

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury



Recepční strategie Lustigových děl
Reader - response strategy of Lustig's texts

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph. D.

Autorka diplomové práce: bc. Lucie Zimová

Vítězná 2009, Sokolov

Specializace v pedagogice: obor ČJ- ZSV

Prezenční studium

Rok ukončení diplomové práce: 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Místo vypracování: Praha

Datum odevzdání: 15. 6. 2012

Podpis:

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své diplomové práce panu doc. PhDr. Kubíčkoví, Ph. D. za trpělivé vedení mé práce a cenné rady. Zároveň bych velmi ráda poděkovala rodičům za jejich podporu během celé doby mého studia.

Obsah

1. Úvod.....	4
1.1 Dosavadní teorie.....	5
1.2 Teoretická východiska.....	6
1.3 K zvolené terminologii.....	8
2. Recepční estetika – pojem a teoretická východiska	10
3. Narace	16
3.1 Vypravěč	16
3.1.1 Nespolehlivost.....	18
3.2 Promluvvové formy.....	21
3.3 Pořádek a tempo vyprávění	23
4. Druhé kolo.....	25
4.1 Vypravěč	25
4.2 Promluvvové formy.....	26
4.3 Pořádek a tempo vyprávění	28
5. Dita Saxová	30
5.1 Vypravěč	30
5.2 Promluvvové formy.....	32
5.3 Pořádek a tempo vyprávění	34
6. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.	38
6.1 Vypravěč	38
6.2 Promluvvové formy.....	40
6.3 Pořádek a tempo vyprávění	41
7. Krásné zelené oči	44
7.1 Vypravěč	44
7.2 Promluvvové formy.....	46
7.3 Pořádek a tempo vyprávění	48
8. Shrnutí	50
9. Literární postava jako textový fenomén	54
9.1 Druhé kolo.....	58
9.2 Dita Saxová	62
9.3 Z deníku sedmnáctileté Pely Sch.....	66
9.4 Krásné zelené oči	69
10. Shrnutí	76
11. Prostor a jeho funkčnost.....	78
11.1 Druhé kolo.....	80
11.2 Dita Saxová	82
11.3 Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.	84
11.4 Krásné zelené oči	87
12. Shrnutí	91
13. Závěr	93
14. Seznam literatury.....	95

1. Úvod

„Vy jste přežila dítě, a to je zázrak. [...] Každý den potkáte v širém světě alespoň jednu dobrou duši, která vám zrovna tohle přistrčí k dobru. Nejsou na tom lépe ti, co běhají po světě bez zázraku?“ (A. Lustig 1962, 160).

Na konci medailonku o Arnoštu Lustigovi, v mé bakalářské práci stálo: „Dnes se potýká se smrtelnou nemocí, s rakovinou. Úspěšně ji ignoruje a zatím v souboji se smrtí vítězí.“ Dnes musím tento optimistický závěr změnit a konstatovat, že Lustig svůj boj prohrál. Jeho smrt mi připomněla známý Barthesův výrok o smrti autora, kterým Barthes přenechal rozhodující perspektivu čtenáři a mně dal impuls pro studium Lustigových textů z pohledu recepčních strategií. Zatímco bakalářská práce neopomíjela biografický kontext, práce diplomová od něj odhlédne. Lustigův úspěch je totiž u některých čtenářů opřen o jeho biografii. Hodnota vypovídání je tedy a priori zaručena tím, co Lustig v mládí zažil. Toto tvrzení jeho dílo svým způsobem snižuje, protože je mu přistrkováno k dobru to, že přežil a že o tom dokázal psát. Podle Isera však musí být z textu vyloučen jak životní příběh autora, tak osobní dispozice čtenáře, jedině tak se mohou ve čtenáři rozmístit myšlenky autora, myšlení jemu cizí. Proto tato diplomová práce odhlíží od obojího. Chceme zjistit, zda je Lustig schopen vytvořit dílo, jehož recepce není založena ani na autorově životním osudu, ani na čtenářových znalostech historického kontextu, v němž se jeho díla odehrávají.

Podstatné to pro nás bude z toho důvodu, že i důvěra autora v mimetické čtení může být jistou strategií. Vzhledem k reálnému předobrazu totiž dochází při čtení Lustigových próz k narušení standardních literárně-recepčních přístupů. Ačkoliv fikční svět nemá pravdivostní rozměr (jeho referenčním rámcem nejsou mimetická zobrazení reálného světa), jeho prvky

mohou být součástí skutečného světa (mluvíme tu pak o historických protějšcích), a to se stává zdrojem sémantického napětí. Součástí mezinárodní identity jsou tedy realie, proto pokud má například postava vztah k aktuálnímu světu, nabývá na čtenářské atraktivitě víc než postava čistě fiktivní. Vzhledem k tomu, že Lustig nám především zprostředkovává svou zkušenost, je možné, čtenář to předpokládá, že jeho postavy mají svůj reálný předobraz, což ovlivňuje čtenářovu recepci a mezinárodní identita se pak stává součástí autorské strategie. Dochází tedy k překrytí aktuálního a fikčního světa, neboť dílo odkazuje k aktuálnímu světu. Pokud tedy hovoříme o tom, že děj se odehrává v ghettu Terezín/Osvětim, odkazujeme tím kromě do fikčního světa i k našim encyklopedickým znalostem světa aktuálního. Můžeme si představit čtenáře, který nic netuší o koncentračních táborech a při čtení tak vnímá informace jako pouhá fikční fakta, ale teprve při konkretizaci s aktuálním světem dochází k rozpoznání mezer a pochopení významu díla. Jakožto čtenáři se na jedné straně setkáváme s literárním dílem, které nám zprostředkovává reprezentaci možného světa a na straně druhé je pozice otevřená pro naši recepci, naši interpretaci, kterou však zakládáme na zkušenosti s dalšími světy, ať už fikčními nebo přirozenými a stáváme se tak spoluvůrci reprezentovaných světů. Nad fikčními díly o šoa jsou naše emoce reálnější právě proto, že odkazují k mezinárodní identitě aktuálního světa.

1.1 Dosavadní teorie

V souvislosti s hodnocením Lustigových děl obecně se často objevují přívlastky jako nekonvenční, pravdivé a střízlivé. Tato hodnocení jsou vlastní vesměs veškeré koncentračnické literatuře. Novostí a nekonvenčností je tu míněno to, že Lustig (jako jeden z prvních¹) psal díla, která bez ohledu na

¹ Mezi další autory, kteří zvolili podobnou cestu jako Lustig, bychom mohli zařadit Josefa Bora a Františka Kafku.

osobní zkušenost vystavěl jako díla fikční. I téma šoa bylo v jeho době nekonvenční vzhledem k tomu, že doposud byla válka reflektována většinou jen ve spojitosti s osvobozením, politickými vězni a odbojem. Druhý názor je ten, že Lustig hřeší především na vysokost tématu a na naši schopnost zapojit při čtení kulturní encyklopedii. Tyto dosavadní teorie se však opírají především o dobové recenze Lustigových děl. My budeme hledat argumenty pro a proti založené přímo v jeho textech se zaměřením na naraci, postavy a prostor.

1.2 Teoretická východiska

V úvodní kapitole o recepční estetice se opíráme především o Zimovu publikaci „Literární estetika“, o „Lexikon teorie literatury a kultury“ a dílčí články věnující se této problematice. To, že vycházíme z recepční estetiky, znamená, že nás budou zajímat ty umělecké aspekty literárního díla, které vznikají až ze vzájemného působení mezi textem a čtenářem. Teoretickým východiskem pro sepsání kapitoly „Narace“ (vypravěč, promluvvé formy, pořádek a tempo vyprávění) se stala především Kubíčková studie „Vypravěč“ a Doleželovy „Narativní způsoby v české literatuře“. V rámci Kubíčkovy studie nás bude zajímat především Franz K. Stanzel (teorie zprostředkovanosti) a Gérard Genette (vyprávění ve smyslu narativního aktu). Oba dva berou čtenáře v potaz, neboť jsou pro ně důležité dynamické aspekty projekce vyprávěného, tedy aspekty fungování komunikačního kanálu mezi vypravěčem a adresátem. Doležel jako zástupce Pražské strukturalistické školy sice potlačuje vazbu na čtenáře, ale nás bude zajímat především jeho popis promluvvových forem, který je pro následnou analýzu velmi podstatný. Teorii literární postavy čerpáme především z publikace Bohumila Fořta „Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání“ a to proto, že analyzuje vývoj myšlení o postavě

z hlediska teorie vyprávění. V kapitole o fikčním prostoru se pak držíme studie Alice Jedličkové „Zkušenost prostoru“, která se mimo jiné zabývá i tím, jak ve čtenáři vzniká představa prostoru v průběhu čtení a jaké podmínky pro to vytváří vyprávění. Oporou ve výše zmíněných teoretických částech nám byla také Peterkova „Teorie literatury pro učitele“.

Tento teoretický výklad směřuje vždy k následné analýze vybraných děl. Ve své bakalářské práci jsem vybrané Lustigovy postavy rozdělila do čtyř kategorií podle toho, jak se postavily k mezní situaci, ve které se ocitly. Pro psaní diplomové práce jsem z každé z těchto kategorií vybrala jeden Lustigův text, který budu podrobněji analyzovat. Z kategorie „Když mládí vzdoruje svému osudu“ jsem zvolila novelu Z deníku sedmnáctileté Perly Sch., z kategorie „Ženy, které vyměnily tělo za život“ román Krásné zelené oči, ze skupiny „Vykořeněné existence“ jsem vybrala novelu Dita Saxová a z „Nehrdinských hrdinů“ pak povídku Druhé kolo.

Je důležité zde zmínit, že vycházíme z prvních vydání Lustigových textů. Podstatné je to z toho důvodu, že Lustig je autor, který s již jednou vydanými texty neustále pracuje, což dokládá množství přepracovaných vydání jeho knih. Co je pro Lustigovy textové změny typické, je doplňování, které je znát už z počtu stran jednotlivých verzí. Tak například povídkový soubor Démanty noci měl v prvním vydání 186 stran, zatímco vydání z roku 1998 již 475 stran. V novějších vydáních přibývají až naturalistické obrazy války, filosofické a reflexivní pasáže (úvahy) a prohlubuje se psychologie postav. Mistrovství nevysloveného tak nahrazuje konkrétní vykreslení. To, že autor zaměňuje ukryté za přímo vyřčené, může souviset s tím, že od 70. let začíná psát i pro amerického čtenáře, jehož se problematika šoa nedotýká tak bezprostředně jako čtenáře českého. I s ním však může souviset ona konkretizace Lustigových děl, neboť dnešní generace českých čtenářů má podobné povědomí o šoa jako čtenář americký. Analyzovaná díla zde řadíme

chronologicky, podle roku vydání. Lépe tak můžeme pozorovat, jak je hledání nevyřčeného nahrazováno surovostí popsaného zážitku, které vrcholí v románu Krásné zelené oči.

1.3 K zvolené terminologii

Ačkoliv se termíny holocaust a genocida mohou zdát abstraktnější a široké veřejnosti známější, rozhodli jsme se používat termín šoa a to ze dvou důvodů. Za prvé. Termín holocaust označuje masové vyhlazování národa a není tedy jednoznačně spjat pouze s židy. Termín genocida je zase právní termín označující zločin zničení národa nebo etnické skupiny (opět zahrnuje kterékoli etnikum). Oproti tomu šoa (katastrofa) je hebrejský výraz, který označuje tzv. konečné řešení židovské otázky. Námi analyzovaná díla se týkají výhradně židovských postav, a proto se nám zdá termín šoa vhodnější. Za druhé. Termín holocaust v překladu znamená zápalná oběť. Spalování bylo ale až poslední fází vyhlazování židovského národa. Navíc je zde oběť chápána ve smyslu teologickém jako obětování Bohu. Židé však nebyli rituálními oběťmi. Oproti tomu termín šoa v sobě obsahuje i předchozí utrpení, to, když byli židé zbaveni svých práv, okradeni, poníženi, vězněni a až nakonec zavražděni a spáleni.

Podobně problematické je to i s označením Žid/žid. Za Žida bývá označován sionista, příslušník židovského národa. Zatímco žid je pojem konfesijní, označující Čechoslováka mojžišského vyznání. Pro naše účely jsme se rozhodli pro druhou variantu, neboť mnohé z obětí šoa o svém židovství nevěděli do doby, než vešly v platnost Norimberské zákony (stejně jako postava Mileny in Z deníku sedmnáctileté Perly Sch., která dokonce navštěvovala katolickou školu, než jí úřady objevily židovské prarodiče). Navíc mnohé námi analyzované postavy se svého vyznání zřekly nebo o něm

alespoň začaly pochybovat (nejvíc se tomuto tématu věnujeme v románu Krásné zelené oči u postavy rabína).

2. Recepční estetika – pojem a teoretická východiska

Pro **recepční estetiku** se středem zájmu stává recipient – a to v různé podobě na škále od recipienta jako textového konstruktu až do podoby zájmu o skutečné čtenáře literárních textů. Obrat ke čtenáři, jakožto aktivnímu činiteli při vytváření smyslu díla, můžeme sledovat od 60. let 20. století, především pak díky představitelům Kostnické školy recepční estetiky (Jauss, Iser, Ingarden). Na literární estetiku se můžeme dívat ze dvou pohledů: sémioticko-strukturálního a hermeneutického. Nás bude nyní zajímat druhá větev, která má své místo v právě již zmíněné Kostnické škole. Podle *Lexikonu teorie literatury a kultury* je recepční estetika koncept, který se soustředí na roli čtenáře, na to, jak na něj literární dílo působí. Recepční estetika chápe dílo jako síť apelových struktur, které jsou na recipienta zaměřeny. Klade tedy důraz především na interakci mezi čtenářem a textem.

Zatímco Hans Robert Jauss se zaměřuje na historicko-hermeneutickou perspektivu (estetika recepce), Iser se zabývá fenomenologickou teorií účinku (estetika působení). Pro naše účely upustíme od Jaussových konkrétních historických recepcí a budeme se věnovat teorii účinku, která se zaměřuje na účinkový potenciál textů.

Abychom Iserovi dobře porozuměli, musíme odkázat na Romana Ingardena, z jehož pojmů **místa nedourčenosti** a **konkretizace** Iser vychází. Těmito místy nedourčenosti má Ingarden na mysli mezery v textu, které čtenář při aktu čtení doplňuje významy a které tak dávají prostor jeho fantazii. To dokazuje, že literární dílo je ze své podstaty neúplné a vyžaduje neustálé doplňování (konkretizace ve smyslu interpretace). Ingarden tedy připouští pluralitu interpretací, ale hned dodává, že jistá konkretizace literárního díla se zakládá již v díle samotném. Při zaplňování míst nedourčenosti čtenář s textem aktivně pracuje, spolupodílí se na konstrukci jeho smyslu, ale zároveň se stále drží v mezích samotného textu.

Wolfgang Iser zakládá svou **teorii účinku** na tom, že každé dílo v sobě skrývá potenciál účinku, který je aktualizován v aktu čtení. Iserovo zkoumání se zaměřuje především na podmínky uložené v textu, na nichž čtenář konstituuje smysl.

Další Iserovou myšlenkou je **apelová struktura textu**, tou se myslí zaměření textu na vnímatele, který je již v textu nějak přítomen. Iser se shoduje s Ingardnem v tom, že významy textu jsou generovány až v procesu čtení, a to díky interakci mezi textem a čtenářem. Abychom významy mohli aktualizovat, musí být v textu pro tuto aktualizaci prostor. Skutečnost, že existuje nekonečný horizont významů, dokazuje i to, že v různých dobách jsou literární díla vnímána odlišně. Text tedy obsahuje množství možností, které čtenáři aktualizují v procesu recepce. Stejně jako pro Ingardena, tak i pro Isera existují struktury textu, z nichž recipientovi interpretace vycházejí. Množství výkladů je tedy nevyčerpatelné, ale nutně vycházející z možností textu samotného (textové strategie vyznačují cestu představivosti). Podle Isera čtenář vybírá ty možnosti textu, které odpovídají jeho zkušenosti a znalostem. Tomáš Kubíček navrhuje pro tuto konstrukci fikčního světa termín **intersubjektivita**. „Ačkoliv, jak jsme doložili, má značný podíl na provedeném sjednocení výzvou k této kongnitivní operaci textu narativu, jeho definitivní realizace v podobě výběru konkrétního „rámce“, „lešení“, „osy“ se ujímá recipient, adresát narativního textu a jím uskutečňovaná individuální operace obsahuje procesy kombinace a selekce, které se dějí v čase a individuálně variují obecné rámce [...]“ (T. Kubíček 2007, 215). Kubíček zde zdůrazňuje obousměrnou aktivitu mezi textem a čtenářem.

To, co nám umožňuje realizovat tímto způsobem literární dílo, jsou již zmíněná místa nedourčenosti, v Iserově podání **prázdná místa**, která chápe jako základní podmínku účinku a která po svém zaplnění mizí. Literární předmět vzniká pomocí „schematických aspektů“, které předmětu dávají

určité rysy, ale nikdy nedospějí k jeho všestrannosti. Mezi aspekty pak vzniká ono prázdné místo, které otevírá prostor interpretaci. Komunikace mezi textem a čtenářem je podle Isera možná právě díky *ukázanému a zamlčenému*, které má větší hodnotu, protože ukázané si už nelze představit. Prázdná místa dovolují čtenáři, aby spolurealizoval smysl, aby se na něm aktivně podílel. Pokud se čtenáři tato šance otevře a on zkomponuje nějakou intenci díla, bude mít větší sklon ji považovat za reálnou, neboť člověk má tendence pocítovat to, co sám vytvořil za skutečné. Právě prázdná místa otevírají prostor pro naši vizualizaci nevyřčeného a tím aktivizují náš prožitek z četby. Vycházíme z toho, že literární texty nemají svou realitu v objektovém světě (zobrazují pouhé reakce na skutečnost), ale v naší obrazotvornosti, která je schopna tyto reakce spolurealizovat (realita x fikce). „Fikční svět, který rozpoznává čtenář, je přitom jen podmnožinou fikčního světa textu, je jen částí jeho komplexu“ (ibid., 181). Oproti tomu Doležel chápe mimesis jako pouhé kopírování skutečnosti a Ricoeur (v návaznosti na Aristotela) jako její ztvárnění nebo reprezentaci. Někdy se může stát, že za nás prázdná místa doplní sám autor (v komentářích k textu) a naznačuje nám tak, jak máme jeho vyprávění rozumět nebo se v nás svým proměnlivým stanoviskem snaží vyvolat určité reakce (řízené čtení). Čtenář ze své podstaty směřuje k tomu, dát dílu nějaký scelující význam, ale pokud je prázdných míst v textu mnoho, nemusí se mu to podařit a dílo se tak pro něj stane mnohoznačným. Podle Isera text musí obsahovat prázdná místa, aby umožňoval rozdílné realizace. Že je proces četby selektivní, dokazuje Iser tím, že při druhém čtení se nám otevírají stále nové a nové realizace, které vytváří odlišný dojem z díla. Pojem mezery je zásadní i pro Doležela a jeho sémantiku fikčních světů. Mezery jsou pro něj součástí identity textu a zásadně ovlivňují význam literárního díla. V jeho sémiotickém přístupu je však zdůrazněno, že mezery nemají být zaplňovány,

neboť po jejich zaplnění se identita textu ruší a význam se redukuje. Mezery jsou tedy v Doleželově pojetí plnohodnotným zdrojem estetického účinku.

Pojem **konkretizace** přejímá Iser od Ingardena a chápe ho jako proces zaplňování prázdných míst, který může fungovat nevědomky, ale díky němuž se dotváří intencionálnost literárního díla. Jedno místo nedourčenosti může být tedy zaplněno mnoha konkretizacemi a tak v sobě dílo obsahuje několik možných interpretací. Iser se od Ingardena liší tím, že konkretizace nijak esteticky nenormuje a potenciál díla tak nechává nevyčerpatelný. Dílo má podle Isera dva póly: umělecký a estetický. Ten první se vztahuje k textu vytvořenému autorem, ten druhý ke konkretizaci, jež uskutečňuje čtenář. Dílo pak vzniká a konstituuje svůj smysl až díky konvergenci těchto polarit, a to ve třech rovinách: v rovině repertoáru, strategií a v rovině realizace čtenářem.

Repertoárem se tu míní reakce literárního textu na neliterární systémy společnosti a literární tradice. Obé není pouze reprodukováno, nýbrž podléhá redukci a selekci. Literární texty zachycují části mimotextového světa a nově je uspořádávají. Nejde tedy jen o pouhou reprodukci, ale o zasazení nám známých prvků do nových, pozměněných stavů. Repertoár jsou tedy naše informace o reálném světě, dobové sociální normy nebo literární tradice, kterými zaplňujeme místa nedourčenosti ve fiktivním světě. Ty se však nemusí shodovat s dosavadními znalostmi čtenářů, čímž vzniká asymetrie mezi autorem a čtenářem, která umožňuje jejich vzájemnou komunikaci.

Textovými strategiemi se rozumí postupy vyprávění a zobrazování, které by měly vyznačovat vztahy mezi prvky repertoáru. Patří sem inovace a čtyři perspektivy: vypravěč, postavy, děj a fiktivní čtenář. Ty umožňují, aby některé prvky vystupovaly do popředí, zatímco jiné ustupovaly do pozadí. Hlavní úlohu zde sehrává vypravěč, který nás oslovuje, na kterého se spoléháme při spoluutváření smyslu. Skrze vypravěče poznáváme výstavbu perspektivy, která je východiskem k porozumění. „Tím, že v určité

perspektivě, před určitým horizontem vypravěč něco učiní tématem, připoutá čtenářovu pozornost a retrospektivně tak nově osvětlí minulé děje, události a situace“ (P. Zima 1998, 258). Přičemž tématem se tu míní to, co je v zorném úhlu čtenáře, na horizontu dosavadních témat.

Pak nastává **realizace textu** - převod textu do vědomí čtenáře. Cokoliv čteme, ukládá se do naší paměti a my si to můžeme znovu vybavit (retrospekce), i když v odlišném pozadí, které nám odhalí dosud neznámé souvislosti. Nové pozadí nám tak ozřejmuje nové aspekty toho, co už je v nás. Čtení se tak stává sledem vzpomínek (retence) a očekávání (protence). Díky již přečtenému můžeme očekávat, co bude následovat (anticipace). Text před námi otevírá horizonty, které jsou neustále modifikovány, aby tak byl zvýšen čtenářův zájem o to, jak bude text pokračovat.

Iser se dále zabývá konceptem **implicitního čtenáře**. Ten se oproti jiným druhům čtenářů nezakládá na reálné existenci, ale je uložen ve struktuře textu (text příjemce předpokládá). Není to tedy přímý adresát, ale konkrétní čtenář, který vyvozuje význam z textu na základě napětí mezi rolí, která je v textu a jeho vlastními dispozicemi. Je to ideální typ čtenáře, který je schopen vnímat mnohoznačnost díla a je schopen se do něj plně ponořit. Na druhou stranu si je Iser vědom toho, že se nikdy nemůžeme zcela ztotožnit s určitou postavou, protože to by znamenalo vzdát se sebe, svých zkušeností a zároveň by to popřelo přítomnost rozličných aktualizací čtenářských rolí. Podobné pojetí subjektu nalezneme i u Jana Mukařovského. Subjekt (sémantické gesto/bod) je pro něj dílem realizovaná entita, mentální konstrukt, jehož pomocí se odhaluje intence díla. Je stejně jako u Isera realizován v textu a to, zda bude rozpoznán, záleží na příjemci.

Umberto Eco souhlasí s Iserem v tom, že existuje pluralita interpretací, ale přichází s pravidly uvnitř textu, která by měla určovat to, zda se čtenářova interpretace ubírá správným směrem. Tato pravidla Eco nazývá **modelový**

autor. Toho pak vysvětluje pojmy jako „to“, „anonymní hlas“ nebo „styl“. K rekonstrukci tohoto modelového autora je zapotřebí, aby se čtenář řídil narativní strategií textu, protože jedině tak se může stát **modelovým čtenářem**. Ten je velmi podobný Iserově implicitnímu čtenáři v tom, že je textem podněcován k aktualizacím a k zaplňování prázdných míst. Měl by se však vydat tou cestou, jež mu vytyčil modelový autor, aby nedocházelo k pouhému použití textu, ale k jeho interpretaci. Zásadní rozdíl mezi implicitním a modelovým čtenářem je pak v tom, že Iserova čtenáře text předpokládá a má tedy větší kompetence, zatímco Ecova čtenáře text definuje a určuje mu tak míru svobody.

3. Narace

V této části diplomové práce se budeme zabývat teorií vyprávění. Nejdůležitější pro nás bude kategorie vypravěče, neopomineme však ani pořádek, tempo vyprávění a druh řeči. Na vypravěče se podíváme z pohledu návrhů Franze K. Stanzela, Gérarda Genetta a Lubomíra Doležela. Tato teoretická část nám poslouží jako východisko pro následnou analýzu jednotlivých děl. V této části práce vycházíme z publikace Tomáše Kubíčka „Vypravěč“, z knihy „Narativní způsoby v české literatuře“ Lubomíra Doležela a z Peterkovy „Teorie literatury pro učitele“.

3.1 Vypravěč

První textovou strategií, kterou se budeme zabývat, je kategorie vypravěče. Vypravěč je tím, kdo komunikuje s adresátem a ovlivňuje tak jeho vnímání vyprávěného světa. V našem pojetí budeme vypravěče chápat jako v textu orientovanou intencionalitu, která řídí proces konkretizace (Ingarden) a vyvolává u čtenáře příslušnou interpretaci. Důležité pro nás budou odpovědi na otázky, které stanovil Norman Friedman: Kdo mluví ke čtenáři? Z jakého úhlu/pozice je pohlíženo na příběh? Jakou cestou dopravuje vypravěč příběh ke čtenáři? Jakou pozici zaujímá k příběhu čtenář?

Franz K. Stanzel pojímá vyprávění jako zprostředkování a rozlišuje tři typy vyprávěcích situací. **Auktoriální vyprávěcí situace** představuje vypravěče, který se osobně vměšuje do vyprávění, komentuje ho a je pro něj charakteristická vnější perspektiva. Tuto situaci budeme částečně pozorovat v románu *Krásné zelené oči*. V případě **vyprávěcí situace v první osobě** patří vypravěč do světa příběhu stejně jako ostatní postavy a je pro něj typická forma *telling* (promlouvání). Může příběh sám prožívat (jak uvidíme v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*), pozorovat ho nebo mu je zprostředkován jinou postavou skrze její osobní zkušenost (román *Krásné zelené oči*).

Personální vyprávěcí situace se vyznačuje vypravěčem, který ustupuje ze své role vyprávět natolik, že si ho čtenář jako vypravěče ani neuvědomuje a připadá si, že se ocitl uvnitř dění nebo že se mu příběh zrcadlí ve vědomí jedné z postav. Charakteristický je tu vypravěč reflektor, tedy *showing* (předvádění). Tuto vyprávěcí situaci můžeme pozorovat v novele *Dita Saxová* a v povídce *Druhé kolo*, kde těžko rozlišujeme mezi tím, kdo mluví a kdo se dívá. Vypravěč prezentuje pohled zevnitř postavy (nejčastěji skrze vnitřní monolog). Opozice *telling- showing* vypovídá o tom, kdo mluví a odráží tedy míru přítomnosti vypravěče v příběhu a jeho vztah k němu. Zatímco při *showing* se vypravěč vytrácí (jak je tomu v případě novely *Dita Saxová* a v povídce *Druhé kolo*, kde je vypravěč reflektor), při *telling* se stává čtenářovým průvodcem (zdůrazněný hlas vypravěče v románu *Krásné zelené oči*, tělesná přítomnost vypravěče v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*). Důležitá pro nás bude také **perspektiva** (hledisko, fokalizace). Té se týká otázka, kdo se dívá a odkud. Stanzelovou terminologií vypovídá perspektiva o tom, jaký vztah má vypravěč k vědomí postav a jak o jejich mentálních procesech informuje čtenáře. Rozlišujeme perspektivu vnitřní a vnější. Analyzovaná Lustigova díla se vyznačují též multiperspektivností zobrazovaného světa, který je viděn z různých hledisek.

Pro typologii vypravěče je důležitým kritériem vypravěčovo postavení ve vztahu k příběhu/čtenáři. Touto problematikou se zabýval například Genette, který rozlišil **extradiegetického** vypravěče, který má svého adresáta na rovině vyprávění (jak je tomu v novele *Dita Saxová*, v povídce *Druhé kolo* a v té části románu *Krásné zelené oči*, kde vypravěč vypráví o osudech Kůstky ještě předtím, než ji poznal) a **intradiegetického** vypravěče, který oslovuje svého adresáta na rovině příběhu (jako je tomu v románu *Krásné zelené oči* od chvíle, kdy se vypravěč stává postavou vyprávěného příběhu a v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*). Na základě toho, zda je vypravěč

přítomen ve vyprávění, nebo ne, rozlišil Genette **homodiegetické** (vypravěč je postavou příběhu) a **heterodiegetické** vyprávění (vypravěč není součástí příběhu). Homodiegetické vyprávění nalezneme v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* a částečně v románu *Krásné zelené oči*. Heterodiegetické vyprávění objevíme jak v novele *Dita Saxová* a v povídce *Druhé kolo*, tak i v románu *Krásné zelené oči*.

3.1.1 Nespolehlivost

V rámci kategorie vypravěč pojednáme o textové strategii, která s ním bývá spojována, totiž o nespolehlivosti. Pozornost ji budeme věnovat proto, že důsledkem jejího zavedení do textu a rozpoznání dochází k přehodnocení verifikačních a hodnotových podmínek fikčního světa. Recipient je pak nucen k přehodnocení svého vnímání narativní situace ve prospěch jiného významu (rekonstrukce a reinterpretace významové výstavby), což zásadně ovlivní jeho dosavadní recepci textu. Nejprve se budeme věnovat pojmu nespolehlivost a poté dvěma druhům nespolehlivosti: na rovině příběhu a na rovině vyprávění. Zvláště pak zmíníme multiperspektivní vyprávění a částečnou spolehlivost.

„Nespolehlivost označujeme jako funkční *vědomé, účelové a záměrné* překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách“ (T. Kubíček 2007,172). Nespolehlivost je imanentní součástí textu a vždy je spojena s aktivitou vypravěč. **Nespolehlivost na rovině příběhu** „[...] zahrnuje vztah vypravěče ke způsobu vyprávění příběhu, jako předmětu tohoto vyprávění“ (ibid., 113). Patří sem vypravěči, kteří svá vyprávění subjektivizují (vyprávění v první osobě) a podávají tak svému čtenáři zúžené či neúplné informace. Z Genettovy typologie bychom sem zařadili homodiegetického vypravěče, jehož existence je svázaná s příběhem. Nespolehlivý vypravěč je zde takový vypravěč, který vyprávěné podřizuje svým zájmům a nabádá tak čtenáře, aby zkoumal jeho výroky s kontextem

jeho výpovědi a až na základě prolnutí těchto rovin konstruoval fikční svět. **Nespolehlivost na rovině vyprávění** je typická pro heterodiegetického vypravěče. Ten může záměrně produkovat prázdná místa nebo ustupovat za vyprávění a hodnocení tak nechávat na postavách.

Ansgar Nünning spojuje rozpoznání nespolehlivosti s recepcí a základem pro její pochopení je podle něj rozdíl mezi vnímáním světa čtenářem a vypravěčem. Nünning podal soupis textových signálů, podle kterých nespolehlivost můžeme odhalit. Patří sem vypravěčovo odporování si; nesoulad mezi jednáním a postojem vypravěče; rozdíly v tom, jak vidí sám sebe a jak jej vidí ostatní postavy; rozdíly mezi explicitním a implicitním hodnocením postav; rozpory v tom, jak vypravěč události vidí a jak je vysvětluje; korektivy jiných postav; multiperspektivní vyprávění; subjektivizace a expresivita; oslovování čtenáře; citová zaangažovanost; explicitní diskuse o věrohodnosti vypravěče; okázalé nedostatky spolehlivosti; předsudky a paratextové signály. Na základě těchto kritérií bychom za nespolehlivou mohli považovat hlavní hrdinku novely *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, jak ještě uvidíme, situace zde není zcela jednoznačná.

Multiperspektivní vyprávění je vyprávění, které se skládá z různých vypravěčských perspektiv, které nejsou podřízeny jedné sjednocující instanci. Rozlišujeme tři typy takového vyprávění: vyprávění, kdy jednotliví vypravěči plynule vypráví stejný příběh; vyprávění, kdy je několika vypravěči nahlíženo na tutéž událost a vyprávění, které využívá perspektivy postav skrze vypravěče. V rámci nespolehlivosti jsou pro nás zajímavé právě konfrontace těchto perspektiv. Tento typ vyprávění narativ znejišťuje, dynamizuje a důležitou roli v něm hraje čtenář, který přebírá částečnou odpovědnost za rekonstrukci fikční pravdy. „[...] můžeme navíc uvažovat o sjednocující významové dominantě, která rozhodne o hierarchii vzájemného poměru

jednotlivých vypravěčů, jednotlivých verzí příběhu ve vztahu ke konstrukci „fikční pravdy“ (ibid., 137). Multiperspektivní vyprávění nalezneme jak u *Dity Saxové*, tak v *Krásných zelených očích*, kde je na hlavní hrdinky nahlíženo z perspektiv několika postav.

Vypravěč v **částečně spolehlivém vyprávění** má omezené schopnosti, jelikož nemá přístup ke všem informacím o příběhu. Zatímco důsledkem nespolehlivosti je zničení dosavadního vnímání fikčního světa, důsledkem částečně spolehlivého vyprávění je nepotvrzení fikčního světa v tom smyslu, že nedochází ke vzniku sekundárního významu (nespolehlivost), který by destruoval význam první.

Doležel se v rámci této problematiky věnuje tématu **autentifikace fikčních světů**. Jeho *binární model* vychází ze stavby tradičního textu (objektivní er forma, přímá řeč postav). „Výpověď objektivního er formového vypravěče postrádá pravdivostní hodnotu, avšak má autentifikační sílu. Naproti tomu přímé řeči postav podléhají pravdivostnímu hodnocení (vzhledem k faktům fikčního světa), ale samy o sobě nemají schopnost autentifikovat motivy“ (L. Doležel 1973, 57). Vypravěč je tedy autoritou, která může měnit stav fikce. Postavy mohou do textu taktéž zavádět motivy, ale ty nemusí být automaticky fikčními fakty a konečná autentifikace pak náleží vypravěči. Na konstrukci fikčního světa se mohou podílet pouze autentické výpovědi. *Nebinární model* přichází se stupňovitou funkcí, která udává různé stupně autentičnosti a velmi tak ve fikčním světě relativizuje existenci. V případě subjektivní er formy nejsou motivy zcela autentické, ale jsou subjektivně zabarvenými fikčními fakty (*Dita Saxová, Druhé kolo, Krásné zelené oči*). U osobní ich formy posuzujeme motivy zavedené osobním vypravěčem podle jejich spolehlivosti, neboť promluvy postav nejsou samy o sobě autentické (*Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*). Motivы takového vypravěče jsou buď autentifikovány jako osobní zkušenost nebo se

k nim vypravěč dostal zprostředkovaně nebo jde o pouhé dohady (spolehlivý svědek). Existuje však i jiný typ ich formového vypravěče, který si dělá nárok na autentifikační autoritu vševědouceho objektivního vypravěče a jsou mu tak přístupny veškeré informace.

3.2 Promluvvé formy

Nyní se budeme věnovat promluvvým formám, které se od sebe v různých ohledech liší. Pro nás bude zajímavé sledovat využití různých druhů řeči v transpozicích, které přehodnocují jejich standardní významy.

Podle osoby rozlišujeme řeč v první, druhé a třetí osobě. Pro naši analýzu bude důležitá ich forma, která slouží především k subjektivizaci vyprávění a er forma, která vede většinou k jeho objektivizaci. Další funkce a možnosti těchto promluvvých forem si přiblížíme v analýze jednotlivých děl. V Doleželově pojetí je ich formovým vypravěčem postava, která přejala vypravěčovy funkce a stala se tak jediným konstruktérem fikčního světa. Doležel dále rozlišuje objektivní, rétorickou a osobní ich formu. Nás bude zajímat **osobní ich forma** (zpověď), ve které je vypravěč fikční postavou a může se tak plně podílet na vyprávěném narativu, jak je tomu v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Er formový vypravěč může podle Doležela přebírat funkce postav. Pokud na sebe vypravěč převezme funkci interpretační (zaujímaný postoj k fikčnímu světu), stává se **rétorickým** vypravěčem, který hodnotí a komentuje dění v textu, čímž se narušuje objektivita vyprávění. Často bývá anonymita tohoto typu vypravěče zaměňována s osobou autora. Tento typ vypravěče nalezneme v románu *Krásné zelené oči*, kde vypravěč příběh komentuje a navazuje dialog jak se čtenářem, tak s románovými postavami. Pokud na sebe vypravěč převezme funkci akční (schopnost jednat), stává se **osobním** vypravěčem, který může jednat jako jedna z postav a ovlivňovat tak události. **Subjektivní er forma** hojně využívá smíšené řeči a

vnitřního monologu a stává se tak intencionálním narativním prostředkem. Tento styl vyprávění umožňuje konstruovat události i duševní stavy jejich účastníků a zvyšuje nároky na svého čtenáře, neboť ten musí rozhodovat o tom, které motivy bude vnímat jako fikční fakta, a kterým ponechá soud neautentického osobního mínění. Tento typ subjektivizované er formy je typický pro vypravěče reflektora, tedy vypravěče *Dity Saxové* a *Druhého kola*.

V rámci promluvových forem nás dále bude zajímat prezentace. V textu může být **řeč** prezentována jako někým **pronesená** nebo **myšlená**. V prvním případě je řeč součástí vnějšího světa a je tak přístupná dalším osobám. Řeč myšlená je součástí vnitřního světa postavy a může se rozvinout ve **vnitřní monolog**. Ten Lustig používá velmi často, neboť nahrazuje vnější děj dějem vnitřním. Vnitřní monolog v první osobě však není tak častý jako monolog vyprávěný, který nám odhaluje vědomí postav. Pro Lustigův vnitřní monolog je typické nejen zobrazování nitra postav, ale také návraty do minulosti ve formě vzpomínek. Vnitřní monolog je také zdrojem „fikčněsvětové pravdy“ (jak uvidíme u *Dity Saxové*, která na své okolí působí silně a statečně, i když ve skutečnosti je zmatená a neví jak naložit se svým životem), kterou má možnost vidět čtenář, nikoliv však ostatní postavy příběhu. Nahlas nepronesený bývá i proud vědomí, ten se však v námi analyzovaných dílech neobjevuje. V novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* nalezneme **řeč zapsanou**, která se vyznačuje tím, že někdo píše nějaký text. V našem případě si Perla píše deník.

Podle počtu účastníků řeči rozlišujeme **monolog** (jeden aktivní účastník) a **dialog** (pronášený střídavě několika mluvčími) prostřednictvím něhož se odhalují charakteru postav. V dialozích se Lustig nechal inspirovat

Hemingwayem², který používá metodu ledovce. Ta od čtenáře vyžaduje doplnění informací, které autor zamlčuje. Lustig často používá elipsy, dialog pak působí útržkovitě a způsobuje významovou neurčitost. Dialog pro nás bude ústřední v analýze románu *Krásné zelené oči*- zde dialog navazuje též vypravěč a to nejen s postavami, ale také se čtenářem. Pro Lustiga je typické rychlé střídání forem výpovědi, což má za následek oslabení děje a posílení vnitřní dynamiky postav.

3.3 Pořádek a tempo vyprávění

V této kapitole chceme založit základní pojmové instrumenty pro analýzu kategorie času ve vyprávění. Zajímat nás tedy bude, v jakém sledu se vypráví a jak rychle toto vyprávění probíhá. V případě pořádku rozlišujeme vyprávění **chronologické** dodržující přirozený sled událostí, retrospektivu a anticipaci. Variantou chronologického vyprávění je i deníkový postup, který nalezneme v próze *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Zatímco **retrospektiva** (v Genettově terminologii analepsí) umožňuje vhled do minulosti, pomocí **anticipace** (Genette mluví o prolepsí) můžeme předvídat události, které teprve nastanou.

Retardaci Lustig využívá především tehdy, když do příběhu vstupuje nová postava a když se jeho postavy vrací do minulosti, která se často promítá do přítomnosti či znovu se stává její přítomností (*Dita Saxová*). V textu však můžeme nalézt i **prolínání časových perspektiv**, které je pro Lustiga typické (častá retrospekce i anticipace) a to zejména v rámci vnitřního monologu. Důležitý je také protiklad objektivního a subjektivního času - ten může zpomalovat děj stejně jako retrospektiva (jak uvidíme v povídce *Druhé kolo*).

² „Právě Hemingway si podle něho [podle Lustiga – pozn. LZ] objevil princip ledové kry. Autor může napsat jen jednu devítinu, to, co z ní pluje nad hladinou, a pokud zná svou látku, může zbylých osm devítn vynechat, a čtenář přesto dostane svou plnou dávku“ (Cinger 2009: 82).

Tempo vyprávění je objektivně nezměřitelné, čtenář jej pocítuje v kontextu jako zrychlení (**akcelrace**) nebo zpomalení (**retardace**). Pro Lustiga jsou typické odbočky, které děj zpomalují, ale zároveň zvyšují napětí a odvádí čtenářovu pozornost od vnějšku do nitra postav. S otázkou času souvisí i převod textu do vědomí čtenáře, pro kterého je čtení sledem vzpomínek (retence) a očekávání (protence).

Kategorie, které jsme až do této chvíle uvedli, jsou základními kategoriemi, které máme v úmyslu použít pro analýzu Lustigových textů a s jejich pomocí určit recepční strategie, které jsou součástí textu, či lépe, které jako „pokyn“ používá text k tomu, aby určil směr recepce svému čtenáři. Soustředíme se nyní na jednotlivé texty, poskytneme jejich základní synopsi a podrobíme je analýze.

4. Druhé kolo

Povídka Druhé kolo ze souboru Démanty noci líčí příběh chlapce Markýze, který zoufale bojuje s časem, aby se pokusil ukrást z vagonu chléb pro sebe a své dva hladové kamarády (maličkého a vysokého) tak, aby si toho nevšiml hlídkující scharführer. Bohužel je jím při zpáteční cestě přistižen a je nucen chléb odhodit a lhát, že žádný neměl. Scharführer mu nevěří, namíří proti němu zbraň a odpočítává poslední vteřiny jeho života. Do toho mezi ně vstoupí maličký, který ukáže na muže, kteří zrovna jedí Markýzem zahozený chléb. Důstojník je jeho činem zaskočený a nechává oba chlapce žít.

4.1 Vypravěč

V této povídce se setkáváme s personální vyprávěcí situací, kde vypravěč ustupuje do pozadí a do zorného úhlu vstupuje to, co je vnímáno postavou, čímž dochází i k jisté subjektivizaci tohoto vyprávění (formálně je tento prostředek označován jako showing). Přítomnost vypravěče reflektora je značná při prezentaci pohledu zevnitř postavy a to nejčastěji skrze vnitřní monolog. Vzhledem k tomu, že funkce postav je zde převážně situační, umožňuje využití tohoto typu vypravěče, vtáhnout svého čtenáře lépe do děje. Perspektiva je vnitřní, neboť jsou nám rozkryty myšlenkové pochody postav, jsme svědky toho, jak postavy uvažují a přemýšlí: *„Takhle to začíná, pomyslel si Markýz. Měl tu ruku prve přece jen ohnout rychleji, a víc, stejně si ji zlomil a stihl by to alespoň“* (A. Lustig 1958, 32).

Vypravěč je příběhu nadřazen, je tedy extradiegetický. Vzhledem k tomu, že není součástí příběhu, označujeme jeho vyprávění jako heterodiegetické. Nespolehlivost se u něj může objevit na rovině vyprávění. V této povídce vypravěč nechává hodnocení situace na postavách a záměrně vytváří prázdná místa, která konkretizuje až s postupem času. Povídka například nezačíná expozicí, ale přímým vstupem do děje: *„Padne to na*

mne, " řekl ten prostřední, zvaný Markýz. „Neprorokuj,“ odpověděl mu druhý, vysoký muž. „Vím proč to říkám,“ opakoval sveřepě Markýz. „Nezdržuj to a dělej“ (ibid., 22). Už použitím odkazovacích výrazů (ten, to) vytváří vypravěč referenční neurčitost a pracuje tak s kontextem, s tou částí příběhu, která sice není v textu zobrazena, ale patří k vědomí postavy, s nímž čtenář jakoby prožívá vyprávěný děj. Tento vstup do děje umožňuje anonymizaci postav (viz níže) i míst a záměrné skrytí souvislostí. Čtenářovo vědomí o situaci je v tuto chvíli omezené a jeho vnímání postav spočívá většinou ve vnějších dojmech nebo jejich činech. Toto záměrné vystavení čtenáře nejistotě přispívá k spoluprožívání pocitu odcizenosti světa, který postavy prožívají. Nedourčená místa v tomto případě také zvyšují pocit nebezpečí (viz níže).

4.2 Promluvé formy

V povídce je využita subjektivizovaná er forma přes vědomí postavy. Tento typ vyprávění je doprovázen častými vnitřními monology, ve kterých postavy kromě jiného reflektují akci, včetně odhodlávání se k ní: *„Ted' si vyměnil ruce. Dostane to pěkně nahoru a pak nazdar, vezme to pekelným fofrem“ (ibid., 27).* Tento jejich niterný plán dokresluje celkový obraz akce.

Kromě vnitřního monologu najdeme v povídce také obsáhlý vnitřní dialog, který se odehrává v Markýzovi, ve chvíli kdy je přistižen scharführerem: *„Padlo to na tebe a neudělals to,“ řekl vyčítavě Velký vůz. „Jsi bohapustej svrab,“ připojil k tomu lhostejně maličký“ (ibid., 29).* Vnitřní dialog je od ostatního textu odlišen kurzívou. Kdyby byl čtenář přeci jen na pochybách, zda se nejedná o dialog pronesený, vyvede ho z omylu následující promluva vypravěče: *„Ani ted' mu neodpověděl, ačkoli v něm už dozněly ponoukající hlasy těch dvou, kteří kus před ním pokorně klopili hlavy a stáli mlčelivě celou tu dobu, co za ním scharführer běžel“ (ibid., 31).* Čtenářova

pozornost se použitím vnitřního dialogu směřuje od vnějšího děje k vnitřnímu.

V rámci proneseného dialogu zde narážíme na útržkovitý, strohý dialog, který působí úsečným dojmem: „*Věděl jsem hned,*“ řekl vysoký smířlivě, „*že to provedeš.*“ „*Stačí i jeden,*“ podotkl maličký. „*To vím,*“ odsekl Markýz. „*A potom vyrazíme,*“ řekl vysoký“ (ibid., 24). Náznakovost tohoto dialogu zrychluje děj a stupňuje dramatickosti situace, neboť čtenář v tuto chvíli ještě neví, co má vlastně Markýz provést.

Zajímavé je použití polopřímé řeči, která ruší gramatické znaky a je přechodovým útvarem mezi promluvou vypravěče a promluvami postav. Zná pouze třetí osobu u sloves a zájmen, postrádá vokativ a gramaticky se shoduje s objektivní er formou, i když ostatní rysy (jako bezprostřednost) má společné s přímou řečí: „*A pak mu vyklouzla. Nesmí si zoufat. Uchopí ji teď pevněji. Když takhle ohnu ruku, řekl si, ztrácí na síle. Musí se tedy dostat výše. Potom pocítil, že na špičce nody se dlouho neudrží a že se také dále nedostane*“ (ibid., 26). Použití polopřímé řeči působí dvojznačně, neboť stírá rozdíl mezi pásmem vypravěče a pásmem postav.

Některé části povídky jsou zvýrazněny kurzívou, jsou to především vnitřní monology a dialogy, retrospektivy a věty, které mají pro příběh zvláštní význam a nad kterými by se tedy měl čtenář pozastavit: „*Tohle, co vytahuje, řekl si, je plátěný sáček barevných kuliček. Vůbec na tom nemůže tak děsně záležet, zda je dostane nahoru. Povede-li se mu to, bude jich mít jen víc. Když ne, nechá toho pitomého cvrnkání. Možná, že to svede; rozprodá je pak klukům do praků*“ (ibid., 27). Toto si říká Markýz, když se snaží dostat chléb z vagónu, snaží si tak sám sobě nalhat, že získání chleba pro něj není tak důležité. O kousek dál zase přirovnává chléb k ořechům, kterých měl vždy dostatek. Čtenář přitom ví, že chléb je pro něj v podmínkách nouze něčím velkolepým: „*Konečně uchopil růžek první večky do konečků prstů.*“

Hmatatelné znicotnění, schoulené v temnotách pod plachtou, to skvostné, co pohltilo celý svět“ (ibid., 26). Nakonec si to přiznává i sám Markýz: „Tohle, Markýzi, slyšel odněkud ze sebe svištivě, nejsou pitomé skleněčky, ani para ořechy, které nikdo nepotřebuje, tohleco je bochník chleba. [...] A ještě něčím víc, na čem mu tak strašlivě záleželo, protože to bylo to jediné, co ještě měl, poct, že něco svede, poněvadž jinak neměl docela nic, a že to o něm nebudou moci říkat obráceně“ (ibid., 28). Velký důraz je zde tedy kladen na zdánlivě nicotnou jednotlivinu, jakou je právě chléb. V tomto zveličování se vyjevuje hledisko postavy, pro kterou je kromě chleba důležitý samotný čin, který koná nejen pro sebe, ale i pro druhé a jímž si dokazuje oprávněnost své existence. Je pro něj důležité splnit poslání. To vyplývá z následujících pasáží, které objasňují současnou situaci hrdinů: „Před válkou pracoval jako sluha v astronomickém ústavu [...]“ (ibid., 22). „Nedávno se zbavil tyfu, slezly mu s lebky vlasy a sotva se držel na nohou“ (ibid., 23). „Stáli na tomto místě již třetí den – transport smrti – u volné koleje na slepé odnoži trati“ (ibid., 23). Celá tato situace (včetně trestu, který Markýze za krádež čekal) poukazuje na proměnu hodnotové hierarchie zobrazovaného světa. S tím souvisí i čtenářovo hodnocení Markýzovy krádeže. Z hlediska aktuálního světa se může tento čin jevit jako nemorální a odsouzeníhodný, ale z hlediska zobrazovaného světa ho můžeme hodnotit jako projev solidarity a odvahy, neboť hrdinové se ocitají v prostředí, ve kterém jsou přinuceni chovat se tak, aby si zachránili holý život.

4.3 Pořádek a tempo vyprávění

Chronologické vyprávění je narušováno retrospektivami do nedávné i dávnější minulosti a reflexemi, které zdržují akci: „Jednou našel v tatínkových věcech hodinky z šestnáctého století. Vězely v tepaném

stříbrném plášti s trpasličími rytinami, člověk je rozpoznal jen když se díval docela zblízka nebo lupou“ (ibid., 33).

Jako anticipaci můžeme vnímat Markýzovy vzpomínky na to, jak dopadli ti, kdo se pokusili ukrást chléb před ním: *„Tohle byl závod, prolétlo mu hlavou, jenže místo cíle tam byl scharführer, který včera zmenšil stav transportu o dva chlapíky, protože hodlali udělat přesně to, co nyní zamýšlel on“ (ibid., 25).* Vzpomínka se mu několikrát vrací: *„Najednou se mu studeně zjevil včerejšek, když scharführer zničil oba ty chlapíčky“ (ibid., 26).* *„Opět se mu to vybavilo – byl přece u toho“ (ibid., 26).* *„Kdyby to musel dnes scharführer opakovat, jako včera, pomyslí si Markýz, udělal by to určitě bez okolků“ (ibid., 27).* Tato anticipace se však neuskuteční, díky zásahu maličkého, u něhož nad pudem sebezáchovy zvítězí mravní svědomí.

Konečně nejdůležitější prvek, který zásadně ovlivňuje recepci povídky je protiklad objektivního a subjektivního času, který stejně jako retrospektiva zpomaluje tempo příběhu. Nesoulad mezi objektivním časem (časem fyzickým) a jeho subjektivním prožíváním (čas psychický) zároveň zvyšuje napětí mezní situace, ve které se hrdina ocitá. Jde o tzv. postup rozloženého okamžiku, kde se vnější akce rozložená do plochy a rozebraná do nejmenších detailů prolíná s vnitřními pocity. V tomto případě jde o situaci, kdy scharführer míří na Markýze pistolí a počítá do tří (vnější akce). V tuto chvíli převládá nad časem objektivním čas subjektivní, jelikož máme možnost nahlédnout do nitra Markýze, který mezi scharführerovým odpočítáváním přemýšlí nad vagóny; nad tím, jak pejzatí jedí chléb, který byl určen pro něj a jeho kamarády; nad hodinkami svého otce i nad tím, že by se mohl zachránit, pokud by donutil scharführera otočit se směrem k pejzatým (vnitřní pocity, myšlenky, vzpomínky).

5. Dita Saxová

Děj novely Dita Saxová se odehrává po válce, v penzionátu, který zřídila židovská obec pro dívky, které se vrátily z koncentračních táborů a nenašly žádné příbuzné. Díky své atraktivitě působí Dita na lidi kolem sebe dojmem silné osobnosti. Nestěžuje si, ale nikomu neodhaluje své nitro, své skutečné pocity plné beznaděje a nejistoty. Chce se naučit plně prožívat svou přítomnost, ale nejde jí to. Chce najít lásku, ale i zde ztroskotává. Netouží po hmotných věcech, ale po něčem, za co by stálo žít. Jenže sama neví, co by to vlastně mělo být. Ví, že touží po vnitřní čistotě, ale neumí se rozhodovat, a to ani tehdy, kdy je to nutné. Rozhoduje se tak, že se svých voleb nezúčastňuje, proto odchází z archivu a nechává školu. Dita se stydí za svůj dosavadní život a jako únik se jí jeví emigrace s mládežnickou organizací do Švýcarska, ale i tam nalézá pouhou prázdnotu. Svě marné hledání sebe sama končí skokem z ledovce. Válku přežila fyzicky, ale ne psychicky. Ponížení z tábora ji zlomilo a ona zemřela na jeho následky.

5.1 Vypravěč

V novele Dita Saxová nalézáme personální vyprávěcí situaci, neboť příběh se nám zrcadlí ve vědomí Dity. Jde o situaci vypravěče - reflektora. Právě jeho přítomnost vytváří značný nesoulad mezi neosobním vypravěčem a subjektivizovaným hlediskem, což klade vyšší požadavky na čtenáře, který musí číst velmi pozorně, aby byl schopen rozlišit, kdo je zdrojem promluvy. Zvolení tohoto typu vypravěče umožňuje stimulovat čtenářův sympatizující vztah k postavě, přes kterou reflektor vypráví, neboť vyprávění budí dojem bezprostředního a niterného prožívání. Vnímáme a hodnotíme svět prostřednictvím subjektu a jsme současně informováni o jeho mentálních procesech, příčinách jeho vnímání a hodnocení fikční skutečnosti. To může zakládat silnou angažovanost čtenáře s vnímajícím subjektem/postavou a

ztotožnění se s jeho vnímáním a hodnocením. Zvolení vypravěče reflektora taktéž umožňuje ovlivňovat volbu výseku světa pro zobrazení a selekci jednotlivých věcí a událostí. Prostřednictvím stanoviska jedné z postav se vypravěč může vztahovat k dalším postavám fikčního světa. Nalézáme zde formu *showing*, kdy vypravěč ustupuje do pozadí. Fokalizace je vnitřní, jelikož příběh je prezentován tak, že se kryje s vědomím hlavní postavy.

Zároveň zde však narážíme na multiperspektivnost. Například Ditin vzhled je čtenáři představován ze tří různých perspektiv: prostřednictvím vypravěče, jiných postav, ale i jí samotné. Vypravěč většinou popisuje, co má dívka na sobě: „*Byly to opravdu hezké šaty. Stála v nich alespoň dvě hodiny před zrcadlem. Opatřila si k nim z kapesného černou kabelku z ještěřčích šupin na zlatém řetízku*“ (A. Lustig 1962, 195). Paradoxem je, že židovka Dita vypadá jako ukázková árijka: „*Měla podlouhlou tvář s jemnou pletí, která připomínala barvou nedozrálé broskve, a ostře krojené modré oči pod plavými vlasy. Odhalovala dvě řady velkých bílých zubů, z nichž jediný dole opouštěl pravidelný oblouk*“ (ibid., 28). Ženské postavy Ditu obdivují, ale závidí jí. Jejich závist je buď pozitivní (přejí jí to): „*To je tím, že jsi tak pěkná a tak vysoká; máš všechno, co má dospělá holka mít, všechno se ti daří a každý tě má rád*“ (ibid., 67) nebo negativní (myslí si, že jí krása usnadňuje život): „*Stále si znovu opakovala, že na světě není spravedlnost, má-li mít vždycky právě jen Dita Saxová takové štěstí.*“ (ibid., 31). Mužské postavy Ditu obdivují, touží po ní a chtějí ji získat: „*Co si chcete počít s tímhle krásným tělem, ženská?*“ (ibid., 104). Dita si je své krásy vědoma: „*Alespoň že jsem se narodila hezká.*“ (ibid., 202) a reflektuje touhy mužů po její osobě: „*Ale pan Gottlob už byl v příjemném slastném podroušení a znovu ji hladil hřbet ruky a mlsně se díval. Alespoň něco. Řekla si v duchu. Alespoň tedy mlsnost*“ (ibid., 158). Typický je pro Ditu její úsměv, kterým se snaží mást své okolí: „*[...] zalhala a začala se smát jako vždycky, když nevěděla kudy*

kam; zvykla si, že někdy lidé považují smích za výraz jistoty“ (ibid., 28), „[...] a plakala v duchu a navenek se smála zvednutými koutky rtů [...]“ (ibid., 198). Vzhledem k tomu, že pohledy na Ditin vzhled jsou různé, dochází zde ke konfrontaci perspektiv, což zakládá možnou nespolehlivost, čtenář by se tedy měl mít na pozoru.

Vypravěč Dity Saxové je extradiegetický, pohybuje se na stejné rovině jako čtenář a jeho jedinou funkcí je vyprávět. Nijak se příběhu neúčastní, je tedy heterodiegetický. Nespolehlivost u tohoto typu vypravěče můžeme hledat na rovině vyprávění. Vzhledem k tomu, že se v novele užívá subjektivizovaná er forma, stávají se textové motivy subjektivně zbarvenými fikční fakty. Přítomnost vypravěče reflektora znamená, že zdrojem hodnocení ve fikčním světě je prožívající postava, respektive postavy, které „slyšíme“ mluvit (viz reflexe Ditina vzhledu) či do jejichž mysli máme přístup. Pro nás je důležitá konfrontace těchto perspektiv. Tedy to, jak se liší jednotlivé pohledy na Ditin vzhled, ale i to, jak rozdílně vnímá Ditu okolí a jak se vnímá ona sama (viz níže).

5.2 Promluvové formy

V rámci promluvoových forem nás nyní bude zajímat využití subjektivizované er formy přes vědomí postavy: *„Ditu Saxovou náhle bodlo u srdce. Vedle ní stál D. E. a Herbert Lágus s panem Gottlobem. Nechápala, proč malý Munk narážel na Alfreda Neugeborna, který tu ani nebyl. Vytáhla kapesník a z rozpaků si otírala nos. Ale nikdo si jí nevšímal“ (ibid., 150). Tato scéna je zobrazena z perspektivy Dity, která není pouze pasivní, ale emocionálně se vyprávěné scény účastní, což je zobrazeno jak zvnějšku, tak zvnitřku. Přítomnost tohoto typu vyprávění naznačuje i fakt, že se v novele často objevuje vnitřní monolog: *„A myslela si – jsem opravdu mrcha. Mrcha. Ale jinak bych asi neobstála.“ (ibid., 158). Čtenář musí být velmi pozorný,**

vnější perspektiva totiž v textu plynule přechází v perspektivu vnitřní, a ne vždy lze s určitostí rozhodnout, zda jsou dané pasáže promluvou postavy nebo vypravěče: „*Potichu se mu smála. Tak to patrně tedy přicházelo k velkému množství lidských samiček, napadlo ji. Život může být i to, co chceme, a zároveň to, co máme, ale bývá to hlavně obráceně. Nastavila tvář teplu kamen*“ (ibid., 98). Tento styl umožňuje vidět mentální pochody postav, čtenář však musí rozhodnout, které motivy bude vnímat jako fakta a které pro něj budou hrát roli pouhých domněnek.

V této Lustigově novele se často a rychle střídají různé formy výpovědi (vnitřní monolog, dialog, vyprávění): „*Pro Kristapána, řekla si v duchu, nevím sama, co chci! Chci být opilá. Tak pij, napomenula se. „Svěží, pružná, mladá,*“ šeptal pan Gottlob. Jeho masité rty zůstaly otevřeny. „*Mám nohy jako z olova,*“ řekla Dita Saxová. *Vyhнула se jeho pohledu.*“ (ibid., 161). Jak už bylo řečeno v teoretické části, vnitřní monolog je v této novele zdrojem „fikční pravdy“. Vzhledem k tomu, že Dita používá úsměv jako zbraň, vidí ji ostatní postavy jako statečnou. Vypravěč nám však prostřednictvím vnitřních monologů ukazuje její rozporuplnost, to, jak skrývá své pravé pocity, jak reflektuje svou neschopnost věci dokončit, jak vše vzdává. Odlišné úhly pohledu nám tedy dávají možnost nahlédnout na rozpor mezi vnějším a vnitřkem.

Postavy se v této novele pomocí řeči individualizují především v rovině lexikální (frekvence slovních spojení typických pro určitou postavu). Například Dita Saxová často opakuje v různých obměnách motto: „*Život není to, co chceme, ale to, co máme.*“ (ibid., 39). Pan Lev Goldblatt zase hojně užívá sousloví *bohužel i bohudík*, které dalo vzniknout jeho přezdívce. Jen v první kapitole použije pan Goldblatt toto spojení celkem osmkrát (někdy dvakrát v rámci jedné stránky). Slovník jedné z postav je dokonce reflektován samotnou Ditou: „*Měl zřejmě v oblibě slovo „ranhojič“ slovo „dítě“.*“ (ibid.,

158). Jak vypravěče, tak postavy promlouvají neutrálním spisovným jazykem. Náznak knižnosti nalezneme v častých filosofujících řečnických otázkách: „[...] kotlina, otevřená zády k horám a čelem ke slunci, od obzoru k obzoru, veliké břímě a odměna světa. Proč se člověk narodil?“ (ibid., 208). Pro vypravěče jsou typické charakterizační přístavky, které se esteticky opakují: „[...] dodala zpěvavě Dita Saxová.“ (ibid., 68), „Vypustila to ze rtů jako zpěv“ (ibid., 89), „Libil se jim její zpěvavý hlas“ (ibid., 195).

5.3 Pořádek a tempo vyprávění

Z hlediska časové roviny v této novele nalzáme pluralitu časových pozic. Ditin vypravěč přináší pohled na současné dění kolem Dity, ale i prvky z její minulosti: „[...]] jako když malá Dita Saxová sedávala kdysi před prádelnou svých rodičů v Josefovské ulici číslo 7 na Starém Městě a sledovala žebráky [...]“ (ibid., 81). Prolínání časových rovin je osou vnitřního monologu a je příznačné pro lidské prožívání času. „[...] o niti, která podivuhodně spojuje vše, co člověk viděl, slyšel a prožil, s tím, co od života očekává; a jak je zvláštní, že je asi marné chtít najednou zpřetrhat všechny tyto nitě [...]“ (ibid., 192).

Ne vždy vyprávění dodržuje chronologický sled událostí. Například o loupeži plánované Alfredem Neugebornem se dozvídáme od pana Goldblatta, kterému v první kapitole přijde anonym, že se k loupeži schyluje. Teprve ve třetí kapitole se však Alfred se svým plánem svěřuje Ditě, jejich rozhovor vyslechne závistivá Linda. Čtenář už tedy ví, že anonym napsala právě ona. Ve třetí kapitole se Alfred chystá k loupeži, kterou však nedokoná. O adresátovi udání se Alfred dozvídá až v kapitole deváté. Čtenář zde tedy dostává od vypravěče víc informací než samotné postavy.

V pásmu vypravěče je využit minulý gramatický čas, v pásmu postav (dialogy, monology) se však realizuje čas přítomný. Jde o tzv. epické préteritum, které konvenčně vnímáme jako přítomnost vyprávění.

V novele nalézáme deklarované intertextové navazování na novelu *Krysař*, které můžeme vnímat jako anticipaci. Dita dostala Dykovu knihu od profesora Munka, často ji zahrnuje do svých myšlenek a promluv: „*Snad opravdu byl někde v šeru krysař, který to sem všechno svolal a zase to odvede všechno dál.*“ (ibid., 111). Tyto intertextové narážky můžeme chápat jako anticipaci Ditina osudu, neboť Krysař vstoupil do propasti z hory Koppel v naději, že najde ztracený smysl života (v tomto případě jím byla láska k Agnes). Další takovou předzvěstí Ditina osudu je stále se opakující Munkova výtka: „*Svět je jen jeden,*“ hučel, „*a není kam utéci. Je to nesmysl myslet si něco jiného.*“ (ibid., 144). Tušení její blížící se smrti sílí od dvanácté kapitoly, kdy Dita lituje toho, že nezemřela již v táboře a považuje svůj život za zbytečný: „*Neumím pořádně žít a jaktěživa to umět nebudu. Měla jsem tam zůstat. Trochu bych se dusila a bylo by to za mnou*“ (ibid., 164), „*[...] a na konci byla zase ta ošklivá, dotírající vidina, že mohla mít klid, kdyby ji tehdy německý voják v krásných holínkách poslal za matkou*“ (ibid., 193). Kromě *Krysaře* čte Dita ráda inzeráty ve *Věstníku*. V jednom z nich můžeme nalézt přítomnost autora. Ta je naznačena Lustigovým datem narození a výčtem koncentračních táborů, kterými sám prošel: „*Kdo by mohl podat zprávu o Michalu Zrzavém, narozeném 21. 12. 1926. Prošel Terezínem, Osvětimí a Buchenwaldem, pobočný tábor Meuslowitz u Lipska*“ (ibid., 109).

Jako náznakovou anticipaci můžeme vnímat také neustálé chytání se za levý prs paní Isabelly Goldblattové v první kapitole, její nápadné hubnutí v páté kapitole a zvěsti o tom, že má rakovinu v osmé kapitole. V desáté kapitole si pak bohorodička Britta Mannerheimová čte noviny, kde inzerují

přípravky na péči o prsa. V téže kapitole paní Goldblattová umírá na rakovinu prsu.

V retrospektivách se Dita vrací do minulosti, vzpomíná na rodiče a přemítá o svém životě. To, že je Dita židovka se čtenář dozvídá skrze informaci o tom, že žije v židovském Domově mládeže v Lublaňské. O kruté minulosti Dity se dozvídáme z jejích vzpomínek: *„Po koupeli stála s matkou nahá před německým vojákem, který dohlížel na rozdělení prádla. [...] Díval se na obě, jako by ještě něco chtěl; vzápětí matku vyřadil pohybem ruky. Věděly, co to znamenalo. Klekla si před vojákem a prosila za matku. Měl oči prázdného člověka, ale všechnu moc světa, život i smrt v jediném slovu. Kopl do ní, plivl jí do tváře a znovu ukázal matce pohledem, kam má jít“* (ibid., 30). Z tohoto úryvku však nevíme přesně, co znamenalo ono vyřazení pohybem ruky, z Dityny reakce se můžeme pouze domnívat, že to nebylo nic pozitivního. Až v 15. kapitole se dozvídáme, co se s její matkou stalo, ve vzpomínce Dita zmiňuje i otce, který *„ odchází už jako novopečený vyučený svrškař do Veletržního paláce (a to znělo skoro vznešeně, i když to byla jen třídirna na cestě do neznáma, kdy lidé jako Josef Sax přišli o stůl, u něhož dosud pili v poledne své mléko, a o židli, na které při tom seděli, a o skříň, do které si večer pověsili šaty, aby je provětrali, a uložili boty), a Věra Saxová, malá se zlatým zubem, který zlákal německého vojáka, pomalu kráčející k plynovým komorám, zatímco její dlouhá, stoosmdesáticentimetrová dcera klečí před nádherně vyleštěnými německými holínkami“* (ibid., 190). Šoa je tedy součástí fikce, ale v textové rovině není hlavním tématem novely. V textu najdeme i další narážky na šoa, ale ty nerozluštíme bez zapojení kulturní encyklopedie: *„Štěnice a hmyz se zárodky vyhubí kyanovodíkem (Cyklónem B). [...] Jak tam dali pěkně do závorky, že kyanovodík je Cyklón B, abychom pěkně věděli, oč jde a jak je to spolehlivé. V Německu tam už říkají Uragan, ale my se ještě držíme starých spolehlivých názvů“* (ibid., 40).

Z textu víme, že se Dítě nedaří nalézt smysl života: nenalézá uplatnění ve vztazích, v práci, ve studiu a nakonec ani v emigraci. Když Dita emigruje, očekáváme spíš nový začátek, nalezení smyslu života. Místo toho však přijde sebevražda, ve které Dita vidí naplnění, neboť smrt se jí jeví jako jediné východisko. Je však její čin skutečně činem bez motivace a je tedy závěr knihy nelogický? To se pokusíme nastítnit v kapitole „Literární postava jako textový fenomén“.

6. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Hlavní hrdinkou novely je prostitutka Perla, která si píše deník, který zachycuje druhou polovinu roku 1943. Je složený ze strohých záznamů (počet úkonů a bilance odměn), rozhovorů, vzpomínek a úvah a je psán s obrovskou upřímností. Perla se setkává s postavami, které slouží k jejímu sebevymezení. Ty se od sebe velmi liší, nejen věkem a vzhledem, ale také mentálně. Tyto postavy jsou symboly různých životních principů, se kterými je dívka konfrontována, a které jí pomáhají nalézt sebe samotnou. Perla prožívá dilema: za jakou cenu lze přežít a kam až sahá pud sebezáchovy, který je v nás zakotven? Nakonec se v ní vzbouří takový pocit odporu vůči nacistické mentalitě, že zabije poddůstojníka při milostném aktu tím, že mu prokousne hrdlo. Podnět k tomuto činu získává v předvečer odjezdu na východ, kdy ji důstojník navštíví a vysmívá se jejím představám o budoucnosti. Perla se však svému osudu nevyhne a odjíždí transportem neznámo kam.

6.1 Vypravěč

V novele Z deníku sedmnáctileté Perly Sch. se setkáváme s vyprávěcí situací v první osobě. To tedy znamená, že vypravěč náleží do světa příběhu. Pro tuto vyprávěcí situaci je typická forma telling, hlas vypravěče je zdůrazněn a může nás provázet celým příběhem. Vypravěč zde příběh sám prožívá a je realizován v pozici hlavní postavy. Perspektiva je vnitřní, neboť Perla nám odhaluje i své nitro.

Vypravěč je postavou příběhu a je tedy intradiegetický. Jedná se o vypravěče homodiegetického, který odpovídá osobnímu vypravěči. Ten splývá s postavou fikčního světa (může být současně hlavním hrdinou, vedlejší postavou nebo pozorovatelem) a prezentuje příběh ze svého hlediska. Jeho informace jsou proto limitované a tíhne tedy k nespolehlivosti a to na rovině příběhu, neboť své vyprávění subjektivizuje.

V případě Perly však není přiřknutí nespolehlivosti tak jednoznačné. Ze soupisu textových signálů nespolehlivosti, které vytyčil Nünning, bychom v novele našli subjektivizaci, expresivitu a citovou zaangażovanost, z níž vychází i Perlino hodnocení fikčního světa. Perla nemá přístup ke všem informacím, to z ní však ještě nečiní nespolehlivého vypravěče. Jak upozorňuje Tomáš Kubíček, důležité jsou ty elementy vyprávění, které vypravěčka nevypráví, ale které text jasně signalizuje. Vypravěčka tedy sama označuje svou nespolehlivost. Podle Kubíčka nám Perla některé informace nepodává buď proto, že je nepovažuje za důležité, nebo k nim nemá přístup, či proto, že jim nerozumí. Text však tyto informace označuje a dovolává se tak použití naší kulturní encyklopedie. „Smlčení určité události po sobě zanechává zřetelnou stopu, a vyprávění tím dosahuje vysokého emocionálního efektu. Čtenář v okamžiku, kdy se mu nějaká informace nedostává, ji spolehlivě na jejím (prázdném) místě rozeznává (například seznamy darů, které hrdinka dostává od svých „zákazníků“, slouží jako spolehlivé *signifié* a současně ukazují na proměnu hodnotové hierarchie v prostředí ghetta)“ (T. Kubíček 2007, 129): „*11. srpna. Šestkrát. Sklenice řídkého mléka pro nemluvnata. Tlumok a pánské galoše. Dámský příruční kufr z vulkánfibru. Osminka žitného chleba. Přídavkové lístky pro těžce pracující*“ (A. Lustig 1979, 9). Počtem úkonů a bilancí odměn novela začíná a i přesto, že čtenář neví, čeho se záznamy týkají, slouží k lepšímu pochopení situace, ve které se Perla ocitá: jakýsi řád přežívání a obraz toho, jakou cenu má v Terezíně ženské tělo. Vzhledem k tomu, že (ne)spolehlivost vypravěčky nedestruuje prvotní význam ve prospěch sekundárního významu, mohli bychom její vyprávění označit spíš za částečně spolehlivé. V Doleželově pojetí autentifikace bychom měli posuzovat motivy zavedené Perlou (autentifikovány jako osobní zkušenost) podle jejich spolehlivosti, protože promluvy postav nejsou samy o sobě autentické.

6.2 Promluvvé formy

V rámci promluvvých forem se v novele setkáváme s ich formou, v Doleželově terminologii s osobní ich formou, kdy je vypravěč fikční postavou a může se tak plně podílet na vyprávěném narativu. Ich forma vyprávění subjektivizuje, neboť zvnitřňuje perspektivu a zmenšuje odstup od tématu. Tento druh řeči sugeruje čtenáři upřímnost vyznání, autentičnost svědectví a sympatie s mluvčím.

Řeč pronesená se zde často mísí s řečí myšlenou: „*Chceš, abych ti to líčila jako jeden z důkazů nejzazší oddanosti?*“ *zeptala jsem se, protože znám Ludmilu a vím, jak chce naplnit i to nejstudnější nějakým teplem, protože víme všichni, co nám nejvíc chybí. „Je to možná něco, čím může žena vyjádřit všechno, co by byla schopna podstoupit, jestli víš, co myslím, nebo co je připravena udělat“ (ibid., 26).*

Deníková forma umožňuje lepší charakterizaci postavy a vrstvení časových rovin. Skrze psaní hledá postava svou identitu, snaží se porozumět situaci, ve které se nachází, aby tak lépe pochopila sama sebe. Deník je intimním dokumentem autokomunikační povahy - je pro něj typické sebeoslovení, reflexe a sebereflexe. Sebeoslovení v tom smyslu, že Perla nahlíží na sebe samu, vypravěč se tedy obrací k sobě: „*Naučila jsem se nestěžovat si, ani se nelitovat, nemám dokonce ani ráda, kdyby někdo litoval mě. Myslím si, že jsem opravdu poměrně šťastna*“ (ibid., 18). Perla dostala svůj sešitek od pana L.: „*Neřekla jsem jí, že min pan L. věnoval tenhle černý sešitek, abych si mohla zapisovat, jak řekl, co si ženy zaznamenávají stejně pravidelně nebo nepravidelně, jako příjmy*“ (ibid., 23). Svě psaní reflektuje: „*Zahrnuje psaní i tohle? Spoléhám se teď na vzpomínky v mnoha směrech. Ale dvě věci jsou mi najednou k smíchu: Předně to, co píšu je směšné a malicherné a přece je to pro mě jediným důkazem existence*“ (ibid., 85). Uvědomuje si, že psaní dává jejímu životu smysl: „*Od chvíle, kdy jsem si*

začala psát deník, už mi skoro nestačí, když se něco jen „stane“. Teprve když to napíšu, zdá se mi, jako bych svůj oheň utišila [...]. Uvědomuju si, že tím, co jsem psala, jsem chtěla dosáhnout smysl toho, co se stalo v mém životě a co bylo důležité, aniž bych tím objevila skutečný význam“ (ibid., 91) a že je pro ni něčím, co jí nemůže nikdo vzít: „Čtu si po sobě, co jsem napsala. Vím, že můj ubohý „píšící hlas“ je to jediné, co je opravdu moje“ (ibid., 112).

Časté jsou i Perlíny úvahy, ke kterým ji většinou přivádí její přítelkyně Ludmila, když se jí vyptává na její milostné zkušenosti: „*Nikdy jsem jí neřekla, jaké to je opravdu, to znamená, že je to pokaždé stejné a zároveň jiné. Mám jí vykládat, jaké to je, když nemám snídani nebo když jsem naopak sytá?*“ (ibid., 43). Záznamy rozhovorů jsou příliš podrobné na to, že jde o spontánní písemnou výpověď. Snad proto, že slouží k pochopení charakteru jednotlivých postav stejně jako řečnické otázky, kterými se Perla zabývá: „*Co budu dělat? Co se se mnou stane? Co se s námi se všemi stane?*“ (ibid., 66).

6.3 Pořádek a tempo vyprávění

Vyprávění je chronologicky řazené (typické pro deník). První záznam pochází z 1. srpna 1943 a deník se končí k 21. prosinci téhož roku. Perla si však deník nepíše každý den (např. skok z 2. září na 5. listopad). V novele dochází k vrstvení časových rovin, neboť Perla se v retrospektivách vrací do minulosti a vzpomíná na svou nemocnou matku; otce, který ji podváděl; na přítelkyni z dětství a její maminku nebo na svůj první erotický zážitek s učitelem. Tyto retrospektivy se odehrávají především ve druhé části novely. Ve třetí části pak Perla v retrospektivách vzpomíná na ty, které poznala v táboře. Kromě retrospekce zpomalují děj také Perlíny časté sny o důstojníkovi, lodi smrti (možná anticipace její smrti) nebo o koních (jako erotickém symbolu).

Jako anticipaci osudu leteckého důstojníka může čtenář vnímat vyprávění o Africe starého pana O.: „*Pak mi líčil jednu ze slavností, kde si domorodci při svitu vysokých ohňů uprostřed noci vpichují dýky nebo meče z jedné strany hrdla, aby nůž prošel skrz a vylezl na druhém konci, aniž by se na nich objevila kapka krve*“ (ibid., 10). Motiv dýky se pak vrací ve formě Perlina zápisu: „*12. listopadu. Jednou. Kelímek domácího karamelu. Dvakrát. Polévková kostka. Mýdlo. Večer pětkrát. Tužka. Syrová okurka. Nůž na otvírání dopisů, ostrý jako dýka*“ (ibid., 45). Motiv se stupňuje v závěru, kdy Perla důstojníkovi chválí krásnou dýku a přemýšlí o ní jako o zbraní: „*Není to ještě meč a není to už obyčejný nůž,*“ a *myslela jsem na svůj nůž na otvírání pošty, který jsem dostala dvanáctého listopadu*“ (ibid., 140). Těsně před tím, než Perla prokousne důstojníkovi hrdlo, stále pomýšlí na nůž: „*Protože stejně tak blízko, na hromádce, kde jsou moje psací potřeby, ležel zároveň nůž na otvírání dopisů [...]*“ (ibid., 145). Jedná se tedy o anticipaci, která nenastane, neboť Perla k usmrcení důstojníka zvolí jako zbraň své zuby, kterými mu prokousne hrdlo: „*A nechce se mi mluvit ani o místě v boku hrdla, které je ještě citlivější, než klín. A ani o výkřiku, když jsem stiskla zuby jak nejsilněji jsem mohla, jako krysa když se chce vysvobodit z pasti anebo o výkřiku a změti rukou a pohybů*“ (ibid., 145). Tento moment můžeme označit jako zklamané očekávání (Jauss), které znejišťuje příjemcovy receptivní kompetence.

Pro pořádek příběhu je důležitý i motiv krysy, který mění význam s časem příběhu, a který se stává leitmotivem novely. O přítomnosti krysy v pokoji Perly se dozvídáme už na samém začátku knihy: „*Jedna z krys, která je tu doma dávno přede mnou, škrábala v podlaze jako kočka nebo pes*“ (ibid., 9). Osud krys pro Perlu představuje naději v její vlastní osud: „*Povzbuzuje mě, že se jich lidi nezbavili, i když je chtějí ausrotten [vyhubit- pozn. LZ], jako Němci nás*“ (ibid., 109). Postupem času se krysa pro Perlu stává spřízněnou

duší, píše jí dokonce i dopis: „*Jsem sama jako málokdy předtím. Chce se mi napsat dopis kryse. Milá kryso. Jak se pořád máš? Především přijmi milou vzpomínku a hodně pozdravů. V jednom kuse na Tebe myslím, co pořád děláš a co očekáváš od budoucnosti. Pokud jde o mně, snažím se radši na nic nemyslet. Milá kryso, co budeme dělat, až mi dojdou svíčky? Měj se zatím dobře, zdravím Tě srdečně, Tvá Perla*“ (ibid., 133). Krysu vnímáme jako paralelu k chování Perly, která byla zahrnuta do bezvýchodné situace. Na rozdíl od krysy má však Perla ještě duši - čím víc ji však potlačuje, tím víc se v ní uvolňuje živočišný odpor proti smrti: „*Neměla jsem chuť nechat se dostat tak daleko, abych záviděla kryse, že tu zůstane tak dlouho, dokud ji někdo nechytí do pasti, neotráví a potom nehodí do řeky nebo do ohně. Ale v jednu chvíli jsem byla kryse blízko a porovnávala jsem svoje možnosti s jejími*“ (ibid., 143). Nakonec dojde k ztotožnění Perly s krysou, která zůstává jedinou památkou na hrdinku, která odchází do transportu: „*Nejbliž ze všeho je mi krysa. Krysy nemají starosti s tím, co bude zítra. Můžu si představit zítra krysu, až kam dosahuje. Možná, že budu i ve vlaku ze všeho nejvíc myslet na krysu. Cítím už teď jako by její zuby byly moje zuby, její oči i v mém pohledu, kus krysího srdce v mé hrudi. I na konci cesty, až nás vyženou z vagónů, se mnou bude představa krysy, na čem si pochutnává, a čím mě přežije. Všechno zůstane s krysou*“ (ibid., 152).

7. Krásné zelené oči

Hanka Kaudersová (Kůstka) je mladičká, plachá zrzka, která pracuje v lékařské ordinaci v Osvětimi. Když ji propustí, má na výběr, zda jít do polského nevěstince, nebo čekat na smrt. Touha žít je pro ni silnější než cokoliv jiného. Proto se vydává za starší árijku a pro svou krásu je do nevěstince přijata. Román je rozdělen do tří částí a v každé z nich se podrobněji seznamujeme s muži, se kterými Hanka přichází do styku. Prvním je nacista hauptman Daniel Auguste Hentschel, který představuje inteligentní zlo; druhým je rabín Gideon Schapiro, se kterým se Kůstka seznámí, když se nevěstinec přesouvá do Maďarska a jí se podaří utéct a třetím je obersturmführer Stefan Sarazin, který se od prvního nacisty liší svou touhou zabít. To, zda se Kůstka vyrovná se svou minulostí, se z knihy nedozvíme, její konec zůstává otevřený.

7.1 Vypravěč

V románu *Krásné zelené oči* nalézáme auktoriální vyprávěcí situaci (ve 3. osobě) prolnutou vyprávěcí situací v první osobě (vypravěč vypráví příběh, který je mu zprostředkován jinou postavou), kdy se vypravěč vměšuje do vyprávění a komentuje jej: „*Mé přiblížnosti zachraňuje čas. Zlomky, z nichž se skládá ten příběh. Jejich barvy, stíny*“ (A. Lustig 2000, 12). Forma vyprávění je zde telling, protože vypravěč svého čtenáře provází příběhem. Stejně jako v ostatních Lustigových dílech, i zde najdeme multiperspektivnost, která je zřejmě především z reflektování prostoru nevěstince jednotlivými postavami (nejen rozdílnost v reflexi prostitutek a nacistů, ale i dívky vnímají svou účast v něm rozdílně) a stejně jako u Dity Saxové i ve vnímání Hančiny krásy. U všech aktérů je značná převaha vnitřní perspektivy (zde opět přítomnost vypravěče reflektora): „*Nebylo jí příjemné,*

že ji líbal. Každým dotekem jí připomínal, kdo je kdo, na dotek na rty byl odporný“ (ibid., 80).

V románu najdeme dvě vyprávěcí pásma. V tom prvním je vypravěč extradiegetický a jeho vyprávění je heterodiegetické, neboť vypráví Kůstčin příběh ještě předtím, než ji poznal a není součástí vyprávěného. Toto vyprávěcí pásmo najdeme především v první části románu (polský nevěstinec), která je fokalizována samotnou Hankou Kudersovou (er forma). I do tohoto vyprávění však vstupuje ich formový vypravěč. V druhém pásmu je vypravěč součástí vyprávěného příběhu a označili bychom jej za intradiegetického a jeho vyprávění za homodiegetické, protože už je postavou příběhu (přítomnost po válce).

Nespolehlivost zde můžeme hledat na rovině příběhu, neboť vypravěč své vyprávění subjektivizuje, váže ho k Hance citové pouto a je svázán s příběhem: „*Miloval jsem Kústku, Hanku Kaudersovou, slepě, je-li láska slepá, s vytrvalostí, která pomíjí pomíjivé*“ (ibid., 96). Možnou nespolehlivost naznačuje i fakt, že jediný, komu Hanka sdělila svůj příběh, je rabín Gideon Schapiro. Jak je tedy možné, že jej zná i vypravěč? „*To byl příběh Kústky, Hanky Kaudersové, nebo jeho část, jak jsem ho měl před očima, jako by se stal mně*“ (ibid., 348). Zároveň zde můžeme hledat nespolehlivost na rovině vyprávění, neboť vypravěč záměrně produkuje prázdná místa. Zřejmé je to už v expozici románu: „*Od rána přijížděly do statku oddíly waffen-SS. Vynutily si prodloužení směny do čtyř odpoledne*“ (ibid., 9). Následuje výčet patnácti německých jmen (podobně jako v novele Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.). Čtenář v tuto chvíli netuší, co konkrétně toto tvrzení znamená. Až zpětně přisuzuje úvodním větám jejich význam (prodloužení směny znamenalo pro Kústku návštěvu patnácti mužů v nevěstinci). Nespolehlivost naznačuje také multiperspektivita vyprávění, kdy je využíváno perspektivy postav skrze vypravěče. Také střídání promluvových forem naznačuje jistou

nespolehlivost. Zatímco ich forma sugeruje autenticitu svědectví a nespolehlivost informací, er forma naopak naznačuje jejich spolehlivost. Při rozhodování o nespolehlivosti je tedy důležitá konfrontace perspektiv a promluvových forem. V této souvislosti se zde opět otevírá otázka: který svět stanovuje pravidla morálky. Té se budeme věnovat v rámci kapitoly „Postava jako textový fenomén“.

7.2 Promluvové formy

Jak už bylo uvedeno, v tomto románu se střídá er forma (pomocí níž vypravěč líčí osudy Kůstky v nevěstinci) s ich formou (vypravěčova přítomnost a jeho komentování vyprávěného). Mísí se zde tedy subjektivita s objektivitou. V Doleželově pojetí se tu setkáváme s rétorickým vypravěčem, který komentuje dění v textu, navazuje dialog s postavami a narušuje tak objektivitu vyprávění: „*Víš, jak to je,*“ řekla mi v září po válce Kůstka. „*Nevím,*“ odpověděl jsem“ (ibid., 94).

Spíš než myšlená řeč, které jsme se věnovali v jiných Lustigových dílech, nás teď bude zajímat řeč pronesená, konkrétně dialog. Opět zde najdeme pro Lustiga typický úsečný dialog: „*Točí se mi hlava,*“ řekla Kůstka. „*Musíme spát.*“ „*Mně vynechává paměť,*“ řekla Estela. „*Bud' ráda.*“ „*Proč?*“ „*Proto.*“ „*Jsi někdy divná.*“ „*Proč?*“ *Proto,*“ řekla Estela“ (ibid., 14). Dialog pro nás bude podstatný z toho důvodu, že román je rozdělen do tří částí, přičemž v každé z nich, vede Kůstka dialog se třemi různými muži. Na pozadí těchto dialogů jsou nám odhalovány charaktery jednotlivých postav.

V první části se setkáváme s hauptmannem Danielem Augustem Hentschelem. V tomto dialogu je aktivnější Daniel, který Kústce vypráví o své rodině, o milostném poměru se zdravotní sestrou Lilo, o tom, jak otec byl jeho matku. Svým způsobem se jeví jako dobrák, i když Hance je rozhovor s ním krajně nepříjemný. Bojí se totiž, že by se mohla prozradit, a tak by

celou záležitost už měla raději za sebou. Je to právě Daniel, kdo dá Hance přezdívku Krásné zelené oči (odtud také titul knihy): „*Než zaklapl dveře, otočil se – přemohla ji hrůza, čím ji zaskočí, překvapí nebo obviní – a ještě řekl: „Máš krásné zelené oči.“ To jí už zůstalo“* (ibid., 92).

Ve druhé části se setkáváme s postavou rabína Gideona Shapíra. S tím vede Kůstka jednostranný rozhovor - Gideon se ptá a ona (i když ne vždy) odpovídá. Zvláštní je, že vzhledem k tomu, že je rabín Maďar a Kůstka Češka, dorozumívají se spolu německy. Rabín je jediným mužem, kterému o sobě Hanka řekla vše. Na základě jejich rozhovorů odhalujeme proměnu v rabínově vnímání Boha. Kůstčino vyprávění ho vede k pochybnostem o Bohu i modlitbách a nakonec obviňuje Boha z toho, že byl spoluviníkem židovské tragédie. Rabínovu vnitřní proměnu skvěle doprovází jeho proměna vnější, poznamenaná nemocí: „*Čelo Gideona Schapíra se podobalo shrnutému koberci pod jeho křeslem. Jeho lícní kosti se skoro prořezávaly tenkou kůží, pod kterou nebyl tuk“* (ibid., 129). Stejně jako Daniel, i Gideon vypráví Kůstce o své rodině, v jeho vzpomínkách tak ožívá manželka Elza a dcera Eržika, které našly smrt v koncentračním táboře. V této části románu je velký výskyt za sebou kladených řečnické otázek: „*Jsou zmateni ti, co byli sebevědomí, anebo jsou sebevědomí ti, co byli zmateni? Je to trest za to, že za sebe nechalo příliš mnoho lidí rozhodovat jen některé? Je možné tak snadno, jako mávnutím ruky, zaměnit lidi za odpadky, svět za smetiště?*“ (ibid., 113). Rabín často mluví v náznacích a hádankách, na některé věci se Kůstky ani neptá a obrací se pak do sebe: „*Nezeptal se Kůstky, jestli by šla doprovodit matku do modlitebny, kdyby maminka žila. Záporná odpověď byla pro něho obsažena v otázce samé“* (ibid., 144).

Ve třetí části románu se do dialogu s Kůstkou zapojí oberstrumführer Stefan Sarazin. Stejně jako v případě Daniela jde spíš o Sarazinův monolog, než dialog v pravém slova smyslu. Sarazin se oproti prvnímu nacistovi jeví

jako chladnokrevný zabiják. Vypráví Kůstce pouze o své touze zabít a o tom, jak by nikdy, za žádnou cenu nespal s židovkou (paradox, že v Hance ji nepozná). Rozhovoru s ním se Kůstka bojí ještě víc, než toho s Danielem, neboť jí opět hrozí prozrazení a následný krutý trest.

Ve všech třech částech románu najdeme také dialog Kůstky s vypravěčem, s ostatními dívkami, které pracují v nevěstinci a s dalšími postavami románu. Dialogy zde zpřítomňují děj a celkově ho dramatizují.

7.3 Pořádek a tempo vyprávění

V románu *Krásné zelené oči* se prolínají všechny časové roviny. Není zde dodržena ani přirozená časová posloupnost dějů. V první části se totiž Kůstka nachází v polském nevěstinci, ve druhé části se schovává u rabína v Maďarsku a ve třetí části se opět vracíme do nevěstince. Chronologické vyprávění je narušováno častými retrospektivami a to nejen v rámci vnitřního monologu (jak tomu bylo doposud), ale také v rámci dialogu. Téměř všechny postavy se v retrospektivách vrací k době před válkou a vzpomínají na svou rodinu, ne vždy jsou však tyto vzpomínky příjemné (Vysoká vzpomíná na to, jak ji trýznili bratři; Estela, se Kůstce svěřuje o tom, jak přišla v nevěstinci o panenství a Sarazin se v myšlenkách vrací ke svému incestnímu vztahu s matkou). Naopak do Kůstčiny minulosti je vtažen pouze rabín Shapíro, kterému Hanka vypráví o tom, jak strávila dva roky v Terezíně, 80 dní v Auschwitz- Birkenau a 21 dní v polském nevěstinci. Hanka už nikomu jinému o své minulosti vyprávět nechce, neboť byla svědkem toho, co její zpověď způsobila v nitru Gideona Shapíra, od kterého odešla jedenáctý den potom, co mu během deseti dnů vyvrátila všechna přikázání a přidala jedno nové: nikoho neponížit. Tyto reminiscence čtenáři objasňují jednání postav a dokreslují jejich charakter. Zároveň zpomalují tempo vyprávění. Elipsy zase naopak tempo vyprávění zrychlují: „*Nechtěl bych být na tvém místě,*“

opakoval Kůstce místo přání dobrého jitra rabín příští den. „Musel byste,“ řekla mu Kůstka večer. [...]. „Nemohl bych,“ odpověděl rabín nazítří“ (ibid., 120). Anticipaci jako takovou v textu nenacházíme, neboť dopředu víme, že Hanka válku přežije. Stejně tak o osudech dalších hrdinů se dozvídáme s předstihem. Například o tom, že bude madam Kuliková zavražděna, se dozvídáme již zde: „Poslední den před evakuací NR. 232 Ost, než ji postavili ke zdi, pár kroků od polní kuchyně, a než jí první salva roztránila zuby, řekla madam Kuliková, že v hloubi své duše nečekala nic lepšího“ (ibid., 10). K její popravě však dojde až mnohem později: „Oči jí změkly. Pak ztvrdly. Nepadne na kolena. Dívala se na Kůstku. [...] Bála se, aby neplakala. Přála si to mít už za sebou“ (ibid., 343). To, že čtenář dopředu ví, jaký osud čeká postavy příběhu, mu umožňuje, aby se víc soustředil na jejich nitro.

8. Shrnutí

Jak jsme si mohli povšimnout, pokud jde o vypravěče, tím nejméně frekventovanějším prostředkem se stává reflektor, jde o personální vyprávěcí situaci (Druhé kolo, Dita Saxová), což také naznačuje funkci tohoto prostředku. Vypravěč zde ustupuje za příběh a čtenář ho téměř nevnímá (showing), což má za účinek to, že se čtenář ocitá uvnitř samotného příběhu, který se mu zobrazuje skrze postavu, většinou pomocí vnitřního monologu. Postava zde už není aktivní jen díky monologům či dialogům, ale význačným způsobem se podílí (spolupodílí) na vyprávění v tom smyslu, že vyprávění je podáváno jako zážitek této postavy. Čtenáři je prezentován pouze určitý obsah vědomí postavy, což má vliv na velikost zobrazované skutečnosti, která je čtenáři dávana k dispozici. Ostatní mu zůstává skryté. Tímto způsobem vzniká subjektivizované vyprávění, které má velmi podobné funkce jako vyprávění v ich formě. Umožňuje zobrazení vnějších i vnitřních dějů postav a zobrazování skutečnosti je zde částečně objektivní, ale zároveň je výrazem subjektivního postoje postavy k zobrazovanému světu. Tato vyprávěcí situace tedy zvyšuje emocionalitu scény a angažuje tak zřetelně svého čtenáře.

Setkali jsme se zde však i s auktoriální vyprávěcí situací (Krásné zelené oči), kde vypravěč vstupuje do vyprávění a komentuje jej, což zásadním způsobem ovlivňuje jeho spolehlivost a přehlednost vyprávěného světa. Doložit můžeme i vyprávěcí situaci v první osobě (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.), kdy byl vypravěč zároveň hlavní postavou fikčního světa a příběh tedy také prožíval. Částečně tento způsob nacházíme i v Krásných zelených očích, kde je vyprávěcí příběh zprostředkován jinou postavou a on jej vypráví čtenáři. Vypravěč se v těchto případech stal jakýmsi průvodcem čtenáře (telling).

V rámci perspektivy Lustig velmi často užívá vnitřní perspektivu a multiperspektivnost. Díky vnitřní perspektivě má čtenář možnost nahlížet do

nitra postav, což usnadňuje jeho schopnost anticipace a současně se fikční svět centruje k určitému, nenáhodnému centru vnímání, prožívání a hodnocení. Použitím multiperspektivnosti zavádí Lustig do vyprávění vícevýznamovou perspektivu a škálu hodnocení. Tato hodnocení jsou subjektivně zabarvená, což může mít za následek vznik nespolehlivosti.

V rámci podkapitoly „Promluvvé formy“ nás zajímalo rozlišení podle osoby. V analyzovaných dílech jsme se setkali především s er formou: subjektivní (Dita Saxová, Druhé kolo) i rétorickou (Krásné zelené oči) a s ich formou (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.) Ich forma umožňuje vyjádření osobních zkušeností, názorů a životních pocitů. Při vyprávění v první osobě vystupuje do popředí konkrétní osoba jako aktivní organizátor veškerého dění, stojí nad dějem, vměšuje se do něj, komentuje ho a hodnotí. Podtrhuje a zvýrazňuje tak subjektivní vidění zobrazované skutečnosti. Poskytuje nám obraz skutečnosti zvnitřku, což čtenáři umožňuje angažovat se na prožitku postavy. Rétorická er forma, jak jsme uvedli výše, značí to, že vypravěč přejal interpretační funkci postavy a do vyprávění se vměšuje, čímž ho také subjektivizuje, ale ve vztahu k autoritě, která je světu příběhu nadřazena. Subjektivní er forma využívá smíšené řeči a vnitřního monologu. Vnitřní monolog je způsob, jak vyjádřit duševní stav zobrazovaných postav. Jeho cílem je zobrazit psychické dění v jeho skutečné podobě tak, jak probíhá. Postava sama tak vyjadřuje svůj charakter. Skrze vnitřní monolog se postavy aktivizují a vypravěč se tím subjektivizuje, neboť postava do jisté míry přebírá jeho úlohu. Jeho užití dále umožňuje gradaci a dynamizaci kontextové výstavby. Čtenář se neustále ocitá v konfrontaci vnějších skutečností s vnitřním světem postav (napětí mezi postavou a prostředím, které ji obklopuje). Vnitřní monolog odhaluje skutečné, někdy i protikladné (Dita Saxová) myšlení postav, jejich skryté reakce. Bezprostředně tak postihuje dynamičnost, složitost a proměnlivost psychického života člověka. Vnitřní

monology, v nichž se hrdina vrací do minulosti (vzpomínky) jsou dějové, neboť obsahují celé dějové epizody (vzpomínky našich hrdinů na život před válkou) a vytvářejí tak význam vyprávění ve smyslu dějové i hodnotové orientace čtenáře. Tyto nepronosené promluvy jsou většinou vyjadřovány polopřímou řečí, protože ta dokáže (na rozdíl od řeči přímé) tlumit promluvy postav. Vnitřní monolog může také doprovázet dialog (Krásné zelené oči). Potom vyjadřuje to, co si postava opravdu myslí, někdy i v rozporu s tím, co říká nebo záměrně neříká. Kromě řeči myšlené jsme měli možnost sledovat řeč pronesenou, především pak dialog a řeč zapsanou. Dialog má funkci apellovou (směrem od postavy k adresátovi promluvy) a expresivní (většinou subjektivní a citové hodnocení z hlediska postavy). Pokud dialog navazuje vypravěč (Krásné zelené oči), pak jde o vyjádření exprese, protože vypravěč tak vyjadřuje svůj citový vztah, účast a aktivní zásah do děje, čímž porušuje princip objektivního vyprávění. V rámci dialogu postavy aktivně reagují na to, co se kolem nich děje a děj se tak posouvá kupředu. Řeč zapsaná (deník) vtahuje čtenáře do děje (deník je v jistém smyslu absolutizací přítomnosti) a zvyšuje jeho angažovanost, neboť právě on rozlišuje na pozadí deníkových záznamů souvislé příběhové linky a spojuje mikročástice existence do kauzality směřující (z jeho perspektivy) k osudovému konci. V případě deníku, který si vede židovská dívka ve sběrném táboře je tento rys osudovosti a tragédie ještě zvýznamněn.

V závěru kapitoly „Narace“ jsme se věnovali pořádku a tempu vyprávění. Jak jsme již zjistili v analýze jednotlivých děl, objektivní čas se od času epického liší. Zatímco objektivní čas je konstantní, čas epický se může zrychlovat nebo zpomalovat, může se vracet zpět nebo nahlížet dopředu. K zrychlování dochází většinou na místech, kde se děj stupňuje, zatímco ke zpomalení dochází tam, kde se zvyšuje napětí. V protikladu k objektivnímu času je v Lustigových prózách užíván čas subjektivní, čas vnitřního dění. Tyto

prostředky zesilují (opět) emocionální angažovanost čtenáře a prohlubují jeho vhled do postavy, jeho možnou identifikaci s postavou. Subjektivní čas Lustigových próz je velmi proměnlivý a jeho běh se odvíjí od vnitřních prožitků postav. Asi nejlepší příklad nalezneme v povídce „Druhé kolo“. Do krátkého intervalu scharführerova počítání do tří je zde vloženo mísení prožitků Markýze. Objektívni čas je zde velmi krátký, zatímco čas subjektivní se jakoby táhne, prodlužuje (obrazy z minulosti, přítomnosti i budoucnosti). Děj se tedy zpomaluje v místě největšího napětí, čímž se zvyšuje dramatická celá situace, ve které se rozhoduje o tom, zda hrdina přežije, nebo ne. S tím jsou spojeny i retrospektivy, v Lustigových prózách v podobě návratů do minulosti (doba před válkou). Ty přerušují vyprávění a většinou jsou konfrontovány s přítomností (válka). Retrospekce zároveň slouží k tvorbě očekávání směrem k tomu, co bude následovat (anticipace), neboť čtenář text vnímá právě na základě retrospekce a anticipace.

9. Literární postava jako textový fenomén

Kromě narativních technik a vypravěčských postupů zahrnujeme pod pojem recepční strategie také kategorii literární postavy, které se nyní budeme věnovat. V této části diplomové práce vycházím především z publikace Bohumila Fořta „Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání“ a z Peterkovy „Teorie literatury pro učitele“. Tato teoretická část nám stejně jako část předešlá (věnující se naraci) poslouží jako východisko pro následnou analýzu jednotlivých děl.

„Kategorie literární postavy patří mezi základní literárněteoretické kategorie a je pevně spojena především s rovinou příběhů samotných- vždy se vypráví příběhy o tom, že *někdo* někde něco činí nebo se *někomu* něco děje“ (B. Fořt 2008, 13). Při analýze postav nás bude zajímat především to, kým postavy jsou (status) a to, jakým způsobem jsou charakterizovány a jak se tedy v textu čtenáři vyjevují (proces zobrazení).

Postavy rozdělujeme podle důležitosti na hlavní a vedlejší. V některých případech již tituly naznačují, kdo bude hlavním hrdinou. V případě námi analyzovaných děl je tomu tak u novel *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* a *Dita Saxová*. Obě díla mají protagonistický (individuální) titul, ačkoliv to nejsou díla monografická. U novely *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* nám titul dokonce prozrazuje literární formu díla. S množstvím postav vzrůstá nárok na čtenářskou orientaci v jejich vztazích (případ *Dity Saxové*).

Z hlediska etické funkce mohou být postavy kladné a záporné. Nás bude zajímat, jak Lustig pracuje se zápornými postavami (scharführer v *Druhém kole*, německý voják v *Ditě Saxové*, letecký důstojník v *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, Sarazin a Hentschel v *Krásných zelených očích* - zde zajímavé odstínění zla) a jak čtenář vnímá jeho hrdinky, které prodávají své tělo. Zajímavé je také vnímání postavy *Dity Saxové*, která byla ve své době kritikou označena za antihrdinku. Rozlišení postav na kladné a záporné

pro nás však nebude stěžejní, neboť tento schematický rozvrh platí jen pro některé žánry. Navíc uvažovat o Lustigových postavách jednoznačně v dichotomii kladná a záporná zpochybňuje princip fikčního světa Lustigových próz, neboť jeho postavy nejsou ani kladné, ani záporné. Například i zdánlivě záporné postavy jsou většinou obdařeny nějakým pozitivním rysem.

Z hlediska recepce nás víc než rozdělení postav na kladné a záporné bude zajímat citový poměr čtenáře k postavám, který se projevuje sympatií, antipatií nebo soucitem. Působí zde přitom také mimoliterární hodnotící schémata sociálních rolí. Antipatie se v případě Lustigových děl budou týkat hlavně záporných postav, k ostatním postavám se nejspíš bude vázat čtenářův soucit. Ten vychází z vcítění se do postavy, která je spíš kladná, ale čtenář ji nevnímá jako svůj vzor. Soucit vyvolávají hrdinové, kteří podstupují nerovný boj, v našem případě boj o holou existenci. Čtenářova empatie je podněcována nejen situací, ve které se hrdina ocitá, ale také samotným autorem a jeho záměrem vidět svět z hlediska postavy (viz častý vypravěč reflektor).

Z hlediska vztahu postavy k reálnému světu dělíme postavy na historické a fiktivní. Postavy historické se vztahují k osudům jedinců, které čtenáři znají (např. časté narážky na Adolfa Hitlera v Lustigových dílech). Tento mimetický přístup „[...] nahlíží literární postavu jako entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky [...]“ (ibid., 57). My však budeme pracovat s teorií Barucha Hofmana, podle kterého literární postavy nežijí v lidském slova smyslu, ale jsou samostatné vůči textu, kterým jsou založeny (jejich „život“ je závislý na naší recepci a kreaci - až s tímto aktem se postava konstituuje). Tento přístup k literárním postavám a míře jejich autonomie vůči textu nazýváme sémiotický (postava jako textový fenomén). Pro Lustiga hrají důležitou roli též postavy z jeho současnosti,

které mají reálný předobraz v určité osobě. Tyto postavy čtenáři většinou vnímají jako zcela fiktivní, neboť o nich nemají takové povědomí jako je tomu u postav historických. Toto tvrzení zcela neplatí pro Lustiga, neboť ten reflektuje svou tvorbu, hodnotí význam tématu a podává svědectví o reálných předobrazech svých postav (autointerpretační přístup).

Důležitý je vztah postav k ději. Postavy mohou být ději podřízené (plošné) nebo nadřazené (plastické). Lustigovy postavy jsou vesměs plastické, neboť zobrazují svůj vnitřní život, podléhají svému vývoji a jsou dynamické (sporné u *Dity Saxové*). S tím souvisí i členění postav na konstantní a vývojové. Postavy, kterým se budeme věnovat, se vyvíjí a to jak mentálně, tak fyzicky (pro Lustiga velmi důležité zrání dívky v ženu).

V rámci charakterizace postav se budeme věnovat postupům, které postavu profilují. K charakterizaci dochází tehdy, když se čtenář začne ptát po textových attributech, které mu umožňují postavu konstruovat. Charakterizace zahrnuje „[...] proces konstrukce autorem, proces rekonstrukce čtenářem a proces pre - konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními [...]“ (ibid., 66). Existují dva typy indikátorů postavy: přímá definice, která pojmenovává určitý rys explicitně a nepřímá reprezentace, vztahující se k tomu, jak postava koná. U přímé definice je třeba rozlišovat, zda se pohybujeme na ose objektivního nebo subjektivního vyprávění. Nepřímá reprezentace se realizuje mnoha způsoby od vzhledu postavy k jejím činům a promluvám (způsob uvažování, prostředí, které postavu ovlivnilo/poznamenalo). Vzhled postavy je důležitým charakterizačním prostředkem, protože vyděluje postavu vůči ostatním entitám jejího okolí. Je důležité si uvědomit, že při kódování vzhledu postav se projevují typologie, které nám umožňují usuzovat na globální vlastnosti postav (zde paradox: Lustigovy hrdinky vypadají jako ukázkové árijky). Důležitý je též postoj postav ke svému vzhledu (Lustigovy hrdinky si uvědomují, že si díky kráse

prodlužují život). Jednání postav nám „[...] umožňuje usuzovat na jejich morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city a motivace a v neposlední řadě též na jejich vztah k okolí“ (ibid., 67). Jednorázové činy evokují dynamické hledisko postavy v krizovém bodu příběhu, obvyklé činy pak odhalují statické hledisko postavy (jednorázové činy budou podstatné téměř pro všechny námi analyzované postavy). Narativní vědomí je další způsob prezentace postavy, který nám může poskytnout pouze fikční příběh. Je to náhled na to, jak postava vnímá a posuzuje objekty ve světě narativu. I když čtenář žádné takovéto informace nemá, vytváří si hypotézy o myslích postav, aby dal smysl jejich konání (hypotézy o tom, proč Dita spáchala sebevraždu).

Konstitutivním elementem postavy je jméno. Pojmenování postav je důležité pro jejich utváření a jejich význam je referenční (můžeme k postavě odkazovat). Německé postavy pojmenovává Lustig většinou německými jmény nebo pouze jejich funkcemi (Stefan Sarazin, Daniel Hentschel, scharführer, voják, důstojník). Hlavní postavy mají většinou židovské jméno (až na Perlu): Dita (Judita), Hanka (z hebrejštiny Bůh je milostivý); jsou častovány přezdívkami (Kůstka, Markýz) nebo jsou jejich jména redukována (pan O., pan L., maličký, rabín).

Kategorie, kterou jsem nyní uvedla, je další z kategorií, které mám v úmyslu použít pro analýzu Lustigových textů a jejichž pomocí chci určit recepční strategie, které jsou součástí textu. Nyní se stejně jako v rámci narace budu soustředit na jednotlivé texty a podrobím je analýze.

9.1 Druhé kolo

Pokud bychom měli rozdělit postavy z této povídky na hlavní a vedlejší, nejspíš bychom mezi hlavní postavy zařadili Markýze, maličkého a vysokého, mezi postavy vedlejší pak scharführera a pejzáté.

S rozlišením postav na kladné a záporné už to tak snadné nebude. Jako jednoznačně zápornou postavu bude čtenář nejspíš vnímat scharführera, o němž víme, že zabil dva muže, protože se snažili ukrást chléb. I jeho promluvy naznačují, že je to člověk, který nemá slitování: „*Zastav ty tenký párky, nebo ti je přerazím*“ (A. Lustig 1958, 28). „*Stůj, neposlušná kryso*“ (ibid., 31). „*Zatracená scheise, vyštěkl muž v uniformě překvapeně a skryl to do slupky hněvu. Měl chuť dotáhnout prst, aby kulka proletěla i touto bledou hlavou*“ (ibid., 34). Ostatní postavy z něj mají strach: „*Scharführer pozoroval pejzáté, jak zmrtvěli hrůzou, s ústy nacpanými chlebem*“ (ibid., 34). Z výše uvedeného vyplývá i možná antipatie k této postavě. Hodnocení Markýze plyne z proměny hodnotové hierarchie zobrazovaného světa. Z hlediska aktuálního světa můžeme odsoudit jeho krádež a považovat ho za nemorálního, ale z hlediska zobrazovaného světa můžeme krádež hodnotit jako projev solidarity a odvahy, neboť hrdinové se ocitají v prostředí, ve kterém jsou přinuceni chovat se tak, aby si zachránili holý život (čili ukrást chléb, pokud je to třeba). Vzhledem k tomu, že čtenář ví, v jaké situaci se hrdinové ocitají (viz výše) označí je nejspíš jako kladné a bude k nim pociťovat soucit. Toho u svého čtenáře dociluje Lustig použitím vypravěče reflektora, která zobrazuje situaci z hlediska postavy. Podobně na tom budou i pejzátí. Ti sice vzali chléb, který jim nepatřil, ale donutil je k tomu hlad, což může čtenář vnímat jako polehčující okolnost.

Všechny postavy této povídky bychom mohli označit za plastické, neboť podléhají svému vývoji a jsou dynamické (Markýz a jeho krádež

chleba, maličkého záchrana Markýze, scharführerovy občůzky a změna postoje, zásah vysokého směrem k pejzatým).

Přímou charakterizaci postav nalézáme hlavně na začátku povídky. Maličký je zde označován jako ustrašený, netrpělivý, ostýchavý, krátce po onemocnění tyfem. Markýz jako sveřepý a podezíravý. Vysoký zase jako o mnoho starší než ti dva, pohotový, mazaný a víme, že dříve býval sluhou. Častěji zde nalezneme charakterizaci nepřímou. Co se týče vzhledu postav, víme, že jsou všichni hlavní protagonisté zkřehlí. Důraz je zde kladen na detaily vzhledu, které vypravěč následně využívá k pojmenování postav a díky nimž zachovává jejich anonymitu. V našem případě se nejvýraznějším vnějším jevem stává výška. Maličký je bez vlasů (důsledek nemoci) s tmavošedýma, bázlivýma očima v nepatrné tváři a je mu devatenáct let. Scharführer je popisován jako otlý muž se zarudlýma očima, v uniformě a kropenatém kabátu. Popis vysokého je zaměřen na jeho tvář svraštělou stářím a smutné, hluboké, bolestné a toulavé oči stárnoucího člověka. Markýz je popisován jako tenký chlapec se skobovým nosem (židovský rys). Rysem pejzatých jsou pak listrové kabáty a liščí čapky. Důležitý je tu tedy protiklad mládí a stáří a důraz na oči hrdinů. Mnohé nám o postavách řeknou jejich promluvy a činy. Z úvodního dialogu čtenář vycítí, že bez ohledu na losování se chce o krádež pokusit Markýz „[...] *protože to bylo to jediné, co ještě měl, poct, že něco svede, poněvadž jinak neměl docela nic, a že to o něm nebudou moci říkat obráceně*“ (ibid., 28). Markýz nevěří vysokému, ani maličkému, že by se o krádež pokusili, pokud by los padl na ně: „*Najednou měl chuť vchrstnout mu otevřeně do šupin a brázd v jeho pomuchlaném obličejí, že mu nevěří; že losování bylo zbytečné, protože padnout to na někoho z nich, prostě by nešli*“ (ibid., 24). „[...] *uvažoval jen o tom, jak je to mizerné, když je někdo tak obrovský pokakánek jako ten maličký; ale nevěřil ani proradné utěšivosti vysokého muže*“ (ibid., 25). Z toho můžeme jako čtenáři usuzovat, že se

protagonisté blíže neznají, což mimo jiné vyplývá i z pojmenování jednotlivých postav. Co z uvedeného jednoznačně vyplývá, je riskantnost činu, který hodlá Markýz vykonat. V již zmíněných reminiscencích na to, jak dopadli jeho předchůdci, se projevují Markýzovy obavy, přičí se mu však myšlenka na to, že by se mu snad krádež neměla podařit. Částečně jistě z mladické touhy vytáhnout se, z části proto, že by to zhatilo jejich plány na útěk (potřebovali se na cestu posilnit). Vložený vnitřní dialog má Markýze vyburcovat k tomu, aby se nevzdal, i když je přistižen scharführerem a ve čtenáři umocňuje pocit, jak moc je pro Markýze důležité dopravit chléb svým přátelům. Představuje si, jak by se mu posmívali, pokud by se mu to nepodařilo: „*Padlo to na tebe a neudělas to,*“ řekl vyčítavě Velký vůz. „*Jsi bohapustej svrab,*“ připojil k tomu lhostejně maličký“ (ibid., 29). Když viděl pejzáté, jak jedli jeho úlovek, byl naštvaný: „*[...] kdyby tu nestál, pomyslel si, nakopl by je do zadků*“ (ibid., 32), především proto, že oni na rozdíl od nich, nepomýšleli na útěk (chybějící vůle ke svobodě). Když měl však možnost zachránit se tím, že zajistí, aby se scharführer otočil jejich směrem, neudělá to: „*Ale to hlodavé, proč nikdy v životě nic takového neudělal, stud před vlastní zbabělostí a strachem, ho uvrhl zpět do hlubin a dalek jeho nitra, dřív než tím mohl zastavit odulý prst, tisknoucí spoušť tak zvolna, s ledovou jistotou*“ (ibid., 33). Čtenář tuší, že to neudělal proto, že pejzátí vlastně byli ve stejné situaci jako on, hladoví a vyčerpaní: „*Cpali si kusy strídy do úst a vylézaly jim oči z důlků*“ (ibid., 32). Místo Markýze vstoupil do situace maličký a tím ho zachránil: „*Ten chleba je tadyhle za vámi,*“ vyjekl náhle maličký a skočil neobratně před Markýze, který zavřel oči. Stál najednou zde, mezi ním a scharführerem, jako lidská zed’“ (ibid., 34). Touto svou akcí maličký dokázal, že mravní svědomí pro něj v tu chvíli bylo důležitější než vlastní pud sebezáchovy. Činem se nakonec projeví i veliký: „*Velký vůz se náhle vzpamatoval a vrhl ke zbývajícímu z těch pejzátých, který ještě něco*

měl. Začal mu vytrhovat zbytek veky z prstů a vztekle ho fackoval“ (ibid., 34). Scharführer je rád, že Markýze zahlédl: „[...] spokojen svou bedlivostí i pobouřen náznakem zoufalé neposlušnosti toho vyžlete [...]“ (ibid., 28). Nakonec je však zaskočený a neví, jak se zachovat v situaci, ve které se ocitl: „Ale zůstal oněmělý. Jen plivl na trávu, a nebyl si jist, zda to, co ho naplnilo, je skutečné pohrdání“ (ibid., 34).

Postavy nejsou nějak blíže určené, místo jmen mají přezdívky (Markýz, Velký vůz), jsou pojmenovány na základě nějakého vnějšího znaku (maličký, pejzátí, veliký) nebo podle funkce, kterou zastávají (scharführer). To může souviset s rolí postav, která je v tomto případě pouze situační nebo s tím, že pro nás jako pro čtenáře není jejich předešlá zkušenost důležitá, neboť nyní se ocitají ve zcela odlišných podmínkách, kde neplatí navyké konvence a chování.

9.2 Dita Saxová

Ačkoliv má novela protagonistický, individuální titul, nejedná se o dílo monografické, neboť jsou v něm zobrazovány příběhy dalších postav, kterých není málo. Jednotlivé postavy vstupují na scénu prostřednictvím dialogu, až později se začnou samy podílet na příběhu: „*Udavačka oznamovala [...] co všechno vyslechla za dveřmi pokoje číslo 16, kde bydlela Dita Saxová*“ (A. Lustig 1962, 8), „*Dita Saxová si zase o něco zažádala a někdo tu byl na řešerši,*“ *odpověděla ochotně Isabella Goldblattová*“ (ibid., 9). Tento způsob uvádění postav do světa narativu dává prostor čtenářově fantazii, neboť čtenář může svými konkretizacemi (např. představami o tom, jakou funkci bude postava v narativu mít) zaplňovat prázdná místa, která se vyjevují, pokud se na scéně objeví nová postava.

Hlavní hrdinkou je Dita Saxová, vedlejší postavy čtenář nejvýrazněji vnímá v dichotomii mužské a ženské. Ženské postavy jsou dívky, které spolu s Ditou bydlí v domově mládeže: Líza, Brita, Linda, Tonička, Doriska. Mužské postavy bychom mohli rozdělit na chlapce, kteří obývají domov mládeže v Krakovské: Alfred, Andy, D. E. a Herbert a na muže mimo něj: doktor Fitz, profesor Munk, Maxmilian Gottlob, Petr a Pavel Werliovi. Zvláštní úlohu zde sehrávají manželé Goldblattovi (správci Domova mládeže), kteří jsou symbolem lidí, kterým válka vzala to nejcennější, jejich děti. Velký prostor věnoval autor též zvířatům: kočkám paní Goldblattové, které může čtenář vnímat jako paralelu k osiřelým, zatoulaným dívkám, o které se Goldblattovi starají. V textu nacházíme i postavy pouze zmíněné nebo vzpomínané (Ditiny rodiče a strýc, synové Goldblattových, německý voják), ty nepovažujeme za postavy v pravém slova smyslu, ale jsou součástí zobrazovaného prostředí. Dívky a chlapci z domova mládeže jsou mladí, prošli si zkušeností, která je odlišuje a izoluje od ostatních. Jako děti byli

přinucení k poznání, které je deklasovalo a připravilo je o veškeré jistoty a jako takové ovlivnilo i jejich vnímání poválečného světa, světa míru.

Jako vyloženě záporná se čtenáři může jevit pouze postava Lindy Huppertové a Maxmiliana Gottloba. K těmto postavám může čtenáře pociťovat antipatii. K Lindě proto, že napsala udání, když se doslechla o tom, že Alfred plánuje loupež z lásky k Dítě, kterou si tak chce získat. A k Maxmilianovi proto, že svádí Ditu, i když si má brát její přítelkyni Lízu. K některým postavám může čtenáře vázat soucit: k Toničce kvůli její nemoci, ke Goldblattovým, protože přišli ve válce o tři syny a k Dorisce jakožto svobodné matce. Nakonec i vnímání samotné Dity je velmi rozporuplné, ta se zpočátku může jevit jako silná osobnost, neboť přežila válku, ale nakonec volí smrt jako únik ze světa, ve kterém nedokázala žít, což může v čtenářovi vzbuzovat pocit, že je Dita spíš antihrdinka, tedy pasivní a nehrdinská.

Podobně rozporné je i to, zda máme Ditu označit za plošnou či plastickou postavu. Ve svých vzpomínkách na tábor se Dita jeví jako aktivní, neboť se tam starala o děti a snažila se zachránit matku. I odjezd do Švýcarska se může jevit jako krok dopředu. Ovšem v lásce, ve škole i v zaměstnání je Dita spíš pasivní, neschopná rozhodovat se. I ve Švýcarsku, které mělo být příslibem nového začátku, je Dita pasivní. Pasivitu naznačuje i její stále se opakující motto, že život není to, co chceme, ale to, co máme. Stejně tak Ditina sebevražda se dá chápat v opozici aktivní x pasivní. Pasivní v tom smyslu, že se jí jeví jako jediné východisko ze situace, aktivní v tom, že tento její jednorázový čin narušuje daný řád a evokuje dynamické hledisko postavy v krizovém bodu příběhu.

Z přímých charakterizací v textu se dozvídáme většinou to, co postavy dělají (Alfred- zámečník, Linda- švadlena, Hebrert- budoucí doktor, D. E. - budoucí právník, Petr a Pavel- studenti práv) nebo co je charakterizuje (Linda- ubrečená; Tonička- má komplex z malých prsou a má ráda panenky;

dr. Fitz- silný kuřák, který stále kašle; Herbert- jeho strýc Sally žije v San Salvadoru, kam chce vzít i Ditu). Ditinu vzhledu jsme se věnovali již v kapitole „Vypravěč“, proto se nyní zaměříme na to, jak dochází k její další charakterizaci. Ditu čtenář poznává díky časté introspekci (Ditino nitro v rozporu s tím, jak působí navenek), dialogům s ostatními postavami, retrospektivám (hrůzný zážitek z tábora) a díky činům, které postava vykonává (odchod ze školy, z archivu) i nevykonává (neschopnost se rozhodnout co se svým životem dál, se kterým mužem být). Dita velmi ráda poslouchá hudbu z gramofonu a čte knihy, které jí dodává profesor Munk. Tyto činnosti, jež se neustále opakují, vzbuzují ve čtenáři dojem každodennosti a s tím související bezvýslednosti těchto činů. Ve svém životě netápe jen Dita, ale také ostatní postavy například manželé Goldblattovi, kteří spolu nedokážou smysluplně komunikovat nebo Alfred, který plánuje loupež, kterou nakonec neuskuteční. Erich Munk se po celou dobu snaží Dítě ukázat nutnost vědomí cíle (něco, co by ji naplňovalo), neboť on jediný dokázal rozpoznat, co se v ní odehrává. V závěru zasílá Dítě dopis, který však svou adresátku nezastihne. V něm Munk věří v únorový převrat: *„Jistě slyšíte i tam u Vás hodně o událostech, které se u nás na sklonku minulého měsíce staly (únor 1948- pozn. LZ). Nebude už chudých a bohatých. Bude jen spravedlnost. Celý můj život – šťastný i nešťastný – je potvrzením toho, co je mimo iluze a klam, a co se Vás týká, dokud jste na tomto světě: rudá je barva naděje“* (ibid., 211). Čtenář může tento úryvek vnímat jako motiv iluze, protože ví, že vede ke zklamání.

Jak už bylo řečeno výše, Ditina sebevražda bývá vnímána různě. Lustigovi bylo kritikou vytýkáno, že Ditina sebevražda nebyla v textu předem motivována. Zážitky z koncentračního tábora nejsou součástí děje, ale jsou pro charakteristiku Dity a dalších postav podstatné, protože ovlivňují jejich přístup k životu. Pozorný čtenář vnímá Ditinu rozporuplnost a narůstající

pocit z toho, že její život je zbytečný. Dita byla stejně jako ledovec, ze kterého skočila, pevná navenek, ale uvnitř v pohybu. Důležité je to, že čtenáři ví víc, než ostatní postavy fikčního světa. Ty vnímají Ditu jako krásnou a silnou dívku, kterou čeká slibná budoucnost. Čtenář však díky pohledům do jejího nitra ví, že tomu tak není (vidí Ditinu nevyrovnanost, nejistotu, beznaděj). Sledujeme zde tedy protiklad objektivního dění (rozporuplnost Dity) a subjektivního názoru (to, co vidí postavy fikčního světa). Z tohoto úhlu pohledu je tedy Ditina sebevražda předvídatelná. Až po ní také čtenář nejspíš zpětně pochopí, jak Ditou prorostla její minulost, i když je v novele zmíněna pouze jednou.

Pojmenování postav v této novele je velmi přesné, téměř všechny postavy mají křestní jméno i příjmení, většinou židovského původu. Některé postavy mají i přezdívku (Alfred- Fici, Tonička- mumie, Andy- BMW, Lev Goldblatt- bohužel i bohudík, Brita- bohorodička, Munk- Malý Munk), která může značit nemožnost poznat člověka do hloubky (proto označení na základě vnějších charakteristik nebo chování). Jediný, kdo je označován pouze iniciály, je D. E., se kterým se paradoxně Dita sblíží nejvíc. Čtenář může jeho postavu vnímat jako symbol odcizení, neboť on je tím, kdo se od své minulosti dokázala oprostít, zatímco Dita ne (odcizení je značné v rozhovoru po jejich milostném sblížení, kdy Dita vede vesměs jednosměrný dialog).

9.3 Z deníku sedmnáctileté Pely Sch.

Hlavní hrdinkou novely je sedmnáctiletá Perla Sch. Předmětem čtení je pak její deník. Perla je okolnostmi donucena prodávat své tělo spoluvězňům, ale i nacistickým vojákům, aby si zachránila život. Vedlejší postavy slouží k Perlině sebevymezení a mohli bychom je, stejně jako u Dity Saxové, rozdělit na mužské a ženské. Mezi mužské postavy patří například člen Rady starších pan L., který Perle zachraňuje život tím, že pravidelně vyndává její registrační kartu z evidence, když se sestavují transporty na východ (z čehož čtenář usuzuje, že měl s Perlou bližší vztah, neboť tato činnost byla velmi nebezpečná); starý podivín O., který jí vypráví o svých cestách Afrikou; nacistický letecký důstojník, který ztělesňuje zlo; lapka Erna H., Haryček Geduld se zvláštní zálibou ve hře monopoly a rabín B., pro kterého je Perla první ženou se kterou se sblížil po odchodu ženy. Z ženských postav jsou to pak její přítelkyně Ludmila K. - panna, která předstírá, že se jí sex hnusí, zatímco se bojí, že odjede na východ jako panna (je tedy jakýmsi protikladem Perly); podivná katolička Milena a Melisa F., kterou navštěvují v blázinci. V jejích vzpomínkách, podobně jako u Dity ožívají postavy z minulosti (viz kapitola „Pořádek a tempo vyprávění“) a důležitá je také krysa, která dělá Perle společnost (tamtéž).

Z hlediska etické funkce nemůže čtenář vnímat jako jednoznačně zápornou ani postavu leteckého důstojníka, neboť se Perle zpočátku snaží pomoci, tím, že jí chce dostat do rasového ústavu, dokonce jí řekne o chystaném transportu, jehož má být Perla součástí. I jemu tedy autor vkládá do vínku pozitivní rysy. Nakonec se však důstojník vysmívá Perliným představám o budoucnosti: *„Co bys chtěla říkat svým dětem?“ zeptal se. Ale bylo slyšet z každého slova, jak je mu směšná myšlenka na to, že bych mohla mít někdy děti a co bych jim chtěla nebo co bych jim patrně nikdy neřekla“* (A. Lustig 1979, 144), což ji donutí k tomu, že ho zabije. Tento čin čtenáře

utvrzuje v tom, že letecký důstojník je pro Perlu ztělesněním zla. Vzhledem k tomu, že se Perla živí prostitucí, mohl by k ní čtenář pociťovat antipatii, ale jak poznamenal Tomáš Kubíček: „Který svět stanovuje pravidla morálky? Fikční svět (a tedy novelou proponované terezínské ghetto), nebo aktuální svět (svět, v němž se uskutečňuje čtenářská recepce)?“ (T. Kubíček 2007, 128). Vzhledem k tomu, že autor zobrazuje svět, v němž se mění hodnotová hierarchie, a který je pro hrdinku jediným možným světem, neoznačili bychom ji jako nemorální, a to i přes komparaci se světem aktuálním. K většině postav čtenář bude pociťovat soucit: k panu L., Ludmile, Melise, Mileně i Ernovi H. proto, že odjíždějí transportem na východ (což mimo jiné ve čtenáři stupňuje napětí, zda tam pojedou také Perla), k rabínu B., proto, že se oběsí, když zjistí, že na jeho dětech byly prováděny pokusy, a k panu O., protože má zmrzačené prsty, jak mu je opalovali, za to, že kreslil v Terezíně to, co viděl. Sympatii bude čtenář nejspíš pociťovat k Haryčkovi, který má zálibu ve hře monopoly (viz kapitola Prostor), a který zasvětil Ludmilu do tajů milostného soužití, čímž vyvrátí její největší obavu.

Postavy v této novele bychom mohli označit za plastické, neboť jsou dynamické a je nám odhalován jejich vnitřní svět. Perla dokonce reflektuje svůj fyzický vývoj: „*A pak jsem se dívala na svoje tělo jako něco, co mi bude poskytovat radost a já budu poskytovat radost jemu. A dělala jsem věci, kterým jsem nerozuměla a moje tělo mi dělalo věci, kterým jsem zase pro změnu nerozuměla já. Trvalo to dlouho, než jsme se stali přátelé, moje tělo a moje mysl*“ (A. Lustig 1979, 72).

Přímou charakterizaci zde téměř nenajdeme. Například to, že je Perla prostitutka, je explicitně řečeno až zde: „*Židovská kurva. Kdo by to řekl. Židovská kurva*“ (ibid., 46). Čtenář to však díky textovým signálům (seznamy darů) tuší již od začátku novely. Také Perlino jméno je kromě v titulu, zmíněno až později: „*Pojď bliž,*“ říká. „*Perla Sch.?*“ (ibid., 46). Jediný, kdo

je popisován přímo, je letecký důstojník: „*Má plavé, skoro bílé nebo platinové vlasy, jemné jako žena, modré, inteligentní, na můj vkus trochu chladné oči a velice ostře řezané rysy ve tváři. Je vysoký a štíhlý*“ (ibid., 46). Jinak se postavy profilují ve svých činech a v dialozích s ostatními. Tak se například Perla stává pro Lídu zdrojem informací o milostných záležitostech a ona ji naopak vybízí k úvahám o vztazích mezi oběma pohlavími a ke vzpomínkám na své dětství. Pan L. svými činy představuje symbol naděje a záchrany, starý pan O. zase zkušenost, letecký důstojník moc a rabín víru v Boha. O charakteru Perly se dozvídáme díky jejím zápiskům v deníku, kam si zaznamenává své myšlenky, pocity a sny, vzpomínky na rodinu a rozhovory s ostatními postavami. Co se týče jednorázového činu Perly na konci příběhu, ten vykonává v krizové situaci, kdy ví, že jí nic dobrého nečeká a narušuje tak daný řád: „*Proč se necháme lámat a ohýbat a mačkat a nezabíjíme je zpátky?*“ (ibid., 22). Důležitý je zde opět vzhled hlavní hrdinky, která ho také reflektuje: „*Nejsem si docela jista, že bych chtěla odpovídat všem požadavkům čisté árijské rasy, mít míry, které odpovídají nordické lebce, chemickému složení vlasů, rozsahu úst od koutku ke koutku a zároveň jsem někdy bezděčně pyšná na to, že jsem se narodila velice blízko takovým požadavkům a že je to stejně nelichotivé, jak mi to lichotí*“ (ibid., 47). Zde vidíme paradox, že i židovka může splňovat požadavky nordické rasy a rozdělení na vyvolenou a podřadnou rasu je tedy zcela mylné.

Pojmenování postav je podobné jako u Dity Saxové i v Druhém kole. Perlino jméno tentokrát není židovského původu (staroindické) stejně jako jména jejích přítelkyň, která jsou si zvukově podobná (Ludmila, Melisa, Milena). Jména dvou mužů, kteří jsou jí nejbližší, jsou redukována (pan L., pan O.), zatímco jméno jejího přítele Haryčka Gedulda je nám známo celé. Úplně redukováno je pak jméno nacistického, leteckého důstojníka.

9.4 Krásné zelené oči

Hlavní postavou románu je Hanka Kaudersová, vypravěčem nazývaná Kůstka, v nevěstinci přezdívaná Krásné zelené oči. Hanka přišla do Terezína se svou rodinou, když jí bylo 13 let. Bratr Ramon skončil v plynové komoře, otec spáchal sebevraždu, když se vrhl do drátu s vysokým napětím a matka byla zastřelena na sklonku války. Kůstka pak byla transportována do Auschwitz - Birkenau, kde pracovala pro doktora Kruegera. Ten byl však za trest převelen na frontu a tak Hanka využila situace a zkusila své štěstí při výběru prostitutek do polního nevěstince. Vydávala se za árijku, a když ji dr. Lucian Schneidhuber vybral, byla třicátá šestá. Tento čin dokazuje, že je Hanka plastická postava, je dynamická, stejně jako při útěku a při pokusu o otrávení Sarazina. V nevěstinci platí za život svým tělem, ve volbě mezi životem a smrtí u ní zvítězil pud sebezáchovy.

Pokud bychom jako čtenáři měli rozhodovat o tom, zda je Hanka kladnou či zápornou postavou, otevře se nám, stejně jako u Perly otázka mezisvětového stanovování pravidel morálky. V aktuálním světě čtenářské recepce bychom ji mohli označit za postavu zápornou, protože se prostituje, ale s ohledem na zobrazovaný svět bychom ji za zápornou neoznačili. V nevěstinci je sice dobrovolně, ale to, co musí dělat ji ničí a dělá to pouze pro záchranu svého života: *„Platila za život svým rozkrokem, svou sliznicí, svými stehny, rukama, nohama, rty, prsty, jazykem, duší. Nemyslela už na nemravnost existence. Přála si, aby její duše neměla oči, které vidí, uši, které slyší, tělo, které cítí. Přála si, aby její duše usnula, jako spí vyčerpané dítě“* (A. Lustig 2000, 51). Otázkou souzení se zabývá i postava Gideona Shapír: *„Nechtěl pokládat nevinnost nebo bezmocnost za provinění. [...] Nemohl se ptát, co by dělal na místě Kůstky, na místě své dcery nebo ženy, na místě Kůstčina otce, bratra nebo matky, která se přestala modlit, když se z nemluvnat staly živé pochodně a Bůh ztratil její důvěru a už mu nevěřila*

[...]“ (*ibid.*, 139). K postavě Kůstky se u čtenářů mohou projevit kromě pocitu soucitu i sympatie, neboť hrdinka nevzdává nerovný boj, kterému je vystavena. Zatímco během války Hanka řešila, jak přežít, po válce řeší to, co většina těch, kteří válku přežili: zda se dokáže vyrovnat s tím, co pro záchranu svého života byla nucena udělat. Otázka paměti je hlavním motivem třetí části románu: „*Přál jsem si, aby paměť byla slepá nebo už stará a pokulhávala. Aby ji, kdo chce, odehnal jako zlou stařenu. [...] Nemyslel jsem si, že ztratit paměť je jenom na škodu. Nechtěl jsem závidět těm, kteří už si nepamatovali, co bylo včera, a zítra nebudou vědět, co se stalo dneska*“ (*ibid.*, 280).

Ve vnímání Kůstky je stejně jako u Dity důležitý její árijský vzhled, pomocí něhož přežívá, a který je reflektován čtyřmi muži. Hentschel oceňuje Hančin mladý, až dětský vzhled a světlou pleť: „*Ocenil štíhlé dětské hrdlo, labutí běl a nazrzlé vlasy, buď ještě nedorostlé, jak ji ostříhali dohola, nebo přistřižené, aby vypadaly jako štětiny nebo přilba. Měla světlou pleť, to se mu zamlouvalo. Přejel mezi krkem a rameny jako kočka. Zarudlé, trochu vyděšené oči. Na křivku vypadala dobře*“ (*ibid.*, 32). Sarazinovi se nelíbí, že je vyšší než ona, probouzí to v něm komplex méněcennosti. Vnímá její židovské vzezření, ale židovku v ní nepoznává, ač se chvástá, že otrockou rasu pozná na sto honů: „*Trochu mi připomínala zkroušené židovky, asi opatrnými zelenými očima, jak bezděčně svésila ramena, když vešel a nakonec sklopila pohled. [...] Byla vyšší než on? Měl by ji přimět silou vůle, aby svésila ramena ještě víc? Byla nazrzlá. Snížily se tu snad od poslední stropy?*“ (*ibid.*, 222). Rabín stejně jako Hentschel vnímá to, že Kůstka je ještě dítě, zaměřuje se na její zelené oči, které jsou leitmotivem románu stejně jako symbolické číslo 36: „*Rabín se styděl pohledět do jejích polodětských, polodospělých zelených očí. Nechtěl v nich vidět jezero smrti zanesené popelem. Neměla jen smutné oči. Měla oči, které viděly, co měla za sebou, i co ji čekalo, jestli ji neopustí štěstí*“ (*ibid.*, 123). Rabín je také jediný, v kom Kůstka nevzbuzuje

touhu, připomíná mu totiž jeho dceru. Vypravěčův pohled na Hanku je ovlivněn jeho vztahem k ní a tím, že ví, čím si prošla: „*Ve svých zelených očích s nazrzlými řasami a světlým obočím měla ustrašenost a půvab. [...] Vtiskla se jí do tváře pečeť jakési důstojnosti, kterou si nesou ve svém výrazu ponížení. Měla to v očích, poznamenalo to její rysy a hlavu a pohyby a chování, jak vystupovala a jak se vyjadřovala*“ (ibid., 105). Jeho touha po ní vychází z čisté lásky na rozdíl od postav nacistů, kterým jde pouze o její tělo. Stejně jako u Gideona Shapíra, tak i u Kůstky je její stav dokreslován výrazy tváře (rudne a zakrývá své tělo, když se stydí; klopí oči, když neví, co má říct).

Kůstka své tělo zkoumá. Její vzhled se mění: v lágru je jí oholena hlava, nedostatkem jídla hubne a nosí přidělené oblečení. V nevěstinci jí vlasy dorůstají a po válce o sebe velmi pečuje: „*Protože Kůstka tolikrát všechno ztratila, držela se po válce všeho, k čemu si pomohla. Měla už troje boty. Říkala jim „boty, botičky“. Každý den si brala jiný pár. [...] Přesvědčovala se i v noci, že to je její*“ (ibid., 104). Hanka je překvapená, že až na drobné oděrky nejsou na jejím těle známky toho, čím si prošla. Jediné, co jí trápí a za co se stydí je tetování na břicho feldhure (polní děvka). V nevěstinci přišla Kůstka o své panenství, dospěla nejen fyzicky, ale také psychicky, i když si to třeba nepřála: „*Snad tu za těch sedm dní dospěla. Co znamená dospělost? Bolest mezi nohama?*“ (ibid., 45). Můžeme ji tedy označit za postavu plastickou, neboť podléhá svému vývoji. Jako dítě přišla do tábora a jako žena se z něj vrátila. Autor někdy až naturalisticky popisuje pohlavní styk, při kterém si Kůstka počíná neobratně. Tyto popisy však neslouží k erotizaci díla, ale k tomu, aby si čtenář představil ten děs, který Kůstka den co den prožívala: „*Měla mu povědět, že to nebylo ani divné, ani tajemné, jen bolavé, krvavé, ponižující a otrěsné, ale nesměla na sobě dát nic znát a tvářit se, že je to její denní chleba, že to není poprvé, že se pro to narodila?*“ (ibid., 57).

Setkáváme se zde s velkým množstvím postav vedlejších, těmi nejdůležitějšími jsou však již výše zmiňovaní muži. Nacisté Hentschel a Sarazin jsou symbolem zla, moci a síly. Označili bychom je za postavy záporné (váže se k nim čtenářova antipatie), i když ne zcela jednoznačně, neboť v opozici k Sarazinovi se Hentschel jeví jako muž, který bere válku pouze jako povolání a pod maskou zabijáka se skrývá jeho utrápená duše. Hentschela, Sarazina a Kůstku spojuje válka, ocitají se však na odlišných stranách „barikády“ (oni – Němci - zabíjí, aby přežili; ona – židovka - poddává se jim, aby si zachránila život). Přímá definice se v případě Hentschela zaměřuje především na jeho zelenou uniformu (v kontrastu se zelenýma očima Hanky) a kobří ruce. Nepřímá definice poukazuje na jeho dobráckou povahu (Kůstce neubližuje, zajímá se o její rodinu, daruje jí svetr, posílá jí balík s jídlem). Oproti tomu Sarazinova přímá charakterizace je zaostřena na jeho oči: „*Nedokázala odhadnout barvu jeho očí. Připomínaly hrdla dvou prázdných lahví od piva. Špatně vyfouknuté sklo. Sražené vlašné mléko*“ (*ibid.*, 227) a jizvu na čele. Vzhled je u Sarazina velmi důležitý, neboť je zde nepřímo naznačeno, že Stefan má komplex ze své výšky, který mu Hanka připomíná, protože je vyšší než on: „*Také myslel na svých jednasedmdesát centimetrů. Výšku měl jen knap. Byl dobrý syn, vděčný otci a matce, a zároveň jim tohle nemohl nevytknout*“ (*ibid.*, 229). Čtenář z toho může usuzovat, že jeho fyzické poznamenání a psychická vada (incest) v něm probudily onu animalitu. Sarazin se objevuje již ve druhé části románu, když Hanka vzpomíná, jak rád zabíjel rabíny. Jeho touha zabíjet a zvrácenost je značná také z jeho činů: střílí po vlčích, nechá se Hankou přivázat k posteli, nutí ji, aby po něm vystřelila. Kůstka se však ovládne, ví, že by tím zpečetila svůj osud. Nechá si svou pomstu na chvíli, kdy nasype Sarazinovi cyklon B (získaný od Krásky) do lahve od šnapsu. Ostatní Kůstčiny zákaznicky vnímá čtenář pouhým výčtem jmen: „*Dvanáct: Herrmann Ritter, Tobis Zluwa,*

Ebergardt Massner, Dieter Schramm, Edward Petzina, Uwe Deutsch, Joachim Arnheim, Oswald Funcke, Ernst Jensen Bessel, Otmar Strasser, Kundar Jäcker a Peter Heiden“ (ibid., 310). Co spojuje všechny nacistické pohlaváry je vášeň pro vážnou hudbu (hraje se v nevěstinci), tvrdá disciplína (neboť jinak jim hrozí odchod na frontu) a používání germanismů a lágrových výrazů, kterým rozumí pouze vězni, kteří už jsou v táborech delší dobu: „Je to selekce?“ zeptala se Kůstka. „Co je to selekce?“ „Sortierung. Výběr.“ Děvče neznalo lágrové výrazy“ (ibid., 16).

Opakem těchto dvou mužských postav je rabín Gideon Shapíro, který je symbolem víry, nikoliv však neotřesitelné (jak již bylo zmíněno v kapitole „Narace“). Zatímco první a třetí část románu se vyznačuje stupňováním děje, část druhá je spíš statická a veškeré dění se odehrává ve vnitřním prostoru postav. Gideon si pokládá etickou otázku, co vše smí člověk udělat, aby přežil a mnoho dalších filosofických otázek (lidská existence, spravedlnost, paměť, vina, smrt, svoboda). Zpočátku Hance nerozumí, ale skrze dialogy si k ní nachází cestu a snaží se jí porozumět. Ačkoliv jeho poznání je velmi bolestné, Hanka u něj najde rovnováhu a rozhodne se žít budoucností. Jejich role se tedy proměňují. Postavu rabína vnímáme jako kladnou (pomáhá Hance) a váže nás k ní soucit, protože přišel ve válce o ženu a dceru. Jeho plastičnost je značná v zobrazení jeho měnícího se vztahu k Bohu.

Důležitou postavou je také vypravěč, který je součástí příběhu. Poznává Hanku po válce a ona mu vypráví svůj příběh: „*Vyprávěla na přeskáčku, v útržcích“ (ibid., 281). Vypravěč se čtenáři vyznává z lásky ke Kústce: „Miloval jsem ji tou krásnou a krkolomnou rovnováhou mezi tím, co máme a o čem sníme“ (ibid., 105) a spoluprožívá s ní její příběh: „Jsem s Kústkou, Hankou Kaudersovou. Ten první den, kdy si připadala jako syrová dužina neznámého ovoce, z něhož rvou dvanáctkrát nebo čtrnáct, patnáctkrát denně cizí ruce pecku. Slyším hlas oberführera Schimmelpfenninga, že v jiných*

nevěstincích přijímají holky i padesát chlapů denně, než se opotřebujou. Mám její kruhy pod očima“ (ibid., 297). Kůstka se však zdráhá jeho lásku opřevzat a tak je čtenář až do konce v napětí, jak jejich vztah dopadne: „Celou dobu předtím i potom byla Kůstka, Hanka Kaudersová, později moje žena, z masa a krve“ (ibid., 351). Do Kůstky není zamilovaný pouze vypravěč, ale také jeho kamarád Adler, který se rozhodl, že se s hrůznými vzpomínkami na lágr vypořádá psaním.

Z ženských postav se zde setkáváme s madam Kulikovou, která se stará o chod nevěstince a radí dívkám, jak přežít a s další prostitutkami: Estelou, Krikri, Zrzkou, Vysokou, Němou, Debíliou, Chytrou, Mariou, Ropuchou a Tlustou. Tyto postavy nejsou nějak zvlášť podstatné, nicméně čtenář je svědkem toho, jak jedna za druhou umírá (téměř všechny jsou zastřeleny u zdi stejně jako Kuliková, Debília je ubita k smrti, Kráska spáchá sebevraždu, Zrzku odveze gestapo a Estelu roztrhají dobrmani při evakuaci), což v něm umocňuje atmosféru zobrazovaného světa plného smrti. Estela stejně jako Kůstka skrývá svůj židovský původ a vydává se za árijku. Po celou dobu se obě bojí, aby nebyly prozrazeny. Velkým překvapením pro čtenáře je, když se v závěru románu dozvídá, že o nich celou dobu věděla Leopolda Kuliková: „Věděla jsem od začátku, kdo jsi. Držela jsem ti palce. [...] Dávej pozor na Estelu. Vyměnila jsem jí písmenko ve jménu, je to Estera“ (ibid., 345). Jejich hodnocení podle etické funkce je podobné jako u samotné Kůstky. Ke všem postavám, vzhledem k jejich osudu váže čtenáře soucit. Zajímavá je také postava Mathilde Kemnitzové, zdravotní sestry, jejíž vlak vykolejí v blízkosti nevěstince, když míří s ostatními sestrami a vojáky na frontu. Seznamuje se s Kůstkou, kterou zpočátku odsuzuje, ale nakonec se v ní vzbudí soucit a dá jí najíst (paradox, že Němka pomáhá židovce).

Svou roli zde hrají i postavy, které ožívají ve vzpomínkách hrdinů. Například postava Lilo, o které Hentschel Kůstce vypráví (viz kapitola

„Promluvvé formy“), aby tak navodil příjemnější atmosféru. Zároveň jeho vzpomínky na ni osvětlují, co ve válce pro vojáka znamená sex. Ve vzpomínkách Gideona Shapíra ožívá jeho rodina. Hanka je pro něj jakýmsi oknem do lágru a on má obavy z toho, zda si i jeho žena a dcera museli projít stejným peklem jako ona. Také hlavní hrdinka vzpomíná na svou rodinu a obává se, že by ji odsoudila za to, jakou cestu zvolila k záchraně svého života a myslí na ni téměř pokaždé, když přijímá své zákazníky: *„Kdyby její rodina žila, byla by i pro ně mrtvá zaživa. Neznali by ji. Nikdo z rodiny by na ni už nepromluvil. Vyvrhli by ji ze svého středu jako prašivou ovci. Ve své duši by ji pohřbili. Netruchlili by po ní, nedomlili by se za ní“* (ibid., 88).

Velmi časté je v románu zobrazování zvířat. Jsou zde popisovány velmi drsné psí zápasy, které jsou paralelou k tomu, jak se člověk chová v extrémních životních podmínkách: *„Pochytali v pustině zdivočelé psy, nechali je vyhladovět a k souboji vybrali stejně velké dvojice. Mezi ně hodili nejvysláblejšího, aby ho ostatní roztrhali a namlsali se krve. Pár dní jim nedali napít a nenechali je ani lízat sněh. Ochudli tak jejich organismus o vodu, aby krev nestříkala“* (ibid., 24). Objevuje se tu stejný motiv krysy, jako v novele Z deníku sedmnáctileté Perly Sch. Opět je zde myš přirovnávaná k židům: *„Musí to být židovská myš. Nestací asi jen vůle k životu. Nebo se přikrčit před upálením. Myš musí být chytrá a mít štěstí, jinak nepřežije“* (ibid., 91).

Všechny postavy pracovníků waffen- SS mají jméno i příjmení, zatímco prostitutky mají jen přezdívky, které získaly na základě nějakého vnějšího znaku nebo charakterové vlastnosti. To může souviset s tím, že pro jejich zákazníky nebylo jméno důležité, neboť od dívek nechtěli nic jiného než uspokojení. Zajímavé je, že jméno vypravěče je v románu zmíněno pouze jednou: *„Podívej, co všechno se tam naučil (rozuměj ve válce- pozn. LZ) tady Jindra Kraus,“ ukázal na mě“* (ibid., 282).

10. Shrnutí

Jak jsme měli možnost vidět, Lustigovo dělení postav na kladné a záporné nevychází pouze z dichotomie vězni a vězňitelé. Ani postavy židovské se nechovají vždy morálně: kradou, prostituují se a lžou. To všechno však dělají v situaci ohrožení života, hnáni pudem sebezáchovy. Autor zpochybňuje mezní zkušenost, ukazuje, že i tábor byl prostorem pro touhy a city, prostorem, kde nepřežili vždy jen ti nejčistší. Pokud se čtenář bude rozhodovat o morálnosti či amorálnosti židovských postav bude si muset zodpovědět otázku, který svět stanovuje pravidla morálky. Navíc, jak již bylo řečeno, mezní situace ukazují, že morálka je natolik křehkou záležitostí, že její čistá podoba je v extrémním prostředí deformována a musí tak být znovu zvažována a definována. Vzhledem k tomu, že většina hrdinů podstupuje nerovný boj, bude k nim čtenář pocíťovat nejspíš soucit. Někdy i sympatii, neboť hrdinové nezůstávají pasivní, ale o svůj život bojují. K postavám vězňitelů bude čtenář nejspíš cítit antipatii.

Téměř všechny postavy, kterými jsme se zabývali, jsou postavami plastickými, psychologickými. Charakterizuje je velké množství rysů, což způsobuje to, že jsou neuchopitelné, neuzavřené a tedy většinou nepředvídatelné. Čtenář se pak nesoustředí pouze na rysy postavy, ale také na její budoucí jednání (anticipace). Tyto postavy budí ve čtenáři pocit větší důvěry, neboť působí jako skuteční lidé.

V Lustigových dílech se postavy profilují převážně pomocí nepřímé charakteristiky. Čtenář je tak nucen konstruovat postavu na základě jejího vzhledu, činů, promluv, vědomí, ale i skrze jméno. Nepřímá charakterizace tedy zapojuje čtenáře do vzájemné interakce víc než charakterizace přímá. Vzhled je většinou popisován přímo. V souvislosti s židovskými hrdinkami je důležitý, neboť jim zachraňuje život. Navíc je vzhled jedním z atributů, na jejichž základě je židovská rasa vyvražďována. Jednání postav poukazuje na

jejich vlastnosti, ideje, postoje a vztah k okolí. Zároveň poukazuje na vývoj postavy. Na základě svých zkušeností může čtenář interpretovat postavu a odhadovat její další jednání. Co se týče promluv postav, je zajímavé to, že nacistický slovník přejímají i postavy židovské, protože se to od nich ve světě fikce očekává. Časté jsou také opakující se slovní spojení či věty, které hrdinové pronášejí, jejich funkcí je udávat vyprávění vnitřní rytmus. To, že má čtenář možnost nahlížet do nitra postavy, ho podprahově ovlivňuje ve prospěch této postavy. Pojmenování Lustigových postav je buď velmi přesné (jméno, příjmení, případně hodnost) nebo redukované (iniciály, pojmenování na základě vnějšího znaku), což může souviset s humanistickou univerzalizací nebo s tím, že jméno nebylo pro vězně důležité, neboť je většinou čekala blízká smrt.

Všechny námi analyzované hlavní postavy jsou zdrojem akce (určují děj), nejsou tedy pouhými pasivními objekty, které přijímají svůj osud. Perla a Hanka se vydávají za árijky a prostituují se; Markýz krade chléb a chystá se s přáteli utéct z transportu – to vše proto, aby se vzepřeli svému osudu, aby přežili. Dita válku přežila fyzicky, ale ne psychicky, bojuje však a hledá v poválečném světě své místo. I když se někdy může zdát, že jsou postavy navenek pasivní, zobrazení jejich vnitřního života prozrazuje opak.

Vedlejší postavy většinou slouží k sebevymezení postav hlavních, což je typické pro existenciální román. Ačkoliv je vedlejších postav v některých dílech velké množství (Dita Saxová, Krásné zelené oči), cítí se hlavní postavy osamoceny. Vedlejší postavy mají často jedinou funkci, a to zemřít (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch., Krásné zelené oči), postavy hlavní jsou pak svědky mizení svých nejbližších a často to v nich vytváří obavu i o jejich vlastní životy.

11. Prostor a jeho funkčnost

Místo je dějištěm příběhů a představuje prostředí, ve kterém postavy jednají. Pro literaturu je důležitý prostor vyprávěný, který je zakoušen postavami nebo konstruován vypravěčem. Bývá těsně spjat s časem (časoprostor). Tomu jsme se věnovali v kapitole „Narace“, nyní se tedy budeme věnovat pouze prostoru. V této části diplomové práce vycházím především z publikace Alice Jedličkové „Zkušenost prostoru“ a z knihy Daniely Hodrové „Místa s tajemstvím“.

Z hlediska recepce je pro nás neúplnost fikčního prostoru (mezery) přijatelná, protože jsme schopni na základě mimotextové zkušenosti vnímat časoprostor kontinuálně. Co se prostoru týče, víme, že za zobrazovaným horizontem prostor nekončí, ale pokračuje (referenční zkušenostní rámec). Při recepci se však nebudeme držet toho, že je fikční svět chápán jako analogický k našemu, ale budeme ho chápat jako sémiotický projekt, jehož neúplnost bude sémantizována jen v případě, že text k tomu poskytuje vodítka (interpretace pouze ve vztahu k textu).

I když prostor patří do fikčního světa, odkazuje často k lokalitám, které skutečně existují/existovaly. Tak je tomu i v dílech Arnošta Lustiga (Terezín, Osvětim, Praha). My však budeme pracovat s nulovými prekoncepty našich čtenářů o těchto místech, abychom zjistili, zda je Lustig schopen vytvořit funkční prostor bez toho aniž by spoléhal na kulturní encyklopedii čtenářů.

Zobrazování prostoru se děje závisle na narativní perspektivě. Odkazujeme zde na Franze K. Stanzela a jeho pojetí perspektivy, které se promítá též do perspektivy prostorové (perspektivizace x aperspektivizace). Z hlediska prostoru je pro něj významnější vnitřní perspektiva (centrum perspektivy v hlavní postavě nebo uprostřed dění), neboť ta zprostředkovává vzájemné vztahy objektů a pozorovaných osob, zatímco perspektiva vnější

(centrum perspektivy mimo hlavní postavu nebo na okraji dění) je pro něj spíš otázkou kategorie času.

Díla mohou být vázána k jednomu (*Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* - Terezín, *Druhé kolo* - železniční trať) či více místům, někdy i zcela odlišným (*Krásné zelené oči* - Osvětim, Pětikostelí, Praha; *Dita Saxová* - Praha, Švýcarsko). V této souvislosti pro nás bude důležité překračování hranic mezi místy (topos cesty) bohaté na symbolické významy (např. protiklad vnitřního a vnějšího prostoru).

Prostor, se v literatuře znázorňuje pomocí subjektivního popisu, který zpomaluje tempo vyprávění a souvisí především s expresivností, selektivitou a kinetičností. Expresivnost se projevuje citovým vztahem k objektu, takový popis krajiny nazýváme líčením (u Lustiga výjimečný jev většinou v kontrastu s jinak krutým prostředím). Selektivita pak spočívá v úspornosti, v osobním úhlu pohledu (subjekt má limitované znalosti). Kinetičností je míněn popis, který znázorňuje prostor z hlediska, které je samo v pohybu. Jedná se tedy o dějový prvek, kdy popisující úlohu přebírá dialog nebo vyprávění.

11.1 Druhé kolo

Velmi důležitým prostorovým motivem je v povídce Druhé kolo motiv železnice, kde se děj odehrává. Železnice je na jedné straně symbolem technického pokroku, na straně druhé symbolem masivního zneužití tohoto dopravního prostředku k přesunu lidí do koncentračních táborů. Spolu s bránou a komínem patří koleje, vedoucí často jen jedním směrem, ke třem nejvýraznějším znakům vyhlazování: „*Do této chvíle přešlapovali, zkrěhlí, poněkud stranou ostatních, za otevřeným nákladním vagónem. [...] Stáli na tomto místě již třetí den – transport smrti – u volné koleje trati*“ (A. Lustig 1958, 24).

Zajímavý je protiklad toho, jak postavy reflektují prostor, ve kterém se ocitají: „*Křížová trať vedla na tom místě zelenou loukou kolem pahrbku, podél něhož protínal most škarpu. Nebyla hluboká, protékalo tu něco kalného, zhoustlého úponky, hlínou a zetlelým listím. Ztěžklá, pomalá voda se prodírala mělčinou*“ (ibid., 25) a jak vnímají prostor, v němž by chtěly být, jehož popis je až lyrizovaný (líčení): „*Pohlížel nyní, jak běžel, pouze na to, co vězelo před ním – ale to bylo jasné a zářivé jako bělostnost bříz, prohýbajících se pružně na protějším svahu, tak nádherně nazelenalém*“ (ibid., 25). Nápadný je symbol bříz jako něčeho nového (počátek jara). Zvláštní z hlediska čtenářské recepce je i to, že přestože je prostor otevřený (kdesi na trati) a statický (vagon stojí) je pro hlavní hrdiny vězením, ze kterého chtějí utéct.

Dalším prostorovým symbolem je zde kruh. Markýz musí ukrást chléb během chvíle, než scharführer vykoná svůj pravidelný hlídkový kruh. Tento motiv se v povídce několikrát opakuje: „*[...] musel to tedy stihnout tam a zpátky, dříve než se kruh jeho hlídky uzavře. Mohlo to být sto metrů*“ (ibid., 25). Kruh skvěle dokresluje celou situaci, neboť je symbolem času, který je

pro Markýze velmi podstatný. Zároveň může značit zamotanost myšlení a činů, která se v Markýzovi odehrává.

Důležitým okamžikem je pro Markýze chvíle, kdy je zachráněn maličkým, který vytvoří mezi ním a scharführerem bariéru, čímž ho zachrání: „*Stál najednou zde, mezi ním a scharführerem, jako lidská zed'*“ (ibid., 34).

11.2 Dita Saxová

Tato novela se váže k více místům. Zatímco první tři části se odehrávají v Praze, poslední část se odehrává ve švýcarském Grindewaldu. Ve vzpomínkách se Dita vrací také do Březinek: „*Po koupeli stála s matkou nahá před německým vojákem, který dohlížel na rozdělení prádla. [...] Díval se na obě, jako by ještě něco chtěl; vzápětí matku vyřadil pohybem ruky. Věděly, co to znamenalo. Klekla si před vojákem a prosila za matku. Měl oči prázdného člověka, ale všechnu moc světa, život i smrt v jediném slovu. Kopl do ní, plivl jí do tváře a znovu ukázal matce pohledem, kam má jít*“ (A. Lustig 1962, 30) a do Terezína: „*Nejhezčí místo na světě. To je asi pro každého sporné. V Terezíně jsem měla na starosti děti*“ (ibid., 97). Zde vidíme paradox, že Dita vzpomíná na Terezín v dobrém, protože tam měl její život smysl, když se mohla starat o druhé. Tyto zmínky jsou jedinými vzpomínkami na koncentrační tábor (jak už bylo řečeno výše). Přestože novela nezobrazuje svět vyhlazování, najdeme v ní dva ze tří jeho symbolických znaků- komín: „*[...] za komínem v Březinkách byl zas jen komín v Březinkách*“ (ibid., 116) a koleje (zde nádraží): „*Dita Saxová neměla nádraží ráda. Připadalo jí i dnes jako pohřebiště*“ (ibid., 177).

Děj v Praze je situován do židovského Domova mládeže v Lublaňské 53, kde Dita bydlí v pokoji číslo 16 spolu s dalšími dívkami, které přišly o veškeré příbuzné. Zobrazován je také svět chlapců, kteří obývají Domov v Krakovské ulici. Děj v Praze se však nesoustředí pouze do těchto dvou budov, ale také do ulice Maislová, kde sídlí Červený kříž. Právě tam plánoval loupež Alfred Neugeborn, jehož cesta do cíle je velmi podrobně popsána, což zpomaluje tempo vyprávění, ale zároveň zvyšuje napětí celé situace. Dále je děj situován do klenotnictví (kam si jde Dita koupit náramek), do hostince (kde se Dita intimně sblíží s D. E.), na hřbitov (pohřeb paní Goldblattové), na radnici (když se vdává Líza Vágnerová), do kavárny Sia (kde se pořádá

večírek) nebo například do podniku Sofokles (kde se o Ditu pokouší Maxmilian Gottlob). Ačkoliv jsou veškerá místa podrobně popsána, čtenář se v nich jakoby ztrácí, stejně jako se Dita ztrácí ve svém životě.

Důležitý je v novele leitmotiv cesty. Emigrace se totiž netýká pouze Dity, ale i dalších postav: bohorodička odjíždí za snoubencem do Anglie, Herbert za strýcem do San Salvádu a D. E. do Paříže. Ditiny adaptační schopnosti na normální život byly trvale poznamenány válkou a ona se nedokázala včlenit do nových poměrů. Stejně jako v jiných situacích volí Dita útěk, a to i přesto, že ji před nesmyslností emigrace několikrát varuje profesor Munk: „*Svět je jen jeden. Není kam utéci, děvenko*“ (ibid., 186). K odjezdu do Grindwaldu se rozhodne proto, že doufá, že ve Švýcarsku najde to, co nenašla v Praze, že se zbaví pocitu vykořeněnosti a ztracenosti ve světě, že unikne před svou minulostí: „*[...] měli strach z krupobití a chtěli něco stihnout ještě předtím, než přijde; jenže to krupobití už dávno přešlo a nikdo z nás tomu ještě pořád neuvěřil*“ (ibid., 67).

Emigrace však vede k tragickému vyústění Ditina osudu. Nejvíc pasáží líčících až lyricky přírodu najdeme právě ve čtvrté části novely, kde Dita obdivuje krásy Alp. Často a ráda pozoruje ledovec, ze kterého také nakonec skočí: „*V té chvíli, kdy klouzala a kdy se její tělo kutálelo dobrých tři sta metrů po výstupcích země a hranolech ledu, naráželo na skálu, obrostlou světle zeleným mechem, a kdy se pak řítilo dolů, cítila Dita Saxová svůj pád jako let volným prostorem, pohlcujícím výčitky za zbytečný život, za zmarněný sen Josefa Saxe a malé Věry Saxové z Josefovské ulice číslo 7, a ponechávajíc ve slunci jen těch několik dnů, kdy se starala o cizí děti*“ (ibid., 209). I z této ukázky se nám Terezín jeví jako místo, kde se Dita cítila dobře, stejně jako v okamžicích kdy padá z ledovce.

11.3 Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Dílo je vázáno především k jednomu místu: „*Je to už jedenáctý den, co spím na půdě vedle Hasičského domu na třídě L. Pan L. pro mě zařídil mansardu. Mám odtud výhled na hory okénkem ve střeše na Hamburská kasárna, odkud odjíždějí transporty a kam přijíždějí nové*“ (A. Lustig 1979, 9). Tento podkrovní pokoj v Terezíně je také místem, kde Perla přijímá své zákazníky a promlouvá s panem O. (se kterým však nemá pohlavní styk). Dalším místem, kam často vedou Perliny kroky je blázinec v kasárnách Kavalír, kam chodí s Ludmilou navštěvovat Melisu, která se zbláznila potom, co ji odtrhli od rodičů. Perla se také zúčastňuje kabaretního vystoupení Netopýr a fotbalového zápasu: „*Dohrává se podzimní liga, kterou zavedli Němci po popravách lidí, kterým přišli na to, že přes nejpřísnější zákazy posílali dopisy příbuzným, jak to tu vypadá a někteří ani to ne, jen to, že žijí, pracují a jsou v pořádku*“ (ibid., 30). Tyto aktivity připomínají vězněným minulost a získávají tak nový rozměr. Slouží ke konfrontaci každodenního života s životem, v němž lidé bojují o život. Je zde přítomen i topos (nechtěné) cesty a to transportu na východ, který nemine ani hlavní hrdinku, a který je pro všechny velkou neznámou. Jen Perla díky známosti s panem L. ví, že odtamtud už se lidé nevracejí: „*Nejhorší jsou dny, kdy se svolává do transportů. Stačí jen poslouchat, jak úředník z Centrální evidence vyvolává čísla a jména lidí a bloků a ubikací. Je mi jako bych se zmenšila, jako bych byla menší, než ten nejmenší hmyz a čekala, zda to bude moje jméno, co přečte a vyvolá úředník jako příští. A pak přijde úleva, jako by člověk vešel z mrazu do tepla, z pekla do nějakého nezměřitelného bezpečí, že jsem to tentokráte nebyla já, že to bylo jméno mého souseda, přítele, nepřitele, matky, otce, bratra, sestry*“ (ibid., 67).

Prostor odkazuje i k lokalitě, která skutečně existuje, k Lidicím a k jejich vypálení: „*Dne 9. VI. 1942 v 19.45 hod. mi nařídil telefonicky SS*

gruppenführer Frank z Berlína, že na základě rozhodnutí Vůdce má být obec Lidice vypálena. Dospělí muži mají být zastřeleni, ženy přijdou do koncentračního tábora a děti mají dostat vhodnou výchovu“ (ibid., 55). Následuje podrobný seznam zabaveného majetku a zvířectva. Toto hlášení nepřímo popisuje výraznou vlastnost Němců - pedanství.

I bez zapojení kulturní encyklopedie je čtenář schopen vnímat svět, který hrdinové obývají, jako svět nerovného boje: „*A uvedl to, co nadhodila jednou i Ludmila, o matkách, které se musely dívat na to, jak při vystupování transportu z vlaku rozbíjejí vojáci úderem o zeď hlavičky jejich nemluvnatům [...]“ (ibid., 141). Svět plný strachu z toho, co bude zítra nebo ještě dnes: „A tak ve chvíli, kdy si myslí, že mají to nejhorší za sebou, přijdou o zbytek majetku a stojí překvapení, jako by z nich někdo stáhl šaty. Někteří zkamení, jako by nevěřili svým očím. Někteří pláčou“ (ibid., 41). Svět plný zla a smrti: „Ty mrtvé sváží během dopoledne pohřební vozy, tažené lidmi, osm vpředu, osm po stranách a čtyři vzadu a předtím a potom slouží vozy pekárnám na rozvážku chleba nebo na převážení stavebního materiálu“ (ibid., 15). Svět, kde se s lidmi zachází jako se zvířaty: „Jíme jako koně ve stoje, nebo v chůzi, spíme v chlívě jako hovada, jsme ustrašení, i když nic na pohled nehrozí a hlavně posloucháme jako otroci“ (ibid., 21). Svět, kde existují plynové komory: „Ale tak to možná chápu až teď, kdy sem pronikají první zvěsti o místnostech bez oken, i když to byly původně tělocvičny, jízdrny, skladiště nebo opravdové koupelny se sprchami. Dívám se s podezřením na parní lázně a nechci si příliš domýšlet, co všechno můžou znamenat neprodyšné dveře, kde z vnitřní strany nejsou kliky“ (ibid., 84). Svět, který opustil Bůh: „Bože, odsuzuju tě k tomu, aby ses za to všechno stal člověkem. Jako člověk dostaneš číslo a vzdáš se toho, na cos celý život pracoval, necháš si jen padesát kilo a nastoupíš do Veletržního paláce a odjedeš nákladním vlakem do Terezína a ztratíš všechna práva, která oddělují člověka od zvířete, které vynalezlo oheň,*

písmo a hrdost. Ale na tom to ještě neskončí. Budeš mít hlad a bude ti zima. Ztratíš důvěru v budoucnost. Budeš nemocný a nenajdeš lékaře, budeš sám, ale nebudeš mít ani tušení o tom, co stalo s tvými nejbližšími“ (ibid., 106). Svět, na který si jeho hrdinové už zvykli: „Někdo si zamane a vyhlásí, že v pondělí se hubí cikáni, v úterý židi, ve středu Zulukafři a ve čtvrtek Američani. A mě ani tobě už to ani nepříjde, protože to patří k běhu věcí, jako že země se točí, slunce vychází a zase zapadá [...]“ (ibid., 42).

Paralelou k zobrazení genocidy jsou monopoly, které hraje Haryček Geduld zprvu podle židovských pravidel: „*Padla mi dvakrát šestka: "Pošlete okamžitě dva tisíce smradlavých židů na odklizení sněhu na letiště Ruzyni.“ Pak mi padla pětkrát dvojka: "Vraťte bance peníze, cenné papíry, šperky, hodinky, snubní prsteny, vyberte si potvrzení a čekejte na povolání do transportu“ (ibid., 24) a pak podle těch německých: „Dostala jsem kartičku: "Zastřelte svého otce, zapřel židovskou babičku“ (ibid., 63).*

11.4 Krásné zelené oči

Román Krásné zelené oči je vázán k více místům, proto budeme analyzovat prostor postupně ve všech jeho částech. První část románu se odehrává v koncentračním táboře Auschwitz - Birkenau a v polním nevěstinci Nr. 232 Ost u řeky San v Polsku. Auschwitz - Birkenau je místo označované jako konečná stanice, kde vládne bezčasí (čas mrtvých) a kde jsou židé vnímáni jako podlidé. Jsou okradeni, odtrženi od svých rodin a podrobováni pravidelným selekcím, starci a děti končí v plynových komorách: „*I kdyby o tom nepřemýšlel, déle než vteřinu, uměl si každý člověk v Auschwitz- Birkenau sám sebe představit v podzemní svlékárně, jak ze sebe stahuje šaty a jde do sprch, než se za ním zavřou neprodyšné dveře bez kliky zevnitř a z falešných kropiček na stropě začnou padat krystalky cyklonu B, z něhož se na vzduchu stane plyn*“ (A. Lustig 2000, 18). Setkáváme se zde s explikací šoa, Lustig totiž jako jediný autor nahlíží až do samotných prostor plynových komor: „*Nikdo, kdo prošel Auschwitz- Birkenau , si neušetřil představu cyklonu B v chřípí, na patře, v očích. Ten první doušek, po němž se začne člověk dusit a dávit, než mu vylezou oči z důlků, ukouše si prsty, prasknou plíce. Obraz na sebe natlačených těl. Co přišlo potom. Zašlapané děti na podlaze, když po sobě lidi lezli, aby se vyšplhali ke stropu, kam se dostal plyn naposledy*“ (ibid., 62). I Hanka se do těchto prostor podívá, když je nucena uklízet tam krev po mrtvolách, aby nově příchozí nepojali podezření. Pokud někdo přežije, je to pouze na úkor někoho jiného. Někteří vězni jsou vybráni jako pokusní králici doktorům, kteří jim amputují končetiny, kastrují je nebo sterilizují.

Prostor v nevěstinci je většinou redukován na prostor kóje, prostor před branou, kam chodí děvčata odklízet sních a prostor umývárny, kde ze sebe Kůstka smývá pocit viny. Hanka, stejně jako Dita, obývá pokoj číslo 16. Jde o prostor uzavřený, umocňující atmosféru napětí mezi Hankou a jejími

zákazníky. Zároveň je symbolem světa Kůstky, neboť v něm tráví veškerý svůj čas. Má v něm pouze kamna, lavor a postel. Lyrické pasáže popisující prostředí se tu objevují zcela sporadicky a většinou v kontrastu s hrůzami, které se v tomto prostředí odehrávají: „*Přes noc nesly koruny zdi statku čerstvou sněhovou hradbu jako dozadu protáhlou kuchařskou čepici [...]. Chodbou se táhl nápis špičatými gotickými písmeny v rudé a hnědé: Narodili jsme se, abychom zahynuli*“ (ibid., 9). Z tohoto úryvku také vyplývá, že děj se odehrává v průběhu zimních měsíců, i přesto se v nevěstinci netopí a dívky trpí podchlazením. V nevěstinci platí pravidla, která se při porušení trestají výpraskem. Po třetím výprasku je dívka odvedena do hotelu pro cizince, nebo odsouzena k smrti. Často je zmiňovaná organizace Lebensborn (Pramen života), která zde měla sídlo ještě před vznikem nevěstince. Tato organizace měla sloužit k plánovanému páření, aby tak vznikla čistá německá rasa.

Druhá část románu se odehrává v Pětikostelí v Maďarsku. K Rabínovi se Hanka dostala při ústupu Němců, když evakuovali nevěstinec (topos cesty). Utekla a ukryla se ve vagonu s uhlím. Chvíli se skrývala a na černo pracovala, ale když ji začalo hrozit nebezpečí prozrazení, vydala se do Pětikostelí. U rabína strávila Kůstka deset dní, během kterých mu vyprávěla, čím si prošla. Když mu popisuje Auschwitz - Birkenau neopomene zmínit ostnaté dráty a komín (často opakovaný motiv), který je jedním ze tří nejvýraznějších znaků vyhlazování: „*Jeden za druhým kolem mě odcházel do komína. Někdo se zdržením, oklikou, ale nakonec všichni*“ (ibid., 109). Vypráví mu o tom, jak lidé z hladu jedli mrtvé ptáky a krysy; jak byla nucena odklízet mrtvoly; jak esesáci házeli batolata do pece v peřinkách nebo do jam, kde se pálila na vlastním tuku. Po jejím vyprávění rabín přehodnotil své vidění světa: „*Rabín si rozdělil svět na tady a tam. Na odtud a odtamtud. [...] Nebylo to už jen rozdělení na nebe a zemi a peklo a ráj, bylo to jen peklo, oddělení pekla, peklo a předpekli a nakonec jenom peklo*“ (ibid., 140). Podobně jako v novele

Z deníku sedmnáctileté Perly Sch., i zde nacházíme zmínku o vypálení Lidic a navíc ještě i o vyhlazení města Oradour (skutečné události).

Třetí část románu se odehrává opět v polním nevěstinci a v Praze. Stejně jako v první části i zde je v dálce stále slyšet dělostřelba a rachot vlaků (nově přijíždějících transportů). Při popisech prostoru nevěstince převažují opět výrazy jako tma, šero a ticho. I zde najdeme kontrast mezi líčením přírody a krutostí esesáků, když Sarazin vzpomíná na masakr v Ponarech (skutečná událost): „*Protáhlo se to do noci, než si shromáždění, muži, ženy, děti a staří vykopali jámy pro přibližně pět tisíc lidí. Dostali rozkaz svléknout se do naha. Bylo to na mýtině v hustém borovém lese. Vanul svěží vítr, svítíl plný měsíc, nebe bylo bez mráčku. Nikdy nezapomněl na tu noc, na vůni pryskyřice, na ticho těch, které střídali, jednoho po druhém nebo ve skupinách. Nikdy nezapomněl, jak padali nebo klouzali do jam, předklonění nebo vkleče na pokraji, podle příkazu střelců, aby nepřepadali na druhou stranu“ (ibid., 251). Kromě této skutečné události, zde najdeme ještě osvobození Prahy. Po válce Hanka bydlela v židovském sirotčinci v Belgické 25. Stejně jako Dita Saxová, i Kůstka přemýšlela o emigraci, ale nakonec zůstala v Praze. V této části románu vzpomíná Hanka na to, jaký byl svět před válkou, když začaly platit norimberské zákony (zákaz: kupovat ovoce a zeleninu, být po osmé večer na ulici, chodit do školy). Užívá si svobody a navštěvuje s Adlerem a vypravěčem kina a kabarety. Při cestě do ozdravovny Obce v Ostravici srovnává vypravěč jízdu vlakem teď a tehdy: „*Mijeli jsme lesy, pole a továrny s komíny jako v Auschwitz- Birkenau. [...] Vesnice, kde si lidi žijí po svém a nestarají se o to, co se děje. Lidi, kterým jsme záviděli, když nás převáželi z lágru do lágru. [...] Věděli jsme kam – a že na konci cesty se nám nic nestane. Žádná konečná kolej a brána s nápisem Arbeit macht frei“ (ibid., 293). V této ukázce jsou zobrazeny další dva znaky vyhlazování: koleje a brána.**

V tomto románu je tedy prostor koncentračních táborů popsán nejpodrobněji ze všech námi analyzovaných děl. Snad proto, že Lustig začíná psát i pro amerického čtenáře, jehož kulturní encyklopedie neobsahuje takové znalosti o genocidě jako u čtenáře českého.

12. Shrnutí

Lustig klade velký důraz na ohraničenost prostoru, která je závazná a těžko propustná (svět nesvobody). Symboly nedosažitelnosti vnějšího světa jsou dráty a zdi. Rozděluje prostor na „venku“, ve světě svobody a „uvnitř“, v zajetí. Nejčastějším prostorem v námi analyzovaných dílech je prostor koncentračního tábora a uvnitř něj prostor pokoje/ kóje – vězení ve vězení (výjimka u Dity Saxové, zde pokoj v sirotčinci). Pokoj je jako jedno ze základních míst lidské existence místo uzavřené, ohraničené čtyřmi stěnami, může tedy působit stísněně a představuje protiklad k otevřené krajině (která je v Lustigových textech popisována lyricky, oproti popisu pokoje). Vzhledem k tomu, že se pro naše postavy jedná o pokoj cizí, mohou se v něm cítit nejistě a může být pro ně dokonce i nebezpečný. V našem případě jsou zde postavy jako vězni nuceni setrvat proti své vůli, navíc pro ně pokoj přestává být místem soukromým, intimním, protože jsou zde navštěvovány svými zákazníky (Dita ho sdílí s dalšími spolubydlícími).

Důležitý je zde také topos cesty, ať už cesty jako hledání cíle (Dita Saxová), nechtěné cesty do neznáma (Druhé kolo, Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.) nebo cesty do světa svobody (Krásné zelené oči).

Jak jsme měli možnost vidět, Lustigův popis prostředí není statický, ale je součástí dějové linie. Popisuje sice vnější podmínky a okolnosti děje, ale v samotném vyprávěcím toku, takže děj není nějak přerušován popisnými pasážemi, ale je plynulý.

Prostor je zde velmi důležitý, neboť předurčuje jednání postav (Perla a Kůstka se prostituují, aby přežili; Markýz krade, aby on a jeho přátelé nezemřeli hlady; Dita není schopna se adaptovat na poválečný stav, protože se v ní hluboce zakořenil prostor koncentračního tábora). Většinou zde nacházíme perspektivní zobrazení prostoru. Zpočátku ze strany vypravěče, kde chybí detailní popis a dílo tak v otázce prostoru zůstává otevřené pro

čtenářovu fantazii. V pozdějších dílech je nám prostor představován skrze vědomí postavy (čtenář se dívá optikou postavy), což zvyšuje míru závažnosti prostoru. Slouží sice k lepší představivosti, ale už zde není tolik prostoru pro čtenářovu interakci s dílem. Navíc osobní úhel pohledu značí limitované znalosti o prostoru. Prostor není v Lustigových textech pouhým pozadím, ale je to aktivní prvek díla, podílí se na vytváření děje tím, že determinuje jednání postav. S tím souvisí také prostor vnitřního světa, který je čtenáři odkrýván a kterému jsme se věnovali v kapitole „Narace“. Ve vnitřním světě většinou postavy reflektují svou pozici ve světě vnějším.

13. Závěr

Z uvedených analýz vyplývá, že Lustig není autorem, který by spoléhal pouze na čtenářovu kulturní encyklopedii nebo snad na argumentaci osobní zkušeností, která za příběhy koncentračních táborů v jeho případě stojí. Jeho texty současně necharakterizuje nějaká unifikace vyprávěcích způsobů a prostředků, ale naopak jejich rozmanitost, vždy funkčně volena vzhledem k zamýšlenému účinku na čtenáře. Lustig ve svých dílech využívá rozdílné vyprávěcí postupy i promluvové formy, účelně kombinuje a střídá různé podoby pořádku a tempa vyprávění. I vypravěč je důležitým nástrojem angažování čtenáře a získávání jeho pozornosti. Volbou vypravěče Lustig často znejišťuje svého čtenáře, který tak musí být velmi pozorný při hodnocení fikční skutečnosti.

Dále se podařilo zjistit, že Lustigovy postavy jsou většinou plastické a aktivní, což narušuje tradiční vnímání oběti jako muslimana čekajícího na smrt. Postavy jsou zobrazovány pomocí nepřímé charakteristiky a často se v myšlenkách vracejí do minulosti. To může souviset s tím, že oběti ignorovali objektivní změny natolik, že vymazali skutečnost aktuální a vyměnili ji za tu minulou, případně budoucí.

Pro Lustiga je typický ohraničený a stísněný prostor, determinující jednání postav. Důležitý je pro něj také topos cesty. Bez ohledu na aktualizovanou kulturní encyklopedii čtenářů je Lustig schopen vykreslit prostor, který determinuje jednání jeho postav velmi realisticky. Navíc činí i nejednoznačným prostor koncentračního tábora, čímž narušuje tradiční vnímání tohoto prostoru jako místa, kam šli židé jako ovce a kde bylo možné pouze čekání na smrt. Lustig tak komplikuje tradiční vnímání oběti a jeho knihy v tuto chvíli dokazují, že nejsou jakousi ilustrací dopředu daných tezí či hesel kulturní encyklopedie, ale naopak přispívají k jejich redefinování. V koncentračních táborech docházelo k devalvaci hodnot, což mělo za

následek obrácení všech hodnot naopak a právě to bylo důvodem toho, že se morálka stala relativní. Ve světě bez hodnot se z dobra stává zlo a bezpodmínečná mravnost je pouhým ideálem. Povahové rysy člověka jsou v extrémním prostředí drážděny citelněji než v prostředí normálním. Změnu charakteru obětí ovlivnil šok z příchodu do tábora a strach z deportace, tedy ze smrti. V mezní situaci upřednostňují lidé zpravidla sebezáchovné hodnoty před těmi mravními, to však neznamená, že by neměli ponětí o morálce. Člověk se může chovat lidsky pouze v lidských podmínkách, proto nemůžeme soudit činy, jichž se někdo dopustil v nelidských podmínkách. Při zobrazování postav využívá Lustig nepřímou charakterizaci, čímž opět vtahuje do interakce čtenáře, který je tak nucen rozpoznávat charaktery postav na základě jejich jednání, vzhledu nebo promluv a angažuje se tak v procesu spoluutváření jejich smyslu i smyslu díla jako celku.

Na základě naší analýzy můžeme konstatovat, že ve své počáteční tvorbě přenechává Lustig čtenáři větší aktivitu, větší prostor pro participaci na utváření smyslu díla. V dílech pozdějších naopak více vede čtenáře a více tak kontroluje jeho rozhodování nad textem. To se projevuje inklinací k větší zaplněnosti fikčního světa (což dokládáme na románu *Krásné zelené oči*). Nicméně i nadále zůstávají jeho díla otevřena individuálnímu čtenářskému zážitku.

14. Seznam literatury

Primární literatura

- LUSTIG, A. *Démanty noci*. Praha: Mladá fronta, 1958.
- LUSTIG, A. *Dita Saxová*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- LUSTIG, A. *Krásné zelené oči*. Praha: Peron, 2000. ISBN 80-902866-0-7.
- LUSTIG, A. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-070-5.

Sekundární literatura

- CINGER, F. *Arnošt Lustig zadním vchodem*. Praha: Mladá fronta, 2009. ISBN 978-80-204-2022-0.
- DOLEŽEL, L., KUCHAR, J. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha: Orbis, 1961.
- DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.
- DOLEŽEL, L. *O stylu moderní české prózy*. Praha: Československá akademie věd, 1960.
- FOŘT, B. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Theoretica&Historica, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8.
- FUKS, L. Doslov, in LUSTIG, A. *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-82-2.
- HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP- Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-85917-03-3.
- HOLÝ, J. a kol. *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1245-4.
- HOLÝ, J. *Šoa v české kultuře a literární paměti*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-14-1.

- HVÍŽĎALA, K. Arnošt Lustig. In *České rozhovory ve světě*. Köln: INDEX, 1981.
- CHALOUPKA, O. Arnošt Lustig. In *Příruční slovník české literatury od počátku do současnosti*. Brno: G5, 2005, s. 549-552. ISBN 80-86785-03-3.
- JEDLIČKOVÁ, A. *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1829-8.
- KLÍMOVÁ, H. Totalita, intimita, spiritualita. Naše minulá a současná snažení toužení a pokušení. In *Trauma, řád, identita*. Praha: Rafael institut, 2008. ISBN 978-80-87060-09-4.
- KOUBA, M., LUSTIG, A. *Dobry den, pane Lustig (Myšlenky o životě)*. Praha: Aequitas, 1999. ISBN 80-902774-0-3.
- KUBÍČEK, T. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LINKE, A. Doslov, in LUSTIG, A. *Noc a naděje. Démanty noci. Dita Saxová*. Praha: Československý spisovatel, 1966. ISBN 22-078-66.
- LUSTIG, A. *Interview II- vybrané rozhovory 1979-2003*. Devět bran, 2004. ISBN 80-903215-4-2.
- LUSTIG, A. *Odpovědi - Rozhovory s Harry Jakešem Cargasem a Michalem Bauerem*. Jinočany: H&H, 2001. ISBN 80-7319-001-X.
- LUSTIG, A., CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. Praha: HAK, 2002. ISBN 80-85910-43-8.
- MENCOLOVÁ V. a kol. Arnošt Lustig. In *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Libri, 2000, s. 414-415. ISBN 80-7277-007-1.
- MOCNÁ, D.; PETERKA, J. A KOL. Psychologický román. Filozofický román. In *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha- Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.
- PAPOUŠEK, V. *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.

- PETERKA, J. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Merkury Music & Entertainment s.r.o., 2007. ISBN978-80-239-9284-7.
- SEDMIDUBSKÝ, M., ČERVENKA, M., VÍZDALOVÁ, I. *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-86055-92-2.
- SUCHOMEL, M. Rozmezí bez záruk. In *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-051-9.
- TOTUŠKOVÁ, P. *Zloděj lidských srdcí*. Praha: Literární akademie, 2004. ISBN 80-903109-8-2
- ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR. Arnošt Lustig. In *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1. A-L*. Praha: Brána, 1995, s. 515-517. ISBN 80-85946-16-5.
- ZIMA, P. *Literární estetiky*. Olomouc: Votobia, 1998. ISBN 80- 7198- 329-2.

Novinové a časopisecké texty

- ISER, W. Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře. *Aluze*, 2004, roč. 8, č. 2/3, s. 135. ISSN 1212- 5547.
- HAMAN, A. Arnošt Lustig a jeho doba. *Tvar*, 1995, roč. 6, č. 16, s. 20. ISSN 0862-657X.
- HAMAN, A. Čtenář jako výzva pro literární vědu. *Tvar*, 2001, roč. 12, č. 7, s. 16. ISSN 0862-657X.
- BAUER, M.. Démanty noci: I po čtyřiceti letech událost. *Tvar*, 1999, roč. 10, č. 19, s. 20. ISSN 0862-657X.
- BAUER, M. Krásné zelené oči Arnošta Lustiga. *Tvar*, 2000, č. 21, s. 20. ISSN 0862-657X.
- BAUER, M. Lustigův kaleidoskop hrůzy. *Tvar*, 1997, roč. 8, č. 4, s. 21. ISSN 0862-657X.

- BAUER, M. Noc a naděje, noc a beznaděj. *Tvar*, 1999, roč. 10, č. 6, s. 20, ISSN 0862-657X.
- BAUER, M. Z monologů plnoleté Dity S. *Tvar*, 1998, č. 5., s. 21. ISSN 0862-657X.
- HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*. 1961, roč. 9, č. 4. s. 513. ISSN 0009-0468.
- HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*, 1992, roč. 3, č. 10, s. 4. ISSN 0862-657X.
- HEŘMAN, Z. Co je člověk. *Tvar*, 1992, roč. 3, č. 23, s. 10. ISSN 0862-657X.
- JUNGMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*, 1963, roč. 12, č. 6, s. 5. ISSN 0009-0468.
- KOCOUREK, V. Povídky a lidé z ghetta. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 9, s. 5. ISSN 0009-0468.
- KUBÍČEK, T. Obrana paměti. *Česká literatura*, 2004, roč. 52, č. 3. s. 324. ISSN 0009-0468.
- LUSTIG, A. O dítě Saxové. *Tvar*, 2008, roč.19, č. 4, s. 14. ISSN 0862-657X.
- LUSTIG, A. O smyslu života. *Literární noviny*, 2000, roč. 11, č. 3, s. 8. ISSN 0009-0468.
- MERTA, Z. Arnošt Lustig po jednadvaceti letech v Praze. Největší kvalitou člověka je slušnost. *Lidové noviny*, 5. 1. 1990, s. 5. ISSN 0862-5921.
- MRAVCOVÁ, M. Arnošt Lustig: Démanty noci (1958). *Česká literatura*, 1991, roč. 39, č.2, s.159. ISSN 0009-0468.
- NOVOTNÝ, V. Colette Arnošta Lustiga. Krásná a strašlivá. *Nové knihy*, 1992, roč. 25, s. 1. ISSN 8322-922X 46953.
- PETŘÍČEK, M. Naděje a noc. *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 20, s. 4. ISSN 1210-0021.
- PETŘÍČEK, M. Rekviem za kamaráda. *Literární noviny*, 1995, roč. 6, č. 51-52, s. 7. ISSN 8322-922X 46953.

- PETŘÍČEK, M. Výzva k svobodě Arnošta Lustiga. *Nové knihy*, 1992, roč. 2, s. 1. ISSN 8322-922X 46953.
- POHORSKÝ, M. Lustigův příběh lásky ve stínu konce. *Nové knihy*, 1993, roč. 2., s. 1. ISSN 0322-922X RS 4833.
- PŘIDAL, A. Abych přežil, museli zabít někoho jiného. *Literární noviny*, 1996, roč. 7, č. 5, s. 7. ISSN 1210-0021.
- SUCHOMEL, M. Noc jednou, noc podruhé. *Host*, 1959, roč. 2, s. 85. ISSN 1211-9938.
- SUCHOMEL, M. Nový a starý Lustig. *Host*, 1964, roč. 8, s. 59. ISSN 1211-9938.
- SŮVA, V. Autorův návrat k českým čtenářům novelou Modlitba za Kateřinu Horovitzovou. *Nové knihy*, 1991, roč. 10, s. 8. ISSN 8322-922X 46953.
- ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*, 1996, roč. 7, č. 2, s. 20. ISSN 0862-657X..
- ŠVANDA, P. Lustigův rozhovor se smrtí. *Literární noviny*, 1998, roč. 9, č. 4, s. 6. ISSN 0009-0468.

Internetové zdroje

stonefire.webpark.cz/prace/iser.pdf

Resumé

Diplomová práce se zabývá recepčními strategiemi vybraných Lustigových textů (Druhé kolo in Démanty noci, Dita Saxová, Z deníku sedmnáctileté Perly Sch., Krásné zelené oči). Naším cílem je dokázat, zda Lustig spoléhá na vysokost tématu a kulturní encyklopedii svých čtenářů nebo zda mají jeho díla estetickou hodnotu i bez těchto předpokladů. První část diplomové práce se věnuje teorii recepční estetiky. Stručně v ní uvádíme hlavní pojmy a představitele tohoto konceptu. V analýze zmíněných děl se zaměřujeme na příběh jako na interakci děje, narace, postav a prostoru, neboť tyto roviny jsou pro recepci díla nejpodstatnější. Práce je rozdělena vždy na část teoretickou, kde se seznamujeme s východisky, která nám slouží k následné analýze a na část praktickou, kde se v rámci vymezených kategorií pokoušíme o interpretaci použitých strategií. V rámci kapitoly „Narace“ se zaměřujeme především na vypravěče a jeho možnou nespolehlivost, dále na promluvvé formy a na pořádek a tempo vyprávění. V kapitole „Postava jako textový fenomén“ nás zajímá především status postavy a proces jejího zobrazení. A konečně v kapitole „Prostor a jeho funkčnost“ se zabýváme tím, jak Lustig (ne)dokáže zobrazit funkční prostor bez toho, aniž by spoléhal na kulturní encyklopedii čtenářů. Což ukazuje, že Lustig počítá s recepčním horizontem a tedy i s adekvátním recepčním postojem, který je konotován pojmem šoa. V závěru každé kapitoly pak uvádíme shrnutí, obsahující strategie, jichž Lustig využívá a zmiňujeme jejich funkci v textu a účinek na adresáta. Analýzou jednotlivých děl jsme došli k závěru, že Lustig je autorem, který umí pracovat se svým čtenářem a to ne ve smyslu spolehnout se na jeho kulturně- historické znalosti, ale v tom smyslu, že jej aktivně zapojuje do tvorby svého díla a nechává mu velký prostor pro vlastní aktivitu v rámci čtenářské recepce, která je však založená na narativních strategiích v textu.

Summary

Dissertation deals with reader-response strategies of some Lustig's texts (The Second Round in Diamonds of the Night, Dita Saxova, From the Diary of Perla S., Lovely Green Eyes). Our aim is to prove if Lustig relies on high subject and culture encyclopedia of his readers or if his works have esthetic value without these requirements. First part of this dissertation is devoted to the theory of reader-response esthetic. We shortly present the main terms and representatives of this concept. In analysis of this works we concentrate us on the story as an interaction of the process, narration, figures and of the space because these levels are the most substantial part for the work response. Dissertation is always divided into theoretic part which introduces us with the solution for the next analysis and into practical part where we within our scope try to interpret the used strategies. In the chapter „Narration“ we mainly focus us on narrator and his possible unreliability further on the speech form and the telling order and speed. In the chapter „Figure as a text phenomenon“ we are mainly interested in figure condition and the process of its imaging. Finally in the chapter „Space and its functionality“ we are concerned with the problem how Lustig manages (does not) to display functional space without relying on culture encyclopedia of his readers. This show us that Lustig calculates with response horizon and thus with adequate response attitude which is conotated as a term holocaust. In the end of each chapter we show the summary with the strategies used by Lustig and we mention their function in the text and effect on the addressee. On the basis of analysis of individual works we came to the conclusion that Lustig is the author who is able to work with his reader, he does not rely on his cultural and historical knowledge but he involves him actively to creat his work and give him big space for his own activity within the reader response which is however based on the narration strategies in the text.

Klíčová slova

Arnošt Lustig

Recepční strategie

Čtenář

Narace

Vypravěč

Nespolehlivost vypravěče

Promluvové formy

Pořádek a tempo vyprávění

Literární postava jako textový fenomén

Prostor a jeho funkčnost