaají*...“ Nezáleží tedy na tom, jak je člověk „označován“ ostatními, ale na tom, jaký je uvnitř. Zní to jako fráze, která však v sobě nese důležitý podtext, jenž v této novele platí dvojnásob. Hrou se jmény je také možné odhalit, nebo alespoň vytušit charaktery postav. Přízemní, velmi obyčejný Karel, běžné jméno, které je v rodinném kruhu nahrazováno jménem Roman, tedy jménem méně typickým. České Karel se později mění ještě na německý ekvivalent Karl. Zajímavé je i zvířecí defilé dalších postav: pan Zajíc, pan Fenek, pan Strauss⁴⁰ aj.

Dalším využívaným vypravěčským nástrojem je dekorativnost. Využita je dvěma způsoby. Jednak si v dekorování svého okolí a ovšem i myšlenek libuje hlavní postava, jednak je dekorativnost a výčet detailů jedním z principů výstavby textu. Zkrášlování myšlenek panem Kopfrkinglem zachází až do krajnosti, neboť umožňuje, aby ze zrůdných nacistických hesel vznikaly přitažlivé teze. Se zkrášlováním souvisí i velké množství atributů vyjadřujících něco kladného a pozitivního: *zářný, božský, blažený, blahoslavený, něžný⁴¹, milý, krásný, nebeský, drahý, nádherný, dobrý, lidský* aj. Jak už bylo zmíněno, k dekorativnosti se váže i textová záliba v detailech. To je patrné zejména v kapitole líčící návštěvu panoptika Madame Tussaud nebo scénu s rozhlednou s výhledem na Prahu.

Např.: „*Tak to je Praha,*“ řekl pan Kopfrkingl, *odvraceje zrak od mladé růžolící dívky v černých šatech nalevo, „je pod námi jako na dlani. Jako bychom stáli na vysoké hoře a pozorovali svět, který se rozkládá pod námi. Táhle je Vltava, Karlův most, Národní divadlo,*“ řekl, *„támhlety dvě věže, to je Týnský chrám, ta věž sem blíž je Staroměstská*

³⁹ Kovalčík, Aleš: Ladislav Fuks (tvář a maska). H&H Praha 2006. s. 159

⁴⁰ V překladu z němčiny znamená *pštros*.

⁴¹ *Něžný* je ze všech přívlastků nejfrekventovanější.

radnice, ta komolá za ní je Prašná brána...Támhle je Národní muzeum, támhle vzadu ta velká bílá moderní budova na Vinohradech je kostel Nejsvětější srdce Páně. Koukni se, Mili,“ (Fuks, 2007, s. 123 - 124).

Manipulace působí spíše na rovině dějové. Willi Reinke vystupuje v roli ďábla-pokušitele. Oslavuje vůdce, hlásá nacistická hesla, propaguje, co kde zaslechl, přečetl. Pozve svého přítele na box, vůdcův oblíbený sport, mluví o Casinu jako vysněném místě, kam smí jen vyvolení. Přibližuje panu Kopfrkinglovi veškeré výhody a slasti, kterých by dosáhl, kdyby uvěřil, přidal se a “bojoval“ za německou říši. Protagonista funguje jako houba, která nejprve slyší, nasákne slyšeným, posléze reprodukuje s odkazem na původního řečníka a nakonec vydává myšlenku nebo řeč za své. Jedna postava se tak stává složeninou z postav mnoha, z jejich výroků a z cizích přesvědčení. Jediné, co zůstává panu Kopfrkinglovi vlastní, je abstinence.⁴²

Patologickými prvky jsou myšleny aspekty, jejichž souhra umožňuje vykonat hlavnímu hrdinovi chladnokrevné brutální vraždy členů vlastní rodiny.⁴³ Patří sem silná **přízřusobivost** (viz výše). Dále pevná víra v převtělování duší a ve věčný ráj po smrti, která člověka navždy zbavuje utrpení a osvobozuje. ... „Z toho je vidět, že na zemi je život věčný bez smrti nemožný, že život věčný bez smrti je možný jen tehdy a tam, kde není utrpení, a to je tedy možné jen v nějakém ráji. Z toho vidíte, že věčné peklo, jak se o něm učí, je naprostý nesmysl, věčné peklo existovat nemůže, ale naproti tomu může existovat věčné nebe, nirvána, jak říkají Tibeťané.“ (Fuks, 2007, s. 61). Následuje již zmiňovaná **tendence k přejímání a opakování** cizích myšlenek. Významnou roli hraje také záliba v “černých záležitostech“. “**Černými záležitostmi**“ je myšlena láska pana Kopfrkingla k jeho zaměstnání v krematoriu. Takové nadšení pro práci samu vykazuje buď workoholik⁴⁴, nebo člověk, který pevně věří v dobro toho, co vykonává. Mezi patologické prvky patří předcítání černých zpráv z novinové kroniky a **chladnokrevnost**. O té vypovídá následující scéna zobrazující vraždu manželky. Scéna probíhá bez citového vzrušení vraha, bez váhání a za všudypřítomných laskavých řečí, což ostře kontrastuje s chladnokrevným podkopnutím židle. *Po večeři pan Kopfrkingl nebeskou políbil a řekl: „Pojd', nevýslovná, dřív než se svlékneme, připravíme koupelnu.“ A vzal židli a šli, dívala se na ně kočka. „Je tu horko,“ řekl pan Kopfrkingl v koupelně a postavil židli pod ventilátor, „asi jsem to přehnal s topením. Otevři ten ventilátor, drahá.“ Když Lakmé vylezla na židli, pan Kopfrkingl jí pohladil lýtko, hodil jí smyčku na krk a s něžným úsměvem*

⁴² Navrátil, Jiří: Doslov. In: Fuks, Ladislav: Spalovač mrtvol. Praha, Mladá fronta 1983, s. 169.

⁴³ V textu jsou tyto patologické prvky tučně zvýrazněny.

⁴⁴ Tím pan Kopfrkingl není, rád odpočívá a věnuje se jiným “bohulibým“ činnostem.

jí řekl: „Co abych tě, drahá, oběsil?“ Usmála se na něho dolů, snad mu dobře nerozuměla, on se usmál též, kopl do židle a bylo to. V předsíni si vzal kabát, šel na německou kriminálku a do protokolu nadiktoval: „Udělal to zřejmě ze zoufalství. Měla židovskou krev a nesnesla žít po mém boku...“ (Fuks, 2007, s. 137 - 138).

Erotičnost je další osobnostní složkou, která stojí za zmínku a která hraje roli v soukolí duševní nemoci pana Kopfrkingla. Je možné ji doložit v několika scénách. Jednak je to pohled na obnaženou šíji mladé uklízečky, paní Liškové. Ten totiž symbolizuje nejen pohled dravce na kořist, vraha na oběť, ale také pohled dravce, jenž většinou útočí zezadu. Exponovaná je ta část ženského těla, která je mezi jinými považována za erotický symbol.⁴⁵ Dalším patologickým prvkem umně vkomponovaným do výstavby textu jsou **halucinace** hlavní postavy. Projevují se hlavně v závěru novely, kde dochází zároveň ke zrychlování a panu Kopfrkinglovi se v krátkých intervalech zjevuje “příchozí“, jenž mu oznamuje, že byl vybrán za duchovního vůdce v Tibetu po smrti dalajlámy.

Mistrně napsaná novela bojuje proti programovému a systematickému zlu, které je navíc ukryté pod maskou přívětivosti. Zlo je vykreslené do detailu,⁴⁶ autor postupuje tak, aby si čtenář mohl uvědomit všechny jednotlivé zlomové okamžiky, mnohdy velmi nenápadné. Pan Kopfrkingl se cítí být romantikem a sám ctí své vhodně vybrané způsoby, zájmy, proslovy a způsoby chování. Všimněme si, že za své “drahé a něžné“ mluví většinou on sám. Málokdy narazíme na přímou řeč jeho “čarokrásných“. Pan Kopfrkingl nechápe, že používáním vznešených frází a bohulibých slov se nestane vznešeným a bohulibým. Prostřednictvím vypravěče znázornil autor hlubokou propast mezi tím, co si pan Kopfrkingl myslí, že je, a mezi tím, co doopravdy je. Je duševní troskou, která se cítí být něčím, čím není, a její největší tragédií je, že si to není schopna uvědomit. Pan Kopfrkingl nemá absolutně žádný potenciál vystoupit z ulity svého “něžného“ světa a podívat se sám na sebe z jiného úhlu.

Vidíme svět prizmatem člověka, který věří, že zlými věcmi koná dobro. Je využita perspektiva, při níž se čtenář s postavou ztotožňuje, aby mohla vyniknout zřůdnost činů. Celý text je sondou do psychologického podhoubí vzniku nacismu, do nitra člověka s psychickými předpoklady k přijetí nacistické ideologie.

⁴⁵ Ve filmu Juraje Herze je tato scéna vystižena a zachycena velmi dobře.

⁴⁶ Navrátil, Jiří: Doslov. In: Fuks, Ladislav: Spalovač mrtvol. Mladá fronta, Praha 1983, s. 170.

1.3.3 Merle, Robert: *Smrt je mým řemeslem*

Tato kapitola je věnována dvěma literárním dílům. Jedno z nich zobrazuje fikční svět a druhé náleží k faktografickým textům. Tyto dva literární texty spolu úzce souvisí, protože jedno se stalo předlohou druhému. Autobiografické zápisky Rudolfa Höbeho inspirovaly francouzského spisovatele Roberta Merleho k napsání románu *Smrt je mým řemeslem*.

Rudolf Höb působil v letech 1940 až 1943 jako vrchní velitel koncentračního tábora v Osvětimi a po válce se rok ukrýval pod falešným příjmením Lang. Höb byl zatčen v roce 1946 a v Polsku⁴⁷ byl souzen a popraven. V průběhu jednoho roku, tedy mezi rokem 1946 až 1947 sepsal ve vězení své autobiografické zápisky, které byly přeloženy do polštiny už v roce 1951, do angličtiny v roce 1958 a v roce 2006 vyšly v češtině. V roce 1952 vyšel ve Francii román *Smrt je mým řemeslem*, který byl do češtiny přeložen o tři roky později.⁴⁸

Hlavním hrdinou románu je Rudolf Lang, který je zároveň vypravěčem. Ich-formou jsou čtenáři zprostředkovány jeho životní osudy. Dílo je rozčleněno do sedmi kapitol, jejichž názvy jsou jednotlivé roky, a sice 1913, 1916, 1918, 1922, 1929, 1934 a 1945 seřazené chronologicky od Langova dětství. Ačkoliv je děj vyprávěn ich-formou v minulém čase, vypravěč neví, co se stane v budoucnosti, sám prožívá jen aktuálně vyprávěné. *I když se vypráví v ich-formě v minulém čase, příběh je podán vždy jako aktuální přítomnost, „nyní“ (simultánní narace), vypravěč netuší, co se stane dál, chybějí tzv. jisté anticipace do budoucnosti* (Holý, 2008, s. 179). V textu se ovšem nacházejí i pasáže, které lze interpretovat jednak jako snové vize a představy odehrávající se v mysli postavy, zároveň ale platí, že tyto představy jistým způsobem budoucnost anticipují. Například uprostřed rozhovoru odehrávajícího se mezi tehdy malým Rudolfem a jeho otcem:

Stalo se něco neobyčejného: otec neřekl „ne“.

Stále v běhu jsem mával puškou, kterou jsem vzal zabitému vojákovvi z guvernérova paláce, a začal jsem mířit na ďábla. Moje první rána mu ustřelila celou levou část obličeje. Polovina mozku vystříkla na dveře záchodu, vyhrzlé levé oko mu viselo, zatímco na mě hleděl s hrůzou pravým a v roztráštěných ústech plných krve se ještě pohyboval jeho jazyk. Můj druhý výstřel

⁴⁷ Osvětim se nachází na území Polska.

⁴⁸ Údaje převzaty z Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 174 - 175.

mu urval jeho pravou část, znovu však narostla levá polovina a levé oko mě teď pozorovalo s výrazem zoufalé hrůzy a snažné prosby.

Když jsem procházel portálem školy, smekl jsem čepici, pozdravil jsem školníka a přestal jsem střílet. Zazvonilo, zařadil jsem se... (Merle, 1990, s. 20).

Je jisté, že se jedná o snové představy o nadpřirozené postavě, již dorůstají části těla, ale zároveň je z úryvku jasně patrná anticipace do budoucnosti, protože scéna vraždění d'ábla naznačuje hrůzy, jež se později děly v Osvětimi. Text naprosto plynule přechází z děje do vize a zase zpět, a to tak, že představy jsou spojeny s reálným dějem, přičemž je ale samozřejmé, že ve chvíli, kdy hlavní hrdina smeká čepici a zdraví školníka, nemůže střílet. S tvrzením, že ukázka je určitou předzvěstí toho, co se v díle, resp. Langově životě stane dál, koresponduje i d'ábel, do nějž Lang ve snu střílí. D'ábel rovná se v tomto románu žid. Jasně o tom hovoří ta část, kde je vylíčeno Langovo rozhodnutí spáchat sebevraždu a jeho kolega z tehdejšího zaměstnání mu cituje z "Völkischer Beobachter" o tom, že Německo bude bojovat dál. Lang na obálce jmenovaného časopisu vidí postavu, jež se mu spojí se snovou představou d'ábla. *Karikatura z první strany mě praštila do očí. „Mezinárodní žid rdousí Německo.“ S určitou roztržitostí jsem se zadíval do židovy tváře, a najednou, jako bych dostal ránu mezi oči, jsem tu tvář poznal. Poznal jsem ty vypoulené oči, beztvaré líce, ty nenáviděné odporné rysy. Kdysi jsem je často pozoroval na rytině, kterou otec přišpendlil na dveře od záchodu. V hlavě se mi náhle zcela vyjasnilo. Pochopil jsem vše: to byl on. Můj dětský instinkt mě nemýlil. Bylo to správné, že jsem ho tak nenáviděl. Jediná chyba byla v tom, že jsem uvěřil velebníčkům, že je to neviditelný fantóm, nad nímž jde zvítězit jenom modlitbami, lamentováním a povinnou vírou. Nyní jsem však pochopil, že je až příliš skutečný, až příliš živý a že se s ním setkáváme na ulici. Ten d'ábel nebyl žádný d'ábel. Byl to žid (Merle, 1990, s. 128).* Tato vize d'ábla se vypravěči spojuje s obrazem, který otec vyvěsil na toaletě, a jehož se bál tak, že nebyval schopen vykonat potřebu. Nakonec se postava d'ábla v jeho vědomí spojuje se židem. Oba dva totiž nenávidí a zároveň se jich určitým způsobem bojí a štítí se jich.

Snové vize můžeme doložit i dalším úryvkem, v němž je vyobrazen malý Rudolf, jenž má za úkol umývat okna. Při této činnosti⁴⁹ má zakázáno mluvit. Není tedy divu, že se v mysli tehdy dětského hrdiny rozvíjí příběhy a odehrávají se v ní scény, které se "ještě" nestaly. *Otevřel jsem okno a vystoupil na žebřík; do pokoje pronikl vítr s deštěm, byl jsem hlídkou na předsunuté pozici a v bouři jsem vyhlížel blížícího se nepřítele. Scéna se proměnila, najednou jsem byl na kasárenském dvoře a důstojník, který měl jiskřící oči a otcovu hubenou tvář,*

⁴⁹ Ale i při mnohých jiných.

mi ukládal trest...Když jsem byl hotov (s mytím oken, pozn. AD) odnesl jsem žebřík do komory, vrátil se pro kbelík s hadry a vešel jsem do kuchyně (Merle, 1990, s. 9). V postavě důstojníka je ztělesněn i otec, který byl v první části života malému Rudolfovi tak velkou autoritou, že se promítá do všech autorit pozdějších a zakládá také skutečnost, že místo otce vyhledává vypravěč v průběhu života autority další. I zde je přechod mezi představou a realitou odvíjející se v rámci fikčního světa plynulý a není oddělen žádnou scénickou poznámkou ani švem, který by upozornil na vybočení.

Můžeme uvést další citát: *Přišel jsem do kostela o deset minut dřív, obsadil otcovo místo, položil misál na lavici a sepjal ruce. Předě mnou se vynořily tisíce d'áblů. Defilovali přede mnou, poražení a odzbrojeni, ruce měli zdviženy nad hlavou, mezi rohy francouzskou vojenskou čapku. Nařídil jsem, aby se svlékli. Ještě jednou obešli kolem a nakonec je postrčili přede mě. Seděl jsem s přilbou na hlavě a v holínkách, kouřil jsem, u mých nohou stál nablýskaný kulomet, a když už byli dostatečně blízko, pokřičoval jsem se a začal střílet. Krev stříkala, s řevem padali, plazili se ke mně po měkkém břichu a prosili, dožadovali se slitování, a já jsem jim kopanci drtil obličej a neustále jsem střílel (Merle, 1990, s. 45).*

V těchto ukázkách je taktéž patrná snová složka, jež se nikdy nebo ještě neodehrála. Nápadná je i podoba všech snových představ, která spočívá ve vojenském tématu. Téměř všechny vize se váží k vojenství či zabíjení. Vypravěč to sám neví, co ho čeká, ale v těchto ukázkách je patrné, že předjímají budoucí vývoj týkající se vraždění Židů. Podobnou předzvěst budoucích událostí lze vyčíst z následujícího úryvku, kde se vyprávění děje v přítomném čase. *Viděl jsem tetu, jak otevírá dveře do kuchyně, jak si sedá, bere šití, jak nástěnné hodiny odměřeně a kovově tikají do ticha. Za chvíli se teta podívá na mé sestry a řekne: A o matce se ani nezminil. Sestry začnou plakat, teta si utře několik slz a všechny dohromady budou šťastné (Merle, 1990, s. 85).* Protagonista tuší, jaký názor na jeho osobu mají sestry a teta, která se o ně stará po smrti otce a následně i matky.

Jiří Holý shrnuje, že v románu mají určité scény Langa představit jako *krajně necitelného, cynicky nelidského člověka, jako mechanickou loutku na jedné straně a vášnivého vyznavače antisemitismu na straně druhé (Holý, 2008, s. 179).* Lang je v románu vykreslen jako typizovaná postava příslušníka SS, který nekriticky plní rozkazy a ztotožňuje se s antisemitskými myšlenkami a v jeho charakteru obsažen patologický prvek, takže mu zabíjení nečiní zvláštní potíže. Uvedme některé pasáže textu, které toto tvrzení dokazují.⁵⁰ Například při bojích na frontě, na niž se Lang dobrovolně přihlásil, se ocitne v situaci, při níž je nepřítel v přesile. Zůstane jen on a voják Schmitz. Schmitz chce utéct, protože je jasné,

⁵⁰ Jiří Holý některé z těchto scén v témže textu sám zmiňuje nebo cituje.

že jedině tak by si oba zachránili život. Lang ale odmítne a zabrání v útěku i Schmitzovi, kterému vezme zbraň, bez níž je Schmitz mrtev předem. Kdyby utekli, možná by se zachránili, takhle přežil jen Lang a druhý voják kvůli nadměrné horlivosti zaplatil akci životem.

Nesměle se ozval (Schmitz, pozn. AD):

„Nech mě odejít.“

Odmítl jsem pohybem hlavy. Navlhl si jazykem okoralé rty, uhýbal očima a šeptal:

„Nechám ti tu kulomet. Nech mě odejít.“

„Tak jdi, když chceš. Ale bez pušky.“

Hleděl na mě vytřeštěně, ústa dokořán.

„Ty ses nadobro zbláznil. Vždyť by mě zastřelili!“ ... Za chvíli: Napřímil hlavu, nepatrně se na místě nadzvedl, potom najednou rozhodil obě ruce do vzduchu jako loutka na divadle a zhroutil se na mě. Obrátil jsem ho. Uprostřed hrudníku zela velká tmavá díra a já jsem byl celý od krve.

Stejně tak nedovolí Lang jako velitel Osvětlení odvelení podřízeného Setzlera, který nedokáže zabíjení psychicky unést. Lang odmítne podepsat jeho žádost, a to má za následek Setzlerovu sebevraždu. Stejně jako Lang je i Setzler v románu typizovanou postavou příslušníka SS, který se nedokáže psychicky ani fyzicky vyrovnat s hromadným vražděním. Jinde je zase popisována scéna, kdy jeden z důstojníků sesedne bez rozkazu nebo povolení z koně a běží naproti ubrečenému dítěti s krvavým šrámem na krku.

Vykřikl jsem:

„Kdo vám dovolil sesednout?“

„Nikdo, pane poddůstojníku.“

„Dal vám někdo rozkaz sesednout?“

„Nedal, pane poddůstojníku.“

„Tak proč jste to udělal?“

Chvíli bylo ticho. Potom odpověděl:

„Myslel jsem, že je to správné, co dělám, pane poddůstojníku.“

„Nemáte myslet, Bürkele, máte poslouchat.“ (Merle, 1990, s. 75-76)

Langova loutkovitost ve smyslu slepého poslouchání a horlivého plnění rozkazů je typizovanou literární vlastností nacistických příslušníků v koncentračních táborech.

Stopu slepé poslušnosti můžeme vysledovat až k postavě otce, kterého se tehdy malý Lang doslova bojí, dokonce se třese, když má být s otcem o samotě, nebo když má strach, že by se otec mohl dozvědět něco, co nemá. Nápadné je oslovení “otec“ – a naproti tomu “maminka“. Výraz maminka navozuje přívětivý a intimní vztah, ale ani ten není naplňován. Maminka se do rodinných záležitostí vměšuje jen tolik, kolik je jí manželem dovoleno, a ve zbytku se snaží svým laskavým chováním k dětem více přilnout, ale zejména u syna se jí to nedaří. Ten po smrti otce v podstatě přebírá jeho úlohu, automaticky se na něj sestry i maminka obracejí jako na hlavu rodiny a hlavní rozhodovací instanci. Rudolf Lang se tak přibližuje právě otci, z něhož měl v dětství největší strach, a dovádí jeho přísnost, sveřepost a tvrdost do extrému, protože ji využívá jako velitel Osvětimi.

1.3.3.1 Höß, Rudolf: *Velitelem v Osvětimi. Autobiografické zápisky*

Celkově jsou autobiografické zápisky členěny do dvou rozsáhlejších částí, první je nazvána “Moje duševno. Začátky, život a prožitky“ a druhá jednoduše “Zápisky“. První kapitola obsahuje další podkapitoly, které jdou chronologicky od dětství a dospívání přes dobrovolné boje na frontě a působení ve Freikorpsech⁵¹ až k působení v koncentračním táboře Osvětim, kam se Höß dostal poté, co sloužil v Dachau a Sachsenhausenu. Poslední podkapitola první části je příznačně nazvána “Po kolapsu“ a shrnuje roky 1945-1947. Druhá část zápisů je věnována popisu fungování “konečného řešení židovské otázky“ v Osvětimi a také osobnosti Heinricha Himmlera.

Co se týče formy Hößových zápisů, zmiňuje Jiří Holý jeho ochotu vypovídat. Zároveň je nápadná věcnost, s jakou líčí holokaust. Höß píše zápisky ich-formou a přistupuje k nim jako ke každému úkolu, který je potřeba splnit. Snaží se opravdu vystihnout vznik a průběh celého “konečného řešení židovské otázky“ a na závěr kapitoly, kterou věnoval Heinrichu Himmlerovi, lituje, že ne všechno si byl schopen zapamatovat. *Ličené skutečnosti popisují podle paměti, v žádném případě nejsou úplné. Bezpochyby jsem toho mnoho zapomněl. Tyto výklady však mohou poskytnout přibližný obrázek o působení muže, který hrál ve Třetí říši roli snad nejosudovější. Dále pak nemohou být ani zcela objektivní, protože já sám jsem byl příliš v zajetí těchto věcí. Ale RFSS⁵² Heinricha Himmlera jsem střetl právě takového, právě tak jsem ho viděl já!* (Höß, 2006, s. 240)⁵³

Zápisky vynikají kromě věcnosti ještě téměř pedantickým a byrokratickým⁵⁴ líčením, které ostře koresponduje s osvětimskými hrůzami. Pedantičnost souvisí se Hößovým povahovým rysem, daný úkol se snaží za každou cenu splnit, aby nezklamal, a to nejen druhé, ale i sám sebe. Z toho vyplývá, že Höß, aby úkol splnil, musel ho buď pochopit a ztotožnit se s ním, nebo jej minimálně musela zadat autorita, ke které vzhlížel. V dětství mu onou autoritou byl otec, který vedl děti přísně, zato spravedlivě, a později si našel ikonu novou, a tou byl Reichsführer Heinrich Himmler, kterému v zápiscích věnuje celou jednu kapitolu.

⁵¹ Freikorps (v překladu dobrovolné sbory) byly polovojenské organizace v Německu na počátku 20. století, které svým zaměřením tíhly k pravici, a kterými prošly mnohé osobnosti z pozdějších SS orgánů.

⁵² RFSS = Reichsführer, velitel SS

⁵³ Uvedený úryvek zápisů ukončuje.

⁵⁴ Viz Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 174.

Navzdory skutečnosti, že Höß velel masové likvidaci židů, nebyl člověkem duševně vyšinutým v tom smyslu, že by mu týráním a ubližováním jiným činilo potěšení. “Konečné řešení“ bral jako úkol, který mu byl svěřen, a protože mu byl podán příslušným způsobem, to znamená, že se k němu vyslovila osobnost, kterou uznával jako autoritu. Proto se snažil přijít na to, jak v co nejkratším časovém horizontu připravit o život co největší počet židů a vypořádat se s technickým problémem odstraňování lidských těl. Höß píše: *Avšak při náležitém zdůvodnění se mi tento likvidační postup jevil jako správný... Žádnými úvahami jsem se tenkrát nezabýval – obdržel jsem rozkaz – a mou povinností bylo jej splnit* (Höß, 1990, s. 161). Snažil se tento úkol vyřešit co nejlépe, aby nenastávaly technické komplikace. Právě technická stránka, na kterou se soustřeďuje, je zarážející, pokud si uvědomíme, že věděl přesně, co se pod úkolem skrývá.

V této pasáži se Höß vyjadřuje k rozkazům jako takovým. *Od té doby, co jsem byl zatčen, mi bylo mnohokrát řečeno, že jsem tento rozkaz mohl odmítnout, ba dokonce že jsem mohl Himmlera na místě odstřelit. Nedomnívám se, že mezi těmi tisíci veliteli SS by mohl být jediný, jenž by připustil, že v něm vzklíčila takováto myšlenka. Něco takového bylo prostě zhola nemožné. Jistěže mnoho velitelů SS reptalo na leckterý tvrdý rozkaz RFSS, jistěže nadávali, ale provedli je všechny. RFSS způsobil svou neúprosnou tvrdostí mnohému veliteli krutou bolest, ale ani jediný, o tom jsem pevně přesvědčen, by se neodvážil vztáhnout na něj ruku, ani v nejtajnějších myšlenkách ne. Jeho osoba coby RFSS byla nedotknutelná. Jeho zásadní rozkazy ve jménu Vůdce byly svaté. Ty se žádným úvahám, žádným výkladům, žádným interpretacím prostě nepodrobovaly. Byly prováděny do všech důsledků, a třeba i vědomým obětováním vlastního života, jak to ve válce učinilo nemálo důstojníků SS* (Höß, 2006, s. 161-162). V souvislosti s tímto stanoviskem je vhodné připomenout Jasperse (viz 1.1.4 Vina a holokaust), který se k podobným úvahám vyjadřuje takto: *Nikdy prostě neplatí „rozkaz je rozkaz“. Stejně jako zločin zůstává zločinem, i když je vykonán na rozkaz (třebaže podle míry nebezpečí, vydírání, teroru platí polehčující okolnosti), zůstává každý čin podřízen také morálním kritériím* (Jaspers, 2006, s. 7).

V této pasáži se také Höß kriticky vyjadřuje k tomu, co mu bylo po zatčení vytýkáno. Odchyluje se zde od formy zápisků v minulém čase, kde funguje vypravěč podobně jako v Merleově románu – netuší, co se stane dál, pouze zaznamenává své vlastní životní osudy. Jen někdy určitým způsobem vybočuje, vystupuje nad rámec nastolené formy vyprávění a reflektuje to, co se dělo jakoby “za textem“. Osobnost Himmlera je tu doslova zbožštěna, jeho rozkazy jsou kladeny na stejnou úroveň s rozkazy Adolfa Hitlera. Dá se z toho vyvodit, že síla nacistické ideologie čerpala svou sílu z osobností, které dokázaly podat své myšlenky tak,

aby o nich druzí neuvažovali, ale zároveň se s nimi ztotožnili natolik, aby byli schopní ve jménu této ideologie položit vlastní život. Zde je holokaust srovnatelný s fanatickým náboženstvím a sektářstvím. Rozkazy autority⁵⁵ jsou stavěny **nad** (zvýraznila AD) morální principy a vlastní logické nebo pocitové dedukce. Tím se dostáváme zpět k tvrzení, že *nejlepší zárukou dodržování normy je identifikace s ní* (Kocvrlichová, 2006, s. 28), (viz 1.1.2 Vina v sociologickém pojetí).

Vrátíme-li se do Höbova dětství a budeme-li chtít vysledovat, odkud pramení jeho bezvýhradné uctívání autorit, dostaneme se až k jeho neschopnosti navázat s někým z rodiny, nebo i později mimo ni, hlubší citový vztah. *Třebaže mě rodiče měli upřímně rádi, nedokázal jsem si k nim ve všech těch malých i velkých zármutcích, které občas souží mladé srdce, nikdy nalézt cestu. To všechno jsem si vždycky zpracovával sám v sobě... Obě mé sestry na mně velmi lpěly a stále a stále znovu se pokoušely navázat se mnou nějaký vlídný, dobrý vztah. Mně se však nikdy nechtělo se s nimi zaobírat. Hrál jsem si s nimi, jen když to muselo být... Přesto mi zůstaly zcela upřímně oddány a litují – ještě i dnes –, že jsem nikdy nedokázal dát jim najevo víc vřelejšího citu. Byly mi vždy cizí* (HöB, 2006, s. 40-41).⁵⁶ Nápadné je, s jakou věcností je reflektována lítost obou sester, protože kontrastuje s naprostou absencí lítosti u Höbeho. Nejenže mu nebylo líto, že nebyl schopen hlubšího citového vztahu k jiné osobě, ale dokonce nedokáže projevit lítost ani nad samou skutečností, že lítost neumí pocítit a projevit.

Svou snahu, ochotu a chuť podřídit se autoritě a zákonům HöB reflektuje a sám se vrací k dětství, kdy mu byl tenhle povahový rys vštípen. *Zvlášť důtklivě mi vždycky kladli na srdce, že mám vždy neprodleně vykonat resp. uposlechnout přání nebo nařízení rodičů, učitelů, farářů atd., ba všech dospělých až po služební personál, a že se v tom nesmím nechat ničím zviklat. Co ti všichni řeknou, je vždycky správné* (HöB, 2006, s. 39-40). Přestože se zde osvětimský velitel navrácí k příčinám zakořeněným v dětství, není čitelná jakákoliv snaha jeho pozdější chování omluvit nebo nad ním projevit nad ním lítost. Dotazy, které mu byly po zatčení kladeny, způsobily, že se sám snaží reflektovat a odpovědět si na otázku, *proč* neodmítl vykonat rozkazy, které dostal. Reflexe však Höbe neospravedlňují, ani před ním samým, ani před jeho obětmi, pouze se věcnou důkladností snaží dobrat toho, co ho nutí rozkazy plnit. Přistupuje k tomuto zjišťování stejně, jako k jiným úkolům, které je nutné udělat. Při plnění úkolů a rozkazů ale projevoval velkou kreativitu a vkládal své myšlenky, které splněný úkol ještě zdokonalily. Pro Höbe platilo nejen autoritu poslechnout, ale pokud

⁵⁵ At' už Boha, jakékoliv beztvaré vyšší mocnosti nebo například Himmlera.

⁵⁶ Toto odcizení je také tematizována v Merleově románu.

možno se jí i zavděčit a vykonat vše opravdu co nejprecizněji. Problém, jak co nejrychleji a nejefektivněji likvidovat lidská těla, bere jako ryze technickou otázku, kterou je nutné vyřešit. *Odmalička jsem byl vychováván k neochvějnému vědomí povinnosti. V rodičovském domě se přísně dbalo na to, aby všechny příkazy byly plněny přesně a svědomitě. Každý měl vždy určitý okruh povinností. Otec dbal zejména na to, abych všechny jeho pokyny plnil co nejprecizněji... Častokrát mne poučoval o tom, že z malých, mnohdy bezvýznamně vyhlížejících nedbalostí nejednou vznikne velká škoda... později... jsem se naučil tuto zásadu velmi ctít* (Höb, 2006, s. 40).

Ivan Klíma⁵⁷ v předmluvě k českému vydání cituje slova z jednoho psychologického posudku. *Höb byl přímo ztělesněním všech předností, které nacionálně-socialistický režim mohl vymáhat od esesmanů. Byl vynikajícím vykonavatelem rozkazů, které obdržel, slepě poslušný vůči nadřízeným a naprosto nekritický ve vztahu ke všem nařízením vlády, vždy hluboce věřil ve správnost všeho, co hlásal Führer, a jako věrný vyznavač hitlerovských idejí, bezmezně oddaný věci, neuvažoval... Připomínal tedy spíše robota než živého člověka...*(Klíma, 2006, s. 7). Je zajímavé, že člověk s tak relativně velkým kreativním potenciálem a schopností logicky uvažovat v rámci zadaného úkolu nedokázal nahlédnout své činy a vůbec celou ideologii z nadhledu a kriticky zhodnotit, co vlastně spoluvytváří.

Důležitá je jedna příhoda z dětství, která pro něho navždy znamenala *průlom do náboženského světa*. Jednalo se o to, že ve škole nechtěně strčil do jiného chlapce, který si zlomil nohu. Protože se bál svého otce, vyzpovídal se u zpovědníka v kostele. Další den se otec o nehodě dozvěděl a byl na syna rozezlen jednak za to, co se stalo, a také hlavně proto, že mu syn nic neřekl. Zpovědník byl během toho dne u otce na návštěvě a tehdy třináctiletý Rudolf pochopitelně pojal podezření, že právě on otci vše vyhradil. Říká: *Dlouho, velmi dlouho jsem zkoumal každou maličkost s tím související, protože mi to připadalo jako cosi úděsného. Byl jsem tehdy pevně přesvědčen – a jsem dodnes –, že můj zpovědník porušil zpovědní tajemství* (Höb, 2006, s. 42). Tato příhoda je detailně rozvinuta a dofabulována v Merleově románu, avšak tam se nakonec ukáže, že zpovědník tajemství nevyhradil a vše se k otci dostalo jinou cestou. Ať to bylo ve skutečnosti jakkoliv, Höb k tomu říká: *Moje mysl, v těchto věcech víry tak klidná a bezpečně vedená, byla silně otřesena. Hluboká, opravdová, dětská víra byla zničena* (Höb, 2006, s. 43). Další velmi důležitou událostí z hlediska jeho psychologického i mravního vývoje je účast na fémové vraždě⁵⁸ učitele Kadowa, kterou

⁵⁷ Viz Klíma, Ivan: Zpráva o průmyslovém vraždění. Doslov In: Höb, Rudolf: *Velitelem v Osvětlení, Autobiografické zápisky*. Přel. Petr Dvořáček. Academia, Praha 2006.

⁵⁸ Fémová vražda je taková, která nemá při souzení "zločince" oprou v úředních orgánech daného společenství, ale je spáchána s tím, že je správná, jenže v zákonech existuje mezera, která neumožňuje

ve svých zápiscích zaznamenává. Tato vražda, u které se stal spolupachatelem, v něm nezanechala žádné výčitky svědomí, naopak, i po letech je přesvědčen, že vražda byla *správná. Byl jsem tehdy pevně přesvědčen – a jsem dodnes –, že tento zrádce si smrt zasloužil. Vzhledem k tomu, že by ho žádný německý soud s největší pravděpodobností nebyl odsoudil, ujali jsme se výkonu spravedlnosti my, podle nepsaného zákona, jež jsme si dali, plod tehdejších chvil, v tísní sami* (Höb, 2006, s. 55). Höbovo líčení vraždy vyznívá zcela v jeho prospěch, ale jak se dočteme v komentáři k českému vydání, byl to čin velmi brutální a i Höb se ho byl fyzicky účasten. Z toho vyplývá, že i když později hovořil v tom smyslu, že neměl rád vyložené násilí, byl ho schopen.

Velmi opatrně a sporadicky Höb mluví o svém intimním životě. Přestože se vyjadřuje v tom smyslu, že nebyl schopen hlubšího citového pouta (viz výše), na jiném místě, na němž popisuje svou první milostnou zkušenost, říká: *Tato náklonnost se pro mne na všech stupních až po pohlavní spojení, ke kterému mne dovedla, stala podivuhodným, neslýchaným zážitkem. Já sám bych k tomu nebyl sebral dost odvahy. – Tento první milostný zážitek se vši svou něžností a líbezností se mi stal vodítkem pro celý můj pozdější život. O těchto věcech jsem nikdy nedokázal hovořit nějak triviálně, pohlavní styk bez té nejopravdovější náklonnosti byl pro mne nemyslitelný. Byl jsem tak uchráněn milkování i bordelů* (Höb, 2006, s. 49). Je tedy více než zřejmé, že se v jeho osobnosti neprojevoval žádný vrozený pudový chtíč nebo sadismus, který by ho nutil páchat hrůzy v koncentračním táboře.

Setkání se svou budoucí ženou popisuje opět velmi střízlivým stylem a jejich svazek hodnotí spíše z praktického hlediska. Seznámil se s ní po propuštění z vězení v Braniboři, kde byl uvězněn 6 let za fémovou vraždu učitele Kadowa, a to ve spolku Aram, *společenství mladých národně uvědomělých lidí, chlapců i děvčat, kteří vzešli z mládežnického hnutí všech nacionálně zaměřených stran všech směrů* (Höb, 2006, s. 74). Svou budoucí ženu popisuje takto: *Už od okamžiku, kdy jsme se poprvé spatřili, oba jsme si byli nezvratně jisti tím, že patříme k sobě. Nalezli jsme k sobě cestu v souzvuku důvěry a porozumění, jako bychom spolu žili už od mládí. Naše životní názory byly ve všech oblastech shodné. Doplňovali jsme se v každém ohledu. Nalezl jsem přesně onu ženu, jakou jsem si vysnil během dlouhých let samoty. Onen vnitřní souzvuk přetrval všechna ta léta našeho společného života až po dnešní den, neotřesen prošel všemi nahodilostmi každodenního dění, štěstím i neštěstím, všemi vnějšími vlivy... Vzali jsme se, jakmile to bylo možné, abychom se společně pustili do křížku s tvrdým životem, jež jsme si z nejniternějšího přesvědčení oba zvolili. Zřetelně jsme před sebou oba viděli dlouhou, těžkou, svízelnou cestu k cíli. Byli jsme pevně odhodláni nedat se z ní ničím svést* (Höb, 2006, s. 75). Je zde patrná i jistá literární stylizace v opakovaném

tvrzení, že právě tito dva lidé byli stvořeni jeden pro druhého a nikdy v životě nezapochybovali a nezakolísali ve vztahu jeden ke druhému ani ve smyslu naplňování svých životních ideálů a přání. Zaráží fakt, že Höß sice v životě tvrdě pracoval, ale naprosto pomíjí, jaké zruďné dílo za sebou zanechal. Jeho životní touha tvořit a budovat byla založena na ničení něčeho, co mohli a chtěli svým životem zbudovat jiní. To si ale Höß naprosto nepřipouští a je dále pyšný na své dílo, na Osvětim.

Zápisky jsou prodchnuty idealizací jeho vlastní osoby. Ačkoliv se opravdu snaží podat co nejvěrnější obraz a nezamlčovat některé životní události, dopouští se nepřesností, které se zejména týkají umírání židů v plynových komorách, působení Sonderkommand, nebo když popisuje sám sebe a svou roli v procesu vyhlazování. Tak například popisuje chování samotných vězňů tak, že ve výsledku vypadají v očích čtenáře hůře než samotní příslušníci SS. *Oč bezcitněji si však bez ohledu na strážně svých spoluvězňů jdou nemilosrdně za svým nátury založení už tak egoistického, chladného, ba zločinného, pokud jim kyne sebemenší výhoda! Nehledě na psychické působení jejich často surového, hanebného zacházení a nakládání se spoluvězni: těmito projevy nevýslovně trpí vězni vůči takovým věcem vnímaví, kteří ještě neotupěli a nepřivykli tvrdosti života v táboře. Ani sebesurovější svévole, sebehorší nakládání ze strany ostrahy je nezasáhne tak tvrdě, nezapůsobí na ně psychicky tak těžce jako toto počínání jejich spoluvězňů* (Höß, 2006, s. 132). Höß ale naprosto pomíjí fakt, že chovali-li se tak někteří vězni, pak z toho důvodu, že on a jeho kolegové je do vězení a do této situace dostali.

Höß tematizuje i svůj odpor k násilí. *Dozorce, který tam (v káznici, pozn. AD) tento trest vykonával, v době mého pobytu (v Dachau, pozn. AD) stále ještě sloužil, říkalo se mu „kostilam“.* *Hrubý, sprostý chlap, stále čpějící alkoholem, pro kterého byli všichni vězni jenom čísla... Ve sklepení arestu jsem také jednou viděl trestný kozlík i hole, kterých se pro ten účel užívalo. Zmocňovala se mne hrůza, když jsem si na tom místě ještě představil „kostilama“... Velitelé bloku... byli téměř úplně všichni zákeřné, hrubé, násilnické povahy, často celkově hanebné kreatury, kteří se odpovídajícím způsobem chovali i ke svým vojenským druhům nebo ke své rodině. Pro ty nebyli vězni lidmi* (Höß, 2006, s. 79 - 81). Kromě odporu k lidem násilnické zlovolné povahy tematizuje Höß i svou neúčast při mučení nebo tělesných trestech. To však nic nemění na tom, že se vše dělo pod jeho velením. Zarážející je paradox, kdy Höß tvrdí, že pro některé dozorce nebyli vězni lidmi, a následně popisuje fungování plynových komor jako by se věnoval popisu chodu třeba hodinového strojku, a ne zařízení pro hromadné usmrcování lidí. Vyjadřuje jakési pohnutí směrem k lítosti, ale necítí absolutně žádnou potřebu učinit kroky, kterými by těm *pohnutým scénám* zabránil. *Stávalo se také, že v okamžiku, kdy ti ze zvláštního komanda odcházeli z komory, a ženy postřehly, co se bude dít,*

začaly na nás vykřikovat všemožné kletby. Zažil jsem také, jak jedna žena chtěla při zavírání vystrčit z komory své děti a s pláčem volala: „Nechte naživu aspoň ty moje milé děti.“ Docházelo tedy k pohnutým scénám, které dojímaly všechny přítomné. Na jaře 1942 kráčely pod kvetoucími ovocnými stromy selské usedlosti stovky kvetoucích lidí, většinou nic netušících, do plynových komor, smrti vstříc. Obraz ten o vzniku a zániku mám dodnes před očima (Höb, 2006, s. 167). Uvedené věty jako by ani nepsal masový vrah, ale oběť. Opět je nápadná stylizace do role mírumilovného pozorovatele, jenž vykonává vraždy přes své velké osobní sebezapření. Ale Höb velmi věcně popisuje nárek těch, kteří věděli, že za chvíli zemřou, a navíc mu ani nepřijde na mysl, že právě on je jeden z těch povolanějších, kteří jsou za ty *pohnuté scény* odpovědni.

Jednotlivé a nejdůležitější rysy Höbovy povahy, jak vyplývají ze zápisků, jsou cílevědomost, pracovitost, houževnatost, odhodlanost a touha budovat a tvořit. Tyto vesměs kladné povahové rysy však vedou k negativním důsledkům, protože jsou stoprocentně nasazeny ve prospěch koncentračních táborů. Smysl života pro něj tvoří autoritativní opora, může se o ni alibisticky opřít, a vždy se může spolehnout, že dělá-li něco, pak to dělá také v souladu s přáním nadřazeného, který posvětil všechny prostředky, jichž sám ke splnění úkolu použije. Zhroucení nacistické ideologie jím hluboce otřásl, hlavně tehdy, když Heinrich Himmler spáchal sebevraždu, protože tím popřel všechno, čemu Höb věnoval polovinu života. Rudolf Höb byl u zrodu a průběhu “konečného řešení židovské otázky“,⁵⁹ věřil pevně v nacistickou ideologii a byl pyšný na dílo, které stvořil.

⁵⁹ To znamená vyhlazení Židů z celé Evropy.

1.3.4 Hilsenrath, David: *Nácek & holič*

Román Edgara Hilsenratha *Nácek & holič* vyšel v roce 1971 v Americe jako *The Nazi and the Barber*, v roce 1977 vyšel v Německu pod názvem *Der Nazi und der Friseur* a v téže roce ještě jednou v Americe pod titulem *The Nazi Who Lived As a Jew*. David Hilsenrath se narodil v Německu a v roce 1951 emigroval do USA, kde v roce 1958 získal americké občanství.

Dílo bylo kritizováno kvůli způsobu ztvárnění obětí a pachatelů holocaustu. Vadilo ztotožnění obou dvou pólů do jedné osoby a neméně potíží činila ironie, která se prolíná celým textem.⁶⁰

Hlavní hrdina a zároveň vypravěč příběhu je Max Schulz, později SS-Oberscharführer v koncentračním táboře Laubwalde. Po válce přijme identitu jednoho ze židů, bývalého kamaráda z dětství Icika Finklesteina, který se i se svými rodiči stal jeho obětí. Svou kariéru staví na pytlí plném zlatých židovských zubů. Nejprve krátce žije s vdovou paní Holleovou, s níž se protlouká, jak se dá. Oba mají hlad a živoří v jejím sklepním bytě. Paní Holleové Max vypráví, jak se těsně po útěku dostal k Veroně, stařeně, jež mu poskytla úkryt a zároveň ho vydírala, věznila a ohrožovala. Vypráví, jak ji zabil a vyzvedl si pytel se zlatými zuby, který předtím zakopal v lese. Současně s líčením vlastních osudů paní Holleové dozraje v Maxovi myšlenka vydávat se za žida. „*Už měsíc přemýšlím o tom, jak bych mohl nejlíp zmizet... a čím víc přemýšlím, tím častěji si říkám: „Maxi Schulzi! Jestli pro tebe existuje druhý život, měl bys ho prožít jako Žid.“ A konečně... my jsme prohráli válku. A Židi ji vyhráli. A já, Max Schulz, jsem byl vždycky idealista. Ale zvláštní druh idealisty. Takovej, kterej se řídí heslem, kam vítr, tam plášť. Protože ten ví, že líp se žije na straně vítězů než na straně poražených. Tak to je. A ať se propadnu, jestli to tak není. A Židi válku vyhráli.*“ (Hilsenrath, 1997, s. 151) Po odchodu od paní Holleové následuje životní období, kdy se pokouší uchytit jako žid na černém trhu. *Začal jsem u cigaret načerno, šmelil jsem i s kávou načerno, později jsem obchodoval se vším možným* (Hilsenrath, 1997, s. 169). Během té doby se zamiluje do Kriemhildy, hraběnky z Hohenhausenů, s níž ho čeká poměrně spokojené a hlavně bohaté období. Po krachu na černém trhu a rozchodu s hraběnkou odjíždí do Izraele a vydává se za Icika Finklesteina se postupně dostává do popředí židovské komunity a stává se v jejím rámci známým člověkem. Cestou do Izraele na lodi se dává do řeči se soudním radou Wolfgangem Richterem, který pátrá po uprchlém zločinci Maxu Schulzovi a přísahá, že nepřestane, dokud

⁶⁰ Viz Reference guide to Holocaust literature. Editor Thomas Riggs, introduction James E. Young. St. James-Press, Detroit 2002, s. 142-143.

ho nenajde. V Izraeli se “metamorfovaný“ Icik Finkelstein ožení se s Židovkou Mirou a vede život váženého občana. Po letech se v místě jeho bydliště objevuje opět soudní rada Wolfgang Richter, Maxovi se vrací v halucinogenních stavech mrtví Židé a na konci ztrácí vědomí a můžeme se domnívat, že román končí hrdinovou smrtí. Vše je podepřeno shodou náhod - Max Schulz má obličej jako Žid *se žabíma očima*⁶¹, zatímco Icik Finkelstein naplňuje vzhledové normy árijské rasy. Jiří Trávníček píše, že Hilsenrath je v organizaci svého románu rozšafný, co se týče zobrazení časového úseku dějin - *příběh svého hrdiny pohodlně opírá o „velké dějiny“, tak jak jdou od třicátých let až po léta sedmdesátá. Tyto dějiny se starají o zápletky, chvílemi hrdinu vynášejí, chvílemi mu připravují překážky, které je nucen zdolávat, čímž se zaplétá do dalších překážek, které zase musí zdolávat.*⁶²

Hilsenrathův text nabývá na objemu zejména díky chuti vypravěče vyprávět. Jiří Trávníček (Trávníček, 2003, s. 244) to nazývá *vypravěčským apetitem*.

Román je podán ich-formou, vypravěč se nám představuje hned v úvodní větě a vymezuje svůj původ a postavení ve společnosti. *Jsem Max Schulz, nemanželský, ač čistě árijský syn Minny Schulzové... v čase mého narození služebné v domě kožešníka Abramoviče* (Hilsenrath, 1997, s. 7). Následuje přívál informací podávaných formou spontánního vyprávění, do nějž jsou zakomponovány vnitřní úvahy a duševní stavy hrdiny. Informace nabývají, nebo naopak ztrácejí na objemu. Nabýváním na objemu je myšlena hyperbolizace. Příkladem může být následující úryvek, v němž se popisuje chování davu po proslovu Adolfa Hitlera, který přijel řečnit do Wieshalle.⁶³ *Když se stařena začala modlit, začali se modlit i ostatní. Náhle vjel do zástupů pohyb. A pak... Ano, tak to muselo být. Znenadání! Znenadání kdosi vykřikl. A pak jsme začali křičet všichni. Naše pravé paže. Najednou vystřelily vzhůru. Samy od sebe. Křičeli jsme jako šílení. Volali jsme: Amen! Amen! Amen! Jeden strhnul druhého. Křičeli jsme. Buráceli. Plakali. On byl Spasitel. Kdosi v davu hlasitě zavzlykal: „Můj Vůdče, dej mi také rákosku!“ A další křičel: „, Mně také! A uvěřím v tebe!“*

⁶¹ Tato charakteristika provází vypravěče po celou dobu jako epiteton constans.

⁶² Viz Trávníček, Jiří: A přece příběh...? (ch) (E. Hilsenrath: *Nácek & holič* a B. Schlink: *Předčítač* – srovnání; jak vyprávět historii?). In: Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev?* Host, Brno 2003, s. 244.

⁶³ Do místa narození Maxe Schulze.

Víte, jak se vyplivuje knedlík? A víte, jak to vypadá, když jsou vyplivnuty milióny knedlíků a plachtí vzduchem? (Hilsenrath, 1997, s. 50) V uvedeném výseku je patrné nadsazené líčení chování davů, které se ztotožnily s Hitlerovými myšlenkami. Ve skutečnosti byla ideologie přijímána postupně a ne bezvýhradně. V Hilsenrathově fikčním světě je naopak Hitler přijat hned a s nadšením až apokalyptickým.

Ich-forma není zachována důsledně, text často porušuje její rámeček, který byl nastolen na začátku díla, a ocitáme se v rukou vypravěče, který je nad Maxem Schulzem a doprovází jeho postavu scénickými poznámkami. Nejčastější uvozovací slovesa, kterými se tento „nadřazený“ vypravěč prezentuje, jsou *řekl/a, povídal/a* apod. Jako například zde:

„*A co je to za knihy?*“

„*Ty jsem našel cestou,*“ *řekl Max Schulz. „V jedné liduprázdné vesnici na hranici.“*

„*Ve zničené vesnici?*“

„*Jo. Ve zničené vesnici.*“

„*V nějakém domě?*“

„*Ano,*“ *řekl Max Schulz. „Jeden dům ještě stál, i když už z posledních sil.“* (Hilsenrath, 1997, s. 147).

Vypravěč hned od začátku tematizuje svou pozdější změnu identity. Mluví o sobě jako *já Max Schulz, pozdější masový vrah* nebo *já Max Schulz později Icik Finkelstein*. To funguje i obráceně, vypravěč se prezentuje jako *já Icik Finkelstein, tehdy ještě Max Schulz* nebo *já, Icik Finkelstein, či masový vrah Max Schulz*. Vyprávějící *já* reflektuje své budoucí činy stejně jako minulé, vypráví z jakéhosi mezičasového údobí, i když stále vysvítá retrospektivní pohled.

Ironie je jednou ze základních složek utváření románu. Vzniká zejména spojením vysokého a nízkého. Hlavní hrdina je nevzdělaný člověk žijící pro svůj osobní prospěch a je stavěn do *velkých dějin*. A právě srážka naivní a zároveň svým způsobem krvelačné prostoty Maxe Schulze se zákulisím politiky a promyšlených vojenských tahů vytváří humorný podtext. Text počítá předem s obeznameností čtenáře, co se týče politických a dějinných událostí, a tak má vypravěč volné pole působnosti, když svým drsným a naivním uvažováním nahlíží fakta, která formují jeho život. Například způsob, jakým je referováno o Hitlerově proslovu, je typický. *Adolf Hitler hovořil nejprve o vzniku hnutí, vyprávěl o pochodu do Síně vojevůdců, o krvi padlých kamarádů, o mrtvých, kteří nejsou mrtví, neboť dál žijí v nás, vysvětlil nám, proč se musí vyrábět děla a že on taky nějaký vyrobí! – jelikož to slíbil svému otci, pánu prozřetelnosti, objasnil nám, že normální děla jen střílejí, jeho děla však budou umět vyrábět i máslo a černý chléb a harcký sýr a klobásky s kyselým zelím. Hitler nám*

vysvětlil, že hnědé košile jsou lepší než jiné, že upnuté kalhoty jsou lepší než plandavé... (Hilsenrath, 1997, s. 46). Text není členěn do vět, jedná se o jedno dlouhé souřadné spojení, jímž se demonstruje neumělý a nevzdělaný proud Maxových výroků, které do sebe absorbovaly vznešené výrazy vysokého řečnictví, jímž lze ovládnout davy.

Děla, která budou chrlit potraviny, jsou už ale projevem implicitního autora, který slova o nich vložil vypravěči do úst. Omezenost Maxe Schulze, který myslí a jedná pudově a kariéristicky, by mu nedovolila pochopit ironii, kterou vytvořil. Čtenář získává pocit, že je nad Maxem Schulzem a z toho plyne možnost hořce se pousmát nad tím, jak zkresleně a zároveň přesně vidí svět. Max Schulz má v tomto smyslu něco ze Švejka. Švejkovský svět i svět Maxe Schulze jsou světy osvobozené od předsudků. Oba světy působí naivně a dětsky neškodně – a to naráží na rafinovanost objektivního světa. Tuto rafinovanost ale není možné prohlédnout. Humor vzniká prostřednictvím hlavních postav a je jejich zásluhou, ale oni si ho sami neužijí, protože nemohou ze svého stanoviska vystoupit a podívat se sami na sebe sešora. Jiří Trávníček (Trávníček, 2003, s. 245) hovoří také o *vypravěčské primitivizaci*, která je v analyzované ukázce (viz výše) patrná souřadným spojováním výroků a až dětským opakováním zaslechnutých výroků. Jinde se zase vypravěč projevuje se stejným účinkem, ale je k tomu využit jiný postup – úryvkovitě, přerývané myšlenkové pochody člověka, který vlastně žádný opravdový vnitřní svět nemá, vulgarita, nebo nespisovnost. „Zatraceně,“ řekl Max Schulz. „Tak to je. A je to tak a nejinak. A ti mrtví Židi v Laubwalde vyplivli své zlaté zuby proto, abych to měl v životě trochu snadnější. Možná něco podniknu na černém trhu. Možná taky ne. Ale jednoho dne... Jo... jednoho dne... si znovu otevřu holičství. Pardon: myslím... kadeřnickej salón... opravdovej salón s nejmodernějším vybavením (Hilsenrath, 1997, s. 150).

Vyprávění románu je živelné, nespoutané a mnohdy má náběh k tomu, že vykročí ze svých břehů a stane se nadreálným textem těžícím ze svého vlastního potenciálu, takže nepotřebuje podněty zvenčí. Vždy, když dospějeme k této hranici, vrací nás vypravěč zpět na zem a noří se zpátky do epického vyprávění o běhu svého života. *Spíše jsme v Náckovi a holiči napojeni na zdroje, jež autorův způsob vyprávění nasycují jakousi prvotní, namnoze barbarskou energií...* (Trávníček, 2003, s. 245). *Barbarská energie*, o které mluví Jiří Trávníček, se pojí s prostotou hrdiny. Primitivní Max Schulz jistě není, ale je spojen s prvotností, zemitostí a pudovostí. Jeho život veskrze ovládají pudy, je potřeba, aby jedl, spal, vnímal erotické signály a konal vše pro to, aby žil v materiálním blahobytu. Kromě pudovosti tu hraje roli i sobeckost. Mít rád znamená pro Maxe mít se dobře. Hovoří sice o výčitkách svědomí, ale ty mají zmizet ve chvíli, kdy si vybuduje nový život s novou

identitou a bude žít jako spořádaný občan. Že tato jednoduchá rovnice neplatí, o tom se protagonista přesvědčí na vlastní kůži.

Pudovost, přízemnost a barbarskost způsobují, že vypravěč, nevěda o tom, znevažuje obecně uznávané symboly. Například způsob, jakým se v následující ukázce mluví o židovské obřizce, je svým způsobem pobuřující a znevažující, ačkoliv do dialogu zapojené postavy tento akt v žádném případě znevažovat nemíní... *vyzáblá Hilda se rozesmála a pak řekla: „Co by se mělo dít? Našemu malému Icikovi je dneska osum dní, proto mu dneska uříznou ptáčka! Tak se to u Židů dělá. Dycky osmej den po narození.“*

„To je ale strašný,“ řekla moje matka. „Vždyť ten malej nebude moct čůrat... a pozdějc si ani nebude moct vrznout.“

„Není to vůbec tak strašný,“ povídá vyzáblá Hilda. „Von mu ten ptáček zase doroste.“ (Hilsenrath, 2003, s. 10-11).

V průběhu celého románu, ale zejména na jeho konci, hrají roli halucinogenní scény. Například v této ukázce: *Jistě byste rádi věděli, jestli Mira porodila syna? Ano. Byl to syn. Neměl ruce ani nohy. Neměl tělo, neměl obličej. Měl jenom oči. Obrovské žabí oči. A ty na mě jen jednou pohlédly a pak se navždy zavřely* (Hilsenrath, 1997, s. 364). Vypravěč stále častěji myslí na zavražděné židy, a to nejen na ty, které zavraždil sám, nebo k jejichž smrti přispěl, ale na všechny, kteří během druhé světové války přišli o život. Počet těchto životů vyčíslil na šest miliónů a mrtví se mu zjevují a defilují před ním, zatímco on se snaží dál žít život spořádaného člověka v židovské komunitě. Stále častěji rozmlouvá sám se sebou a postava vypravěče se nejen rozdvojuje, ale štěpí do několika postav: masového vraha Maxe Schulze, obětovaného Icika Finkelsteina, soudce-vnitřního hlasu, který jej soudí. Vypravěč se sám sebe ptá a sám si odpovídá, sám se obviňuje a soudí. Nápadná je i forma, kterou se tak děje. Prostá a všudypřítomná dětská otázka *proč* vytváří kontrast s hrůzným obsahem, na nějž se vypravěč ptá a osnova otázek a odpovědí tvoří opakující se refrénovitou až písňovou formu.

Ptal jsem se: „Takže to teda ví i Bůh?“

Řekl jsem si: „Seru na Boha!“

Ptal jsem se: „A kdo jsi? Když nejsi Žid, skutečný Žid?“

A uslyšel jsem odpověď stromů: „Ty jsi ten poslední. Nejposlednější ze všech. Mezi obřezanými. A mezi neobřezanými.“

Zeptal jsem se stromů: „A proč jsem ten poslední?“

Řekly mi, stromy: „Poslední z posledních!“

Zeptal jsem se stromů: „A proč? Střelil jsem snad jinak nebo jsem jinak věšel nebo jsem jinak bil... než ti poslední z posledních?“

Řekly mi, stromy: „Protože ty ses nepřiznal. Protože to zapíráš! A skrýváš se! A ještě ke všemu: za oběti... za mrtvé i za ty přeživší!“ (Hilsenrath, 1997, s. 364).

Román *Nácek & holič* je možné interpretovat jako groteskní nadsázku, ale jádrem zůstává poselství, které z hyperboly vyplývá. A to je otázka identity. Je možné a schůdné “polepšení“ člověka? Je schůdná myšlenka, že polepšený a napravený masový vrah může být uctívaným a oblíbeným členem takové společnosti, kterou se spolu s dalšími pokoušel vyhladit? Hlavní hrdina Max Schulz je člověk přírodní, pudový a otrlý, žije podle toho, kam ho soukolí dějin zavane. Ale i takový člověk je nakonec postižen silně působícími výčitkami svědomí, které ho donutí k pokusu o doznání.⁶⁴ Celkově vyznívá text románu groteskně a pobuřuje tím, že stírá a tím problematizuje hranici mezi pachatelem a jeho obětí.

⁶⁴ Srovnej viz Viz Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 193.

1.3.5 Moczarski, Kazimierz: *Rozhovory s katem*

První knižní a cenzurované vydání *Rozhovorů s katem* vyšlo polsky v roce 1977 a poté ještě několikrát od roku 1977 do roku 1985. Tomu předcházelo několik pokusů Moczarského o vlastní knižní vydání, všechny pokusy ale ztroskotaly. První necenzurovaná vydání vyšla až mezi lety 1992-2002. Pokud jde o první tištěné znění, vyšla první část textu 26. 9. 1968 ve dvacátém šestém čísle polského týdeníku *Polityka* a mezi roky 1972-1974 vycházel text na pokračování v polském týdeníku *Odra*.⁶⁵

Andrzej Moczarski byl mimo jiné příslušníkem Armii Krajowej.⁶⁶ Bojoval v polském odboji a v roce 1945 byl zatčen pro údajné kolaborování s nacisty. Byl odsouzen k deseti letům vězení, v roce 1947 byl rozsudek zmírněn na 5 let vězení. Součástí strategického mučení, vyslýchání a věznění byla i skutečnost, že od 2. března do 11. listopadu 1949 sdílel jednu celu ve varšavském vězení *Mokotow* s válečným zločincem⁶⁷, generálem SS Jürgenem Stroopem, který byl mimo jiné vinen velením tzv. *Grossaktion*, vedl krvavou likvidací varšavského ghetta. V roce 1952 je Moczarski odsouzen k trestu smrti, který je roku 1953 změněn na doživotní vězení, o tom se ale Moczarski sám dozvěděl až v roce 1955. V roce 1956 je vynesena osvobozující rozsudek.⁶⁸ Na základě rozhovorů, které vedl ve společné cele se Stroopem a Schielkem⁶⁹, sepsal Moczarski *Rozhovory s katem*,⁷⁰ v nichž je vyličen osobnost jednoho z nacistických zločinců, který byl odsouzen k trestu smrti.

Celý text je rozdělen do dvaceti šesti pojmenovaných kapitol a začátek uvozuje citát Antoni Słonimského: *Jakou cenu by totiž měly vzpoury a utrpení, kdyby nám jednou v hodině dobyté svobody nepomohly utrpení pochopit... kdyby se utiskovaný lid měl stát utiskovatelem a uchopit do dlaně proražené hřebem Pilátův meč?* (Moczarski, 2007, s. 9)

⁶⁵ Viz informace, které zpracoval Andrzej Krysztof Kunert In: Moczarski, Kazimierz: *Rozhovory s katem*, Deník zpovědí válečného zločince Jürgen Stroopa. Přel. Dušan Provazník. Jota, Brno 2007, s. 378.

⁶⁶ Tj. polské Zemské armády.

⁶⁷ Při prvním setkání se Stroop i Schielke Moczarskému sami představují jako tzv. *Kriegsverbrecher*, tedy váleční zločinci.

⁶⁸ Uváděné informace jsou velmi stručné a jsou uváděny z toho důvodu, aby bylo možné pochopit a analyzovat strukturu a obsah knihy. Informace jsou převzaty In: Moczarski, Kazimierz: *Rozhovory s katem*, Deník zpovědí válečného zločince Jürgen Stroopa. Přel. Dušan Provazník. Jota, Brno 2007, s. 363-370.

⁶⁹ Gustav Schielke, poddůstojník mravnostní policie (*Sittenpolizei*) z Hannoveru.

⁷⁰ Kniha se měla původně jmenovat *Portrét kata*.

Tento citát se vztahuje hlavně k situaci, která byla po válce fatální pro Moczarského a mnoho dalších, a to všude, kde se k moci dostala Stalinova diktatura.

Text je vyprávěn v ich-formě, Moczarski popisuje svou vlastní situaci v cele a pomocí dialogů se dostává k zaznamenávání životního příběhu Jürgena Stroopa, který značnou část textu sám promlouvá. Existují tu vedle sebe jakoby dvě vyprávějíci "já". Vypravěč-Moczarski je nadřazen a určuje formu i rozsah plynoucí promluvy, přesto je epicentrem zájmu vypravěč-Stroop, protože jde primárně o zachycení jeho životních osudů. V této kapitole bude vypravěč-Moczarski nazýván "první vypravěč" a vypravěč-Stroop "druhý vypravěč". K těm se čtenář dostává v jeho delších či kratších promluvách, ať už jsou přerušovány rytmem života v mokotowském vězení, nebo replikami Moczarského či Schielka, nebo v neposlední řadě úvahami "vyššího, jednotícího" vyprávějíciho "já". Nutno podotknout, že kdyby nebylo těchto usměrňujících faktorů, informace, které by čtenář dostával pouze od Stroopa, by byly značně zkreslené.⁷¹ Ke Stroopově osobnosti se dostáváme z jeho vlastního vyprávění, co se ale týče jeho nálad, citových projevů, gest, chování nebo charakterových vlastností, o to všem referuje pouze vypravěč první. Je jisté, že vztah obou vypravěčů je vynucen okolnostmi a kdyby panovaly normální svobodné podmínky, nikdy by společně nestrávili tolik času. Zároveň je předem dáno určité rozložení sil, to znamená, že víme, kdo zkoumá a kdo je zkoumán.

Vyprávění je v minulém čase, ale přesto se první vypravěč umělecky stylizuje a přechází místy do přítomného času. *Stroop dostával podle nařízení dvojnásobnou porci. Jedl s chutí a systematicky. Oběd proběhl v mlčení. Nutím* (zvýraznila AD) *se ke klidnému polykání, aby mí noví společníci nepostřehli, jak jsem vzrušen* (Moczarski, 2007, s. 11). Kromě zaznamenávání konkrétních Stroopových promluv⁷² je patrná literární stylizace prvního vypravěče, který už ze své pozice je nucen nahlížet vypravěče druhého, zde svého konkurenta a zároveň komplementární součást textu, negativně. *Poprvé jsem uviděl, jak Stroopovy oči dostaly barvu olova* (Moczarski, 2007, s. 12). Motiv studených či olověných očí se v textu objevuje velmi často. Nebo jinde slyšíme prvního vypravěče, jak slova vypravěče druhého uvozuje následujícím způsobem.

⁷¹ Například v případech, kdy Stroop líčil ztráty na životech na straně Němců, měl velkou tendenci tento počet snižovat, stejně jako zkresloval dobu trvání bojů tak, aby vyzněla v jeho prospěch jako schopného velitele.

⁷² Moczarski se vyjádřil k časté otázce, jež mu byla kladena, a týkala se jeho schopnosti i po několika letech zaznamenávat promluvy a tvrdit, že jsou přesné – vězení ho "obdařilo" schopností si velmi dobře pamatovat. Navíc měl možnost nahlédnout do člověka, proti němuž a jemu podobným dlouhá léta bojoval.

Stroop mluví stále hlasitěji. Když vyplivl chrchel nenávisti, končí slovy (následuje Stroopova promluva, pozn AD), (Moczarski, 2007, s. 283). Literární stylizace prostupuje celým textem. Naslouchal jsem vyprávění o německých městech a venkovu, o horách, dolinách, lesích, nejen však o životě měst, ale také o životě rodin a jednotlivých osob. Vnímal jsem zápachy kuchyní a síní, jídelen i salonů, hospod i zahrad, bitev a touhy po vlasti. Kráčel jsem – já, bývalý voják Armii Krajowej – krok za krokem životem hitlerovce Stroopa, šel jsem spolu s ním, vedle něho a současně proti němu (Moczarski, 2007, s. 13). V uvedeném úryvku je patrné, že první vypravěč se staví do role jakéhosi barda, který putuje společně se svým hrdinou úskalími jeho života a zažívá všechno s ním. Je jisté, že beze zbytku to možné není a citovaný úryvek funguje jako rámec pro vymezení vlastního předmětu díla, a to osobnosti spoluvězně a zároveň ideologického protivníka. Nejnápadnější je stylizace na začátku, kdy si první vypravěč musí vymezovat svou hlavní pozici, do níž vypravěči druhému nechává vstupovat, jen uzná-li sám za vhodné, přestože mluví o své snaze nechat co nejvíce promlouvat právě svého konkurenta. Tento fakt je důležité si uvědomit, protože první vypravěč něco jiného říká, a něco jiného dělá. Říká, že nechává prostor druhému vypravěči, ale současně druhý vypravěč není ten, kdo si může vybrat, jestli si vezme slovo, nebo bude mlčet. Také nemůže vybírat, co ze svých myšlenek čtenáři zprostředkuje, a co si naopak ponechá. Ten, kdo se dívá, jsou dva subjekty zároveň – druhý vypravěč se dívá na svůj vlastní svět a první se dívá na svět vypravěče druhého, přičemž reflexe obou se vztahují i k vězeňskému světu, který aktuálně prožívají, i když i tento vězeňský svět je nahlížen z časového odstupu několika let. Ten, kdo mluví, jsou opět oba dva subjekty – první vypravěč nabádá a vede druhého, přičemž reflektuje, co tento řekne. V textu tak vznikají dvě roviny. Základní rovina je Stroopův svět, který je ale možné nahlédnout pouze očima prvního vypravěče, tedy prizmatem jakési metaroviny. Tímto způsobem je vymezena Stroopova povaha a podstata jeho osobnosti. Přestože postoj prvního vypravěče je a musí být z povahy věci ryze negativní, nedochází k žádnému otevřenému napadání nebo odsouzení vypravěče druhého. To je však do jisté míry dáno i situací, za níž se setkali, protože je pro oba více než potřebné, aby spolu udržovali dobré styky, v opačném případě by se pobyt v jedné cele stal nesnesitelným. I tak ale samozřejmě dochází ke sporům, které zpravidla pramení z toho, že první vypravěč neunesl obsah toho, o čem druhý vypravěč hovoří, nebo je předmětem sporu právě způsob, jakým druhý vypravěč události líčí. V následující ukázce je příklad takového konfliktu a i zde je patrná literární stylizace a přechod do přítomného času. „Tak jak byli zabiti?“

Stroop mlčí. Je slyšet jen pleskání mého hadru. Čekám. Když už umývám další čtverec podlahy, ptám se znovu:

„Tak jak byli zabiti?“

„*To bylo různé,*“ odpovídá nepříliš ochotně Stroop. *Náhle ale ožívá a důrazně opakuje:*
„*Bylo to různé. Jednoho z těch letců-teroristů vzali mí spoluobčané do auta, vyvezli ho za město do lesíka a...*“

Stroop napodobuje vytahování pistole z pouzdra. Zvedá ruku do výše čela, rychle ji dává dolů a ohýbá prst, jako by mačkal spoušť.

„*Dávka olova do amerického krku,*“ končí rozjařeným tónem.

V hlavě se mi rychlostí elektronových impulsů vybavuje okupační minulost. Před očima mám rudo, měním se v rozběsněné zvíře. Špinavým hadrem švihám po Stroopovi... (Moczarski, 2007, s. 326).

Stroopova osobnost, jak je čtenáři tímto textem předložena, je tvořena směsicí tvrdosti, pečlivosti, absencí výčitek a vryté nacistické propagandy. Posledně jmenované se projevuje například v případech, kdy se Schielke nebo Moczarski ptají, co cítil nebo na co myslel, když dával pokyny k vraždění, nebo jestli mu nebylo třeba líto mladých životů. Stroop místo odpovědi většinou mlčel, nebo po delším mlčení dodal něco z nacistických hesel a myšlenek, aniž by si uvědomil, že neodpovídá na to, na co se ho ptají.

V tomto bodě se ale dostáváme k jádru problému. Většina nacistických zločinců Stroopova nebo Hōbova typu odpovídala na podobné otázky podle svého nejlepšího svědomí a vědomí. Takto se vyjadřuje ke své “vině“: „*Já nesu odpovědnost pouze za akci ve Varšavě,*“ vysvětloval jednou Stroop. „*Byl jsem voják, který byl pouze odvelen, aby vedl boj o ghetto. Moje úloha fakticky skončila 16. května 1943* (Moczarski, 2007, s. 234).

Nacističtí zločinci sice věděli, že vyznávají určitou ideologii a odpovídají v jejím duchu, ale byli v jejím zajetí, tudíž nemohli nahlédnout sami sebe a pochopit, že jejich vyšetřovatelé se jich ptají, jak je možné, že uvěřili určité ideologii tak silně, že tato přehlušila jejich obecné morální lidské povědomí a dovolila jim zabíjet. Ptát se ale věřícího, proč udělal to či ono, co bylo v souladu s jeho vírou, je naprosto zbytečné, a stejně je tomu u těch, kteří místo víry náboženské vyznávají politickou. Tato skutečnost samozřejmě není omluvou pro jejich činy, pouze vysvětlením, přestože nedostatečným. Nacistická ideologie se projevuje například ve Stroopově přesvědčení, že kdyby nebylo *slabých a morálně prohnitých Němců, ... uměli bychom si poradit s celým světem. Byli jsme příliš tolerantní a málo bdělí, protože jsme dovolili odrodilcům žít pod jednou střechou s masou národa. K těmto odporným Němcům vedla chapadla cizích rozvědek a plynuly ideologické jedy podepřené stříbrňáky. Rakovinná individua se po prvních našich porážkách začala aktivizovat, tvořit mafii a kroužky údajně diskutní, vlastenecké. Nakonec přivedli národ do neštěstí... Měli jsme dříve začít s likvidacemi...Měli jsme odrodilce vyřezat a pověsit jako čtvrtky hovězího na háky na*

jatkách, a to i s rodinami a s přáteli. Všechny pod drn! I ty, kteří se dali obalamutit jen na čas (Moczarski, 2007, s. 283). Stroop se zde opravdu dostává k tomu *prohnilému*, a to k myšlence, že vymytí-li se všichni, kteří jsou jakýmkoliv způsobem nepohodlní, ať už svou vírou, sexuální orientací nebo jen lidskými vlastnostmi, vznikne pak společenství lidí, kteří budou zdraví, silní a tím pádem šťastní.⁷³

Postoj a jednání Jürgena Stroopa, během jeho působení na svobodě i později před soudem, osvětlují tři hesla, která, jak Moczarski připomíná, Stroop velmi často zmiňuje a opakuje. Tato hesla zní: “Ordnung muss sein“, “Meine Ehre heißt Treue“ a “Befehl ist Befehl“.⁷⁴ Z nich pak vyplývá, že Stroopova osobnost je formována především naučenou a bezmeznou věrností ke svým nadřízeným a jejich rozkazům nebo přáním a také miluje řád a pořádek, přičemž oboje mu nacistická ideologie slibovala včetně odstranění všech, kteří jsou slabí, a tudíž ubírají takovým, jako je on sám, potřebnou sílu.

⁷³ Srovnej s popisem Ericha Kulky o počátcích vraždění ve formě eutanazie. In: Kulka, Erich: Soudcové, žalobci, obhájci. Svoboda, Praha 1966, první kapitola “Na začátku byl i Globke“.

⁷⁴ “Pořádek musí být“, “Mou ctí je víra“ a “Rozkaz je rozkaz“.

1.3.6 Amis, Martin: *Šíp času. Povaha zločinu*

Rozsáhlá novela *Time's Arrow. The Memory of the Offence* (česky *Šíp času. Povaha zločinu*, 2003) od britského autora Martina Amise vyšla v roce 1991. Je to jediné Amisovo dílo týkající se holokaustu. Autor se narodil roku 1949, proto mu kritika vyčítala, že pojednává téma, na jehož zobrazování nemá právo, natož aby si mohl dovolit zobrazovat holokaust cynicky a určitým způsobem jej zlehčovat. *On the one hand, it was shortlisted for the prestigious Booker Prize; on the other hand, critics accused Amis of trying cynically to acquire moral seriousness by appropriating a subject to which he had not right.*⁷⁵ (Kremer, 1989, s. 35) Ironický, vybroušený a břitký styl (*slick and ironic manner*) je Amisovi vlastní téměř ve všech jeho novelách.

Dějový základ novely tvoří životní cesta hlavního hrdiny, jehož peripetie jsou popisovány pozpátku. Jeho život je vypravěčem sledován od smrti k narození. Časově se děj odvíjí v průběhu od let osmdesátých do doby druhé světové války (Holý, 2008, s. 194). Ve válečné době působil protagonista jako příslušník SS a zároveň jako pomocník nacistického lékaře Mengeleho, v textu ho zobrazuje postava “strýčka Pepiho“. Z textu není hned čitelné, že se protagonista podílel na zločinech proti lidskosti, naopak čtenář tento fakt postupně odhaluje. Zároveň ale už v prvních odstavcích novely píše hrdina o své nenávisti k doktorům jako takovým, z jakého důvodu ale lékaře nenávidí, to lze pochopit až mnohem později.

...nenávidím doktory! Jakékoliv doktory. Všechny doktory... Ale proč hrdost na tyhle doktorské děti (proč ne zahanbení, proč ne nevýslovná hrůza?): a na tyhle zasvěcence bacilů a cizopasníků, poranění a snětí, s odporným slovníkem a odpornou výstrojí (s krví potřísněnou gumovou zástěrou na věšáčku). Dělalí portýry životu. A proč by někdo o něco takového stál? (Amis, 2003, s. 10) Můžeme zde také sledovat důslednost, s jakou je podána perspektiva vyprávění příběhu pozpátku. Smrt stojí na začátku, život na konci, lékaři tento konec symbolizují a o něj nikdo nestojí. Spojení života s tím, že o něj nikdo nestojí, vytváří smutně komický až rouhavý oxymoron.

Hrdina nejen na začátku “vstane z mrtvých“, dokonce jednotlivé úkony, které jeho smrti předcházely, jsou nahlíženy z druhé strany. Nejlépe patrné je to přímo z ukázky.

⁷⁵ Na jedné straně bylo dílo zařazeno na listinu pro prestižní Bookerovu cenu; na druhé straně obviňovali kritikové Amise z pokusu cynicky ztvárnit morálně závažné téma, které si přivlastnil, ačkoliv na něj nemá právo. Viz Kremer, S. Lilian: *Witness Through The Imagination: Jewish American Holocaust Literature*. Wayne State University Press, Detroit, 1989, s. 35.

Ale pak se přihnali sanitáři a pustili se do mě elektrickým proudem a vzduchem. Byli tři. A nebrali si servítky. Vtrhli do pokoje, zabalili mě do šatů a zatáhli mě do zahrady. Fakt. Načež mi to do prsou pustili ze dvou drátů jako dvou telefonů (bílý — do běla rozžhavený). Nakonec mě před odchodem jeden z nich políbil... Pak jsem zřejmě ztratil vědomí (Amis, 2003, s. 11). Vidíme, že akt resuscitace je nejen pozpátku popsán podle jednotlivých záchranných kroků, ale je i nahlížen z perspektivy toho, kdo je oživován, a sám neví, co se s ním přesně děje, vyznívá text překvapivě a ironicky. Chvat sanitářů, kteří se člověka snaží zachránit, je tudíž logicky nahlížen s mírně negativním podtextem, jako že si *neberou servítky*. Kromě toho, ač se hrdina nachází na prahu smrti, tak stejně jako při narození v pravém slova smyslu neví, co se s ním děje, kde je a co tu dělá. *A Todův strach, když si to tak probírám, je vážně děsivý. A nepochopitelný. Nějak souvisí s jeho zhanobením. Kdo to způsobí? Jak tomu může zabránit?* (Amis, 2003, s. 13) Díky otázkám vzniká očekávání čtenáře a váže se k budoucnosti hlavního hrdiny. Taktéž ale tušíme, že vypravěč ví, co se stane,⁷⁶ a klade čtenářům řečnické otázky, aby podnítl jejich zvědavost a navodil atmosféru obav, že s hrdinou se stane něco zlého. A v průběhu se čtenářské obavy ohledně zla v životě hlavního hrdiny potvrzují.

Jeho myšlenkové pochody, ve kterých se seznamuje s jednotlivými zákonitostmi světa i svými všedními úkony během dne, to dokazují. Skutečnost, že vyprávějící "já" ví, co se v jeho životě odehrálo, protože jinak by nám to nemohlo vyprávět, je dána tím, že vypravěč je rozdvojen. Můžeme zjednodušeně říci, že hlavní hrdina se rozdvojil, přičemž vzniklo tělo a jeho duše. Tělo pozorujeme, vidíme, co dělá, jak jedná, ale pozorujeme ho skrze duši, která vypráví. Musíme ale mít na paměti, že ona vyprávějící duše náleží právě k tělu, o němž vypráví. Svým způsobem tedy tvoří jednoty a také se od sebe distancují. Toto rozdvojení hlavního hrdiny na jednu část, o níž se pojednává, a druhou část, jež pojednání zprostředkovává, umožňuje, aby se hlavní hrdina zaprvé vyvíjel, ve smyslu poznával svou úlohu na světě tím, že jej bude žít, a zadruhé aby věděl, co se v jeho životě stalo, protože jinak by nebylo možné dosáhnout vyprávění pozpátku.

V některých částech textu je využito doslovného principu psaní pozpátku. *Já – já před zeleninou, na poště, se svým „Zdravíčko“ a „Nashle“ a svým „Jo. Jo.“ Ale tak to vlastně není. Je to takhle:*

„Oj. Oj,“ praví paní v lékárně.

„Oj. Oj,“ přitakám. „Emám ot, emám ot.“

„Oc, ned emám ot?“

⁷⁶ Resp. "stalo", máme-li zůstat v Amisově perspektivě.

„Kát,“ *prohlásí, když rozbálí moji vodičku na vlasy* (Amis, 2003, s. 13).

Zde vypravěč dokonce reflektuje svou vlastní metodu, z čehož vyplývá, že si je vědom toho, jakým způsobem příběh čtenářům předkládá. Pokud by byl uvedený způsob použit pro celý text novely, tedy jako doslovný přepis jednotlivých slov, slovosledu a celých vět pozpátku, příběh by skončil ještě dříve, než by začal, protože by byl nečitelný. Proto je zařazen krátký úryvek, který ilustruje, jakým způsobem by měl čtenář nad textem přemýšlet a do jakých jednotlivostí zacházet, i když není možné takové detaily v textu použít.

Na jiném místě je zase velmi dobře reflektováno rozdvojení vypravěče a těla, jehož duše vypráví. *Ó ano, to jsme my, vykračujeme si tu ve šviháckém kloboučku a elegantních botkách, pod paží Gazette, kolem předzahrádek... Když se ti malí* (děti, pozn. AD) *kolem mě protáhnou v supermarketu, přátelsky jim prohrábnu čupřinu. Tod Friendly. Nevím, co se mu honí hlavou – ale jeho city mnou zmítají. Jsem krokodýlem v rozvodněném proudu jeho citů* (Amis, 2003, s. 13). Užití zájmena *my*, které je hned v následující větě vystřídáno perspektivou *já*, znamená, že vypravěč je s tělem Toda Friendlyho⁷⁷ neoddělitelně svázán, ale nahlíží jej jakoby “z výšky“, to znamená, že je vypravěč nad postavou a postavou samotnou zároveň. Musí být také postavou, protože tělo samotné, bez vědomí nebo citů, by bylo prázdnou schránkou, o níž pojednávat by nemělo smysl. Naopak, jde o vnitřní svět člověka – a ten je obsažen ve vypravěči. Porozumění je znesnadněno, protože při vyprávění v první osobě si automaticky představujeme vyprávějíci “já“ jako jednu z postav.⁷⁸ Mít neustále na paměti, že se zde nejedná o vypravěče-postavu, ale o vypravěče-duši postavy, přičemž tato duše o těle zároveň ví i neví, je velmi obtížné.

Although the Narrator resides in the body of the protagonist, the narrator and the protagonist are separate from each other (Kremer, 1989, s. 35) Ačkoliv si vypravěč ponechává protagonistovo tělo, jsou od sebe navzájem odděleni.

O rozdvojení vypravěče a hlavní postavy, k jejímž životním osudům se děj váže, svědčí ještě dvě následující ukázky.

Ona (jedna z žen, s nimiž udržuje hlavní hrdina krátký poměr, pozn. AD) *se tedy usadí ke stolu, rozrušená, povznesená, majestátní, rozhodná – rozhodně vytočená na nejvyšší míru – a já spustím něco v tom smyslu...* (Amis, 2003, s. 55). Snadno rozpoznatelný je tu fakt, že vypravěč hovoří o citových pochodech někoho, ke komu je připoután, ale zároveň jej neovládá. To je ještě explicitněji řečeno v následujícím úryvku.

⁷⁷ Postupně, jak se mění identita hlavní postavy, se mění i její jména.

⁷⁸ Ať už je v příběhu zainteresovaná, nebo stojí nad ním.

Jsem vážně rád, že tělo, které se dotýká jejich těl (těl pacientů, pozn. AD) není mé. Jsem rád, že na to mám jeho tělo. Ani nevíte, jak bych si přál mít tělo, které by patřilo jenom mně, které by poslouchalo mé příkazy. Chtěl bych mít tělo, prostě takový nástroj, jímž nebo skrze nějž bych se cítil unaven, chtěl bych mít ramena, aby se mi hrbila, hlavu, kterou bych zvrátil a díval se do slunce, nohy, aby se mi mohly vléci, hlas, který sténá nebo vzdychá, nebo zastřeně žádá o odpuštění (Amis, 2003, s. 93).

Kromě popsaného způsobu rozdvojení vypravěče-duše a těla, ke kterému duše náleží, najdeme v textu i jednu z anticipací temné životní stránky hlavního hrdiny – duše si přeje mít hlas, kterým by mohla zastřeně *žádat o odpuštění*.

Hlavní hrdina vede během svého života neuspokojivé vztahy, které jsou většinou založeny pouze na fyzické potřebě. Provází jej ale jeden vztah trvalý, a to s Irenou. Nejprve o něm nevíme jako čtenáři nic, protože, logicky bráno od konce, zanikl a protagonista se jej snažil vytěsnit z paměti. Postupně se dostáváme přes pocity stesku k rozchodu, k hádkám větším i menším. Ireny si hlavní hrdiny *začíná víc vážit*, až se dostáváme k zamilovanosti a stavu, kdy bez ní nemůže být. Vnímáno vypravěčem to znamená, že vztah se čím dál tím víc lepší a zintenzivňuje a v přímé úměře s tím klesá protagonistova touha po neuspokojivých románcích a střídání žen. Jak se blížíme k začátku vztahu, klesá frekvence, s jakou se obě postavy scházejí, proto vypravěč nahlíží skutečnost takto: *Nechápu to. Irena k nám stále ještě dochází, ale vidáme se s ní už jen náhodou. Je po všem. Vypadá vesele, jako by si oddychla. Dvakrát týdně sem pomstychtivě zaskočí a všechno nám to tu zapráší, zamaže nám nádobi a rozhází peřiny (Amis, 2003, s. 93)*. Proto je pro vypravěče-duši naprosto nepochopitelné, že Irena z “jejich“ života jednou naprosto zmizí. Zpětně nahlédnuto to znamená, že se jednoho dne s Irenou potkali. Paradox konce a začátku vysvětluje i z jiného vztahu, tentokrát se jedná o jedno z prvních, a tedy velmi silných milostných vzplanutí, k Rose. *Hned toho dne, co jsme sem přišli, ji zatlačil do komory v kuchyni a objímal ji se slzami v očích a slovy adorada, adorada (Amis, 2003, s. 103)*. Je nasnadě, že tento “první den“ je vlastně den poslední.

Po válce mění hlavní hrdina celkem třikrát identitu, a to postupně, v průběhu děje má čtyři různá jména. Jeho pravé, vlastní jméno zní “Udilo Unverdorben“. Poté si mění jméno na “Hamilton de Souza“, následně na “John Young“ a naposledy na “Tod Friendly“. Poslední zmíněné jméno má na počátku románu při narození, respektive smrti, a proto je vypravěčem používáno nejčastěji. Tělo, se kterým je vypravěč-duše spojen, nazývá nejvíce Todem. Zde je několik ukázek, v nichž je popisován proces změny jmen.

A znova je znova na světě (Tod, pozn. AD). Jako novorozeně. Ačkoliv já v něm přirozeně žiju dál: dokonce i ve tmě bdím nad světem... Takže teď se probouzíme jako nový člověk. John

Young. Johnny Young... Docela se mi to zamlouvá (Amis, 2003, s. 71). A jinde *Hodilo nám to na přechodnou dobu řidiče, tučný zisk a skutečně prvotřídní jméno, které znělo Hamilton de Souza. Předpokládám, že tyhle věčné hrátky s identitou jsou Johnovou, Todovou, Hamiltonovou slabůstkou, a ne něčím běžným* (Amis, 2003, s. 101). A poslední (resp. první) změna jména: *Opět se nám změnilo jméno. Řekl bych, že už nám zůstane. Musím přiznat, že mě nejdřív poněkud znepokojilo, neboť zní Udilo Unverdorben.*⁷⁹ Kvůli skrývání se po válce se Udilo mění na Hamiltona, následně na Johna a nakonec na Toda.

Jak bylo již výše poznamenáno, čtenář tuší, že s postavou Toda není něco v pořádku, že skrývá nějaké tajemství, jakousi temnou stránku své osobnosti. Tato temná stránka je v textu několikrát evokována proto, že samotný vypravěč neví, co se skrývá v nitru Toda, a je tak podnícena čtenářská zvědavost. Čitelné je to z následujících tří ukázek, přičemž ve třetí z nich se “záhada“ konečně vyjasňuje pro vypravěče i pro čtenáře. *A je to tady. Smysl. Konečně to z něj leze. Dusil to v sobě příliš dlouho, a teď s tím musí ven* (Amis, 2003, s. 110). Následuje Todova, v tomto případě konkrétně Hamiltonova zpověď jistému knězi. Jinde stojí: *Kolikrát jsem se jen sám sebe ptal: kdy už svět začne konečně dávat smysl? A přitom je odpověď tam někde. Už se ke mně řítí přes nerovný povrch země* (Amis, 2003, s. 112). Tady vypravěč anticipuje budoucnost, v níž se dozvíme, co se s Todem vlastně doopravdy děje. Nakonec je “záhada“ odhalena: *Logika a oprávněnost toho všeho mi pochopitelně nedošla ihned. Nedošlo mi hned, že teď, když se to svinstvo dostalo ven na světlo, máme konečně šanci zjistit, co opravdu dokáže* (Amis, 2003, s. 115). Zde se naznačují hrůzy osvětimského holokaustu, které vycházejí na světlo.

Stylistická, strukturní a v neposlední řadě pečlivě logická promyšlenost díla se nejmarkantněji projevuje při líčení hromadného vraždění. Největším a dech beroucím paradoxem v díle je ztotožnění zabíjení a léčení. Jakékoliv experimenty prováděné na Židech v Osvětimi a hromadné vraždění, to všechno je nazváno léčením, které vypravěč svým způsobem obdivuje. Tím, že se o zániku mluví jako o začátku a o zabíjení jako o uzdravování, je docíleno jedinečného kontrastu, který cynickým a drsným způsobem dokáže ještě jednou říci to, co už bylo o Osvětimi mnohokrát řečeno. Text si našel vlastní, nový prostředek k tomu, aby se pokusil vyjádřit nevyjádřitelné. V následující sérii ukázek je popsán proces zplynování. *Já nebo některý jiný doktor odpovídající hodnosti byl přítomen u každého stadia tvorby* (Amis, 2003, s. 118). A dále: *Šaty, brýle, vlasy, ortézy a tak dále – to všechno dostávali až později. Jen zubařina se z pochopitelných důvodů dělala, dokud pacienti ještě nebyli naživu, aby se zabránilo zbytečnému trápení... Vlasy posílala Židům jako pozornost Filzfabrik AG z Rothu kousek od Norimberka. Byly toho plné nákladáky. Nákladák*

⁷⁹ V překladu z němčiny znamená nevinný, nezkažený. Jde o ironickou nadsázku.

za nákladákem... ve sprchách, kde se pacienti nakonec oblékají do připravených šatů, které sice nebývají zrovna nejčistší, ale zato jim vždycky padnou jako ulité, mívají dozorcí ve zvyku sahat na ženy. Někdy je to čistě proto, aby je obdarovali nějakým tím šperkem, prstýnkem, drobnou cenností. O něco málo dál jsou v zorném úhlu vyhublí pochodující vězni: Podívejte se, co dovedou s hlavou. Zvrátí ji nazad, až se celá tvář otevře nebesům. Zkoušel jsem to. Zkouším to, a nejde mi to. Mám totiž vzadu na krku klín masa, který jim ještě nenarostl (Amis, 2003, s. 119-120).

Zarážející kontrasty jsou naprosto výmluvné. Jednak se ve čtenáři zvedá nechut k tomu, že se mluví o holokaustu cynickým způsobem, zároveň je ale jisté, že právě tento způsob umožňuje říci s ještě větším důrazem a údernější silou to, co se nepodařilo říci “normálně“. A tak doktoři tvoří, zuby se trhají u mrtvol, ne proto, aby měli důstojníci SS snadnější práci, ale proto, aby živí lidé zbytečně *netrpěli*, vězňům nejsou oholeny vlasy, aby mohly být použity jako surovina ve fabrice, naopak fabrika vlasy posílá Židům *jako pozornost*, dozorcí Židy neokrádají, naopak je *obdarovávají* šperky a skutečnost, že podvyživení vězni nemají svalovinu, která by udržela doslova hlavu na krku, je brána s obdivem jako něco, co vězni *dovedou*. Paradoxně mluví text ve smyslu nacismu, který prováděl všechny hrůzy pod rouškou “vyléčení“ Německa a Evropy vůbec.

Stejným způsobem jako zplynování jsou popisovány experimenty doktora Mengeleho, který v textu vystupuje jako “strýček Pepi“. *No a on v téhle své nové laboratoři dokáže zflikovat lidskou bytost z těch nejneuvěřitelnějších kousků. Na pracovním stole měl krabici plnou očí. Nebo ho občas bylo vidět, jak z té své temné komory couvá s čísi hlavou napůl zabalenou do starých novin* (Amis, 2003, s. 130). A dále: *Pokud jde o takzvané „experimentální“ operace „strýčka Pepiho“, dosahovala jejich úspěšnost — a možná že i dosáhla — 100%. Otřesně zanícenou oční bulvu zhojil jediný vstřík. Nepočítaně vaječnicků a varlat transplantovaných bez jediné jizvy. Ženy opouštějící jeho laboratoř vypadaly o dvacet let mladší* (Amis, 2003, s. 131).

Amisova rozsáhlejší novela je dílo strukturně i stylisticky promyšlené a díky postupu vyprávění “pozpátku“ je dosaženo šokujícího a zároveň víc než výmluvného výsledku. *Rather than amorally appropriating the Holocaust to fit a preconceived design, it seems that Amis felt that backward narration would most fittingly represent its enormity* (Kremer, 1989, s. 36).⁸⁰

⁸⁰ Spíše než že by si Amis promyšleně přivlastňoval holokaust amorálním způsobem, se zdá, že enormní fenomén holokaustu dal vyniknout myšlence vyprávění pozpátku.

První tedy byla u Amise myšlenka pojmut lidský život pozpátku a pokusit se jej verbálně ztvárnit. Holokaust je zde brán jako více než vhodné pozadí, které umožní způsobu vyprávění pozpátku vyniknout právě proto, že vyhrocuje ty nejostřejší kontrasty jako je ničení versus tvoření, nebo zabíjení versus léčení. Tuto tezi podporuje fakt, že většina Amisových literárních děl je vyprávěna vybroušeným, ironickým stylem.⁸¹

⁸¹ Slick and ironic manner - viz Kremer, 1989, s. 35.

1.3.7 Schlink, Bernhard: *Předčítač*

Román Bernharda Schlinka *Předčítač*⁸² vyšel v polovině devadesátých let dvacátého století a stal se rázem velkým komerčním úspěchem. Zároveň to bylo první německé prozaické dílo s tématem holokaustu, které se dostalo na vrchol bestsellerů v žebříčku *The New York Times*.⁸³

Příběh je vyprávěn ich-formou a jeho vypravěčem je Michael Berg. Ve svých 15 letech prožije vášnivý román s tehdy zhruba dvakrát tak starou Hannou Schmidovou. *Kromě toho byla o mnoho starší než dívky, o nichž jsem snil. Přes třicet? Těžko odhadnout věk, kterého jste ještě nedosáhli, nebo jej máte v nedohlednu* (Schlink, 2007, s. 17). Mladý Michael neví o své starší milence téměř nic, co by se týkalo jejího soukromí. Až po letech, jako student práv, se dozvídá o její nacistické minulosti, o tom, že pracovala jako dozorkyně v koncentračním táboře. Románek obou protagonistů trval zhruba dva měsíce, tedy nedlouhou dobu, přesto zanechal ve vyprávějším Michaelovi nesmazatelné stopy (viz níže). *Myslím-li na to delší dobu, vybaví se mi dostatečné množství ostudných a bolestivých situací a je mi jasné, že jsem se ze vzpomínek na Hannu sice vzpamatoval, ale nevytěžil. Po rozchodu s Hannou se již nikdy nenechat ponižovat a neponižovat jiné, nikoho neobviňovat a necítit se vinen, nemilovat, neboť zranění působí bolest - to vše jsem si tehdy ještě neuvědomoval, ale bezpochyby cítil* (Schlink, 2007, s. 70)⁸⁴. Během procesu se přihlížející Michael snaží pochopit, co vedlo Hannu k tomu, že se účastnila například selekcí židů na příjezdové rampě a rozhodovala o tom, kdo bude žít a kdo zemře. Debat o otázkách zločinu a viny se účastní jednak na "koncentračnickém" semináři u profesora práva a také se odhodlá popovídat si o nich s otcem, profesorem filozofie, s nímž si jinak během celého života nemá co říct. *Analyzování! Analyzování minulosti! A my, studenti semináře, jsme se tehdy považovali za avantgardu! Otevřeli jsme okna dokořán, pustili dovnitř čerstvý vzduch, vítr, který vzedmul prach, který společnost nechala padnout na hrůzy minulosti... Čím hrůznější byly události, o nichž jsme četli anebo slyšeli, tím jsme si byli jistější, že je naší povinností vysvětlit a odsoudit* (Schlink, 2003, s. 71 - 73).

⁸² Název originálu: *Der Vorleser*.

⁸³ Viz Reference guide to Holocaust literature. Editor Thomas Riggs, introduction James E. Young. St. James-Press, Detroit 2002, s. 282.

⁸⁴ V citovaném textu ve větě zřejmě chybí zvýrazněné sloveso. *Po rozchodu s Hannou jsem se rozhodl se již nikdy nenechat ponižovat a neponižovat jiné...*

Text má pevně sevřenou kompozici, v níž každý detail má své místo. *Schlinkův román je vymyšlen tak, aby jako celek dal dokonalou souhru. Jde o stavebnici, v níž všechno do sebe postupně přesně zapadne* (Trávníček, 2003, s. 244). Text je soudržný, vyvážený a vypravěč je důvěryhodný. Kvůli důvěryhodnosti kombinuje Schlink filozofická zamyšlení, epický děj, sebereflexi vypravěče a milostnou zápletku tak, aby nic nepřesahovalo rámec a aby části byly kvantitativně zhruba stejné.⁸⁵ Tento model konstruování textu také počítá se znalostí historie. Vysvětlení, která by se týkala existence koncentračních táborů, se čtenář nedočká.

Personální vyprávění je podáno retrospektivou, Michael po letech vypráví vlastní zážitky. Jeho časový odstup od prožitých událostí⁸⁶, hlavně od vlny mladické zamilovanosti, umožňuje zprostředkování příběhu čtenáři tak, aby linie dění byla zřetelná. Vlastní citová angažovanost vypravěče na příběhu zase na druhou stranu zprostředkovává sondu do duševního dění Hanny, tedy člověka, který se dopustil zločinu proti lidskosti. Fakt, že Hanna je žena, podtrhává závažnost činů, z nichž je obviňována. Dospělý Michael, jemuž zkrachovalo manželství a který udržuje nikam nevedoucí nezávazné vztahy, začne předčítat a nahrávat na kazety klasická literární díla. Činí tak s nostalgickou vzpomínkou na to, jak Hanně předčítal kdysi ve svých patnácti letech a ona se zájmem naslouchala. Až později si uvědomuje, že to bylo způsobeno Hanninou negramotností, za kterou se styděla tolik, že ji nepřiznala ani u soudu, i když by to byla polehčující okolnost, která by ji zbavila podezření z podepsání rozkazu, jímž nechala uhořet v kostele velké množství židovských žen. Namluvené kazety posílá Michael Hanně do vězení a ona se jejich prostřednictvím naučí číst a psát. Když má být Hanna propuštěna z vězení, je jejím jediným kontaktem právě Michael. Je požádán, aby se jí ujal a pomohl jí se socializací. Následuje krátké setkání dospělého Michaela a zestárlé Hanny. Těsně před svým propuštěním spáchá Hanna sebevraždu, oběsí se ve své cele a Michaelovi zanechá pouze malé množství peněz určené ženě, která přežila koncentrační tábor, v němž ona zastávala post dozorkyně. Michael se peněz ujímá, židovské ženě je doručí a ona jej pověří, aby je věnoval některé z charitativních organizací, jež podporují negramotné lidi židovské národnosti.

Román je velmi čtivý. *Umocňuje ho (román, pozn. AD) silný konec: Hannina sebevražda den před tím, než má být propuštěna z vězení* (Trávníček, 2003, s. 244). Čtivost podtrhuje *silný milostný příběh dvou věkově rozdílných milenců, který se pro hlavního hrdinu - jak později zjišťuje – stává jeho iniciací ke každé jeho další ženě, a tím i citovým blokem (tamtéž).*

⁸⁵ Srovnej viz Trávníček, Jiří: A přeče příběh...? ch) (E. Hilsenrath: *Nácek & holič* a B. Schlink: *Předčítač – srovnání; jak vyprávět historii?*). In: Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev?* Host, Brno 2003, s. 245.

⁸⁶ Srovnej viz Trávníček, Jiří: *tamtéž.*

Ich-forma nás nutí, abychom za hlavního hrdinu považovali vypravěče, který je navíc v příběhu osobně a hlavně citově angažován. Otázka ale zní, jestli hlavní hrdinkou není spíše Hanna. Očima Michaela se totiž díváme na ni, zajímají nás její pohnutky, její život, jehož minulost je zastřena od samého počátku.⁸⁷ Postava dospělého muže je v románu ta, která vidí a ví. Cílem je ale pochopit ne jednání, myšlenky a pocity Michaela, ale Hanniny. K těm se ale dostaneme pouze přes ty Michaelovy.

Použitý postup Schlinkovi umožňuje ponořit se do úvah⁸⁸ o vině nacistů obecně, o tom, kdo vlastně je viník, kdo oběť⁸⁹, nebo o dilematu vyjevit pravdu, pokud vnějškově člověku pomůže, vnitřně ho však zničí. Řekne-li Michael u soudu, že je Hanna negramotná, změní to rozsudek a značně jí to sníží trest, tedy dobu, po kterou má být uvězněna. Zároveň by ale nerespektoval její vlastní rozhodnutí, potažmo právo člověka rozhodovat si o svém osudu sám. Pokud by se vměšoval, přisvojoval by si moc rozhodovat o cizím životě, což by bylo ve slabém odstínu totéž, co činila Hanna a další souzené dozorkyně se životy židovských vězeňkyň. Neřekne-li, co ví, opět se dopouští porušení – tentokrát společenských a právních, která vyžadují vyjevit pravdu v celém jejím rozsahu. Zároveň i tím, že mlčí, Hannu jako člověka poškozují, protože jí upírá právo na nižší trest. Uvedené dilema ilustruje následující ukázka, v níž rozmlouvá Michael s otcem.

„U dospělých mě ale nenapadá, že by byl někdo jiný oprávněn za ně rozhodovat o tom, co je pro ně dobře a co ne (na rozdíl od dětí, pozn. AD).“

„Ani když jim to později přinese štěstí?“ Zavrtěl hlavou. „Nemluvíme o štěstí, ale o důstojnosti a svobodě.. (Schlink, 2007, s. 107).“

⁸⁷ Michael je zprvu Hannou a její tělesností tak uchvácen, že až po delší době se ptá na její jméno. Ona mu jej sdělí, ale nepřijde jí to důležité, protože se o své minulosti a o svém soukromí vůbec nerada zmiňuje. Až později se dozvídáme o jejím působení v koncentračním táboře a o negramotnosti.

⁸⁸ Srovnej viz Trávníček, Jiří: tamtéž.

⁸⁹ Jiří Trávníček hovoří o tom, že Předčítač patří k těm dílům, která filozoficky problematizují černobílé rozdělení obětí × viníků.

Vypravěč pokračuje: *Tenkrát jsem byl zpočátku zmaten otcovou směsicí abstrakce a názornosti. Potom jsem si ale pro to, co říkal, našel vysvětlení, že se soudcem mluvit nemám, ba přímo nesmím, a to mě uklidnilo* (Schlink, 2007, s. 108).

Michael si klade další otázky. Ptá se sám sebe, jestli je možné, aby se svěřil přímo Hanně se svým váháním mluvit, nebo zda má mlčet. Toto řešení se zdá na první pohled ideální, ona sama by viděla, že má dvě možnosti, a tím, že by Michaelovi řekla, co má dělat, by z něj současně sňala břímě odpovědnosti a zbavila ho tak případných výčitek svědomí, že ji připravil o možné roky na svobodě. Z textu totiž vyplývá, že Hannin stud jí neumožňuje plně pochopit, že její mlčení ji připravuje o možnost snížení trestu. Do hry ale vstupuje právě emocionální zainteresovanost vypravěče, který nedokáže podstoupit osobní konfrontaci s obžalovanou. *Nevěděl jsem, jak před ní předstoupit a něco říci. Neuměl jsem si ani představit, že bych před ní vůbec předstoupil* (Schlink, 2007, s. 109).

V tomto bodě přistupujeme k dalšímu tematizovanému problému, kterým je identita.⁹⁰ Dostáváme se k němu přes lásku. Je Hanna, starší Michaelova milénka, tou pravou Hannou, nebo je to žena, která sedí v soudní síni a jen ze studu bere *na sebe vinu, kterou nespáchala, a je odsouzena* (Trávníček, 2003, s. 243). Nebo je to stará žena, která se dobrovolně rozloučila s budoucím životem, o němž věděla, že by se v něm jen velmi těžko uchytila a byla v něm spokojená po duševní stránce? Zatímco vypravěč se jeví ucelený a stále týž, protože je možné nahlížet do jeho myšlenkových pochodů, vypadá Hannina postava jako tři různé. Stejně jako vypravěč má i čtenář problém odlišit, která je ta pravá. Jinými slovy řečeno se vzpíráme přijmout jako fakt myšlenku, že milující a milovaný člověk, jak ho známe, je schopen činů, které se naprosto neslučují s naší představou o něm.⁹¹ Schlink uvedenou problematiku uvádí do textu prostřednictvím lásky, protože zamilovaný člověk vidí zpravidla objekt svého zájmu spíš tak, jak ho vidět chce, než jaký doopravdy je. Jde o vyhrocený případ obecného psychologického mechanismu, který umožňuje uchovávat si po čase v paměti dobré vzpomínky a ty špatné vytěšňovat. To platí zejména v lásce. Tím se obratem vracíme k citaci textu na začátku kapitoly. *Myslím-li na to delší dobu, vybaví se mi dostatečné množství ostudných a bolestivých situací a je mi jasné, že jsem se ze vzpomínek na Hannu sice vzpamatoval, ale nevyléčil* (Schlink, 2007, s. 70). Sžít se s daným stavem věcí, na němž nejde nic objektivně změnit, můžeme. Nejde však zapomenout-vyléčit se.

Román *Předčítač* nastoluje několik základních problémových témat, na která se snaží upozornit. V textu není přímo pojmenována snaha přimět čtenáře, aby se zamyslel nad tím,

⁹⁰ Srovnej viz Trávníček, Jiří: tamtéž.

⁹¹ K této problematice se vyjadřuje i text *Pasažérky*, viz 1.3.1 Posmyszová, Zofie: *Pasažérka*.

kdo je viníkem, a kdo není, ale za textem je snadno čitelná. Otázka zní, kde je vedena hranice mezi těmito dvěma zdánlivě zcela protikladnými póly a kdo má vlastně právo tu hranici určovat.

Jako vedlejší produkt nastoluje *Předčítač* naratologickou otázku, kdo je hlavním hrdinou. Tím, že je použita ich-forma kombinovaná s retrospektivou, v jejímž zorném poli ale stojí někdo jiný než vypravěč sám, vzniká problém s jednoznačným označením hlavního hrdiny.

Na jedné straně z textu vyplývá nutnost dodržovat meze základní lidské důstojnosti a svobody, na straně druhé je jisté, že nelze pouze slepě dodržovat normy a mluvit, nebo mlčet podle toho, jak přikazuje zákon.⁹² *Předčítač* si klade otázku, jakým způsobem se má následující generace vyrovnat s nepochopitelnými zločiny, kterých se přímo či nepřímo účastnila generace jejich otců. To dokládá následující úryvek. *Před soudem stála generace, která se o tyto dozorce a dráby opírala, nebo jim nebránila, ba dokonce je neodvrhla ani tehdy, když už je po roce 1945 konečně odvrhnout mohla, a my ji v procesu analyzování a objasňování minulosti odsuzovali k trestu hanby. Naši rodiče (rodiče studentů “koncentračnického“ semináře, pozn. AD) sehráli za třetí říše velmi odlišné role. Mnozí otcové ve válce byli, mezi nimi dva či tři důstojníci wehrmachtu a jeden SS, jiní udělali kariéru v justici a správě, mezi našimi rodiči se našli učitelé a lékaři a jeden z nás měl strýce, který byl vysokým úředníkem u říšského ministra vnitra* (Schlink, 2007, s. 72). Z Michaelových reflexí je patrné, že vinou netrpí jen ti, kteří se vědomě či nevědomě provinili, ale i ti, kteří přišli na svět po nich. Ty může tížit pocit viny za ty, kteří by ji třeba cítit měli, nebo je trápí “alespoň“ potřeba objasnění a snaha pochopit nepochopitelné. To je metafyzická vina, jak ji chápe Jaspers (viz 1.1.4 Vina a holokaust).

Reference guide to holocaust literature k tomu uvádí následující textovou ukázkou: *Co by si měla a má moje generace později narozených vůbec s informacemi o hrůzostrašném likvidování Židů počít? Neměli bychom si namlouvat, že pochopíme nepochopitelné, nesmíme porovnávat neporovnatelné, nesmíme se dotazovat, neboť i ten, kdo se na ony hrůzy dotazuje, činí z nich, ačkoliv je nikterak nezpochybnuje, přece jen předmět komunikace, a nevnímá je tudíž jako něco, před čím je třeba v rozhořčení, studu a pocitu viny zmlknout? Z jakého důvodu?... Ale že odsoudí a potrestají pár osob a že my, pozdější generace, máme v rozhořčení, studu a pocitu viny zmlknout - tohle že by mělo stačit* (Schlink, 2007, s. 81).

⁹² Nemožnost slepě jednat podle společenských zákonů je tematizována už v *Bídnicích* Victora Huga. Javier se nedokáže vyrovnat s tím, že pustit Jeana Valjeana na svobodu znamená lidské dobro a zároveň protizákonný prohřešek a spáchá sebevraždu.

V uvedeném úryvku je více než kde jinde v textu explicitně vyjádřena obava z tematizování holokaustu vůbec. Vypravěč nám klade otázku, jestli holokaust vystihneme lépe mlčením, protože tím potvrzujeme, že je to něco, o čem se vypovídat ani nedá, nebo jestli o něm mluvit máme, stále dokola a hlouběji, abychom někdy v budoucnu mohli pochopit. A pokud ne naše generace, tak ta další. *Evident in this passage as well is Schlink's strategy of posing more questions than providing answers.*⁹³ Fakt, že přímých odpovědí se nedočkáme, neznamená, že v textu nejsou, protože už samo tematizování procesu s odsouzenými znamená, že mluvit by se mělo, už jen proto, že verbální vyjádření všeho, co se v době holokaustu dělo, umožňuje si minulost plně uvědomovat. Kdyby však zůstala pouze v myslích zúčastněných, nepomohlo by to ani jim, ani zmiňovaným příštím generacím. *Předčítače* je možné interpretovat několika různými směry. Jako milostný příběh na pozadí období po druhé světové válce, jako analýzu viny, ať už osobní nebo společenské, nebo jako zkoumání práva ve smyslu nástroje, který je, nebo naopak není s to postihnout viníky holokaustu.

Souhrnem je vhodné citovat *Reference guide to holocaust literature: The Reader is also successful because it manages to encapsulate morally complex questions in pellucid and accessible prose.*⁹⁴

⁹³ Evidentní je v tomto úryvku Schlinkova strategie, při níž klade víc otázek, než dává odpovědí. In: *Reference guide to Holocaust literature*. Editor Thomas Riggs, introduction James E. Young. St. James-Press, Detroit 2002, s. 282.

⁹⁴ *Předčítač* je úspěšný, protože dovedně shrnuje komplex morálních otázek pomocí průhledné a přístupné prózy.

1.3.8 Littell, Jonathan: *Laskavé bohyně*

V nedávné době⁹⁵ vyšel rozsáhlý román Jonathana Littella *Laskavé bohyně*. Stejně jako autor je i románový hrdina bilingvní jedinec, oba mluví dvěma jazyky. Jonathan Littell se narodil v Americe v New Yorku a ve třech letech se odstěhoval s rodiči do Francie. Littell napsal své dílo v době, kdy nás *od událostí druhé světové války dělí propast více než šedesáti let. A kdy ve stále kratších intervalech opouští tento svět svědkové holocaustu*.⁹⁶ Proto se zdá, že o holocaustu i k holocaustu už bylo řečeno vše. Zároveň si pro své dílo zvolil perspektivu hrdiny, který stojí na té “špatné” straně, to znamená, že je pachatelem, ne obětí. Tyto dva důvody především vyvolaly nevoli kritiky. Na otázku “proč” Littell v této době studuje fenomén holocaustu a následně píše tak rozsáhlé dílo, můžeme odpovědět buď slovy Tomáše Chrobáka: *Pokud si díky Jonathanu Littellovi čtenáři na celém světě znovu připomenou nelidskost a hrůznou absurditu holocaustu, nepsal autor svou knihu nadarmo*⁹⁷, nebo můžeme místo odpovědi ocitovat Littellovu dedikaci vepsanou na začátek románu: *Mrtvým*.

Román je rozdělen do sedmi kapitol, jež nesou názvy jednotlivých francouzských tanců – a to toccata, allemandes, courante, sarabande, menuet, air a gigue. Hlavního hrdinu, Maxmiliena Aueho, nelze brát jako typického představitele příslušníků SS. Je postavou velmi erudovanou. Max Aue projevuje hlubokou znalost děl klasické světové literatury a filozofie, z obou dvou oblastí často cituje, a také je po vzoru pitoreskního hrdiny⁹⁸ provázen po všech možných končinách, zažívá a tím čtenáři zprostředkovává tolik událostí, kolik jen lze vměstnat do jednoho lidského života. Max putuje přes Pobaltí na Ukrajinu, kde se zúčastní masakru v Babím Jaru, dostává se na Kavkaz, pak do Ruska, do Polska, následně do Berlína a při tom dává čtenáři nahlédnout jak do administrativního zákulisí, tak i do reality činnosti zvláštních vojenských komand, tzv. *Einsatzgruppen*⁹⁹ i do vraždění a fungování koncentračních táborů.

⁹⁵ Práce je psaná v roce 2009, román vyšel v roce 2006.

⁹⁶ Viz Chrobák, Tomáš: Doslov. Proč je nutné znovu psát o holocaustu? In: Littell, Jonathan: *Laskavé bohyně*. Přel. Michala Marková. Odeon, Praha 2008, s. 867.

⁹⁷ Viz Chrobák, Tomáš: tamtéž.

⁹⁸ Srovnej viz 1.0 Úvod.

⁹⁹ Einsatzgruppen byly vojenské skupiny SS, které plnily úkoly týkající se likvidace civilních obyvatel a zajišťování bezpečnosti Německa.

Dílo je také opatřeno slovníčkem pojmů vztahujících se k nacismu a srovnávací tabulkou, která obsahuje jednotlivé hodnosti zbraní SS s jejich přibližnými ekvivalenty v armádě. Román jako celek navíc svým názvem odkazuje na třetí díl Aischylovy tragédie *Oresteia*. *Laskavými bohyněmi*¹⁰⁰ jsou myšleny bohyně Erinye, které pronásledují a mají pomstít hrdinu, který zabil svou matku. Na konci jsou bohyně Erinye smířeny. Odkazem k Oresteiově sestře Elektře je Maxova sestra Una.

V románu vystupuje celá řada skutečných historických osobností, jako jsou Adolf Hitler, Adolf Eichmann, Heinrich Himmler, Reinhard Heydrich, Rudolf Höß, Paul Blobel, Franz Six aj. a doplňují je postavy fiktivní, přičemž k těm fiktivním náleží i sám protagonista. Max Aue je vzdělanec, intelektuál a právník a člověk obdařený schopností mluvit a myslet ve dvou světových jazycích, v němčině a francouzštině, zároveň umí latinsky a řecky – to všechno výrazně koresponduje s jeho incestním a homosexuálním sklonem a tím, že pravděpodobně zabil vlastní rodiče, což ale z textu nevyplývá naprosto jednoznačně. Brutální krvavé scény jsou prokládány erudovanými komentáři, které jsou zčásti citacemi latinských nebo řeckých klasiků. Prožívající já reflektuje samo sebe a své počínání, a to jak v době, která je líčena, tak v době, ve které se vypráví. Na jedné straně je možné protagonistu zařadit mezi elitu, na straně druhé se nelze ubránit tomu, abychom jej viděli jako člověka navenek ovládaného nízkými pudy. Možná z tohoto důvodu se u něj neprojeví výčitky svědomí. Tato zvláštní dvojdomost hlavního hrdiny umožňuje ukázat činy holokaustu i jednotlivých vražd v jejich skutečné hrůze a nechutnosti.

Román je vyprávěn ich-formou a události jsou nahlíženy očima Maxe Aueho. Nynější majitel továrny na krajky ve Francii se dívá zpět za svým životem, s odstupem přibližně dvaceti let po válce, a sepisuje své vzpomínky. Text je postaven na důkladné historické znalosti událostí týkajících se druhé světové války a na obeznámenosti s reálnými osobnostmi, přesto je dílo na pomezí fikce a reality. Hlavním důvodem je “temná“ stránka protagonistovy osobnosti, která do textu vkládá nepravděpodobné události hraničící se schizofrenními nebo halucinogenními představami. Hrdina se občas dostává do jakéhosi deliria, kdy se chová víceméně jako zvíře ovládané již zmiňovanými homosexuálními nebo i jinak eroticky laděnými pudy s příměsí sadismu, jisté oplzlosti a fascinací umíráním, škrcením apod. Objevují se téměř všechny známé perverze jako je kanibalismus, vražedné

¹⁰⁰ Viz poznámka překladatelky In: Littell, Jonathan: *Laskavé bohyně*. Přel. Michala Marková. Odeon, Praha 2008, s. 861. A zároveň srovnej viz Holý, Jiří: *Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz*. In: *Vyprávění v kontextu*, eds. Alice Jedličková – Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 196.

orgie týkající se jak zabíjení jednotlivců,¹⁰¹ tak masového vraždění, bestiální chování a sadistická erotika. Touto zvláštní směsicí vzniká napětí a text tak na jedné straně vypovídá o realitě zázemí vytvářejícího holokaust, ale také o duševním stavu člověka, který je na pomezí duševní choroby. Scény, které se týkají zmiňovaného deliria,¹⁰² jsou určitou formou fantaskní a reflexivní literatury a také je využito narativních postupů thrilleru,¹⁰³ hlavně ve scénách, jež se týkají vražd, nebo ve způsobu rozvíjení děje, kdy se Max dostává stále do nových “dobrodružství“, zaplétá se do událostí, které ho jakoby samy vyhledávají. Vyprávění se také často ocitá v nadreálné rovině. Hrdinovi se něco “zdá“ nebo se děj odvíjí naprosto nepravděpodobným způsobem, například zmiňuje existenci postav, které nemohly žít v době, o níž se vypráví. *Řeka líně tekla mezi napůl potopenými nosníky; před námi se zvolna sunula barže plná venkovanek v křiklavých šátcích a dřímajících vojáků. Sledoval jsem, jak se pod hladinou vlní řasy, a náhle jako by se mi zdvojilo vidění: zřetelně jsem rozeznával řasy, ale zároveň mi připadalo, že vidím, jak proud unáší napoleonské husary ve žlutých a hráškově či lahvově zelených uniformách, s kokardami a načechranými pštrosími pery* (Littell, 2006, s. 123). Nebo jinde se tento surrealistický postup odrazil od vražedných scén: *její pohled (pohled umírající dívky, pozn. AD) mi rozpáral břicho, ze kterého se vyřinula záplava pilin, byl jsem obyčejná loutka a nic jsem necítil, zároveň jsem se ale z celého srdce toužil sklonit se a otřít jí z čela hlínu smíšenou s potem, říci jí, že teď to bude dobré... dál jsem do ní páčil a jí se hlava rozletěla jako kus ovoce, pak se ode mě má paže oddělila a sama se vydala do rokle, střílela na všechny strany, běžel jsem za ní, druhou rukou jsem na ni mával, aby počkala, ale ona nechtěla, vysmívala se mi a zraněné střílela sama... To je konec, pomyslel jsem si, ta ruka už se mi nikdy nevrátí, ale k mému velkému překvapení byla najednou zpátky, měl jsem ji pevně přirostlou k rameni, a blížil se ke mně Häfner...* (Littell, 2006, s. 118).

V první kapitole se vypravěč čtenáři představuje a vymezuje sám sebe. Vymezuje se tak, že se snaží co nejvíce vzdálit od představy typizovaného nacistického pachatele.¹⁰⁴ Neustále se v textu variuje myšlenka, že Max Aue je stejný jako “my ostatní“, jen se zapletl do války, o kterou se neprosil. *Jako většina lidí jsem se ani já neprosil o to, abych se mohl stát vrahem. Kdybych mohl, a už jsem to říkal, věnoval bych se literatuře* (Littell, 2006, s. 25). Reflektuje

¹⁰¹ Oběšení židovské dívky, na němž se Max podílí, vražda šlechtice, vražda Mihaie na záchodcích nebo vražda Thomase, jemuž ukradne doklady a tím pádem totožnost.

¹⁰² Nejedná se o skutečné medicínsky pojaté delirium tremens, termín je zde využíván pouze pro označení takového stavu, v němž se protagonista chová odlišným a nepřístupným způsobem.

¹⁰³ Srovnej viz Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 195 - 196.

¹⁰⁴ Viz Holý, Jiří: tamtéž.

své vlastní “temné“ působení a zastává názor, že zlo, jež bylo páčáno a jehož se on sám účastnil, nepramení z toho, že on a jemu podobní by byli zlí svou podstatou, vše je určeno shodou okolností, kterou můžeme nazývat buď osud, nebo náhoda. Text se kloní spíše k náhodě a Max staví všechny lidi na stejnou pozici, to znamená, že místo něj by mohl být kdokoliv jiný. Absolutní zlo jako takové neexistuje a dostává se na povrch jen díky celé mašinerii myšlenek a činů obrovského množství lidí, kteří dohromady tvoří stát. Hranice mezi “dobrymi“ a “zlými“ se tak stává volně prostupnou. *Nezapomínejme však, že stát tvoří právě lidé, všichni více méně obyčejní, každý má svůj život, svůj příběh a jen shoda okolností stanovuje, že se někdo jednoho dne ocitne na tom správném konci pušky či správné straně papíru, zatímco druzí se ocitnou na konci špatném... To, co naznačuji, ostatně výmluvně demonstroval Stalin, který z každé generace katů učinil oběti příští generace, a to aniž by se mu katů začalo nedostávat. Soukolí státu tedy sestává ze stejně sypkého písku jako to, co zrnko po zrnku drtí. Existuje, protože s jeho existencí všichni souhlasí, a dokonce, často až do poslední minuty této existence, jeho oběti. Bez Hössů, Eichmannů, Goglidzů, Vyšinských, ale také bez výhybkářů, bez betonářů a ministerských účetních je každý Stalin nebo Hitler jen měch nadouvající se nenávistí a bezmocným děsem* (Littell, 2006, s. 24). A jinde variuje tutéž myšlenku. *Kdo je tedy vinen? Všichni, nebo nikdo? Proč by zaměstnanec, který obsluhoval plyn, měl mít větší podíl viny než ten, který obsluhoval topení, staral se o zahradu nebo o auta? Stejně jsou na tom všechny částičky tohoto ohromného podniku* (Littell, 2006, s. 23). Přijmeme-li fakt, že je vina rozměňována a kladena na výhybkáře, betonáře a ministerské účetní a také na samotný osud, museli bychom také stanovit hranici, u které by se tato vina zastavila, protože bychom mohli pokračovat do nekonečna. Kromě toho se Max vyjadřuje i k přijímání a poslouchání rozkazů.¹⁰⁵ *Ostatní, ať už jim byla celá záležitost (hromadné vraždění, pozn. AD) odporná, nebo lhostejná, se podřizovali, neboť měli smysl pro povinnost, a také jim dělala radost jejich slepá oddanost, jejich schopnost dotáhnout tak obtížný úkol přes všechno znechucení do konce* (Littell, 2006, s. 91).

V tomto případě mluví o obecné lidské touze přihlížet nechutným a hnusným věcem, ačkoliv se zároveň člověk s odporem odvrací, přičemž cituje i Platóna, který mluví o tomtéž. Také odděluje člověka od otroka na základě toho, že otrok rozkazy pouze plní, kdežto člověk je pochopí a ztotožní se s nimi.

Myšlenka existence vyšinutých a sadistických jedinců účastnících se na holokaustu není popřena, ale zároveň je řečeno, že *vyšinutí jedinci existují vždy a všude. Naše klidná předměstí se jen hemží pedofily a psychopaty, noclehnary jsou plné zuřivých megalomanů... Tihle nemocní lidé nic neznamenají. To ti obyčejní lidé, kteří tvoří stát – hlavně v neklidných*

¹⁰⁵ Nutností poslouchat rozkazy argumentuje hlavně Rudolf Höß.

dobách –, ti jsou tím pravým nebezpečím pro člověka, jako jsem já¹⁰⁶ nebo vy. A jestli o tom nejste přesvědčeni, nemá cenu, abyste četli dál. Nic nepochopíte, rozčilíte se a ani jednomu z nás to nijak neprospěje (Littell, 2006, s. 25). Odpovědnost, kterou každý člověk nese za své činy, je tak rozprostřena na tolik lidí kolem, že pak není možné ji uchopit a někomu konkrétně přisoudit. Tu ale Max jako takovou přiznává, ač ji sám nepocituje spolu s výčitkami svědomí (viz výše). Vinu tedy doslova nepopírá, ale svým způsobem se alibisticky brání tím, že ji rozšiřuje na prostředí, lidi, dobu apod. – to všechno ho dostalo do situace, do níž se dostat vlastně ani nechtěl. Tato obrana vyznívá chabě v korespondenci s tím, že se svou “předurčenost“ během života nepokouší změnit, spíše se ve smyslu pikareskního hrdiny nechává událostmi vláčet a přijímá, co mu život zrovna nabízí. Můžeme mu jistě věřit, že stejně tak by přijal osud klavíristy nebo spisovatele, jako přijal “kariéru“ vraha.

Vypravěč vystupuje velmi sebevědomě, obrací se ke čtenáři otázkami a různými výroky a zároveň tvrdí, že nepíše pro něj. Vypravěč definuje velmi zeširoka sám sebe, pohnutky svého psaní a počínání a několikrát se zmiňuje o tom, že rozhodně nepíše proto, aby se ospravedlnil, protože nemá proč a za co, dělal jen svou práci. Také se odvolává na to, že nebyl jediný a říká, že sice překročil hranice, ale už to nebyl on. *Jestliže jsem se po všech těch letech odhodlal k psaní, pak proto, abych si věci srovnal v hlavě sám pro sebe, ne pro vás* (Littell, 2006, s. 9). A dále: *... díkybohu jsem na rozdíl od některých svých dávných kolegů neměl potřebu se psaním paměti ospravedlňovat, protože se nemám za co ospravedlňovat* (Littell, 2006, s. 11). O tom, že to tak je, svědčí například snaha nezamlčovat ani ty nejniternější a nejosobnější otázky týkající se jak sexuální orientace, různých způsobů ukájení, tak například problémů, jež má protagonista s vyměšováním. Kromě toho, že Max vymezuje sám sebe v soukolí dějin, zamýšlí se i nad existencí vůbec, nad posláním člověka v životě. Zamýšlí se napůl vážně a napůl s ironií. Nemá tušení, proč tu jsme, rozhodně ne pro zábavu, ale určitě proto, *abychom vydrželi, abychom ubíjeli čas, než on zabije nás. A v tom případě je psaní stejně dobrou náplní promarněných hodin jako jakákoliv jiná činnost* (Littell, 2006, s. 9). Absence potřeby se ospravedlnit nebo omluvit, stejně jako nepřítomnost výčitek svědomí a také snaha pracovat a vyplnit tak smysluplně čas nějakou činností – to všechno je možné intertextově vztáhnout k Rudolfovi Hößovi (viz 1.3.3.1 Höß, Rudolf: *Velitelem v Osvětimi. Autobiografické zápisky*). O absenci výčitek svědomí se Max vyjadřuje i jinde: *... viděl jsem tu dívku, kterou jsme jednoho zimního dne oběsili v parku za Ševčenkovým pomníkem, mladou, zdravou, životem kypící dívku, jestlipak i ona měla orgasmus ve chvíli, kdy jsme ji*

¹⁰⁶

V textu chybí spojka “jako“, v této citaci jsem ji doplnila společně s předchozí čárkou, aby věta dávala smysl. V textu stojí přesně *... pro člověka jsem já nebo vy...*

oběsili¹⁰⁷ a kdy si nadělala do kalhot, když se přiškrcená zmítala a mrskala nohama, jestlipak se udělala, a udělala se vůbec někdy, byla hodně mladá, jestlipak to stihla zažít, než jsme ji pověsili, jakým právem jsme ji pověsili, jak jsme tu dívku mohli pověsit, ta vzpomínka mě sžírala a donekonečna jsem vzlykal, byla to má Panna Marie Sněžná, nebyly to výčitky, výčitky jsem neměl, vinu jsem necítil (Littell, 2006, s. 791). Výčitky svědomí sice vypravěč nepociťuje, ale určitý pohnutý stav je zde vyjádřen i promluvou, která je zaznamenána v jednom dlouhém souřadném souvětí místo logicky vystavěných kratších vět, jež jsou spojeny s rozvíjejícím se dějem. Max sám také reflektuje své delirium a představivost, která stvrzuje jeho tíhnutí ke krvavým scénám. *Mluvím, diskutuji, rozhoduji, jako všichni ostatní; ale když si v baru dávám skleničku, představuji si, že vejde nějaký člověk s puškou a zahájí palbu; v kině nebo v divadle si v duchu maluji, jak se pod řadami sedadel kutálí odjištěný granát; ve svátek na náměstí vidím vybuchovat auto naložené třaskavinami, bujaré odpoledne se mění v masakr, mezi dlažebními kostkami zurčí krev, kusy masa se lepí na zdi nebo proletí křížovatkou a padají do nedělní polévky, slyším křik, nářek lidí s končetinami urvanými tak, jako když malý zvědavý kluk trhá nožičky broukům, otupělost těch, co přežili, ušní bubínky jsou jakoby opancéřované tichem, začíná dlouhý strach. Ano, ať se děje, co se děje, zůstávám v klidu, nedávám na sobě nic znát, jsem nevzrušený, netečný, jako němé fasády vybombardovaných měst* (Littell, 2006, s. 12). Scény popisující krvavé představy jsou hyperbolické a zaráží nevšedními spojeními, která zahrnují nevšední hrůzu a zkázu a boří zažitě obrazy poklidného života, jako jsou *kusy masa v nedělní polévce* nebo oddělené lidské končetiny *jako když zvědavý kluk trhá nožičky broukům*. Zmiňovaný klid, netečnost až nemožnost dát najevo vzrušení a pohnutí koresponduje s výše zmiňovaným způsobem trávení času, který vyplňuje psaním, protože je to stejně tak dobrá činnost jako každá jiná, a také s tím, že protagonista o sobě mluví tak, že už jej v podstatě nic opravdově nebaví a netěší. Proto mohou být krvavé scény z jeho pohledu líčeny tak věčně, realisticky a místy s nadsázkou.

Zločin proti lidskosti je zločin, který byl vymezen právě na základě zkušenosti holokaustu a staví se do protikladu k válečným zločinům. K této otázce se vyprávějící "já" vyjadřuje těž, když říká: *Namítnete mi, že zabít vojáka v boji je něco jiného než zabít neozbrojeného civilistu; to první válečné zákony dovolují, to druhé ne; obecné morální povědomí právě tak. To je jistě dobrý abstraktní argument, ale naprosto nebere v potaz podmínky dotyčného konfliktu. Ono naprosto svévolné, po válce zavedené rozlišování mezi „vojenskými operacemi“, srovnatelnými s jakýmkoliv jiným konfliktem, na jedné straně, a na straně druhé „zvěrstvy“ spáchanými menšinou sadistů a pomatenců, je, jak bych rád dokázal,*

¹⁰⁷

Vypravěč naráží na vlastní perverzní choutky, kdy je erotické napětí stupňováno úměrně s bolestí.

chlácholivým výplodem fantazie vítězů...(Littell, 2006, s. 21-22). Můžeme souhlasit s tím, že dané rozdělení zločinů je abstraktní poválečný konstrukt, ale na druhou stranu, je-li, neznamená to, že je dělení neopodstatněné a nesprávné.

Rozsáhlý román *Laskavé bohyně* byl kritikou mimo jiné odsouzen pro patologické vidění, protože příběh je podán očima pachatele, tedy někoho, s kým má čtenář tendenci se ztotožnit a sympatizovat s ním. Informace o fikčním světě vypravěč ale podává úplně a snaží se nic nezamlčovat, respektive ujišťuje nás o tom. Celkové vyznění obrazu pachatele, který je čtenáři předkládán, se snaží co nejvíce se vymezit proti typické představě nacistických příslušníků coby chladnokrevného a sadistického jedince, který nezná slitování. Určité vlastnosti se sice u Maxe Aueho vyskytují, ale ostře kontrastují s jeho vzdělaností a tím, že intelektuálně převyšuje například i své nadřízené. Přesto i takový člověk byl schopen se na holokaustu víc než aktivně podílet.

1.4 Závěr

Holokaust je jednou z genocid, jež byly v dějinách lidstva uskutečněny,¹⁰⁸ přesto právě zde došlo poprvé k tomu, že lidé s určitými předky byli stíháni jinými lidmi pouze za to, že se narodili. Byli obviněni z toho, že existují, a o jejich budoucnosti bylo rozhodnuto pouze na základě nesnášenlivosti, nenávisti a kvůli mocenskému boji o světovou nadvládu. Poprvé v dějinách lidstva došlo k systematickému, průmyslovému a technicky promyšlenému vyvražďování určité rasové skupiny lidí¹⁰⁹, kteří se provinili tím, že se jako židé narodili. Yves Trenon cituje Hannah Arendtovou, když píše, že poprvé v dějinách *rozhodl politický systém o tom, „kdo smí a kdo nesmí obývat tuto planetu“* (Trenon, 1997, s. 111). Tím staví Arendtová holokaust na pomyslný první stupeň smutného vítězství v soutěži o největší katastrofu lidí zaviněnou lidmi, která nybývá planetární dimenze.

Holokaust učinil z lidí výrobní sílu a průmyslový materiál určený ke zpracování. Využito bylo důmyslného plánování, systematickosti, promyšlenosti a hlavně technického pokroku a civilizace samotné. Myšlenku, že holokaust nepopírá moderní civilizaci, nestojí k ní v přímém protikladu, nýbrž vyvěrá z civilizace samé a staví na ní, systematicky zdůvodnil Zygmunt Bauman.¹¹⁰ Ojedinělost a jedinečnost holokaustu spočívá tedy mimo jiné ve využití moderních civilizačních technik k likvidaci lidského společenství. To, co má společnosti sloužit, se stává zbraní proti ní samé, konkrétně proti vybrané skupině lidí definované rasově.¹¹¹ *Pravda je, že každá „ingredience“ holokaustu — každá z té spousty věcí, které ho umožnily — byla normální. „Normální“ nikoli v tom smyslu, že by byla obvyklá, ... nýbrž v tom, že byla plně v souladu s tím, co víme o naší civilizaci, o duchu, jímž se řídí, o prioritách...* (Bauman, 2003, s. 40).

Ještě před koncem druhé světové války a zvláště pak po roce 1945 se v politicko-právních kruzích diskutuje o vině nacistických zločinců. Protože nacistické zločiny přesahují jakékoliv právní postihy včetně válečných zločinů, a to z toho důvodu, že v případě nacistů se jednalo o promyšlené a systematizované vyvražďování, byl nově uznán zločin proti lidskosti.

¹⁰⁸ Viz Ternon, Yves: Genocidy XX. století. Themis, Praha 1997.

¹⁰⁹ Vzhledem k tomu, že vyvražďování židů bylo nejmasovější a stojí nejvíce v popředí, zmiňuji právě Židy, neopomím však další, tedy Cikány nebo lidi choromyslné, s dědičnou vadou, nevyléčitelnou nemocí a jiné “slabé” a “nevyhovující”, ať už se jedná o jakoukoliv národnost nebo rasovou příslušnost.

¹¹⁰ Viz Bauman, Zygmunt: Modernita a holocaust. Sociologické nakladatelství, Praha 2003.

¹¹¹ Literatura nezůstala k tomuto poznatku slepá — myšlenkou modernosti a civilizace, která se stává sama zbraní namířenou proti svým stvořitelům, se zabývá Karel Čapek, například ve *Válce s mloky*.

Yves Ternon cituje z právních dokumentů: *Zločiny proti lidskosti to jest vražda, vyhlazování, zotročování, deportace, nebo jiné ukrutnosti spáchané proti civilnímu obyvatelstvu před válkou nebo za války, nebo pronásledování z příčin politických, rasových či náboženských... bez ohledu na to, zda bylo porušeno místní právo země, kde zločiny byly spáchány. Vedoucí, organizátoři, podněcovatelé a spoluviníci... jsou odpovědní za všechny činy všech osob při provádění takového plánu* (Trenon, 1997, s. 25).

Pro tuto práci z toho vyplývá jasná právní postižitelnost a morální odpovědnost všech pachatelů, kteří věděli, čeho se účastní, a přesto se účastnili, ať už jejich pohnutky byly jakékoliv. Na nemožnost vystoupit ze soukolí událostí, které ho ke zločinům vedou, se odvolává například fiktivní Max Aue, ale také reálný Jürgen Stroop nebo Rudolf Höß. Takoví viníci žijí z převrácené morálky, ve které postavili dodržování základních mravních principů a lidskou důstojnost **pod** (zvýraznila AD) splnění povinností. Norimberské právo definovalo zločiny proti lidskosti a tím dokázalo, že *stát může být zločinný, a že tato zločinnost je často spjata s jeho moderností* (Trenon, 1997, s. 27). Zároveň ale je však *nesmyslné morálně obviňovat nějaký národ jako celek. Není národního charakteru v tom smyslu, že by jej sdílel každý jednotlivý příslušník národa* (Jaspers, 2006, s. 15). Jaspers také dodává, že kdybychom měli posuzovat vinu v kategorii národa, konečným důsledkem by bylo zbavení člověka jako jedince důstojnosti – což je přesně to, co udělala nacistická ideologie židům a mnoha dalším pronásledovaným, a právě toho je nutné se vyvarovat. Nelze trestat stát jako celek, protože by trpělo mnoho nevinných lidí, proto je nutné si uvědomit, že trestání jednotlivců, představitelů i “pouhých“ vykonavatelů zločinného státu, tedy těch, kteří se vědomě podíleli na prosperitě zločinnosti, je nutné, a to nehledě na důvody, které ke spoluvině vedly: ať už je to kariérismus (Karel Kopfrkingl), touha splynout s davem a nevyčínat (do určité míry Líza Kretschmerová), sadistické sklony (Max Aue), necitlivost vůči utrpení (Rudolf Lang), duševní odchylka (Karel Kopfrkingl, Max Aue), přehnaná snaha splnit rozkaz (Rudolf Höß) nebo cokoli jiného. Stejně jako jsou trestány zločiny proti lidskosti, je od roku 1984 v Německu zločinem i popírání existence holokaustu a ten, kdo jej popírá, je postaven na roveň pachatelům.¹¹²

¹¹² Co se viny týče. Pokud jde o právní tresty, jsou tito pachatelé trestáni mírněji.

1.4.1 Narativ literárních děl z pohledu nacistických viníků

Literární díla, která byla v této práci rozebírána nebo zmiňována, nemají jednotný narativ. Přesto je většina z nich prostoupena takovými naratologickými principy, které se opakují a jejich použití není náhodné. Všechny texty se vyznačují logickou kompozicí a promyšleností děje i způsobů, kterými je vyprávění podáno. Literárních textů, které jsou psány z pohledu viníka holokaustu, není mnoho, a vznikají s různě velkými časovými odstupy po roce 1945.

Pracovně si lze tato díla rozdělit do dvou větších skupin. Do první skupiny náleží literární texty, které vycházely od padesátých do sedmdesátých let dvacátého století, a do druhé pak ty, které vyšly v letech devadesátých nebo pak na počátku jednadvacátého století. Díla vznikala a vycházela v různých jazycích a jejich autoři byli spisovatelé, kteří se ve svých dalších dílech holokaustu věnovali, ale i takoví, kteří si zvolili tuto tematiku holokaustu poprvé.

Nejnápadnějším jednotícím naratologickým prvkem je vyprávění v ich-formě nebo výrazně personalizovaná forma vyprávění. Právě to je důležité, vztáhneme-li díla k perspektivě negativního hrdiny. Hlavní hrdina – resp. jeho vnitřní svět, názory na svět vnější a jeho reflexe – je tím nejdůležitějším v textu. Fikční svět může být (*Laskavé bohyně*) a nemusí (*Spalovač mrtvol*) zaplněn mnoha dějinnými událostmi, ale tím, co zajímá čtenáře nejvíce, jsou odpovědi na otázky “proč“ se hlavní hrdina podílel na vyvražďování Židů a “jak“ toho mohl být schopen. Těchto odpovědí se může nebo nemusí čtenář dočkat, ovšem otázky jsou kladeny různými způsoby ve všech dílech – a právě jejich kladením je neustále zintenzivňována touha po oněch odpovědích. Využití ich-formy umožňuje, aby protagonista sám po odpovědích pátral, ať už z vlastního přesvědčení (*Laskavé bohyně*), nebo z popudu poválečného dění, které ho nutí nad tím uvažovat (*Nácek & holič*). Další, kteří nad tím neuvažují, jsou vykresleni jako více nebo méně duševně nemocní jedinci (*Spalovač mrtvol*).

Zvláštní dichotomií, kdy vedle sebe v textu existují jakoby dvě hlavní postavy, z nichž jedna je viníkem a druhá jeho opozicí (*Předčítač, Rozhovory s katem*), je dosaženo zvýšené pozornosti, která se zaměřuje na pochopení jednání viníka. Michael Berg se snaží vyrovnat s nacistickou minulostí své o mnoho let starší milenky, protože citový vztah k ní ho poznamenal pro všechny jeho budoucí partnerské vztahy, vypravěč-Moczarski se snaží dozvědět co nejvíce o svém hitlerovském spoluvězni – vypravěči-Stroopovi – a Líza Kretschmerová je neustále konfrontována se svým v minulosti bezúhonným manželem Valtrem. Dichotomie ale nevládne pouze v těch fikčních světech, v nichž vedle sebe existují

dvě na sobě nezávislé postavy, ale objevuje se i jinde (*Nácek & holič*, *Spalovač mrtvol*, *Šíp času*) a v různých formách. Max Schulz se tak vnějškově a postupně i vnitřně ztotožňuje s jednou ze svých obětí, se židem Icikem Finkelsteinem, Karel Kopfrkingl se vnitřně přibližuje dalajlámovi, literární postavě, o níž často čte a s jejímiž myšlenkami koresponduje i jeho myšlení, Tod Friendly je pouze tělem, jehož vnitřní dění obstarává jeho zhmotnělá duše a Max Aue stále častěji vystupuje ze svého krunýře uniformovaného nacisty a nechává se ovládnout svými zvířecími pudy a vášněmi.

Společně s dichotomií je v mnoha dílech tematizována změněná identita, se kterou může souviset dokonce i změna mentality (*Nácek & holič*). Max Schulz přebírá roli svého protivníka¹¹³ tak dokonale, že je židovském společenství považován za jednoho z nejuznávanějších a nejzběhlejších v otázkách židovské víry, židovských zvyků apod.

Ich-forma vede čtenáře k tomu, aby se ztotožnili s vyprávějíci postavou, a ti jsou tak někdy více někdy méně nuceni, aby s ní sympatizovali. To je dáno především tím, že pokud neuvěří čtenář vypravěči, nevznikne pouto, které text s recipientem propojuje, a čtení se tak stává zbytečným, protože se mívá svým účinkem. Zároveň vypráví-li někdo, pak posluchači přistupují k vyprávěnému primárně jako k důvěryhodnému sdělení, až postupem času mohou dojít k opačnému závěru. A právě s tímto obecně platným lidským principem, který funguje nejen v literárních textech, autoři pracují. Než dojde čtenář ke zjištění pravého stavu věcí, může být, lidově řečeno, pozdě, protože už přistoupil na vypravěčovu hru. Zároveň však právě přistoupením na pravidla této hry se čtenáři, který se v závěru může cítit podveden,¹¹⁴ otevírají nové obzory směrem k relativizaci viny jako takové. Tento postup doslova apeluje na jednostrannost a problematičnost černobílého vidění, které rozděluje lidi na dobré, tedy oběti, a špatné, tedy viníky.

Er-formy je využíváno také, ale v mnohem menší míře. V dílech s er-formou je přesto perspektiva vyprávění velmi subjektivní, zaměřená k vnitřnímu světu hlavního hrdiny. Buď tak, že vypravěč vstupuje do textu a vyjadřuje se o jiných postavách, i o té hlavní, a pak zase nechává promlouvat právě ji a přenechává jí větší díl perspektivy v díle, nebo je er-formy využito beze zbytku. První varianta je použita v *Pasažérce*, druhá ve *Spalovači mrtvol*.

¹¹³ Který je zároveň nutně a paradoxně jeho nejbližším přítelem.

¹¹⁴ A právě tím argumentovala většina negativní kritiky vůči dílům.

Spalovač mrtvol nechává čtenáře čekat na jeho “prozření“ ještě déle, než texty ostatní, protože *er-forma* navozuje takový pocit, který čtenáři dovoluje se na vypravěče zcela spolehnout v tom smyslu, že ví i to, co je nad a za textem, co se ukrývá v podstatě vyprávěného, a je si jist, že kdyby vypravěč věděl něco takového, co je nezbytně nutné pro pochopení obsahu, řekl by mu to. Vypravěč ve *Spalovači mrtvol* to ale neučiní, jen se tak prezentuje. Přesto čtenářské rozčarování není tak velké a negativní kritika nemá k dílu co říci. Vystává otázka, jak je to možné, když na všeobecného vypravěče má být větší spolehnutí než na vypravěče personálního, protože ten jakožto postava má alespoň nějaké právo na zamlčování. V tomto konkrétním případě *Spalovače mrtvol* je to způsobeno převážně tím, že vypravěč svůj status vševědoucnosti nikde neprolomí a nesdělí čtenářům pravdu. Funguje ve své roli až do konce a ona “pravda“ o duševní nenormálnosti hlavního hrdiny vykrystalizuje z použité kompozice sama, aniž by vypravěč cokoliv explicitně řekl nebo naznačil. Zde platí dvojnásob úvodní teze o logické propracovanosti kompozic rozebíraných literárních děl.

Hlavním jednotčím naratologickým postupem je využití *ich-formy* a také práce s rozpolceností, rozdvojeností nebo zdvojenou identitou hlavního hrdiny. Kromě toho se ve valné většině děl prolíná fikce s realitou, ve smyslu existence snových vizí, které plynule navazují na reálné dění.

1.4.2 Vina v pojetí literárních děl z pohledu nacistických viníků

Co se týče hlavních hrdinů rozebíraných literárních děl, nestojí na jedné rovině. Každý z protagonistů žije ve svém vlastním fikčním světě a nějakým způsobem nahlíží své činy.

Líza Kretschmerová v *Pasažérce* vytlačila postupně minulost ze svého povědomí, a ta se potom vrací s nebyvalou silou. Líza vinu cítí, ale jen do určité míry. Ze všech sil se Líza snaží zachránit své manželství a hlavně manželův vztah k sobě samé. Valtr se ale cítí podveden a neví, jak se skutečností naložit, natož když s ní musí nějak naložit právě v té chvíli, kdy se o ní dozvěděl. Situace obou manželů na lodi totiž neumožňuje žádný způsob fyzického oddělení, naopak jsou oba nuceni se spolu konfrontovat a o záležitostech mluvit. Líza měla poměrně dlouhou dobu, aby si sama v sobě ujasnila, jakou úlohu jako dozorkyně v koncentračním táboře hrála, Valtr tu dobu nemá a je tedy logické, že má najednou pocit, že žije s někým, o kom vůbec nic neví. Na povrch vystupuje myšlenka dvou identit v těle jednoho člověka – Líza byla někým jiným jako dozorkyně a někým jiným je v manželství s Valtrem. Čeká na jeho odpuštění, protože odpustí-li jí on, může pak odpustit i ona sama sobě. Nezáleží jí na odpuštění cizích lidí, dokonce ani svých “obětí” ne, protože Valtr ztělesňuje to dobré, co v jejím životě je a ona na tom zoufale lpí.

Pan Kopfrkingl ze *Spalovače mrtvol* své činy sice nahlíží, ale velmi jednostranně. Žádná okolnost, dřívější či pozdější, ho nedonutila pohlédnout na vraždu rodiny a případné účasti na projektování plynových komor jinak než ve světle toho, že koná dobrý skutek a osvobozuje tak každou jednotlivou duši od utrpení, které by ji čekalo na zemi. Své “lidumilné” chování dovádí až za hranice pochopení, když vztáhne ruku na své nejbližší, které má, jak neustále tvrdí, a čtenář mu to může věřit, velmi rád. Pan Kopfrkingl postupuje ve své duševní nemoci, která je velmi nenápadná, jako stroj, jemuž k uskutečnění cíle nic není překážkou. A právě takoví jedinci tvořili nejširší nacistickou základnu, tedy lidé, kteří byli snadno zmanipulovatelní, ale přitom se s ideologií ztotožnili natolik, že měli reálný pocit, že konají ve jménu svého vlastního přesvědčení. Pan Kopfrkingl cítí vinu, ale opačnou, než by měl – nezabil-li by svou rodinu, kladl by si za vinu, že právě těm, které nejvíc miloval, “nepomohl”.

Rudolf Lang v románu *Smrt je mým řemeslem* je postavou, která připomíná představu o typizovaném esesmanovi. Lang je necitelný a krutý, neštítí se sám účastnit krvavých akcí, ale většinou má funkci velitele. Rozhodnost, tvrdost a smysl pro pevný řád a pořádek získal v dětství, pramení zejména z jeho vztahu k otci, který ho vychovával nesmlouvavě a za každý špatný čin, kterého se syn v jeho očích dopustil, následoval bez milosti trest, žádná skutečnost nebyla výjimkou. To přivádí Langa až na hranici únosnosti, protože nesnese, aby úkol, za nějž

bojuje, nebyl dotažen do konce, i kdyby to znamenalo smrt jeho nebo jeho bližních. Tvrdá výchova a necitelná povaha způsobují, že nedokáže duševně splynout se ženou a hledá takovou, která by mu pomohla naplnit jeho životní ideály, budovala s ním, nebála se práce a stála při něm v každé situaci. Rudolf Lang se necítí vinen. V tom je zajedno se svým živým obrazem.

Langova reálná předloha Rudolf Höß vykazuje některé shodné rysy, i když se samozřejmě od své románové postavy také liší. Höß vykreslil sám sebe jako člověka, který ctí myšlenkové paradigma, které si osvojil – a v tom, že se od něj neodchýlí, nachází svou čest. Uposlechnutí rozkazu staví nade vše. Odvolávání se na rozkaz je ale zároveň alibistickým jednáním, protože přináší *zároveň úlevu, dovolujíc – s pokrčením ramen – aby zlé a hloupé platilo za nevyhnutelné* (Jaspers, 2006, s. 39). Höß sám své počínání považuje za příkladné, správné a svědomité, ale, jak píše o tomto typu chování Jaspers, *ve skutečnosti se vzdává všeho svědomí* (Jaspers, 2006, s. 39). Ospravedlňuje-li se, pak to činí pouze jako následek nesčetných dotazů, kterými ho pronásledují pováleční vězňitelé a soudci. Vykazuje neobyčejnou dávku věcnosti, s níž se vyjadřuje o svém “úkolů”, tedy zdokonalit proces vraždění Židů a likvidace jejich mrtvých těl, nebo o vězňích, které nazývá například “jednotkami”. Právě tato věcnost a zaměření se na technický stav “problému” z něj tvoří cynického a bezcitného jedince. On sám se cynicky ani necítí a ani se tak podle svého názoru nechová, proto nechápe, proč je tak jeho jednání nahlíženo. Své autobiografické zápisky pořizuje s velkou ochotou, ale je patrné, že to nečiní kvůli tomu, aby ulevil svému svědomí, ale kvůli tomu, aby zaznamenal, co vybudoval. Že vybudoval továrnu na masové vraždění a průmyslové zpracování lidí, to nenechává stranou a neomlouvá se za to, naopak to staví na odiv. Nelze říci, že by neviděl plný rozsah toho, co vybudoval, naopak, mluví-li v číslech, je velmi konkrétní, dokonce si uvědomuje, že pod těmi čísly jsou ukrytí lidé, ale necítí se být vrahem.

Max Schulz vystupující v románu *Nácek & holič* je typickým projevem nepřilíš inteligentního příslušníka nižší střední vrstvy. Jde si za svým vlastním cílem – a tím je společenská prestiž a životní zaopatřenost. Neštítí se vydělávat na zlatých zubech židovských obětí v koncentračním táboře, které ukradl svým nacistickým kolegům. Protlouká se životem tak, jak ho postupně obklopují události, a nechává se na jednu stranu vést svým osudem, na stranu druhou je také jeho aktivním tvořitelem. Když převezme identitu svého dětského kamaráda, kterého v koncentračním táboře sám zastřelil i s celou rodinou, myslí zpočátku na budování svého nového života. Místy se ozývá strach z odhalení, když ale poklidný a zámožný život, v němž mu nic neschází a trvá dost dlouho na to, aby se jeho svědomí probudilo naplno. Ne v sofistikované formě přemítání nad skutky, kterých se v životě

dopustil, ale spíše se ozývá jeho podvědomí a splývá se snovými vizemi, které ho doženou k přiznání, ačkoliv ze závěru textu není patrné, jestli se Max Schulz přiznal reálně, nebo jen ve své představě.

Jürgen Stroop, tak jak je vykreslen v *Rozhovorech s katem*, je člověk zcela prostoupený nacistickou propagandou a ideologií. Tam, kde se Höß nad otázkami kladenými ve směru jeho provinění nepozastaví a odpovídá stručně, přesně a bezelstně, co ho k tomu vedlo, zastavuje se Stroop, delší dobu mlčí a následně pronese některé z naučených nacistických hesel. Stroop svou vinu připustil, ovšem jen v takovém rámci, který jím mohl být přehlédnut a definován. Ani on a ani Höß necítili nic z toho, co Jaspers nazývá metafyzickou vinou nebo vinou kolektivní.¹¹⁵ Pro oba stojí pořádek a splněný úkol výš než obecný smysl pro lidskou důstojnost, pokud se týká jiných lidí.¹¹⁶

Šíp času rozvádí myšlenku mučení a zabíjení lidí jako jejich léčení a uzdravování. Tento kontrast se zdá být zprvu velmi odvážný, jako by holokaust znevažoval a vysmíval se mu, dokud si neuvědomíme, že hlavní nacistickou myšlenkou opravdu bylo německý národ léčit a uzdravit. Tod Friendly působí jako bezcharakterní člověk a duše, která za něj mluví, se sama diví tomu, jaké zločiny Tod páchá. Zde opětovně vystupuje z textu myšlenka vnitřní rozpolcenosti nacistického zločince, který se sám může pozastavovat nad tím, čeho je schopen.

Hanna Schmidtová z *Předčítače* na sebe raději vezme kolektivní vinu, na níž ani fakticky nebyla účastna, než aby se na veřejnost dostalo, že je negramotná. V porovnání s nacistickými zločiny se zdá její obava malicherná a zbytečná. Dokazuje však, jak málo stačí k tomu, aby člověk cítil vinu a potupu a jak malá vina dokáže překrýt velkou. O příčině, která způsobila, že Hanna neumí číst a psát, se čtenář nedozví, a ve skutečnosti to ani Hanninou vinou v pravém slova smyslu není. Ale její subjektivní prožívání ji nutí brát svou negramotnost tak fatálně, že tím řídí svůj další život, i když to znamená doživotní vězení a potupu před celým národem za něco, čeho se fakticky nedopustila. Na druhou stranu své působení v koncentračním táboře neprožívá tak, jak by si ostatní, včetně Michaela, představovali (viz 1.1.3 Vina v psychologickém pojetí).

Max Aue tak, jak je představen v románu *Laskavé bohyně*, vystupuje jako člověk bez vnitřních zábran. To je patrné i z toho, že se nepokouší čtenáři nic zatajit, naopak jeho paměti, které sepisuje, bere jako příležitost uspořádat si v hlavě myšlenky. Přesto je čtenářům

¹¹⁵ Viz Jaspers, Karl: *Otázka viny. Příspěvek k německé otázce*. Přeložil Jiří Navrátil. Academi, Praha 2006.

¹¹⁶ V románu *Smrt je mým řemeslem* je Lang vykreslen jako zrůda bez jakýchkoliv morálních hledisek, když své ženě odpovídá, že kdyby musel, zabil by i vlastního syna.

adresuje a polemizuje s nimi. Psaní paměti je mu stejně dobrou činností k vyplnění času jako každá jiná činnost.¹¹⁷ V Maxovi se plně rozvíjí patologická stránka jeho osobnosti, když se v myšlenkách a pak i ve skutečnosti doslova brodí v krvi a účastní se zabíjení jednotlivců stejně jako hromadného vraždění. Staví na odív svou temnou stránku a neustále připomíná, že je jako “my všichni ostatní“, nevyjímá sebe z lidské společnosti, říká, že je stejný člověk jako my všichni a jen shodu náhod viní z toho, že se dostal do takové sociální a dějinné situace, která z něj udělala vraha.

Vina je natolik neuchopitelný fenomén, že v dílech, která mluví z pozice viníka, nelze mluvit o jejím jednotném pojetí. Hlavní problém je v subjektivním chápání viny, protože je sice možné odsoudit někoho za objektivně spáchané zločiny, ale není možné ho přimět k tomu, aby vinu za ně také cítil. Pocity viny jsou individuální, ale nutnost žít v zalidněném světě tvoří potřebu vinu objektivizovat a trestně postihovat. Viníci, jak byli zobrazeni v rozebíraných dílech, se nekají, nepadají před námi obrazně na kolena a neprosí o naše slitování a o slitování všech svých obětí – a právě to tolik zaráží. Postavy, které tu figurují, nejsou výluční zločinci a neobsahují žádný společný patologický prvek, který kdyby se nám podařilo určit, umožnil by nám tyto jedince vytipovat a izolovat od společnosti. Vina je opravdu fenoménem, který není postižitelný pouze z jednoho úhlu pohledu. Díla psaná z pohledu viníka přispívají k možnosti relativizace černobílého pojetí viny. Tím je vina kladena se všemi jejími důsledky před každého, nejen před ty, kteří se fakticky provinili ve smyslu zákonodárném.

1.5 Použitá literatura

1.5.1 Primární literatura

¹¹⁷ Podobně k práci přistupuje i Höß, nedokáže zahálet a několikrát se zmiňuje o tom, že vězení bez možnosti pracovat se stává nesnesitelným.

- Amis, Martin: Šíp času. Přel. Kateřina Klabanová. Volvox Globator, Praha 2003.
- Fuks, Ladislav: Spalovač mrtvol. Academia, Praha 2007.
- Hilsenrath, David: Nácek & holič. Přel. Renáta Tomanová. Nakladatelství Hynek, Praha 1997.
- Höß, Rudolf: Velitelem v Osvětimi, Autobiografické zápisky. Přel. Petr Dvořáček. Academia, Praha 2006.
- Christie, Agatha: Vražda Rogera Ackroyda. Přel. Eva Outratová. Knižní klub spol. s.r.o. Vimperk 1993.
- Littell, Jonathan: Laskavé bohyně. Přel. Michala Marková. Odeon, Praha 2008.
- Merle, Robert: Smrt je mým řemeslem. Přel. Jarmila a Vlastimil Fialovi. Melantrich, Praha 1990.
- Moczarski, Kazimierz: Rozhovory s katem, Deník zpovědí válečného zločince Jürgena Stroopa. Přel. Dušan Provazník. Jota, Brno 2007.
- Posmyszová, Zofia: Pasažérka. Přel. Bořivoj Křemenák. Československý spisovatel, Praha 1964.
- Schlink, Bernhard: Předčítač. Přel. Tomáš Kafka. Prostor, Praha 2007.

1.5.2 Sekundární literatura

- Arendtová, Hannah: Eichmann v Jeruzelémě: zpráva o banalitě zla. Přel. Martin Palouš. Mladá fronta, Praha 1995.
- Bauman, Zygmunt: Modernita a holocaust. Sociologické nakladatelství, Praha 2003.
- Bílek, Petr A.: Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu. Host, Brno 2003.
- Broszat, Martin: Úvod. In: Höß, Rudolf: Velitelem v Osvětimi, Autobiografické zápisky. Přel. Petr Dvořáček. Academia, Praha 2006, s. 17 - 34.
- Cigánek, Jan: Umění detektivky. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1962.
- Finkelstein, Norman G.: Průmysl holocaustu, Úvahy o zneužívání židovského utrpení. Dokořán, Praha 2006.
- Genette, Gérard: Fikce a vyprávění. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno - Praha 2007.
- Gronský, Ján: Komentované dokumenty k ústavním dějinám Československa I. 1914 - 1945. Karolinum, Praha 2005.
- Holý, Jiří: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In: Vyprávění v kontextu, eds. Alice Jedličková - Ondřej Sládek, Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. 2008, s. 168 - 205.
- Holý, Jiří (editor) a kolektiv autorů: Holokaust - Šoa - Zagłada v české, slovenské a polské literatuře. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2007.
- Chrobák, Tomáš: Doslov. Proč je nutné znovu psát o holocaustu? In: Littel, Jonathan: Laskavé bohyně. Přel. Michala Marková. Odeon, Praha 2008, s. 863 - 868.
- Jaspers, Karl: Otázka viny. Příspěvek k německé otázce. Přeložil Jiří Navrátil. Academia, Praha 2006.
- Klíma, Ivan: Zpráva o průmyslovém vraždění. Doslov In: Höß, Rudolf: Velitelem v Osvětimi, Autobiografické zápisky. Přel. Petr Dvořáček. Academia, Praha 2006, s. 5 - 15.
- Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. Státní pedagogické nakladatelství n. p, Praha 1998.

- Kocvrlichová, Marta: Vina. Triton, Praha 2006.
- Kořínková, Drahomíra: Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol. In: Česká literatura, 25, 1977, č. 6, s. 531 – 538.
- Kovalčík, Aleš: Ladislav Fuks (tvář a maska). Praha, H&H 2006.
- Krejčová, Helena: Doslov. Muž, který miloval Osvětim. In: Höß, Rudolf: Velitelem v Osvětimi, Autobiografické zápisky. Přel. Petr Dvořáček. Academia, Praha 2006, s. 241 - 260.
- Křemenák, Bořivoj: Doslov – Čas rány nehojí. In: Posmyszová, Zofia: Pasažérka. Přel. Bořivoj Křemenák. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 151 – 154.
- Kubíček, Tomáš: Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Host, Brno 2007.
- Kulka, Erich: Frankfurtský proces. Reportáž z procesu s dvaadvaceti osvětimskými zločinci. Naše vojsko, Praha 1964.
- Kulka, Erich: Soudcové, žalobci, obhájci. Svoboda, Praha 1966.
- Kremer, S. Lilian: Witness Through The Imagination: Jewish American Holocaust, Literature. Wayne State University Press, Detroit, 1989.
- Lewy, Herrmann: Der Nazi, der Jude wird. Rezension zu Edgar Hilsenraths “Der Nazi & der Friseur“. In: Allgemeine jüdische Wochenzeitung Nr. 32/46.
- Místo Fenomenologie ducha v současném myšlení: k dvoustému výročí Hegelovy Fenomenologie ducha. Editoři Kuneš, Jan; Brabec, Martin. Argo, Praha 2007.
- Mocná, Dagmar; Josef Peterka a kol.: Encyklopedie literárních žánrů. Paseka, Praha - Litomyšl 2004.
- Navrátil, Jiří: Doslov. In: Fuks, Ladislav: Spalovač mrtvol. Praha, Mladá fronta 1983, s. 167 - 171.
- Novotný, Adolf: Biblický slovník. Kalich, Evangelické nakladatelství a česká biblická společnost. Praha 1992.
- Nünning, Ansgar: Lexikon teorie literatury a kultury. Brno, Host 2006. Editoři čes. vydání: Holý, Jiří; Trávníček, Jiří.
- Opelík, Jiří: Spalovač mrtvol. In: Literární noviny 16, 1967, č. 32, s. 4.
- Phelan, James: Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction. University of Chicago Press, Chicago - London 1981.

- Pohorský, Miloš: doslov. In: Fuks, L.: *Spalovač mrtvol*. Praha, Odeon 2003, s. 138 - 141.
- Reference guide to Holocaust literature. Editor Thomas Riggs, introduction James E. Young. St. James-Press, Detroit 2002.
- Rieger, Manfred: Auf der Suche nach verlorener Schuld. Rezension zu Edgar Hilsenraths "Der Nazi & der Friseur". In: Frankfurter Rundschau, 1. 4. 1978.
- Rimmon-Kenanová, Slomith: Poetika vyprávění. Host, Brno 2001.
- Seemann, Richard PhDr.: Cesta do Wannsee. Konečné řešení takzvané židovské otázky a germanizace českých zemí. Zdeněk Susa, Středokluky 2008.
- Schönfeld, Gerda Marie: Als Nazi nach Israel. Rezension zu Edgar Hilsenraths "Der Nazi & der Friseur". In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt 6. 11. 1977.
- Slovník cizích slov. Encyklopedický dům spol. s. r. o. Český Těšín, 1996.
- Slovník literární teorie. Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, redigoval Štěpán Vlašín. Československý spisovatel, Praha 1977.
- Stanzel, Franz Karl: Teorie vyprávění. Odeon, Praha 1988.
- Suchomel, Milan: Meze metody. In: Host do domu 14, 1967, č. 10, s. 63.
- Svozil, Bohumil: Doslov. In: Fuks, L.: *Variace pro temnou strunu*. Praha, Československý spisovatel 1988, s. 352 – 353.
- Svozil, Bohumil: Doslov. In: Fuks, L.: *Nebožtíci na bále*. Praha, Československý spisovatel 1989, s. 163.
- Šnejdárek, Antonín: Doslov. In: Kulka, Erich: *Soudcové, žalobci, obhájci*. Svoboda, Praha 1966, s. 254 - 257.
- Ternon, Yves: *Genocidy XX. století*. Themis, Praha 1997.
- Tournier, Paul: *Vina*. přel. Dana Šimonová. *Návrat domů*, Praha 1995.
- Trávníček, Jiří: A přece příběh...? c) (A. Schnitzler: *Útěk do temnoty* a L. Fuks: *Spalovač mrtvol* — postavy z psych. pomezí). In: Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev?* Host, Brno 2003, s. 223 - 229.
- Trávníček, Jiří: A přece příběh...? ch) (E. Hilsenrath: *Nácek & holič* a B. Schlink: *Předčítač* — srovnání; jak vyprávět historii?). In: Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev?* Host, Brno 2003, s. 243 - 246.

- Vodáková, Alena: Viníci a soudci. Sociologické nakladatelství. Praha 1998.

1.5.3 Internetové zdroje

- <http://klempera.tripod.com/nzakony.htm>
- <http://www2.hs-fulda.de/hilsenrath/>