

Čtyřikrát o holokaustu

Jiří Holý — Šárka Sladovníková — Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1.

Holokaust čili šoa, nacistické pronásledování a masové vraždění Židů, zůstává čas-
tým námětem literatury i filmu. Způsob jeho zobrazení se ovšem proměňuje. Aleida
Assmannová píše, že kultura paměti holokaustu prodělala „etický obrat“; kategorie
jako oběť, přeživší a svědek získaly od devadesátých let minulého století vysoký mo-
rální status. Holokaust se na přelomu tisíciletí proměnil v euroamerické civilizaci
v globální ikonu, obecně reprezentuje nelidskost ve vztahu k univerzálním normám
mravnosti (Assmann 2006, s. 79, Assmann — Conrad 2010, s. 98, 109). Rovněž po-
dle Alvina Rosenfelda se holokaust z „autentické historické události“ stále více stává
„obecným symbolem“ a „entertainmentem“ (Rosenfeld 2011, s. 15).

S tím souvisí to, co se někdy nazývá „amerikanizace“ holokaustu. Toto téma se
objevuje v podobách a žánrech, které byly v prvních poválečných desetiletích s šoa
neslučitelné, jako mainstreamová filmová romance, komiks,¹ opereta, dokonce i dět-
ská stavebnice atd. Za mezníky se obvykle označují úspěšný čtyřdílný americký te-
levizní seriál *Holocaust* (1978), jehož část se odehrává i v Praze, Oskary ověčený
Spielbergův film *Schindlerův seznam* (1993), jehož některé scény jsou situovány do
Brněnce na Svitavsku, a další úspěšný film *Život je krásný* (1997, režie Roberto Be-
nigni). Šoa se dostalo do povědomí milionů lidí jako nikdy předtím. Zároveň se tento
námět nezřídka trivializuje, mnohá díla vznikají s vidinou komerčního úspěchu.
Někdy je spojen s prvky hororu (např. román Igora Ostachowicze *Noc żywych Żydów*,
2012), ba i pornografie. O tom svědčí už samy názvy filmů jako *Cannibal Holocaust*
(1980, režie Ruggero Deodato) či *Porno Holocaust* (1981, režie Joe D'Amato). V obou
nepadne o Židech a jejich vyhlazování ani slovo, nicméně využívají „značku“ holo-
kaustu jako hrůzné, nesouměřitelné a zároveň atraktivní události. Jindy je naopak
šoa idylizováno, jakoby přibližováno světu současných čtenářů a diváků. Vznikají
tzv. soft verze holokaustu s ušlechtilými postavami typu Schindlera, nevinnými
dětmi, jako jsou německý a židovský chlapec ve filmu *Chlapec v pruhovaném pyžamu*
(2008, režie Mark Herman), nebo přitažlivými kráskami, jako jsou četné hrdinky
Arnošta Lustiga.

1 U nás se zatím komiksy s tématem holokaustu objevují sporadicky. Viz Mazalův a Drdův
Ohromný kotouč slunce (Faustová — Palouček 2011). V Německu a Polsku jsou už běžné.



OPEN ACCESS

Američanka Sophia Marshmanová ve studii s názvem *From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture* (2005) sleduje vývoj fenoménu holokaustu, který se stává předmětem populární kultury, rostoucího počtu muzejních expozic i masového turismu, směřujícího na místa ghatt, koncentračních a vyhlazovacích táborů. Tyto události se tak banalizují a zkruslují. Populární média manipulují s historickými událostmi a vedou nás do simplifikovaného světa. Autorka to připisuje faktu, že „paměť holokaustu“ už není primárně formována svědectvím přeživších, ale neadekvátními obrazy filmařů a romanopisců, kteří vlastní zkušenost s šoa nemají (Marshman 2005).

Na to je ovšem možné namítnout, že i memoáry přeživších mohou události zkruslovat. Zvláště s odstupem času jsou pamětníci náchylní k tomu, aby své vyprávění přizpůsobovali tomu, co se od nich očekává. Lukáš Příbyl v rozhovoru s Michalem Plzákem uvádí jako příklady rampu v Osvětimi a doktora Mengeleho. Mluví o nich i ti, kdo přijeli do Osvětimi ještě před zbudováním rampy a kdo se s Mengelem nemohli fyzicky setkat (Příbyl 2013). Tím více vynikají vlastní Příbylovy dokumentární filmy *Zapomenuté transporty* (čtyři díly, 2007–2008), které se těmto trivializujícím a deformujícím postupům zásadně vyhýbají.

2.

Česká filmová a literární díla se námětu holokaustu v posledním desetiletí věnovala poměrně často. Mezi nimi najdeme jak díla originální (v próze Jáchym Topol, v poezii Radek Malý, v dramatu Arnošt Goldflam a Miroslav Bambušek), usilující o autentické a inovativní zpodobení těchto událostí, tak díla vznikající s komerčními zřeteli a používající osvědčené a konvenční narativní postupy i motivy. Blíže se budeme zabývat dvěma filmovými snímky a dvěma literárními texty.

V roce 2006 vydala Radka Denemarková román *Peníze od Hitlera. Letní mozaika* (2006). Román se dočkal komerčního úspěchu, byl vyznamenán cenou Magnesia Litera, zdramatizován v pražském Švandově divadle (Michal Lang, 2010; vynikající Marie Málková v hlavní roli), dočkal se překladů do cizích jazyků (německá verze získala Usedomskou cenu německých literárních kritiků a čestnou cenu Georga Dehia). Režisér Tomáš Mašín již několik let ohlašuje filmovou adaptaci.

Příběh se odehrává ve dvou časových rovinách, v těsně poválečné době (léto 1945) a v aktuální současnosti vydání knihy (2005 až 2006). Hlavní postavou románu je Gita Lauschmannová. Pochází ze zámožné bilingvní rodiny německých Židů z obce Puklice u Jihlavy. Gitini rodiče i sestra zahynuli ve vyhlazovacím táboře, jí se podařilo přežít a vrací se v šestnácti letech do rodného domu. Zjistí, že zde bydlí česká rodina, která se její přítomností cítí být obtěžována, protože se obává, že bude chtít rodinný majetek zpět. Pro obyvatele vesnice se Gita nevrací jako oběť, ale jako pachatelka. Nevidí v ní Židovku, která přežila holokaust, nýbrž Němku. „Tady nejní žádný tvoje doma. Žádnej haus už nejní tvůj. Tady už není tvýho nic. Válku jste prohráli. [...] Všechno jsme po právu zabavili“ (Denemarková 2006, s. 34). Pokouší se ji vyhladovět a utýrat nelidským zacházením a otrockou prací. S pomocí těhotné ženy (v románu jako Žena) se Gitě podaří uprchnout a zachránit si život. Ocitá se v internačním táboře pro Němce, kde je svědkem dalších násilností. Slušný český důstojník, který jí uvěří, že má československé občanství, ji zachrání.

Po šedesáti letech se Gita vrací do Puklic. Vrací se jako dobře situovaná občanka Spolkové republiky, která získala v restitucích majetek své rodiny zpět. Je ovšem poznamenána traumaty, která musela prožít. Přáním Gity je, aby ve vsi postavili pomník na otcovu památku, nežádá majetek. Jde jí o spravedlnost, morální odškodnění.

[...] já nechci být odškodněna jako Němka. Já chci být odškodněna jako člověk, kterému se stalo bezpráví. Jako člověk, jako občan, který byl postižen neprávem. Chci, aby se řeklo, že tady byl páchan zločin (tamtéž, s. 222).

Znovu ji však vesnice přivítá nepřátelsky. Xenofobně se chovají nejen ti, kdo ji chtěli kdysi zlikvidovat, ale i jejich potomci. Snaží se Gitu a její rodinu desavuoovat. Ukáže se, že její bratr, který rovněž přežil lágru a vrátil se domů krátce před ní, byl vesničany zavražděn. (Lebku zavražděného najde hned na začátku románu pětiletý chlapec, ale zpočátku čtenáři nevědí, že jde o lebku Gitina bratra a že onen chlapec je lékař Denis, který později Gitě pomáhá.) Jeden z místních také udal jejího otce, o kterém se nevědělo, že je Žid. Jen ojediněle se Gita setkává s pochopením a soucitem. Podporovaná svou vnučkou Bárrou se rozhodne pro tvrdý postoj, ale dříve, než se situace vyřeší, umírá „s puklinou v srdci“ (narážka na jméno obce).

Autorka své dílo v rozhovorech v médiích prezentovala jako odvážný útok na tabu české společnosti. Například v interview s dramaturgyní Švandova divadla Lucií Kolouchovou řekla: „Čechy jsou od hlavy po paty nemocné a co je horší, nechtějí se léčit. [...] Nepojmenované hnije pod kobercem, kam všechna svinstva zametáme“ (Denemarková 2010).

Dobývá se však do otevřených dveří. Představa, že právě Židé a Němci jsou stále tím projekčním plátnem, na něž si současná česká společnost promítá své problémy, selhání a frustrace, je bizarní. (Jsou-li nějaké zdánlivě homogenní skupiny, outgroups, vůči nimž se xenofobní část české společnosti vymezuje, jsou to v Česku žijící muslimové, jichž je několik tisíc, a dvou a půl procentní menšina Romů. I když i v tom případě zdánlivě doutnající rasovou válku patrně přizívují mnohem více některá média než reálná situace.) Holokaust, nucený transfer Němců, reflexe židovské a německé menšiny v českých zemích se ve skutečnosti staly součástí kulturního mainstreamu. Nikdy se o nich nepsalo víc než v posledním desetiletí. To ovšem nic nemění na tom, že námět románu je stále aktuální. Hlavní postavě je nejprve vnucena židovská identita, kterou nikdy nesdílela. Chodila do českých škol, s otcem mluvila německy, s matkou česky. Poté jsou jí stejně vnucovány německá identita a nacistické smýšlení, které rovněž nikdy nesdílela.

Ale konstrukce románu je plná stereotypů a text se místy pohybuje na hranici kýče. Gita Lauschmannová neprochází jen nacistickými tábory a krutými poválečnými zážitky. Když je zachráněna před bestialitou puklických „revolucionářů“ i z lágru pro sudetské Němce, jenž se podobá nacistickým koncentrákům, přestěhuje se do Prahy ke své tetě, vdá se a má malé dítě. Jednoho dne, když je doma sama se čtyřměsíčním chlapcem, k ní vpadnou tři opilí a zfetovaní mladíci (jedním z nich by snad mohl být puklický Poledňák) a hromadně ji znásilní. Když se brání, zlomí jí obě ruce. A nejen to, zabijí i její dítě, uříznou mu hlavu a hrají s ní před jejíma očima fotbal.

Zlomili mi levou ruku. [...] Pak pravou. Je to zvláštní pocit. Ležet se zlomenýma rukama. Ochromený pták. Co nemůže máchat křídly. Nemůže se pohnout z místa.

Neomdlela jsem. Nekřičela. Vedle spal čtyřměsíční syn. [...] Jenomže můj chlapeček se probudil. Zaslechla jsem jeho vrnění. Začala jsem kvílet, abych přehlušila jeho pláč, ale volal mne hlasitěji, znovu a znovu [...]. A ten jemný pláč zaslechli... Přinesli ho... Přinesli ho a... Zabili. Před mýma očima. Před očima ochromeného ptáka. Který svoje mládě neochránil. Nevzlétl. Ani nemohl pohnout křídly (Denemarková 2006, s. 111).

Nejhorší bylo, že před mýma očima, před těmahle očima uřízli hlavu mému synovi. A pak si tím samým nožem naporcovali slaninu a nakrájeli chleba. A s tou hlavičkou... Přihrávali si ji kolem kuchyňského kanape. Ke kterému mě přibíli hřeby znehybňující bolesti. [...] Z ruky do ruky si předávali zrzůvělý nůž (tamtéž, s. 122–123).

Násilníci jsou jen mírně potrestáni. Gitin manžel pak spáchá sebevraždu. Ona sama těžké trauma přežije, znovu se vdá a odstěhuje se do Německa.

Pokud jde o hromadění brutality a násilí, je román *Peníze od Hitlera* srovnatelný s bestsellerem Jonathana Littella *Laskavé bohyně* (francouzský originál *Les Bienveillantes* 2006, český překlad 2008). I ten se alespoň ve Spojených státech a Francii dočkal velkého ocenění (Goncourtova cena), což nic nemění na tom, že jde o konvenční dílo, jen obratněji napsané než román Denemarkové. Vedle výjevů bestiálního masového i individuálního vraždění, sadismu, perverzí a orgií, kanibalismu atd., se u Littella stejně jako u Denemarkové objevují také surreálné scény, a to vše je obklopeno sofistikovanými komentáři jak z hlediska prožívajícího subjektu v době války, tak vyprávějího subjektu z odstupu. Celý Littellův příběh odkazuje k řecké mytologii (příběh o Orestovi a bohyních pomsty), což má analogii u Denemarkové, kde se objevují průhledné narážky na stigmata hlavní postavy, na *Lady Macbeth* v postavě Ženy (utírá si ruce, poznamenané vraždou, do dávno čisté utěrky) atd. Gitina krutá touha po pomstě může připomínat antickou Médeu:

*Představuju si, jak mu z úst rvu jazyk. Zaživa Růžového lososa. (tamtéž, s. 107).
Žiletkou, tupou žiletkou mu rozvázně odřezávat... (tamtéž, s. 108).*

Nicméně skutečným a nepřiznaným volným modelem, master narrative, který s velkou pravděpodobností stojí v pozadí tohoto románu, je divadelní hra Friedricha Dürrenmatta *Návštěva staré dámy* (1956, český překlad 1964). Zdá se mi vyloučeno, že by germanistka a teatroložka Radka Denemarková tuto slavnou hru neznala. Byla navíc v českém kulturním prostředí aktualizována v Zelenkově úpravě a režii 1999 jako televizní film s Jiřinou Bohdalovou v hlavní roli. Je to příběh staré ženy, která po mnoha letech podobně jako Gita přijíždí do rodné obce (švýcarského městečka Gullen) pro spravedlnost a pomstu. Kdysi ji občané vyhnali jako lehkou ženu poté, co se její milenec odmítl přiznat k jejich dítěti a oženil se s jinou ženou. Claire se ze společenského dna, z hamburského bordelu, postupně dostala pomocí sňatků s bohatými muži mezi elitu. Nabízí chladně a s rozmyslem celou jednu miliardu zdevastovanému městečku, pokud někdo zabije jejího bývalého milence.

Podle Dürrenmatta jde o groteskní komedii, které neškodí nic víc než inscenace, která bere tuto situaci smrtelně vážně. Denemarková naopak vážnost a patos stupňuje a její postavy i situace se velmi blíží jednostranným schématům. Je možné, že by pukličtí vesničané i šedesát let po válce tak vášnivě odmítali Gitinu přítomnost?

Nepanovaly by mezi nimi spíš zapomnění a lhostejnost? Je pravděpodobné, že by šestnáctiletá Gita, právě se navrávívší z lágru, disponovala tak přesnými znalostmi jako v následujícím úryvku?

Po příjezdu do Terezína jsme se s Rozálií nerozesmály, jen jsme rozpačité přihlížely. Hystericky se pro změnu chichotala maminka. Vybrali ji jako ošetřovatelku k 1260 židovským dětem z polského Białystocku, určeným pro výměnnou akci. [...] Děti byly 5. října 1943 během tajné noční akce odvezeny do Osvětimi a hned po příjezdu zavražděny v plynových komorách. Spolu s nimi také jejich třiapadesát ošetřovatelů [...] (tamtéž, s. 55).

Tuto jednostrannost poněkud narušuje závěr, kdy si Gita letmo vzpomíná na nacistický emblém na rukávu otcova pláště. Ale zdá se, že nešlo o sympatie k nacismu, ale ze strany otce jen o taktickou úlitbu vůči německému okolí. I tak se idylický obraz ušlechtilého otce poněkud komplikuje.

Páska s roztomilým mlýnkem. Kytíčkou, do níž lze fouknout, a čtyři špičatě založené lístky se roztočí. Ano, to je... Fotografie v mozku. Lehkomyšlnost utroušené poznámky, kdy gymnasta přes čoudící hladinu přehazoval nohu na pevnou zem. „Tomu se, děvenko, říká hákový kříž, to jen aby mi naši dali pokoj.“ (tamtéž, s. 238).

3.

Film Marka Najbrta *Protektor* (2009) přibližuje příběh pražské rodiny Vrbatových. Vyprávění je částečně retrospektivní, začíná a končí květnem 1942 a vrací se do roku 1938, kdy je Židovka Hanka začínající úspěšnou herečkou a arijec Emil řadovým rozhlasovým redaktorem. Film má některé společné rysy se starším snímkem Zena Dostála *Král kolonád* (1990). Podobně jako houslista v *Králi kolonád* i Emil Vrbata se zpočátku domnívá, že svou ženu ochrání a její návrh na rozvod odmítne:

Hanka: Měli bysme se rozvést, Emile.

Emil: Co to plácáš, proč bysme se rozváděli?

Hanka: Já jsem teď pro tebe nebezpečná.

Emil: Pojď sem, ty nejsi nebezpečná, ty jsi jenom úplně pitomá [...] Neboj, já se o nás postarám, já tě ochráním.

A stejně jako Dostálův houslista i Emil si v práci najde milenkou, v jejíž náručí zapomíná na výčitky svědomí kvůli kolaborování s nacisty, protože se po zatčení svého přítele gestapem stal v rozhlase renomovaným hlasatelem. Pro sebe si to zdůvodňuje tím, že tak může lépe chránit svou ženu. Role obou manželů se po zavedení norimberských zákonů mění. Talentovaná a obdivovaná Hanka je nucena stáhnout se do ústraní manželského bytu. Naopak tuctový redaktor Emil, který dříve žil ve stínu své úspěšné ženy, se stává hláskou troubou Říše.

Na rozdíl od Rózy z *Krále kolonád* však Hanka odmítne přijmout pasivní roli ustrkované trpitelky, kterou jí norimberské zákony vnucují. Potají začne chodit propoje-

nými sklepními chodbami do blízkého kina a s tamním promítačem Petrem, který se do ní zamiluje, si prohlíží filmy. Obyčejná návštěva kina, obvyklá kratochvíle tisíců lidí, se přitom v této situaci stává smrtelným nebezpečím: „Já jsem udělala hroznou věc, byla jsem v kině.“ Zároveň tím Hanka získává pocit svobody, který jí pomáhá snášet těžkou situaci, v níž se ocitla. Společně s Petrem, promítačem a lapiduchem v márnici v jedné osobě, si píchají morfiem, aby zapomněli na okolní svět. V touze zakusit život a nebezpečí jezdí s Petrem po městě a ve své blond paruce se nechává fotit u míst označených nápisy „Židům vstup zakázán“.

Epizodickou postavou je Hanin židovský přítel Arnošt, kolega od filmu. Uvědomuje si hrozící nebezpečí a chce emigrovat:

Arnošt: Až přijdou Němci, tak teprve přijde ta pravá premiéra. Lidi jako my prostě skončej.

Hana: A jaký my jsme lidi?

Arnošt: Ty si neumíš představit, co se bude dít. Já ano a připravil jsem se na to. [...]

My dva máme definitivně dotočino, chápeš to?

Hance věnuje víza, ona je však odmítne. Pošle je Emilovi, ten je spálí. Emigrace se však Arnoštovi nezdaří. Je povolán do transportu a chce se ukrýt u Vrbatových, Emil jej ale vyžene. Hana se se svým židovstvím neidentifikuje („Moje žena vlastně žádá Židovka není. Je to Češka, vždycky byla“) a ironizuje jej (Emil: „Přinesl jsem ti smrček“ — Hana: „To jsi hodnej, my Židi si na Vánoce potrpíme“). Svůj původ však neodmítá, jeho prostřednictvím poznává charakter svého muže, např. při procházce na hřbitově:

Hana: [...] mně se tady líbí. Úplnej židovskej václavák.

Emil: To je těžký, když nikam nemůžeš. Do parku spolu nemůžeme, tak zbejvá tohleto.

Hana: Jasně, to je logický. Hřbitov je promenáda, okupace ochrana. Co kdybysme radši šli do té kavárny, tam spolu můžeme, ne? Nebo pánovi židovská kavárna smrdí?

Emil: Pánovi židovská kavárna nesmrdí, ale radši by zůstal tady, je to tu docela pěkný.

Hana: Ty se za mě stydíš (s úsměvem).

Emil: Se za tebe nestydím, jenom myslím, že by to nebylo rozumný. V kavárně je spousta lidí, tady je to lepší.

Lásku a obdiv k manželovi dočasně obnoví shoda okolností. V den atentátu na Heydricha Emil zaspí u své milenky. Pospíchá do rozhlasu a půjčí si kolo, které stojí u domu. Rozhlas však právě hlásí popis hledaného bicyklu atentátníka. Emil přijede domů a se ženou kolo schovají. Hana se domnívá, že Emil je hledaný atentátník, a její muž ji z omylu nevyvede. Když Haně Emilova milenka celou situaci vysvětlí, propadne na prosté deziluzi a zoufalství a dobrovolně odejde na seřadiště k transportům.

Hlavním tématem filmu je dopad perzekuce Židů na osobnosti Emila a Hany a na jejich manželství. Krize odhaluje Emilův charakter, který využívá situace ke kariérnímu postupu a svoji ženu podvádí. Na rozdíl od houslisty v *Králi kolonád* se však Emil vládnoucí garnituře na konci vzbouří a odmítne přečíst slib věrnosti vyžadovaný německým vedením rozhlasu po atentátu na Heydricha. Tím se jeho postava vzdaluje plošnému schématu. Muži zprvu obletovaná Hana zůstane naopak i poté svému muži

věrná. V porovnání s jinými snímky s tematikou holokaustu, například Cieslarovými filmy *Pramen života* (2000), *Krev zmizelého* (2004) a *Colette* (2013), *Protektor* rovněž akcentuje emoce a prožívání obou hlavních protagonistů, což souvisí s dobovým trendem, ale je hodnověrnější a jeho postavy jsou vícestrannější.

Sylvie Lindepergová (Lindeperg 2003) ve filmových obrazech minulosti rozlišuje dokumenty (dosvědčují něco minulého), stopy (spojení s minulostí musí být teprve interpretačně vytvořeno) a monumenty (politické a ideologické pozice vydávané za dokumenty). Z tohoto hlediska se v *Protektoru* na rozdíl od většiny filmů z posledních let neobjevují monumenty, ale dokumenty a stopy.

4.

Jáchym Topol se inspiroval šoa už v pozoruhodné „osvětimské“ kapitole románu *Sestra* (1994, upraveno 1996; filmovou verzi několika epizod včetně osvětimské natočil Vít Pancíř, 2008) s názvem *Měl jsem sen*. Tento text, podaný jako děsivá vize, která spojuje hrůznost, vulgaritu, grotesknost i banalitu, můžeme vnímat jako výzvu vůči konvenční ikonografii holokaustu a jeho profanaci. Vypravěč se v závěru svého snu o Osvětimi setkává se vznešenou Tvář (Bohem), od níž se dovídá, že budoucí Mesiáš zemřel jako malé židovské dítě v Osvětimi. Statisíce lebek na poli kostí na něho i na jeho přátele křičí: „Krev naše na vás a na vaše děti!“ (Topol 1996, s. 109). Je to možný ohlas 37. kapitoly starozákonního Ezechiela a evidentní narážka na pokřik Židů v Matoušově evangeliu, kteří se dožadují Ježíšova ukřižování: „Krev jeho na nás a na naše děti!“ (Mt 27, 25) V Topolově *Sestře* pozměněná věta připomíná spoluvinu Čechů za šoa či jejich netečnost vůči masovému vraždění židovských spoluobčanů. V tom smyslu vyznívá i název kapitoly *Měl jsem sen* jako nepřímá polemika se slavným projevem Martina Luthera Kinga u washingtonského Lincolnova památníku v srpnu 1963, v němž se opakovala okřídlená slova „I have a dream...“. Není to jako u M. L. Kinga výzva k toleranci a bratrství, ale děsivý sen o nenávisti, vraždění a lhostejnosti.

Dalším Topolovým dílem, v němž je tematizováno šoa, je próza *Chladnou zemí* (2009), za kterou autor obdržel Cenu Jaroslava Seiferta. Má dvě části, první se odehrává v Československu a později v České republice. Bezejmenný vypravěč prózy, prostáček, vyrůstá v Terezíně v ruinách a katakombách někdejšího židovského ghetta. Jeho matka byla Židovka, otec, o němž se později dovídá, že je nevlastní, přišel do Terezína se sovětskou armádou. Kulisy Terezína jsou, jako vždy v Topolově fikčním světě, zčásti fantastní. Důležitou roli v příběhu má „strýček Lebo“, Žid, narozený krátce před osvobozením ghetta, který se pokouší revitalizovat prostor Terezína a paměť holokaustu. Po léta shromažďuje předměty nalezené v terezínských katakombách. Vypravěč s Lebem a Sárou (Švédkou, jejíž předkové byli internováni v Terezíně a zahynuli) v Terezíně založí komunu Koménium. Projekt se stává realitou pomocí internetu, medializace a vnuků bohatých západních Židů, kteří přežili šoa a přicházejí do Terezína „s batohem a kreditkou od rodičů v kapse“ (Topol 2009, s. 33). Autor zde zpodobil fenomén masového turismu holokaustu, o kterém se zmiňuje Marshmanová, a tzv. Mladí lidé, traumatizováni příběhy minulosti svých prarodičů, si mohou lépe představit svět obětí holokaustu, když spí v koncentračním táboře a naslouchají příběhům, které vyprávějí charismatičtí svědci starší generace. Veřejnost je fascinována líčením reálných hrůz.

Rolf a různí jeho známí z novinářské branže dál plnili stránky novin světa zpovědmi mladičkových hledačů pryčen, ti popisovali, jak hledali terapii na svoje zranění, svoje vyšinutí, když se jáma hrůzy v jejich myslích otevřela [...] a jak klid našli až u Leba, a tyto zpovědi obětí druhé či třetí generace holocaustu se prolínaly s příběhem Leba, neotřesitelného strážce Terezína, a bylo to, podle Rolfa, paměť světa otřásající vyprávění, dotýkající se hlubin hrůzy a zároveň poskytující naději... a pak Rolf koordinoval i pár televizních reportáží z našeho města zmaru, kde Lebo, vysoký a vzpřímený, ve svém černém obleku hovoří o hrůze ze světa a o tom, jak s ní žít, k davu turistů v Hlavním stanu na Ústředním náměstí... (tamtéž, s. 54).

Součástí života komuny jsou společné meditace a terapie, peče se ghetto pizza a vyrábějí trička s Kafkou se sloganem „Kdyby Franz Kafka přežil svou smrt, zabili by ho tady...“ (tamtéž, s. 37). Avšak tento podnik se nelíbí státu. Oficiální správa Terezína proti němu vede soudní řízení a dosáhne rozhodnutí o likvidaci komuny. Jednoho dne se dostaví buldozery a zničí všechny budovy a celý projekt.

Ve druhé části románu vypravěč s pomocí Bělorusů Alexe a Marušky, s nimiž se seznámil v Terezíně, odlétá do Minsku — v běloruské Chatyni má vzniknout podobný projekt jako v Terezíně, organizátoři chtějí využít znalostí a kontaktů vypravěče. Tento památník je nazýván „ďáblová dílna“.

Máme my snad moře, hory, památky? Ne, všechny památky byly spáleny. Vybudujem teda v Bělorusku Jurský park hrůzy, skanzen totalit. Dostaneme se na mapu světa díky pylům našich kostí, rancům krve a hnisu. Dobrý, ne? To potáhne, ne? (tamtéž, s. 102).

Vypravěč pochopí, že jde hlavně o moc a byznys, ne o paměť, a snaží se po různých dobrodružných peripetiích uniknout. Závěr lze vnímat jako podobenství: vypravěč zapálí (podobně jako Jatek v novele *Anděl*) Chatyň, „ďáblovu dílnu“, kde měl být největší památník holocaustu a komunistického vraždění na světě.

Drastičnost jednotlivých situací i traumata přeživších (vypravěčova matka trpí úzkostí, že k ní vniknou cizí pronásledovatelé, uzavírá prostor kolem sebe a neodvažuje se chodit ven) poněkud připomínají román Denemarkové.

[...] tajdle si jde odpočinout [...] a najednou kouká! Co se to v tom hrobě mele? Na hromadě mrtvol sedí nahá holka, učiněná kostra, a mává na něj. Tak utrh popruh od bubnu, hodil jí jeden konec a z jámy vytáhl [...]. Vojenský felčari holku proti veškerému očekávání vykurýrovali, měla tyfus, to se ví, a navíc byla prej úplně zesláblá porodem!, představ si [...]. Víš, proč byla v jámě? Pořádkový orgány ji odsoudily k trestu smrti, protože tady v Terezíně otěhotněla, to bylo její provinění [...]. Ale Rusové přišli tak rychle, že všechny odsouzený už Germáni postrílet nestačili, tak proto seš na světě, víš? (tamtéž, s. 27–28).

Alex z těch, kdo přežili, vyrábí muzejní exponáty. Leckdy je pro vypravěče těžké rozlišit žijícího člověka („tenhle stojící se pohnul, skoro vyjeknu“, tamtéž, s. 94) od oživených mrtvol.

Alex spíná dráty. Starý muž říká, že jich v ghettu zabili sto tisíc, pár jich vyvezli k lesu. Přijeli dušehubky, nahnali do nich lidi, pustili motor, plyn a motorový smradý

zabily každýho. Jürgenovi se dneska udělalo špatně, říká někdo. Potřebujeme jednoho řidiče. Oficír v čepici mávl, vybral mě. A že chtěl do muzea, povídá Alex, to si piš! „Chtěl to říct. Kdyby se sousedi domákli, že šlapal na plyn v dušehubce, umlátíli by ho. Ale chtěl to říct. Tak to bude říkat tady. Podepsal nám potvrzení, že ho vystavíme. Umřel spokojenej, nemysli si.“ (tamtéž, s. 112).

Metody z nacistických lágrů ožívají i v soudobém světě, odkazy k realitě se prolínají s fantaskností. Topolova próza však nekupí jen hrůzu a patos. Její postavy jsou víceznačné, můžeme ji chápat jako spor různých výkladů minulosti, skládání odlišných ideových, skupinových a osobních perspektiv. Na jedné straně je to snaha nevracet se k bolestné minulosti: „Ano, konečně, ať jde město smrti a ponížení do prdele! Ať je konečně vymazána železniční stanice, odkud jely na východ statisíce a nevrátily se! [...] Zůstane zachován pouze Pomník, město ne, protože na to nejsou peníze“ (tamtéž, s. 25), na straně druhé restaurace „paměti holokaustu“, jež se stává komerční a medializovanou záležitostí. Do konfliktu se dostává Sářina „západní“ a vypravěčova „východní“ zkušenost (tamtéž, s. 40–44), vypravěčova „česká“ perspektiva versus perspektiva běloruská, která zahrnuje miliony obětí.

Poslední vrstva je předválečná, povídá. Jsou jich tisíce, možná tak deset tisíc. Proto po válce postavili muzeum zrovna tady. Aby zakryli popraviště. [...] Tohle jsou výločky NKVD, povídá. V hrobech se vždycky něco najde. [...] Klasická válečná mezivrstva, povídá mi Kagan a ukazuje do jámy. Židé. Za války nad námi bylo ghetto, Němci ho totálně vybili a vypálili. Nikdo o něm neví. [...] Německé zajatce postříleli taky tady, museli si ovšem vykopat vlastní jámu, kousek od židovských hrobů (tamtéž, s. 89).

5.

V roce 2013 natočil Milan Cieslar film *Colette* podle stejnojmenné novely Arnošta Lustiga tvořící součást jeho „židovské trilogie“ (poprvé 1992, přepracováno 2001 a znovu 2005). Zároveň tato novela patří k řadě Lustigových děl, v nichž se objevuje rozporuplná postava Viliho Felda. V rámcovém příběhu ze sedmdesátých let (který je nový oproti knižní předloze), potkává spisovatel Vili matku své budoucí snachy, nastávající příbuznou. Oba prošli Osvětímí. Inspirován vzpomínkami na minulost Vili usedá k psacímu stroji a přes noc napíše obsáhlou novelu *Colette*. Druhý den ráno se rámec uzavírá, za Vilim přichází dáma z předchozího večera. Ukazuje se, že je to jeho válečná láska, Colette. Těžiště filmu se odehrává v Osvětími od července 1943 do ledna 1945 a zachycuje příběh lásky belgické Židovky Colette a Viliho v kulisách „továrny na smrt“.

Film plasticky zobrazuje každodenní realitu vyhlazovacího tábora viděnou ženským i mužským očima. Zachycuje pracovní den ženy nejprve v lomu, později v komandu Kanada, kde při třídění oděvů z nových transportů vězeňkyně hledají v šatstvu ukryté cennosti. Přibližuje i nucené „noční směny“ Colette, kterou si pro své potěšení vybral hauptsturmführer Weissacker (v románu je to jen unterscharführer, poddůstojník). Týž Weissacker ji však zachrání od sterilizace. Na druhé straně film přibližuje život Viliho, který v táboře dělá lauffera, běhá s dopisy. Když je chycen při přenášení laskomin a francouzského mýdla pro milenkou svého kápa, je tvrdě potres-

tán pětadvaceti ranami holí. Těžce raněný je v podmínkách tábora operován. Colette pro něj kradе diamanty nalezené v židovském šatstvu a vykupuje mu tak lepší péči. Vili je přeřazen do sonderkomanda, jehož úkolem je spalovat mrtvolы zplynovaných Židů v krematoriích. Touží po odchodu z Osvětimi a do plánu útěku začlení i Colette. (I zde je rozdíl oproti románu, kde se o možném útěku jen mluví.) Dívka se však nemůže dostavit na smluvené místo v dohodnutý čas a Vili bez ní neodejde, své místo přenechá příteli. Oba uprchlíky chytí a zastřelí. Ke konci války Colette otěhotní a odjede transportem do Sachsenhausenu. Viliho zastihne osvobození na pochodu smrti.

Tvůrci filmu se snažili vytvořit komplexní naturalistický obraz vyhlazovacího tábora. Mezi baráky proto leží hromady mrtvol i oblečení, uličkami mezi baráky projíždějí vozy s mrtvolami, z komínů salá oheň, u pecí sonderkomanda jsou pálena těla, prach ze spálených lidských těl, „židovští andělé“, létá vzduchem, dozorcі bezdůvodně bijí vězně, ponižují je a baví se na jejich účet. Drsný obraz táborového života je podbarven kontrastujícím hravým Straussovým valčíkem, který jednak poslouchá Weissacker na svém gramofonu, jednak jej hraje vězeňská kapela. Blížící se konec války je zdůrazněn v narůstající nervozitě nacistů i vězňů. „Začínám mít strach, prý dochází cyklon B. A taky dochází střelivo. A slyšela jsem, že místo fenolu vstříkují do srdce vzduch,“ říká káповá z Kanady, „...po sonderkomandu jsme na řadě my“. Nacisté likvidují archivy, pálí dokumentaci. Jednu mrazivou lednovou noc jsou vězňové vyhnáni na pochod smrti. Pochod ale zastaví ruští kozáci a Weissackera vězni ubíjí k smrti.

Příjezd Colette do Osvětimi-Březinky může sloužit jako synekdocha za tisíce jiných transportů. Dívka se na radu Viliho při selekci odpojí od rodičů a zalže o své profesi. Zbývající část její rodiny je usmrcena v plynové komoře a ona jediná přežije. Dívka je ostříhána, vydezinfikována a je jí vytetováno číslo: „K čemu jsou ta čísla?“. Tatér: „To jsou telefonní čísla do nebe“. Následně je přiřazena k práci.

Podobně jako jiní současní režiséři počítal i Milan Cieslar s neobeznámeným divákem a vložil do svého filmu maximum informací prostřednictvím táborových kulis. Jakkoli tvůrci filmu zdůrazňovali, že jejich film je v maximální míře věrný historické realitě Osvětimi, některé zobrazené scény nejsou věrohodné. Například je nepravděpodobné, že by esesman měl dům přímo v areálu tábora. Tato licence však umožňuje Weissackerovi snadno sexuálně zneužívat vězeňkyně, střílet na vězně v táboře přímo ze svého bytu, pouštět si z gramofonu melodie, které vězňové můžou slyšet atd. Nevěrohodná je i scéna, v níž sovětští kozáci „osvobodí“ vězně na pochodu smrti. Ozbrojení kozáci totiž nečinně přihlížejí, jak Weissacker zastřelí několik vězňů, kteří se pokouší z dohledu esesmana uprchnout. Nehledě na poněkud operetní vzhled vousatých kozáků na koních není možné, aby sovětští vojáci na konci války byli tak naivní a nechali Němce volně střílet. Zvýrazňuje se tím však Weissackerova bestialita a stupňuje se napětí. Právě ve chvíli, kdy se Weissacker chystá zastřelit Viliho, dojdou mu náboje. Tento oblíbený hollywoodský postup „záchrany v posledním okamžiku“ se ve filmu opakuje. Weissacker zachraňuje Colette před sterilizací v poslední vteřině. Colette uniká z Březinky transportem do Sachsenhausenu také v poslední chvíli z Weissackerových spárů. Ten přibíhá pozdě a jenom vztekle sleduje odjíždějící vlak. Prototypický atribut Osvětimi, příjezdová rampa, byla v Osvětimi v provozu až od května 1944. Na počátku osvětimského příběhu, který začíná roku 1943, je však už rampa zmíněna. Obdobných konvencí je ve filmu dlouhá řada. Podobně jako v jiných filmech (např. *Všichni moji blízcí*, rež. Matej Mináč, 1999) je i zde kladen důraz na emotivní působení na diváka.

Vili: „Prý jste stejně jako já byla v táboře smrti [...]“.

Colette: „Přežila jsem na úkor těch, co se nevrátili“.

Vili: „Toho dne jsme byli převezeni do Březinky, do největší továrny na smrt. Bůh stvořil člověka a člověk stvořil koncentráky...“.

Colette vznikla jako česko-slovensko-nizozemská koprodukce a obsahuje zřetelné rysy filmu vyrobeného na export. Vili například píše na psacím stroji v angličtině. Také dialogy v lágru se vedou až na německé povely v americké angličtině s příslušným českým, německým, polským akcentem, jako by to bylo osvětimské esperanto. I to odporuje proklamovanému „realismu“ snímku, neboť dorozumívacím jazykem v Osvětimi byla němčina s polskými slovy. (V literární verzi Colette mluví s Vilim německy a francouzsky, což má být její rodný jazyk. Je-li však z Antverp, jak se opakovaně uvádí, měla by to být vlámská nizozemština.) V české kinematografii zobrazující tematiku holokaustu je ojedinělé užití počítačové grafiky, která dokreslila celkový katastrofický obraz Osvětimi a doplnila počítačový komparz a předznamenává tak možný budoucí směr natáčení filmů zobrazujících holokaust.

Film užívá k zobrazení tématu holokaustu řadu stereotypních obrazů a postupů užitých v dříve natočených filmech či napsaných dílech. Hlavním vzorem byl proslulý *Schindlerův seznam* (1993) Stevena Spielberga, který se ostatně jako Colette několikrát odchýlil od historické věrnosti, aby vystupňoval dramatičnost a sentimentální účinek. Tak kupříkladu postava brutálního esesmana Weissackera napodobuje Spielbergova velitele lágru Płaszow Amona Götha. Také Göth je sexuálně přitahován vězeňkyněmi a ponižuje je, také on má vilu na dosah tábora a může z ní pro zábavu střílet trestance, také on s oblibou nečekaně zabíjí nastoupené vězně, také jemu selže pistole ve chvíli, kdy se chystá vězně zastřelit. Spielbergův film připomíná i rámcový příběh, který se odehrává o celá desetiletí později (v závěru *Schindlerova seznamu* figurují přeživší Židé a jejich potomci, shromáždění u Schindlerova hrobu v Jeruzalémě). Aluzí na *Schindlerův seznam* je patrně scéna, kdy jsou židovské ženy zahrnuty do sprch a divák i ony samy předpokládají, že se ocitly v plynové komoře. Přitom ovšem sám Spielberg možná jen kopíroval stejnou scénu z Herzova filmu *Zastihla mě noc* (1985) a Herzova scéna mohla zase odkazovat na několik filmů odehrávajících se přímo v plynové komoře a natáčených zevnitř z pohledu obětí. Také sexuální zneužívání vězňů židovských žen je poměrně často opakovaným motivem, viz např. film *Zastavárník* Sidneyho Lumeta (1964). Právě tak všudypřítomný popel a kouřící krematoria v Colette připomínají známé sekvence ze *Schindlerova seznamu*, ale i řadu předchozích filmů počínaje snímkem *Ostatní etap/Osvětím* Wandy Jakubovské z roku 1948 nebo *Noc a mlha* Alaina Resnais z roku 1955. Zcela konvenční a obehnaný je počáteční záběr na ostnatý drát a bránu v Březince, známý přinejmenším od zmíněné *Noci a mlhy* až po *Chlapce v pruhovaném pyžamu* (Mark Herman, 2008). Motiv melodie valčíku jako vědomý kontrast k brutalitě válečných událostí a lágřů použil již Ferdinand Peroutka ve hře (1947) a románu (1976) *Oblak a valčík*, dále mimo jiné třeba Kadárův a Klosův *Obchod na korze* (1965). Láska mezi vězeňkyní a vězněm v extrémních podmínkách tábora, kterou režisér Colette Cieslar charakterizoval jako „příběh velké lásky v pekle Osvětimi“, je známá z *Pasažérky* Andrzeje Munka a Witolda Lesiewiczze (1963) a mnoha dalších děl a stala se už takřka banální kulisou u tohoto námětu. Svědčí o tom třeba polský komiks *Miłoś*

w *cieniu Zagłady* (Láska ve stínu holokaustu, 2009), který vyšel i v české verzi. Weissackerova sadistická promluva k nastoupenému vězni („A co ty Jašku? Dýchej. Ještě chvíli můžeš“) téměř doslova opakuje Aškenazyho text z jeho *Černé bedýnky* (1960).

Jedním z nejčastěji používaných motivů ve filmech i literárních dílech s tematikou holokaustu je smrt nevinného dítěte, případně záchrana dítěte. Záběry na opuštěnou panenku před plynovou komorou nebo na právě narozené dítě v lágru, které je matce odebráno a usmrceno, případně na dítě přeživší všechny hrůzy patří k nejvíce frekventovaným, ale bohužel také nejvíce otřepaným. Tvůrci *Colette* se tomu naštěstí dokázali ubránit. Nicméně dítě se objevuje v časově první části rámcového příběhu těsně po válce, která je zařazena ke konci filmu. Colette v nemocnici v Hannoveru porodí děvčátko. Když se dozvídá, že má modré oči, nechce ho vidět, protože ví, že jejím otcem je zločinný Weissacker. (Už to samo o sobě je poněkud přitažené za vlasy, neboť téměř všechny děti mají po narození modré oči a většinou z nich během několika měsíců ztmavnou.) Vzdává se dítěte a odchází z nemocnice. Před budovou však uvidí uvázaného psa a vzpomene si na fotografii z matčiny kabelky, která se jí dostala do ruky při práci v Kanadě. Byl to idylický snímek celé Colettiny rodiny s pejskem. Colette předtím viděla matku a sestru odcházet do plynové komory. Tato vzpomínka a fotografie, kde má její matka modré oči, ji pohnou k tomu, aby se vrátila a Hanu přijala za vlastní.

Další oblíbenou kulisou filmů o holokaustu je demonstrace židovských zvyků a náboženských rituálů. Čtení z Tóry, modlitby, mezuzá na dveřích, menora a svíčky, židovské hřbitovy, písňe v jidiš atd. Často se objevují i tam, kde jsou hodně nepravděpodobné, kupříkladu u asimilovaných Židů v Mináčově filmu *Všichni moji blízcí* (1999) nebo v nedávném Svobodově televizním filmu *Poslední cyklista* (2014), kde Židé uprchnuvší v roce 1938 před Hitlerem z Vídně vypadají jako pejzati Ostjuden z Haliče. V *Colette* se toto judaistické židovství opět objevuje jen v rámcovém příběhu, při scéně svatby Hany a Josefa v New Yorku v sedmdesátých letech. Zde pravděpodobnost zůstává zachována, protože právě mezi newyorskými Židy existují ortodoxní komunity.

Srovnáme-li filmy s tematikou holokaustu z posledního dvacetiletí se staršími díly, je zřejmé stupňování brutálního násilí a častější výskyt sexuálních scén. Stačí konfrontovat dvě adaptace Otčenáškovy novely *Romeo, Julie a tma*, starší Weissovu (1959) a novější Smyczkovu (1997). To platí v plné míře i pro *Colette*, kde to bylo ovšem už do značné míry dáno Lustigovou předlohou. Jinak k slabším místům Lustigova textu patří „hlubokomyslné“, ve skutečnosti jen papírové dekorativní dialogy, zvláště mezi Vilim a Colette. Většinu z nich naštěstí film vypustil, ale i ty zbývající typu „Cítím tě v těle i v duši celou svou bytostí“ působí poněkud banálně. Totéž platí pro opakované sekvence racků nad mořem, které patrně mají znázorňovat touhu po volnosti a které souvisejí s charakteristikou Colette jako „raněného ptáka“. (Srovnání Colette s ptákem se v Lustigově předloze objevuje na čtyřiceti místech.) I zde lze připomenout mnoho filmových i literárních pretextů, kupříkladu první verzi filmové adaptace *Deníku Anny Frankové* (George Stevens, 1959).

Shodou okolností stejné, už notně opelichané srovnání s raněným ptákem najdeme v analyzovaném románu Denemarkové. Ostatně jako v románu Denemarkové hrála i v *Colette* významnou roli mediální sebezprezentace tvůrců. Ve „filmu o filmu“ i v rozhovorech zdůrazňoval režisér Cieslar, že scénář vznikl za života Arnošta Lustiga, takřkajíc s jeho požehnáním. Součástí DVD s filmem je i rozhovor Arnošta Lustiga s jeho dcerou. Tvůrci kladou důraz na „realističnost“ filmu, což je opět opakované klišé. Za

autenticitu, jak je sugerováno, ručí i sám Lustig, který prošel Osvětímí. „...film se opírá o silný příběh, prožitý Arnoštem Lustigem“. (Ve skutečnosti byl sedmnáctiletý Lustig v Osvětímí jen krátkou dobu v září 1944.) Zde se odkazuje na mediální obraz Arnošta Lustiga jako toho, který přežil utrpení táborů a je ztělesněním humanismu, byť je to humanismus otřesený, pochybující, a milovníkem krás života. Snímek je k Lustigově biografii posunut také rámcovým dějem, ostatně syn Arnošta Lustiga se stejně jako ve filmu jmenuje Josef. Také tato okázalá prezentovaná hodnověrnost vlastně napodobuje Spielbergův *Schindlerův seznam* představovaný jako „true story“. Na druhé straně obě hlavní postavy Vili i Colette ve dvou časově vzdálených částech filmu si nejsou podobné, nápadný je například výškový rozdíl zvláště obou mužských protagonistů. Těžko to považovat za záměr. Spíše za jeden z rysů nedbalosti a konvenčnosti tohoto díla.

Obecně lze konstatovat, že díla, jejichž námětem je holokaust, se v posledním desetiletí více než dříve pohybují ve sféře intimního a profánního. Sakralizace šoa je vzácná (např. kniha Ottý Dova Kulky, jenž jako dítě přežil holokaust, o Osvětímí-Březince *Krajiny metropole smrti*, česky 2014) a ubývá jí také s tím, jak umírají poslední přeživší a svědkové. Mnohem častější je patos a využívání osvědčených, konvenčních motivů a stylových prostředků, jak jsme ukázali na románu Denemarkové a Cieslarově filmu. Autoři tzv. druhé a třetí generace, kteří nezažili válku a šoa, však také hledají neotřelé postupy, jak tuto látku zpracovat a aktualizovat. V české literatuře jsou příkladem některé básně Radka Malého, hry Arnošta Goldflama a prózy Jáchyma Topola. Patří sem i film *Protektor*. I v nich se stejně jako v konvenčních dílech objevují kromě autentických detailů ve zvýšené míře brutalita a erotika, ale představené situace nejsou jednoznačné a narativně uzavřené, hranice mezi dobrem a zlem se rozmývají a problematizují, postavy jsou vícerozměrné.

Tento text vznikl v rámci řešení projektu podpořeného GA ČR (GAČR 13-03627S: Reprezentace Židů a židovská témata v literatuře v českých zemích ve 20. století).

PRAMENY

Denemarková, Radka: *Peníze od Hitlera*. Host, Brno 2006.

Denemarková, Radka: Rozhovor <<http://www.ticketpro.cz/jnp/divadlo/cinohra/306541-penize-od-hitlera.html>>, 2010 [29. 12. 2014].

Fantová, Jana — Palouček, Jan (ed.): *Ještě jsme ve válce: příběhy 20. století*. Post Bellum —

Ústav pro studium totalitních režimů — Argo, Praha 2011.

Lustig, Arnošt: *Colette, dívka z Antverp*. Mladá fronta, Praha 2005 (3., přepracované vydání).

Topol, Jáchym: *Sestra*. Atlantis, Brno 1996 (2., upravené vydání).

Topol, Jáchym: *Chladnou zemí*. Torst, Praha 2009.

LITERATURA

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Passagen, Wien 2006.

Assmann, Aleida — Conrad, Sebastian (eds.): *Memory in a Global Age. Discourses,*

Practices and Trajectories. Palgrave Macmillan, Houndsmills 2010.

Kaptayn, Valentina: *Another Way to Remember: Jáchym Topol's Sestra (1994) and Chladnou zemí (2009) in the*

Context of Czech Cultural Memory of the Holocaust. In: Reinhard Ibler (ed.): *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. ibidem, Stuttgart 2014, s. 263–274.

Lindeperg, Sylvie: Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendungen von Geschichte, historische Verwendungen des Film. In: Eva Hohenberger — Judith Keilbach (eds.): *Die Gegenwart der Vergangenheit* (Vorwerk 8, Berlin 2003), s. 65–81.

Marshman, Sofia: From the Margins to the Mainstream? Representations of the Holocaust in Popular Culture <http://www.gla.ac.uk/media/media_41177_en.pdf>, 2005 [29. 12. 2014].

Příbýl, Lukáš: *Zapomenuté transporty. Rozhovor s Michalem Plzákem*. Kalich, Praha 2013.

Rosenfeld, Alvin H.: *The End of the Holocaust*. Indiana University Press, Bloomington 2011.

Schwarz, Wolfgang: Holocaust und KZ im Fokus tschechischer Literatur nach 2000. Zu Arnošt Goldflams *Doma u Hitlerů* und Radka Denemarková's *Peníze od Hitlera*. In: Reinhard Ibler (ed.): *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. ibidem, Stuttgart 2014, s. 157–171.

Tomášová, Tereza: Trauma in Denemarková's *Peníze od Hitlera*. In: Reinhard Ibler (ed.): *Der Holocaust in den mitteleuropäischen Literaturen und Kulturen seit 1989*. ibidem, Stuttgart 2014, s. 291–302.

FILMOGRAFIE

Colette, scénář Arnošt Lustig, Milan Cieslar a Ladislava Chateau, režie Milan Cieslar. Česko, Slovensko, Nizozemsko 2013, 125 minut.

Protektor, scénář Benjamin Tuček, Marek Najbrt a Robert Geisler, režie Marek Najbrt. Česko 2009, 98 minut.

RÉSUMÉ

Four Times the Holocaust

The article focuses on several recent Czech books and movies on the topic of the Holocaust, or Shoah. Some of these works are original and inventive (Jáchym Topol's prose book *Chladnou zemí* from 2009) or at least worthy of interest (Mark Najbrt's film *Protektor* from 2009), some are conventional and exploit well-established narrative procedures and patterns (Radka Denemarková's prose book *Peníze od Hitlera* from 2006, Milan Cieslar's film *Colette* from 2013, after Arnošt Lustig's book). Today, the Holocaust is perceived as a global icon, representing inhumanity and referring to universal moral norms. However, at the same time one can clearly observe a tendency to trivialization in the way the topic is presented — more and more often containing intimacy, brutality, sexuality. Some artists, to oppose the trend, look for ways of giving the Shoah in the way it's presented a new actuality, for instance by employing the grotesque as well as black humour, or by combining terror with vulgarity and banality (besides Topol also Arnošt Goldflam and Radek Malý).

KEY WORDS

holokaust/šoa; literatura; film; současná kultura; trivializace / Holocaust/Shoah; literature; film; contemporary culture; trivialization