

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Filip T o m á š

Holokaust jako fikce

The Holocaust as fiction

Disertační práce

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

2011

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

.....

I. Holokaust jako fikce

„Svět byl sice plný zpráv o pronásledování židů, ale teprve tyto řádky obnažily celou hrůzu židovského osudu. Vypravoval jsem tuto historku snad stokrát a posté pocit hanby, vzteku a bezmoci jen vzrůstal. Obludnost té scény je pekelná. [...] ale jak jsme se to už daleko dostali, že se musí zdůrazňovat věci tak samozřejmé? Kam jsme se to dostali? Dosti!“

František Halas v reakci na novinovou zprávu o tom, jak vídeňští nacisté po anšlusu nutili židy na ulici lézt na stromy a pípat jako ptáci¹

„Představte si tábor, obehnaný ostnatým drátem, nabitým elektrinou, s věžemi, na nichž stojí stráž s kulomety, zubožené vězně, bydlicí v nízkých barácích se střechami téměř u země, do nichž se vchází po několika schůdkách dolů.“

Pokusný metodický materiál pro práci s knihou č. 45²

„Abychom vůbec mohli možné světy porovnávat, musíme považovat dokonce i skutečné nebo aktuální světy za kulturní konstrukty“

(Eco 2009: 75).

¹ František Halas: „Z hanby“ (původně in *Směry, list českožidovské mládeže* 7, č. 5, 7. 2. 1939) in Halas 1971: 454–456.

² Korbařová 1956: 11.

1.1 Holokaust jako fikce. Spojení slov *holokaust* a *fikce* může v leckom vyvolat pomyslnou obrannou reakci, neboť jde o syntagma na první pohled poněkud hrůzyplné; podezřelý název práce, v jejíž konstituci hraje hrůznost jednu z určujících rolí. Ostatně bez bližšího ohledání by se taková reakce objevila beze sporu i u mne. Pomiňme nyní *holokaust* (k pojmu blíže 1.2) a soustředme se na spojení *jako fikce*. Takové spojení na běžné neterminologické úrovni vyvolává předběžný odpor: o jakou může jít fikci, když holokaust, „(v letech 1933–1945) vyhlazování Židů i příslušníků jiných národů nebo národností nacisty; úplná zkáza, zničení vůbec“ (*Akademický slovník cizích slov* 2000: 294), je nezpochybnitelným *historickým faktem*, ba úměrně civilizačním schopnostem a modernosti lidstva první poloviny 20. století faktem bohatě zdokumentovaným a zdokladovaným³. Nicméně nezpochybnitelnost faktu neznamená jeho nezpochybňovatelnost, a tak součástí trestního práva světa po holokaustu je v řadě zemí i trestní postižitelnost jeho popírání⁴; takové péče se pokud vím žádné jiné historické události nedostalo a představa trestněprávní odpovědnosti za popírání československých legií či bitvy u Lipan je z druhu kontrafaktuální komiky, jakkoliv třeba právě interpretace legií v druhé polovině 20. století byla v československé historiografii svérázná. Historie popírání reality holokaustu je bezmála stejného data vzniku jako holokaust samotný, velký podíl na tom v začátku mělo přísné a téměř hermetické utajení všech operací, jež měly za následek exterminaci obětí holokaustu či k ní směřovaly; na druhé straně s tímto utajením nekoresponduje rovina halasně propagandistická či deklarativní, například v podobě norimberských zákonů se nacistický režim a jeho satelitní státy vztahem k židům nijak netajil. Pro nás je *holokaust* obé, tj. i „pouhé nevinné slovní pronásledování“ v kontextu druhé

³ Za množství zdrojů, jež by vystačilo na samostatnou rozsáhlou bibliografickou rukověť, zmiňme *Holocaust encyclopedia* přístupnou na: <http://www.ushmm.org/wlc/en/> [přístup 23. 1. 2011].

⁴ V Německé spolkové republice přijal Bundestag „zákon o osvětímské lži“ jako výsledek debat k 40. výročí konce druhé světové války v červnu 1985 (Schlant 2001: 238).

světové války je holokaustem⁵. Spojení *jako fikce* jako by (als ob) implikovalo, že výpověď, k níž se toto spojení vztahuje, jako by se zabývala něčím, co není *než* pouhou fikcí. Nelze říci *nebylo* fikcí, neboť to by v takovém uvažování již bylo přiznáním reálné historické existence. Zmíněný slovník dokonce definuje fikci jako *literární* termín s významem: „neshoda literárního díla s realitou“ (*Akademický slovník cizích slov* 2000: 229).

Je samozřejmě snadné oponovat slovníkům v jejich nutně konzervativní snaze zastavit a zachytit významy slov a definovat tyto významy jinak než z jejich bezprostředního užívání (Wittgenstein 1993), ale přesto je zarážející, že v tomto konkrétním nenalezneme přeci jen všestrannější definici *fikce*. Důsledně domyšleno by pak spojení *holokaust jako fikce* bylo buď jedním z dalších popření holokaustu (holokaust jako něco neshodujícího se s realitou), nebo by práce usilující zmapovat holokaust v české literatuře podstatným způsobem ztrácela svůj předmět (žádný holokaust v literatuře nikdy reálně neexistoval). Pokud by fikci určoval nesoulad, *neshoda* (nebo lyotardovská rozeprá?) s realitou, tak by neexistoval relevantní vztah mezi holokaustem jako faktem historickým a literaturou jako faktem uměleckým (umělým), estetickým a ze své podstaty vždy plně fikčním. Neshoda takto pojatá je až svého druhu absurdnost, protože s realitou může být souladná pouze realita sama (identita). Nás však v této práci bude zajímat realita literárních děl, která byla více či méně bezprostředně⁶ utvářena, ovlivněna holokaustem a která zpětně ovlivňují naši představu a pojetí holokaustu. (Blíže viz 2.4.3.)

Druhá světová válka funguje nejen v dějinách české literatury jako přirozený (?) periodizační mezník. Řekněme, že jako mezník je to vymezení možná poněkud eufemistické, protože teprve holokaust je vedle prvního použití atomové zbraně z celého zkázonosného dění čtyřicátých let 20. století zkušeností klíčovou a přelomovou. Vývojově holokaustem vrcholí

⁵ Z následujících citovaných definic to není nikde tak jasné, jako v německém slovníku Duden: „(zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft) Verfolgung, Gettoisierung und insbesondere Massenvernichtung der Juden in Deutschland u. Europa“ (Duden 2003).“

⁶ Možná by bylo vhodnější místo bezprostřednosti uvažovat o autenticitě přibližování se.

dlouhá dějinná řada judaisticko-křesťanské civilizace, včetně její bohužel nezanedbatelné antisemitské tradice: Židé⁷ popravili božího syna, židé potřebují ke svým rituálům křesťanskou krev⁸, nespravedlivě bohatí židé sají peníze-krev chudých atd. atd.⁹ Svět po zkušenosti holokaustu, dlouho s nemenší efektivitou realizovaného i před světem skrývaného, je navždy jiný a takřka fylogenetické ponížení, jež si lidstvo prostřednictvím německého nacismu, jeho rasové ideologie a praxe, dopřálo, je jednou z otázek-mement, na něž si musí snad každý člověk odpovědět. Elementárnost této výzvy bezděky potvrzuje i Norman G. Finkelstein, když ve své knize *Průmysl holocaustu* konstatuje, že ve Spojených státech amerických „je daleko více vysokoškolských studentů, kteří jsou schopni na rozdíl od občanské války historicky správně zařadit nacistický holocaust, přiřadit mu správné století a uvést počty mrtvých. Po pravdě řečeno je nacistický holocaust skoro jedinou historickou událostí, která zaznívá v univerzitních posluchárnách“ (Finkelstein 2006: 19)¹⁰.

Zkušenost východoevropská, ovlivněná desetiletími komunistického totalitarismu a jeho sebezpotvrzujícími redukcemi ve výkladu dějin, je samozřejmě jiná. Dokud jsem uvažoval o práci na téma *Druhá světová válka a česká literatura*, často jsem se setkával s upřímným údivem: takové *komunistické* téma? U holokaustu už taková reakce nebývá, byť by ji

⁷ „[...] (tady je velké Ž oprávněné, tehdy to byl jednoznačně národ) [...]“ (Franěk 1997: 40), Franěk dále připomíná, že velké Ž „bylo uzákoněno jedině za protektorátu“ (tamtéž: 39).

⁸ Srovnej v českém prostředí fanatickou kampaň v období hilsneriády (1899–1900). Za zmínku stojí šíře dobového antisemitismu, který byl sociologicky rozložen napříč společností a projevy, s nimiž bylo možno se setkat u kutnohorského soudu, ale např. i ve vídeňském říšském sněmu, ukazují, že antisemitismus nebyl žádný ryze *německý* či *nacistický* výdobytek, nýbrž že nacismus pouze rozvinul neblahé dědictví, které pro sebe s určující silou objevil. Srovnej lit. např. Kovtun 1994 (tam i další literatura) a odvážné Masarykovo vystoupení proti proudu. Mýtus o rituálním upotřebením křesťanské krve ale stojí například i v pozadí pogromu v polském Kielci v červenci 1946 (!).

⁹ Při bližším bádání by bylo třeba rozlišovat *antijudaismus* a *antisemitismus*. Srovnej Med 2007: 47.

¹⁰ Finkelsteinova kniha se stala předmětem vášnivých diskusí, například Omer Bartov ji zcela odmítá srovnávaje ji s novodobými *Protokoly sionských mudrců*, tedy podvrhem, falešnou výpovědí. Zcela odmítá jádro Finkelsteinových úvah „Hätten die Juden und die Zionisten Holocaust nicht schon gehabt, hätten sie ihn erfinden müssen“ (Bartov 2001: 62) a legitimizaci ve vojenském smyslu jaderné mocnosti před veřejností Spojených států amerických. Argumentem sice ad hominem je ale připomenutí, že většina Finkelsteinových příbuzných ve vyhlazovacích táborech zemřela, rodiče se štěstím přežili varšavské ghetto i tábory. Zkoumat holocaust jako mocnou, „nepostradatelnou ideologickou zbraň“ (Finkelstein 2006: 13) mi přijde zcela legitimní a v československém kontextu i velmi vhodné, neboť se ukazuje, že nejde/nešlo jen o „zbraň Izraele“.

například bezděčně potvrdil pozoruhodný exponát na výstavě *Expo 1958 – Bruselský sen*¹¹ – archivní výzkum zde zveřejňuje interní materiály připravené komunistickými ideology pro československé kustody výstavy. Tyto materiály měly československé pracovníky výstavy připravit na konfrontaci s jiným, zahraničním publikem. Jedna z potencionálně „nepříjemných“ spíše glos než otázek na kustoda zní: „Koncentrační tábory si vymysleli komunisté.“ Připravená odpověď je v kontextu studené války asi ne příliš překvapivým politováním hypotetického partnera a především jeho mravním odsouzením.

Ukazuje se tak, že téma holokaustu je výlučné a přitahuje výlučné, exkluzivní reakce. Od mlčení (viz dále 2.1), přes popírání (denying) ať již primitivní či více sofistikované, až po ideologicko manipulativní diskurzy popisované právě Finkelsteinem (zejména ve vztahu k otázkám sionismu, poválečnému izraelskému státu /1948/ a politice), otázku arabského popírání šoa ad. Na jiné úrovni je pak fenomén holokaustu spojen se vznikem filozofických diskurzů oscilujících kolem pojmu moderny, modernity (za všechny např. Arendtová, Bauman, Lyotard či Todorov). Na opět zcela jiné rovině pak s hojně recipovanými díly, jako jsou filmy typu *Schindlerův seznam*, *Pianista* či *Ďáblova dílna*, návštěvníky obléhaným muzeem Anny Frankové v Amsterdamu, četností, s níž je její deník vydáván jako bestseller i ve snaze objevit či přirovnat jiná díla jako „další Annu Frankovou“. Právě Adolf Burger, jeden z československých židů, který přežil, díky nacisty organizované padělatelské akci nebyvalého rozsahu, pobyt v koncentračních táborech, otiskuje ve své knize leták spolku *Kampfbund Deutscher Soldaten* z roku 1973: „Zaplatíme 10 000 marek odměny za každé bezvadně doložené ‚zplynování‘ v plynové komoře některého německého koncentračního tábora. Neakceptujeme žádné svědky z Polska, Izraele nebo USA, kteří podobně jako

¹¹ Bližší informace o výstavě na <http://www.expo58.info> [přístup 11. 8. 2008] a v katalogu (Havránek a kol. 2008). Následující citát v katalogu není, ale o podmínkách bedlivé ideologické přípravy a dohledu příslušných míst nad průběhem a ideologickým vyzněním výstavy, referuje monografie zevrubně: „Právě doba přípravy a průběhu světové výstavy bude vyhovovat jako dostaveníčko všech druhů špiónů, reakce a emigrantů a není žádoucí, aby nespolehliví lidé byli v zahraničí vystavováni zbytečnému nebezpečí a svodům“, citují autoři materiály ÚV KSČ (Havránek a kol. 2008: 29).

v procesech s nacisty křivě přísahali, aniž by za to byli kdy žalováni“ (Burger 2007: 61, překlad F. T.). Příklad primitivního popírání, dokonce s odměnou.

Francouzský filozof Jean-François Lyotard je neméně fascinován obdobným sofismatem: není svědků (přičemž tento předpoklad pomíjí, že svědectví = smrt), nebylo plynových komor, „jak tomu věří Faurisson, nebo jak předstírá, že tomu věří“¹² (Lyotard 1998: 43). Předstírání je tedy další z exkluzivních reakcí na holokaust. Vidíme, že holokaust vytváří ve svém sémantickém poli výrazně heterogenní a nejednoznačné rozepře. Na jedné straně zakládá tradiční ikonografii „v podobě ustálených obrazů. Hory brýlí, vlasů, vyzáblé lidské trosky na fotografiích a ve filmových dokumentech, scény apelů, mlácení a mučení, plynové komory, Terezín, deník Anny Frankové – to vše opakováním a časem ztratilo otřesnou a jedinečnou naléhavost a stalo se součástí ikonografie“ (Holý 2007: 14). Na straně druhé stojí výzvy k popírání, stejně tak jako apelativní svědectví, sebereflexe (Primo Levi) nebo poznání vlastní (lidské) viny: banality zla (Hannah Arendtová) či otázky individuální, kolektivní a národnostní viny v rámci společenského systému (Karl Jaspers). V rámci našeho literárně orientovaného zájmu nás z těchto rozepří bude zajímat především zmíněná ikonografičnost a její fungování v literatuře. Otázka, zda a jak se holokaust skutečně udál, či jaký byl počet obětí (údaje v široké literatuře se někdy rozcházejí v až milionových řádech!) tak stojí mimo tuto práci. Uvidíme ještě několikrát, že pro řadu badatelů není toto ujasnění si vlastního předmětu zcela samozřejmé. Jakkoli bychom například u práce o dramatu asi nehledali architektonické plány Národního divadla či počty sedadel před požárem a následně po několika rekonstrukcích, u holokaustu a literatury o něm se tak mnohdy děje. K znejasnění celé věci.

Poválečná reakce západního světa se – soudě alespoň dle historiografické literatury – namísto důkladné reflexe šoa zahalila v jakési straussovské *šťastný je ten, kdo dokáže*

¹² Ovšem – nejde o žádnou drobnost, Faurissonovy práce jsou shrnuty na 2 000 tiskových stranách ve čtyřech svazcích (Faurisson 1999)!

zapomenout, co nelze změnit. Svědčí o tom i terminologická debata, i vliv amerického seriálu NBC *Holocaust* na samotné rozšíření pojmu, rozvinutí fenoménů jako holocaust-turistika a architektura míst paměti (Young 1997), nárůst orální historie (Lanzmannův monumentální dokument *Shoah* – rok 1985) a další. Zároveň si ale právě část filozofů a historiků postupně uvědomuje nesamozřejmost a nejistotu v jakémkoliv pojmání a reprezentování minulosti. S jistou nadsázkou lze říci, že snad nikdy v minulosti nebylo vynaloženo ve vztahu k uplynulým událostem tolik teoretické reflexe, takže proměnu něčeho soudobého (contemporary) v historické¹³ můžeme sledovat jako bohatě zdokumentovanou diskusi, v níž se jako stále přítomné pravidelně objevuje tu navýsost pokorné, tu teoreticky či rouhačsky provokativní tvrzení o nemožnosti vůbec události tak nepochopitelného rozsahu a absurdity zachytit. Vedle judaistiky se vyvinula jako samostatná akademická disciplína holocaust-studies. Nás pochopitelně zajímá to, jaká je umělecká výpověď, z čeho se rodí, jaké jsou její možnosti, strategie, ale také limity. Protože jedno se všemi pochybovači o oprávněnosti a vůbec etické možnosti reprezentovat šoa sdílím, a sice, že žádný ze zvolených přístupů nikdy není celistvý, nemůže ze své podstaty být. Patří k moderním dějinám toto vědomí i pokora, pod tímto zřetelem se snad můžeme omezit na to, co lze označit tematologickým řezem, umělecky zúženým pohledem.

1.2 Terminologické minimum. Poukázali jsme kriticky na *neshodu* jako na definiční znak *fikce*, aniž bychom navrhli jiné řešení. U základních pojmů je to obtížné, není jednoduché podat srozumitelný a bezvýjimečný výklad jejich významů. Pokusíme se dále naznačit spíše jen, co pro nás fikce znamená, za jakých existuje podmínek, pravidel, jakými znaky se vyznačuje. Nyní je namístě pohlédnout na pojmy *holokaust/šoa*, přičemž ani tato otázka není nijak jednoduchá, protože se úzce spojuje s politickou a etickou korektností a vlastní historií

¹³ *Historisierung des Nationalsozialismus* – Friedländer 2007a: 48, mimochodem pražský rodák (1932), byt Prahu opustil jako židovské dítě – srovnej rozhovor v Friedländer 2007b

uvedených slov. Ačkoliv jde o pojmenovávaný jev časově nepříliš vzdálený, při pohledu do *Slovníku spisovné češtiny pro školu a veřejnost* můžeme konstatovat, že u pojmu holokaust dochází k sémantickému rozšíření jak ve smyslu časovém („dnes masové vyhlazování národa, genocida“ /SSČ 2000:98/¹⁴), tak i ve smyslu toho, kdo je holokaustem zasažen. Termín bohužel asi nebude aspirovat na to, stát se v lingvistickém slova smyslu historismem, tj. něčím, co by zůstalo spjato jednoznačně s židy a druhou světovou válkou (srovnej 1.1, definici *holocaustu* ze *Slovníku cizích slov*). V tomto smyslu rozšiřujeme pojetí holokaustu i my, zvláště když sledujeme holokaust jako problém objevující se v literatuře jako např. téma integrace přeživších zpět do společnosti (Lustig, Škvorecký), genezi holokaustu jako společenského systému či jako abstraktnější pojem (průmysl holokaustu, ideologie holokaustu ad.).

Samo slovo *holokaust* je řeckého původu, proto také je možné psaní s původnějším *k* × psaní *holocaust* (Šimandl 2004: 41), ačkoliv převládající způsob nejen pod vlivem angličtiny je *holocaust*. Etymologicky jde o spojení ohně (*kaustós* = hořící) a oběti, zápalné oběti. To je důvod, proč je termín např. pro Karla Sidona naprosto nesprávný, nepřipustně křížící oblasti ve smyslu svého použití: „Pojem holocaust je pojem teologický. Slovo holocaust označuje chrámovou celooběť, obětní zvíře, celé proměněné v dým. Pokud tedy někdo pojmenovává genocidu na evropských Židech tímto slovem, implikuje nejen myšlenku, že byli obětmi nacismu, ale především myšlenku, že tato genocida byla rituální celoobětí, srovnatelnou s obětí chrámovou. To znamená, že tu bylo božstvo, které si oběť vyžádalo a že ti, kdo Židy obětovali, byli jeho nejoddanějšími služebníky...“ (Sidon 1994: 321). Sidon tak důsledně používá hebrejský termín **האוישה** – šoah, česky častěji psaný v jednodušší podobě *šoa*,

¹⁴ *Příruční slovník jazyka českého* (1935–1957) pochopitelně lemma *holokaust* neobsahuje (I. díl A–J má redakci 1935–1937), příznačné ale je, že i po vydání budovaná lexikografická kartičková databáze eviduje slovoformu *holocaust* až dokladem z *Respektu*, ročník 1990, a starším, blíže nedatovaným, ale notně zažloutlým lístkem *holokaust(ón)* – bez vysvětlení (<http://bara.ujc.cas.cz/psjc/search.php>; přístup 19. 2. 2010).

přeložitelný nejlépe asi jako *katastrofa*. *Katastrofa* je také termín, který se vžil v ruštině¹⁵ a osobně by mi jeho český ekvivalent přišel jako nejšťastnější řešení; nicméně respektujeme panující úzus a píšeme *holokaust* (srovnej též terminologický návrh Jiřího Holého v psaní *holokaust/šoa*). Němčina dnes samozřejmě nekorektně eufemizující (zastírající) *Endlösung* (konečné řešení /židovské otázky/) nahradila přesným *Massenvernichtung* (hromadné ničení) či anglicismem *der Holocaust*. Polština používá vedle zmíněných internacionálních termínů pojem *Zagłada* (= záhuba, zánik). Na teologickou neadekvátnost základního významu pojmu holokaust ve smyslu *oběti* se sarkastickou přímočarostí upozorňuje také Hana Ulmanová, když říká: „němečtí nacisté a jejich přísluhovači házeli živé děti do plamenů, nebyly to však jejich děti – a tedy oběti, nýbrž židovské děti – a tedy vraždy“ (Ulmanová 2002: 69).

Již jsme zmínili, že pojmy jsou pozdějšími označovány ve vztahu k označovanému, John Ayto ve slovníku *Twentieth Century Words* uvádí *holocaust* a *genocide* v kapitole o padesátých letech v bezděčné kolokaci: *hippie, hit-parade, Holocaust, Hooray Henry*:

„Holocaust *n* (1957) *the mass murder of the Jews by the Nazis in World War II. The specific application was introduced by historians during the 1950s, probably as an equivalent to Hebrew hurban and shoah ‘catastrophe’ (used in the same sense); but it had been foreshadowed by contemporary reference to the Nazi atrocities as a holocaust (in the sense ‘great slaughter’, which dates from the early 19th century): ‘The Nazis go on killing. If this rule could be relaxed, some hundreds, and possibly a few thousands, might be enabled to escape from this holocaust’ Hansard Lords (1943) At first the term was in common use mainly among Jews, but it gradually spread to a more general domain. [...]*

Genocide n (1944) *the deliberate and systematic extermination of an ethnic or national group. A term coined specifically in response to the Nazis slaughter of six million Jews (about two-thirds of European Jewry) in concentration camps during World War II“*

(Ayto 1999: 345 a 278).

R. W. Holder zařadil v kapitole „Fill in the blank spaces in our history“ spojení *final solution* do *Slovníku eufemismů* (Holder 1995: 131). Podobně *Tezaurus jazyka českého* v hesle *masová poprava* uvádí celou plejádu slov, jež nás budou na následujících stranách stále minimálně latentně provázet:

¹⁵ „V angličtině jazyce bylo přijato slovo holocaust (*the Holocaust*) – ‚všehošhoření‘, pocházející z řeckého překladu židovské Tóry (Bible), kde slovo *холокост* představuje spálení oběti, přinesené Bohu. V ruštině jazyce se vžilo slovo *катастрофа*. Ukazuje se mnohem přesnější, svobodnější a bez teologického zabarvení či narážky na předvídatelnost či živelnost událostí, blízký termínu *šoa* (neštěstí, pohroma), který v starožidovských knihách značí všeobecný rozpad a zkázu, ‚mrak prázdoty‘“ (Kardaš 2003: 9, překlad F. T.).

„hromadná poprava, masová vražda, hromadná vražda, masakr, krveprolití, zvěrstvo, ukrutnosti, bestialita, bestialismus, jatka, vraždění, vyvraždění, masové vyvražďování, vybijení, masová likvidace, vyhubení, vyhlazení, vyhlazování, hromadné zabíjení, etnická čistka, holocaust, holokaust, šoa, genocida, decimace, hromadné ničení, masové ničení, sprovození ze světa, anihilace, konečné řešení“

(Klégr 2007: § 862).

O nic jednodušší nemáme situaci s pojmenováním – zdráháme se říci adresáta, ale viděli jsme u Sidona, že možná ani slovo oběť není vhodné – obětí holokaustu, jimiž – jak terminologicky sledujeme – byli především židé. Nicméně jak dobře víme z historie, celý program „konečného řešení“ vznikl na základě nacistického přístupu k duševně nemocným lidem a jejich ničení (dodnes je toto „dědictví“ jedním ze stínů v úvahách o možnostech legalizace euthanasie). Kromě židů byly masově likvidovány i další etnické skupiny (Romové) a – bez nároku na totálnost – minority (homosexuálové, političtí vězni, váleční zajatci, kriminální vězni)¹⁶. Je potřeba říci, že v české literatuře se rovněž setkáváme s tímto širším pojetím holokaustu – např. ve Frýdově knize *Krabice živých*, kterou zajisté můžeme vnímat jako reprezentaci holokaustu, je téma židovské identity či problematika koncentračních táborů jako instrumentalizovaných zařízení na ničení židů, takřka potlačena (svůj vliv na to má jistě i doba vydání díla).

Ovšem definovat jasně, kdo je vlastně ž/Židem (pravopisné příručky vedou svou distinkci ve smyslu nábožensko [ž] / národním [Ž]), když platí, že „Židé jsou národ a lid skrz naskrz náboženský, a to v absolutním smyslu“ (Preisner 1992: 211), „musí skončit neblaze, neškoli katastroficky, a to v několikerém smyslu: latentně v nekonečných rozporech různých teoretických návodů, reálně v ortopraxi těchto rozporů, která zachvátí toho, kdo teorii této praxe sestavil, zcela určitě pak toho, kdo ji uvědoměle uvedl v pohyb“ (tamtéž: 211). Preisner dovozuje, že židé i v sekularizované podobě jako jediný národ neztrácejí vazbu s Bohem (národ starozákonní smlouvy), což ovšem přináší i specifickou podobu, mix mysticismu,

¹⁶ Srovnej propracovaný systém barevně rozlišených trojúhelníků, které nosili vězňové našité na lágrových mundúrech. Bezejmenní, označení pouze čísly, ovšem druhově specifikovaní příslušnými skupinami (viz např. Burger 2007: 33).

stoicismu, předurčenosti k utrpení, jež „nebylo a není náhodné a [...] má svou metafyzickou logiku v zásadní ontologické diferenci“ (tamtéž: 214).

S příznačnou nadsázkou komentuje významově-ortografickou otázku a její historii už Pavel Eisner, když na úvod své přednášky *Židé v české literatuře* říká:

„Začít o židech, znamená začít s nějakou problematikou – a kdyby jen s jednou anebo s paterou: ale ono je těch problematik asi tak sedm tisíc. Tak se děje i nám hned se základním pojmem: je nezbytné, abychom si vymezili, kdo je žid v literatuře. ¶ Zákon a zhruba i životní praxe u nás rozeznává Židy a židy. Žid s velkou iniciálou je sionista, příslušník národa židovského. Žid s malým začátečním písmenem je pojem konfesijní, je to Čechoslovák mojžíšského vyznání. [...] ¶ My si však pojem žida v literatuře vymezíme jinak. Mezi lidmi pera [...] jsou příslušníci vyznání mojžíšského a evangelíci, jsou mezi nimi okázalí bezvěrci, jsou mezi nimi katolíci, jsou mezi nimi sionisté, asimilanti, neasimilanti, je to pestrá směska. Pojí je něco jiného než víra nebo jednotnost cítění národního: pojí je plemenný původ, pojí je krev. Jen nerad užívám toho jednoslabičného slova, obdařeného odporným oparem mythalalíe a mystificismu. [...] Jde o sudidlo logické svou vnučeností, budeme-li za židovského spisovatele pokládat každého autora židovské krve“

(Eisner 1948: 84).

Cituji Eisnera obsáhleji nejen proto, abych poukázal na autorské rozpaky nad pojetím židovství ve smyslu de facto rasovém, ale také proto, že i v této práci jsme se – navzdory dnes rozšířenému psaní s velkým písmenem – rozhodli psát *žid* s písmenem malým¹⁷. Jakožto výsledek svého druhu zobecňující apelativizace nám tento způsob psaní přijde vhodnějším pojmenováním především s ohledem na širí takto pojmenovávaných židovských obětí. Z nich mnohé se o svém židovství dozvěděly právě až díky existenci a následné aplikaci norimberských zákonů (1935). Mnohé tyto oběti, jak vícekrát ukazují literární díla s podtržením absurdity takové situace, se sionismem, židovskou vírou či národností příslušností neměly nic společného¹⁸. V jiném kontextu (pojmenování diváka a referujícího

¹⁷ Stejného řešení se dobrali též např. pořadatelé slovníkové příručky *Literatura s hvězdou Davidovou* (Mikulášek – Glosíková – Schulz 1998 a Mikulášek – Šváblová – Schulz 2002), podobně jako většina publikací vydávaných produkcí židovských muzeí či nadací. Ojedinelý je pak terminologický invariant v podobě psaní „*žid* (*Žid*)“ vedle samostatného *žid* / *Žid*, rozlišujícího v souladu s *Pravidly českého pravopisu* příslušníka náboženské skupiny či příslušníka národa, etnika, národnosti (Soukupová 2005 či Soukupová – Pojar – Zahradníková 2007). Důsledně malé *ž* píše Richard Glazar, k čemuž editorky Milena Janišová a Marie Jirásková podotýkají: „Slovo ‚žid‘ píšeme v souvislostech daných textem s malým začátečním písmenem, neboť autor zde toto slovo pochopitelně necítí jako označení národnosti a psaní velkého počátečního písmene by tu chápal jako důsledek norimberských zákonů“ (Glazar 1994: 333).

¹⁸ Michal Frankl (2007) ve své práci dobře ukazuje problematiku česko-německého střetávání v průběhu 19. století a jeho vliv na zdroj českého antisemitismu za situace, kdy mnoho židů mluvilo převážně německy a hlásilo se k německé národnosti (Rio Preisner se nepřestane této germanofilní asimilační snaze divit). Naopak Alexej Mikulášek ukazuje, jak do založení samostatného československého státu v roce 1918 měly, co se

subjektu) Zdeněk Vašíček konstatuje, že některé „skupiny mohou být natolik difúzní v čase a prostoru, že z nich jednotku tvoří teprve referát“ (Vašíček 1996: 71). Platí to myslím i o židech a jejich literárním zobrazení. Celkově nás holokaust v literatuře – v souladu s většinou beletristických autorů – nezajímá jako rasový či náboženský problém, nýbrž jako situace obecně lidská, svrchovaně existenciální. Respektive situace překračující veškeré dosud poznané meze a otázky lidskosti. Podobně irelevantní je pro nás samozřejmě původ či vyznání autorů těchto děl. Jako v Johnově povídce *Zakukala lelulinka*, kde hlavní postava dr. John trpí pět válečných let specifickým druhem afázie „elžitismem“. Místo hlásky *ž* vyslovuje důsledně *l* a na přání německé vědecké komise přeloží větu „Heraus mit den verfluchten Juden!“ jako „Tfuj, tfuj – ven s vámi – zatracení lidi“ (John 1946: 13).

1.3. Paměť jako téma. Dosavadní tuzemská tematologie svoji pozornost věnovala topoi spíše statickým – prostoru hospody, hradu, továrny (Macura, Hodrová 1997), či v širším pojetí pohybu tímto prostorem, jako je např. představa chodce-čtenáře městem (Hodrová 2006). Materiálově tato studia zpravidla čerpají podněty především z literatury 19. století nebo z období výrazného normativního pojetí představ o literatuře, její (jediné správné) ideologické funkci a významu (Macura 1992). Téma paměti je průsečíkem toho, kde se stýká narace jako nástroj historiografie a narace jako nástroj a předmět literárního uměleckého díla. Zajímají mne právě „zakázané prostředky“, o nichž mluví Paul Ricoeur, když uvažuje o zkřížené referenci mezi skutečným a fiktivním příběhem: „Je totiž pravděpodobné, že fikce při své větší svobodě vůči skutečným událostem minulosti užívá někdy, pokud jde o časovost, výzkumných prostředků historikovi zakázaných“ (Ricoeur 2000a: 315). Tj. zejména vztah mezi svobodnou hrou (hrou na/make believe) literárního díla a jeho prací se smyslem díla. Téma holokaustu je zobecněním subtémat druhé světové války, jejíž literárněhistorické

národně-státní nesamostatnosti týče, český a židovský národ k sobě touto vyděděností blízko (Mikulášek – Glosíková – Schulz 1998).

konkretizaci celkově – v kombinaci s kulturněhistorickými, především pak politickými a ideologickými podmínkami provázejícími vznik „válečné literatury“ – hrozí, že bude opisovat více méně obdobnou vývojovou křivku. A to od bezprostřední poválečné reakce a doznívání svobodnější reflexe do roku 1948, schematismus a silné, jednostranné, ideologicky redukcující zatížení a služebnost v období následujícím, dílčí uvolnění a polemické otevření otázek, které vrcholí s koncem šedesátých let, posléze zčásti uchováno v ineditní či exilové literatuře, zatímco v oficiálním písemnictví následuje (u)mlčení či opět totalitně manipulativní přístup (např. bohatě rozvíjený obraz Sovětského svazu jako bezmála jediného vítěze 2. světové války a našeho osvoboditele). A (až k nepřehlednosti) znovuotevření svobodného prostoru po roce 1989.

Paměť šoa je tedy součástí jednak širšího tématu válečného, jednak samostatného tématu židovského, židovství, které má v českých zemích a jeho písemnictví podstatně širší, minimálně od středověku se datující literární tradici. V jejím rámci se dotýká i otázek po vymezení národní literatury, ať již jazykově (na ose čeština – němčina, srovnej ale též bohemika v hebrejských textech) či národnostně (většina autorů židovského původu se zpravidla hlásila k německé národnosti), přičemž k národnostnímu vymezení můžeme od konce 19. století přiřadit i otázku sionismu (viz např. Frankl 2006, Eisner 1948). Zároveň s 2. světovou válkou u nás vlastně židovství jako významnější subkulturní fenomén téměř končí: rány zasazené židovskému společenství holokaustem a postupující asimilace, sekularizace i emigrace vedly k reálné minorizaci¹⁹ a jak praví Petr Chudožilov: Češi zůstali po odsunu Němců ve své kotlině sami (Chudožilov 1996). „Začala doba samoty, která nikdy úplně neskončila“ (Dousková 1997; překvapivé židovské motivy nacházíme i v Dousková

¹⁹ Srovnej „Po druhé světové válce se čeští a slovenští politici snažili vybudovat národní stát Čechů a Slováků, dvounárodní, avšak jinak národnostně jednotný. S tímto cílem byla většina etnických Němců a Maďarů deportována a zbytku židovstva bylo umožněno emigrovat. Polovina všech československých přeživších holocaust, 22 000–24 000 lidí, se vystěhovala v letech 1945–50 do Palestiny/Izraele, a dalších 3000–5000 do jiných zemích. Tak zůstalo v zemi pouze 15 000–18 000 českých a slovenských židů, méně než desetina předválečného počtu. Ze 153 předválečných českých židovských obcí bylo obnoveno pouze 9 a většinou byly velmi malé. Největší byla v Praze, se zhruba 2500–3000 členy, z nichž byli mnozí migranti z jiných částí Československa“ (Heitlingerová 2007: 30).

1998). Téma židovského osudu za války se v poválečné společnosti teprve postupně stává něčím jiným než jen upozaděnou, z nepříjemnosti vytěšňovanou vzpomínkou a otázka kulturní paměti se teprve s odstupem času stává současným problémem.

Přes zmíněné zjevné rozdíly v podmínkách mezi Západem a Východem je pozoruhodné, že u tématu holokaustu vyznačuje toto pojmání vlastní paměti v mnohém velice blízká východiska. Historik Tomáš Sniegoň na otázku, jak se vyvíjela paměť holokaustu v jednotlivých zemích, které byly touto tragédií zasaženy, odpovídá: „Všeobecně panovalo převážně mlčení, a to nejen v Německu, jež bylo zemí pachatelů. Až do 60. let se holokaust příliš neakcentoval ani v Izraeli, tedy státu, pro nějž se osudy židů z 2. světové války staly jedním ze základních kamenů. Izrael nejprve oficiálně více než holokaust uctíval povstání varšavského ghetta z roku 1943, které připomínalo židovské hrdinství a reagovalo tak na nařčení židů z přílišné pasivity vůči nacistům. [...] Ve Spojených státech se paměť skutečně začala oživovat až v 70. letech po odvysílání televizního seriálu *Holocaust* s Maryl Streepovou v hlavní roli. Po konci studené války následoval další americký filmový impuls v podobě Spielbergova filmu *Schindlerův seznam*. Potom již sjednocující se Evropa holokaust přijala jako symbol toho nejhoršího, co se v historii odehrálo, tedy systematického průmyslového vyvražďování a okrádání milionů lidí, a použila jej coby symbol boje proti rasismu, jako základní kámen své nové demokratické identity“ (Sniegoň 2008). Sniegoň dále upřesňuje situaci v tzv. sovětském východním bloku jako velmi analogickou: „Kdyby se v oficiální paměti trvale připomínalo šest milionů vyvražděných židů a další oběti jako např. Romové, komunisté by nikdy nebyli mohli tvrdit, že hlavními oběťmi války byli oni sami“ (tamtéž). Navzdory tomu, že přibližně 80 % československých válečných obětí tvořili židé, se tato skutečnost v učebnicích nijak významně nereflektovala, a tak byl holokaust dlouho považován maximálně za otázku židovské, nikoli české či československé paměti, natož aby

byl případně připomínán oficiální podíl Čechů na arizaci a fungování celého okupačně protektorátního systému.

2. Možnosti paměti a zpracování tématu. Nejednou ať již v primární či sekundární literatuře, zejména té psané svědky či dobovými účastníky, nalézáme tematizovanou *nemožnost* jakékoliv reprezentace holokaustu. Jakékoliv zobrazování – připomeňme teologické tabu ve zobrazení Boha (Jhvh) – je neadekvátní, neúplné, nekonzistentní a vlastně jedině mlčení je důstojné ve vztahu k obětem a hrůzám, které lidstvo prožilo a spáchalo. „Kdo to nezažil, nikdy nepochopí. A kdo to zažil, nikdy neodhalí podstatu. Nepronikne skutečně až do samé hloubi“ (Elie Wiesel, cit. dle Pojar 2001: 13). Zároveň je tu ale i vědomí paradoxu: Mlčení, jakkoliv pietně adekvátní a empatické, vede k jinému, nepřijatelnému výsledku: zapominání, zmenšování, paušalizaci a redukci. Jak ještě dále uvidíme, snaha podat svědectví, svědčit, apelovat a varovat²⁰ před možným opakováním holokaustu kdykoliv a kdekoliv v budoucnosti, je pro řadu děl základním strukturálním principem, posláním. Ostatně pozornost, kterou někteří filozofové holokaustu věnují, pramení právě z údivu, šoku nad „pokračováním“ holokaustu prostředky jeho zapominání či dokonce jeho popírání.

V českém kontextu dosud nedocházelo k popírání holokaustu na této úrovni a výstřelky extremistické pravice po listopadu 1989 nestojí za polemickou pozorností (trestněprávní samozřejmě ano). Podobně Deborah Lipstadtová mapující myšlenkové postupy popíračů holokaustu se nechce účastnit polemiky s „alternativním“ názorem jakožto polemiky od základu falešné, kterou odmítá svým přímým vstupem legitimizovat. Na druhou stranu tak činí způsobem víc než konzervativním, výrazně obranářským, takže se její uvažování místy rozpadá až v jakousi filipiku proti (postmoderní) významové otevřenosti textů; do její kritiky

²⁰ Srovnej přednášku prof. Sauerlanda 16. 3. 2011 ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze a jeho stejnojmennou knihu: *Umdeuten, verschweigen, erinnern. Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa* (Brumlik – Sauerland 2010).

nakonec zapadá i literární vědec Stanley Fish či filozof Richard Rorty²¹. V českém prostředí jsme spíše měli možnost se setkat se záměnou hlavní oběti nacistické zvěle, již, jak upozorňuje citovaný Sniegoň, se stali především příslušníci komunistického odboje (srovnej např. kult Julia Fučíka a jeho *Reportáže psané na oprátce /1945/*). Historiografický podraz je o to frapantnější, že prakticky do útoku Německa na Sovětský svaz (1941) nedokázali komunisté své vlastní postavení a politiku nikdy objektivněji pojmenovat.²² Je zřejmé, že i právě tento komunistický převrat ve výkladu dějin byl něčím, co téma války a židovských obětí dále zatemňovalo a upozadovalo. Leckdy až přepjaté akce připomínající např. bezprecedentně hrůzostrašnou likvidaci Lidic přeci ostře kontrastují s existencí ghetta Terezín a jeho mnohonásobně vyšším počtem neméně nevinných obětí.

Návrat či probuzení paměti jsou tak i po roce 1989 pozvolné, úvod Mileny Janišové k publikaci *Osud Židů v Protektorátu 1939–1945* v roce 1991 začíná příznačnou reflexí období 1945–1989:

„V rozsáhlé literatuře o dějinách druhé světové války, která v Československu dosud vyšla, zůstal osud Židů téměř nepovšimnut. Vyhlazení celé jedné složky obyvatelstva [...] režimní československá historiografie nezpracovala ani jako obludný historický jev, ani nevěnovala pozornost důsledkům trvalé absence židovského obyvatelstva pro poválečnou českou společnost. [...] celostátně používaná učebnice dějepisu pro gymnázia, která se v souvislosti s výkladem dějin druhé světové války ani slovem nezmiňovala o rasistických teoriích německého nacionálního socialismu, o vyhlazování evropských Židů, neznala pojem Osvětim, Terezín, Žid“

(Rothkirchen – Schmidtová-Hartmannová – Dagan 1991: 5).

Na holokaust „bez židů“ a pokračování antisemitismu – pro mne neuvěřitelným způsobem – vzpomíná i Rudolf Vrba: „Svaz protifašistických bojovníků pořádal v Praze každoročně vzpomínkový večer na osvětimské oběti. Jednou jsem se toho zúčastnil. Mluvílo se tam především o hrdinství českých komunistů. Nic proti tomu, desítky z nich, podobně jako stovky dalších českých občanů, zemřely, protože se nacistům vědomě postavily na odpor. Čest jejich památce. Během večera se však nikdo nezmiňoval o tisících českých (myšleno

²¹ „[...] odmítají představu, že existuje jedna verze světa, která je nutně správná, kdežto jiná je mylná“ (Lipstadtová 2006, s. 41). Kauzu Lipstadtová – Irving shrnuje a Lipstadtové zjednodušená tvrzení vyvrací Robert Eaglestone: „Všeobecně vzato si myslím, že postmodernismus je odpovědí na holocaust, že se pídí po nejvlastnějším jádru kultury, která to umožnila [...], že otázky, které postmodernismus historii a historikům klade, jsou velmi silnými zbraněmi v boji proti popírání holocaustu“ (Eaglestone 2005: 12).

²² Polemickou korekturu obrazu odboje skýtá např. Václav Černý (Černý 1992).

židovských) dětí, které byly v Osvětimi chladnokrevně zavražděny a staly se mučedníky, ať chtěly, nebo ne. Během celého večera nikdo nevyřkl slovo Žid nebo židovský. Vlastně jeden člověk ano: slušně vypadající muž, který ke mě přistoupil a zeptal se, jestli jsem si všiml, že je to „na pódiu samej Žid“. Neodpověděl jsem, bylo to v době kolem Slánského procesu a nechtěl jsem provokovat osud. Věděl jsem ale, že na setkání příští rok nepřijdu“ (Vrba 2007: 12–13).

Stěží se lze ubránit otázkám, nakolik je takové mlčení či připomínání bezelstné, vždyť samostatné heslo *holokaust* nemá ani *Malá československá encyklopedie* z roku 1985. Holokaust jako by byl pominutelným detailem či součástí vždy „něčeho jiného“. Např. v dílech reprezentujících odsun Němců se jako leitmotiv opakuje úvaha zdůvodňující, za co všechno musí odsun jakožto spravedlivý trest přijít: „Člověk si musí pořád připomínat, co s námi vyváděli, aby to [odsun, pozn. FT] spolkl,“ cituje Michaela Peroutková Bagárovu úvahu z nejproslulejšího díla tohoto okruhu – Řezáčova *Nástupu* (1951). „Je zarážející, že ve výčtu zločinů chybí ten nejzávažnější – vyvraždění Židů. Jako by tato skutečnost nebyla pro Čechy dost závažná, protože se jich bezprostředně netýkala?“ (Peroutková 2008: 46). Opakovaným výčtem nacistických zločinů je především odtržení pohraničí, rozbití republiky a okupace, posléze zavření vysokých škol, heydrichiáda, Lidice... Holokaust v této paměti místo nemá.

2.1. Nesdělitelnost a ironie paměti. Paměť je jednou z ústředních intencí většiny literárních děl, jež se věnují holokaustu. Potřeba uchování a „vysvětlení“ (mnohdy spíše poukaz na nevysvětlitelnost a hrůznou absurditu holokaustu) tvoří latentní pozadí obrazu minulosti, pozadí literárního světa. Recepce takovýchto děl je způsob ricoeurovské *komemorace*, tedy spoluúčastníciho se připamatovávání, uvědomění paměti. Ta se tak posouvá od ryze individuálního vzpomínání, soukromých příběhů (ať již čtenáře či soukromých „biografií“

literárních postav, jež nejsou přítomny ve výstavbě fikčního světa) k širšímu budování společenské identity. Sdílené vyprávění buduje napříč časem a zkušenostmi sdílené *my*. Ricoeur citlivě ukazuje, že moderní dějiny ale poznamenávají kolektivní paměť zraněním. Téměř všechny národy jsou „sužovány vzpomínkou na slávu a pokoření kdesi ve vzdálené minulosti“ (Ricoeur 2000b: 19). Jako psycholog si všímá obsedantního rysu zabývání se pamětí (zranění svého druhu), což můžeme myslím dobře vztáhnout právě i na paměť národa těšícího se šťastným příběhem národního obrození a tvrdého pokoření a sebekoření v druhé polovině 20. století. Křehkost paměti se vyjevuje především v konfrontaci s druhým, ať již je to reálný partner, historie (historiografie²³) či to jsou literární díla, která nás zajímají nejvíce.

Vyprávění obecně je vždy selektivní, nevypráví vše, vybírá uzlové body, mezi nimiž utváří vztahy a významy. „Plyne z toho, že vždycky lze vyprávět jinak,“ připomíná Ricoeur (tamtéž: 37) a myslím, že právě literárněvědný pohled na určitou tematologickou řadu může ukázat tuto jinakost každého vyprávění o tomtéž na jedné straně, a naopak ikonografičnost a zbytnující kanoničnost na straně druhé. Přejít od diskurzu příběhu k diskurzu obrazu nás postupně vede k tomu, co Zdeněk Vašíček nazývá „opatrnou generalizací“ (Vašíček 1996: 50). Možnosti literatury reprezentovat prostřednictvím lineárně organizovaného textu více dimenzí, z nichž se napájí paměť, totiž čas, prostor, vztahy a souvislosti, jsou samozřejmě omezené a vždy jsme účastníky vědomého převodu dimenzí (Ricoeur ukazuje na možnost manipulativnosti, ideologizace paměti). „Tento způsob zvolila krásná literatura, jež preferuje vysvětlení genezí, narácí a vcítěním. Narativita je totiž s obrazy, vyvolávanými imaginací, těsně svázána. Čím jsou postavy a děje jedinečnější, tím jsou obraznější“ (Vašíček 1996: 55). Literatura tak vytváří pomyslný bermudský trojúhelník s vrcholy historie, reprezentace a paměť, v němž se postupně jednotlivé body ztrácejí a opět objevují, vycházejíce jeden z druhého vždy podle konkrétní konfigurace.

²³ Srovnej dnešní zvýšený zájem o orální historii a soukromé paměti namísto vyprávění „velkých“ dějin.

Mnohem apokryfněji reflektuje možnosti paměti, paměti holokaustu a uměleckého díla ve svých stručných dějinách dvacátého věku Patrik Ouředník:

„A v roce 1986 se objevila panenka Barbie v pruhovaném úboru koncentračních táborů i s pruhovanou čepičkou. Různá sdružení bývalých vězňů protestovala a říkala, že je to výsměch utrpení a paměti obětí, a výrobci se bránili a říkali, že je to naopak vhodný způsob, jak seznámit mladé generace s utrpením v koncentračních táborech, a že holčičky, které si panenku v pruhovaném úboru koupí, se s ní budou identifikovat, a později, až budou dospělé, snáze pochopí, co to bylo za utrpení. A v roce 1998 vymysleli Němci, že postaví obětem holocaustu v Berlíně veliký památník, který bude zdaleka vidět, protože funkce památníku je vedle oslavy nějaké příznivé dějinné události také varování budoucím generacím. Někteří lidé se domnívali, že umělecký objekt není vhodným způsobem, jak vyjádřit holocaust, který se vymyká všem estetickým pravidlům, a jiní soudili, že ideální projekt by byl takový, který by vyjadřoval, že holocaust nelze vyjádřit. A čtyři sta devadesát pět umělců poslalo různé návrhy, jak vyjádřit varování budoucím generacím [...] Někteří lidé měli za to, že by mělo jít o památník nejen obětem holocaustu, ale všech možných genocid, protože jen tak v něm bude obsažena živá paměť dějin, zatímco v opačném případě půjde jen o hromadu ocele nebo železa, která za pár desítek let už nebude k nikomu promlouvat. A někteří historikové říkali, že stavět památníky je vůbec sporné, protože uchovat paměť nějaké události samo o sobě vůbec nezaručuje, že se nebude opakovat, a uváděli příklady uchování paměti, které vedle k novým konfliktům a válkám“

(Ouředník 2001: 45).

Ouředníková ironie dějin je příznačnou moderní reflexí přítomnosti, jejím nazíráním na dějiny a zároveň nazíráním tohoto nazírání, poučenost na jedné straně i ohlušující hloupost na straně druhé, jak ji např. reflektují nejrůznější mediální světy se svými pseudodebatami, pseudoproblémy, pseudovědou atd. atd.

2.2 Kritika mimetismu. Situace na ose *literatura – historiografie* (texty o historii) – *historie* (sled faktických událostí) je zvláštní a nejednoznačná, vynikne ve chvíli, kdy se zabýváme literaturou s jejími vždy latentně přítomnými otázkami: kdo mluví?, o čem to mluví a co říká? Nejde nám ani tak o filozofické odpovídání ve smyslu *die Sprache spricht*, či konstatování složitosti vztahů mezi autorem (psychofyzickým, empirickým a autorem textovým, modelovým), vypravěčem, ačkoliv formulace typu *Lustig ve svém díle ukazuje × Lustigův vypravěč nás uvádí* patří k běžně synonymním výpovědím, podtrhující tak mnohdy nezakotvenost literárněvědného uvažování v běžném stylizování sekundárních textů o literatuře. Nás nyní zajímá otázka *mimetismu*. Jsou díla zabývající se holokaustem či válkou obecně díly, která odrážejí dvojitým způsobem před-uměleckou, mimoliterární skutečnost?

(Časově-historicky od teď a tady směrem ke zobrazovanému.) Čím déle o otázce přemýšlím, tím jasněji se mi zdá, že nad moderní literaturou by snad ani nikoho nenapadlo takové až naivní tázání vznášet. Ovšem právě jen do chvíle, než se v díle objeví historické události, historické osobnosti jakožto postavy, případně v neepických odbočkách, v nichž je historie esejisticky hodnocena, rekapitulována, případně ironizována (oblíbený je např. střet *malých* a *velkých* dějin, srovnej např. kronikářský Šmídův *Cejch*, Šmíd 1988) a přepisována:

„Srovnatelný [s tím, co přináší orální historie; pozn. F. T.] fenomenologický vhled nám ale může poskytnout též literární tvorba, zejména beletrie. I ona zprostředkovává minulé zkušenosti a umožňuje nám nahlédnout do tehdejších mentálních světů. Literární dílo má mimetický charakter, což znamená, že ve svém ztvárnění napodobuje lidský svět v celé jeho složitosti. Čím více se literární příběh přiblíží otázkám lidského bytí a lidskému zápolení, tím je poutavější a hodnotnější. Literární příběh vykresluje [...] obraz světa, ve kterém se sice momentálně nenacházíme, ale s nímž jsme lidsky spjati. [...] Proto také autoři literárních děl čerpají pro své příběhy náměty a inspirace ve světě, který je obklopuje, a vytvářejí tak svět, jenž je sice imaginární, ale zároveň podobný naší žité skutečnosti“

(Peroutková 2008: 15).

Úkol, kladený na literaturu v jejím mimetickém pojetí, je nešťastný už právě proto, že je úkolem. Napodobit *celou* složitost světa je úkol v literárním díle zhora nemožný již jen pro omezenost díla jako hmotného textového artefaktu. O poutavosti a hodnotnosti ve vztahu k otázkám lidského bytí ani nemluvě, zdá se, že četba odborné literatury psychologické či filozofické by v tomto ohledu mohla být *poutavější* nežli četba beletrie. Pojetí úkolu něco zobrazit je – pro Peroutkovou jistě bezděčně a nepřijatelně – blízko odkazu marxistické teorie odrazu a požadavkům socialistického realismu, pro něž bylo dílo tím zdařilejší, čím blíže bylo „realitě“, rozumí se ideologicky správně nazírané realitě. Pro soudobý mimetismus, prezentovaný Peroutkovou, je příznačné poznání toho, že výsledkem (splněným úkolem) zobrazení skutečnosti je „imaginární svět“. Skoro bychom řekli, že je poznáním až platónsky dehonestujícím – svět mimesis je zkrátka něčím zájmemným, něčím za něčím skutečným, odvozeninou, „*model[em] [...] nový[m], byt' fiktivní[m]*“ (tamtéž: 40). Mimetické čtení tak převážně konfrontuje zdařilost obrazotvorného převodu, hledá korespondence mezi realitou a jejím přetvářením se ve světě literárního díla.

Nelze takovému čtení nerozumět, ale zároveň je třeba je odmítnout. To, že již brzy po vydání Weilova díla *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958) historická statistika prokázala, že počet obětí v titulu by měl být vyšší²⁴, nevypovídá o Weilově knize jakožto literárním díle vůbec nic. Natož o estetických funkcích díla, autorské intenci a významech, jež v sobě toto dílo nese. Peroutková, zdá se mi, rovněž směřuje emocionální působení četby literárních děl (kognitivní spoluprožívání „tehdejších mentálních světů“ /tamtéž: 15/) s emocionálním dobovým prožitkem. To, co je velmi obtížně sdělitelné v přítomné mezilidské komunikaci, dokáže působením literárního díla rekonstruovat a přenášet v čase. Umělecké literární dílo samozřejmě může pracovat i s touto funkcí, ale ne tak přímočaře (co na to Egypt’an Sinuhet?). Mnohem šťastněji vystihla již dříve významové dění uměleckého díla v existenciálním vztahu k poznání skutečnosti Hannah Arendtová:

„Aristoteles kdysi řekl, že kdyby měl možnost volit mezi historií a poezií, neváhal by ve jménu pravdy zvolit poezii. Neznamená to samozřejmě ztracení historie, spíš to vyzdvihuje jedinečnou možnost fantazie, která i pro Alberta Einsteina představovala víc než věda. Proto je literatura za posledních pět tisíc let nejspolehlivějším svědectvím o člověku, jeho životu na Zemi, jeho duši, všech jeho strádáních, dobrodružstvích, nadějích. Všeho, co se s lidmi děje. Je to literatura, která se ptá, co je člověk, proč se narodil, co to znamená, že jsme na tomto světě, že žijeme a umíráme, jaký smysl má naše existence“

(Arendtová 1995: 357).

Klíčová je tedy otázka, jak a zda se liší narativ o minulých událostech vyprávěný historickou vědou od narativu vyprávěného uměleckou literaturou? Je to na jedné straně úsilí o objektivizovatelnou faktografičnost a na straně druhé setkání s „přidanou hodnotou“ v estetické podobě, empatií, smyslem událostí, jak jejich význam pro pochopení svědectví o člověku líčí Arendtová? Jsou obě vyprávění téže diskurzivní povahy, nebo jde o samostatné, do značné míry pouze formálně (na úrovni lingvistického popisu) koherentní diskurzy?

2.3 Výhody možných světů fikce. Otázek je možná více než možných odpovědí, které mohou sahat až po ontologické povaze událostí a textů. Jako inspirativní pro naši interpretační

²⁴ Srovnej např. Arburg – Staněk 2010: 53–56 („Holocaust Židů a Romů a celková výše lidských ztrát za okupace“), zde i další literatura.

a literárněhistorickou práci shledáváme hledání odpovědi Lubomíra Doležela, který patří k předním průkopníkům teorie fikčních světů. Ty vycházejí z dávného leibnizovského pojmu *možných světů* jakožto variantních entit ke světu aktuálnímu (přirozenému). Doležel propracovaně rozlišuje literární dílo jako dílo (výsledek) působení fikce, tedy něco, co se stává stvořenou aktualitou našeho světa (tedy jde oproti mimetické doktríně pracující se světem jako prototypem o přesně opačný vztah). Pojem fikce pragmaticky přesouvá důraz na ose *znak–svět* ke vztahu *znak–uživatel*. Fikční svět je zkonstruován a čtenářem aktivně rekonstruován prostřednictvím díla-textu. Fikční světy nejsou objevované, nýbrž navrhované.

Ontologicky jsou entity fikčního světa homogenní, což je podmínkou jednak vzájemné koexistence těchto jednotlivin, jednak nezávislosti fikčních světů na světě aktuálním. Množina takovýchto fikčních světů je tak de facto neomezená, resp. omezená pouze textovými vlastnostmi – text je médium, které prostředkuje mezi fikčním světem a světem aktuálním (čtenářovým). Tedy rozsahem textu a jeho základními funkcemi – funkcí nasycení a funkcí ověření. Pro naše otázky vztahu k historickým událostem jsou pak důležité tzv. mosty mezi světy neboli mezisvětová totožnost (Adolf Hitler historický × např. * Adolf Hitler Peroutkova *Oblaku a valčíku*). Neméně důležitá je skutečnost, že „fikční světy literatury jsou neúplné“ (Doležel 2003: 35). Tato neúplnost jako vlastnost je snadno ověřitelná jednoduchým testem – můžeme rozhodnout, zda se Lustigovým hrdinům podařilo ukrást chleba či uprchnout z transportu, ale nemůžeme říci nic o tom, co zařazení do transportu předcházelo, jakým žákem ve škole ten který dětský hrdina byl. „Fikční texty jsou mimo pravdivostní hodnocení, jejich věty nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé“ (tamtéž: 38).

Toto je důležité metodologické východisko, přičemž je potřeba podtrhnout jeho neutrální povahu. Pro Doležela je uvedené „vyjmutí z pravdivostního ověření“ (tamtéž: 150) základní performativní složkou funkce ověření, která vedle funkce²⁵ nasycenosti především vytváří

²⁵ K často opakovanému pojmu *funkce* srovnej trefnou poznámku Bohumila Fořta –: „logikou a logiky používaný termín funkce se přesně nekryje s tím, co je považováno za funkce matematické. Já osobně se

intensionální (významově smyslovou) složku fikčního textu. Zakotvenost fikčních světů v teorii možných světů přináší i specifika přístupu k těmto světům. Zatímco logikové možných světů v podstatě odmítají jejich konkrétní časoprostorovou existenci, u fikčních světů máme text jako médium, který sémioticky prostředkuje (referuje) fikční fakty.²⁶ Můžeme tedy sledovat, jakým způsobem tak texty činí a jakou typologii přitom vytvářejí, protože „rather than a rigorously unified semantics, fiction needs a typology of worlds to represent the variety of fictional practice“ (Pavel 1986: 50). S pravdivostní otázkou a textovou omezeností zavádí Umberto Eco jinou výpůjčku z logické sémantiky: pojem „malý svět“ (Eco 2004: 73–92). Fikční svět nás ve své reprezentaci i jen na pár stranách může provést rozsáhlými dějinnými úseky a prostory, ale vždy bude omezen např. v otázce barvy očí hlavního hrdiny (nebude-li autorem explicitně ověřena). S čechovovským bonmotem o pušce na zdi, která musí dále v povídce střílet, jinak nemá na zdi co dělat, můžeme podtrhnout motivovanost malých světů, v nichž výběr a literární uspořádání referentů zpravidla bývá intensionálně funkční.

Pojem malého světa není ale ve vztahu nějaké podřazenosti světu aktuálnímu („velkému“), jak tomu je ve vztahu mimetickém, kde výsledkem mimese je jakýsi výsek z aktuálního světa. Již z povahy diskurzu vnímáme aktuální svět jako zprostředkovaně omezený (nejsouce vybaveni všeobjímající božskou myslí, jak vtipně podotýká M. L. Ryanová²⁷), ba dokonce něčí sečtělost, tedy zběhlost v poznání fikčních světů, může být i výrazně větší než znalost

domnívám, že by logika vystačila se širším výrazem relace, který lépe odpovídá různosti jejich vlastností“ (Fořt 2005: 51). Myslím, že kategorie vztahu, relace by opravdu byla leckdy vhodnější a jen na okraj podotýkám, že Jakobsonova či Mukařovského poetická či estetická funkce jsou vlastně dalším terminologickým zatížením uvedených pojmů mimo oblast logiky či matematiky.

²⁶ Doležel otázky ontologické povahy víceméně odsouvá stranou. Za zmínku podle mého stojí i blízkost možných světů a zásadní ontologická kritika Zbyňka Fišera (Fišer 1967; Bondy 2009). Možná může být důsledně nesubstanční uvažování a *Příběh o příběhu* inspirativním i pro literární vědu, jakkoliv Bondyho otázky zaznívají odjinud. Ostatně možné světy přicházejí do literatury také odjinud – z logiky a filozofie, přičemž literární bádání není jediným takto inspirovaným oborem. Fišerova zkušenost s fikčními světy nepramení jen ze zkušenosti spisovatele-tvůrce, ale např. i ze základní situace stvořeného pseudonymního alter ega, umožňujícímu Fišerovi vyjadřovat se o Bondym a naopak. Ke genezi pseudonymu srovnej ineditní sborník *Židovská jména* z roku 1949 (Machovec 1995).

²⁷ Parafrazováno dle Fořt 2005: 64. Tamtéž čteme dále i následující citát: „Světy, jak aktuální, tak fikční, jsou diskursivní konstrukty. Proto jsou světy závislé na instancích diskursu zodpovědných za výběr a uspořádání prvků světa“ [Dle Ryan: *Possible Worlds*, 1991].

světa přirozeného. Představa malého světa tak spíše ukazuje na jeho schopnost si díky sémiotickému procesu osvojit cokoliv ze světa aktuálního (a světů dalších – viz možné nemožné světy atd., jimiž se zde nezabýváme). Naopak aktuální svět (aktéři aktuálních světů) je díky čtení schopen uvažovat o fikčních světech jako o reálných entitách a lze se „vsadit“ o adresu Sherlocka Holmese (srovnej dále 2.4 možná úskalí přístupu teorie fikčních světů). Obecně zní odlišení fikčních světů možná až příliš fascinovaně kreacionisticky a z elementární praxe se čtením a psaním textů víme, že překrytí světa aktuálního a fikčního je výrazné; samozřejmě je také velmi ekonomické a pragmatické. Esenciálně jde ale o paralelnost různorodé povahy a všechny prvky transponované ze světa aktuálního do fikčního mají ve svém výsledku vlastnosti fikčních entit.

Možné námitky proti této teorii jsou kladeny právě do oblasti mezisvětových identit. Dosud nejsoustavněji se jim věnoval Lubomír Doležel ve své zatím poslední knize *Fikce a historie v období postmoderny* (Doležel 2008). Jak jsme dosud viděli, otázka identity historických a fikčních faktů je problematická, takříkajíc mimeticky svůdná sama o sobě. O to komplikovanější se jeví v situaci postmoderny. Její provokativní tázání se po povaze historiografického narativu Doležel zkoumá především na vystoupeních Rolanda Barthese (zčásti pak Michela Foucaulta a Jacquesa Derridy). Lyotard ukázal jednu z cest, kam může dojít postmoderní rovnítka, fascinované procesuální analogií: „strukturace syžetu = literární operace = vytváření fikce“ (Hayden White, cit. dle Doležel 2008: 30), neboli dotaženo dále „historický narativ = literární narativ = fikční narativ“ (tamtéž). Není jistě náhoda, že je to právě *holokaust*, který ve své hrozivé emblematickosti vstupuje do zájmu postmoderně uvažujících teoretiků.

Berel Lang ve své knize *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Lang 1990) předkládá holokaust jako test, jehož schopností rozlišit mezi historií a fikcí musí projít každý teoretik²⁸.

²⁸ Lang rozlišuje psaní *about* a *with or in events* a tak i *writing about Holocaust* a *Writing-the-Holocaust*. Schopnost rozlišit mezi těmito reprezentacemi klade jako požadavek na čtenáře (Lang 1990: 108).

Důsledně domyšleno tak nesmí být žádný rozdíl mezi narativním zpřítomněním holokaustu a popisem nedělního výletu (tento příklad užívá B. Fořt) – a testem odlišujícím fikční a historické by jako historické měly projít obě události. Nicméně právě tato dehierarchizace ukazuje skutečnost, kterou má moderní historiografie (literární dějepisectví pak v první řadě) nutně po tomto sporu na zřeteli: podání fakt je interpretativní povahy, objektivní podání je utopické a jako takové snad ani nemůže být ideálem. Což nijak nesnižuje nutnost ověřitelnosti a poctivosti faktů pro historika, směřujícího ke „kognitivní[m] model[ům] aktuální minulosti“, zatímco pro autora fikce usilujícího o „imaginární alternativy aktuálního světa“ (obě Doležel 2008: 42) je situace zákonitě svobodnější. V jeho nedělním výletu může jako alternativa k deštivému počasí svítit slunce.

Tato svoboda je jak základním funkčním, tak také strukturním rozdílem v konstelaci událostí a jejich konstelů. Zejména v historické fikci, která kombinuje (umožňuje) spoluexistenci čistě fikčních postav a (neméně fikčních) protějšků postav historických. Tato svoboda pak umožňuje literárnímu zpracování měnit vlastnosti či osudy postav. Pokud tak činí i historiografie, dopouští se buď záměrně kontrafaktuální reprezentace dějin (např. Ferguson 2001) nebo více či méně vědomého falšování. Kritérium pro rozlišení záměrnosti či míry falšování je již samozřejmě relativní, subjektivní a opět závislé na kontextu a omezeních – neúplnosti. Pokud např. vynechám v popisu reprezentace holokaustu v české literatuře příběhy Lustigovy, bude (vždy tak jako tak obligatorní) *neúplnost* takto stvořeného světa větší, než když přihlédnu k jiným než kanonickým Lustigovým dílům či jiným zněním těchto děl (srovnej Lustigovo opakované přepisování vlastních děl a množství variant od časopiseckých publikací po poslední edice). Doležel uvádí příklad falzifikace dějin a této „tvořivé ambice“ u totalitních režimů – tento příklad je jasný a neoddiskutovatelný. Domnívám se ale, že v tomto uvažování lze jen těžko zobecnit kritéria pro řádově nižší způsoby falzifikací či manipulací, zpřítomněné např. v hodnocení událostí v rámci textu.

V tomto střetu *poiesis* a *noesis* je postmoderní relativismus skutečnosti asi blíže než jednoznačné rozlišení totalitních falzifikací.

2.4 Možné nevýhody teorie fikčních světů jako přístupu k literatuře o holokaustu. Ve střetu dvou literárněteoretických přístupů, který zde v jistém zjednodušení načrtáváme jako střet mimetismu a teorie fikčních světů, nalézáme jeden až poněkud komický paradox. U zastánců mimetických přístupů je to neochvějná suverenita, s níž jsou přesvědčeni o adekvátnosti svého přístupu; shovívavý úsměv nás opustí ve chvíli, kdy nahlédneme např. do středoškolských učebnic literatury a nejrůznějších maturitních příruček a zjistíme, že výuka literatury tu nejednou slouží spíše dějepisnému výkladu. U teoretiků fikčních světů pak působí poněkud úsměvně důslednost a rétorická vehementnost, s níž soustředěně hlídají vlastní premisy před byť jen stopovou kontaminací mimetismem (strašidlem mimetismu): „Mimetismus, kterého se v pojetí Ryanové obávám, je explicitně vyjádřen v jiném jejím výroku: ‚Mezery v reprezentaci textového univerza jsou nahlíženy jako odstraněná informace, a ne jako ontologické nedostatky tohoto univerza samého‘ [...] Myslím, že takový přístup je pro použití v literárněteoretickém zkoumání neudržitelný. Nemyslím, že existuje jediný rozumný důvod, proč by tomu tak mělo být“ (Fořt 2005: 89).

Literárněteoretický koncept možných světů je také stavěn do jiné role, má-li fungovat v rámci literárněhistorického uvažování či psaní. Například o *Dějínách české literatury* Vladimír Papoušek říká: „Zdá se, že sám materiál a jeho struktura přiměla některé autory k intuitivnímu ‚historickému čtení‘, kdy texty literární povahy byly chápány jako reprezentace širších společenských a kulturních pohybů, aniž by na druhé straně autoři museli ztrácet ze zřetele estetickou problematiku díla“ (Papoušek 2006: 17). Teorie možných světů se víceméně vyhýbá přesahu k literární historii, respektive hovoří o ní jako budoucím úkolu (blíže zde 4. kapitola práce), kriticky se vyjadřuje k recepční estetice kostnické školy.

Jednoznačnou výhodou teorie možných světů je promýšlení alternativních modelů, a tudíž i širší reflexe problému spojeného s reprezentací světa/ů. Řekli jsme již, že náš přístup k holokaustu a literatuře bude mít blíže k teorii fikčních světů – podívejme se ale na několik úskalí, jichž si jsme při zvoleném přístupu vědomi. Vědomí obtíží neznamena jejich „řešení“, zdá se, že terminologické a teoretické problémy mají paradoxně blízko Vašíčkovým *konstancím* (Vašíček 1996: 57). Můžeme se jimi zabývat, aniž bychom dokázali jasně definovat nuance a zákonitosti obecného a vzorového.

Umberto Eco našel v českém prostředí zajímavého kritika v Pavlovi Kořínkovi, který odmítá jeho výklad seriality v eseji „Jak interpretovat seriály“ (Eco 2004: 93–111). Kořínek rozpracovává koncept sdílených světů a navrhuje pojem „fikčního univerza“, tedy celku, „na jehož základě můžeme hovořit o nadtextové struktuře“ (Kořínek 2008: 110), „celku nadřazeném jednotlivým sdíleným fikčním světům (těm bychom přisouvali schopnost vzájemného částečného překrývání)“ (tamtéž: 108). Pavla Kořínka zajímá především fungování komiksových světů a intermediální přechody, žánrové prolínání a výpůjčky – domnívám se ale, že představa fikčního univerza může být přínosná i pro tematologicky orientovaná studia. Téma nestojí kdesi izolovaně „nad vodami“, nýbrž je právě zapojeno do nadtextové struktury, s níž vytváří heterogenní fikční svět. Ve třetí kapitole se pokusíme doložit takové fikční univerzum na příkladu Arnošta Lustiga, u něhož právě jako by řada knih po dobu několika desetiletí odkazovala ke společnému fikčnímu univerzu.

2.4.1 Minulostní zobrazení aktuálního času. Pojem *aktuálního* světa nesouvisí samozřejmě s aktualitou časovou (ted' a tady), přesto bychom neměli pominout rozdíl u aktuálního světa v jeho přítomné a přeteritní reprezentaci.²⁹ Je to rozdíl, který je zřetelný v našem tématu např. právě při srovnání děl psaných dobovými účastníky jako soudobého (časově aktuálního) díla,

²⁹ Případně u těch děl, kde časové vymezení a kontext času jsou pouze součástí mezery ve světě nebo – ingardenovským pojmem – místem nedourčenosti, reprezentací bezčasovou.

a na druhé straně děl, která vznikají s velkým časovým odstupem, napájena alternativou préteritního aktuálního světa. Jednodušeji řečeno zatímco první skupina děl usiluje o vyprávění o „našem“ světě, druhá ze své podstaty vypráví o minulém světě jako světě minulém, s distancí o světě „jejich“. Nemá to nic do činění s gramatickou osobou či časem konkrétního narativu. Rovněž není nutné striktně uvažovat o účasti autora, jeho očitém svědectví. Růžena Grebeníčková např. upozorňuje na to, že Jiří Weil se od fingované sebevraždy úspěšně po zbytek války skrýval, čímž se vyhnul osudům, jež pak ve svých světech reprezentuje³⁰. Hana Andronikova (* 1967) musela nejprve načerpat sumu historiografických znalostí o holokaustu, průběhu 2. světové války či Baťových továrnách, aby mohla stvořit idiosynkratické dílo,³¹ jakým je *Zvuk slunečních hodin* (Andronikova 2001); zanechává o tom nezvyklou, záměrnou stopu v paratextu v podobě výběrové bibliografie na konci knihy. Svět Weilův i Andronikové musí být strukturně odlišné povahy, a i když jsem částečně na pochybách, zda to není především literárněhistorická historiografie, která, vybavujíc nás dílčími znalostmi biografickými, daty vydávání děl atp., nás orientuje v takovýchto soudech. Vedla by ke stejným úvahám i důsledně domyšlená úvaha o „smrti autora“ a čtení uvedených děl jako děl anonymních, děl bez dat vydání? (Pomiňme extensionální fakty, jako je např. technická vybavenost uvedených světů.) Domnívám se, že případ od případu by bylo toto vědomí oslabováno, ale jistá (nehodnotící) sekundárnost u děl typu a vzniku Andronikové by byla přítomna vždy.

Obecněji řečeno: jaký je podíl historiografie a literatury na uspořádání a vlastnostech později vzniklých fikčních světů? Není tato více či méně existující závislost či poslušnost,

³⁰ Častěji již zopakovaný pojem *reprezentace*, *reprezentovat* vnímáme především jako performativní konstituování smyslu fikčního světa, nikoli jako tradičně pojímanou transformaci, přenos faktu do literárního díla. Jedině v tomto smyslu může být synonymní k pojmu *obraz*, který je ale pojmem přeci jen širším a pro množství ostatních konotací se mu snažíme spíše vyhnout. Tomuto širšímu pojetí odpovídá i „definice“ Vašíčkova, když říká, že obraz „má holistický, globální charakter, protože může být čten v různých pořadích, která se mohou střídát – jsou aleatorická. [...] Od jednoduché linearity příběhu je možné přejít, díky pravidlům obrazu, k polymorfnosti vztahů uvnitř děje či situace“ (Vašíček 1996: 54). Jednoduché linearitě příběhu by mohl odpovídat i fikční svět jednoho literárního díla – čtením děl o holokaustu, přirozeně s náhodným pořadím, neúplným výběrem a vlastně cik-cak budovanou intertextualitou, budujeme obraz holokaustu v literatuře.

³¹ Tj. dílo s vlastním estetickým i intensionálním významem.

jejíž součástí je na jedné z rovin intertextualita, přeci jen více mimetické povahy, než je tomu u vlastní performativní tvorby? Nahlédneme-li mimesis čistě jako formální instrument, podílející se na tvorbě fikčního světa, nezdá se nám takové pojetí tak hereticky disjunktivní jako teoretikům dosud uvedeným. Ostatně i pro staršího Doležela byla mimesis „funkcí uměleckého tvoření“ ([1990] cit. dle Hodrová 2001: 111), zatímco později se tomuto pojetí vzdaluje. Daniela Hodrová se rovněž staví proti úplnému zavržení ideje díla jako odrazu a obrazu skutečnosti. Obrazovost pro ni znamená vědomí znakovosti, která „zobrazuje a značí svět a realitu navzdory tomu, že je svébytným celkem a že buduje svět fiktivní, v různém stupni reálný (od ‚světa‘ líčeného v dokumentárním žánru až po svět v ‚utopii‘, fantastickém žánru a science fiction“ (Hodrová 2001: 112). Možnost smíření obou koncepcí vztahu díla ke skutečnosti, „jakkoliv se ve svých krajních podobách zdají zcela protichůdné“ (tamtéž), je nám blízká, a ačkoliv stanovování míry reálnosti je věc ožehavá a ne bezpečná, musíme se do určité míry tohoto násilí na materiálu dopouštět i my. Podobně v širším pojetí intertextuality lze uvažovat o nápodobě a přejímání jednotlivých světů mimetickým způsobem.

2.4.2 Odstraněná × chybějící informace. Fořtem vyjádřená obava nad tvrzením Ryanové není jen marginální poznámkou na okraj. Ačkoliv Doležel opakovaně zmiňuje, že se nezabývá ontologickou povahou fikčních světů, je jeho teorie právě zajímavá v „hraničních oblastech“. Jednou otázkou jsou již zmíněné *mezisvětové identity* typu *Osvětim tábor aktuální* × **Osvětim tábor fikční*, druhou pak *mezery* ve světech. Jejich určující vlastností je právě nepřítomnost v díle, přičemž ale tato absence zpravidla nijak nenarušuje integrálnost díla. V rámci pravdivostního vyjmutí je skutečně irelevantní, má-li postava Josefa Roubíčka šedé či hnědé oči, jakkoliv je jasné, že nějakou barvu jeho oči mají. Složitější je ale právě otázka kontextu a aluzí, odkazů především k *dějtinám*, panujícímu obrazu historie. Adolf Hitler bez knírku či specifického vystupování je postava možná, ale její ověření vůči *dějtinám* je

oslabeno. Na životních událostech postav, které jsou v díle časově vymezeny plískanicovým 15. březnem 1939, by nebylo „nic zvláštního“, kdyby to právě nebylo datum německé okupace okleštěných Čech a Moravy³². Umberto Eco zmiňuje parazitickou závislost fikčních světů na světě aktuálním³³. Tento metaforicky trefně pojmenovaný vztah (parazit) nicméně zcela nevysvětluje, k čemu dochází. Zmínili jsme již výhodné překrytí aktuálního a fikčního světa. Součástí tohoto obousměrného vztahu je, že dílo-znak odkazuje k aktuálnímu světu, takže pokud je řečeno, že se děj odehrává v ghettu Terezín, odkazuje dílo, kromě do fikčního světa, i k naší encyklopedické znalosti světa aktuálního – „heslu Terezín“. Doležel v rámci své funkce nasycení dále rozlišuje fikční encyklopedii, v jejímž pozadí je encyklopedie aktuální. To vše zní poměrně srozumitelně, až na to, že širší kontextové mezery podle mne odkazují vždy jen do aktuálního světa. Teprve konkretizací, zapojením mezery do fikčního díla dochází ke vzniku samotného fikčního faktu/fikční encyklopedie.

Můžeme si představit čtenáře, který vůbec nic netuší o Terezíně. Při svém čtení díla vnímá informace čistě jako fikční fakta, tedy jako všechny ostatní informace v díle, které odkazují k fikčnímu světu. Takovému čtenáři také vymezení typu 15. 3. 1939 nic dále neprostředkuje, kromě obecnin typu březen, sedmdesát let před současností atp. Teprve při konkretizaci se světem aktuálním dochází k rozpoznání mezery, pochopení její významotvornosti, což už dále pokračuje dle běžných komunikačních pravidel: když se řekne *Terezín*, znamená to pro každého z účastníků komunikace vždy něco trochu jiného. Významová mapa se rozprostírá od encyklopedických znalostí (včetně jejich absence, mapy takříkajíc s nápisem *hic sunt leones*) po znalosti a zkušenosti čistě individuální, empirické. Práce s mezerou zakládá významové napětí, které je dobře vidět například tam, kde je literární dílo budováno právě na

³² „Patnáctého března padal hustý mokrý sníh a Richard přinesl domů německou vojenskou polévku a chléb, který přivezly do Prahy z Bavorska dlouhé vlaky vojenského Červeného kříže jako do hladové země...“ (Lustig 1968: 23).

³³ „[...] fikční světy jsou tak trochu parazitní, poněvadž pokud nejsou alternativní možnosti jasně řečeny, bereme jako samozřejmost, že platí vlastnosti, které normálně platí i v reálném světě“ (Eco 2004: 85). Je příznačné, že Ekův příklad je o vodě/H₂O a nikoliv o historii, protože „normálnost“ holokaustu v reálném světě je obtížně představitelná. Situace i v té nejautentičtější podobě je jakoby alternativní možností k normálnějšímu světu.

posunu prezentních fikčních faktů a odkazů z aktuálního světa. Vtipně toho využívá např. Pavel Kohout v *Hvězdné hodině vrahů* (Kohout 1995). Fikční postavy netuší nic z toho, co dobře ví i s historií málo obeznámený čtenář: květnové dny roku 1945 zajisté zasáhnou a ovlivní společné česko-německé vyšetřování série vražd a pátrání po sadistickém vrahovi. Posun v čase v rámci jednotlivých květnových dnů představuje v Kohoutově díle významnou gradaci napětí.

Připadá mi, jako by fikční svět byl zcela neomezen ve své rozpínavosti, sycen ale nutně fikčními fakty a událostmi. Na ty se transformují i fakta a události aktuálního světa, ale domnívám se, že právě ve vztahu s dějinami, časem a kontextem je pojem mezisvětové identity až příliš bezbřeze široký. Není potřeba vymezovat hierarchický vztah nadřazenosti, ale vědomí charakteristiky posunu na ose aktuální svět – fikční svět by mělo stát v pozadí našich úvah. Byť je to vztah logicky obrácený oproti mimesi (aktuální svět → dílo × aktuální svět → fikční svět ← dílo). Aktuální svět sytí svět fikční a o něm se dozvídáme z díla-znaku fikčního světa. Mezery v díle ale odkazují spíše rovnou ke světu aktuálnímu.

2.4.3 Zpětný podíl fikčních světů na obraze světa aktuálního. S tím souvisí naše poslední zastavení se nad ryze fikčněsvětovým přístupem, a tím je zpětný podíl fikčních světů na světě aktuálním. Zmínil jsem praxi, s níž nemám tak nedávnou zkušenost, jakou je podíl literární výuky na výuce dějepisu. Literatura obecně bývá v drtivé většině vyučována v parafrázované podobě, knihy jsou redukovány na tzv. obsahy děl, resp. jejich parafráze. „Správnost“ parafráze spočívá podobně jako u encyklopedického faktu na jakési společné množině, resp. jejím průniku – když se mluví o Terezínu, měla by většina výpovědí obsáhnout ta a ta fakta, ty a ty vlastnosti. Když se parafrázuje „život s hvězdou“ Theodora Mundstocka, měly by zaznít podobné části, synopse tohoto příběhu. Ať již přistoupíme k možným světům z jakýchkoliv teoretických východisek, neměli bychom pominout, že svět aktuální je těmi

fikčními dále ovlivňován a proměňován; v rovině sebereflexe světa lze říci znovu aktualizován. Na pozadí diskuse o fikčním a historickém narativu je potřeba si uvědomit nejen jejich rozdílnost (viz 2.3), ale také to, že fikční narativ má potencionální tendenci stát se performativem historickým, což bychom v teoretické rovině raději odmítli. Jenomže opět empiricky vím, že moje povědomí o rusko-napoleonských válkách bylo mnohem více formováno četbou *Vojny a míru* než poznáním historických (odborných, sekundárních) děl. Tedy fikční svět sytí v daném případě moji představu o světě aktuálním. A podobně jako si právě z četby literárního díla nejvýrazněji pamatujeme jeho děj, epickou složku, zatímco při běžném čtení jen okrajově dále poznáváme povahu a specifické vlastnosti (uspořádání) samotného vyprávění, jsou to právě tato fakta, jež i po letech zůstávají součástí mého aktuálního světa. Tedy vztah a fakta.

S válkou a holokaustem či diskusí o jeho nezachytitelnosti jsme na tom podobně: literatura skýtá velikou možnost budovat *vztah* k faktům, povědomí o holokaustu. Vědomí, že tak činí prostřednictvím nutně fikčních světů, je pak důležité pro posouzení tohoto vztahu. Ouředníkem zmiňovaná koncentračnická edice panenky Barbie mi přijde stěží uvěřitelná, ale kdoví, v našem postmoderním světě je možné leccos. Přesto pro význam Ouředníkovy psaní ověřitelnost či rozlišitelnost mezi ryze fikčními a aktuálními fakty není podstatná. V řadě případů není asi ani taková ověřitelnost možná. V próze Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* je zobrazeno nucené sestěhování vícero židovských rodin do jediného bytu. Na domovních zvoncích je pak udaným počtem zazvonění na jeden konkrétní zvonek rozlišeno, ke komu návštěvník míří: „ovšem, věděl přece, že stěhují několik rodin do větších bytů [...]. Ano, u každého jména je také uvedeno, jak zvonit. Zde – Wiener 4 ×“ (Bělohradská 1991: 45). Neumím si prakticky představit ověření tohoto faktu³⁴ mimo svědectví pamětníků, kterých je ale stále méně a méně a spolehlivost jejich paměti zejména ve vztahu

³⁴ Samozřejmě ve smyslu jeho principiální správnosti, nikoli hledáním zvonku na jméno fikční postavy MUDr. Wienera.

k nevýznamným detailům pochopitelně klesá. V reprezentaci holokaustu je to ale výtečný synekdochický detail.

V tomto smyslu jsou fikční světy součástí hermeneutického kruhu, charakterizovaného Emilem Staigrem právě jako schopnost „rozumět jednotlivostem na základě celku, aby bylo možné objasnit celek zase z jednotlivosti“ (Staiger [1953], cit. dle Nünning 2006: 150). Jestliže se dají moderní literární teorie klasifikovat podle přesouvajících se akcentů na zjednodušené ose *autor – dílo – čtenář* a lze charakterizovat jednotlivé směry právě důrazem vždy na jednu z oblastí a jí příslušící vztahy, je myslím vhodné spojit teorii fikčních světů s jejím soustředěním se na povahu a vlastnosti stvoření světů právě i o recepci způsobený podíl na světě aktuálním, do něhož jsou významy díla přenášeny. Tak jako jsou fikční světy objevovány, svět aktuální, z něhož a jehož prostřednictvím jsou objevovány, je jen jeden. Je to svět hermeneutického kruhu, do kterého jsou fikční světy právě jako jednotlivosti vplétány.

2.5 Možnosti zpracování tématu. Vrátime-li se konkrétně k materiálu, množině děl, pro něž je holokaust více či méně ústředním tématem, máme s odmítnutím mimetickokritického čtení přibližně tři možnosti, jak reprezentaci holokaustu v literatuře popsat. Všechny tři pokusy vymezujeme na pozadí tematologie, tedy komparativního přístupu k dílům na základě jejich přístupu k látce (Stoff), tématu, motivům či uspořádání syžetu a fabule. Jsme si opět vědomi jisté blízkosti konstancím, s níž uvedené (zčásti synonymní) termíny budeme používat, a o něž se vede v literárněteoretickém prostředí nekončící diskuse (srovnej např. otázky v hesle „Dějiny látek a motivů“, Nünning 2006). Týž lexikon definuje látku jako „dějov[ou] konstr[u] a konstelac[i] problému“ (tamtéž: 440), což je východiskem i pro nás a náš zájem o holokaust. Látka se dle definice (oproti motivu) musí vztahovat k jednoznačné předloze, pro nás bude touto předlohou meziglobální identita holokaustu ve fikčním díle a „nezobrazitelného“ holokaustu ve světě aktuálním.

2.5.1 Chronologické vymezení. V sekundární literatuře se tradičně uvažuje o několika vlnách zájmu o válečné téma, např. Aleš Haman šestnáct let po válce rozlišuje první vlnu syntetizující (Pujmanová, Kubka, v povídkách Jariš a E. F. Burian), kterou i pod vlivem politického oživení v druhé polovině padesátých let střídá vlna druhá, generačně spjatá především s mladými autory, pro něž byla válka dobou dospívání a formování životních postojů (Ptáčnick, Otčenášek, Lustig) (Haman 1961). Hamanův pohled, který ukazuje rozdílnost obou přístupů právě v žánrově-tematickém zpracování námětu, takto klasifikuje soudobou literaturu. Jeho podnět není ale dále rozvíjen ve smyslu vlny třetí či čtvrté. *Dějiny české literatury po roce 1945* se spíše soustředí na časové a tvárné rozdělení. Díla bezprostředně poválečná jsou především literaturou svědeckou, pro niž je příznačná autenticita a její materiálové prostředkování. Žánrově osciluje okolo množství literatury faktu, nejruznějších (ego)dokumentů, záznamů – klasický příklad je *Reportáž psaná na oprátce* Julia Fučíka (Fučík 1995). Teprve s odstupem času, a to jsou právě rysy, jež Haman pojmenovává jako tzv. druhou vlnu, se zájem o válku posouvá k širší tendenci zachytit obecně lidskou, existenciální situaci člověka za války. Odsouvá se tak naučný, informativní charakter literárních děl, mnohdy jdoucí ruku v ruce s prosazováním socrealistické normy, teprve postupně rozrušované publikováním děl jako Valentovo *Jdi za zeleným světlem* (1956; postava ukrývajícího se žida), nad nímž se rozvinula spíše odmítavá diskuse o dědictví a možnostech psychologické prózy, Frýdova *Krabice živých* (1956) či Škvoreckého díla *Zbabělci* (1958), kteří ovšem vyšli deset let po svém vzniku (blíže viz Špiritův komentář k edici – Škvorecký 1998).

Vymezení druhé vlny nachází své použití v recenzích či slovníkových heslech, Alexej Mikulášek je označuje a přijímá (až s přílišnou samozřejmostí) přímo jako poetiku: „Ve shodě s dobovou poetikou tzv. druhé vlny válečné literatury ustoupily do pozadí expresivně pojaté

drastické scény a doslovnost popisů, zásadní význam zaujalo psychologické prokreslení charakterů postav, vnitřní motivace jejich činů apod.“ (Mikulášek 1998: 92), druhá vlna má „specifičnost židovského údělu v moderních českých dějinách, přičemž nejde o původnost námětu, ale o netradičnost a originalitu zpracování“ (tamtéž: 105, podobně s. 127 ad.³⁵). Možná i kvůli příliš obecnému vymezení tzv. druhé vlny nebývá většinou řeč posléze o vlně třetí atd. O té by se dalo uvažovat jako o vlně, zmocňující se tématu s výraznější nadsázkou, mnohdy i černým humorem. Rozlišení vln mi přijde inspirativní právě pro přelom 50.–60. let, dále je poněkud školometské a nevidím moc význam pro chronologické určování třetí vlny pro léta 70.–80. a případně vlny čtvrté pro období po roce 1989.

Dějiny české literatury po roce 1945 se této klasifikaci rovněž vyhýbají a soustřeďují se spíše na významovou proměnu celého přístupu k válečnému tématu:

„Výrazným příspěvkem k prohloubení psychologické kresby se stalo existenciální pojetí židovského tématu s jeho motivem vydědění a disparátnosti vůči celospolečenskému pohybu. Do popředí se dostávaly postavy autonomní na autorovi; autorský subjekt už nechce především dovést postavu tam, kam potřebuje (a kam mu velí ideologické zadání), nýbrž postavu prostřednictvím vyprávěče nahlíží jako svébytný subjekt, jehož prizmatem také analyzuje vnější svět. Postupně se obnovovala – na rozdíl od společenského románu té doby – autonomie etických otázek na otázkách ideových. Do struktury díla – podobně jako v historické próze – vstupovaly humor a autorská ironie, parabola a lyrizace“

(Janoušek 2007: 314).

Přesto i pohled do základní (výběrové) chronologické tabulky napovídá, že výskyt holokaustu jako námětu má svou nerovnoměrnou distribuci především do období do roku 1968 a doznívání až v období postnormalizačním. Svázanost s celkovými historickými podmínkami je pro fungování české literatury určující i pro díla s tématem holokaustu. To je samozřejmě spojuje se sférou politickou, i když asi nelze vysvětlit zájem tzv. druhé generace autorů primárně pod vlivem a působením „vnější ‚objednávky‘ společensk[é], projev[ů] nacistického revanšismu, signalizující[ho] nové nebezpečí pro evropské národy, obnov[ě] fašistického militarismu v těsném sousedství našich hranic a hlas[ech] rasové a národnostní nenávisti namířené především proti mírovému úsilí socialistických zemí“ (Haman 1961: 513),

³⁵ Ovšem pojmovou bezstarostnost Mikulášek projevuje (spolu s četnými překlepy a chybami) např. i tím, když období po roce 1989 nazývá obdobím restaurace – rozuměj kapitalismu (Mikulášek 2002: 179).

jakkoliv je samozřejmě i touto rétorikou a politickým zpřítomňováním paměti ovlivněno. Jinou rétorikou svého druhu bývá recenzentské označování holokaustu jako *vděčného námětu*. Samozřejmě téma s sebou a priori přináší napětí, mezní situaci a vypjaté podtržení hodnot, epitheton constans *vděčné* mi ale nepřijde zrovna etické.

V tabulce, která následuje, se objevuje výběr hlavních děl v chronologické řadě. V rámci jednoho roku je uvedeno i více děl, jde nám o nástin toho, jak významově reprezentace holokaustu kulminuje v šedesátých letech, i jak některá díla typu Fischlovy *Písně o lítosti* vstupují svými opožděným vydáním do zcela odlišných kontextů. Uvádím vždy rok prvního českého knižního vydání díla.

1945	Kraus, František Robert	Plyn, plyn ..., pak oheň
1945	Sychrava, Lev	Záznamy z Buchenwaldu
1946	Kraus, Ota – Schön, Erich [= Kulka, Erich]	Továrna na smrt
1946	Semecká, Irma	Terezínské torso
1947	Pluhař, Zdeněk	Touha, chléb můj
1947	Beneš, Karel Josef	Rudá v černé
1948	Jariš, Milan	Oni přijdou
1948	Kraus, Ota. B.	Země bez Boha
1949	Kraus, František Robert	David bude žít: román
1949	Weil, Jiří	Život s hvězdou
1954	Burian, Emil František	Osm odtamtud
1956	Valenta, Edvard	Jdi za zeleným světlem
1956	Frýd, Norbert	Krabice živých
1958	Lustig, Arnošt	Noc a naděje
1958	Lustig, Arnošt	Démanty noci
1958	Otčenášek, Jan	Romeo, Julie a tma
1958	Škvorecký, Josef	Zbabělci
1958	Weil, Jiří	Žalozpěv za 77 297 obětí
1959	Aškenazy, Ludvík	Psí život
1960	Weil, Jiří	Na střeše je Mendelssohn
1961	Bor, Josef	Opuštěná panenka
1962	Bělohradská, Hana	Bez krásy, bez límce
1962	Lustig, Arnošt	Dita Saxová
1963	Aškenazy, Ludvík	Vajíčko
1963	Berdych, Václav	Krvavé slunce
1963	Bor, Josef	Terezínské rekviem
1963	Fuks, Ladislav	Pan Theodor Mundstock

1963	Kafka, František	Krutá léta
1964	Fuks, Ladislav	Mí černovlasí bratři
1964	Lustig, Arnošt	Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou
1964	Martinec, Jan – Friedrich, Karel	Útěk před žlutou hvězdou
1964	Škvorecký, Josef	Sedmiramenný svícen
1965	Grosman, Ladislav	Obchod na korze
1966	Fuks, Ladislav	Spalovač mrtvol
1967	Kalábová, Věra	Ve městě jsou bratři Steinové
1969	Pick, Jiří Robert	Spolek pro ochranu zvířat
1969	Strnadel, Josef	Noc je vlak, který jede domů
1971	Frýd, Norbert	Lahvová pošta
1971	Pavel, Ota	Smrt krásných srnců
1974	Čivrný, Lumír	Černá paměť stromu
1974	Pavel, Ota	Jak jsem potkal ryby
1976	Peroutka, Ferdinand	Oblak a valčík
1979	Lustig, Arnošt	Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.
1981	Dostál, Zeno	Beran
1982	Fischl, Viktor	Píseň o lítosti
1983	Kladiva, Jaroslav	Poslední z transportu
1984	Kraus, Ivan	Číslo do nebe
1986	Klíma, Ivan	Soudce z milosti
1990	Fischl, Viktor	Dvorní šašci
1992	Fischl, Viktor – Fischl Pavel	Hodinář z uličky Zvěrokruhu
1994	Glazar, Richard	Treblinka, slovo jak z dětské říkanky
1994	Topol, Jáchym	Sestra
1995	Topol, Jáchym	Výlet k nádražní hale
1996	Drašnar, Jiří	O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu
1998	Vrba, Rudolf	Utekl jsem z Osvětimi
2001	Andronikova, Hana	Zvuk slunečních hodin
2003	Lustig, Arnošt	Lea
2006	Denemarková, Radka	Peníze od Hitlera
2007	Kantor, Alfred	Svědectví: Terezín, Osvětim, Schwarzhilde
2009	Lustig, Arnošt	Láska a tělo
2010	Bezdíčková, Erika	Moje dlouhé mlčení

Chronologicky pojatý přístup by mohl pojednat téma po dekadách, sledovat vývoj poetiky, především pak návaznost jednotlivých děl – např. po Lustigově oproštění literárního stylu od popisného či patetického vypadá následující literatura o holocaustu jinak. Chronologický přístup by mohl promýšlet proměnu recepce těchto děl, např. v jednotlivých ročnících *Věstníku židovských obcí náboženských*, který, obnoven na podzim 1945, vychází kontinuálně dodnes (dnes s názvem *Roš chodeš*) či v beletristických částech *Židovských ročenek*, kde

většina pro naše téma významných autorů otiskovala ukázky či části svého díla bez ohledu na svoji příslušnost k židovské náboženské obci (např. Ladislav Fuks). Uvedená periodika jsou cenným materiálovým zdrojem.

2.5.2 Funkční přístup. Oproti rozdělení materiálu dle jednotlivých vln či časových úseků (dekád atp.), v nichž bychom mohli vývoj tématu pojednat ve vzájemných více či méně (re)konstruovaných posloupnostech, se jako napříč chronologií jdoucí jeví přístup, který pracovně pojmenováváme jako *funkční*. Oproti vytyčené řadě se tento přístup soustředí na analytické pojmenování dominantní funkce, jíž reprezentace holokaustu v daném díle má, resp. jíž může nabývat. Jde o přístup interpretující již vlastním výběrem a organizováním materiálu. Zmínili jsme již (2.4.3) zpětný podíl reprezentací holokaustu na aktualitě našeho světa, toho, jak holokaust vnímáme. Ať již před tím řada lidí mnohdy s patosem, obranářským postojem či křečovitým úžasem varuje, stává se postupně holokaust stále méně a méně aktualitou našeho světa.³⁶ O to větší je ale právě podíl narativních děl (jsou-li recipována) na tom, jak je holokaust nazírán (je-li nazírán jako problém). Čteme tak holokaust prostřednictvím čtení holokaustu, vytváříme obraz z obrazů. Jako bychom přikláněli oko ke klíčovým dírkám dveří, jež vedou z různých stran do jedné místnosti, můžeme rozdělit tato díla do několika volně se prolínajících prostorů za tímto *point of view*. Omezíme se na perspektivu tří základních kapitol, jakkoliv je zřejmé, že zejména filozofických východisek k tématu může být výrazně více (modernita holokaustu, banalita holokaustu ad.).

³⁶ Specifické nadčasové oživení zažívá tato tematika v hudebních alternativních okruzích, ať již jde o patologické skinheadské „kapely“ či protest-songy okruhů bližších anarchisticko-punkovým zdrojům svých poetik, za všechny jmenujme např. Xaviera Baumaxu s písní „Nazijazz“ odkazující mj. k filmové adaptaci Fuksova *Spalovače mrtvol*: „Z komína stoupá k nebi dým a v něm se vznáší Rudolf Hrušínský / Pomalu padá ptáče, vím, že maloval ho Jerzy Kosiński / Schindler už vstává, bude psát – má na to zbrusu nový propisky“ (Baumaxa, <http://www.xavi.litvinoff.cz/> [přístup 20. 7. 2008]). Vidíme, že ale i toto oživení stojí vlastně na obrazech obrazů, je tedy zprostředkované a sekundární. Zmínit by šlo i vystoupení Jaromíra Nohavici, ale všechny tyto příspěvky jsou mimo náš zájem o beletrii.

Holokaust jako svědectví – co do četnosti pramenů patrně nejbohatší kapitola, která má také nejvíce styčných ploch s pracemi dokumentárními³⁷ a historiografickými. Mnohdy bývá nejjednodušší vést hranici mezi fikčním a historickým narativem a přes svoji šíří nás v rámci tématu *holokaust jako fikce* tato poloha zajímá méně. (Stranou pak necháváme např. literaturu vzniklou přímo v ghettech, např. terezínském; z našeho pohledu jde skutečně především o dokumentární, nikoli umělecké prameny, ačkoliv např. v řadě textů básnických či dramatických se s těmito hodnotami setkáváme – příkladem česko-německé dramatické tvorby je edice Lisy Peschel /Peschel 2008/)³⁸. Svůj podíl tu hrají i podmínky vzniku ve vztahu k literárnímu druhu – báseň či kolektivně inscenované drama vzniká pohotověji než beletristické literární dílo³⁹. Na druhou stranu jsou edice např. dětských kreseb a básní oblíbeným a reeditovaným pramenem. Zároveň je v těchto dílech aktualita našeho světa vystavena zřejmé, mnohdy přímo tematizované, intenci – vedle hodnot uměleckých je zde záměrná a převládající rovina poznávací, snaha prostředkovat fakta a informace a zároveň jasně a nesporně/nerozporně petrifikovat naši představu o holokaustu: toto byl holokaust. Svědčím, aby zůstala tato představa-svědectví o událostech, které se nesmějí opakovat.⁴⁰ – Z uměleckého hlediska nás zajímají díla, u nichž můžeme hovořit o literarizaci tohoto vidění, díla, která svým dalším myšlenkovým dosahem významněji ovlivnila celkový obraz literatury

³⁷ Věra Menclová v monografii o Norbertu Frýdovi hovoří o „polodokumentárním charakteru“ zejména u autorů, kteří „vycházeli většinou z vlastních krutých zážitků a jejich[ž] emoce byla leckdy silnější než objektivní vztah k látce“ (Menclová 1981: 54).

³⁸ Srovnej též studii Marie Rút Křížkové a Kurta Jiřího Kotouče „Literární tvorba v terezínském ghettu“ (Blodig 2002) či speciální edice z dětského časopisu *Vedem* (Křížková – Kotouč – Ornest 1995) ad.

³⁹ „Literární tvorba vyžaduje určitý vnitřní odstup, aby mohla táborové zážitky zpracovat, a literát byl tudíž ve srovnání s malíři v Terezíně v nevýhodě. Autor kreseb mohl zobrazovat, takže se mu spíše dařilo bezprostředně odrážet tvář tábora. Básník potřebuje pochopit s nadhledem objekty své tvorby, což vyžaduje zralost a velké schopnosti. V opačném případě zůstane na povrchu a nabídne pouze zprávu, ilustrativní dokument, který dokonce ani zdařile nereflektuje skutečnost, nýbrž za ní obvykle objektivně zaostává a přitom ji příliš výrazně emocionálně zabarvuje“ (Adler 2006–2007/ II: 482).

⁴⁰ Jeremy Adler připomíná, jak tato potřeba, touha svědčit byla i důležitou motivací pro přežití, například v případě jeho otce H. G. Adlera: „Wie es auch von anderen Gefangenen wissen, schöpfte Adler seinen Überlebenswillen aus der Hoffnung, über seine Erfahrungen Zeugnis abzulegen“ (Adler Jeremy 2000: 475). Poukazuje také na prolínání vědeckého a uměleckého diskursu v souvislosti s holokaustem a dílem svého otce: „Erzählende Prosa und Wissenschaft erhellen sich wechselseitig. Die Romane haben manchmal dokumentarischen Wert (man denke an das Auschwitz-Kapitel in *Panorama*, das als historische Quelle zitiert wird), und die wissenschaftlichen Texte sind in literarischen Weise durchkomponiert (das Theresienstadt-Buch ist wie ein Roman strukturiert)“ (tamtéž: 478).

o holokaustu. Z výše jmenovaných jsou to především knihy Oty B. Krause, Františka R. Krause, Ericha Kulky, Richarda Glazara či Rudolfa Vrby.

Holokaust jako mezní situace – mezní situací (Todorov) je především prostředí vězeňské, prostředí ghett a koncentračních táborů, případně cest směřujících k tomuto prostoru ať již v podobě deportací, pochodů smrti či naopak útěku. Toto prostředí vytváří svébytné a v rámci literárních dějin nové topoi. Významově je položen důraz nikoli na poznávací funkci díla, jako tomu je např. v předešlé skupině svědeckých děl, ale spíše na konfrontaci jedince (hlavního hrdiny, postavy) s totalitní situací, situací bezvýhodnou, existenciální, systémovou. Ve svém přístupu jsou pak i jednotlivá díla více individualizována, patří sem z výše uvedených např. díla E. F. Buriana, Norberta Frýda, Arnošta Lustiga, Ferdinanda Peroutky či Hany Andronikove. Součástí tohoto přístupu není jen reprezentace holokaustu jako ghetta realizovaného, ale i jako ghetta „bez zdí“ a ghetta „v nich“ (v paměti) – válka a situace holokaustu zasáhla své oběti nejen mezní situací, ale představovala i sféru civilního života a drsnou cézuru, kterou celému společenství svým protižidovským přístupem zasadila. Reprezentace holokaustu je zde jaksi vně toho nejužšího pojetí reprezentace holokaustu, jež směřuje k zachycení konkrétních hrůz a kroků konečného řešení. Připomíná situaci vzniku židovského muzea (skutečně ghetto paměti) za války, jak o něm píše Hana Volavková: „Ve skutečnosti byla všechna ta skladiště už obrazem genocidia; ale ti, kteří v těch skladištích přehorlivě pracovali, viděli svět kolem sebe stále ještě poláckovsky; chyběla jim zkušenost kafkovská. Pokládali ta skladiště za jakýsi trochu bezpečnější úkryt před transporty“ (Volavková 1966: 28). Je zde zachycena křehká hranice toho, co mašinerii mezních situací předcházelo, zachycena je absurdnost systému, který v rámci válečného běsnění zpřetrhává nejen hranice států, ale i těch nejintimnějších vztahů mezi lidmi či ve vlastním sebepojetí jedince. Důraz je položen na psychologii postav, jejich vnitřní život – ať

již jsou to knihy Weilovy či Fuksovy, ale také díla, jež zachycují svět po zkušenosti holokaustu a (ne)možnost zpětného vřazení se holokaustem poznamenaných zpět do „normální“ společnosti a života – Škvoreckého *Sedmiramenný svícen*, fikční svět děl Arnošta Lustiga, z novějších pak dílo Radky Denemarkové.

Holokaust jako literární transdukce – záměrně označujeme poslední skupinu děl termínem Lubomíra Doležela, který si sám je vědom toho, že technický pojem transdukce těžko najde v literárních kruzích nadšené přijetí a uplatnění. Přesto jej ve své teorii používá a má jím na mysli především komunikační převod, konstruování a rekonstruování fikčních světů autorem a čtenářem díla. Transdukci je celá řada od překladu až po redukování fikčního světa na jeho epickou, „vypravovatelnou“ část. Jednou z nich je i postmoderní zmocnění se příběhů a topoi, o nichž jsme dosud mluvili. V případě holokaustu se tak děje ve vyostřené podobě jisté heretické nebezpečnosti: je možné, přípustné, korektní, aby létající koberec přistál v Osvětimi uvítán mluvícím kostlivcem? Jak vidíme, možné to je, stejně tak jako je možné do tématu reprezentace holokaustu zapojit humor, zpřevracet hodnoty a konvenční, kanonizované představy o holokaustu. Nejednou je tak činěno ve prospěch budování nového vlastního postmoderního mýtu. Doležel k tomu sám výstižně říká: „V době, kdy jsou normy, kategorie a způsoby narativu radikálně porušovány, přepis si z klasického díla přisvojuje zajímavý příběh, oblíbené postavy a v některých případech i známé prostředí. Jinými slovy, přepis nejen konfrontuje kanonický fikční svět se současnými estetickými a ideologickými požadavky, ale také poskytuje čtenáři důvěrně známá místa uvnitř podivných krajin radikálních postmoderních experimentů“ (Doležel 2003: 202). Právě s tímto přístupem se setkáváme v díle Jáchyma Topola, Jiřího Drašnara, ze starších u Ladislava Fukse, Pavla Kohouta či v humoristické rovině J. R. Picka. Patří sem například i díla typu vyprávění-

kronika, která zpravidla v ironické zkratce zachycují dějiny a větší časové úseky. Esejistickou podobu jsme již viděli u Patrika Ouředníka.

2.5.3 Hledání individuálních poetik. Jako poslední zmiňme přístup, který by úspěšně stál na základech obou dosud jmenovaných, z nichž by těžil materiál pro syntézu v podobě dílčích monografií. Literární historiografie již také některé z těchto monografií (např. Hamanův *Lustig* /Haman 1995/, Tušlův memoárový Fuks /Fuks – Tušl 1995/) stvořila, předpokládám, že další vzniknou. Důsledně domyšleno vyhnout se typologickým zobecněním by ideálně odpovídalo jednomu každému dílu věnovat samostatnou kapitolu či slovníkové heslo. V USA takové dílo věnované holokaustu vyšlo – *Reference Guide to Holocaust Literature* (Riggs 2002). Znamenalo by to budovat encyklopedii fikčních světů. Celkově je tento přístup důležitý, ale v hledání odpovědi na to, jak rozlišit materiál, ať již na ose umělecké a dokumentární dílo, tak v kvalitativním hodnocení původních uměleckých děl × děl epigonských, či reflexe děl, která fungování literární reprezentace dále ovlivnila či naopak zapadla, by se jednalo o odpověď příliš jednostrannou. Ohledávání individuálních poetik by sice zahrnuo vrcholy našeho tématu, ale ochudilo by je i o naznačená specifika a vazby, které mohou být i pro ně samé objevné.

Vydáváme se tedy v následujících třech kapitolách za zpřítomněním holokaustu v české beletrii se zaměřením na funkční přístup, který v těchto vždy více či méně fikčních dílech má. Nikoliv náhodou kopíruje tento přístup v zásadě i východiska chronologická, minimálně u výchozí kapitoly, jejíž svědecký pól je nejbezprostředněji spjat s dobou vzniku a blízkosti událostí aktuálního a fikčních světů, posléze pak i v kapitole závěrečné, sledující moderní variantu topoi a příběhů, které v předchozích desetiletích stvořily kánon svého druhu a který je v těchto dílech znovu významně aktualizován, aby naplnil základní podnět, který spojuje

snad všechna díla navzdory časové či nejrůznější ideové a ideologické vzdálenosti: vědomí holokaustu jako mementa, které by se ani ve fikčních, natož pak aktuálních světech nemělo nikdy opakovat.

II. Holokaust jako svědectví

„...Kafkův román s opačnými znaménky napsaný podle skutečnosti. Kdo si dá tu práci přečíst celých zhruba 1000 stran tištěného textu, ten byl skutečně osobně v táboře“

H. G. Adler v dopise Wolfgangu Burghartovi 17. 10. 1947¹

„Osvětím je vysoká protifašistická škola!“

(Kraus – Kulka 1964: 131)

„Docházelo tady k pohnutým scénám, které dojímaly všechny přítomné“

(HöB 2006: 167)

¹ Adler 2006–2007/III: 291.

1. Svědecká literatura, Holokaust-Literatur a periodizace. Zařazení snad málokteré z kapitol o *holokaustu jako literatuře* je tak sporné a nejednoznačné, jako je kapitola tato. Přitom můžeme zároveň rovnou říci, že předmět této kapitoly je jednoznačně – minimálně bibliograficky² – nejpočetnější. Nevyjasnitelnost a vymezení kategorie *svědecké literatury*, *literatury dokumentární*, *literatury faktu*³ počíná vlastně už právě šíří takovéto řady. Nemůže být cílem této kapitoly podat ucelený výčet z takto orientovaných děl, aniž by se kapitola měla typově změnit v *Dějiny literatury* od Arne Nováka, tedy komentovaný soupis dlouhé řady děl. V našem případě by to byl mučivý kabinet hrůz a výčitek svědomí; nutně tedy podáváme jeden z možných výběrů.

Dalším paradoxem je, že z povahy literatury vepsané v názvu této kapitoly přes objektivně nezjistitelnou šíři pomyslné řady nutně vyplývá i pravý opak – její relativní uzavřenost. Zatímco se v budoucnu i teprve nenapsaná literatura zajisté bude (muset) zmocňovat námětu šoa a bude se vyrovnávat s tímto, jak jsme již řekli, dějinným mezníkem, stěží (snad s výjimkou archivních a spíše náhodných objevů podobných „dětem Sira Nicholase Wintona“⁴) přibude literatura primárně *memoárová*, *svědecká*, *(ego-)dokumentární*, *faktografická* atp. Dá se říci, že v našich podmínkách jsme poslední výraznější oživení zájmu

² Srovnej např. Voříšková 1961.

³ Jak ukazuje Růžena Grebeníčková, samotný termín *literatura faktu* má svou bohatou historii a kontextuální proměnlivost, s níž se mění i významová pole takto označované literatury: „Fragmenty, útržkové záznamy, denní zápisy jsou s to stát se něčím více než pomocným materiálem pro studium literárního badatele, jsou schopny uvolňovat poetické kvality, být čteny jako samostatný umělecký výtvar“ (Grebeníčková 1995: 65). V našem kontextu bychom mohli dovodit, že uvedené fragmenty nejsou právě jen pomocným (příslušně sekundárním) materiálem pro studium dějin vyhlazování židů, ale mají v sobě leckdy až závratně insitní a syrovou poetiku.

⁴ Sir Nicholas George Winton (* 1909) zorganizoval záchranný transport pro celkem 669 českých židovských dětí, kterým umožnil vycestování do Britského království. Na jeho čin přišla náhodou manželka až roku 1988, kdy našla jmenný seznam těchto dětí. Nicholas Winton se i v souvislosti se svými stými narozeninami dočkal mnoha poct a mezinárodních vyznamenání, přičemž samozřejmost, s níž považuje svůj čin za natolik běžný, až snad nestojí za zmínku, je odzbrojující. Zachráněným „dětem“ i Wintonovi samotnému bylo věnováno několik filmových a rozhlasových dokumentů (za všechny jmenujme česko-slovenský *Nicholas G. Winton – Sila lůdskosti*, režiséra Matěje Mináče, 2002, oceněný International Emmy Award za nejlepší dokumentární film), i pozornost poněkud spektakulární v podobě „opakovaného transportu“ *Winton Train 4*. září 2009 za účasti mnoha televizních štábů. Umělecké dílo pokud je mi známo nikoliv. *Perličky dětství* jednoho z „Wintonových dětí“ – Věry Gissingové, v anglickém originále z roku 1988, představují typ memoárové a publicisticky aktualizované knihy, opět s povinností svědčit: „Věděla jsem, že jednou najdu sílu a otevřu opět svůj deník, který jsem si psala během války, že budu opět číst dopisy svých rodičů, [...] že opět prožiji svoji minulost. Najednou jsem cítila, že musím vyprávět svůj příběh, jenž je do velké míry příběhem všech [...]“ (Gissingová 2009: 21).

o literaturu tohoto typu zaznamenali po listopadu 1989, kdy mohla konečně vyjít některá dříve napsaná a nepublikovatelná díla, dále šlo především o překlady významných děl (např. Klügerová 1997), z těch bude jistě naše literatura čerpat i nadále⁵. Lze hypoteticky předpokládat, že intence autorů většiny těchto děl by byla v jasném, defenzivním až rozzlobeném protikladu ke čtení jejich děl jako děl literárních/fikčních – tyto texty přísahají spíše na pojmy jako *objektivita, zpráva, realita a reálnost, pravdivost, autenticita* zatímco *fikčnost* by chápala jako sobě nutně disjunktní.

„Je to prostý souhrn dojmů a zážitků. Nic není zveličováno ani zmenšováno. Vycházel jsem při sepisování reportáže z předpokladu, že pravda sama působí nejučinněji. Pravda, která bude potvrzena a rozmnožena“ (Rudolf 1945: 7⁶) „Naprostě si nečiním literárních nároků [...]“ (tamtéž: 226). Pro nás v pojetí literatury žádný z těchto rozporů neplatí, ukázali jsme již, že fikčnost nás zajímá právě co do výstavby světů literárních děl; konečně číst knihy staré čtyři až šest desetiletí nmodernistickými očima by bylo anachronismem: „Rozpouštění události jakožto základní jednotky časového výskytu a stavebního bloku dějin však podkopává samotný pojem fakticity a ohrožuje tak rozlišování mezi realistickým a pouze imaginárním diskurzem. Toto rozpouštění podkopává základní předpoklad západního realismu: *protiklad* mezi skutečností a fikcí“ (White 1999: 5). Pokusíme se dále ukázat, co dále tento protiklad ruší, a co tedy zakládá významovou rozpornost⁷, s ní právě také variabilitu a inspirativnost těchto děl – tedy otázky, jež nás zajímají.

Snaha o uchopení množství literatury usouvztažněné s holokaustem s sebou nutně přináší ohledávání přístupů k dané problematice a také otázky po její periodizaci. Je pozoruhodné, že

⁵ Ze soustavnějších projektů zmiňme ediční řady nakladatelství Federace židovských obcí v ČR – Sefer (např. Rudolf Vrba *Utekl jsem z Osvětimi* vychází v edici *Proza* /Vrba 2007/ či řadu *Totalitarismus a šoa* nakladatelství Argo, jednotlivými počiny pak další řady nakladatelství Academia a další.

⁶ Za přečtení svého rukopisu děkuje mj. Oldřichu Mikuláškoví.

⁷ Na rozpornost jako trvale přítomný fenomén našeho diskurzu můžeme poukázat např. i ve faktické či hodnotící protikladnosti jednotlivých výpovědí. Pro autory typu R. Glazara či R. Vrby znamená tzv. Kanada, židovské komando, které vykládalo transporty dorazivší do svých smutných cílů a které dále vykládalo a třídilo zavazadla a další materiální hodnoty, základ důležitý pro vlastní přežití, něco zcela jiného než pro vypravěče, pro něž právě setkání „s Kanadou“ z pozice oběti bylo jedním z nejtraumatičtějších zážitků (např. Kraus F. R. 1946 či 1949).

vlastně již se zrodem pojmu *holokaust*, tedy na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století, se objevuje představa a pojem tzv. *první*, resp. právě přicházející *druhé vlny* válečné literatury (Haman 1961)⁸. Tato klasifikace se objevuje v okamžiku, kdy skutečně dochází ke změně v psaní a reprezentování událostí druhé světové války, a to nejen v oblasti krásného písemnictví, ale i v historiografii či filmu. Od té doby je tento pojem – byť leckdy s opatrností a výhradami⁹ – používán (např. Halamová 2010, v zahraničí jsou otázky periodizačních vln více ve spojení s generacemi – např. Schlant 2001). Není třeba, při vědomí limit pojmenování, takovou kategorii zavrhnout zcela, ostatně každá periodizace je definiční simplifikací a pojem, který je běžně začleněn v literárněhistorickém úzu,¹⁰ nemá smysl plamenně vymítat. Jak se ale pokusíme ukázat na následujících stranách, v zásadě díla faktograficky, bez uměleckých intencí/ambicí definované *první vlny* nacházíme v každé dekádě až do současnosti.¹¹ Rozhodně je tedy na místě odmítnout jako kritérium *první vlny* přístup periodizační ve smyslu prvních několika poválečných let, jakkoliv je zřejmé, že většina těchto děl vyšla zejména v období 1945–1947/8. Dokonce již tehdy se hovoří o konjunkturu a komercionalizaci tématu, nejedno dílo rovnou vymezuje na svých záložkách svoji jinakost ve smyslu: byla vydána již řada svědectví, ale právě toto je jedinečné, nesmí být pominuto atp.

Dnes si sotva umíme představit anotaci na způsob této: „To nejsou příběhy,“ píše se na záložce prvního vydání *Země bez Boha* Oty B. Krause, „o nevinných obětech nacismu, jak si

⁸ Haman charakterizuje druhou vlnu především jako analytickou, interpretující poté, co „umělecká nutnost byla však pozvolna rozměškována konjunkturálními zájmy, a tak okupační tematika v záplavě prostřednosti pozvolna ztrácela svou přitažlivost a zdála se být vyčerpána“ (Haman 1961: 513). Literatura se tak sice obrací do minulosti, ale analýzou „nejhlubších zážitků“ jde autorům o současnost (tamtéž: 519).

⁹ Tak úvod kapitoly „Proměny reflexe válečné zkušenosti“ v *Dějínách české literatury 1945–1989, díl III*: „Jednotliví autoři se pokoušeli motivicky, emocionálně a intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako osudové zkušenosti, tragické předurčenosti i dědictví, jež se ‚zadrželo‘ do života i duší jedinců. Vpád této tematiky do české literatury ke konci padesátých let, obvykle (nepřesně) označovaný jako ‚druhá vlna válečné literatury‘, tak předznamenával pohyby, které v desetiletí následujícím zasáhly i prózu se současnými náměty“ (Janoušek /ed./ 2008: 281). Nepřesnost je spíše s jistou alibističností konstatovaná než dále rozebrána.

¹⁰ Srovnej např. přehledové texty Jiřího Holého (Holý 2011a, 2011b) či přednášku Lisy Peschel ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze dne 18. května 2010. Dieter Pohl rovněž rozlišuje „Frühe Publikationen zum Holocaust“ v západním kontextu lety 1943–1950 (Bajohr – Pohl 2008).

¹¹ Srovnej např. Kladiva 1983, Glazar 1994, Weislitzová 2001, Bezdíčková 2010.

zvykl *dnes už neoblíbený žánr* koncentračnické literatury¹² rozvíjet do nekonečna svůj jednostrunný motiv, to jsou dramata lidské duše [...]. Pro všechny tyto přednosti bude Krausova prvotina zařazena k tomu málu české prózy, která se s úspěchem pokusila zobrazit uplynulá léta světového soumraku“ (Kraus O. B. 1948: záložka; podtrhl F. T.).

Někdy je uvažování o „vlnách“ zjednodušeno na distinkci mezi generacemi-účastníky/vrstevníky a generacemi následujícími. V kolektivní monografii *Vom Zeugnis zur Fiktion* vymezují autoři „Beschäftigung mit der so genannten ‚zweiten Generation‘, die ohne selbst im Lager gewesen zu sein, aus mittelbarer persönlicher Betroffenheit Deportation und Shoah zum Fluchtpunkt literarischer Werke macht“ (Segler-Messner – Neuhofer – Kuon 2006: 12). Autoři ukazují, jak korpus děl s tematikou holokaustu narůstá v obrovský archiv, který se stává sám sobě zdrojem a pramen pro další a další zpracování.

Nejednoznačnost a polemiku s tzv. vlnami či periodizací doprovází i otázky, co je ještě literatura primární a co literatura sekundární (např. rozsáhlá Adlerova monografie o Terezíně /Adler 2006–2007/)? Cizí jazyky – němčina i angličtina – mají šťastnější valenci ve svých otevřených pojmech *Holocaust-Literatur* / *holocaust literature*, které shrnují v celé šíři literární produkci primární i sekundární, fiction i non-fiction, krásnou¹³ literaturu s námětem holokaustu i literaturu zabývající se holokaustem historiograficky a další metaliteraturu, která reflektuje samostatný obor, v nějž se tato bádání vyvinula – *holocaust-studies*¹⁴. V češtině je někdy poněkud obtížné rozlišovat právě mezi hranicemi žánrovými, tematologickými,

¹² Spojení *koncentračnická* či *vězeňská literatura* je tedy dalším termínem do širokého pojetí literatury *první vlny*. Pojem *vězeňská literatura* používá ve své přehledové a v mnohém další vývoj překvapivě předjímající studii *Naše vězeňská literatura* Václav Běhounek (Běhounek 1948).

¹³ Označení beletrie jako krásné literatury v souvislosti s naším tématem je v tomto případě nechtěným oxymóronem svého druhu. Nicméně stojí rovněž v základě čtenářské oblíbenosti těchto děl, viz závěr kapitoly. Srovnej též titul monografie *Unwanted beauty* (Kaplan 2007) či práci *Words and Witness* (Fridman 2000). Podobně ještě v roce 1997 považuje spojení *literatury a holokaustu* nizozemský badatel Sem Dresden za stále pro mnohé čtenáře šokující: „Für diese Menschen ist es geradezu ein Skandal, daß menschliches Leid und unvorstellbare Gewalt mit dem Firnis des schönen Scheins versehen werden, den die Literatur zu bieten hat“ (Dresden 1997: 7).

¹⁴ Samostatná pozornost je tak v západním diskurzu věnována např. architektuře tzv. *memorials places* / *Gedenkstätte*, která je u nás přes výraznost některých, i když v daném případě nežidovských památních míst, jako jsou např. Žákovy Ležáky či Památník Lidice s výrazným bronzovým sousoším *Památník dětských obětí války Marie Uchytlové* (1924–1989), rozpravou takřka neznámou.

historiografickými, daný terminus technicus by se nám přitom velmi hodil. Slovanské jazyky obecně stíhají tuto výstižnost opisnými spojeními jako literatura o holokaustu, s námětem holokaustu atp.

1.1 Holokaust jako zamlčené svědectví doby. „V záplavě koncentračnické literatury a nejrůznějších otřesných svědectví těch, kteří přežili, udivoval [Ota B. Kraus románem *Země bez Boha*; pozn. F. T.] svou originalitou, ba odvahou svého pojetí. Hrůzy, násilí a vraždy, poťouchlý cynismus jejich strůjců, bezbrannost obětí, tušení i nevědomost jistoty nejhoršího byly vyjádřeny třemi prostými slovy: *Země bez Boha*,“ konstatuje Josef Hiršal v „Marginálii z roku 1992“, připojené jako doslov k druhému vydání Krausovy knihy, a pokračuje: „Co bylo pro nás, čtenáře rukopisu, ještě před jeho vydáním nejpозoruhodnější, to pozoruhodným zůstalo po téměř padesáti letech a neztratilo svou naléhavost a fascinaci. Je to skutečnost, že román Oty B. Krause vlastně není a zároveň je literárním dílem. Je *svědectvím*, filozofií i drásavou beletrií současně. Prostota jeho formy a jeho výrazu, na kterých je leckde patrné, že jde o spisovatelský debut, je přitom krutě rafinovaná. Už po prvním dávném přečtení rukopisu kladl jsem si znepokojivou otázku: Co autor vlastně zamýšlel? Jaké dílo napsal? Je to otřásající výpověď v beletrizované formě? Je to poutavá básnická parafráze? [...] Snese tato tematika, tak oproštěná a de fakto i podbízivá, románové zpracování? A je tento román-metafora vůbec dílem uměleckým?“ (Hiršal in Kraus 1993: 140, podtrhl F. T.).

Právě Krausův příklad i Hiršalova konstatování dobře ilustrují skutečnost, s níž určitý text vstupuje do zcela rozlišných kontextů (1948 a 1993¹⁵). Zároveň je ale tento kontext spojován faktem, že v českém literárním prostředí se Kraus nedostal dosud do žádného literárního slovníku či dějin¹⁶. Připomíná to rozmyté hranice české německé literatury a otázky nad její

¹⁵ Případně můžeme doplnit i tel-avivské vydání z let 1953–1954 (*Adamah le-lo Elohim*), tedy vydání v Izraeli, kam autor po únoru 1948 odešel a jehož pozitivní ohlas zmiňuje v předmluvě vydání z roku 1993 Viktor Fischl.

¹⁶ Bohužel to, co platí o Otovi B. Krausovi (1921–2000), platí i o Františku R. Krausovi (1903–1967), což vede k častým záměnám. U F. R. Krause lze alespoň odkázat na heslo Wikipedie –

integrací do dějin českého písemnictví – Kraus po r. 1948 emigroval do Izraele a pokračoval v tvorbě tam (v českém překladu, dříve než v anglickém originále, vyšlo dílo s doslovně metaforickým – či snad metonymickým? – názvem *Můj bratr dým* /Kraus 1993/).

Povinnost *svědčit* (konkrétnost slovesa umocňuje i fakt, že někteří z autorů skutečně i svědčili např. u norimberského válečného tribunálu s nacistickými zločinci) a vydat *zprávu* o jedinečném je přítomna skoro u všech autorů, kteří se zhostili svého psaní bezprostředně po válce. Samozřejmostí tak jsou zjištěná, bolestně živá atmosféra i aktualizace pro soudobou politickou situaci, případně politický boj. V něm jako by nejednou židovskou otázku vystřídala německá otázka, tedy otázka německé viny, odsunu českých Němců s posměšně převráceným nacistickým heslem *Heim ins Reich*. Obraz Německa jako země či národa mimo evropskou civilizaci či podiv nad tím, jak národ Goethův, Schillerův, Kantův atd. mohl dopustit účast na takových válečných událostech, spojuje nejednu úvahu či literární dílo (např. Bárta 1946). Jan Drda, publicisticky referující o norimberském tribunálu zpoza rozbombardovaných trosk města, nikterak ojediněle píše: „[...] před dvěma lety ještě gotika, dnes už jen sídlo lidí jeskynních, národa, jemuž se Evropa zdráhá přiznat jméno Homo sapiens“ (Drda 1946: 12). Emblematická postava Arnošta Kolmana pojmenovává celou poválečnou – s příznačnou inkluzivností – jako otázku nutnosti revize *našeho* vztahu k Německu, němectví:

„Hitlerismus a jeho ideologie jsou zjevy ryze německé, vzniknuvší za osobitých poměrů, jež vytvořily německý imperialismus jakožto nejvýbojnější předvoj imperialismu vůbec, a byly připraveny celým historickým vývojem Německa. Přesto přece je dokázáno, že i v jiných zemích mohou se vyskytnouti okolnosti příznivé pro vznik fašismu, jak je vidět nejen na příkladech Itálie neb Španělska, ale i na takových zemích jako Polsko nebo Maďarsko, jichž vnitřní řád byl před druhou světovou válkou fašismu velmi blízký, a taktéž na zárodcích fašismu, existujících podnes v mnohých zemích, při tom i v takových demokratických státech, jako Anglie a Spojené státy severoamerické. Mimo to je nesporné, že reakční složky německého společenského myšlení a obzvláště německé filosofie různých věků částečně ovlivňovaly ideologii mnohých národů, při tom i Slovanů a tudíž i Čechů a Slováků.

Jak to hlásá program naší československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků, nová doba a nové mezinárodní postavení Československa požadují ideologickou revisi jeho kulturního programu, což znamená i revisi poměru

http://cs.wikipedia.org/wiki/František_R._Kraus [přístup 19. 12. 2010] a jubilejní článek v časopise *Roš Chodeš* (tk 2003).

k německé (a maďarské) kultuře, odhalování jejích reakčních prvků ve všech oborech, zesílení slovanské orientace“

„Revise poměru k německé kultuře“ (Kolman 1946: 112).

Najdou se i názory z dnešního pohledu extrémní: „Národ, který se propůjčil k těmto příšerným vraždám, nebude mít a nesmí mít pokoje. Bude psancem v celém kulturním světě. ¶ Jeho vina nebude smyta žádným pokolením [sic] neboť znamení krve mu zůstane na čele po všechny věky, až přijde konečně chvíle, kdy bude vyhlazen“ (Mladský 1945: 37). A to i v díle vzdělaného a kulturního rabína Richarda Federa: „Poskvrnili [Němci; pozn. F. T.] svůj národní štít na věčné časy. Vyřadili se ze společnosti kulturních národů. Hříchy, kterých se dopustili, nemohou jim být odpuštěny, i kdyby konali jakékoliv pokání. Ale oni nikdy pokání konat nebudou, oni se nikdy za Hitlera stydět nebudou, neboť vytýkají mu jedinou věc, že to nevyhrál a že je nedovedl tam, kde si přáli býti“ (Feder 1947: 102).

Extrapolovanost některých názorů byla ovšem jako výrazně časová některými autory pocíťována již soudobě a to v denním tisku, zejména na stránkách periodik osvobozených vězňů či v židovských tiskovinách, kde nacházíme vědomou snahu o kultivaci tohoto typu literatury¹⁷. Všimněme si ale i tak převládající představy funkčního zatížení, zaúkolování literatury:

„Zdá se však, že úkol těch [literárních děl; pozn. F. T.] po Fučíkovi byl podstatně jiný. Celkem byl rozvinut v problému: využití všechno k vytvoření nenávisti tak raritní, jaká dosud v literatuře nebyla. Nenávisti tak silné, aby ji vyznával kde kdo, všichni. Nenávisti tak silné, spojené s absolutním soucitným obdivem k trpícím pod těmi, jež je nutno nenávidět. [...] Takové základní nenávistné zaměření počítalo s okamžitým praktickým dosahem, s uznáním zásluh a s odsouzením viníka, jako by tahle literatura měla být současně i inkasním ústavem, i rozsudkem soudců, který má být ihned proveden. Ale právě tím ztratila rychle svůj účín, přestala být literaturou, poněvadž byla předběhnuta skutečným soudem, skutečným dokumentárním materiálem, skutečným hrdinstvím, skutečnou nenávistí. Běžela mimo ně už tak omámena svým pathosem, že vůbec neviděla skutečný světový a národní vývoj v počátcích míru a – zaběhla se. Tak jako se zaběhla většina dokumentární literatury z první světové války, tony sešitků a memoárů, jejichž praktický dosah pro výstavbu míru, pro mírovou kulturu byl naprosto nicotný. [...] Ty tony papíru samy sebe zatížily ctižádostí vzlétnout až sem, kam až nedoléhají pasáty

¹⁷ Např. Št. E. se – se zájmem *to* – ptá: „Rozpačité ‚Jak to říci vrstevníkům i potomkům?‘ je hlavolam, s nímž podnes zápasí ne jeden tvůrce slova a obrazu. [...] Názory se tu rozcházejí, neboť nedocenitelný funkční význam řečených svědectví činí z nich nikoliv jen podnik soukromý, nýbrž věc vši postižené pospolitosti. [...] Kde se nepodařilo vytvořit dílo s tak absolutními uměleckými hodnotami, že jeho vlastní oprávněnost převyšuje právo pospolitosti, aby ovlivňovala tvůrce svědectví o událostech, které se bolestně dotkly nás všech, tam musíme počítat s obzvlášť citlivou reakcí veřejnosti na každou podanou skutečnost“ (E. Št. 1947: 26). Dále srovnej např. další články Pavla Kypra /Kypr 1946a, 1946b/ a celkově překvapivě kritickou diskusi na stránkách *Hlasu osvobozených* s vybranými titulky: „Koncentráky třeba do omrzení“ (Kryštofek 1946) či „Již dost vězeňské literatury?“ (Polavský 1946).

knižního trhu a reklam. Anebo ani tu tížádot neměly a pak tím hůř pro ně. Střílely do nacismu buď na slepo nebo vůbec nedostřelily nebo místo nacismu postřelily mír“

(Kypr 1947: 103–104).

Jestliže lze v něčem spatřovat pomyslné vlny, pak je to opravdu v četnosti těchto svědectví, která z několika důvodů logicky ustupuje směrem v čas¹⁸. Jednak politické podmínky po únoru 1948 nepřejí jinému než oficiálnímu diskurzu, který byl zprvu dokonce několik let nepříliš skrytě antisemitský, jednak se objevují sofistikovanejší, diferencovanější = jako fikce komponovaná pojetí tématu, jednak se vytváří svého druhu kánon a např. jedno ze zakladatelských děl *Továrna na smrt* Oty Krause a Ericha Kulky je několikrát doplňováno a přepracováváno, spíše než aby vznikl prostor pro dílo nové¹⁹. Reedic *Továrny na smrt* mají vyloženě petrifikační charakter, přičemž tato snaha stojí patrně i za faktem, proč dílo nebylo vydáno po roce 1989. Na druhou stranu se k motivaci pramenící z přesvědčení o výlučnosti a nutnosti svědčit o něčem, o čem může svědčit jen hrstka přeživších, přidává postupem času i sílící pocit zodpovědnosti: tak jak umírají svědkové a pamětníci, vzrůstá povinnost být jedním z posledních, kdo ještě svědčit mohou a musí.

I Helena Klímová, manželka spisovatele Ivana Klímy, za jehož určitého inspirativního přispění (jak alespoň Klíma poznamenává ve svých pamětech, kde se mj. věnuje i svému terezínskému dětství /Klíma 2009/) zpracovala jednu z prvních reflexí „literatury s tematikou života v koncentračních táborech“ ve své diplomové práci z roku 1960, klasifikuje díla na *dokumentárně svědecká*, napsaná „právě z oné touhy autorů vypsát se ze svého hrozného, šoku se podobajícímu, zážitku, a učinit tak co nejdřív, zbavit se své tíhy“ (Klímová 1960: 6), a na díla *analyzujícího svědectví*, jež s určitým marxisticko-estetickým zjednodušením usilují o „pravdivost nikoliv jako kopii skutečnosti, ale jako typický obraz“ (tamtéž: 7). Klímová pro taková díla navrhuje označení *literatura svědeckého výmyslu*, již „měřítkem [...] není ani míra

¹⁸ „Bezprostředně po válce se u nás vyrojila záplava chvatem poznamenané koncentračnické literatury. Měla jepičí život“ (Stránský 2000).

¹⁹ Dílčími doplněními jsou další Kulkovy drobné prózy a dokumenty na stránkách *Židovských ročenek*, např. Kulka 1962 či 1963.

časového odstupu od zážitku, ani hodnota díla, ale přístup autora ke skutečnosti, způsob uchopení látky“ (tamtéž: 8). To by se blížilo našemu pojetí literatury jako fikce.

Zmiňujeme-li norimberský tribunál, dostáváme se do afiliace literárních děl s aktuálními světy, jejich dobovými významy a působením, tím pádem k otázkám zejména do roku 1989 navýsost politickým a politizovaným. Je-li celosvětově reakcí na šoa zprvu jen šokované a posléze traumatizované a jinak motivované *mlčení*, je tato reakce v československém prostředí ovlivněna hned několikerým politikem. Jednak je to dáno redukcí levicového výkladu dějin a druhé světové války na střet kapitalismu s pokrokovým sovětským režimem, z čehož plyne pojetí např. koncentračních táborů jako represivních nástrojů, vězení svého druhu (a nikoliv jako bezprecedentního genocidního popravčího zařízení), jednak je to důsledek proměny oficiální politiky ve vztahu k nově vzniklému státu Izrael (1948), který opsal oblouk od prvotního nadšení a konkrétní (i vojenské) podpory, po ztracení (po nenaplněných nadějích o tamním socialistickém vývoji) a přijetí antisemitismu do oficiálního diskurzu, vrcholícího v procesu se Slánským (1952), ale působícím i posléze. Ladislavu Mňáčkovi je např. odebráno občanství na základě jeho odchodu do Izraele (na protest proti postoji ČSSR k izraelsko-arabské tzv. šestidenní válce – 1967), s výhradami a obviněními ze sionismu jakožto buržoazním smýšlením se setkají např. Eduard Goldstücker, Arnošt Lustig či Ludvík Aškenazy.

V oficiálním diskurzu tak dochází k jednostrannému akcentování *politických vězňů* a jejich příběhů a osudů, případně osudů tzv. *Ročníku jednadvacet* (Ptáčnick 1954)²⁰, tedy generace totálně nasazených, případně generace studentů „17. listopadu 1939“ – kteréžto události vedly k uzavření českých vysokých škol a k popravám i uvěznění řady studentů²¹. Samozřejmě, jde o důležitá témata, v druhém případě můžeme s určitou licencí hovořit o programové likvidaci intelektuálních elit, ale tváří v tvář přibližně osmdesáti tisícům jen českých židovských obětí

²⁰ K proměnám a ohlasům tohoto literárního díla srovnej též paměti Karla Ptáčnicka (Ptáčnick 1993).

²¹ Literární reflexi srovnej např. povídky Josefa Strnadela (Strnadel 1969).

(a to je jen suchá statistika – počet mrtvých, ne tedy obětí – osudů událostmi zasažených, jež dopočíst nelze a kam lze právem počítat i všechny, kdo se touto pamětí zabývají, pozůstalé v halasovském slova smyslu²²) se dá skutečně hovořit o něčem jako *zcizeném holokaustu*. Součástí zcizení je i – historicky podložené – předjímání: český národ byl v nacistické logice národem méněcenným a je pravděpodobné, že by jej v případě německého vítězství stihlo analogické „konečné řešení“ (Král 1961). Paradoxně je ovšem tato stále jen více či méně podložená hypotéza nadřazována reálné a proběhnuvší genocidě, která například v uvedené Králově antologii dokumentů takřka vůbec zaznamenána není.

V konkrétní rovině pak často obojí splývá. Politizace, glorifikace vězňů, jejich odboje, okrajově i židovství: dvojice autorů Kulka – Kraus ve své pro německého čtenáře²³ sestavené knize *Massenmord und Profit* píše: „In vielen literarischen Werken wird der heldenhafte gemeinsame Kampf der politischen Häftlinge verschiedener Nationen in den Konzentrationslagern gegen den Nazismus geschildert. Diese Widerstandsorganisationen bewiesen sehr häufig ihre Tapferkeit und Hilfsbereitschaft auf der Grundlage der internationalen Solidarität und des proletarischen Internationalismus. Das ist die andere Seite der Konzentrationslager, die Seite des heroischen, verzweifelten Kampfes hinter Stacheldraht, im Angesicht der Galgen, Gaskammern und Krematorien“ (Kraus – Kulka 1963: 412). Spojením politického věznění jaksi ve stínu rasově motivovaného vyvražďování nejsou ale zmínění autoři zdaleka ojedinelí. Je do určité míry logické a pochopitelné, že paměť tvoří ti, kdo se vrátili, a těmi zpravidla byli spíše vězni političtí, u židovských obětí bylo

²² „Vy bezhrobí / vy nemáte než nás / váš hrob jsme teď jen my“ (Halas 1948: 37, báseň „Padlým“). „Vrací se malíř který číslem byl / [...] / Bude ten navrátilcec snad teď hněvem malovat / svět opalující bělmy zabitých / zátiší průjmů soud všech teutonských zel“ (Halas 1948: 73–75, báseň „Emilu Fillovi na uvítanou“). Emil Filla nereagoval na věznění v koncentračních táborech jen svým výtvarným dílem, ale i básnickou sbírkou *Psí písně* (Filla 1945).

²³ Jde o programní aktualizaci ve smyslu nutnosti připomenout skutečnost (západo)německému čtenáři za situace, kdy v západním Německu jsou nacističtí pohlaváři nadále či opět veřejně činní, je zakázána komunistická strana, ale je povoleno šíření nacistické literatury atd. (úvod Kraus – Kulka 1963). Nad výčtem malého biografického slovníčku (s. 416–429) s osudy vybraných nacistických činitelů typu Hanse Marii Globkeho (1898–1973) se ovšem nelze dvěma bývalým osvětivským vězňům vůbec divit. (Uvedená verze je rozšířená a týká se především nadále žijících a aktivních osob, zatímco např. české vydání knihy /Kraus – Kulka 1958/ obsahuje i položky typu *Hitler*.)

vyvražďování příliš důsledné a účinné²⁴, čímž vždycky bude poměr vzpomínkových textů a výpovědí určitým způsobem disproporční. Na druhou stranu jsou celé vzpomínkové knihy o druhé světové válce, v nichž se slovo *žid* či *židovský* ani neobjeví.²⁵ Mýtus *politického vězně* je tak posilován.

Dá se říci, že českým diskurzem recepce holokaustu je tak především střet povážlivého ticha či spíše zamlčování²⁶ a snahy o zcela konkrétní faktografickou dokumentaristiku, doprovázenou někdy (ve svobodných, svobodnějších poměrech) snahou o senzačnost či bulvární drakoničnost (srovnej např. obálka Cílek – Moulis 2010, která je fotografickou

²⁴ „Židé se tak brzy loučili s životy, že se v kolektivu vůbec nemohli uplatnit. Jiné národnostní skupiny Francouzů, Belgičanů, Holanďanů byly zcela malé. Ruští zajatci byli od ostatních vězňů odděleni a neměli s nimi styků. Ukrajinci se neosvědčili. Jedině Češi a Jihoslované byli rozhodnými odpůrci a nepřáteli nacismu. Je možno tedy tvrdit, že politická základna nebyla taková, aby se stala postačujícím tmelem k utvoření soudržného kolektivu,“ popisuje v „Kapitole psychologické“ atomizaci mauthausenského kolektivu Karel Littloch (Littloch 1946: 115).

²⁵ „V koncentračních táborech byly vězněny desetitisíce funkcionářů a členů strany. A pokud šlo o muka a utrpení, nebylo rozdílu mezi hitlerovskými koncentračními tábory. V Buchenwaldu byli věznění soudruzi: Josef Tesla, Květoslav Innemann, Bedřich Kozelka, Josef Jonáš, Ada Svoboda, Gustav Souček, Josef Ulrich, Karel Marvan, Vilém Mucha, Emil Hršel, Robert Benda, Josef Dohnal aj. V Buchenwaldu byl vězněn také soudruh Josef Lieberzeit, bývalý redaktor brněnské Rovnosti, který zemřel v koncentračním táboru hrdinným sebeobětováním. Přitom byli v Buchenwaldu věznění prof. dr. Emanuel Šlechta, dr. Alois Neuman a Josef Plojhar, který pak byl převeden do koncentračního tábora v Dachau, kde byli věznění soudruzi Kliment, Kopřiva aj. V koncentračním táboru v Sachsenhausenu byli věznění soudruzi: Zápotocký, Dolanský, Bílek, Vodička, Zupka, Kozdera, Šroubek, Hunigen aj. V Sachsenhausenu-Oranienburgu byli věznění studenti, kteří byli 17. listopadu 1939 zatčeni po uzavření českých vysokých škol Karlem Hermannem Frankem. Byli mezi nimi soudruzi: Oleg Homola, Jiří Hájek, Jan Pilař, Sergej Machonin, Tomáš Trávníček, František Buriánek, Jaromír Lang, Vladimír Sedlák, Jaromír Vrla, Josef Šmahel, Jan Dobiáš, Jan Škorpík, Bohdan František Škopek, Evžen Seycek a druzí. Pro zajímavost uvádím, že v Sachsenhausenu byli věznění také dva synové v Sarajevu zavražděného následníka trůnu arciknížete Františka Ferdinanda d'Este, vévodové Hohenbergové, kteří si z koncentračního tábora přinesli tuberkulosu a jeden z nich před třemi lety v Rakousku zemřel. V koncentračním táboru v Mauthausenu byli věznění soudruzi Antonín Novotný, Jiří Hendrych, Zdeněk Štich, Otto Šik, Jaroslav Kladiava, Jindřich Kotál, Milan Jariš, Josef Horn, Adolf Zajíc, Zdeněk Rossmann, Karel Městek, Antonín Nykl, Zdeněk Valouch aj. Za svého nedávného pobytu v Rakousku jsem navštívil Mauthausen a viděl jsem tu jeden z nejhroznějších a svým rozsahem také největších hitlerovských koncentračních táborů, v němž zmíraly desetitisíce vězňů mnoha národů. Vždyť z 10 000 čsl. vězňů, kteří byli věznění v Mauthausenu, se živo vrátilo jen 2 000. V Mauthausenu byl již postaven pomník čsl. vězňům, přičemž pomník projektovali bývalí vězňové tohoto tábora, sochař soudruh Antonín Nykl a soudruh arch. inž. Zdeněk Rossmann.

V druhých koncentračních táborech a vězeních byli drženi soudruzi Vratislav Krutina, dr. Jiří S. Hájek, Oldřich Papež, Jiří Růžička. A jinde byl vězněn soudruh E. F. Burian. Mnoho našich soudruhů bylo žalařováno zvláště ve Waldheimu, v Budyšině, v Ludwigsburgu, kde byl vězněn i soudruh Stanislav Mlejnek. A soudruzi, kteří se vrátili z Osvětími, přežili nepopsatelné hrůzy. V koncentračních táborech bylo vězněno mnoho komunistických pracovníků, mimo jiné soudružky Jožka Jabůrková, Gusta Fučíková, Slávka Kleňhová Besserová, Hilda Synková, Marie Zápotocká, Use Dolanská, dr. Zdeňka Nejedlá, Betyna Škrlantová, Louisa Urxová aj.“ (Kopecký 1960: 309–310). Dozvíme se tedy vedle řady jmen literátů či literárních vědců třeba i o vévoděch z Hohenbergu, ale o židovském údělu ani slovo! „Za jistých okolností je zlem i nevědomost,“ konstatuje v úvodu k Vrbově knize Tomáš Pěkný (Vrba 2007: 11). Je zřejmé, že o tu zde nešlo.

²⁶ Někdy také v rámci hledání pojmenování i neschopnosti promluvit – Sprachlosigkeit: „Das Auschwitz auch angesichts von Auschwitz nicht vorstellbar war, historisch informiertes Bewusstsein an jenem Erfahrung dementierenden Geschehen zerbarst, davon zeugen überstimmend die Berichte Überlebender. Ihr Sprechen mündet in einer für das Geschehen signifikanten Sprachlosigkeit“ (Uhl 2003: 21).

mozaikou těch „nej“ fotografií z koncentračních táborů či až nesnesitelně lehký způsob psaní Stanislava Motla /Motl 2008/).

„Více jak 80 000 židů a více jako 6 000 cikánů jen z protektorátu Čechy a Morava bylo deportováno podle rasistických zákonů třetí říše do koncentračních táborů za účelem vyhubení. Přežilo jen necelých 6 procent. Je smutné, že se o tom dnes málo ví a že se o tom celých 55 let spíše mlčelo než mluvilo. [...] Po dlouhou dobu komunistického totalitního zřízení se židé přeživší koncentrák a slánského [sic] procesy snažili zatajit svůj původ, ujížděli z této země [= z Československa; pozn. F. T.] a mnozí před svými dětmi tajili, že mají jednoho nebo oba rodiče židovského původu, aby jim zbytečně nekomplikovali život,“ konstatuje Oldřich Stránský o době do roku 1989 (Stránský Oldřich 2000: 1). Jeho charakteristika není přesná v detailech, mohli bychom uvést celou řadu výjimek zkoumajících pravidlo – např. *Věstník židovských náboženských obcí* či *Židovskou ročenku* vydávanou Ústředním církevním nakladatelstvím. Ale i právě podoba těchto periodik svědčí o tom, že byla minimálně ovlivněna autocenzurními praktikami, některá témata v nich prostě nejsou, zatímco jiná, politizující – kupř. esejistické úvahy o vztahu židovské teologie ke světovému míru – nečekaně ano. A není tedy překvapivé, že největší počet literárně dokumentárních děl vychází bezprostředně po válce v období 1945–1948 (fakticky sotva o něco málo víc než přes dva roky) a poté až po roce 1989.²⁷

2. Zpráva o zprávě. Jaká je tedy povaha onoho velkého množství dokumentárních a faktografických děl, jimž je dáno promlouvat k dobám tak nenaslouchajícím či vzdáleným?

Především si musíme přiznat, že jde o stroj-knihovnu, výsledek sémiotického působení svých autorů = nejčastěji přeživších a písících duchů (*writings Ghosts* – Günter 2002: 21). Stroj je ústřední motiv v novele Franze Kafky „V kárném táboře“, fantomaticky napsané již

²⁷ Srovnej Vrbovu vzpomínku na vzpomínkovou akci Svazu protifašistických bojovníků, citovanou zde v I./2.

roku 1914 (*In der Strafkolonie*, poprvé vydáno 1919 v Lipsku). Stroj, který iracionálně a s železnou mechaničností zpracovává-mučí odsouzeného, přičemž vypravěč nešetří sadistickými detaily, popisem vatového lůžka pro odsávání krve či rytmického pohybu bran, jež „vyšívají“ na těle odsouzenecově. Šetří se však motivací: proč se tak děje, proč tábor vůbec existuje, čtenáři i hostu na exkurzi je dáno číst-sdílet bez výběru, protože taková surová je realita Kafkova fikčního světa. „Jen protokoly o experimentu a zkušenosti.“, „*stroj* nebo *stroje*, které nejsou ani strukturou, ani fantasmatem. [...] *experimentování* Kafky, bez interpretace a signifikace“ (vše Deleuze – Guattari 2001: 15).

Tváří v tvář dlouhé řadě děl je naše interpretační postavení srovnatelné s postavením tohoto neexperimentujícího útrpného návštěvníka, táborové vizity²⁸. Připomeňme Liviův výrok *Contra factum non datur argumentum – proti tomu, co se stalo, se neargumentuje* (cit. dle Vašíček 1996: 27). V tom tkví jedna „literární“ podstata – rezignace na pravdivostní verifikovatelnost díla. Jako čtenáři našťestí nejsme norimberský, varšavský či jiný tribunál. Jinak bychom asi také sotva vybředli ze zjišťovaných rozporů. Vzhledem k tomu, co ale většina děl proklamuje, je to paradox. Paradoxem druhým je základní *metaforičnost* těchto výpovědí. Výpovědi, které nejdnou usilují o přesnost, suchost, objektivitu, výčet atd., jsou od začátku do konce – tváří v tvář nepojmenovanému, často ostentativně nepojmenovatelnému – metaforické.

Podle všeho to ale není ryzí specifikum česky psaných děl. Zmíněné zakladatelské dílo *Továrna na smrt* má ve svém názvu metaforu. Masový způsob organizovaného vyhlazování je kvantitativně i kvalitativně vztažen k průmyslovému způsobu moderní výroby, předložková vazba *na* pak přináší k rozporně abstraktnímu a nihilistnímu produktu – smrti. „Auschwitz was a mundane extension of the modern factory system in which people were the raw material and the end product was death, so many units per day marked carefully on the

²⁸ Mnohem později je podobná situace základem dramatu Egona Bondyho *Návštěva expertů* (Bondy 2007).

manager's production charts“ (van Pelt 2002: 8). Těžko již asi dopátrat, kdo použil rychle rozšířené pojmenování jako první. Van Pelt ve své rozsáhlé monografii věnované procesu s Irvingem, popíračem holokaustu, eviduje hned několik takovýchto reportážně-publicistických příspěvků.

Prvním osvobozeným koncentračním táborem byl Majdanek v červnu 1944. Šokující objev byl pro spojence prvním rozsáhlým potvrzením do té doby nejistých či neověřitelných zpráv, například dubnové zprávy co do úspěšnosti zcela ojedinělých uprchlíků z Osvětimi: Rudolfa Vrby a Alfréda Wetzlera (= Jozef Lánik; srovnej Vrba 2007: 337–375). Van Pelt uvádí několik reportážně-publicistických ohlasů, pro nás je důležité, jak rychle se od prvního zděšení výpovědi metaforizují i ideologizují. Ustálené spojení *továrna na smrt* se asi poprvé²⁹ objevuje v článku sovětského spisovatele a válečného zpravodaje deníku *Pravda* Borise Polevoje 2. února 1945 (pod názvem „The Factory of Death at Auschwitz“ – jej cituje van Pelt 2002: 159). Přirovnání k tovární pásové výrobě se ale objevilo již i po osvobození Majdanku: „Viděl jsem nejstrašnější místo na planetě, německý koncentrační tábor Majdanek, který fungoval jako Fordovy závody v Detroitu, až na to, že místo automobilů se zde vyráběla smrt,“ napsal Bill Lawrence v článku publikovaném 30. srpna 1944 na titulní stránce *New York Times*. V *Time* pak vyšel článek s názvem „Vražda, s. r. o.“ (cit. podle Dworková – van Pelt 2006: 338). Rychlou ideologizaci a mediální přilnavost, která se ostatně vyjevuje již ve válečném německo-sovětském propagandistickém střetu o to, či je odpovědnost za hromadné hroby polských důstojníků v Katyni, charakterizuje nad citacemi z Polevoje van Pelt takto:

“If Simonov's report on Maidanek had been characterized by utter surprise and shock, Polevoi admitted that he had been prepared for what was to be revealed. 'The name of the town Auschwitz has long been a synonym for bloody German atrocities in the lexicon of the peoples of the world.' Polevoi interpreted Auschwitz as the direct result of monopoly capitalism – a leitmotif that had been well established almost half a year earlier on the occasion of the liberation of Maidanek and that went straight back to Karl Marx's analysis of the reduction of human labor into a commodity. But, as Polevoi observed, Auschwitz was in class of its own. It was a massive

²⁹ Prvenství je samozřejmě relativní a není tak důležité. Již Konstantin Simonov ve své zprávě datované srpnem 1944 užívá spojení „kombinát smrti“ (Simonov 1945: 7), česky v Moskvě 1944.

factory. Freight trains, ,tightly packed with people, 'supplied the plant with raw material. [...] The trains left the camp empty"

(van Pelt 2002: 159).

Této optice zůstane reflexe holokaustu věrna na dlouhá léta, variována v řadě děl. Například právě v *Továrně na smrt* Krause a Kulky dochází ke splývání fenoménu *holokaust – politický vězeň*, v němž je akcentována především reprezentace aktivního odboje. Srovnej apostrofující předmluvu E. F. Buriana, samotného politicky vězněného, k *Továrně na smrt*:

„Čtenáři, kniha, která před Tebou leží, je knihou Tvé svobody. [...] Neděs se tváře mrtvých, kteří k Tobě mluví. Jsi to Ty, jsou to mrtví z Tebe, jsou to kusy těla Tvé vlasti. Je to Tvá matka, Tvůj otec, Tví bratři a Tvé sestry, kteří tu umírají v haldách za všechno to, čemu Ty říkáš lepší život. Netrap se, ale zatvrď své srdce a přisahej, že už nikdy, nikdy nedovolíš, aby se opakovala taková oběť jen proto, abys mohl spravedlivěji žít. [...] Oslav, jak nejlépe můžeš, svůj život, neboť jen pro něj položili svou hlavu ti, na které nikdy nesmíme zapomenout“

(Kraus – Kulka 1964: 5).

Není cílem těchto řádek deheroizovat či demytizovat, spíše jen ukázat tyto tendence, s nimiž je šoa předváděno jako jakýsi vedlejší jev válečné vřavy, střetu dvou ideologických systémů. Možná uvolnění, které je stále patrnější od přelomu padesátých a šedesátých let v literatuře reprezentující holokaust, je právě oprošťováním se od této hrdinské a patetické polohy ve prospěch niternějšího, ale o to působivějšího a nadčasovějšího obrazu. A konečně připomenutá slova Růženy Grebeníčkové o fragmentarizaci, rozpadání se faktografického materiálu jakožto prostředku literární výstavby, respektive dnešními očima vnímané literární působivosti, svědčí o tom, že můžeme jako literární číst nejenom zprávu Rudolfa Vrby, *Továrnu na smrt*, Weilův *Žalozpěv za 77 297 obětí* (který příznačně vytváří své pásmo z fragmentů fikční a nefikční povahy, jakkoliv ve výsledku vnímáme spíš tuto setřenou distinkci³⁰ než že bychom byli schopni takového rozlišení), ale také třeba edici *Denních rozkazů Rady starších a Sdělení židovské samosprávy Terezín 1941–1945* (Hyndráková – Machatková – Mílotová 2003). Posledně jmenované přináší v úhrnném výsledku tak absurdní kaleidoskop příkazů či konstatování typu: 5 lidí zemřelo, to a to se zakazuje, to a to se

³⁰ Příklad za celek: při sestavování jmenného rejstříku ke knize o šoa redaktor oprávněně váhal, zda a která jména z citovaného Weilova textu, do rejstříku jako reálné entity patří a která, jako entity fikční, ne.

přikazuje, že zpětně v tomto světle vidíme najednou jinak i díla, jež se soustředila na reprezentaci absurdního, např. J. R. Pick. „TB 9 [= Tagesbericht, denní hlášení; pozn. F. T.] (24. 12. 1941) [...] 8. Starší budov průběžně zkontrolují, zda všichni mají dobře přiřitou židovskou hvězdu“ (Hyndráková – Machatková – Milotová 2003: 62). Představíme-li si literaturu jako ony Kafkovy brány „v kárném táboře“, zjistíme, že jednotlivé součásti tohoto stroje mohou mít velmi různorodé polohy.

2.1 Nemám žádné jméno. Přesně tak je pojmenován válečný deník Dagmar Hilarové.³¹ V zahraničí vyšel 1980, v Čechách až 2010. Opět jeden z mnoha dokladů toho, jak díla „první vlny“ nemusí být fixována časově či mohou fungovat s odstupem, v překladech atp. Přesněji jde o díla vznikající ještě prezentně za války, vedle Hilarové jmenujme důležité zápisky a deníky Karla Poláčka (Poláček 1961 a 2001), Ferdinanda Peroutky (Peroutka 1995b)³², dále roku 1967 objevený deník Egona Redlicha (Redlich 1995) či dětský deník Petra Ginze – chlapecký ekvivalent deníku Anny Frankové (Pressburger 2004). Skloňujeme *šoa* či etymologicky metaforický *holokaust*, a přitom v době, kdy první díla s touto tematikou začala vycházet, tato podstatná jména ve slovnících ani v úzu ještě nebyla. „Jsme v kácetu. ‚Mládenci, to bude asi ten Birkenau nebo Oswiecim, jak se to tu jmenuje?‘ volá veliký Fricek. Ale to by bylo proti všem slibům a danému slovu. – ‚Jedete na práci jako volní dělníci. Budete se mít daleko lépe než v ghettu, budete opět lidmi!‘ prohlásil jeden z gestapáků při ‚apelu‘ v terezínském Hamburku“ (Kraus F. R. 1945: 11; podtrhl F. T.).³³

Jména se hledala, nejen ta vlastní: Osvětim, Osvěčín (maskulinum pod vlivem slovenského Osvienčim; Kraus – Schön 1945), Osvěčim (Rudolf 1945), Osvietim, Oswietim

³¹ Jistou, i když zde spíše právní, kauzou je zřejmě krádež rukopisu a zahraniční vydávání terezínského deníku spisovatelky Dagmar Hilarové (1928–1996) (Hilarová – Miep 1980), čemuž se rodina rozhodla čelit vydáním faksimile (Hilarová 2010). K tomu srovnej blíže Hilar 2010 a Švagrová 2010.

³² Peroutka nebyl vězněn z rasových důvodů, ale podobně jako Josef Čapek spíše jako politický rukojmí. Jeho fragmentární zápisy z koncentračního tábora z konce války a po ní jsou jedinečné nejen svým pozorovacím darem, ale i postřehy, které upomenou například na Brochovu korespondenci z téže doby (Broch 1996).

³³ *Kácet* – z německého KZs, Konzentrationslager. *Hamburk* – jednotlivé kasárenské domy v Terezíně měly svá pojmenování, například *Sudetská* či *Hamburská kasárna*.

a Oswiecim (obé synonymně Kraus F. R. 1945), Osvěčí/im (Křemen 1946), Osvětím (Burger 1945), Auschwitz, Birkenau, Březinka/y, Treblinka/Treblinky, Tremblínky (Kraus F. R. 1946) – všechny příklady z raných děl, než se ustálila dnes používaná pojmenování). Hledala se i funkce paměti, význam prožitého a význam této paměti. „Tak budou zde za deset, dvacet, padesát let a snad ještě po staletích provádění cizinci toužící shlédnout viditelné a hmatatelné, nesporně pravé a nepopíratelné doklady a památky neuvěřitelných událostí druhé světové války,“ pozastavuje se Lev Sychrava ve svých zápiscích zahájených 13. 4. 1945, tedy tři dny po osvobození Buchenwaldu americkou armádou (Sychrava 1946: 7–8). „Nahé ženy s děcký na rukou byly hnány klacky do plynové komory,“ zprostředkovává Sychrava svědectví dalších vězňů (tamtéž: 20), mučení, šetření olovem (municí) na dětech, jimž stačilo jen třískat hlavičkami o šutry – „Ne, to už stačí. Tak jako tak lidé nebudou chtít věřit“ (tamtéž: 27). „Takové hekatomby“ (tamtéž: 18).

Vlastní jména se hledají zpětně i pro lidi. Ty v rámci jejich ničení, zvěcnění identity na pouhý materiál sypaný do vraždícího stroje, nacistický systém čísloval a posléze v koncentračních táborech i tetoval – každý obdržel své „telefonní číslo do nebe“³⁴ (Kraus – Kulka 1964: 37). „Jakmile vstoupil žid do Veletržního paláce, nebyl již ani panem Fischerem ani panem Poláčkem, nýbrž jen pouhým číslem, které nosil zavěšené na krku³⁵ a které si musil zapamatovat. Od toho okamžiku byl ve spárech Němců a musil si dáti všecko od nich líbit, nadávky i rány. O obé bylo dobře postaráno [...]“ (Feder 1947: 35). *Jsem číslo 17.100*, praví ve svém titulu *Svědectví o Osvětimi* (podtitul) Mirko Matyáš (Matyáš 1946). *O chlapci, který se stal číslem* (Klíma 1998), *Byl jsem číslem 7809* (Rudolf 1945), *44070 – the conspiracy of the twentieth century* zní originální titul Vrbovy knihy, a další. Přesné je, že systém čísloval své vězně. Vězně, jež likvidoval, spotřebovával prací, hrůznými podmínkami

³⁴ Srovnej stejnojmenný povídkový cyklus *Číslo do nebe* Ivana Krause, kde otec vysvětluje své vytetované číslo malému synkovi právě takto. Jiné „nedorozumění“ je pak třeba ve Škvoreckého *Lvičeti*, v němž redaktor Leden dlouho mylně považuje odstraněné tetování slečny Stříbrné za „chuligánskou minulost“ – „No ano. Mám dost divokou minulost,“ nechává jej přitom Stříbrná (Škvorecký 1969: 181).

³⁵ Srovnej fotografii Jana Lukase „Před transportem“ (1942) in Švácha – Platovská 2005: 220.

či například členy Sonderkomand obsluhující plynové komory zabíjel jako nepohodlné svědky preventivně po pár týdnech či měsících. Většina židovských obětí se ovšem vězni ani nestala. „Jsem číslo 17.100, v noci potrava pro tisíce blech, ve dne potrava pro bestialitu SS-mannů a jejich žáků, čekám na agonii spánku. Přejde brzo také agonie života?“ (Matyáš 1946: 22; datováno 6. 6. 1941) Vypsání hrůz plní terapeutický účinek, což neznamena, že to není „cesta“ bez konce a „cesta“ hrůzná. Krematorium – „Tam tudy vede cesta z tábora,“ (tamtéž: 31). Nejednou končí ironií, sarkasmem, nenávisí. „Ať žijí koncentrační tábory, ať žije na věky Osvětim!“ (tamtéž: 26). Writing Ghosts, jak poznamenává Manuela Günter (2002). Zážitky nelze zapomenout a nejednou i čtenáře napadne, zda nebylo šťastnější volit tu jedinou cestu z tábora. Atrocity. Osvětimská kapela „hraje ‚Proč bychom se netěšili‘“ (Matyáš 1946: 51). Cesta do Bunawerke. A pořád přítomné zkreslení: holocaust je především to, o čem svědectví nemáme, mít nemůžeme. „Ve skutečnosti neexistuje cosi jako holocaust šesti miliónů lidí, ale spíš šest miliónů holocaustů. Jednotlivých holocaustů.“ – Ota B. Kraus v próze *Můj bratr dým* (1993).

Jména na zdi Pinkasovy synagogy jsou patrně nejznámějším českým památníkem obětí šoa (v letech 1955–59 jej vytvořili Václav Bošтік a Jiří John). Památník samotný byl několikrát vztažen k literatuře – obálka prvního vydání Weilova *Žalozpěvu za 77 297 obětí*, Naumanova novela *Lítice*, v níž hrdina památník navštíví a hledí na jméno své manželky, jediné, co mu zbylo – jméno a vzpomínky (Nauman 1959). „Z lásky, z úcty a z vděčnosti vybudoval jsem vám v této knize pomník. Jest to sice skromný papírový pomník, ale doufám, že jest výmluvnější nežli jsou pomníky z kamene, a trvanlivější, nežli jsou pomníky z kovu. Uvádím na následujících stránkách vaše jména,“ napíše rabín Richard Feder v závěru své *Židovské tragédie* (Feder 1947: 161; následující seznam uvádí „Židovské oběti německého nacismu z kolínského okresu“).

Nejrozsáhlejším pomníkem tohoto druhu je dvoudílná *Terezínská pamětní kniha* uvádějící jména „81 397 mužů, žen a dětí, kteří se stali oběťmi deportací uskutečněných německými okupačními úřady v Čechách a na Moravě v době od 16. října 1941 do 16. března 1945“ (Kárný a kol. 1995: 1337). O pomníku zajisté můžeme mluvit i v kontextu knihy-média – jejího provedení, grafické úpravy, obrazových příloh, které ve své ilustrační části opět ukazují k umělecké reprezentaci, k níž má kniha jako taková blíže než moderní internetové databáze³⁶.

2.2 Mé jméno je hyperbola a metafora. Jak ukazuje James E. Young ve svém zakladatelském díle z roku 1988 *Writing and rewriting the Holocaust*, je samozřejmou figurativní vlastností jazyka, že veškeré výpovědi jsou do určité míry metaforizovány (Young 1992: 149an.). Můžeme ale myslím dovést, že tak specifické a nepřírozené téma, jakým reprezentace šoa stále je, s sebou přináší možná tím méně otázek po podstatě fenoménu, čím více expresivity a motivovanosti ve svých vyjádřeních. Jako bychom všichni od určité chvíle dobře věděli – a na základě práce historiků měli pečlivě zdokumentováno –, co holokaust byl, proč se udál v tom a v tom čase, těch a těch podmínkách, produktem čeho z naší kulturní historie byl, a jako by bylo spíše třeba nechat výpověď působit. Jakoby navzdory Arendtové tvrzení, že „život v koncentračních táborech nelze k ničemu přirovnat“ (Arendtová 1996: 600), usilují mluvčí o komunikační exkluzivitu, ačkoliv striktně historicky vzato exkluzivní je i návštěva plovárny, o níž v horkém letním dnu roku 1914 učiní deníkový záznam Franz Kafka či 1. 9. 1939 Jiří Daniel³⁷. Jako by mluvčí předpokládal, že mu nebude rozuměno, či že mu nebude správně rozuměno. Také performativní obavy z vlastní nedostatečnosti, nepovolanosti k (literární) výpovědi či vůbec obavy z nevyjádřitelnosti, představují častý tropus.

³⁶ Například *The Central Database of Shoah Victims' Names* přístupná na http://www.yadvashem.org/wps/portal/IY_HON_Welcome [přístup 21. 1. 2011].

³⁷ Srovnej motto k závěrečné kapitole zde.

Odtud taková míra přirovnání, antropomorfizací, hyperbol či komparací vůbec. „Město, vystavěné podle pravítka, podle přesného plánu, podle směrnic klasicky urbanistických s reprezentativními budovami a fasádami, jež připomíná Itálii,“ popisuje Terezín jeden z jeho malířů Karel Fleischmann a pokračuje: „Soulad a rovnováha v prostoru, v hmotě i barvě a mezitím lidská havěť, kaše stokrát zamíchaná, rozehnaná a proválená. Město překrvené, přečpané a přece mrtvé“ (Fleischmann 1947: 9). „Vidíš nestvůrný zvěřinec, krmení zvířat za mřížemi“ (tamtéž: 10).

Vizuálních materiálů z ghatt a koncentračních táborů máme k dispozici omezené množství, čehož důsledkem je opakování tohoto jako ilustračního v řadě zde zmiňovaných děl. V rovině literární poetiky se pak přes popsanou snahu o originalitu, opakují některá přirovnání, z metafor, jimiž jsme žili, vznikají ustálená spojení, stereotypy. K těmto epiteton constans patří představa *pekla*³⁸ doprovázená leckdy ještě vyloženě literátskou aluzí – srovnej titul slovenského autora Jozefa Lánika³⁹ *Čo Dante nevidel. Z námi zde vybraných děl, se dantovský odkaz objevuje nejméně v pěti (Lánik, Sychrava, Mladský, F. R. Kraus), Kg. z LGb. jakoby rovnou odpovídá „Dante neviděl nic“ (Kg. z LGb. 1946: 105).*

„Inferno! Inferno!‘ jde mi myslí. Ne, nesmíš padnout, nesmíš pozbýt rozumu, ted' ne a ani v budoucnosti ne! Drž se, Franto! Musíš toto vše předložit jako otevřený účet před lidský tribunál a musíš žádat spravedlivého přelíčení a trestu pro všechny ty, kteří připustili, aby se něco takového ve XX. století vůbec stalo, a pro všechny, kteří toto dílo hrůzy vymýšleli a kteří to pak inscenovali a prováděli, dnes, zítra, včera, předevěřem, denně a denně. Hlava bolí. Chytám se za ni. Nevím, snad již nežiji, snad jsem již na onom světě a procházím snad již peklem [...]"

(Kraus F. R. 1945: 19).

³⁸ O tom, že nejde o post- připojovanou reakci svědčí opět i velmi rané či přítomně k událostem vznikající zápisky, srovnej např. jidiš psanou a v Birkenau zakopanou zprávu člena sonderkomanda Salmena Gradowského, který mj. referuje o likvidaci rodinného tábora. Ve velmi expresivní 2. gramatické osobě líčí čtenáři – „nálezci mých spisů“ pobyt v pekle (Gradowski 1998), srovnej též úvod překladatelky Kateřiny Čapkové. Malíř Jan Burka hovoří ve svých vzpomínkách o „říši pekel“ (Burka 2007: 227), Fischlův vypravěč v *Dvorních šašcích* dospěje k filozofickému: „Nikdy jsme nebyli Bohu blíží než tehdy v oněch letech strávených v pekle“ (Fischl 1990: 49) atd.

³⁹ Jozef Lánik [vlastním jménem Alfréd Wetzler] vydal v roce 1945 jedno z prvních svědectví *Oswiecim, hrobka štyroch milionov ľudí: Krátka história a život v oswiecimskom pekle v rokoch 1942–1945*.

Představa, nejčastěji Osvětimi, jako *civitas diaboli* (Alexander Matuška v doslovu k Lánikovi⁴⁰) implikuje prostor bez Boha. Cesta vlakem – „A kola odpovídají: do pekla, do pekla, do pekla“ (Kraus O. B. 1948: 13). Část děl je ve svých nepopisných pasážích esejizována právě otázkami po povaze lidství, německé kultury, či otázkami teologickými. Konečně aporie *Kde byl Bůh v Osvětimi?* patří k podobně oblíbeným a citovaným jako Adornova slova o nemožnosti poezie po Osvětimi.⁴¹ Bůh-literatura. Obojí je obžalovááno z nemožnosti další existence po mezníku, jakým bylo šoa. Nejednou v dialogické funkci. Apostrofy Bohu i čtenářům, světu – s palčivou otázkou: proč? Když „to všechno“ se stalo „ne v důsledku válečného útoku nebezpečného nepřítele, nýbrž z čirého zaslepení, rasové nenávisti, touhy po zkáze, bezuzdné nadřazenosti a posedlosti mocí. [...] Z Kavárny nad Prahou se neozývá žádná odpověď. Nad prázdnými šálky se po sobě jen mlčky dívají. Mistrům slova chybějí slova“ (Reinerová 2001: 33–34).

Posledním silným obrazem, který zde chceme jmenovat, je *šílenství*.⁴² Zpravidla v hodnotícím smyslu jsou tak charakterizovány podmínky, jež dotud byly mimo jakoukoliv představivost, jež jsou natolik příznakové a vykloubené ve vztahu k tomu, co bylo doposud považováno za „normální“ – vězení, způsob vedení války, zacházení se zajatci, obviněnými, nepřáteli. F. R. Kraus napíše, že koncentrační tábory jsou Čapkova bílá nemoc (Kraus F. R. 1945: 67). Vrcholu dosahuje v tomto zobrazení asi text J. P. Mladského, který zachycuje

⁴⁰ Z našeho pohledu pozoruhodně a asi nejradikálněji považuje nejen první vlnu, ale celý žánr za naprosto uzavřený a pasé: „zvedla se vysoko i bezprostředně po druhé světové válce vlna dokumentární literatury, která seznamovala lidi výhradně na základě doloženého materiálu [...]. [...] přímo hřebenem její vlny byla literatura o koncentračních táborech [...]. Vlna postupně opadávala, až opadla úplně, dokumentárnost se přejedla, utopila se ve svém vlastním množství. Nic nepomohlo, že se věci chopila beletrie; spíš je možno říci, že beletrizace hrůzy zasadila tomuto tématu poslední ránu, protože mu dodala příchut' senzace, udělala z něho módní záležitost“ (Matuška in Lánik 1966: 243). Pokud se dá o takovémto zmrtnění uvažovat, je jistě na místě klást si otázku, jaký podíl na něm mají nesvobodné podmínky fungování literatury a ideologický akcent vkládaný do vybraného druhu této literatury.

⁴¹ Srovnej například Tomáš Halík: „Víte, to nařikání: ‚Kde byl Bůh v Osvětimi?‘, tak jeden významný rabín říká: ‚Byl tam ve svém přikázání nezabiješ.‘ A ptejme se, kde byl člověk v Osvětimi?“ (Halík 2009).

⁴² K analýze několika dalších metafor odkazujeme na studii Petra Boháče, který sice poněkud zaumně řeší aporie typu: „paměti zaznamenávají, ale nesdělují“, ale věnuje se především na polském materiálu metaforám čísla (domnívám se, že vztah číslo – označovaný člověk je spíše metonymickým) a pekla (Boháč 2004).

násilí a podmínky v koncentračních táborech s dokumentární technikou a jen znalost reálií dává vyniknout tomu, že jde o výrazně fikční hyperbolu:

„vězni jsou za sabotáž přibíjeni za jazyk ke strojům, po stovkách přivazováni k vagonům a usmýkáváni k smrti, čtvrceni koňmi či házeni při stavbě silnic do vroucího asfaltu. Vedle hrůz, jež jsou zdokumentovány i v jiných textech – mláčení, běh s vlčáky v patách, likvidace nemocných, sterilizační pokusy – se tu popisuje například obrovský elektrický lis, drtící 30–50 heflinků naráz, a zvláštní popravčí přístroj, vrážející k smrti odsouzenému špičatý kulatý nůž do týla. Lze se jen z údivem ptát, proč Mladský cítil potřebu takto přibarvovat dostatečně hrůznou skutečnost: zda to bylo jen účelové fortissimo, nebo zda mechanicky činil z izolovaných zvěrstev obecné pravidlo, či – v případě elektrického lisu a zvláštního popravčího mechanismu – zaznamenal v táborech kolující fámy“

(Pelán 2008⁴³)

Domnívám se, že jde spíše o vypjatou hyperbolu, projev spíše právě citové paměti, vyprávěcí já si zapamatovalo hrůzy, dojem z hrůz, právě takto. Mladský důsledně realizuje žánr svědecké literatury, překotného vyprávění, aby maximalizoval svůj komunikační cíl – zprávu o hrůze, svědectví z míst, odkud takřka nebylo návratu.

2.3 Svědčit, poučit, vylepšit a vychovat. Konstatovali jsme, že organizace obrazů má svůj primární charakter ve vydání počtu, svědectví, zachycení bezprostředního. Dá se ale říci, že od začátku je tato tendence doprovázena také edukativní funkcí, posléze posláním, které už zpravidla bývá jednoznačně a silně ideologizováno. V té první rovině jsou to především vysvětlivky a připojované slovníčky. Díla jsou často plna různého slangu, žargonu, argotu, který je podobně jako koncentrační tábory sycen z mnoha jazyků a kultur; němčina samozřejmě dominuje. Z hlediska reprezentace je to jednoznačná snaha učinit dílo autentičtější, dát mu specifickou atmosféru, kontext srozumitelnosti. Ukázali jsme již na jméno *Hamburk*, které homonymně v terezínském kontextu okamžitě přejímá jiný denotát; podobně *k/Kanada*. Díla jsou tak mnohem důvěryhodnější (připomeňme, že Doležel poukazuje na ich-formního vypravěče jako vypravěče potenciaálně nejméně spolehlivého), a tím mají možnost být úspěšnější ve svém cíli.

⁴³ Za zpřístupnění rukopisu studie děkuji Michalu Kosákovi.

„Die Autorinnen und Autoren beschränken sich nicht darauf, die Bedrohung ihrer Identität durch die erzwungene Kommunikation in deutscher Sprache zu thematisieren, vielmehr nehmen sie die polyglotte Sondersprache des Lagers im Modus des Zitat oder der Nachbildung in ihre Texte auf, um das Erlebte authentisch zu benennen (und damit zu begleubigen)“ (Segler-Messner – Neuhofer – Kuon 2006: 15). Je pozoruhodné, v čem se tyto jazykové doklady shodují a v čem rozcházejí, tak například F. R. Krausem citované *dalli tempo dalli* ve smyslu *schnell/rychle* jinde nenacházíme; podobné hapax *esák* u J. P. Mladského ad.

Vysvětlivky působí někdy kouzlem nechtěného, zejména tam, kde opustí běžný jazykový aparát, který vysvětluje třeba historismy či germanismy typu *rapportführer*, *štráfka*, *trágy* (Kladiva 1983: 184) a pouští se do jmenných reálií. Nelze se ubránit dojmu, že někdy jsou snad i mechanicky přejímány z předešlých děl. Například pozdní svědectví Evy Bezdíčkové na dobu, kdy jí v Osvětimi bylo třináct let, je svojí strukturou přesným naplněním autobiografického kánonu titulů bezprostředně poválečných, včetně obrazové přílohy, kresleného táborového plánu⁴⁴, slovníčku. Nebýt reflexí vypravěččina poválečného života, bylo by toto vyprávění takřka k nerozeznání. V mnohém typická je i předmluva Olgy Sommerové, psaná jako reportážní opak zcizení gnómickým prezentem: „Třináctiletá Erika stojí na osvětimské rampě tváří v tvář doktoru Josefu Mengelemu. Po čtyřiašedesáti letech stojím na témže místě s Erikou, kameramankou Olgou a zvukařkou Eliškou. V nehostinné polské rovině nemilosrdně fičí mrazivý vítr. Jsem zkřehlá zimou, slyším ozvěnu dávného křiku a pláče, poslouchám Eričina slova“ (Bezdíčková 2010: 5). Doba, která má všechno jasně „na dlani“, dojmy, city, křestní jména, je už zase nezaměnitelně začátkem 21. století. Alespoň ani Sommerová, ani Bezdíčková nemoralizují a mají spíše respekt k faktům, než že by chtěly vychovávat, že by jim leželo na srdci „Působení na mladou generaci“⁴⁵.

⁴⁴ Zde přímo převzatého ze stránek www.holocaust.cz.

⁴⁵ Název příspěvku Ludmily Chládkové (in Moulis 1996: 89–93).

V tom lze díla vydaná ve svobodných a nesvobodných podmínkách naší literatury rozlišit velice přesně, protože výklad a interpretace dějinných událostí byly pro komunistický režim základním nástrojem sebepotvrzování vlastního mocenského mandátu. Zdrojem smyslu dějin jako zápasu. Pozoruhodným příkladem je poloineditně vydaná kniha renomovaného komunisty Jaroslava Kladivy *Poslední z transportu*, která sice na jedné straně potvrzuje mýtus politického vězně, na stranu druhou tak činí způsobem natolik neutřelým a naturalistickým, že to bylo pro panující normalizační režim nepřijatelné a kniha vyšla pouze v Jazzové sekci (Kladiva 1983). Mýtus zakládající *Továrna na smrt* vyšla česky sedmkrát, respektive se započítáním ur-verze osmkrát⁴⁶, a ačkoliv poslední vydání je vročeno rokem 1964, patří k nejvydávanějším dílům s námětem holokaustu. Řekli jsme, že jednotlivé edice měly petrifikační charakter: „V minulých letech jsme poznali, že ti, kteří přečetli *Továrnu na smrt*, ujasnili si znovu, co to je fašismus, a uvěřili, čeho je schopen. Proto prosíme čtenáře, aby tuto knihu po přečtení neukládal do knihovny. Necht' je stále, každý den čtena co největším počtem lidí. Není to čtení příjemné, ale nutí nás, abychom nikdy nezapomínali, abychom vždycky ze všech sil bojovali proti válce, za udržení míru“ (Kraus – Kulka 1957: 274). *Továrna na smrt* ve svých opakovaných vydáních fungovala jako dílo normotvorné, jeho kanonické možnosti ukazují proměny textu, které jsou příznačné od minucióznosti svých

⁴⁶ Pod názvem *My mrtví žalujeme!*, názvem, který se zdráhám nazvat metaforickým. Jde totiž o titul (přesně „My mrtví žalujeme!“ /srovnej zde. s. 121/) jedné ze tří básní „neznámé autorky“ z českého rodinného tábora odeslané ve formě motáku v noci těsně před likvidací tábora 8. března 1944; báseň je nadále součástí oddílu „Poslední pozdravy“ dalších vydání *Továrny na smrt*. Ur-verze vyšla v brožovaném sešitovém vydání na pokračování již v červenci (!) a v říjnu roku 1945. Tato původní verze již obsahuje základní rozvržení kapitol pozdějšího obsahu, třebaže teprve vydání z roku 1946 je označováno jako první a tak jsou počítána i ta následující. Každopádně *Továrna na smrt* by v případě reedice představovala zajímavý textologický problém, i když uvedená ur-verze je dosti poznamenána spěchem a podmínkami svého vydání: „Tato kniha byla vydána za nesmírných obtíží, z nichž největší nesnázi byl nedostatek papíru. Proto také II. a III. část nemohla být vydána ve lhůtě původně oznámené. Opatření potřebného množství papíru trvalo několik měsíců. ¶ V I. části vyskytly se mnohé chyby tiskové a byly v ní ponechány rovněž chyby, vyskytnuvší se v rukopisu, protože nedopatřením, jež se dá omluvit jen chvatem porevolučních dnů, nebyla tato část předložena ke korektuře. [...] ¶ Jako dodatky zařadili jsme ještě do knihy kapitolu o veřejném domě v Osvěncině, jež nám byla dodána později, a zprávu Ericha Schöna z jeho cesty do Německa v srpnu 1945. Nakonec citujeme zprávy z novin, jež se týkají některých významných nacistických vrahů z Osvěncína, v této knize jmenovaných, z nichž mnozí právě v době vydání knihy stojí před spojeneckým soudem v Lüneburgu“ (Kraus – Schön 1945: 95). Nadále dodržujeme konvenci a jako první vydání označujeme vydání z roku 1946, uvedené ranější jmenujeme jako ur-verzi.

změn až po absorpci jiných výpovědí, přejímek či připojení samostatných děl⁴⁷, protože kniha samotná je věnována Birkenau a hlavní „tábor v Osvětimi I zasluhuje [...] pozornost s hlediska politického. Byli v něm soustředěni političtí vězňové“ (Kraus – Schön 1950: 245).

Proměny textu charakterizují i další doprovodné přidávané (předmluva Vaška Káni k třetímu vydání, Hrubínova báseň „Birkenau“) či ubírané texty. Citace z projevu Edvarda Beneše je jako jedna z předmluv nepřekvapivě jen v prvním vydání, podobně do dalších vydání nepřechází blíže neurčený „současník velikého biskupa Klimenta (Kliment † 916), učedníka věrozvěsta Methoděje“ (Kraus – Schön 1946: 9), což je jazykově protiněmecký text demonstrující starobylost potýkání se Slovanů s Němci. Vašek Káňa ve třetím vydání přebírá figuru umělecké nekompetentnosti za autory: „Autoři této knihy si nečiní nároků, aby jejich kniha byla posuzována uměleckými a estetickými sudidly. V jejich vzpomínkách není ani stínu jakékoliv snahy po umělém či uměleckém vyjádření myšlenek, vyplývajících z faktů vpravdě strašných“ (Kraus – Kulka 1957: 6). Ti tuto figuru měli jen v prvním vydání: „Nejsme spisovatelé, nesledujeme touto knihou hmotné zájmy, ani nemáme zájem na tom, abychom vyprávěli hrůzostrašné povídky“ (Kraus – Schön 1946:18). Do značné míry je jejich i Káňův soud odpovídající, dílo je nejvíce informativní náčrtník jednotlivých dílčích záznamů, postřehů, charakteristik, epizod a událostí, ať již z autopsie či jako převyprávěné svědectví druhých. Nás tak spíše může zajímat – díky svému rozšíření a významu – jako zdroj dalších děl⁴⁸. K metaforizaci či poetickému způsobu vyprávění se dílo dostává spíše jen v publicismech a okrajově. Nenazývám dílo pásmem, neboť to by implikovalo kompozici – *Továrna na smrt* je v pořadí vyprávěného víceméně arbitrární.

Úpravy díla jsou především dobově aktualizační: „Zatčení jsme byli pro podezření z protistátní činnosti“ (1946: 12). × „Zatčení jsme byli pro aktivní odpor proti nacistickým

⁴⁷ Tak vydání z roku 1950 obsahuje navíc překlad z němčiny – Bruno Baum: „Odboj v Osvětimi“ – a Viktora Lederera „Smrt Otty Helera“.

⁴⁸ Výslovnou zprávu o tom zanechává Hana Andronikova ve *Zvuku slunečních hodin* (2008), ale to je spíše výjimečné, že je na konci fikčního díla připojen seznam pramenů.

okupantům“ (1964: 7). I když takovéto srovnání asi příliš čtenářů nepodniklo, didakticko ideologické úpravy mají vliv na celkové „zneatraktivnění tématu“, které je jinak zvně tohoto kontextu obtížně pochopitelné:

„Věděli jsme už ze zkušenosti, že v koncentračním táboře mohou nejlépe vydržet ti, kteří jsou každému užiteční, hlavně tedy řemeslníci, a zámečnické řemeslo nám v Birkenau také opravdu zachránilo život.“

(Kraus – Schön 1946: 13)

„Zkušenosti získané v předchozích koncentračních táborech nám ukázaly, že mohou vydržet jen ti, kteří dovedli žít kolektivně a jejichž hlavním smyslem života i za dráty byl boj proti fašismu. Podmínkou úspěchu bylo politické uvědomění a stálý styk s pokrokovými vězni všech národností. Nejlepší prostředí pro takovou činnost v táboře bylo zaměstnání řemeslnické. Naše zámečnické řemeslo nám opravdu také v Birkenau zachránilo život.“

(Kraus – Kulka 1964: 7; vsuvku podtrhl F. T.)

V těchto úpravách ale nejde neustále jen o politiku. Najdeme i nejrůznější věcná doplnění, upřesnění a opravy, například popis systému dovolených a přísah mlčenlivosti u totálně nasazených či civilních pracovníků v pracovních táborech, což byl jeden z omezených kontaktů s vnějším světem. Zpřesnění se objevují i v jazykovém plánu: „V roce 1942 jsme začali s prázdnýma rukama. Neměli jsme ani úřední povolení, ani náčiní ani dílnu. Za rok potom, po mnoha dobrodružstvích, jsme však už dílnu měli, ~~dílnu vybavenou~~ na tamější poměry přímo skvěle **vybavenou** tím, co jsme ‚zorganizovali‘, **to jest opatřili ‚na černo‘**„ (Kraus – Schön 1946: 13–14; tučně a škrtnuto v Kraus – Kulka 1964: 9). Důležitá je poznámka o židovství: „Vězňové, kteří byli ve stálém styku s příjíždějícími transporty a vedli jejich evidenci, odhadují počet všech zavražděných v Birkenau na 3 500 000 lidí; z toho bylo asi 90 % židů.* [...] * **Pokud se v této knize mluví o židech, rozumějí se tím vězňové, které nacisté označovali jako židy podle nacistických norimberských zákonů. Je přirozené, že mnozí z těchto židů poznali své židovství až s pomocí – Adolfa Hitlera**“ (Kraus – Schön 1946: 25; tučně vložená poznámka pod čarou Kraus – Kulka 1964: 21).

Přítomno je i až téměř puristické vylepšování reality, jako by např. na vztazích se ženami bylo něco závadného: „U nás byla také ústředna pro přenášení **ilegálních** dopisů z tábora do tábora, zejména do táborů ženských, **pro skupiny odporu i pro rodinné příslušníky**

a podobně“ (Kraus – Schön 1946: 15; tučně vložené Kraus – Kulka 1964: 9). Vynechány jsou „poetičtější“, z našeho pohledu literárnější, či zlidšťující pasáže, jako je tato:

„Je poledne, v táboře je klid.

Prší, venku je jenom málo lidí.

Za blokem u plotu z ostatého drátu, který nebyl ve dne nabit elektrickým proudem, stojí muž v jakési divné posici, jako by visel na drátě.

Jdu blíže a vidím, že je to německý kápo: Mezerami v drátě prostrčil ruce a hlavu a objímá a líbá se s cikánkou.“
(Kraus – Schön 1946: 109)

Strohé informativnosti není ale podřízeno vše – protikladnou tendencí je užití přímých promluv či dialogů, jako je příklad z kapitoly „Zvláštní ošetření“ (kalk nacistického typického eufemismu s opačným významem *Sonderbehandlung*): „Před blokem číslo 7 je hromada položivých a polomrtvých lidských těl. Jsou mezi nimi i Češi. ¶ Jeden z nich se zvedne a ptá se druhého: ¶ „Franto, kdy už pojedeme do toho gázu?“ ¶ „No, počkej, to auto prej už přijede... Teď už to vydržíš...““ (tamtéž: 77) Což vnáší nejen ahistorizující prvek, který posouvá takovouto výpověď od historického narativu k nespolehlivému narativu uměleckému, ale také prvek ironie⁴⁹ a krajní nadsázky. „Historik dává nejčastěji přednost tomu, že o takovém dialogu sám mluví; jestliže jej doslovně cituje, pak má tato citace literární efekt, je určena tomu, aby přinesla zápletku ze života – řekněme *étos*–, tedy to, co takto psanou historii přibližuje románovému příběhu“ (Veyne 2010: 13).

K nejhrůznějším patří zaznamenaná svědectví Filipa Müllera. Svědčí mimo jiné i o nacistické nedůslednosti v uplatňování rasové teorie, když je třeba židovským vězňům odebrána (veškerá!) krev za účelem transfúze německým frontovým vojákům (Kraus – Kulka 1964: 171). Fragmentárnost literatury faktu, o níž mluví Růžena Grebeníčková, je v *Továrně na smrt* doprovázena i fragmentárností žánrovou. Vrstvy postupného přepracovávání jen zesilují oscilaci mezi ryze historiografickým narativem, naučným esejem, ozvláštněným

⁴⁹ Jiným příkladem je zařazení hesel-vysvětlivek typu „*Dolmetscher* (tlumočník); v Birkenau tyč nebo klacek, jímž kápové ‚tlumočili‘ rozkazy vězňům, kteří neuměli německy“ (tamtéž: 46) mezi ostatní, slovníkově neutrální výkladová lemmata. V prvním vydání naopak chybí heslo *Kanada*, doplněné až ve vydání posledním. Je možné, že i v tomto se odráží postupné precizování žánru – o *Kanadě* (Aufräumungskommando – vyklízecí komando) hovoří řada svědectví napříč literaturou a heslo tak mohlo nabrat na významu a potřebě zařazení až postupem času.

a autentizovaným dokumentem, výkladovým slovníkem a heslářem, včetně fotografického kánonu, mapky a popisků. Přes ideologický nános je právě tato úsečnost a rozdrobenost prvkem dynamizujícím, prvkem zvyšujícím čtenářské napětí i tempo čtení.

Posledně jmenované vlastnosti stojí za čtenářským úspěchem víceméně většiny děl tzv. první vlny⁵⁰. Fantasmagorické podmínky táborů přinášejí paradoxně atraktivní čtenářské prostředí, mezní situaci, v níž zvláště ve výpovědích psaných v první osobě a sledujících kauzální linii výpovědi v čase, nabírá dílo na silném dramatickém efektu, ruské ruletě svého druhu, protože podmínky jsou tak nevypočitatelné, že i pro vyprávěné příběhy a zpravidla velmi synekdotické postavy neplatí žádná pravidla, *deus ex machina* či naopak smrt (tedy bůh či smrt z Kafkova stroje) se mohou objevit kdykoliv kdekoliv. Snad jediná jistota v této dosud nepostmoderní literatuře je, že vyprávějíci subjekt respektuje vlastní smrt a je po zákonu dobrodružného vyprávění zárukou toho, že minimálně vyprávějíci subjekt všechny nástrahy a útrapy přežil. Buď se zdaří útek z tábora nebo dojde k osvobození tábora – *conditio sine qua non* vyprávění v první osobě. Uvedené nepřináší *Továrna na smrt*, ale například vyprávění Glazarovo či Vrbovo, která tyto postupy, a s úsilím o srozumitelnost „pro mého mlékaře“ (Vrba 2007: 17), uplatňují v plné šíři. Čtenářsky se ve výsledku jedná o silný etický zážitek, díla mají vysoce emotivní a emocionální náboj. Z napětí aktuálního čtenářova světa a světa fikčního koncentračnického díla pramení vydestilovaná katarze. Kafkův stroj se porouchal, důstojník je mrtev a cestovateli je dáno odjet.

„Svět německých koncentračních táborů byl tak mimořádný, fantasmagorický, těžko představitelný pro každého, kdo jej osobně neprožil, téměř nekomunikovatelný, takže někteří historikové tehdy [po válce; pozn. F. T.] dokonce dospěli k názoru, že historie koncentračních táborů může být napsána jen jejich bývalými vězni. Nepochybná zásluha této *první etapy* je právě v zachycení obrazu tohoto historického fenomenu“ (Kárný 1996: 26).

⁵⁰ Protože „critics and readers may precisely not want to read a polyphonic text, wishing rather for the clear utterance of moral certainties,“ hodnotí situaci v monografii o holokaustu a anglicky psané literatuře Vice Sue (Sue 2000: 9).

III. Holokaust jako mezní situace

„Po Terezíně přichází setkání s ne-světlem dalších koncentračních táborů.“

Marek Toman v doslovu ke knize Jiřího Daniela *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu*¹

„Jak říká Etty Hillesumová², která sama nepřežije: ‚V táboře musí být nějaký ten básník, aby tento život (ano, dokonce i tento život) básnický prožil a mohl jej ztvárnit‘.“

Citováno dle Todorov: *V mezní situaci*³

„Znám zdi jako nikdo jiný.“

Jaroslav Putík: *Zed*⁴

¹ Toman 1998: 389.

² Srovnej Hillesum(ová) 2008. Volně se její osobnosti též – v autoidentifikačním gestu – inspirovala Lenka Lagronová v eponymní hře *Etty Hillesum* (Lagronová 2010).

³ Todorov 2000a: 102.

⁴ Putík 1962: 58.

1. Holokaust jako mezní situace. Idiomatické spojení *mezní situace* zasahuje dnes sémantická pole mnoha oborů od filozofie (Jaspers, existencialisté) po psychologii, medicínu (Ricoeur). Jestliže nás bude zajímat ve vztahu literatury a holokaustu, půjde nám především o způsob, jímž koncept *mezní situace* rozvedl literární teoretik Tzvetan Todorov. Ten ve své stejnojmenné knize uvažuje nad proměnou ideálu hrdinství v literatuře od antických modelů Achillových až k dvacátému století, v němž sympatie „patří spíše poraženým než vítězům. Heroismus zmizel v propadlišti dějin“ (Todorov 2003a: 57), a rozvíjí své tázání především v duchu Sartrova pojetí existencialismu jako humanismu. Vedle ohledávání *banality zla*, jíž se v její vražedné všednosti a každodennosti věnovala Hannah Arendtová, jsou Todorovova konstatování eticky velmi výrazným „snesením“ otázek z abstraktních či historických výšin k tázání po tom, co běžný jedinec, my sami můžeme udělat tváří v tvář totalitě, profylaxi *mezních situací*: „Vymlouváme se vždycky na totéž: nevěděl jsem, a kdybych věděl, stejně bych nemohl nic dělat. I my známe dobrovolnou slepotu a fatalismus. [...] cesta od lhostejnosti a konformismu končí u koncentračních táborů“ (tamtéž: 159).⁵

Jestliže předchozí kapitola je svým způsobem hledáním autonomie, hledáním poetiky literatury, v níž převládají základní narativní funkce „zobrazení, zpráva, popis“ (Sládek 2008: 54), dostáváme se zde k dílům, jež jsou na poetické autonomii cele vystavěna a překračují či rozšiřují uvedené naratologické kategorie směrem k „diskusi/reflexi, obrazu, scéně a dialogu“ (tamtéž). „Konstitutivní gesto poetiky je nenapadnutelné, neboť pouze připojuje k oblasti poznání to, co dosud sloužilo jako přístupová cesta k poznání předmětu jiného druhu“ (Todorov 2000b: 90). Neboli jestliže nás dosud zajímaly především prvky literárnosti v jakobsonovském smyslu, měli bychom se nyní podívat, jak fungují díla, v nichž je literárnost zcela integrální součástí syžetu.

⁵ Ve stejném humanistickém duchu posouvá úvahy o literatuře faktu i Mojmír Trávníček: „Zařazují-li se publikace tohoto druhu do ‚literatury faktu‘, je třeba důrazně říci, že právě tento *fakt* lásky a solidarity je v ní skutečností nejskutečnější, zcela duchovní skutečností dotvářející a přetvářející lidské vztahy, na kterých lze budovat svět naděje“ (Trávníček 2008: 118).

Mezní je přitom svým způsobem i naše recepční pozice: čtoucí já se na jedné straně setkává se systémem uzavřeného literárního díla – k dispozici máme jen přesně vymezený prostor, o možných světech víme jen to, co nám zprostředkují jejich reprezentace. Na druhou stranu je recepční pozice otevřena naší interpretaci, kterou zakládáme na zkušenosti vícesvětové – zkušenosti s dalšími fikčními světy, s přirozeným světem (srovnej aktuální památník Terezín × Terezín literární) a stáváme se tak spolutvárci možných světů⁶. V tematizaci holokaustu tak mnohdy dochází k významovému napětí již právě pro tuto rozpornost. Zatímco u řady jiných fikčních světů by nás ani nenapadlo si jejich faktuálnost/fikčnost⁷ ověřovat či přenášet tyto prvky „zpět“ do světů přirozených, u literárních děl reprezentujících holokaust se tak děje. Můžeme si klást otázku, zda naše emoce jsou nad těmito fikčními díly reálnější (Zuska 2002 a 2004), protože odkazují k mezisvětové identitě aktuálních událostí, nebo zda je to etický rozměr, který síla vyprávění přezkoumává jako jiný paradox než je běžné u fikcí mimo holokaust? Je to proto, že u holokaustu se nám „nechce“/není vhodné hovořit o „make-believe“ hře?

Každé umělecké dílo tvoří „1) svůj vlastní ‚fikční svět‘, je konkrétní hrou fikce, současně však platí, že 2) se každý recipient, který vnímá dané dílo a přistupuje na to, že dílo ‚předstírá‘ jistou ‚fikční pravdu‘ a ‚svět‘, účastní hry s fikcí,“ konstatuje o této hře na reálnost fikce Ondřej Sládek (Sládek 2006: 34). Pro nás je důležité posunout tuto úvahu do prostoru, v němž k oné hře s fikcí dochází – tou je recepční horizont každého čtení, které se odehrává v aktuálním, přesto právě proto individuálním, neopakovatelně heterogenním, světě. Z tohoto hlediska tedy můžeme se Zuskou souhlasit, že jde o reálné emoce. Pod zdánlivě paradoxním pojmem „fikční pravdy“ pak můžeme rozumět skutečnost, že jde o pravdivost v rámci přiznané hry. Interpret tedy může rozpoznat a konstatovat nevěrohodnost či „chybnost“ určité

⁶ Dalo by se vlastně dovodit, že pokud se pokoušíme o synopsi literárního díla, dochází k míjení se se zdánlivým referentem naší promluvy – dílem samotným, mnohem spíše vyprávíme o možném světě, jehož jsme minimálně v naší performanci spoluautory. Nejde jen o klasické lingvistické schéma, kdy denotát A komunikujeme jako A' , ale o to, že jsme spoluautory světa, k němuž se A i A' (s menší dokonalostí) ve formě znaku vztahují.

⁷ Míru faktuálnosti/fikčnosti.

hry, aniž by bylo zpochybněno právo díla „hrát takto falešně“. Podíváme-li se například na vrcholnou scénu z Peroutkova románu z roku 1976 *Oblak a valčík* (Peroutka 1995a), v níž muži i ženy vstupují společně do „sprch“ plynových komor, zjistíme, že zde svlékání dostává (i pro protagonistu, nechceme-li říkat hrdinu, když heroismus mizí v propadlišti dějin) nečekaný erotický rozměr. Metonymicky personalizovaná pozornost a myšlení mužského vypravěče jsou přirozeným způsobem – i přes rozmlženost (ztracené, rozbité brýle) – bezděčně přitahovány k vnímání nahého ženského těla a probuzené touze – otázce budoucí, záhy tak doslova zdušené naděje. V historiografické ani žádné jiné literatuře jsem přitom nikde nenašel zprávy-svědectví o tom, že by plynování mužů a žen probíhalo společně, transporty byly rozdělovány, rodiny roztrhány – patrně právě kvůli „hladšímu průběhu“. Je-li uvedený obraz Peroutkovou uměleckou, kontrafaktuální licenci, nemění to vůbec nic na významu jeho díla; leda jeho povahu můžeme považovat za distinkci fikčnosti. Pro určitý typ kritického čtení může vyvstat námitka: ale tak to nebylo, nemohlo být. Patří ale spíše přenosu: čtenář uvěří intenci make-believe natolik, až přenese fikční hru zcela do svého přirozeného světa a v něm se pustí do mezisvětově adresované polemiky. Ano, ve světě aktuálním či pro čtenáře možném tomu tak nebylo, nemohlo být atp., ve světě fikčního díla ano.

1.1 Trojí ghetto mezní situace. Mezní situace je situací hraniční, tedy rozdělující na symbiotické světy před a po, tady a tam, uvnitř a vně. Protože celá naše práce vybírá a usiluje představit jen části za celek, můžeme s vědomím této simplifikace rozdělit i situaci mezní jako trojí metaforu *ghetta*. 1) *Ghetto realizované* je svět ghatt a koncentračních táborů, tedy základní prostorové a také absurdní logikou se vyznačující vymezení. V ghettu je možné vše (láska, erotika, nejvyšší statečnost, zbabělost, zrada, slabošství a defétismus, odvaha – možná každou čárku bychom měli doprovodit „slovem“ *hlad* a *bolest*) a nic, a to v naprosto nevyzpytatelném mixu vně logiky. Dá se asi dobře shrnout, že právě tato „táborová“ díla

usilují ukázat ne-logičnost, s níž jsou tyto hraniční prostory ponižujícím způsobem určovány. Mezní je také literatura v této situaci vzniklá – od *Básní z koncentračního tábora* (Čapek 2010) po reportáže v dětském časopise *Vedem* (1943–1944), kde dvanáctileté dítě publikuje zcela věcný a odbornický článek s ilustracemi k tématu „Něco o krematoriu a kremaci“ (Křížková – Kotouč – Ornest 1995: 85–86). 2) *Ghetto bez zdí* – spojení si vypůjčujeme z (možná z rovněž sekundární výpůjčky, nebylo by to překvapivé) anotace Chavy Pressburger: „Deník mého bratra Petra Ginze, který si vedl od září 1941 do léta 1942 [...] plasticky vykresluje také atmosféru té doby a život v ‚ghettu bez zdí‘ ohraničeném nesčetnými omezeními a zákazy. Podle Norimberských zákonů náleželo dítě české matky a židovského otce po dosažení 14 let věku nacistickým úřadům. Tehdy také Petrův deník končí“ (Pressburger 2004: obálka). Jedná se tedy o díla, jejichž mezní situace není výslovně tak drastická, jako jsou táborové explikace evokující „stinítko z krásně tetované lidské kůže“, „lebk[u] bývalého poslance říšského sněmu“ či „řemínek ze zvlášť pěkně vybarveného kousku lidské kůže“ (vše Bárta 1946: 35). Mezní situace je v tomto případě „civilnější“ – leč o to vypjatější. Přináší holocaust jako všednodenní událost začleněnou do životů postav, často právě nejen z pohledu postav-obětí, ale i jako reflexi spolužáků, kteří přestali chodit do školy (Fuks, Bořkovicová), sousedů, kteří zmizeli, odešli do transportů – zůstala po nich trhlina ve světě atp. Někdy se tak děje i sentimentálním způsobem na hranici kýče – do mnoha jazyků přeložený Otčenáškův *Romeo, Julie a tma* (Otčenášek 1958)⁸. Solitérními zjevy jsou pak díla Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949) a *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958), doplněná v šedesátých

⁸ Ani ne tak novela samotná jako spíše její ohlas je až podezřele srozumitelný svou jednoznačností, nerozporuplností. Na jedné straně rok 1958 je poměrně ranou dobou pro obnovený vstup židovského tématu do literatury, stejně tak jednoznačný a eticky silný je odpor proti rasismu a antisemitismu. Chytlavý název a brzká divadelní předloha (autor ve spolupráci se Zdeňkem Urbánkem; Otčenášek – Urbánek 1959), filmová adaptace (1959 film Jiřího Weisse; 1997 televizní inscenace Karla Smyczka) a mnohočetné překlady a vydání (např. páte s doslovem Louise Aragona – Otčenášek 1963), kladou otázku, zda jednoduchá novela, splňující dobře a bez dehonestujícího příměru nároky čtení pro mládež či dívky, není celkově nadhodnocena a nadinterpretována? Ovšem, uvědomujeme si, že milostný dialog, zda se židovská děvčata liší od nežidovských, je třeba číst na pozadí slov, která ještě třeba i v roce 1964 píše Jiří Franěk: „Vždyť ještě nedávno samo slovo žid patřilo víceméně k tabu a ještě dnes vyškrtnutí tohoto slova ze slovníku je projevem nejnižšího a neškodného antisemitismu“ (Franěk 1964: 4).

letech díly jako je Fuksův *Pan Theodor Mundstock* (1963) či méně známou novelou Heleny Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (1962). 3) *Ghetto v nich – v nás* je poslední okruh děl, jejichž ohnisko mezní situace je zasazeno do doby poválečné, určováno ale tísní či traumatem paměti. Ať již protagonistů, nebo společnosti po holocaustu. – Hlavní postava hodináře z prózy *Hodinář z uličky Zvěrokruhu* bratří Fischlů je natolik sužována depresemi a determinována přežitím masového hrobu, že víceméně jen náhoda a životadárná síla malé holčičky zachrání muže od sebevraždy. *Sedmiramenný svícen* Josefa Škvoreckého ukazuje společnost, která podobně jako v Kalábové *Ve městě jsou bratři Steinové* (Kalábová 1967) rychle zapomněla na svou nedávnou minulost a s cynickou lhostejností tak zapomněla i tam, kde mohla ještě pomoci, ať již soudobě za války nebo posléze s odstupem například s integrací hrstky přeživších či vrácením ukradeného majetku. Zbývá jen pachůť kolektivně neadresného skrytí viny, která se vine v dílech od konce války až do současnosti (Denemarková 2006). Podíl na holocaustu, smlčená vina – „vražda zvláštního druhu [...]. Nejsou na ni paragrafy. Člověka z ní nejde obžalovat ani usvědčit. Nejde ji potrestat“ (Škvorecký 1969: 264).

Abychom zachovali základní proporci této práce, ukážeme si především první typ fikčních světů-ghett realizovaných, na příkladu Arnošta Lustiga. I proto, že není jen čistou a výraznou realizací táborového světa, ale například v postavách Dity Saxové či Viliho Felda překračuje reprezentace fikčního univerza právě i k mezní situaci v postavách v dobách poválečných (otázka sebevraždy). Jsme si vědomi toho, že představujeme část za celek, pozornost by stejně tak šla věnovat například univerzu Oty Pavla (Pavel 1971, 1974 a 1991), neprávem zapadlé knize Lumíra Čivrného *Černá paměť stromu* (1974; Čivrný 1991), srovnání hry a románu Ferdinanda Peroutky (Peroutka 1948, 1993 a 1995a), dílům Norberta Frýda, které netvoří jen *Krabice živých* (Frýd 1956), ale i drobnější povídky (osvobození Dachau – Frýd 1954) či sbírka veršů pro děti v koncentráku (Frýd 1975). Samostatnou kapitolu by zasloužily

i ojedinělé romány-ghetta Josefa Bora (*Opuštěná panenka* – Bor 1962; dále pak *Terezínské Rekviem* – Bor 1963) a Františka Kafky (*Krutá léta* – Kafka František 1963).

2.1⁹ Ghetto realizované – příklad velkého fikčního světa Arnošta Lustiga. Dílo Arnošta Lustiga je hned příkladem, který ukazuje, že žádná typologie neexistuje ve své čisté tvorbě a v autorově díle se setkáváme se všemi třemi typy mezních situací. Přesto zejména v pozdější tvorbě převládá právě ta táborová. Dílo Arnošta Lustiga (21. 12. 1926 – 26. 2. 2011) dnes čítá i více než tisíc stran a ve svém rozsahu i zároveň tematické monotónnosti představuje patrně jedno z nejrozsáhlejších a nejsoustavnějších zobrazení holokaustu nejen v české, ale i světové literatuře. Lze s pražským rodákem Hansem Güntherem Adlerem konstatovat, že kdo přečte Lustigovo dílo jako celek, „byl skutečně osobně v táboře“? – „Kdo si dá tu práci přečíst celých zhruba 1000 stran tištěného textu, ten byl skutečně osobně v táboře“ (Adler 2006–2007/III: 291)¹⁰? Může čtenář vůbec považovat svou zkušenost za vyhraněnou, mezní zkušenost holokaustu? Má procházení fikčními světy dopady „fikční“ nebo „aktuální“ (skutečné)?

Jako dílo jednoho z nemnoha českých autorů se Lustigova tvorba dočkala četných překladů, především do angličtiny, je jedním z pouhých dvou českých spisovatelů zařazených mezi autory reprezentativního *Reference Guide to Holocaust Literature*¹¹, kde se ocitá generačně i svými životními osudy blízko osobnostem typu Imre Kertésze (1929), Elieho Wiesela (1928), Prima Leviho (1919–1987) či zmíněného Hanse Günthera Adlera (1910–1988), abychom uvedli jen část za celek širokého světového kontextu. Z českých autorů je takto generačně a v části literárního díla blízko především Ladislavu Fuksovi (1923–1994), Ivanu Klímovi

⁹ Část 2.1 byla publikována ve sborníku *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Tomáš 2011a).

¹⁰ Adler těmito slovy hovoří o své rozsáhlé knižní monografii *Terezín 1941–1945* v dopise Wolfgangu Burghartovi 17. 10. 1947.

¹¹ Právě společně s Jiřím Weilem (*Život s hvězdou*, 1949), jehož tvorba je i v Čechách znovu zpřítomněna až po období komunistické cenzury, které samozřejmě ojedinělý kritický zjev již od třicátých let spíše překážel. Z jinak než česky psaných textů zmiňuje příručka německy psané deníkové záznamy Evy Mandlové Roubíčkové (1921), v českém překladu vydané teprve nedávno (Roubíčková 2009).

(1931), Josefu Škvoreckému (1924) a dalším. Lustigovo dílo se kromě řady reedic, které po právu bývají považovány za ryzí rozměňování a recyklaci sebe samého ze starších vydání (Špirit), dočkalo několika filmových adaptací, které se spolupodílely na konstituování české filmové vlny šedesátých let (např. Němcovy *Démanty noci*).

V Čechách Lustig vzbuzuje dvojí reakce, obě svým způsobem rozpačité. Na jedné straně jde o glorifikaci silně se opírající o tvůrce biografii – Lustig byl obklopen plejádou ctitelů i obětavých spolupracovníků, kteří jeho dílo doprovázejí řadou nadšených a „zasvěcených“ textů či fotografií (za všechny např. František Cinger, Petra Růžičková, Pavla Totušková a řada dalších sborníkových, knižních i časopiseckých rozhovorů). Hodnota vyprávěného je pro tento okruh lustigovské recepce bez jakýchkoliv pochyb zaručena a priori – biografickými fakty: autor coby náctiletý přežil holokaust, konkrétně terezínské ghetto, posléze koncentrační vyhlazovací tábor Osvětim a nakonec se mu koncem války se štěstím podařilo uprchnout z transportu.¹² Autor byl tvůrce, spisovatel – jako by i tím byla hodnota dána sama o sobě, autor vyučoval tvůrčí psaní na americké univerzitě, byl oceňován, překládán, vydáván – to vše zakládá hodnoty, aniž by nad jejich útěšnou povzbudivostí a jistotami byly kladeny další a hlubší otázky po tom, čím jsou tyto hodnoty v literárním díle kryty, jaký mají smysl. Můžeme doplnit, že s postupujícím časem se některé aktivity stupňovaly, např. počet vlídných sponzorů a reedic, autorova ochota spolupodílet se na publicistických počinech typu tu biografie Karla Gotta,¹³ tu soubor interview s Jiřím Paroubkem (Paroubek 2009) či filmová

¹² Životní osudy shrnuje slovníkové heslo Aleše Hamana a Veroniky Košnarové takto: „Roku 1941 byl z rasových důvodů vyloučen z měšťanky. Učil se krejčím, pracoval v ozdobnické dílně. V listopadu 1942 byl odsunut do terezínského ghetta, od roku 1944 prošel koncentračními tábory Osvětim a Buchenwald. 13. dubna 1945 uprchl z transportu smrti do Dachau (na útěku byl třikrát odsouzen k trestu smrti – viz povídka „Tma nemá stín“ (Slovník české literatury po roce 1945; <http://www.slovníkceskeliteratury.cz> [20. 12. 2009])). K biografickému přístupu život-dílo srovnej blíže poznámku č. 15. Zde můžeme jen dodat, že výrazné a opakované literárně-autobiografické zobrazování v Lustigově díle najdeme třeba i k učednictví v krejčovské dílně, Terezínu, Osvětimi a trestům smrti.

¹³ Z uvedeného projektu nakonec asi sešlo, ač část pozadí, samozřejmě včetně honorářového, byla příznačně medializována: „Ten [vydavatel František Vondráček], jak říká, po dalším kole urgencí obdržel novou verzi rukopisu knihy *Gott ist Lustig, Lustig ist Gott*. „Ten se ale snaží budit dojem filozofické eseje, historického zamyšlení nad 2. světovou válkou. Do úst Karla Gotta jsou vkládána slova a názory, které neautorizoval, a já jako vydavatel jsem s takovým pojetím knihy nesouhlasil,“ vysvětluje Vondráček“ (*Blesk* 10. 2. 2006

role v komedii režisérky Marie Poledňákové *Libáš jako Bůh* (2008). Zabývat se jakkoliv dále touto rovinou – třebaže v jejím odmítnutí a z opačného hlediska – by znamenalo fakticky přistupovat na obdobný hodnotový princip. Stejně tak nemá smysl Lustigovo literární dílo kvůli této tendenci zatratit a nezabývat se jeho přínosem v rámci mapování literárněhistorických vztahů s reprezentacemi holokaustu.

Na straně druhé právě z odmítnutí tohoto biografizujícího hodnotového jistění vychází kritika Michaela Špirita, který s až smutnou lakoničností (protože jaká elementární východiska je třeba českému literárnímu prostoru připomínat!?) navazuje na část kritické recepce reflektující Lustigovo dílo již od raných let šedesátých (Doležel, Suchomel, Opelík) a konstatuje, že úctu zasluhuje přeci každý člověk a jeho životní příběh, že literatura není vše, co je (za ni) vydáváno¹⁴ a že „autorovy texty směřují od prvních řádek k poselstvím, která věru není těžké pochopit (člověk není zvíře, lež a pravda jsou dvě různé věci, žena a muž mají leccos společného, ale i odlišného, protiklady se setkávají na jednom místě a v jednom čase, jinak by to nebyly protiklady apod.)“ (Špirit 2006: 50). Skoro by se s názvem jednoho z Lustigových povídkových cyklů – *Nikoho neponížíš* (Lustig 1963b) – dalo říci, že by autor sám mohl taková kritéria podepsat, kdyby byl ochoten vznést je na své vlastní dílo. Ostatní recepce se s příznačnou snahou o „objektivnost svých soudů“ pohybuje neurčitě mezi, konstatuje rozměňování autorových sdělení a pseudosdělení, přitom ale stále spoléhá na osobnost samotnou, neboť např. „kdyby byl Lustig ukázněnějším autorem, mohl zahýbat našim srdcem“ (Turek 2010). Aniž bych chtěl zaumně stavět citáty, nelze než s personalizovanou postavou Ditou Saxovou z eponymní novely vztáhnout jednou provždy její slova i jako nárok na biografický výklad Lustigova díla. Usínající Dita si před spaním ve

<http://www.karelgott.com/aktualityShow.php/302>; přístup 31. 3. 2010). Dalším příkladem je Lustigův úvod v autobiografii Ladislava Štáidla (Lustig 2003c); za upozornění na tento text děkuji Michalu Bauerovi.

¹⁴ Oproti tomu Arnošt Lustig v eseji „Král promluvil, neřekl nic“ (Lustig 2001) autointerpretačně: „Mladým literárním adeptům doporučuji, aby psali, co opravdu cítí, ne to, co se od nich očekává, aby cítili [...]. Také se je snažím přesvědčit, že každý z nás je příběh, který stojí za zaznamenání. Snad je to z mé strany reakce na nacistické pojetí bezcennosti člověka, na pohrdání životem“ (tamtéž: 56–57).

vnitřním monologu opakuje jí – rádo by empaticky – adresovanou větu „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?“ (Lustig 1962a: 160). Vykládat Lustigovo literární dílo z jeho života považují za přístup obdobný, jako by autorovi a jeho literárním textům neustále někdo „přistrkoval k dobru“, že přežil, že dokázal napsat, co napsal, atd., tedy přístup fakticky toto dílo dehonestující, nepřiznávající mu základní práva, zákonitosti i nároky literárního uměleckého díla = fikce.¹⁵

Arnoštu Lustigovi nelze upřít prvenství – jako jeden z prvních autorů publikoval díla, která bez ohledu na osobní zkušenosti vystavěl jako *díla fikční*. Namátkou vybraná anotace z katalogu pražské Národní knihovny říká „Kniha, již autor zahajuje svou literární tvorbu, obsahuje sedm povídek, podávajících obraz z minulé války – terezínského ghetta. Příběhy se podstatně odlišují od obvyklé koncentračnické literatury svou nekonvenčností, *pravdivostí* a *střízlivostí*, s níž autor zobrazil prostředí, jež sám poznal v dětství“ (zvýraznil F. T.).¹⁶ Charakteristika je příznačná nejen pro recepci děl Lustigových, ale obecně převládající přijímání literatury s námětem holokaustu: nekonvenčnost (novost, nezvyklost, jinakost), pravdivost (autentičnost, zkušenost) a střízlivost (syrovost) – vše variuje, vystaveno na mimetické představě obrazu, v němž autor zachycuje původní reálný předobraz. Kvůli tomu, jaký krutý a hrozivý námět taková literatura přináší, dostavuje se u její recepce jakési štronzo, s níž jsou opouštěny standardní literárně-recepční přístupy, od vícečetné dichotomie

¹⁵ Dosud jediná monografie z pera Aleše Hamana (Haman 1995) je bohužel na takovém klíči zcela postavena, což je u autora Hamanovy literární erudice překvapující. Interpretační klíče Hamanovi doslova s metaforickou dobrodružností ožívají: „Život tu napsal povídku a Lustig ji převedl do slov“ (s. 10); „Uvědomíme-li si, že povídka je *vlastně* ztvárněním autorovy vlastní zkušenosti a že uprchlíci ve skutečnosti přežili, pak je posílena i naše představa šťastného úniku obou běženců“ (s. 73; podtrhl F. T.). Dále se touto sekundární literaturou nezabýváme, i když např. typologickou proměnu hrdiny oficiálního písemnictví přelomu padesátých a šedesátých let nelze odmítnout (doplňovat jistě), stěží můžeme vstupovat do dobových polemik a zpětně rozhodovat, zda kritické výtky na adresu Arnošta Lustiga byly motivovány „teoretickou neujasněností“ a marxistickým „postulátem námětů ze současnosti“ (s. 32an) či nikoli („Tentokrát však kritika zareagovala *správně*“ /s. 37; podtrhl F. T.). Poslední citace z textu, který ovšem ani v roce 1996 nemohl platit, a jak ještě ukážeme, rozhodně neplatí o Lustigově díle z let následujících: „Jinak jsou Lustigovy prózy obecně vzato na sexuální motivy poměrně chudé, a pokud se vyskytují, jsou podány velmi decentně“ (s. 56).

¹⁶ http://sigma.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000511672&local_base=nkc (10. 4. 2010). V daném případě nejde o „opsanou“ anotaci/záložku, jejímž autorem byl Ludvík Aškenazy („S pocitem radosti, do něhož se mísí i patrná dávka žárlivosti, jsem četl tuto knihu, již prorokují život.“).

psychofyzický a stylizovaný autor – vypravěč – postava, přes představu reálný svět – historie a svět fikčního díla. Vzniklá rovnice: literární dílo = obraz reality, by pak měla platit i obráceně. Rovnítko stírající v barthesovském či whiteovském pojetí jakýkoliv rozdíl mezi historií a fikcí je pro takto postavenou recepci bezesporu nepřijatelné. Domnívám se, že hledání odpovědi Lubomíra Doležela reagující na nastíněné „setkání s postmoderní výzvou“ (Doležel 2002) může být mnohem přínosnější.

Literární historii se zde vedle teoretických otázek otevírá i široké pole dobového mnohohlasí, v němž zaznívá od druhé poloviny padesátých let jak osobitý, nepřehlédnutelný a okamžitě rozpoznatelný hlas Arnošta Lustiga, tak i řeč proměňujícího se dobového diskurzu. Ten sahá od narušování dobových (oficiálních) norem, pro něž holokaust byl teprve postupně objevovaným tématem, přes recepci exilovou (jejímž korelátém je automatický tuzemský zákaz) a nastíněný ambivalentní ohlas polistopadový. Je paradoxem, že poválečné postupné vynořování traumatu šoa ze zapomnění směrem k reflexi se příliš neliší od pozvolnosti a opatrnosti ve světě západním. Holokaust jako takový byl tématem rozhodně nekonvenčním, zejména srovnáno s důrazem na téma války (motivy osvobození, politických vězňů, partyzánů a odboje vůbec atd.). Specifickou kapitolou jsou pak autointerpretační přístupy Arnošta Lustiga, který v rozhovorech, memoárových textech a další publicistice nezdídko reflektoval vlastní tvorbu, zobecňoval pohnutky k ní i hodnotil význam tématu – opět bez větších proměn, např. o cílech literatury:

„Aby si čtenář po odložení knihy v duchu řekl: je přece jenom velké být člověkem“

(Lustig 1963a: 103).

A

„Po válce, když jsem se zrovna vrátil z lágru a chtěl jsem vyprávět, co se dělo v Osvětimi-Březince, v Buchenwaldu a na pochodech smrti [...] a nikdo mi nevěřil, pocítil jsem bezmocnost. Bolest z nesdělitelného. [...] Kdybych to nenapsal, ztratil bych rozum.“

(Lustig 2006b: 18).¹⁷

¹⁷ Téměř identická slova nalezneme v eseji „Král promluvil, neřekl nic“: „Po válce, když jsem se vrátil z lágrů, jsem měl naléhavou potřebu vyprávět, co se dělo v Osvětimi-Březince, v Buchenwaldu a na pochodech smrti.“

Mnohdy tak činí stejným způsobem, takže zcela splývá rozdíl mezi intencí fikčními texty a osobním Lustigovým narativem. Například pasáže některých povídkových knih opakuje Arnošt Lustig zcela identicky i v mluveném memoárovém projevu¹⁸ (uhranuté dětské voyerství, s nímž sleduje chudé milence i prostitutky s jejich zákazníky v prostředí pražské periferie).

Kritika Lustigových děl z let šedesátých dodnes překvapuje jasnoživostí, s níž objevila autorův problematický sklon k figurkaření, v rovině postav i v rovině stylistické, v níž s únavností opakuje stále tytéž postupy a charakteristiky – odtud také ona výraznost a nezaměnitelnost. Téměř taxativní výčet udává ve své stati „Slohové problémy Arnošta Lustiga“ Lubomír Doležel (1960): 1. protiklad subjektivního a objektivního času, 2. protiklad přítomnosti a minulosti (často jako výsledek uplatnění předchozího principu), 3. protiklad významové určitosti a neurčitosti a 4. protiklad hovorovosti a knižnosti. Připomeňme, že kritické výhrady k užívání uvedených slohotvorných postupů a prostředků má Lubomír Doležel už nad třetí Lustigovou knihou (Lustig 1959). Doleželovo kritérium *novosti* (uvedené prostředky nejsou „Lustigovo novum“ /Doležel 1960: 93/) souvisí s dobovou debatou o návratech a možnostech psychologické prózy – „zatímco v starší psychologické próze se prolínala minulost do přítomnosti většinou v podobě vnitřního monologu postav, v novější próze se stává samostatnou kompoziční rovinou, která srázně a bez přechodu je konfrontována s rovinou přítomnosti“ (tamtéž). Přesto si nemyslím, že by zejména rané Lustigovy povídky (Lustig 1958a, 1958b, též drobné práce např. v časopise *Roš Chodeš*) byly povídkami psychologickými ani že by kritérium novátorství ve smyslu nového slohového přínosu literatuře bylo nejdůležitějším. Lustigovy texty již svou záměrnou nedourčeností přesouvají psychologickou motivaci vně, za epickou rovinu, která sehrává hlavní roli,

Nikdo mi nevěřil a já propadl pocitu bezmocnosti, bolesti s [sic!] nesdělitelného. [...] I mé nejprostší zážitky pokládali mí posluchači za výplod choré mysli. A to jsem byl mnohem zdrženlivější, než jsem možná měl být. Věděl jsem, kde je hranice studu, kterou nikdy nepřekročím. Nezbyvalo mi tedy než psát. Kdybych to neudělal, ztratil bych rozum“ (Lustig 2001: 58–59).

¹⁸ Rozhlasový cyklus vzpomínek *Osudy* z roku 2005.

doplňována motivy, jež svou kompozicí tu vystihují či zesilují absurditu rasové diskriminace, tu přinášejí dlouhé monology postav. Například zvrhle sarkastická rétorika velícího nacistického důstojníka v *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* (Lustig 1964) je výtečným rozehráním toho, jak epický spád a napětí střídají tyto retardační prvky. Byť perspektiva je – jako často v novelách s námětem holokaustu – zřejmá a tragický konec, vyústění mezní situace, nevyhnutelné (i předem známé). Přesto způsob, jakým je předvedena rétorika vyvraždující totalitní ideologie s jejími falešnými eufemismy, prolhanými jinotaji a sadistickou hravostí, je v české literatuře ojedinělou charakteristikou režimu v jazykovém plánu jedné postavy.¹⁹ Psychologické prostředky ale ještě nevytvářejí psychologickou prózu.

Nejpodrobnější analýzu věnoval dosud Lustigovým textům Karel Palas (Palas 1965), který na rozboru „textových variací povídky Můj známý Vili Feld“ – konkrétně rozdílech mezi v rychlém sledu vydanou 1., 2. a 3. verzí textu (Lustig 1959; Lustig 1961 a Lustig 1962b)²⁰ – konstatuje, že přidané prvky „poněkud vyrovnávají výkyv prvotního tvaru směrem k psychologismu“ (Palas 1965: 141). Děje se tak například posílením přímé řeči a charakterem dialogů. Palas přesvědčivě ukazuje, v čem jednotlivé zásahy do textu scelují výsledný tvar, v čem autorovo postupné propracovávání „pročistilo celý tvar prózy a *poněkud* zjasnilo i její myšlenkovou osnovu“ (tamtéž: 144). Podtrhávám *poněkud*, protože takovýchto závěry relativizujících určení je v Palasově textu několik. Takže i když mu jednotlivé verze *Viliho Felda* zapadají do představy pozitivního textového vývoje, s možností zrcadlit „ideový i formový posun“ (Palas 1965: 138), je bezděky tento rozbor méně jednoznačný než některé

¹⁹ Jazykem nacistické totality se zabýval Viktor Klemperer v knize *Jazyk Třetí říše* (Klemperer 2003). Z jiného ideologického východiska pak pozoruhodné shody ve vyprázdňování i nebezpečnosti jazyka ukazuje Petr Fidelius v analýze řeči komunistické moci (Fidelius 1998). Lustigův jazykový plán, s nímž dovede daný způsob uvažování v celé jeho slizkosti parafrázovat, považuji za nejsilnější část jeho díla.

²⁰ Dnes můžeme dovést tento výčet vydání na dvojnásobný počet: Lustig 1973, Lustig 2002 a Lustig 2008b. Přičemž v nejaktuálnějších rozvedeních skutečně nacházíme obohacení, jimž jsou první vydání na hony vzdálena: „Měla ho plnou pusou. Říkala, že je to skvělý pocit. Zacházel s ní jako s kurvou a chtěl, aby tak zacházela s ním“ (Lustig 2008b: 15). Na záložkách exilových vydání se často u reedic či přepracovaných vydání objevují slova o tom, že teprve tato znění jsou necenzurovanými verzemi...

jeho závěry. Každopádně asi vůbec první pojmenování textologických otázek nad dílem Arnošta Lustiga je bohužel zároveň i jedním z posledních.²¹

Překvapivost dobové recepce vynikne, čteme-li tyto kritiky adresované Lustigovým starším dílům a zároveň sledujeme, jak se s prohlubující tendencí analyzované problémy jen dále a dále konkretizují a odhalují. I na tak drobném motivu, jako jsou vypravěčovy oblíbené charakterizační přístavky a jejich epitetická opakování, lze ukázat vulgarizaci katexochén: srovnej emblém Lva Goldblatta²² v *Dítě Saxové*: „Bohužel i bohudík“ (Lustig 1962a: 16), kteréžto rčení postava stále opakuje (vedle dalších typizačních charakteristik v této novele jako jsou „myši Isabelly Goldblattové“, péče o pasti či držení se za – jak později zjistíme – rakovinový prs) a frekvenčně výrazně nadužívanější autoreferující appendix řezníka Reinische v jedné z posledních Lustigových prací: „Josef Reinisch, jedno varle delší, odveden“ (Lustig 2008a: 34²³). Identickými principy Lustigův vypravěč rozvíjí rádoby skazové dialogy, jejichž literárnost je podtržena množstvím filozofujících řečnických otázek. Ty jsou postavy v dialozích s to generovat v podstatě bez omezení a bez rozlišení, napříč knihami, jejichž vznik od sebe dělí i bezmála padesát let.

Podívejme se na delší ukázkou z předposledního Lustigova opusu, příznačného opět již svým pouhým názvem *Láska a tělo*:

„Hmyz obtěžoval v Terezíně všechny. Město bylo staré, štěnice nesmrtelné. Byl to předem ztracený boj s havěti. Neměli prostředky. Museli si nechat pít krev. Štěnice byly tlusté, napité, nespokojené s málem. Komandant Rahm se stížností předsedy Rady starších Edelsteina, že Terezín je nutné od základů vydezinfikovat, jen usmíval. „Slyšel jsem o účinném dezinfekčním prostředku,“ řekl. „Cyklon B. Vynález židovského chemika, který opustil Německo a žije ve Spojených státech, jak jsme slyšeli. Bohužel jím tady nedisponujeme.“ Doktor Edelstein nevěděl, co na to říci. Výraz komandanta mluvil. Co by páni židé ještě nechtěli? Nejsou snad se štěnicemi příbuzní?“

(Lustig 2009: 7).

²¹ I když odhlédneme od kladení otázek po smyslu diskutabilních autorových změn a variací, podoba několikerých pokusů o spisy, které jsou buď zcela bez edičních poznámek či v lepším případě s douškami nehodnými toho jména, je u autora Lustigových zkušeností a rozhledu (mám na mysli jeho podíl na akademické literární výuce) překvapující. Nelze než konstatovat, že jde o záměrné provokativní gesto.

²² O minucióznosti Lustigových změn v textu svědčí i proměna v ortografické rovině a psaní *Goldblat* v dalších vydáních (pokud nejde na vrub nějakému redakčnímu zásahu).

²³ Na uvedené straně se tento přívlástek opakuje i s frekvencí co čtyři řádky.

Uvedená pasáž téměř beze zbytku rozvíjí takřka všechny starší Lustigovy motivy. Obrazné pojmenování – hubení štěnic – v ústřední povídce „Dům vrácené ozvěny“ v *Hořké vůni mandlí* (Lustig 1968) funguje jako hrůzostrašná metafora a udržuje čtenáře v napětí i nejistotě, zda je vůbec možné, aby leitmotiv, který zapadá do mozaiky prezentace proletářských poměrů Ludvigovy rodiny, byl vůbec motivem významově se vztahujícím k holokaustu. Což se v závěru výslovně ozřejmuje – s poněkud na odiv dávanou stavebností. Práce s motivem až budí podezření: uvěřili bychom jej někomu, kdo by neručil za své psaní osobní zkušeností? Neoznačili bychom jeho užití za cynické, rafinované či konjunkturální (cíleně efektní)? Vypravěč krouží kolem víceznačných motivů s jediným záměrem: ukázat co nejpřístupnějším způsobem paralely či extrapolovat tabu až k jejich překročení. Hlava rodiny Emil Ludvig kompletně rozebere dřevěné postele a hubí štěnice – synonymum chudých příbytků:

„Jinde hubili hmyz plynem a měli pokoj, ale bylo to drahé.“

„Lidi už dneska nejsou štěnice, aby se s nima smělo takhle zacházet. To jsou přece už zase pogromy.““

[Emil Ludvig návštěvníkovi-emigrantovi z Německa; pozn. F. T.]

(Lustig 1968: 46 a 50).

Ludvigovi nemají na chemické hubení dostatek peněz, a tak likvidují hmyz a hmyzí vajíčka nad svíčkou. Poté, co se rodina ocitne v „rodinném táboře“ v Osvětimi, „na místě konečného řešení“ (tamtéž: 199), propojuje se motiv několikerým způsobem s aktuální situací. Jednak jedna z posledních představ Emila Ludviga – jsme přesně v situaci rozporu subjektivního a objektivního času, protože ten objektivní musí běžet zákonitě o poznání rychleji a dynamičtěji (štěkání psů, hukot motorů, povely a údery vojáků, křik zraněných) – patří vedle koule libeňského plynojemu právě štěnicím, jejichž hubení se aktualizuje s nacistickým hubením židů –, jednak je obsluha plynových komor důsledně pojmenovávána jako *dezinfektor*,²⁴ představa čistoty zapadá do eufemizujícího rasově motivovaného ideologického rámce:

²⁴ Rovněž v *Židovské trilogii* klade vypravěč otázku: „Stačí někoho nechtít, pokud jsem silnější, abych ho zahubil, abych vyhubil celý kmen, národ, několik národů, rasu, rasy? Miliony lidí, jako by to byl hmyz?“ (Lustig 2003b: 139) a pokračuje: „Hadry se dezinfikovaly stejným cyklonem B, jaký se používal v plynových komorách.“

„*Ted' mu [Emilu Ludvigovi; pozn. F. T.] připadalo zabíjení jako to docela nejsnadnější na světě. [...] Lidé, zvířata, hmyz [podtrhl F. T.] a pak zase lidé. Znaly to už i nejmenší děti. Podle toho, kolik plechovek cyklónu B německý komandant za chvíli obětuje [...] Zelenošedé krystalky ilfusiorové hlíny namáčené v tekutém kyanovodíku začnou uvolňovat plyn. [...] Vzpomněl si také, jak Anna zapalovala na výroční den smrti rodičů svíčky. Vytanuly mu před očima knoty a plameny. Návrtná představa, jak zabíjel štěnice“*

(tamtéž: 192–193).

V *Lásce a tělu* už se setkáváme s přímým pojmenováním, které rozvíjí jinou autorovu strategii: prezentaci nacistických pohlavárů s jejich typizovanou zálibou v užívání mnohdy vulgárních či triviálních dvojsmyslů. Těm protagonisté nemohou ze své – pro ně ahistorické – podstaty rozumět, jsou ovšem přímočarým dráždidlem čtenářské pozornosti, protože chvalozpěv na cyklon B i litostivé konstatování, že ten v Terezíně k dispozici není, zapadá přesně do předzjednaného předpokladu četby děl o holokaustu.²⁵ Presupozice (i její zcizování v brechtovském smyslu) svého druhu spočívá v tom, že ať již máme načteno minimum literatury s danou tematikou, je evidentní, jaké osudy internované oběti pravděpodobně čekají. Je-li přenos reálných faktů do možných (fikčních) světů dán přemostěním mezi světem a světem budoucího fikčního díla, jsme zde téměř v samém ohybu mostních oblouků. Cyklon B a jeho „vůně po hořkých mandlích“, přítomné i absentující reálie Terezína, konkrétní jména historických postav, to vše jsou výsledky onoho přemostění, jež můžeme v textu klasifikovat. Základní neblaze teleologický rozměr směřování osudů, světa směrem ke konečnému řešení, zpravidla přes úskalí retardace,²⁶ nemusí být textově explikován, a přesto bude/je v Lustigových dílech přítomen.

Viděla kopce plných plechovek na jedné straně skladu a hory prázdných na druhé. Páchlo to po hořké vůni, která připomínala mandle“ (Lustig 2003b: 142).

²⁵ Bylo by spíše sociologickou otázkou, zda by bylo lze zmapovat historii a vývoj takového čtení. Jestliže se díla Lustigova a dalších autorů prosazují do kontextu mlčení o holokaustu a činí tak s průlomovou novostí, lze říci, že předzjednanost je záležitostí spíše pozdějšího čtení a interpretací. Neodmyslitelný podíl pak sehrává dobová ideologizace a historiografický výklad událostí 2. světové války. Do tohoto kontextu předzjednaní pak vstupují Lustigovy prózy s akcentem *jinakosti* svých mikropříběhů.

²⁶ Dovednost retardace rozvíjejí Lustigovi vypravěči rovněž až za samu míru snesitelnosti. Zatímco v povídce „Bílý“ z autorovy druhé knihy *Démanty noci* (Lustig 1958b) stačí 10 stran, aby chlapec nemocné dívce přinesl alespoň zdálky ukázat bílého králíka, na obdobný dětský-milostný syžet ve *Zloději kufrů* (Lustig 2008a) spotřebujeme přes 300 stran, aniž bychom se dozvěděli (vyjma hypotakticky přidávaných reálií terezínského ghetta a života v něm à la: v Terezíně chybí zrcadla a lidé nevědí, jak vypadají), – cokoliv jiného či nového. Ostatně i hrdinové jsou na začátku stejně (ne)hrdinští a (ne)hotoví jako na konci. Pro představu o všednodennosti v Terezíně to může být svého druhu přínos, byť pro takové poznání se asi nebudeme primárně obracet k beletrii. (V takovém případě bude naplněn předpoklad neverefikovatelosti fikčního díla a nulového nároku na jeho

Což v praxi také znamená, že se u Lustiga setkáme s faktograficky nejohroženější a nejzazší explikací holokaustu, jakou česká literatura přináší: až za slídivé okénko a oko nahlížející do prostor plynových komor v průběhu vražedného procesu (Lustig 2003b):

„Heinrich Himmler opakoval, že největší zásluhy Německa jsou – zatím – neveřejné. Proč, to nebylo na unterscharführerovi Edmundu Franz-Horstu Weissackerovi. Vůdcové vidí širší obraz. (Překvapilo ho, že nejvyšší říšský vedoucí u okénka z tlustého skla do plynové komory málem omdlel. Museli mu rychle přistavit židli.)“
(Lustig 2003b: 104).

V žádném jiném díle se v takovém rozsahu neseťkáme s prostředím samotných táborů, se scénami z plynových komor, které jinak konečností svého řešení působí podobně jako „argument“ popíračů holokaustu – kde jsou svědci plynových komor? a nejsou-li žádní ==> nebylo žádné konečné řešení – tato podmíněnost působí, že i naratologická perspektiva postav či vypravěče jen zřídka dojde (je gramaticky znedůvěryhodněna) na tuto mez.²⁷ Součástí tohoto úhlu pohledu je zároveň *neverifikovatelnost*. Kritérium, které souvisí s otázkami fikčnosti a literárnosti, je třeba připomenout v souvislosti se základním vymezením teorie fikčních světů: tyto světy nemají svůj pravdivostní rozměr, natož aby jej měly vůči světu přirozenému. Budou-li ve fikčním díle pronásledovat v koncentračních táborech kočky myši (Spiegelman 1997 a 1998), je to zcela legitimní součást autonomie takového fikčního světa, jehož referenčním rámcem nejsou mimetická zobrazení světa aktuálního, nýbrž maximálně relace k tomuto světu, jehož prvky jsou součástí (mezisvětová identita) světa možného. Právě tyto vztahy zakládají významové dění smyslu takového díla, jsou zdrojem jeho sémantického napětí. Mezisvětová identita, jejíž logickou součástí jsou reálie (zde třeba historická postava Heinricha Himmlera), je jen součástí autorské strategie, s níž je fikční svět vybudován. Vztahem ke světu aktuálnímu pak taková postava nabývá na čtenářské atraktivitě, relevanci i jiném významu než postava čistě fiktivní jako unterscharführer Weissacker. Mimetická kritika, která by byla třeba s to doložit citacemi z pamětí či jiných autentických materiálů

„pravdivost“ – mělo by totéž platit i obráceně: čteme-li o takových reáliích, nemůžeme je považovat za reálie světa aktuálního.)

²⁷ Obdobnou scénu z plynových komor a pásmo myšlenkových pochodů postavy nacházíme v polyperspektivním románu Ferdinanda Peroutky *Oblak a valčík* (Peroutka 1995).

okolnosti Himmlerovy návštěvy v Osvětimi (např. Hüb 2006, Kraus – Kulka 1963 /foto/) či ukázat pravý opak, že Himmler v Osvětimi nikdy osobně nebyl – přinesla by taková kritika nějaký hodnotový posun pro Lustigovo dílo? Či pro českou literaturu ve vztahu k holokaustu?

Česká literatura, pokud je mi známo, nemá svůj „případ Wilkomirski“,²⁸ který ovšem přesně ilustruje otázku pravdivosti a literárnosti: v roce 1995 renomované německé nakladatelství Jüdischer Verlag (součást koncernu Suhrkamp Verlag) vydalo knihu Binjamina Wilkomirského *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (Wilkomirski 1997). Tato kniha líčí dětství původem litevského židovského dítěte, kterému se zázračně podařilo přežít sérii koncentračních táborů. Literárně sugestivní dílo, záhy po svém vydání srovnávané s nejúspěšnějšími publikacemi daného okruhu od Anny Frankové po Prima Leviho, obdrželo hned několik prestižních literárních cen, dočkalo se řady překladů a stalo se předmětem mnoha analýz. O tři roky později, v roce 1998, švýcarský novinář Daniel Ganzfried doložil, že jde o podvrh a dílo ryze fikční. Na frankfurtském knižním veletrhu nakladatelství s omluvou oznámilo zastavení veškerého prodeje a stažení výtisků. Wilkomirski nikdy v koncentračním táboře vězněn nebyl a celé jeho dílo jen dokonalým způsobem simuluje „literární a rétorická topoi zničeného židovstva“ tak, jak před nimi varoval Thomas W. Adorno bezprostředně po druhé světové válce, respektive již na jejím sklonku, v knize *Minima moralia* (Adorno 2009). Analýzy Wilkomirského knihy pokračují, soustředěny ovšem tentokráté právě na výklad strategií, jež jsou v literárním díle použity v odsouzeníhodné (?) touze být obětí („Sehnsucht Opfer zu sein“ /Breysach 2005: 33/).²⁹ Lze

²⁸ Jistou, i když zde spíše autorskoprávní, kauzou je zřejmě krádež rukopisu a zahraniční vydávání terezínského deníku spisovatelky Dagmar Hilarové (1928–1996); srovnej pozn. 31 v II. kapitole.

²⁹ Informace o „kauze Wilkomirski“ čerpám převážně z knihy Barbary Breysach (Breysach 2005). Ta věnovala analýze i samostatný článek, v němž charakterizuje fenomén literárního provozu a holokaustu na pozadí zmíněného podvrhu jako „Ein Lehrstück aus dem Holocaust-Zirkus“. Jev pojmenovává jako *Wilkomirski-syndrom*. Ten je založen především na „Identifikationsangebote an die Leser“, které „reichen – scheint mir – noch über die Vernichtungsgeschichte hinaus“ (Breysach 2007: 212). Směs čtenářské identifikace a něco jako projektivní výzva ve vztahu k dějinám bývají také často v pozadí čtenářských úspěchů i literatury s námětem holokaustu, ačkoliv v případě podvrhů je skutečně „hard to believe that anyone would want to spend their time making up stories about Nazi horrors, but to go out into the world pretending they happened to you to point at the scar on your arm and whisper ‚Mengele’s child‘“ (Katsoulis 2009: 135).

řici, že pokud bylo Wilkomirského dílo tak úspěšné v dosažení vytčeného cíle, nastavilo s ironií zrcadlo právě tomu požadavku mimetického čtení literatury, které očekává obrazy reality a dějin; podané sice literárními prostředky či v rámci nějaké „umělecké licence“, ale jinak „pravdivé“. Ačkoliv podvod autora zůstane podvodem a zejména jeho konjunkturální a komerční využití je jednoznačně odsouzeníhodné, v literární rovině se jedná o pozoruhodný mezník. V českém kontextu může případ zčásti připomenout například otázky po pravosti Fučíkovy *Reportáže, psané na oprátce* (ta byla nakonec potvrzena). Negativní zodpovězení těchto otázek by jen podtrhlo monstróznost komunistického propagandistického veletoce okolo kultu Julia Fučíka, jeho odbojové činnosti atd., ale o kvalitách literárního díla, stavějícího možná pomníčky, jak vypravěč sám sebe ironizuje, by mnoho neřeklo. Problém je, že tváří v tvář takto vyhraněným případům jako by recepce ztrácela schopnost jiného než mimetického čtení. A pouštěla se tak do zápasů s pravdou, za pravdu a historii...

Přes veškerou ledabylost, nepropracovanost či „záhadnost“,³⁰ s nimiž Lustig produkuje svá díla, hýří edicemi, nápady, motivy, přímočarými drastičnostmi, erotikou, ale také postupy téměř červené knihovny, pokleslé pornografie, šablonovitými typizacemi, jež si nikterak nezadají s epitetem-detailem bagárovského knoflíku (Řezáč 1951), tedy postupy realistické tvorby padesátých let. Je zřejmé, že zdrojem autorových až (v nehodnotícím smyslu) obsesivních detailů a chrlení i opakování je skutečně utrpení, jež formovalo a poznamenalo jeho osobnost a motivaci k psaní. Nás ale nezajímá Lustig-osobnost, ale Lustig-spisovatel. Ten literárně poněkud hřeší na „vysokost“ svého tématu, za něž nebyvalým způsobem ručil vlastním životem a životními postoji. Jsem přesvědčen, že kdyby za Lustigovými texty

³⁰ Srovnej například prohození pořadí jednotlivých dílů tzv. *Židovské trilogie* (Lustig 1992, 2003a a 2003b) v dalších vydáních cyklu (Lustig 2005a, 2005b a 2006a), kterážto arbitrárnost, s níž jsou uspořádány knihy pojmenované podle ústředních ženských hrdinek – Tangy, Ley a Colette – vynikne i naprosto nepochopitelným použitím zcela stejného portrétního snímku na všech obálkách mladofrontovního vydání. Navíc jde o portrét konkrétní osoby z pražského Nakladatelství Franze Kafky, což ale není tak důležité jako otázka, zda se již pouhou obálkou čtenáři nenabízí naprostá zaměnitelnost, synonymie jednotlivých postav a jejich fikčních světů?

nestála tato personální garance, literární kritika by minimálně některé části jeho díla dávno odmítla jako nepřipustnou perzifláž literatury o šoa. To je zároveň i velmi inspirativní, protože Lustig vypráví skutečně výrazně *jinak* a jeho prezentace světa mezní zkušenosti je jiná – ve smyslu znejednoznačňování: i toto byl svět, v němž plály vášně, v němž lidské city i tělesné touhy hrály roli, v němž v tvrdém zápase o přežití uspívají v křesťanském slova smyslu maličcí, zlodějíčkové, dočasně či náhodou zvýhodnění lidé (řezník), prostituující se (Lustig 1991)... Vypráví se o světě, o němž zdaleka nelze říci, že z něj přežili „ti nejlepší“. Bohužel na druhou stranu je tento Lustigův výsledný svět neméně černobílý, leckdy jako by šlo o kolorované staré obrázky a klišé. Němci až na výjimky křičí, opíjejí se či jim minimálně alespoň páchne z úst, zatímco krásné hrdinky mají téměř vždy „hezké tváře, zelené oči, kaštanové vlasy [...] prsa, bílá a zároveň jemně snědá a bradavky, uložené v oválech do zvrásněné kůže, zakončené skoro hroty z masa a krve, tuhnucími na pohled i v ústech“ (Lustig 2008a: 88). Zelené oči, hluboké pohledy i výstřihy, zejména hrdinky patří k vybraným svého druhu. Snad že erotika je „mezní situací“ svého druhu, snad že je představitelná jakémukoliv čtenáři, zatímco holokaust... –

Na málokterého českého spisovatele druhé poloviny 20. století se tak hodí Doleželova teze o nejdůležitějších zkušenostech literatury tohoto století: erotice a politice³¹ jako na Arnošta Lustiga. Zatímco třeba u Milana Kundery, jímž se v daném kontextu Doležel zabývá, se setkáváme s promyšleným, interpretujícím a explicitně tematizujícím obrazem např. padesátých let (*Žert*), v Lustigových zejména raných prózách jde o obraz záměrně mnohem prostší: prostředkována je primárně zkušenost (patrně proto bývá někdy v této souvislosti skloňován *neorealismus* či *reportážnost*³²) bez intencionálního nároku na celistvost obrazu. Vedle bezprostředního zpracování zkušenosti z táborů je to právě zachycení situace, které ve své obecnosti může fungovat nadčasově a jako *pars pro toto*. Zatímco *Žert* se v čase posouvá

³¹ „Erotika a politika jsou nejpoblábnější činnosti naší doby“ (Doležel 2003: 97).

³² Tu na vztahu poetiky Arnošta Lustiga novináře a spisovatele analyzuje v materiálové a bibliograficky velmi obsažné studii Michal Bauer (Bauer 2001).

na ose aktuální a historizující dílo a dnešnímu mladému čtenáři už aby pomalu v poznámkovém aparátu byly vysvětlovány realie, dobová atmosféra, narážky i základní vtíp celého díla, Lustigova próza se svým způsobem odehrává v bezčasném – byť zasazeném do konkrétní časové výšece okolo druhé světové války – a proto je od prvních textů nadčasovější. Teprve v pozdějších dílech, s příklonem k esejistickému stylu, je perspektiva zcizována aktualizačními narážkami typu: Co tomu řeknou jednou čtenáři za 40–50 let? Budou si „to“ vůbec umět představit?³³ – V lapidárnější rovině se tak děje pomocí glos, např. na zdi v mansardě Viliho Felda visí polička s knihami a hned je k tomu v závorce vysvětlivka: „velká vzácnost“.

Lustigova zobecnění se pak týkají i základní existenciální situace, motivů vykořeněnosti, ať již z důvodů rasové diskriminace, nebo poznamenání válkou (důsledek), motivů bezvýchodnosti, hledání, emigrace a jinakosti s politickým pozadím. To je také přítomno u jeho nejvýraznějších próz: *Dity Saxové* a *Mého známého Viliho Felda*. Dita páchá ironickou sebevraždu ve švýcarských Alpách, scénérii a kontextu (politicky) spojeném spíše s očekáváním *nového světa*, nových začátků a možností čerstvé či spíše brzké emigrantky. Ironie jejího osudu spočívá právě v tom, že svou životní pouť promarňuje právě zde, kdy tak odmítá cestu návratu do Československa, a jedinou světlou perspektivou v jejích očích zůstává „těch několik dnů, kdy se starala o cizí děti“ (Lustig 1962a: 209). Hodnotově jsme konfrontováni s paradoxem: ve vzpomínce na hrozné místo Terezín, krutý (nevyřčený) osud dětí v něm (perspektiva čekání na takový osud), místo, které Dítě jinak stále vrací výčitku přeživších,³⁴ se objevuje něco světlého, pro Ditu nejsmysluplnějšího, čím se kdy zabývala: „Nejhezčí místo na světě. To je asi pro každého sporné. V Terezíně jsem měla na starosti děti“ (Lustig 1962a: 97). Jenže tento svět je pryč, realita nového světa Dítě uniká, své vnitřní

³³ „Dostalo se to daleko. Až řekne někdo za padesát nebo sto roků Auschwitz – Birkenau, odpoví mu ozvěna: ubohost, podlost, špína. To je [nacisty, pozn. F. T.] netrápí“ uvažuje např. v posledních dnech tábora Colette (Lustig 2005b: 149).

³⁴ „Měla jsem tam zůstat. Trochu bych se dusila a bylo by to za mnou“ (Lustig 1962a: 164).

uplatnění v ničem (vztazích, práci, studiu) nenalézá. A ačkoliv je její dobrovolná smrt z těch, jež jsou svým způsobem projevením touhy po transcendentním překročení a znovuoobnovení nějakého neurčitě vyššího a čistšího života, tj. nové možnosti, tato antihrdinka smysl ve světě explicitně v žádné podobě nenalezne.

Extrapólovanost tohoto zážitku – Terezín je jen jako vzpomínka v onom Ditině věčně variovaném zvažování, zda a kdy je život „tím, čím chceme“ versus „tím, co máme“ – celkově zkušenost holokaustu, vytváří jakýsi pevný skleněný příkrov, za kterým se všechny další životní a hodnototvorné výzvy Dítě jeví jako hlušina, hlas těchto výzev přes sklo neproniká nebo jen matně a tlumeně. Sebevražda je také výrazným prvkem v sémantickém poli druhé ústřední Lustigovy novely – *Můj známý Vili Feld* (Lustig 1961), první z próz, k nimž se autor opakovaně vracel a přepracovával je: „Poprvé se čtenáři setkali s odlišnou versí nějaké jeho prosy v roce 1961, když vyšla knížka *Můj známý Vili Feld* (Mladá fronta), původně povídka ze souboru *Ulice ztracených bratří* (Naše vojsko 1959). Od té doby byl každý nový titul (snad kromě *Miláčka* /Čs. spisovatel 1969/ a *Nemilované* /Odeon 1991/) v dalších edicích buď přepracován, nebo pospojován v jednom svazku s jinými texty, anebo dokonce vydán jako úmyslné torso anonující budoucí knihu, do které bude zakomponováno,“ konstatuje Michael Špirit (1996a). Dobrovolnou smrtí končí neznámá žena, matka dvou dětí, s níž se vypravěč v Římě potká v letecké kanceláři. Stává se tak v okamžiku opakovaného setkání s Vili Feldem – emigrantem, který ztrácí exilovým vykořeněním půdu pod nohama a přestává být oním suverénním mužem, který proplouvá snad všemi životními situacemi zřejmě právě proto, že na rozdíl od Dity Saxové si příliš neláme hlavu nad tím podmiňovacím, co život je či by mohl být, nýbrž bere vždy realistické maximum z toho, co je a být může. Činí tak s přehledem, chladnou profesionalitou až bezohledností, byť ve vztahu k této postavě vypravěč neskrývá zároveň i obdiv. Obdiv ke kouzlu Feldovy elegance,

nepochybné pragmatičnosti, přizpůsobivosti i dávce štěstí a souvisejícími materiálními podmínkami.

Tyto vlastnosti vynikají v nejedné scéně – např. hned u vstupní návštěvy dvou žen na stavbě: jde o stavbu železniční vlečky připojující Terezín k bohušovické trati. Motiv železnice³⁵ je vůbec v literatuře s námětem holokaustu důležitý, protože metonymicky shrnuje symbol technického pokroku, od rozmachu moderních technologií průmyslového rozkvětu 19. století až po masivní zneužití dopravních tepen k přesunu válečných vlaků a posléze jednoznačnému směřování dobytých vagónů „s lidským nákladem“ do jicnů koncentračních táborů. Nejen osvětelskou ikonou, ostatně často fotografovanou, jsou právě studeně kovové rovnoběžky kolejí.³⁶ Ovšem kolejí, po nichž trajektorie povážlivě často vedly jen jedním směrem – ke zplynovacím „koupelnám“ a industrializovaným pecím výkonných krematorií. Železniční síť, mnohdy právě jako v případě připojení Terezína uzádně a takto „jednosměrně“ rozšiřovaná, pak představuje spletitou dopravní pavučinu rozprostřenou napříč celou Evropou, jednu z nejsmutnějších podob něčeho tak pozitivního, jako je propojení kontinentu.³⁷

Právě na zmíněné bohušovické vlečce se setkává vypravěč s Vili Feldem, respektive jej přistihne při nebezpečném setkání s návštěvou z vnitrozemí – zmíněné dvě ženy přinesou Feldovi luxusní a v panujících dobách válečného nedostatku (natožpak koncentračního tábora) nevídané množství proviantu. To ovšem není první setkání – Feldovy osudy se s těmi vypravěčovými střetávají na způsob ponorné řeky. Nejprve setkání na fotbalovém hřišti na Hagiboru, po německé okupaci v židovské (rozuměj – jediné židům povolené) kavárně,

³⁵ Nejednou personifikovaný, např. „Dlouhé vlaky, podobné tasemnicím, přijíždějí s několika stran do nádraží, o němž vévodské město nemělo ani potuchy“ (Bárta 1946: 23–24) – charakterizuje spojení vlaků s Buchenwaldem František Bárta.

³⁶ V případě Terezína to jsou pak fotogenické struktury tereziánských hradeb, což je ovšem také specifické ikonografické přesazení. Srovnej např. lustigovské fotografie Petry Růžičkové.

³⁷ Jako takové si melancholie železnic všimá Petr Málek v knize *Melancholie moderny*: „Nádraží současně metonymicky zastupuje vlak jako jeden z emblematických fenoménů modernity, železnici, která zapříčinila ráznou reorganizaci časoprostoru, vytržení z tradičního časoprostorového kontinua, vedoucí k percepční dezorientaci: labyrint jako obraz moderny“ (Málek 2008: 13).

posléze v Terezíně, v Osvětimi, v poválečném Římě... Devatero téměř kočičích životů, co ti dva, každý sám i spolu, prožijí a přežijí. Přesto: vykání udržující respekt i odstup, sociální až – především v prvních verzích *Vili Felda* – politický³⁸ motiv vzájemného „třídního“ rozdílu (Vili Feld je pouňorový emigrant, to je jeho neštěstí, i zhoubná ztráta jistot ústící ve snahu o získání zpětného víza do Československa a neúspěšný sebevražedný pokus na pražském ruzyňském letišti). A konečně příběhy o Vili Feldovi se postupně stávají epizodami dalších Lustigových knih. Na rozdíl od několikrát převyprávěného příběhu Kateřiny Horovitzové, který variuje od samostatné knihy (Lustig 1964) po synopsi rozsahu tří odstavců,³⁹ má ale proměňování Feldových motivů vlastní význam. Michael Špirit se sžíravou ironií připomíná principy a motivace, s nimiž Lustigův vypravěč zdánlivě bez hranic a logiky snuje své pásmo stejných postav, stejných příběhů, dialogů, myšlenek, zřejmostí až banalit: „Když procházím třeba čtyři verze *Dity Saxové*, připadá mi, jako kdyby spisovatel měnil text jen proto, že je to ten nejlepší způsob komunikace s Lízou Vágnerovou, Toničkou Blauovou, Ditou Saxovou, Britou Mannerheimovou⁴⁰ a dalšími, že je mu s nimi dobře, že raději přehodí tu a tam slovosled, repliku vloží do úst jiné postavy a připíše k ní ještě dvě věty, než aby se pouštěl do nového a úplně jiného příběhu“ (Špirit 2006: 45).

Špiritovo pojmenování je adekvátní, tážeme-li se po motivaci konkrétního psychofyzického autora (výše jsme ukázali i praktické dopady této motivace). Lustigova odpověď je svým způsobem rovněž legitimní: přetvářím dílo znovu a znovu, dokud nejsem

³⁸ Výtku „politické korektnosti“ adresuje Lustigovi Michael Špirit hned dvojnásobně, jednak na příkladu textových proměn povídky „Naděje“ z knižního debutu *Noc a naděje* (Lustig 1958a), jednak příkladu z díla, které stojí – u Lustiga ojedinele námětově mimo holokaust: *Bílé břízy na podzim* (Lustig 1966). Výtku směřuje k tomu, že autor „sám – nikoli jeho postava – zastával politicky korektní názory jak v roce 1958, tak 1992“ (Špirit 2006: 47). Špiritovy příklady politizující konformnosti k převládajícím názorům jsou trefné, přesto bych trochu váhal s tak jednoznačným rovnítkem mezi psychofyzickým autorem / postavou a vypravěčem. Nicméně zmíněné *Bílé břízy na podzim*, dílo, kde Lustig nechává holokaust zcela vně fabule, jsou pozoruhodně jedinou věcí: ne reáliemi pětépáckého vojenského oddílu, ale tím, že v rámci toho, jak je „udělán syžet“ této novely se setkáváme se stejným vyprávěním jako u příběhů s námětem holokaustu. Vyprávění postupuje stejným rytmem, dychtivostí, čtivostí a jsou to nakonec opravdu jen reálie, jež dávají rozpoznat, že nečteme příběh pracovního komanda z I. G. Farben či jiných k Osvětimi přidružených pracovních (= likvidačně pracovních) táborů, ale jen z kárného prostředí vojenské služby.

³⁹ Jednotlivým zpracováním daného námětu v české i polské literatuře se věnuje detailně Jiří Holý ve studii „Smrt Horsta Schillingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa“ (Holý 2007).

⁴⁰ Postavy *Dity Saxové* a dalších knih, obyvatelky domova mládeže v Lublaňské ulici.

spokojen, nemám pocit hotovosti a uzavřenosti. Výsledek se ovšem blíží něčemu na způsob reprodukčního umění: hráč-vypravěč hraje a zkouší interpretovat stejnou skladbu, či vztaženo k umění výtvarnému, maluje „týž“ obraz – nabízí se třeba Vladimír Komárek malující stále stejné/jiné konvalinky a zátiší, s čitelným rukopisem, přítomným i tam, kde – v padesátých letech – sáhne k zátiší s milicionářským samopalem. Fikční dílo opakovaně reprodukuje fikční univerzum. Zajímá mne ale jiná věc: nejen u Arnošta Lustiga ale celé řady dalších autorů a filozofů s osobní zkušeností šoa se objevuje reflexe trvalého zjizvení, následků, jež tato mezní zkušenost zanechala především na duši⁴¹. Nejčastěji palčivé, objektivně nepochopitelné výčitky z – přirozeně pozitivního – faktu, že dotyčný přežil. Absurdní pocit hrozivé viny⁴², že se tak stalo na úkor druhých, pocit nespravedlnosti, s níž se právě dotyčnému dostalo jedinečnosti bytí jako jednomu ze statisíců či milionů, kteří nepřežili. Nezřídka končí i tyto reálné a konkrétní životy sebevraždou – namátkou a napříč časem: Tadeusz Borowski, Primo Levi, Jean Améry.⁴³ A to mluvíme jen o těch, kteří měli osobní zkušenost a tematizovali ji dále ve svém díle, ne o těch, pro něž – téměř fylogeneticky – bylo a je nalezení důstojnosti vlastního života po holokaustu obtížně řešitelnou otázkou.

Součástí těchto úvah je opakované přiznání či konstatování, že z koncentračních táborů přežili opravdu jen ti, kdo měli kromobyčejnou dávku štěstí, častěji ti, kteří se dokázali prosadit v bezohledném boji o přežití každého s každým.⁴⁴ Vítězí silnější či zvýhodnění.

Lustig z tohoto jevu učiní zčásti programovou volbu některých svých hrdinů – ženy se

⁴¹ Lustig s Otou Pavlem pojmenovávají tento druh válečných obětí stavem mezi smrtí a zraněností, postižení nejsou „ani mrtví, ani zdraví“: „Když jsme viděli nádhru zdravých lidských těl, chlapců z továren, děvčat s bílými švihadly [autoři komentují spartakiádu 1965; pozn. F. T.], mysleli jsme bezděčně na všechny mrtvé v obou světových válkách a také na všechny zraněné a na ty, kteří odešli z těchto válek s něčím, co je někde mezi tím, *ani mrtví, ani zdraví* [podtrhl F. T.]“ (Lustig – Pavel 1966: 12).

⁴² „Všichni, kteří neodešli definitivně cestou popela, přinesli s sebou nazpět nikoliv štěstí, ale vinu návratu. Jestliže já ne, pak místo mne někdo jiný, to je věta jejich vlastního odsudku za čin, který nespáchali. Všichni, kteří nezemřeli,“ připomíná Zdeněk Kirschner ve studii o Jiřím Weilovi (Kirschner 2001: 163).

⁴³ Řada z autorů také problematiku sebevraždy explicitně tematizuje, Améry má vlastní filozofii, jak zdůrazňuje, „dobrovolné smrti“ (srovnej Améry 2010), a i psychologie přiznává velkou souvislost mezi takto extrapolovaným existenciálním řešením a uměleckým vyjádřením. Tak např. Josef Viewegh: „Každá konkrétní životní zkušenost má vedle obecných, srovnatelných prvků jedinečnou, individuální kvalitu zejména právě ve vztahu subjektu k vlastní smrti. Takové prožitky nelze postihnout zvnějšku, nýbrž pouze intimním *vcítěním do prožívajícího jedince*. Takový *prožitek je sdělitelný spíše jazykem umění než vědy*“ (Viewegh 1996: 264).

⁴⁴ Blíže k psychologii přežití v podmínkách koncentračního tábora např. Frankl, Viktor E. 2006.

zvýhodňují prostituci či trpěným zneužíváním, muži a chlapci pozicemi v táborové hierarchii (kuchyně atp.) či schopnostmi (kradení, šmelina). Pokusíme-li se odpovědět si na otázku, jaký je svět Viliho Felda a kým Vili Feld-postava různých vydání či i okrajových zmínek vůbec je, dostáváme se k tomu, co ve zcela jiném, kritickém kontextu popisuje Michael Špirit: a sice svébytnému fikčnímu světu, který je zaplněn – Doleželovou terminologií nasycen – tak, že se mi jeví velmi vhodné číst tyto Lustigovy prózy jako reprezentaci jednoho velkého možného světa. Vili Feld prvních stejnojmenných novel je postava, jejíž tajemnost spíše vytušíme z naznačovaného kontextu holokaustu. Židovské reálie spíše Feldův život obklopují, jsou zmíněny třetími stranami (vypravěč, ostatní postavy), než abychom se dozvídali o jeho konkrétních osudech. Ty, o nichž zvíme, jsou spíše zastavenými momentkami a jejich popisem (Hagibor, bohušovická stavba, rampy v Osvětimi, římský byt) – Feld zůstává do značné míry existenciálně záhadný, neúplný, nedourčený. Čtenářsky vzato: několik desetiletí.

Postava nabírá zcela jiný význam a rozměr s vydáním jednotlivých děl tzv. *Židovské trilogie* (Lustig 1992, 2003a a 2003b). Zpřítomněna je zde otázka, která bývá jinak pro recepci fikčních světů uzavřená⁴⁵ – tj. jaké byly další osudy té a té postavy, co bylo *před* a *po* (nejde pochopitelně o návaznosti ve smyslu seriality, prostého pokračování či práce s časem a časovými orientátory). Utrpení, které v dvojím slova smyslu *zkalilo* osobnost Viliho Felda a jež bylo nevyřčeno v samostatných feldovských novelách, se výrazně ozřejmuje. Drastickým způsobem – přitom Vili Feld není hlavní postavou jednotlivých novel, těmi jsou ony tři fantomaticky nádherné ženy (zdůraznění opozic mládí, krása, život atd. × holokaust). Popořadě zjišťujeme, že všechny jsou postupně Feldovými ženami-milenkami, tak jak jim soukolí likvidačního osudu vyměřuje jejich krátký čas. Lustigův neschnitzlerovský, ale

⁴⁵ Ne tak ve světech možných, které ale poznáváme prostřednictvím jejich fikčních reprezentací. Srovnej blíže Dorrit Cohnová. Ta své úvahy o fikci zachycuje v obdélníkovém diagramu, kde nahoře je oblast historie, dole oblast fikce a ze stran formující vlivy režimu gramatické osoby (1. × 3.). Cohnová konstatuje, že „fikční narativ má schopnost zachytit život jako jednotný celek na malé ploše příběhu“ (Cohnová 2009: 33) a že „je to právě jedinečná schopnost zobrazovat postavy, čím fikce nejdůsledněji a nejradikálněji přerušuje vazbu se skutečným světem mimo text“ (tamtéž: 30).

neméně erotický rej končí právě smrtí každé z těchto žen. Jen Vili Feld – stále spíše mlčící (někdy je přítomnost žen/dialogů zjevně nepříjemná, protože nebezpečná) či jen partner v dialogu – zůstává/přežívá. Táborové love-story jsou spíše banální, ale holokaust je v nich výrazně přítomen nejen reáliemi, funguje jako katalyzátor vztahů, které se během pár týdnů vyvíjejí s až zničující intenzitou. Ve světle krátkého času, jež mají hrdinky k dispozici, vlastně ani není jisté, zda postavy milují, mohou milovat, či je pro ně vztah jen čímsi na způsob přiblížení úst k hladině bahna? Ovšem zdola a s lapidárním lapáním po dechu, soulož jako snaha dokázat si, že ještě žijeme, jsme sami sebou a tím pádem i možností být (s) druhým. Příznačně toto vše jsou spíše možnosti Feldem přijímané – co se nabízí, je přijímáno. Přesto je ale zřejmé, že při jeho relativní (táborem absolutně zrelativizované) kultivovanosti⁴⁶ není možné, aby těch několik životů natěsnaných do šíleného období koncentračnických let nezanechalo šrámy na jeho duši. Protože proměna Feldových žen v dým je ztrátou. Nést příliš ztrát se ukáže – i na konci právě původního příběhu, v němž celý tento kontext ještě neznáme a nemáme – úkolem těžkým i pro takového suveréna, jako je Feld. Je sice možné, že ten odpovídá své partnerce na otázku „Ty to dokážeš vypustit z hlavy?“ slovy: „Dělám si starosti, jak se ráno najím, abych přes den vydržel. Nebo abych vydržel bez jídla. Neregistruji mrtvé, přeskakuju v duchu, co nemůžu změnit“ (Lustig 2003b: 150), ale zároveň jeho celková charakteristika a další osudy ukazují, že toto je „skok v duchu“, který prostě udělat nelze.

Zobrazení holokaustu je tak mnohem dynamičtější, čteme-li tento fikční svět Arnošta Lustiga šířeji než jen jako reprezentaci vymezenou uvedenou trilogií. Je to rej, v němž ti, kteří přežívají, jsou svědky mizení blízkých osob. Přitom všechny postavy v tomto táborovém světě jsou fakticky mazáky svého druhu. Nejednou to samy konstatují (kápo Boderová, v osvětinském táboře „stará žena“ – je jí něco přes třicet let) a nejednou otevřeně reflektují, jaký je čeká osud. Tím vším ale mají a podržují svoji identitu, jméno a osud, a představují tak

⁴⁶ K tomu patří samozřejmě i to, že je velitelem bloku, tedy opět vězněm (nepatrně) privilegovaným, s výhodami i nebezpečími z toho plynoucími.

opozici paměti skutečnému holokaustu, který masu lidí identity zbavil, ponížil, okradl a oklamal a posléze téměř doslova sešrotoval⁴⁷ a nakonec spálil. A ať již je – nejen Lustigova – literatura s námětem holokaustu psána z jakýchkoliv pohnutek, téma zachování paměti, třeba proklínané nebo vzývané („Největším darem člověka je lidská paměť.“; Lustig – Pavel 1966: 11) je v psaní o holokaustu tím nejdůležitějším. Zachytit holokaust lze způsobem věcně empirickým, například rozrůstajícími a zpřesňujícími se databázemi památníku Yad Vashem,⁴⁸ ale plnost světa, který tak drasticky zmizel, s nemenší přesvědčivostí zachytí i fikční svět, třeba právě svět Arnošta Lustiga.

2.2 Ghetto bez zdí. V poválečné záplavě svědecké a dokumentární literatury, která se soustředila především v literaturu vězeňskou a táborovou, diskutovanou na stránkách dobových periodik (*Naše osvobození*, *Hlas revoluce*, *Věstník židovské náboženské obce* ad.), jako bychom nacházeli holokaust chrlený, rychle a důraznými expresivními tahy, soustředěný na mimoumělecké funkce. Přitom právě společensky mnohem nuancovanější, intimnější a psychologický typ literatury se omezuje jen na několik děl, a až s odstupem bezmála deseti let se tyto tendence prosadí výrazněji u autorů, jako je zmíněný Arnošt Lustig, Josef Škvorecký, Ladislav Fuks. Vedle lehce sentimentálního románu⁴⁹ *David bude žít* – je pozoruhodné, kolik různých výrazových poloh v krátké době F. R. Kraus dokázal najít (Kraus F. R. 1945 × Kraus F. R. 1949) – jde především o dílo Jiřího Weila z roku 1949 *Život s hvězdou* (Weil 1999). Jeho ojedinělost a prvenství⁵⁰ doprovázejí zároveň výlučné osudy –

⁴⁷ Srovnej překvapivou interpretaci Hrabalova Haňtova lisu z *Příliš hlučné samoty* jako alegorie holokaustu od Urse Heftricha (Heftrich 2009). Tam ve spojení s romským holokaustem.

⁴⁸ The Central Database of Shoah Victims' Names, přístupné na http://www.yadvashem.org/wps/portal/IY_HON_Welcome [přístup 4. 1. 2011].

⁴⁹ Nejde o hodnocení, spíše věcný popis – hlavní hrdina, lékař, se dojemně loučí s Prahou den a noc před transportem, obchází milovaná místa, sentimentální je zachycení rodinných vztahů, happy end i ostenativně deklarovaná víra v lepší společenské zítřky se Sovětským svazem v čele... (Zatímco ještě v knize *Plyn, plyn...*, *pak oheň* /Kraus, F. R. 1945/ zmiňuje krutost „rudých“ kápů.)

⁵⁰ „V české próze meziválečné a i po roce 1945 je Weilovo dílo bez kontextu. Neznamená to, že by byl literárním zjevem výlučným. Vyšel však z jiné románové poetiky než ta, v jejímž rámci se česká próza rozvíjela“ (Greibeníčková 1967: 22).

Jan Grossman k nim v doslovu k druhému vydání knihy napsal: „Do soustavy dogmatismu se nevešel ani Weilův život s hvězdou. Po ostré kritice zmizel z knihkupectví a knihoven a stal se nanejvýš exemplární ukázkou ‚dekadence‘ a ‚zhoubného existencialismu‘“ (Grossman 1964: 155). Jako by musela i společnost na přijetí takového díla určitým způsobem dozrát.

Přítom ich-formní román, introspektivní vyprávění Josefa Roubíčka, je naprosto apolitický⁵¹, jeho hloubka tkví právě v reflexi nejběžnějších, přítom ale niterných situací (Grebničková mluví o animální rovině), jako je vztah s kocourem, (nucená) práce na zahradě, obstarávání jídla (cibule), cigaret atp. Přesto první vydání uvádí Jan Grossman do literatury slovy „Weilův román *Život s hvězdou* boří celou svou strukturou dosavadní průměrný typ české válečné a okupační prózy, ustalující se pomalu v konvenci. Po čtyřech letech [...] můžeme konstatovat, že próza rostoucí ze setrvačnosti realistického románu se až na několik málo výjimek nedovedla s českou válečnou skutečností vyrovnat“ (Grossman 1949: 211). Srovnáme-li jeho slova s díly, jako je například Pluhařův román *Touha, chléb můj* (Pluhař 1947), hned pochopíme k jakému kontextu Grossman dílo vymezuje, a co působí jako zjevení až do dnešních dob. Mukařovského „vývojová tendence“ zcela jasně vyzdvihuje *Život s hvězdou* jako přelomové dílo.⁵²

Nejde ale jen o evokaci židovství, jakkoliv je jeho podíl na existencialistickém vyznění celého románu klíčový. Grossman zmiňuje inspirativní proud, hlasy z emigrace: Egona

⁵¹ Což je v poválečných dějinách literatury dostatečně diskvalifikující a politická vlastnost sama o sobě. Ne náhodou třeba ještě v roce 1987 v triptychu *Akorďy života* vyjde Fuksův *Pan Theodor Mundstock* společně s *Romeem, Julií a tmou* a *Marianou Radvakovou* (*Akorďy života* 1987), zatímco Weil není po dlouhá dvě normalizační desetiletí ani zmíněn, vrácen čtenářům až po revoluci.

⁵² Podobně přelomový je i Weilův *Žalozpěv za 77 297 obětí*, který rezignuje na syžetově souvislé vyprávění, pracuje pouze s epickými fragmenty a zároveň skrytou (nevyznačenou) koláží zapojuje autentické „neliterární“ prvky. Tento postup je zcela avantgardní, ve smyslu vývoje soudobé poezie, i ve smyslu čtení dokumentární, faktografické literatury jako potencionálně fikčních uměleckých textů. Jestliže soudobě se *Životem s hvězdou* něco podobného vytvoří ve filmu *Daleká cesta* Alfréd Radok (1948), když zapojí autentické, čerstvě historické záběry (kohezi zajišťuje celková černobílá snímku), jde přeci jen více o citaci jako prostředek mezinárodní identity, zatímco Weil integruje pretexty zcela a bez distinkcí, jež nemají pro umělecký celek smysl. (Když o víc než půl století později cituje archiválie ve svém filmu *Katyně* Andrzej Wajda /2007/, činí tak přesně naopak s jasnou (?) distinkcí: nyní černobílá „pravda“ × nyní zase „moje barevná fikce“.) Ke vztahu Alfréda Radoka a Jiřího Weila srovnaj Veronika Ambros(ová) (2006) a Petr Málek (2011).

Hostovského a Jiřího Muchu⁵³, právě jako směr příznačně zachycující neheroické hrdiny, rozvolňující syžetově-fabulační vztahy (nikoliv na úkor epické linie) na pokraji všedního. Weilův hrdina je exponován do polohy krajního outsidera v tom nejdoslovnějším slova smyslu. Josef Roubíček je vyobcován z „lidské společnosti“, jeho život je se životem jeho soukmenovců řízen *zájmeny* (*oni* – Němci⁵⁴), smrsknut labyrintem příkazů, zákazů, nařízení. Hřbitov je proměněn v zelinářskou zahradu, Roubíček v nuceného zemědělce. Výrazný existenciální rozměr vytváří přítomní deníkovost jeho záznamů a „dialogická“⁵⁵ (fatická) funkce, s níž se mluvčí obrací na nepřítomnou, mrtvou Růženu (chvíli trvá, než pochopíme její virtuálnost), s níž realizuje valnou většinu své „reálné“ komunikace s kocourem Tomášem. Fikční svět, s nímž se zde setkáváme, je modelován reprezentující postavou vypravěče Roubíčka a jeho psychologickým typem. Růžena je Roubíčkovou vzpomínkou i možností, vnitřním dialogem, ženským *Id*. „Tragedie tohoto židovství není vrcholnou tragedií osvětimského plynu,“ pokračuje Jan Grossman, „je to tragedie každodenního úporného zdolávání a podkopávání lidství obrovskou a jakoby neviditelnou mocí, nepochopitelnou ve své nesmyslnosti“ (tamtéž: 213). Nesmyslnosti, které není Roubíčkovu já dlouho schopno čelit (jak uboze pak působí zbytek společnosti, třeba rodina Robitschkova, v níž dcera přemlouvá otce s „nehodícím se rasovým“ původem k sebevraždě):

„Jejich moc nesahá tak daleko, aby pro nás vymysleli život po smrti. Udělali by to jistě, kdyby mohli. [...] Nejhorší je, že musíme žít ten život, který pro nás vymysleli. Je to těžké žít životem, který pro vás vymyslel někdo jiný“

(Weil 1999: 171).

Roubíček nakonec v dialogickém zápase zvítězí nad sebou samým, zvolí náročnější cestu útěku (svobody) před „klidnou sebe-vraždou“ nástupu do transportu („Bylo by mi dobře,

⁵³ Nejsm si jist, nakolik tento vývoj dále Mucha potvrzuje např. dílem *Válka pokračuje* (Mucha 1949).

⁵⁴ Zpravidla hledáme zájmená pojmenování pro oběti, ne viníky.

⁵⁵ Uvozovky proto, že jde spíše o dialog-utopii. Jiný typ existenciálního dialogu vytváří o mnoho desetiletí později Hana Bořkocová v *Soukromém rozhovoru*, kde dialogizuje vzpomínky do přímých promluv svého já v prolnutí různých časových vrstev (např. Bořkocová 2004: 134–135).

protože bych měl klid, bylo by to smíření a zaniknutí bez bázně a hany,⁵⁶ promlouvá sám k sobě v příliš vědoucí presupozici; tamtéž: 230).

Toto je základní paradigmatický a výrazný humanistický rozdíl oproti útrpnému – třebaže mnohem pravděpodobnějšímu (minimálně častějšímu?) typu Theodora Mundstocka (Fuks 1963). Mundstock reprezentuje typ „malého člověka“, který usiluje o to, přizpůsobit se očekávaným drakonickým podmínkám. Bezelstná a naivní snaha být připraven na mezní situaci vede k jeho flagelantskému zocelování se. Fuksův personalizovaný vypravěč v třetí osobě je velmi niterně psychologizovaný (ovšem stín-alterego Mon je snad příliš závislý na vzorech v podobě Weilovy nepřítomné Růženy či kocoura Tomáše), přičemž je pozoruhodné přecházení mezi světem pro Mundstocka přirozeným a světem jeho strojené fikce. Vypravěč tuto metalepsi realizuje na velmi malém prostoru, k střídání dochází i v rámci téhož odstavce – podívejme se na scénu, v níž poprvé, v „památný pátek měsíce ledna roku 1942“ (Fuks 1963: 100), „nejšťastnější den pana Theodora Mundstocka“ (tamtéž: 97) začne Mundstock svou přípravu:

„Pan Theodor Mundstock se dívá. Dívá se pozorně. Ale co vidí, to jeho pokojík není. [...] Pan Theodor Mundstock se dívá pozorně a vidí – nádraží.

[...] Někdo na peróně volá, vy jedna svině, Sie eine Sau! Táhněte, nebo vám zpřerážím nohy! [...]

Pan Vorjahren ho vidí také, ale na rozdíl od pana Mundstocka, který se jen dívá, pan Vorjahren je ten, který táhne. Po peróně kufř s padesáti kily k vlaku, který je připraven k odjezdu. Zbývá mu čtyřicet kroků, dálka strašlivá.

[...] Pan Mundstock poznává, že se musí také vědět, jak kufř vzít.

[...] Flanel! [...] Pan Vorjahren ovšem flanel nemá, a proto mu ten v uniformě může spílat a kopat do kufru, to je logické.

A pan Mundstock, jak stojí na peróně a pozoruje pane Vorjahrena, vlekoucího se k vlaku, zčistajasna se pohne a odchází.

Odchází do předsínky za plentu, otvírá skříň a tam dole, kde má boty, provazy a nitě, najde flanel.

[...] Ale proboha, co se zatím děje na peróně?

[...] Lokomotiva nedočkavostí jen hoří, ubožáka s kufrem si ani nevšimne. Bezduchý stroj, který nemá soucit“

(tamtéž: 106–109).

Vorjahren je Mundstockův „nepřipravený“ známý, doslovně pojmenovaný jako *minulé roky*, jež nás vedou k interpretaci, že Mundstockovy přípravy jsou něčím jako vzpomínkami na

⁵⁶ Jde u Weila o důležitý paradoxní motiv viny: měl jsem právo vymknout se osudu ostatních, osudu „mého společenství“? U Weila jde o autobiografický ohlas, podobně jako skrývání připomene Jindřicha Heislera u malířky Toyen či neúspěšný příběh ukrývání v Bořkovcové povídce „Znáte tuhle?“ (Bořkovcová 1971: 70–91).

budoucnost. Mundstock se na transport teprve připravuje, ale s důsledností tak empirickou, jako by jím již prošel. Svět jeho psychického mučení je sycen zkušenostmi jiných, chronologicky pozdějších světů, jde mnohem více o meziglobální kataforu nežli introspekci. Mundstock si osvojuje budoucí kolektivní zkušenost, která se stává pozdější kolektivní pamětí. Protože on i vypravěč jsou důslední, děje se tak i v jazykové rovině, máme tu celé mnohohlasí využívající různých druhů nepřímých řečí. A opět explikaci základní topiky: strojovost (továrna na smrt), železnici jako zneužitý civilizační nástroj, lhostejnost okolí, absurditu. Mundstockovo sražení autem ve chvíli, kdy dle své metody přehazuje kufr z ruky do ruky, aby správně hospodařil se silami, připomene tragický osud Jiřího Ortena.

2.3 Ghetto v nich – v nás. Prosazování psychologie do reprezentace holokaustu je přirozenou tendencí, s níž ustupuje potřeba zobrazit ve prospěch potřeby čtenářem otrást zevnitř, dosáhnout esteticky účinného přerodu. Dialogičnost s nepřítomnými, tedy explicitní podtržení a funkční zatížení mezer ve fikčních světech, je v tomto procesu příznačná. Putíkův pacient zotavující se z pobytu v koncentračním táboře v sartrósky pojmenované novele *Zed'* (Putík 1962, podobně jako Mňáčkův hrdina v románu *Smrt si říká Engelchen* /Mňáčko 1960/, slovenský originál o rok dříve) spějí ke svému uzdravení právě ztrácením vidin, dialogickým prolínáním se světy minulými, kterou jsou pro nás jako čtenáře nutně neúplnými, ale s výraznou celistvostí ovlivňují přirozený svět prostředkujících je hrdinů. U Putíka je pointou celou dobu prázdná, čistě ustlaná sousední postele, která předtím dlouho pronásleduje těžce zmítaného pacienta „lágrovým slangem, du Slawiner, du arschloch, du Drehsack“ (Putík 1962: 11) – „Mého společníka ještě neopustila vězeňská psychóza, to je všecko“ (tamtéž: 12).

Vězeňská psychóza, psychóza holokaustu – může někdy někoho vůbec opustit? Není i lustigovsky energické *carpe diem* svého druhu posttraumatickou psychózou? Vztaženo k fikčním světům holokaustu – jakmile se stane holokaust součástí jejich (meziglobálních)

identity, je jejich neoddělitelnou, neuzavorkovatelnou součástí. Paměť se stává do sebe uzavřeným ghettem, které vždy nějak dostihne světy aktuální.

V kapitole „Zmizelý svět holocaustu“ v monografii o Viktoru Fischlovi Martina Halamová analyzuje svět zmizelé paměti srovnáním s dílem H. G. Adlera – oba autorské světy, které scelují díla nejen fikční, ale i historiografické a publicistické povahy, neztrácejí ve světě po holocaustu optimisticky orientované hledání člověka za mezní situací. „Holocaust se vymyká logickým zákonitostem, není světem vycházejícím z dosavadní lidské zkušenosti“ (Halamová 2010: 103), jakkoliv je pro hrdiny Fischlových knih jejich součástí. Poprvé se toto téma objevuje již v autorově beletristickém debutu *Píseň o lítosti*, jejíž rukopis navzdory vítězství v literární soutěži ELKu v roce 1947 vyšel česky až 1992. Expozice knihy začíná klíčovou lokalizací: nádražím. Do jihomoravského městečka přijíždí Daniel, jediný přeživší z židovského společenství, které nastoupilo svoji poslední cestu právě na témže nádraží. Místo je jakýmsi palimpsestem paměti, hrdina vystupuje z vlaku do přirozeného fikčního světa, v němž by „nedovedl říci, proč vlastně přijel. Věděl, co najde a co nenajde. Věděl, že se vrátí rozdrásán, jako by se prodíral hustou stěnou trní“ (Fischl 1992: 6). Na témže nádraží jeho paměť projektuje tísňící se dav – transport nastupujících židů, za mlčenlivého přihlížení (v lepším případě, výjimkou nejsou ani posměšně vítězné projevy primitivního antisemitismu) ostatních obyvatel, „jen kulhavá Kačka, která u nich sloužila, neskrývala slzy“ (tamtéž: 7). Fischl záměrně zalidňuje svůj fikční svět množstvím obyčejných postav (Halamová 2010: 77), jeho dílo vykazuje vzácnou jednotu v čase – po mnoha desetiletích je autorem předmluvy ke knize Heinze Jakoba Taubera s dokonale příznačným titulem *Atlantida holičských Židů* (Fischl 2003⁵⁷). Opačně postupuje v pozdějších textech z osmdesátých let, v prvním díle *Jeruzalémského triptychu* – románu *Dvorní šašci* (Fischl 1990) a společném díle s bratrem Pavlem *Hodinář z uličky Zvěrokruhu* (bří Fischlové 1992). Obě výrazné prózy stojí opět mezi

⁵⁷ „[...] otec autora této knihy, Dr. Moritz Tauber, dobrý lékař, [...] chodil do školy s mým otcem a hodně mi svým vyprávěním pomohl při psaní mé románové prvotiny ‚Píseň o lítosti‘“ (Fischl 2003: 422).

několikerými časovými rovinami, mezi nimiž určující je reprezentace minulosti přežitého šoa a vracejícího se traumatu. Ve *Dvorních šaškách* se setkáváme s líčením příběhu ozvláštěné čtveřice mužů, kteří se nahodilostí osudu i díky svým schopnostem stanou „dvorními šašky“⁵⁸. Postava bývalého soudce, který ztratil po zážitku koncentračního tábora ochotu soudit cizí činy a osudy, protože mu zvláštní relativizující i empaticky vizionářská schopnost zjevuje příčiny činů ostatních lidí, líčí rezidentní přítomnost šoa ve fikčním světě vyprávění takto: „Nač vzpomínám – a ani to není pravda, protože nemůžeme vzpomínat na něco, co jsme nikdy nezapomněli –, o čem se mi dosud zdá, jsou zcela jiné věci“ (Fischl 1990: 11). Paměť jako nevolní akt, podobně jako sen. Iracionální fenomén šoa, dějin, způsob, jímž náhody zasahují do životů obyčejných lidí, jako když na jeruzalémském tržišti vybuchne teroristova puma a zabije lidi okolo: stačilo pár vteřin a oběti by byly přešly o pár metrů dále, do bezpečnější vzdálenosti. Než takto vyústí děj *Dvorních šašků*, čteme napínavý příběh o vině a trestu, jako by právě individuální rovina dokázala setřít hrůzyplnost průmyslového vyvraždování. Jeden ze čtveřice, Adam Wahn, vypátrá vraha své ženy, žijícího v poklidu Jižní Ameriky. Dlouho připravované pomsty sice není morálně schopen, překvapen ale dovede nacistického důstojníka k dobrovolnému sestupu do mořských vln, sebevraždě utonutím.

Sebevražda je i snem o klidu a míru v duši pro hodináře z románu bratří Fischlů. Sen-noční můra, bezdětnost a latentní absence smyslu života přivedou Viktora Bluma, hodináře, který se vyučil svému řemeslu v osvětivském táboře, k stoicky bilančnímu rozhodnutí. A je to právě opět nemotivovaný podíl náhody, která do jeho hodinářsky pravidelného životaběhu vnese malou návštěvnici – dítě. Malá Dalila svou iracionalitou i nakažlivým přesvědčením o smyslu, hodnotách a radosti dovede otřást mužem, jenž jako by chtěl naplnit fakt, že již dávno před odchodem do Izraele zemřel v hromadném hrobě v Auschwitz-Birkenau.

⁵⁸ Ze středověkého slovníku tak není přejato jen *ghetto*, ale i tento nevolnický obraz neomezeného vladaře, v daném případě velitele tábora Kohla.

„Proč, chtěl vědět, proč byl vybrán z tisíce jeden, aby přežil? [...] Proč já? [...] Jedni přežili, aby vydali svědectví. Jiní zůstali jako živé pomníky, aby připomínali, co všechno může člověk přežít. Byli i takoví, jejichž posláním byla pomsta, ale takových bylo jen málo,“ (bří Fischlové 1992: 19) uvažuje nad absencí svého poslání Viktor Blum. Vrátime-li se k větě citované v úvodu této kapitoly – v každém „táboře musí být nějaký ten básník, aby tento život (ano, dokonce i tento život) básnický prožil a mohl jej ztvárnit“, zjišťujeme, že v případě Viktora a Pavla Fischlových se setkáváme s básnickým prožitkem pozoruhodných kvalit, zvláště když uvážíme, že prožili druhou světovou válku v londýnském exilu. Svět jejich fikce tedy stojí na neempirickém poznání, cennějším o empatii a filozofický rozměr, který dokázali znakům své reprezentace vtisknout.

IV. Holokaust jako literární transdukce

„Dnes ráno tedy začala válka. Nějak mi to ještě neproniká vědomím. Představoval jsem si patos, křik, nebe plné letadel, všechna ztělesnění hrůzy. [...]

Válka: nijak literárně, ani pro zvuk toho slova. Válka! Velká doba. Je to podvod.“

Jiří Daniel v deníkovém zápisu 1. 9. 1939¹

„Co vykládal baron Prášil o svém pobytu v koncentráku, nemusí být nezbytně pravda“

Název kapitoly (Drašnar 1996: 114)

¹ Daniel 1998: 9.

1.1 Holokaust jako fikce. Fikce jako transdukce. Již pouhé zařazení této kapitoly jako závěrečné může sugerovat určitou vývojovou kulminaci, ať již představou chronologickou: zde se budeme zabývat reprezentacemi holokaustu z posledních desetiletí, nebo představou kvalitativní: zde se budeme zabývat vrcholnými díly. Není, či jen zčásti je tomu tak. Jednak za pomyslný vrchol asi opravdu považujeme počátek šedesátých let, kdy se především reprezentace šoa jako intencionálně fikčních děl počíná, byť doprovázena dalšími funkcemi (např. paralela s dobovými nesvobodami), jednak jsme vetkli do funkčního pojmenování kapitoly pojem Doleželovy transdukce (Doležel 2003). Ta není pojmem hodnotícím, spíše technicky věcným, bez časového kontextu. Tak, jak tomuto pojmu rozumíme, jde o způsob, jímž jednotlivé textury reagují na fikční světy ostatních děl. Jde o způsoby přetváření, navazování a především přepisování. Doleželovi jde ale o něco více než jen o jednotlivé intertextuální vazby, které by vysledovávaly způsob mezitextové komunikace v rovině lingvo-literární analýzy. Literární transdukci, jak příhodně vykládá Doleželovo dílo Alice Jedličková, jde autorovi o „objasňující způsob, jímž modernistická literatura transformovala mýtus“. Princip literární transdukce je pak „postmoderní způsob mezitextového navazování, jehož povaha sahá od alterace až po polemický přepis fikčního světa zkonstruovaného pretextem“ (Jedličková 2005: 215).

Doležel sám v *Heterocosmica*² zmiňuje, že svou prací prezentuje teoretický koncept včetně příkladných ukázek jeho možných aplikací, nicméně teorie fikčních světů teprve „musí vyústit v historii fikčních světů“ (Doležel 2003: 197). Považuje takové vyústění za možné budoucí uplatnění poznatků teorie fikčních světů. Ačkoliv samotná tematologie je, podobně jako intertextualita („vstup existujícího textového materiálu do tvorby následnických textů“; tamtéž: 197), jen jedním z analytických nástrojů na cestě k této historii, domnívám se, že je právě velmi vhodným polem pro mapování těchto mezisvětových vztahů. Tedy nejen evidenci

² „Doporučuji, aby se *Heterocosmica* prohlásilo za slovo nesklonné“ (Doležel – Kubíček – Bílek 2005: 244).

analogií, ale i jejich usouvztažnění, zesíťování. Podobně jako mezi fikčním světem literárního díla a světem aktuálním existuje řada mezisvětových výpůjček, identických míst, fungují tyto vztahy i mezi jednotlivými díly/jednotlivými světy. Rovněž na úrovni motivovaného a signalizovaného vztahu (intertextualita, aluze, citace) či vztahu odpovídajícího mezisvětové mezeře. Ta bývá vyplněna jak obecně kulturní presupozicí (čtenářskou kompetencí), tak právě transdukcí, ve smyslu zpracování konstrukce jiného fikčního světa světem novým; případně nerozpoznána.

Rozlišení, které podává Alice Jedličková, když navrhuje terminologickou dvojici „*pretext* jako myslitelný bezprostředně předcházející text a *prototext* jako primární konstrukci určitého fikčního světa, která stojí v pozadí procesu přetavení různě dlouhého intertextového řetězce v kulturní konstrukt“ (Jedličková 2005: 215; podtrhl F. T.), mi přijde velmi vhodné. Právě téma tak sémanticky polyvalenční jako holokaust (ukázali jsme četné valence k aktuálnímu světu a historii i historiografii, valence k ideologizaci a vůbec funkčnímu zatěžování děl s námětem šoa, valenční otevřenost k metaforizaci, hyperbolám a tropizaci vůbec atd.) přitahuje v četnosti i expresivnosti svých zpracování zákonitě i možnost přepracování, mezisvětových překladů. A to aniž by přitom museli autoři postupovat vždy záměrně či vědomě. Intensionální i extensionální kvalitu může objevit v jejich světech až interpretace. Proto můžeme jako literární díla číst třeba i edici dobových dokumentů – jako absurdní literární díla. Jejich absurdnost je založena nejen dobovými prameny, ale také celkovým uspořádáním, v jakém nikdy dobově nebyla, nemohla být vnímána. Soubor nařízení nebyl nikdy koncipován jako kniha či dílo (jak působí dnes například Hyndráková – Machatková – Milotová 2003).

Literární transdukce holokaustu je možná právě proto, že holokaust se stal samostatnou kulturou, jak konstatuje Imre Kertész (zejména v eseji „Holokaust jako kultura“ – Kertész 2003). Jako taková prochází i „holokaust jako kultura“ všemi možnými postmoderními

obraty, jakkoliv fakt, že „pamiatka Osvienčimu sa ritualizuje, inštrumentalizuje, stáva sa abstrakciou“ (Kertész 2003: 153), nevnímá každý, často zejména pamětníci ne, jednoznačně pozitivně. Kertész přitom sám je jedním z přímých svědků-obětí šoa.

2.1 Budování nového mýtu. O mýtotvornosti holokaustu³ svědčí již od počátku stále přítomná představa jeho nevyjádřitelnosti, nezobrazitelnosti. Ale již bezprostřední svědectví a dokumenty toto obrazoborecké tabu už svou pouhou existencí nepotvrzují, naopak utvářejí postupně matérii, budoucí topiku, ale také soubor strategií, s nimiž může být budován mýtus nový. Mýtus – něco dávného, s reálným snad základem, něco obtížně ověřitelného, svědecky předávaného, z generace na generaci, od očitých svědků ke svědkům těchto svědků (orálním svědkům), k literatuře (čtenářům) – která zachycuje reprezentaci a v čase se sune stále více a více, nevyvratitelně, na místo očitých svědků. K holokaustu nám nakonec nezbude než literatura. Mýtus, který opět sám tvoří nová pojmenování, například „Ten den, kdy jsem [...] potkal muže, který přežil Osvětim,“ opakuje téměř s rytmičkou hymničností vypravěč Topolova *Výletu k nádražní hale* (Topol 2007: 112), „protože tohle byl den / kdy mě okradli / to byl ten velký den / kdy jsem potkal muže / který přežil Osvětim / a všechno mělo svý / vlastní rozměry / a něco z toho / bylo skutečný“ (tamtéž :126).

Texty Jáchyma Topola bývají označovány jako tekuté, poukazováno bývá na mnohočetnost jeho fikčního světa (např. právě Jedličková 2005: 210). Platí to především o *Sestře*, jejíž výrazná osvětimská scéna – 6. kapitola s názvem „Měl jsem sen“ – byla již

³ Nás zajímá mýtotvornost, která směřuje k utváření poetiky. Ukázali jsme již mýtus ideologizující, který spíše židy upozadoval, nicméně politické konsekvence nemusí být spojeny vždy jen s dobou minulou a s komunistickým režimem. Novodobé politické důsledky holokaustu a jeho reprezentace, vzpomínání, ukazuje ve své poslední práci Pavel Barša (Barša 2011), počátek jeho úvah můžeme sledovat v doslovu k českému překladu Finkelsteinova *Průmyslu holocaustu* (Finkelstein 2006) a v dalších pracích. Jde tedy o palčivé otázky všímající si aktualizovaných reprezentací holokaustu v rámci novodobých podob sionismu (např. od roku 1951 tradiční izraelský *Yom HaShoah – Holocaust Remembrance Day*), izraelsko-amerických vztahů atp.

vícekrát analyzována⁴. Třebaže těžko může vypravěč říci „měl jsem / prožil jsem mýtus“, vnímám zde snovost analogicky. Již svou gramatickou, první osobou nejméně spolehlivý vypravěč dokonce předem výslovně zpochybňuje, co říká, upozorňuje, že je spíše jen méně zodpovědné médium a především sděluje, že sen není určen k dalším výkladům, interpretacím, sen je sen, mýtus-neměnná skutečnost sama o sobě: „Nezapomeňte, že jsem jen nositelem snu a že možná ani nevyjadřuju svý bezcenný názory. [...] Jak jsem tak mluvil, napadlo mě, že celej sen je past... ale interpretace a komentáře k důležitějším snům sou zakázaný“ (Topol 1994: 86–87).

Sen-mýtus opět ohledává jméno, přátelé letí na koberci a „najednou hele: ve vzduchu byla cedule, náká šipka se směřovkou. Tak sme tam vypálili a tam bylo napsáno *OS – 5 km*“ (tamtéž: 87). Následně vyprávění nechává čtenáře i postavy uhadovat cíl cesty, nabízí záměrně mimikry jiných kontextů – *OSADY*⁵, posléze z dalšího návštějí *OSVĚŽOVNY*..? Jde o ironickou retardaci, protože nejen, že verzálami zvýrazněná slova zaznamená čtenář vizuálně (vertikálně) na stránce ihned, ale bezmála dvacet let od vydání lze i předpokládat, že autor Topolova významu i věhlasu již málokdy bude mít čtenáře zcela neobeznámeného před vlastní četbou. Jako je součástí kulturní paměti například znalost jmen psů či místa děje u *Babičky* Boženy Němcové⁶, lze předpokládat, že o osvětimském snu ví dnes čtenář již předem, když bere *Sestru* do ruky. „A když jsme popadali [...], stáli některý po pás v popelu, jiný jen po kotníky, jak kdo spad. Byl to popel ze spálených lidí, bratři moji, ze židů. [...] A

⁴ Srovnej např. Kliems 2007, Málek 2011 a další. Petr Málek svoji studii uzavírá slovy: „Desakralizace tradiční ikonografie šoa svědčí o vyčerpání dosavadních obrazů a postupů, může však otevírat nové možnosti estetické aktualizace. Tato díla tak svým způsobem odpovídají na Adornovu výzvu“ (Málek 2011: 197).

⁵ Daniel Vojtěch charakterizuje prozaický styl Jáchyma Topola jako styl spojující do symbiózy dva disparátní světy: „U Topola vždy najdeme dva světy. Svět všední, vražedný svou tryskem míjející běžností, na nějž nelze než řvát anebo na něj kašlat a ‚vymazat‘ se z něj [...] a ‚krajinu s Indiánama‘, ale také s gangstery, Karlem Mayem a Monte Christem, zkrátka krajinu *skutečného* příběhu“ (Vojtěch 1994: 6). V literární charakterizaci prostřednictvím aluzí k dalším fikčním postavám, respektive světům fikčních děl pokračuje i Ivo Říha: „Je to zmocňování [se] bojem, je v něm něco z *Pána much* a něco z *Rychlých šípů*. A z *Trnové dívky*“ (Říha 2008: 101; poslední je dokonce Topolovou edicí indiánských příběhů).

⁶ O tom, že k literární transdukcii může docházet i ve světech recepčních textů, svědčí Pynsentovo srovnání *Babičky* s Hitlerovým manifestem *Mein Kampf* (Pynsent 2006).

ten popel [...] se nám začal lepit na boty a šaty a těžce se nám šlo. A tam, kde nebyl popel, byly kostry, lidský kostry, moře, nekonečný příšerný moře kostí, bratři“ (tamtéž: 87–88).

Věta „těžce se nám šlo“ jednoznačně ukazuje dědictví – prototext, který je naší kulturní konstantou. Topolův narativ je přepisem světa primárních svědectví, výpovědí a dokumentů. A i ty, jak jsme se pokusili ukázat v druhé kapitole, mají tendenci být organizovány jako literární díla⁷, byť jde spíše o součást jejich komunikačních strategií než o budování intencí uměl(eck)ých světů. Podívejme se vedle Topolovy krajiny kostí a popela na pravidelně rýmovanou až erbenovsky vystavěnou báseň „My mrtví žalujem!“, jež je – literární – přílohou prvního vydání *Továrny na smrt*:

*Ne, na našich hrobech nehnijí kříže
a náhrobky se neklenou,
ne, nejsou tam věnce, ni tepané mříže,
andělé s hlavou skloněnou,*

*vrby a věnec se zlatým vláknem,
svíčka, jež nikdy nezháší.
My hnijem v jamách, politi vápnem,
v kostech nám vítr haraší.*

*Vybledlé lebky beznadějí
na ostnatých se drátech chvějí
a popel náš jde do všech stran
v tisíci urnách rozmetán.*

*Tvoříme řetěz kolem světa,
semena větrem rozvátá,
čítáme dny, měsíce, léta,
čekáme, čas nám nechvátá.*

*A stále víc je nás tu dole,
bobtnáme, rostem den co den,
už nadouváme vaše pole,
až jednou pukne vaše zem.*

*A potom vyjdem, strašný řad,
na lebce lebku, s hnátem hnát
a zařvem ve tvář lidem všem:
My mrtví žalujem!*

(ženský anonym in Kraus – Schön 1946: 196–197)

⁷ Možná je přesnější pod vlivem recepční estetiky říci, že může jít spíše o tendenci ve čtení těchto děl – nicméně nebylo by to v takovém případě to samé? Literární organizace děl/literární čtení děl primárně psaných „vně literárního syžetu“.

„Tohle je skutečnost a ňáká blbá,“ promluví postava Davida, což rovněž nemusí být náhodné jméno, kromě samozřejmého biblického odkazu, můžeme připomenout i román rovněž ústící v Osvětimi a s jasným poselstvím už ve svém názvu zapřísahajícím *David bude žít* (Kraus F. R. 1949). Zvlášť když uvážíme sémantickou začleněnost většiny ostatních jmen (hlavní vypravěč *Potok*, přítel *Micka*, *Žralok*, *Psice* a další). Potokovo vyprávění tkví v bezčasí snu, ale celý příběh *Sestry* je rámcován – „mluvím pořád o roce 1 a 2 a 3 a dál po výbuchu času“ (Topol 1994: 33). Roky po listopadové revoluci 1989, roky střetnutí starých struktur a nových hodnot, poté, co padl mocensko-ideologický sarkofág. Přesně tato *nová doba* se ale i ohlíží ke svým kořenům zpět – a nemůže neslyšet řev a žalobu mrtvých, zdůrazňuje se původní adjektivum *mrtvých* (židů) oproti odvozenému substantivu *mrtví*. „Poslední naděje, že snad došlo k mýlce a že sme aspoň, dyž už, tak v ňákým lehce kosmopolitním starým zlým gulagu, vzala za svý“ (tamtéž: 88). „Je to začátek s podobou konce v troskách kořenů“ (Vojtěch 1994: 6) – dialog se světy, které zde po desetiletí reprezentovaly pretexty jako *Továrna na smrt*.

Obé vlastně ilustruje mimoběžnost otázek pravdivosti a literárnosti, pravdivý přeci není ani diskurz politických vězňů, ani vyprávění kostrouna. Kostroun-árijec (absurdní, ne?) Josef Novák, který se dostal do Osvětimi pouhou záměnou s židem Roubíčkem (!), se stává naším *svědeckým průvodcem*. To je opět dantovská, ale s odkazem na Lanzmannův rozsáhlý filmový dokument *Shoah* můžeme říci třeba také lanzmannovská poloha – kamera provází narátora po zpravidla dnes zelených trávnících (parkových plochách) míst paměti. To zakládá obdobný vizuální rozpor mezi okem kamery a zaměřeným okem vzpomínajícího. Novák svérázným způsobem svým snovým návštěvníkům referuje o dříve „zde“ stojících domech, barácích, či vypráví o událostech, jež se zde-tam dříve udály. Je to zvláštní prolnutí časů, protože kostra tak činí – pro ty, jež „dnes“ provází – na prázdných či jen popelem a kostmi pokrytých (nedourčených?) místech.

Do svého vyprávění zapojuje přejímané stereotypy (mýdlo vyráběné z tuku spalovaných židů – historicky nepotvrzeno, jakkoliv nacisté zpracovávali průmyslově leccos, třeba i ostříhané vlasy obětí), popisuje svým horečně plynoucím nespisovným jazykem realie, jejichž mezinárodní protějšky musíme chvilku rekonstruovat či dešifrovat, ať již ve smyslu svědecké literatury, tak v diskurzu historiografickém. Je to kontext, který nebývá běžně zbudován těmito slovy. Objevuje se tak u Topola velmi důležité rozbíjení zažitých a až zmrtvělých automatismů – může se říci, oběti byly tetovány tím a tím způsobem. Topolovo strašidlo-postava říká: „No nic, dem dál, pardi. Tak támhle se tetovalo, píchy, píchy, he he, no dneska už sem nad tím“ (Topol 1994: 94). Zapojena jsou ale i jména reálných historických postav – „Hele a tajdle zabili Bonna, Hanuš⁸, no jo, tajdle u těch kúlů, jo, jo. Tak tajdlenc byly sklady, hoši, tajdlenc kantýna eses, puc, he he, a tajdle kanclý, tady sem vídal Poláčka, jak civí a dělá, že má naspěch s lejstrama, no von byl dobrej, za margarín tu a tam někoho škrtnul, tu a tam někoho připsal do tranťáku, jo, taky starej Hebrej“ (tamtéž: 95), evokuje nemrtvý Josef Novák možné zásahy do osudů vězeňské kartotéky/životů vězňů. Norbert Frýd podle tohoto principu manipulace s lidskou identitou a osudy pojmenoval svůj klíčový román *Krabice živých* (1956).

Specifické je Topolovo využití nejen obecné češtiny, ale i podle mne vlastního argotu (*tranťák* pro transport čtu jako autorský okazionalismus). Rozbíjením stereotypního uvažování je nenásilné připomenutí *českého podílu* či viny na hladkém průběhu holokaustu, což je perspektiva hrůzyplně ukazující, jak se cosi děje ve společnosti, která funguje dál a jakoby paralelně – po vzniku ghetta. Bez zdí. Hrůza čísel. Jinak vyjádřená:

„P.: Dneska jsem se ve 100 plus 1 zahraničních zajímavostí dočet, že představ si: každé rok má v Číně patnáctý narozeniny dvacet tři milionů holek, to je síla, co?“

Já: Neuvěřitelně silná představa.

P.: Člověče, dvacet tři milionů čínskejch patnáctek. To de až za rozum! To mě ničí.

Já: To nejde vobháhnout, člověk vidí rudě.

P.: Je to vlastně stejně nepředstavitelný jako ty miliony pobitý v koncentracích.

⁸ Historický básník Hanuš Bonn byl ve skutečnosti zastřelen 20. 10. 1941 v Mauthausenu ne v Osvětimi (např. Toman 1998: 378).

Já: *Jo, ty miliony mladejch holek tu hrůzu snad vyvažujou“*

(Topol 2007: 116).

Inspirativní v *Sestře* shledávám i perspektivu létajícího koberce (koberec – opět asijský motiv = nástin či příslib pohádkově orientálního vyprávění), tedy přílet/pohled do vyhlazovacího tábora shora. To, že k takovému nadhledu není nutný jen časový odstup, ukazuje i apokryf – vánoční povídka Františka Kafky *Vánoční legenda z Ghetta* (datováno prosinec 1942; Kafka František 1946⁹). Na principu klasické legendární pohádky rozpracovává nebiblický příběh o tom, jak Ježíš Kristus doprovázen svatým Petrem sestoupí na zem. V tradiční verzi legendistického příběhu¹⁰ je či není Kristus poznáván: obyčejně těmi nejprostšími, chudými, bohabojnými lidmi atp. rozpoznán a přijat je, a naopak; zpravidla s jasným exemplickým poselstvím. Kafkův příběh je ale posunut: nejenže se svatému Petrovi zrovna o svatvečeru na „služební cestu“ moc nechce, raději by si po dobrém jídle ve své přívětivé kanceláři pospal¹¹, ale ještě je společné kroky zavedou právě do válečného ghetta v Lodži. Popsána je podobná perspektiva příletu shora:

„přelétli přes tři mohutné řeky (,To je Rýn, Labe a Odra‘, poznal Petr) a pod nimi se rozkládala široká rovina Polsky. [...] ¶ A najednou Petr cítil, že let se zvolňuje a že oblak tiše krouží nad jediným místem. Pohlédl dolů, aby poznal, kde jsou a užasl. ¶ Hluboko pod ním zářila hvězda. Čím níže se oblak snášel, tím ostřeji poznával její pravidelný obrazec, složený ze dvou protilehlých stejnoramenných trojúhelníků. ¶ ,Hvězda Davidova!“

(Kafka František 1946: 11–12)

Kristus s Petrem se tentokrát nedávají poznat, „neviditelní prošli oplocením z ostatého drátu“ (tamtéž: 15), jsou spíše okem-kamery, jež shlédne několik bolestných výjevů z každodenního života ghetta. Zjeví se pak jen jednomu jedinému křesťanovi, básníkovi, který procitne ze spánku, Pána hned pozná, těší se z jeho návštěvy a děkuje mu za ni. Zároveň jej zahrne množstvím otázek, jež zůstanou řečnickými. „Proč právě já mám procházeti událostmi ničení a nenávisti, běd a nářků, pronásledování a msty, jaké po staletí nepoznal nikdo z tohoto

⁹ Povídka je posléze zařazena i do Kafkova souboru *Žíznivá poutnice* (Kafka František 1947).

¹⁰ Srovnej blíže např. Indra 1940.

¹¹ Apokryf je posunut až do překvapivé sci-fi roviny, neboť komunikaci v nebi zajišťuje de facto internet, který je plně integrovaný do vědomí postav, při předání zprávy dochází k fyziologické reakci („Najednou to Petrem projelo v zádech. Ano, nebeská zpravodajská služba, zcela založená na moderním způsobu vysílání myšlenek“ /Kafka František 1946: 7/.) – tak se Petr dozví, kdy s Kristem poletí na zem.

kmene. [...] Proč, Pane? Odpověz mi, proč?“ (tamtéž: 18–19). Kristus na otázky neodpoví, naopak zahalí výjev-setkání v sen. Procházíme metalesí, tedy rozhraním fikčních světů – v tom snovém Kristus muži zjevuje, že veškerá utrpení přežije a jako básník bude muset vydat svědectví o tom, co prožil. Respektive toto zjevení je vstupem simultaneity do snu, prolutím světů: Když se na zpáteční cestě do nebes ptá svatý Petr Krista, proč muži neodpověděl, Kristus vysvětluje, že muži raději zamkl

„oči snem, v němž uslyší naši rozmluvu. On právě je vyvolen k tomu, aby popsal utrpení svého kmene. Kmene, jemuž je věren jen vzpomínkou. [...] Právě on, jenž se stal mým vyznavačem, byl znovu vrácen do prostředí starých předsudků proti mně. [...] A on [...] přežije tuto vichřici a spatří ženu i dítě. A vydá počet ze všeho, co prožil a viděl, protrpěl a zapamatoval si“

(tamtéž: 20).

Svatý Petr namítá, zda není smrt – osud jeho druhů – milosrdnější než břímě paměti, a táže se, proč tedy Kristus neodpověděl muži na jeho otázky přímo? „Protože jenom ve snu smí básník poznat, čím opravdu jest...“ (tamtéž: 21)

Blížkost (nových) mýtů a teologického rozměru v literárních dílech reprezentujících šoa je svým způsobem přirozená. Za vrcholné – formálně také nejvydávanější a nejprekládanější – dílo Ladislava Fukse bývá označován jeho knižní debut *Pan Theodor Mundstock* (1963), jakkoliv např. Růžena Grebeníčková poukazuje na závislost díla na Weilově *Životu s hvězdou* (1949; Grebeníčková 1967: 10). Ostatní Fuksova díla můžeme považovat za nuancovanější, ať už je to soubor povídek *Mí černovlasí bratři* (1964; datováno 1958) nebo novela *Cesta do zaslíbené země* (knižně 1969 ve *Smrti morčete*, datováno 1967). Právě ta představuje pozoruhodný posun v reprezentaci šoa: je přítomno jen v nastavení výchozího směřování syžetu, jinak zůstává vně. Sledujeme vyprávění o skupině zámožných židů. Jejich sociální zakotvenost upomene na skupinu podobně naivních, respektive nadějí zmámených, amerických židů v Lustigově *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* (1964). Stejně jako v mezní situaci koncentračního tábora je jejich sociální status (továrník, velkoprůmyslník, bankovní ředitel s rodinami – výjimkou, i když prominentem svého druhu, je oblastní vídeňský rabín Mojžíš Ascher) postupně drakonicky nivelizován, resp. drakoničnost je skryta

již ve věcech, které si s sebou skupina uprchlíků vezme na loď (gramofon, „zásoba kolínských, krémů a pudrů“; Fuks 2005: 211), s níž chtějí doplout po Dunaji do Černého moře. Příběh je záměrně téměř zbaven realistické kontextualizace, víme jen, že se plavíme pod říšskou vlajkou v době, kdy „nám na východě hrozí válka s Polskem,“ jak s opět příznačným nacisticky demagogickým eufemismem sděluje uprchlíkům důstojník (navíc není jasné, zda se plavidlo plaví z anektované Vídně či z Německa), který improvizované osádce předává k dispozici menší motorovou pramici. Uprchlíci zaplatili za možnost emigrovat většinou celým svým majetkem.

Přítomnost Mojžíše Aschera, s emblematickým „košíkem v ruce“ (tamtéž: 210), poutá od počátku pozornost spolucestujících i interpretů (srovnej interpretaci Petra Málka – Málek 2011). „„Ano,“ řekl, „odjíždíme z Egypta. Bůh propouští svůj lid z poroby. Jedeme,“ řekl a pohlédl vzhůru [...], „do zaslíbené země““ (tamtéž: 210). Starozákonní příběh o vyvedení židů z Egypta (které je fakticky vyústěním příběhu o předchozí židovské perzekuci a porobenství) je tak začleněn do vyprávění přímo v rabínových promluvách a citacích, takže mezisvětové prolínání je zde realizováno bezprostředně intertextově. Jde ale o více než intertextualitu, k níž dochází v zásadě vždy, když je z knihy knih citováno, jde o prolnutí-přepis syžetu cesty, útěku. Prvotními nástrahami novodobých uprchlíků se zprvu zdá být jen míra nezvyklého jim nepohodlí („„jak vandráci mícháme v kotlíku pod plachtou, a to jsme jim tam nechali vilu, továrnu a všechno. Ještěže jsme vzali aspoň ten kečup, okurky k tomuhle nejdou, podejte mi ho...““; tamtéž: 215; „„Nejsou tu kabiny s koupelnami a tekoucí vodou, jediná tekoucí voda je tu řeka““; tamtéž: 225) a heterogenost skupiny, která se zprvu ze svých převážně sekularizovaných pozic dívá na rabína svrchu a s ironickým pošklebkem. Jenomže ve chvíli, kdy se porouchá lodní motor a loď posléze uvízne na písčíně uprostřed lužního lesa, idylické – rajské krajině, začne to cestující společnost vnímat jako znamení a výsledek rabínových modliteb i jeho duchovního lodivodství. Personalizovaný vypravěč

prezentuje rabínovy úvahy o zázraku na hoře Sinaj, kde Hospodin Mojžíšovi předal kamenné desky Desatera. Podobenství mezi uvízlými utečenci a nástrahami uprchlíků z Egypta (poušť, hlad, slaná voda atd.) nabývá zřetelnějších paralel, včetně ambivalentního (pochybovačného) vztahu putujících k Mojžíšovi-Mojžíšovi Ascherovi. Petr Málek poukazuje ale i na rozdíl mezi oběma postavami: „Mojžíš Ascher se nikdy nedopustí slabosti nevěry a pochyb, jíž propadá starozákonní Mojžíš, který klesne pod tíhou nevěry svého lidu ve chvíli jeho nového reptání pro nedostatek vody a přes hloubku své důvěry k Bohu jednou zapochybuje (Nu 20,10nn). Za to, že v rozhodujícím okamžiku propadl téže malověrnosti jako ostatní Izraelité, je stížen trestem: nesmí vstoupit do země zaslíbené, po níž po celý život toužil“ (Málek 2011: 125).

Fuksova varianta židovského exodu vrcholí jinde – poté, co uprchlíci s námahou opravují loď, tlačí ji vyschlým či pokleslým korytem řeky, oklikou přes hráz atp., dospějí doprostřed rybníka a v rychle se přihnávší bouři – biblický je i ostentativně bohatý jazyk – loď potopí. „Nepobíhejte a nekřičte,“ ozval se“ „muž s vousy, v černých šatech v klobouku, s proutěným košíkem v ruce“, „nikdo tu není, kdo by vás viděl a slyšel. Jen Bůh nás vidí a slyší““ (Fuks 2005: 267). Není jasné, zda by původně patnáctičlennou osádku stihl jiný osud, kdyby malověrní rabína poslechli a nevydali se, kudy se vydali. Příběh doposud až s rysy dobrodružného příběhu s napětím, graduje do záhubné katastrofy. Trosečníci ztratí veškerý majetek (například Rembrandtův obraz), postupně umírají a hrstka přeživších ve finále dobrovolně následuje rabína do záhubných vln Dunaje poté, co rabín odmítne pomoc katolického děkana (pravděpodobně na Slovensku „Na Modrance“; tamtéž: 276). Zatímco Petr Málek s inspirativní znalostí Bible interpretuje závěrečnou „cestu do země zaslíbené“ jako pro rabínův lid jedinou možnou cestu-smrt, podstoupenou v důsledku nepřijetí Krista / děkanovy pomoci, nabízí se podle mne i více klíčů. Sám rabín nahlas zvažuje: „Sebevražda je přivodění smrti ze zármutku““ (tamtéž: 289) a antagonisticky si odpovídá: „Ale my přece

nejdeme na smrt a nevyhýbáme se protivenství a utrpení, kterým jsme už prošli. My teď přece jdeme k životu, do země zaslíbené“ (tamtéž). Celý exodus tak končí ve vlnách a my můžeme přemýšlet o tom, zda tato „daleká cesta“ (metonymický název filmu Alfréda Radoka) končí utrpením, spásou (dojitím svého cíle) či snad fatalisticky beznadějnou sebevraždou?

„... Otče, řekl, jste laskav, že přinášíte a nabízíte vzácnou pomoc. Ale cesta přes úřady a ministerstva... s výjimkou biskupské konzistoře... do zaslíbené země nevede. Kdyby nás vzala nějaká loď, dovezla by nás jen před hlavní pušek, v nejlepším případě do tábora... jsou prý takové tábory pro bezdomovce, slyšel jsem o nich ve Vídni... a v tom táboře by nás čekal osud, který by byl stejný jako osud našich předků v zemi kananejské. My jsme sice šťastně vyšli z Egypta, ale jsme v zajetí. [...] Nemůžeme se vrátit ani pokračovat, nemůžeme dopředu ani dozadu, nemůžeme na východ ani na západ. Naše cesta může vést jen do zaslíbené země, a ta vede už jen jediným směrem. Vzhůru, ukázal rabbi k nebi a v jeho očích se mihl jakýsi nepřítomný záblesk. A pak ještě dodal: „Jsem jen cizinci a poutníci na této zemi““

(tamtéž: 286).

Nemůže být tento příběh rovněž jiným převyprávěním plavby košíku s uloženým kojencem-Mojžíškem, plavby, která nekončí biblickou záchranou, nýbrž logicky mnohem pravděpodobnějším koncem bezbranného ve vlnách? Tím bezbranným je židovský národ, který v určitou chvíli hrůzné konstelace evropské politické situace ztratil veškeré naděje a možnosti a s ahasverskou (bezdomoveckou) odevzdaností podstoupil cestu vzhůru – ústím komínů krematorií plynových komor? Postava rabína mohla nést jen starozákonní jméno Mojžíš, mohla též zůstat u emblematického zobecnění *rabín* (zobecnění je jinak užito s doslovnou stereotypičností – vous, široký černý klobouk, s nímž rabín i plave atp.) – ale má i své příjmení: Ascher = popel (doslova *die Asche* – popel, *-r* pro maskulinum). Celá cesta může tedy být u Ladislava Fukse výrazně mnohoznačným podobenstvím až blasfemií. Důležitým momentem je i fakt, že kdo zůstává *osamocen* s hlavou v dlaních sedět u temně plynoucích vod, je děkan (katolický duchovní – motiv provinění církve při pasivním podílu na holokaustu?); a zprostředkovaně jsme to my, čtenáři, v tichu a samotě po dočtení jakéhokoliv příběhu.

2.2 Jiné vyprávění. Transdukce posouvá staré vyprávění jinam, rekonfiguruje fikční svět do podoby, jíž odpovídá také ztvárnění novými, nezvyklými (dosud) prostředky. Holokaustu

očima viníků věnoval pozornost Jiří Holý (Holý 2008 a 2011b) a četné příklady ze světové literatury obecně ukazují, že v uchopení druhé světové války je nespočet příběhů, od *Plechového bubínku* Güntera Grasse (Ježíš v kostele s bubínkem na krku, apostrofován zakrslým zlounem: tak bubnuj!) po *Laskavé bohyně* Jonathana Litella. Ovšem uvedené extrémnější variace najdeme i v české literatuře – konkrétně u Jiřího Drašnara v žánrově obtížně zařaditelné románové kronice *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, která je asi jednou z nejvýraznějších nadsázek, s jakou se u nás můžeme setkat. Dějiny určují osudy rodu Kerschnerových, o nichž se v rychlém spádu se sarkastickou bezostyšností dozvídáme od suverénního a poučeného vypravěče. Součástí textu jsou tak nejrůznější digrese, literárněteoretizující či literární vsuvky, vše ovšem stále v ironicky zesměšňující rovině, ať už nás perspektiva staví do role obětí „žánrů a ideologií“ či „čtenářek románů pro služky, naivní duše“ (Drašnar 1996: 123). „Autorova groteskní fabulace souvisí s tím, jak rezignuje na typizaci postav a využívá syžetové postupy generačního románu jako materiál k eseizaci prózy,“ charakterizuje Drašnarovo dílo Petr Poslední (Poslední 2007: 195), který ukazuje, jak topika, „sociolekt ‚koncentračnické‘ literatury“ (tamtéž) slouží k relativizaci samotného vyprávění, jež se ocitá na hranici přijatelnosti či povrchnosti.

Výrazný je freudistický fatalismus, s nímž je bujará sexualita („hodnota na trhu genitálií“; Drašnar 1996: 217) alfou omegou takřka všech mikropříběhů, včetně té roviny, která do své reprezentace přijímá vyprávění o židovských osudech – „na pozadí obrazů Hieronyma Bosche“ (tamtéž) se snoubí „hrůza a onanie“. Pubertální Petr Kerschner nachází na návštěvě u prarodičů v knihovně temně vypadající knižní trilogii:

„Tři černé bible obsahovaly dokumentaci zvěřstev, která na sobě po tisíciletí vzájemně páchali příslušníci lidské rasy. ¶ Zpočátku to bylo i zajímavé. [...] Jak se ale blížil ke světu, který znal, k době svého narození, pocítil, jak se mu začíná stahovat žaludek, jak se mu celým tělem šíří úzkost, strach a hnus. [...] až narazil na popis pokusů, při kterých lékaři SS zkoumali, jaký vliv bude mít nahá žena na předtím zmrazeného muže a jak se bude chovat při pohlavním aktu. Byl v rané pubertě a vzrušení z představy nahých objímajících se těl bylo silnější než hrůza. Rozepnul si kalhoty a začal onanovat. S pevně zavřenýma očima rval předkožku nahoru a dolů, zahlcen rozkošemi a hrůzami, o nichž ještě ten den ráno neměl tušení. Když křeč v těle povolila, zmocnilo se ho intenzivní zoufalství a z rozpaků se rozplakal. [...] Ravensbrück“

(tamtéž: 218).

Vypravěč stejně svižným tempem líčí scény z frontového řádění *Einsatzgruppen* i „klukovské školácké lumpárny,“ na jejichž konci je ovšem sebevražda učitele dějepisu, židovského vězně koncentračních táborů, poté, co obdrží „satirickou“ kresbu s nápisem: „*Za veselého praskání plamenů, Židi propadávaly roštem*“ (tamtéž: 220). Pravopisná chyba v přísudku slovesa je součástí „Petříčkovy“ úspěšné strategie, jak přesunout vyšetřující pozornost ke slabším žákům. U Drašnara jde o transdukcii extrémů: z tradiční topiky vybírá nejvypjatější motivy, která skládá do bizarního, ale stále ještě historickým vodítkem určovaného paradigmatu.

Specifický mezník v přepisu *očitého svědectví* pak tvoří diptych komiksových románů *Maus* Arta Spiegelmana z konce osmdesátých let, vydaný po roce 1989 i v Čechách (Spiegelman 1997 a 1998), zatímco navazující dílo *Breakdowns* (Zhroucení) s joyceovským podtitulem *Portrait of the artist as a young %@&*!* na své vydání teprve čeká. Transdukcí není jen posun do zcela fikčního světa myší (židů) a koček (Němců) v prvním případě, ale i umístění románu v rámci románu *Breakdowns*, který s „tekutostí fikčního světa“ zachází naprosto brutálně. Je výpovědí o psaní a kreslení grafického románu. Takové mezisvětové prolínání již obsahuje zčásti i *Maus*, který rovněž reflektuje osu rodiče-účastníci (svědci) a syn-naslouchající/odhalující po letech rodinná traumata., přičemž v *Breakdowns* je střídání rovin „aktuální“ a „fikční“, ale také hrdinových snů (nočních můr), vzpomínek či také jen toku myšlenek místy až nepřehledné. Nad vším je ale historický protějšek holokaustu, tento vztah je naprosto klíčový.

Česká literatura nemá dílo tak výrazné transdukce, jako je soustředěná Spiegelmanova práce. Přesto na poli výtvarném je dochována řada děl, která se našeho tématu dotýkají, ať již jde o díla vzniklá přímo v ghettech a koncentračních táborech (přehled viz např. Panochová 2005) či reflexe pozdější; leckterý autor se také věnuje práci výtvarné i literární (Josef Čapek, Emil Filla, Karel Fleischmann). Archivní výzkum teprve na svá zpracování čeká, málo známý je například cyklus Ondřeje Sekory, primárně spjatého s karikaturou a tvorbou pro děti, po

válce pak i tvorbou angažovanou ve prospěch nového režimu. Sekorův *Kreslený deník z pracovních táborů 1944–1945*, kde byl za manželství s židovkou dva roky vězněn, vyšel teprve v roce 2003 (Stehlíková – Vařejková – Sekora 2003). Cyklus začíná popiskou „Putování za hvězdou“ a v evokaci betlémské tříkrálové scény zachycuje tři poutníky vlekoucí se s batožinami za Davidovou hvězdou na chvostě komety stahované řetězem do okovů. Barevné akvarely oscilují mezi karikaturou i dokumentárnější malbou, např. stísněný kumbál s plně obsazenými pryčnami a popiskou „Tento prostor může být případně i zmenšen“. Narativ ale nepřesahuje jeden obrázek a jednu popisku, sousedství je víceméně arbitrární.¹²

Originální dílo, které lze s určitou výhradou považovat za původní český komiks, nakreslil a sepsal jiný vězeň – Alfred Kantor: Svědectví (Kantor 2007). Vydáno bylo nejprve v New Yorku (*The Book of Alfred Kantor*, 1971), německy v Mnichově o rok později (*Das Buch des Alfred Kantor*). K české edici jeho výtvarného alba vzniklo – po autorově smrti – paralelní dílo textové od historika Pavla Olivy, který vytvořil dokumentárně vzpomínkový text s číslovanými odkazy ke Kantorovým kresbám. Propojení je velmi úzké, psáno se smyslem pro budování odborného aparátu, přesto je fakticky pozdním dílem dokumentaristického typu, zatímco bezprostředně po válce vzniklé album (Kantor hovoří o deníku rekonstruovaném z paměti a ze zničených skic) vytváří nezvykle dynamický až komiksový dojem. Barevné obrázky pracují se střídáním detailů i větších celků, serialitu komiksu podporuje rámování do opakujících se formátů: 1 větší v rámu či „na spad“ alba, 2 menší pole či černobílá (uhlová) obdélníková varianta, jejíž černý *frame* odkazuje k (dokumentárnímu) políčku filmového pásu. Akvarely jsou opatřeny (dnes) dvojjazyčnými popisky a je jistě škoda, že o jejich genezi nevíme více. Popisky někdy přecházejí ze strany na stranu „Leichen werden auf Rollwagen geladen... |...und zum Krematorium gebracht / Loading dead bodies | to crematory“ (Kantor

¹² Edice bohužel nepřináší informaci o pramenu a jeho uspořádání.

2007: 62–63), v poznámkovém aparátu je Kantor někdy ještě dále rozšiřuje¹³. Tato textová rozšíření někdy přinášejí i jiný výklad scény než je pod obrázkem – např. mrtvé tělo dívky u elektrického plotu je označeno „Selbstmord | Suicide: ‘she went into the fence’ or: she hit the wire – a common view in Auschwitz!“ (tamtéž: 67), zatímco v – patrně jindy napsané – poznámce autor praví: „Nehoda, nikoli sebevražda: Dívka se snažila podat příteli něco skrze plot. Z nějakého důvodu byl do něho puštěn i během dne elektrický proud a dívka byla na místě mrtva“ (tamtéž: 206).

Deníkový sled obrazů, jehož fikčnost podporuje i časová rekonstrukce a jí odpovídající rozvržení, provádí oko pozorovatele od terezínského ghetta, přes růžové figury na sněhu pobíhajících nahých žen při osvětimské selekci až po osvobození a návrat přes Terezín do svobodného života: „We still can’t believe, it’s really true!“ (tamtéž: 125). Ojediněle se objevuje asambláž, koláž či český nápis. Přestože formálně nejde o dílo vysloveně literární, nejde ani o dílo dokumentárně svědecké – již jen např. precizní propracovanost barevných maleb je mediální transdukcí většiny ostatních dochovaných koncentračnických či vězeňských výtvarných projevů. Ač jde motivicky o obdobné náměty, jsou u Kantora specificky posunuty optikou výtvarného (lyrického) já. V roce 1945 velmi překvapivou.

Zvlášť, když například porovnáme později posunuté náměty dokumentárních fotografií v novém uspořádání – jako je v případě výtvarné transdukce dokumentárního díla u dalšího méně známého z terezínských malířů Jana Burky (1924–2009). Mám na mysli jeho variaci na nezvalovsko-teigovskou podobu abecedy (s tanečnicí Milčou Mayerovou) „Abeceda hanby“ (1998), v níž úvodní písmena A, B, C, D, F a G jsou zpracována do iniciál koncentračních táborů (Auschwitz, Bergen-Belsen, Chelmno, Dachau, Flossenburg a Gross-Rosen); iniciál v původním významu tohoto slova, kdy výtvarnou podobou „bohatě“

¹³ Popisky v českém vydání nejsou zrovna brilantně přeloženy – srovnej k uvedenému „Vězni nakládají mrtvá těla svých druhů na valník a odvázejí je do krematoria“ (tamtéž: 203).

ilustrované litery je vždy makabrozní fotografický výjev z daného tábora (Burka 2007: 177).

Původní dokument se v díle přímého účastníka-svědka stává novým vyprávěním.

Oscilací mezi přímým pojmenováním a záměrným vybavením identifikačními znaky fikce se vyznačuje i novela Pavla Kohouta z roku 1989 *Hodina tance a lásky*. Ostatně již podtitul *Německá romance* je v kontextu reprezentace holokaustu žánrovým vymezením velmi nezvyklým (romance)¹⁴. Odehrává se v pevnostním městě zcela odpovídajícím Terezínu, včetně rozdělení na židovské ghetto a Malou pevnost určenou především pro politické vězně. Pevnost se nachází poblíž města Leidenitz / Litomořice. Na první pohled může jít jen o metaforickou hru s konotacemi *lítosti*, truchlivosti či v němčině přesněji *utrpění*, jako by německý název konotoval utrpení (agens), zatímco český spíše útrpnost (patiens). Jde ale podle mne také o zobecňující prvek, který suně lokalizaci světa do roviny podobenství. Vypravěč neříká: toto se odehrálo v Litoměřicích, Terezíně atd., nýbrž se záměrnou průhledností sděluje, že děj se odehrává ve fikčním světě, s četnými odkazy k aktuálním protějškům. Je to svého druhu estetický prožitek, jež přináší zpravidla právě úspěšnost našeho dekódování, byť se dá samozřejmě uvažovat i o míře pokleslosti podobenství v závislosti na snadnosti, s níž je toto založeno. Dalo by se uzavřít, že právě „reálné, historické, skutečné“ atp. se stává znakem, signálem fikce. Fikční svět je tak povýšen nad ten aktuální, příběh z tohoto fikčního světa je významnější a hodnotnější.

Reprezentace holokaustu je také v příběhu citového a erotického zranění dvou mladých lidí spíše v pozadí, Kohout zde, podobně jako Arnošt Lustig v některých pozdějších dílech, sklouzává do čtenářsky možná na první pohled atraktivní polohy, v níž jako kdyby největšími

¹⁴ Koneckonců není pro danou novelu možná zcela přesným vymezením, spíše by se nabízelo drama, s jednotou místa, času a postav. A s mravolichným esejem v závěru, který je situován do roku 1966. Dramatické koncentraci odpovídá i geneze díla, neboť „tato próza vznikla z původní filmové povídky Jeleny Mašínové a Pavla Kohouta, která nebyla v ČSSR realizována, když oba autory postihl po roce 1968 úplný zákaz publikace. Text doputoval po letech do Vídně a stal se předlohou pro volné románové zpracování“ (Kohout 1989: 1; další vydání tuto ediční poznámku neuvádějí). Zfilmování se předloha dočkala v televizní inscenaci Viktora Polesného (2003).

dobrodružstvími druhé světové války byly erotika a sex (debaty matky a dcery o panenství...!), zde ve stínu šoa. Velitel pevnosti, rytířský vzor všech německých ctností – však je to také starý Hitlerův mnichovský spolubojovník, „majitel stranické legitimace NSDAP číslo 711“ (Kohout 1992: 174) – si pro dceru Kristinu, jako dárek k jejím narozeninám, „vypůjčí“ učitelku tance. Vyžádá si ji z ghetta, s jehož hrubiánským a křupanským velením vede latentní spory. „Protivníci“ z vedení ghetta toho hned využijí, dodají dokonce přímo primabalerínu budapešťského baletu, ale vypíší ji ze stavu, čímž se Anna Balontay a s ní i velitel Kleinburger ocitnou v právním vakuu. To se posléze stane oběma osudným, baletce téhož dne, důstojníkovi v prvních dnech po válce, neboť je – prokazatelně – obviněn ze zneužívání pravomoci a vlastnění osobních židovských vězňů, ačkoliv mu ve skutečnosti nebylo nic cizejší a více proti mysli. Konkrétní zápletka není pro nás až tak důležitá, jako spíše způsob, s nímž je podáno zacházení s židovskými oběťmi. Následující scéna patří k jedněm z nejkrutějších, přičemž ji můžeme považovat za modelovou transdukcí krutosti – ta nemusí být manifestována svištěním kápoevských holí, praskáním kůže a kostí, rafinovaným sadismem esesáků atd., jak o něm tak smutně a přebohatě vypovídá svědecká literatura. Kohoutovi stačí poukázat na mentalitu průměrného, břichatého německého dozorce (Himmlera, ano, čistá shoda jmen mu zajistila klidnou službu v Terezíně), který – zaskočen uvedeným právním vakuem – neví, co s židovkou, když on ještě neobědval:

„Scharführer pění. [...] Židovka! Ted' chápe, proč velitel ztuhnul, když jí jeho dcera málem padla kolem krku. Pohlíďte! Kvůli nějaké Sáře by se neměl najíst? Taky si musí vzít čerstvé kapesníky. [...] Pohlíďte? Nechal na něm, jak. Vytahuje klíče a kývá na židovku.

Pojď!

Vede ji od klavíru po parketách [...] a odkrývá oplechované dveře se závorou. Himmler je odemyká a otvírá. V malém kumbálku jsou uloženy kbelíky, košťata, hadry a všelijaké harampádí. Ujišťuje se, že jediné okénko pod stropem je malé a nadto zamřížované.

Sem dovnitř!

Židovka nemá kam šlápnout.

Sakra! Uhni!

Kope do kýblů, až vzniká malá volná plocha. Sem se židovka vejde. Sune ji tam, zavírá, zamyká, spouští plátno a jde smrkat a jíst“

(Kohout 1992: 125–126).

Netradičním přepisem je – platí to pro celou *Hodinu tance a lásky* – i fokalizace, mnohem tradičnější je perspektiva oběti či svědka než *point of view* z hlediska viníka. (Střídání perspektivy fokalizované a objektivizujícího vypravěče pak už patří ke standardům moderní prózy.) Himmlerova logika je mrazivě příznačná pro jeho bezprostředně a zcela „přirozeně“, bez ujímání aplikovanou teorií rasové nadřazenosti. Motiv vynikne posléze, když se ukáže, že primabalerína už druhý den nejedla vůbec.

„Scharführer Himmler odemyká kumbálek za promítací plochou. Židovka stojí mezi kýbly a košťaty zády k němu, jak ji tam před víc než hodinou vstrčil. Správce kinosálu zas jednou nechápe tu podivnou rasu: nejdřív tu hraje na klavír jak Múza a pak takhle tupě trčí jak mezek, mouchy sežerte mě!

Proč sis nasedla?

Její mlčení ho už nepřekvapuje. Vyvádí ji a spouští za ní špinavé bílé plátno. [...] Poroučí jí stoupnout si vedle jeho křesla a při nejmenším zvuku ho včas vzbudit, je-li jí život milý“

(tamtéž: 143).

Kristina i přes svou nezralost rozpozná, že se v osobě učitelky setkala s nejtalentovanější osobou, jakou kdy ve svém krátkém životě potkala. S naivitou vnášející otázku, co nebo kolik věděl průměrný Němec (? dcera významného německého vojenského pohlavára) o „konečném řešení“ židovské otázky, se snaží tanečnici pomoci, dá jí najíst a se silou pubertálního rozhořčení nad objevenou křivdou se rozhodne psát dopis samotnému Hitlerovi „Můj vůdče! [...] To Vaše ideály vedou dnes mé pero, když se Vám odvažuji psát“ (tamtéž: 171–174). A strůjci židovské katastrofy adresuje řádky apelující na jeho osvícenost, s níž by jistě nedopustil bezpráví na možná ani ne úplné židovce, umělkyni světového renomé. Otec – který se vždycky „logicky ztotožňoval s Řeky, kteří po letech neúspěchů přece jen dobyli Tróju. Co když se ale mýlil a je ve skutečnosti Trójan, kterého očekává strašný konec?¹⁵“ (tamtéž: 195) – se samozřejmě postará, aby dopis pevnost neopustil a pomocí horlivého mladíka Weissmüllera docílí téhož i u Anny Balontay, jíž se Weissmüllerovým přičiněním „zbaví“ (znásilněna utone ve vodách spojovacího kanálu poté, co měla přejít jez a tajně se vrátit do ghetta).

¹⁵ Tedy tentokrát reprodukován další mýtus a jeho přepis.

Podívejme se na poslední scénu, tentokrát bezprostředně nesouvisející s židovskými osudy. Je to výsostná milostná scéna, dostaveníčko, romance, přitom vlastně jediné důvěrnější setkání Kristiny Kleinburgerové a Wolfganga Weissmüllera, spíše okolnostmi zvrhlého misogyny a velícího popravčích čet (právo/povinnost střílet rány z milosti). Weissmüller provází Kristinu pevností a podlehnuv kouzlu časného letního odpoledne¹⁶ i dívčímu přání, vezme ji na šance, odkud je vidět do ghetta (Kristinin „první mrtvý“) i na strážní věže. Společné kroky je zavedou na popravčí nádvoří, voják se zaujetím vypráví o své „práci“, Kristina je svým průvodcem (i sama sebou) okouzlena, obdivuje se vznešené a významné práci, létu a těší se ze své touhy a schopnosti svést prvního muže.

„On zřejmě čeká, jak se zachová, až jí dojde, že každá z těch kulek mohla zasáhnout kůl jen skrz živé lidské tělo. [...] Doléhá [Kristina; pozn. F. T.] zády na kůl.

Tak?

Ano.

A odkud...

Odtamtud. [...]

To takhle všechno vidí? [...] Říkají něco?

Nevím. Jsou to Češi, Francouzi nebo Holanďané. Dokonce cikáni. [...] Cikáni prosí a často pláčou.

Jsou jako děti, je to nepříjemné“

(tamtéž: 115).

„To je ale... to je velkorysé, ne, Wolfi? Našim ženám a dětem, zasypaným v troskách zřícených domů, nedá ránu z milosti nikdo!“ racionalizuje své rozechvění Kristina (tamtéž). Kohoutovi se podařila velmi nezvyklá milostná scéna přímo na popravišti. Namísto tradičních romantických postav: hrdinů, vzbouřenců, odsouzců atp. jsou protagonisty sám kat a dcera profesionálního vojáka. – Leč nebyl by to Pavel Kohout, aby nepřidal poněkud mravoličnou (i gramatickou) metalepsi z roku 1966, kdy „na zábradlí mostu sedí totiž muž, který si to vše představuje. [...] Ten muž jsem já“¹⁷ (tamtéž: 212–213), a úvahu o Američance Christine doprovázející svého židovského (!)¹⁸ manžela, obchodního zástupce Coca-coly na jednání do

¹⁶ Vypravěč nás důsledně vede „vročenými“ každé kapitoly přesným udáním hodiny nebo poukazem na simultaneitu děje.

¹⁷ Což je mimochodem i přestrukturování co do spolehlivosti vypravěče.

¹⁸ Ke znakům fikce tak můžeme vedle výpůjček z aktuálních světů připočíst i literární kauzalitu, jež s precizností ozubených koleček do sebe zapadá způsobem, který spíše vyprávění ve vztahu k logice aktuálního světa znedůvěřhodňuje, ve vztahu k logice a sémantice fikčních světů ji spíše uhlazuje.

Prahy. A nepřekvapí tedy, že se Američanka se zájmem vydá na prohlídku Terezína, aniž by kdo znal její t(aj)emnou znalost pohnutých míst. „Po večeri [...] spustili ovšem hostitelé *známou litanii* o nacistických zvěrstvech. Účelem bylo zjevně vzbudit obchodu prospěšný dojem, že Američany navzdory protichůdným politickým systémům spojuje s Čechy odpor k Němcům. Isaac se pod vážnou tváří zas jednou královsky bavil. Nekazil hru a neprozradil, že jeho Chrystle pochází z Mnichova“ (tamtéž: 205; podtrhl F. T.).

Kohoutova transdukce není složitým či náročným čtením, naopak usiluje o srozumitelnost, čtivost, napětí. O to více ale vyniká způsob reprezentace jako přepisu minulých způsobů vyprávění za účelem obnovení vypravěčského účinku. Nezapomenout-vyprávět příběh o největší katastrofě, je pro Kohouta velmi důležité, jeho svět je tak vybudován, aby svým ustrojením tomuto účelu posloužil co možná nejúčelněji. Poukazem na nároky neusilujeme o zhodnocení-odsudek Kohoutova díla. Možná díla tohoto typu mohou získat k prospěšnému poznání a mementu více čtenářů než *známé litanie*, a o to by asi mělo jít především.

2.3 Zesměšněný holokaust, humorná událost. Ironické zvolání: ať žijí koncentrační tábory, jsme zaslechli již v proudu svědecké literatury (srovnej 2.1 v „Holokaust jako svědectví“), takže poloha ironického zesměšnění je přítomná od počátku vyprávění o holokaustu, jakkoliv není tak častá jako například patos. Její role je v takových případech spíše přirozeně defenzivní, okrajová. Narůstá tam, kde je využívána k synoptickému převypravování dějin, velkých časových úseků, například o tom, jak „si v nedalekém Mnichově plácli evropští politikové s Hitlerem“ (Sidon 1991: 21). Prozaizace velkých a malých dějin tak bývá promíchávána a využívá ji nejedno vyprávění o druhé světové válce, například Ota Filip v *Nanebevstoupení*¹⁹ *Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (rukopis 1974–75; Filip 1994) nebo

¹⁹ České slovo *nanebevstoupení* má jiné konotace než německé *Himmelfahrt*, kterýžto pojem byl pravděpodobně ironickým pojmenováním již soudobě v některých koncentračních táborech, ironizován je blasfemický eufemismus nacistické řeči, ve slově jízda pak i industrializace dopravy do plynových komor. Arnošt Lustig pak

Jan Procházka v novele „pro děti“ *At' žije republika* (Procházka 1965), která zachycuje květnové dny roku 1945 perspektivou dvanáctiletého chlapce.²⁰ Sidon (vydání v edici Petlice 1977) vypráví o babičce zplynované v Polsku takto:

„Co živa byla, jen dvakrát si vlezla do auta. Prvně, aby udělala radost Pepíkovi, podruhé a naposled, když je transportovali z jednoho koncentračního tábora do jiného a starým a nemohoucím nabídli k přepravě důmyslně sestrojený autobus s nešťastně ústícím výfukem. Ale tak to chodí: celý život se toho děsíte jako představy a pak je to najednou skutečnost.

To jsem však odbočil od dědečka“

(Sidon 1991: 21).

V Sidonově díle jde ale spíše jen o narážky, motivy dále nerozvedené. Ucelený koncept humoristické reprezentace holokaustu nalzáme v díle satirika a dramatika Jiřího Roberta Picka, mj. jednoho z terezínských dětí (podobně třeba jako Ivan Klíma). V Pickově díle jde o jednu, možná méně známou část z jeho celkové tvorby; v kontextu zobrazení šoa ji ale považuji za klíčovou transdukcí v celém diskurzu vyprávění o katastrofě.²¹ Na Picka vzpomíná ne zrovna lichotivě Zdena Salivarová Škvorecká, pro nás je důležitý závěr jejího vzpomínkového příspěvku, v němž o autorovi říká: „Měl zvláštní humor, zvláštní pojetí světa, zvláštní vkus. Přežil Terezín s pulkou plic, dosud ho slyším, jak pokašlává a jak mluví zastřeným hlasem. Jeho hry napsané pro Paravan se velké slávy nedočkaly. Na sklonku života však napsal hru, kterou mu uvedlo Divadlo E. F. Buriana. Neviděla jsem ji, už jsem v Čechách nežila, ale říkají, že byla dobrá. Taky se mu podařilo napsat humoristický román z Terezína. *Tvrdil, že má plné zuby koncentračnické literatury*. Román je docela dobrý, jmenuje se *Spolek pro ochranu zvířat*, ale zas tak moc k popukání není“ (Salivarová Škvorecká 2000: 16; první podtržení F. T.). Příznačné, byť jen parafrázované tvrzení, *mít plné zuby koncentračnické literatury*, musí znamenat, že jednak J. R. Pick dobře rozpoznával klišé

zmiňuje *Himmelfahrtskommando*, buď ve významu pojmenování členů *Sonderkommanda* nebo naopak adeptů-obětí takové „jízdy“.

²⁰ Humor jako edukativně získávající prostředek najdeme v literatuře pro děti často, jakkoliv tam, kde je užít s úspěchem, kategorii dětské literatury překračuje, ba v dějinné synopsi je potencionálně úspěšný spíše u dospělého čtenáře, u něhož lze záměrně přepisovat jeho encyklopedii světů. Jiným prostředkem je napětí či dobrodružná literatura, o jejíž kombinaci s literaturou faktu a zjednodušeným výkladem pokusil například Jan Martinec v bohatě ilustrované knize „pro děti a mládež“ *Útěk před žlutou hvězdou* (Martinec 1964).

²¹ Následující pasáže jsou zkrácenou i přepracovanou verzí mé studie „Humoristická – pokud je to možné – reprezentace holokaustu“ (Tomáš 2011b).

a stereotypy, které zejména v československém literárním prostředí byly silně ideologizovány do podoby, v níž bezmála hlavní obětí nacistického běsnění byli především političtí věznicomunisté, potažmo český národ. Ne že by snad židé byli v těchto dílech zcela popřeni, ale ve většině textů námětově čerpajících z války a prostředí koncentračních táborů byly od samého začátku, tedy doby bezprostředně poválečné, tyto tendence k marginalizaci židů citelné. Srovnej např. zúženou tematizaci v Jarišových povídkách *Oni přijdou* (1948, 1949 a další přepracování), povídkách E. F. Buriana *Osm odtamtud* (1954, 1956) či nepříliš známém, o to ale k uvedeným normám vstřícnějším díle Jiřího Žáka²²: *...a pozdravuj u nás doma* (Žák 1961). Většina děl reflektujících koncentrační tábory bývá zasazena do těch v Německu a nikoliv v Polsku, spojuje je jistý internacionální duch, který ukazuje trpitelné či posléze demonstruje odbojové sbratření mezi jednotlivými národy-obětmi hitlerovské zvěle. O síle tohoto nepsaného dogmatu svědčí i to, že i autoři židovského původu, například Norbert Frýd, tomuto reprezentačnímu standardu podlehli – takovým příkladem je jeho *Krabice živých* (Frýd 1956), celkově jedno z nejsuggestivnějších románových vyličení fungování táborového mechanismu (ve fiktivním Giglingu) a lidí v něm. Ale i v tomto románu zůstává šoa jaksi vně konkrétní fabule. V takovém kontextu je spojování námětu holokaustu s *humorem, satirou, komikou* něčím rouhačským a nečekaným, ostatně ve filozofické rovině existuje rozsáhlá debata o možnostech vůbec jakékoliv reprezentace katastrofy tak nezměrné, datující se od známého Adornova výroku o nemožnosti poezie po Osvětimi (1949) až po diskusi o rozdílech mezi fikčním a historickým narativem a mimeticko-estetické roli umění (srovnej holocaust-test Berela Langa – /Lang 1990/ či práce Lubomíra Doležela, souhrnně například Doležel 2008) nebo v Německu proběhnuvší tzv. *Historikerstreit* usilující rozlišit otázky historických vin a jejich kořenů (diskuse především mezi Ernstem Noltem a Jürgenem Habermasem ad.)

²² Jiří Žák (1917–1967) je autor řady spíše publicistických publikací s tematikou koncentračních táborů, ale působil též jako překladatel, např. románu Bruna Apitze *Nahý mezi vlky* (1958, č. 1960) či – též editor českého doplnění – bezmála sedmisetstránkové publikace *Buchenwald varuje: dokumenty, vzpomínky, svědectví* (1962 a 1964).

ve vztahu k minulosti i dnešku. Sousedství *historie* a *literatury* zde vytváří pozoruhodnou hybridní symbiózu, v níž jedno slouží druhému, inspiruje se ve výkladu i interpretacích, které se v historickém diskurzu více či méně metaforizují a naopak v literárním světě sytí historickými fakty. Např. Nolteho teze o tom, že nacistické vyhlazovací tábory mají svůj archetyp v rudém, asiatském teroru dvacátých let 20. století, je podepřena připomenutím motivu kryších klecí z románu-utopie *1984* George Orwella (kterémužto psychickému mučení hrdina podlehne a zhroutí se; Orwell 1991). Nolte ve svém eseji následně konstatuje, že nejde o žádný rafinovaný Orwellův výmysl, nýbrž o reálně popsané „čínské Třska“ mučení (hladová krysa v kleci je přiložena k bezbranné oběti a dvířka jsou otevřena). Výsledek? Dvacáté století přineslo takové reálie i historickou a historizující paměť, že rozlišit, co je ještě reálné a co je „surreálná“ licence použitá pro funkční ozvláštnění výkladu, je takřka nemožné. Relativizovány jsou veškeré příměry, zveličení i popření. V dnešním medializovaném světě i provokace vykazují jepičí životnost, zvykli jsme si i na popírače holokaustu, ostatně žijeme s nimi rovněž již několik dekad. Nolteho příměr je sice možná i v kontextu západního Německa osmdesátých let provokativní, ale mění něco na skutečnosti? „Es ist wahrscheinlich, daß viele dieser Berichte übertrieben waren“ (Nolte 1986). Na jedné straně tedy čteme, že historie se nedá vyjádřit, že právě tváří v tvář holokaustu narážíme na limity jakéhokoliv, zejména literárního, reprezentování, na straně druhé reflektujeme stereotypy a právem kritizované černobílé obrazy, jimiž jsou literární či esejistické světy syceny, např. klecí s krysou:

„Es ist ein auffallender Mangel der Literatur über den Nationalsozialismus, daß sie nicht weiß oder nicht wahrhaben will, in welchem Ausmaß all dasjenige, was die Nationalsozialisten später taten, mit alleiniger Ausnahme des technischen Vorgangs der Vergasung, in einer umfangreichen Literatur der frühen zwanziger Jahre bereits beschrieben war: Massendeportationen und -erschießungen, Folterungen, Todeslager, Ausrottungen ganzer Gruppen nach bloß objektiven Kriterien, öffentliche Forderungen nach Vernichtung von Millionen schuldloser, aber als ‚feindlich‘ erachteter Menschen. [...] Vollbrachten die Nationalsozialisten, vollbrachte Hitler eine ‚asiatische‘ Tat vielleicht nur deshalb, weil sie sich und ihresgleichen als potentielle oder wirkliche Opfer einer ‚asiatischen‘ Tat betrachteten? War nicht der ‚Archipel GULag‘ ursprünglicher als ‚Auschwitz‘? War nicht der ‚Klassenmord‘ der Bolschewiki das logische und faktische Prius des ‚Rassenmords‘ der Nationalsozialisten? Sind Hitlers geheimste Handlungen nicht

gerade auch dadurch zu erklären, daß er den ‚Rattenkäfig‘ nicht vergessen hatte? Rührte Auschwitz vielleicht in seinen Ursprüngen aus einer Vergangenheit her, die nicht vergehen wollte?“

(tamtéž).

Holokaust očima viníků jako svého druhu obětí Historie, kauzálního nexu. Nolte se snažil vyprovokovat diskusi a záměrně jinakým promyšlením se vzepřít „tyranii kolektivního myšlení“, které s bezmyšlenkovitou spokojeností přijímá oficiální zavedené výklady dějin. Nolte se „radikálním rozlišením fašismu a marxismu“²³ vzdálil od tehdy populární teorie totalitarismu, jež zdůrazňovala strukturální podobnosti obou ideologií“ (Dobeš 1999: 668). A konkrétně *Vergangenheit, die nicht vergehen will* – ? Přítomnost reaguje „na nový stav, v němž minulost neodchází, ale mění se v mýtus absolutního zla, který je vědeckému zkoumání nepřátelský, protože znemožňuje jakékoliv revize“ (tamtéž: 679).

Vrátíme-li se k J. R. Pickovi, můžeme směle konstatovat, že Pickovo dílo může sehrávat v dějinách české literatury neméně občerstvující či demytizující, deheroizující roli. A to především dvěma prozaickými díly, volným diptychem novel – *Spolek pro ochranu zvířat*²⁴ z roku 1969 a „šuplíkovým“ pokračováním datovaným rokem 1971 *Toniho šance*, které bylo oficiálně vydáno až s nepochopitelným zpožděním roku 1996, dále pak dvojicí divadelních her *Sen o vzdálených jezerech* (1981²⁵) a *Smolař ve žluté čepici* (1982²⁶).

Spolek pro ochranu zvířat je od prvních řádek – barokně vyprávěcích titulů kapitol – stylizován jako humoristická novela, např. „*1. kapitola, která pojednává o tom, jak Toni učil pana Brische zpívat a dostal při tom vynikající nápad*“ (Pick 2009: 7). Tomuto rozvrhu

23 „Fašismus je antimarxismus, který usiluje o zničení protivníka prostřednictvím vytvoření radikálně protikladné a přece blízké ideologie a prostřednictvím použití téměř identických a přesto charakteristicky přetvořených metod, stále však v nezlomném rámci nacionálního sebezpečenství a autonomie“ (Nolte 1999: 56). Pro studium fašismu, jeho dějin a principů, pak pro Nolteho nemá být klíčový fenomén holokaustu, i přes zdůraznění velikosti katastrofy šoa. Klíčovými otázkami se pro Nolteho stává ideologická interpretace světa ve světle „života a díla“ hlavních protagonistů, což ukazuje především z komparativního hlediska při srovnání fašismu německého s italským. Blíže viz Dobeš 1999: 670 an.

24 A s podtitulem: *Humoristická – pokud je to možné – novela z ghetta* (Pick 1969). Ve třetím vydání je podtitul pozměněn na – patrně srozumitelnější či „atraktivnější“ – *novelu z Terezína* (Pick 2009). Zároveň toto třetí, jinak pěkně vypravené vydání, postrádá podstatnou závěrečnou autorovu doušku. O tom dále.

25 Premiéra v Divadle E. F. Buriana v Praze dne 10. 12. 1980, jediné uvedení (dle divadelní databáze Institutu umění – Divadelního ústavu).

26 Premiéra v Severomoravském divadle Šumperk 13. 3.1982, další nastudování – data premiér 5. 2. 1983 v Západočeském divadle Cheb a 12. 4.1985 v Krajském divadle Kolín (zdroj: viz předchozí poznámku).

odpovídají téměř všechny plány, které v díle můžeme najít, od komiky jazykové, přes perspektivu er-formního, ovšem optikou dítěte-Toniho výrazně personalizovaného vypravěče, po komiku situační, černý humor a absurditu. Absurdita vyniká především v širším kontextu a historické perspektivě, ať již explicitně tematizované a zmíněné nebo přítomné v naší aktuálně recepční rovině, v níž čteme Pickovu novelu s odstupem desetiletí (od popisovaných událostí i od vzniku literárního díla) právě i na pozadí ostatní literatury s námětem holokaustu.

V té není reprezentace šoa prostředkovaná postavou dítěte nikterak neobvyklá. Jaké to může mít důvody či rovnou řekněme výhody pro reprezentační strategie vypravěče? Především je užití takovýchto vypravěčských postupů *hyperbolou*²⁷ samo o sobě. Střet nevinného (v Toniho případě i doslova „nepolíbeného“) dětství či mládí s krutou a naprosto neúprosně nelogickou realitou, s níž se události „velkého“ vnějšího světa dostávají do zorného pole malého hrdiny a zasahují i jeho „malou“ perspektivu, nalézáme v řadě knih. Chlapeckými hrdiny židovského původu jsou zabydleny některé povídky Arnošta Lustiga či Ludvíka Aškenazyho (např. soubor *Vajíčko*, 1963), naopak vyprávění Josefa Škvoreckého *Sedmiramenný svícen* (1965) či Ladislava Fuksa *Mí černovlasí bratři* (1964) reflektují události z pozice árijského dítěte, které není událostmi samo bezprostředně zasaženo, ale sleduje postupnou segregaci židovských spoluobčanů – Škvoreckého Daniel už nemůže nadále chodit na soukromé hodiny němčiny k židovskému panu učiteli Adolfu Katzovi, Fuksův povídkový cyklus se odehrává ve školním prostředí, kde se židovští spolužáci stanou snadným a bezbranným terčem učitelské šikany. Podobná je také výchozí situace v novele Hany Bořkovcové, v níž je i předpokládáný (modelový) čtenář-adresát dítě, kterému nebude činit obtíže identifikovat se s hlavní hrdinkou Jankou, navštěvující rodinu své židovské spolužačky i poté, co se z nich stanou eponymní *Zakázané holky* (1995). Realistická výstavba

²⁷ Hyperbola pak není vůbec vzácným strukturním tropem při uchopování šoa, které vedle často tematizované vlastní percepční nemožnosti hledá – mnohdy velmi neobvyklé – prostředky, jak náležitě podtrhnout nezměrnost utrpení a genocidy.

a dětská zápletka školního dobrodružství už jsou ale odlišné. Strategii pohledu malého chlapce, náruživého čtenáře rodokapsů, což má vliv na jeho svérázné vyprávění, využívá i Ladislav Grosman ve svém patrně posledním díle *Z pekla štěstí* (1994; užití maďarštiny, slovenštiny a romštiny v kontextu šoa je pak významné v povídkách cyklu *Hlavou proti zdi* /Grosman 1976/).

Významotvorný je vždy střet toho, jak si vyprávěcí perspektiva nerozumí s „objektivně danými“ podmínkami, které ji obklopují. Je-li zpochybněna autorita učitele, ať již váženého a milovaného, nebo naopak toho, který překročí i jen přirozené meze slušnosti ve vzájemném mezilidském vztahu učitel – žák, je dětský hrdina dezorientován. Klíčové události jsou zpravidla líčeny v náležitě historizující zkratce a nadsázce²⁸, zejména co do dynamiky a jejich sledu. U Josefa Škvoreckého je k tomu využito i vidové nekongruence – obecně charakterizační *učitel říkával* × konkrétně situační a jednorázové *seznamy visely*:

„Potom přišel Hitler a zavedli protižidovské zákony, ale já chodil dál k panu učiteli Katzovi, ačkoliv už jsem německy uměl a už jsem to vlastně ani neměl zapotřebí. [...] Nadával jsem na Hitlera a na Němce a pan učitel naříkal a jamroval. Také stará paní naříkala od kamen a já proklínal Hitlera, ačkoliv jsem tenkrát ještě vlastně nevěděl, co vlastně Hitler přesně znamená. Was wir Juden schon alles mitgemacht haben! říkával pan učitel a zdálo se mi, že to neříká mně, ale někomu nahoře pod stropem, v nebi. Když jsem potom odcházel domů, visely na tabuli náboženské obce v průjezdě seznamy židů, kteří vystupovali ze židovské cirkve“

(Škvorecký 1965: 42).

Samozřejmě stylizace do naivizujícího dětského pohledu je důslednou literární prací, která například právě ve své snaze typizovat a povyšovat do obecně platné roviny je velmi „dospělou“ vyprávěčskou technikou. V tomto smyslu tak jde o techniku hybridní, kdy dětské

²⁸ Zavedl-li se díky Haydenu Whitovi pojem *emplotment* pro označení strategie, s níž historikové strukturují historiografický text do specifického *vyprávění*, užíváme analogickou strategii pro analýzu „vkládání historických faktů do určité dějové souvislosti a souvislosti smyslu“ (Nünning 2006: 190), tedy ptáme se, jakým způsobem jsou historické události vtahovány do vlastního děje literárního = fikčního díla a jakým způsobem jich je využito pro budování kontextu a usměrňování významového horizontu díla? Ostatně právě na této analýze Hayden White poukazuje na nerozeznatelnost *historií* a *románů* jakožto verbálních artefaktů. Fiktivní vyprávění musí mít svou koherenci a musí projít testem korespondence ve vztahu k tomu, čeho je obrazem. „Právě v tomto dvojím aspektu je všechen psaný diskurz kognitivní svými cíli a mimetický svými prostředky“ (White 2010: 154). White sám konstatuje, že jeho zjištění nebudou „po chuti historikům ani literárním kritikům“ (což široká diskuse nad jeho dílem bohatě ukazuje, v českém kontextu je třeba odkázat zejména na práce L. Doležela); osobně si mimetickou funkci posouvám jako referenci k fikčním světům a jako takový je pro mne jeho model přijatelný. Sám White operuje s pojmem „pole fenoménu“, které jsou prostřednictvím jazyka (tropologicky) konstituovány coby „možný objekt reprezentace“ (tamtéž: 162).

point of view je rafinovaně zpracováno do textu, jehož adresátem primárně není dítě. I když v kontextu holokaustu je právě velmi příznačné stírání hranic mezi dětským světem a světem dospělých – emblematickým literárním dílem tohoto typu jsou deníky Anne Frankové, výpověď jednoznačně psaná dítětem, ale spontánně poučená jak co do stylizace výsledného výrazu, tak myšlenkového obzoru vyprávějící autorky.²⁹

Filmový režisér Juraj Herz, s podobně poznamenaným dětstvím, nazývá spojení smíchu a holokaustu pravou černou komikou (Herz 2006). Pickova „černokomická“ novela *Spolek pro ochranu zvířat* začíná větami: „Toni, hrdina našeho vyprávění, nebyl ani chytrý, ani hloupý. V roce 1939, když přišli Němci, bylo mu devět let“ (Pick 2009: 7). Příznačně tak zprvu jeho největší životní starostí není ani tak nošení židovské hvězdy, jako spíše špatný prospěch v nové škole, odkud je posléze uvolňován k posílčkování na židovské obci, až se s maminkou Lízou ve svých dvanácti letech dostává do ghetta Terezín. S Terezínem je spojen životní osud zde již Topolovým vypravěčem vzpomenutého spisovatele – Karla Poláčka³⁰, který tu byl internován od července 1943 do října 1944 (posléze s největší pravděpodobností nezahynul v Osvětimi, jak se dlouhá léta předpokládalo, nýbrž až při selekci v táboře Dora /Gleiwitz/ v lednu 1945; srovnej Poláček 2002). Neznámější jeho dílo *Bylo nás pět* tak vyšlo až posmrtně, po válce v roce 1946, a jen stěží si lze představit, že by humorista J. R. Pick neznal vyprávění Pěti Bajzy a jeho kamarádů. Konstatovala to ostatně i ojedinělá recenzentka Pickovy novely Irena Zítková, když napsala „Této novele z ghetta jako by byl patronem člověk, jenž Terezín nepřežil: Karel Poláček“ (Zítková 1969). Pro pochopení pojmu transdukce je příhodné si uvědomit, že nejde jen o přepis blízký apokryfu, persifláži atp., nýbrž může jít i o kreativní využití původních postupů a předlohy. U Ladislava Grosmanna je

²⁹ Autorky uvězněné jinak na několika čtverečních metrech společně s dalšími lidmi. V jejím psaní přitom nejde jen o formálně epistolární stylizaci (adresátka *Kitty*), ale i o skutečnost, že Anne Franková deník redigovala, a existuje tak více verzí přepisovaných textů. Blíže viz komentář editorů a překladatelů (Franková 2004).

³⁰ Část jeho deníku jako citovaný rukopis, který obíhá mezi fikčními postavami v ghettu (pasáž o tom, jak je třeba nésti okovy a jinak plechovou misku s polévkou) otiskuje Bor 1961: 233–234. Citace je tu nejkrajnějším dokladem mezisvětové identity.

tak například dokonale využita rodokapsová literatura, příběhy červené knihovny a dalšího braku, jehož má do Maďarska k příbuzným odeslaný malý kluk plný kufírek, zná je všechny nazpaměť a s nezastavitelnou švejkovskou vypravěčskou mánií zásobuje těmito příběhy své okolí, neboť jsou mu měřítkem jeho zkušeností a představ o světě. Putování věznicemi, internačním táborem, eskortování na Slovensko jsou mu přes zjevná příkoří – věznění, sexuální zneužití, hlad, bití – jedním velkým a tragikomickým dobrodružstvím.

Ve *Spolku pro ochranu zvířat* je Toni benjamínkem party mnohem různorodější, genderově i generačně, protože mezi těmi, kdo „spolu mluví“, je třeba i jeho maminka Líza a kuchaři z „kasárenských“ kuchyní, tedy pracující, dospělí lidé. Ti také na chlapce většinou nahlíží s dospěláckou shovívavostí i úsměvem. Toni je ostatně trochu nemocný (nepříliš vážná tuberkulóza) a jako takový tráví většinu dnů v nemocnici na L 315³¹ ve společnosti nezáživných, zato věčně se dohadujících „dědků“. Samotné toto společenství je zdrojem situační a jazykové komiky, např. když Toni učí Němce „pana Brische“ české písně. Brisch mluví nádherně zkomolenou češtinou, jejíž skazová ekvilibristika snese srovnání s Hymanem Kaplanem z knih Leo Rostena,³² zejména s anglickým originálem založeným na absurdním přepisu nesprávné anglické výslovnosti. „Krásná spěť, opakoval pan Brisch polichocen. Ačkoliv Toni hovořil o krásném zpěvu obecně, vztáhl to pan Brisch na sebe“ (Pick 2009: 15).

Je to také komunista „pan Brisch“ (ustálené spojení podobně jako „pan Abeles“ či „pan Glaser a synové“), kdo vyřkne ústřední myšlenku, jež opanuje následný Toniho terezínský život: „Vy, Toni, mít moc rád žvízata, řekl. To už jsem viděl, jak vy koukat na ty muchy. A taky tu blecha topit přímo delikátně. Nejste vy člen spolka pro chránění žvízat?“ (tamtéž).

³¹ Systém značení ulic a domů terezínského ghetta.

³² *The Education of H*y*m*a*n K*a*p*l*a*n* (Rosten 2000) a *The Return of H*y*m*a*n K*a*p*l*a*n* (Rosten 2003), česky prvně rovněž 1946 v překladu Pavla Eisnera, posléze Antonína Přídala (1987). Podobně jako Rosten zapracovává Pickův vypravěč – nejčastěji prostřednictvím nevlastní přímé řeči – prvky ostatních nativních jazyků do promluv postav – jde hlavně o němčinu, ale také jidiš. „[...] pan Kohn si přece neвшímá každého, kdo jde kolem, a i kdyby si všímá, tak by si neвшímá nějakého ganefa a nějaké chonte. Toni, který věděl, že ganef je židovský něco jako gauner, ale nevěděl, co je to chonte, a styděl se zeptat, poněvadž se to domýšlel, poděkoval panu Kohnovi za informaci [...]“ (Pick 2009: 25). Reprezentace táborů prostřednictvím jazykového babylonu je příznačná pro celou plejádu děl s koncentračnickým námětem, včetně těch ryze „dokumentárních“.

Není těžké si domyslet absurditu myšlenky spolku pro ochranu zvířat uprostřed války v židovském ghettu, kde kromě nežádoucího hmyzu je vzácností kůň³³ (nahrazován v povozech zapřaženými lidmi) a pes je samozřejmě pouze výsadou nacistických mocipánů. Ostatně jedním z uplatnění protižidovských norimberských zákonů v Protektorátu Böhmen und Mähren bylo zabavení veškerých domácích zvířat. Zejména pro děti vyrůstající v Terezíně bez (oficiálního) školního vzdělání a bez možnosti ghetto opustit a získat jakékoliv jiné zkušenosti, se svět hrůzyplně zužoval. Terezín jako místo „na samé hranici života a smrti“, nelikvidační koncentrační tábor, v němž nicméně „umíralo kolem stovky lidí denně“,³⁴ tak děti zbavoval elementárních zkušeností, jakými jsou třeba proběhnutí se po louce či pohled na řeku. Řečeno poetičtěji „Motýla jsem tu neviděl“, jak praví název (jde o citát z básně „Motýl“ Pavla Friedmanna z 4. 6. 1942 – srovnej Blodig 2002: 191) slavného a od prvního vydání roku 1959 opakovaně i v překladech (anglickém, německém a španělském) editovaného alba dětských kreseb z Terezína (Franková – Povolná 2006).

To je kontext, který musíme mít na zřeteli v okamžiku, kdy se Toni nadchne myšlenkou Spolku pro ochranu zvířat³⁵ a seznámí s ní své přátele. Ti se rozhodnou mu pomoci, uskuteční nejprve výpravu do zrušeného kostela-skladu za holuby, neúspěšnou, protože holuby už někdo zcizil (= snědli je „Tausikovci“³⁶). Posléze, když zavrhnou umělé pěstování vši a blech,³⁷ obdarují Toniho myši a přislíbí mu obstarat i „vyšší zvíře“ – Fifinku, psa pana esessturmbannführera. Nepřekvapí, že Fifinku záhy stihne týž osud jako holuby a že Toni se až po jídle dozví, co pojedl atd. Konečně dědeček vyprávějící v Borově *Opuštěné panence*

³³ Nad Borovou knihou *Opuštěná panenka* si uvědomíme, že zážitkem byly i třeba do ghetta dovezené jehličnaté větve (jako vycpávka v naloženém vagónu), srovnej Bor 1962: 230.

³⁴ Klíma Ivan „Terezínské divadlo“ (in Peschel 2008: 30–33).

³⁵ Spolek podobně jako třeba právě terezínské divadlo může sehrávat sebezáchovnou kulturně-identifikační funkci, zachovávat lidskost tam, kde je zcela pošlapána.

³⁶ K židovské typizaci patří celá řada vlastních jmen, např. Alba Feld, Tausikovci ad. Srovnej též titul knihy Antonína Raška *Co Taussigovi?* (Rašek 2002).

³⁷ „Měla by to být spíš nějaká menší zvířata, řekl Erna.

Vši, řekl Alba Feld. Zřídily by se pro ně rezervace. U každý ženský. Ukaž, Lizo, kde máš svou rezervaci.

Ty jsi nemožný Albo, řekla maminka Liza a shrnula si sukni, kterou jí Alba nadzvedl.

Je výborný brankář, pomyslel si Toni. Zvlášť pokud jde o robinzonády, nemá v ghettě konkurenci. Ale nemá jemnocit“ (Pick 2009: 45).

dětem pohádku o tom, jak esesáci pronásledují jediné zvíře po celém Terezíně, končí své vyprávění „dobře“, kočka se schovala v kinderheimu: „Dobře to s ní dopadlo, děti ji snědly“ (Bor 1962: 204).

V obou případech je to neotřelá a nehledaná výpověď o ghettě (specifický Pickův deklinační okazionalismus), jeho fungování a tragikomice. Tak například pickovská výprava do kostela skončí „mejdanem“, hromadnou svatbou, dnes bychom řekli gruppensexem – a protože Toni je nevinné dítě, je z kostela, tj. budovy kostela, předem vyveden a o událostech se dozvídá jen zprostředkovaně. Pick zde humorným způsobem posouvá a rozvíjí pakt uzavřený jen mezi čtenářem a vypravěčem – my víme a rozumíme, postava nikoliv.

„Ledecký, řekl [Jenda Schleim, který Tonimu o mejdanu dále vypráví; pozn. F. T.], dělal faráře a každých deset minut oddal vždycky dva a dva. Skoro všichni se oženili se všemi holkami.

Ale kněz přece může jen oddávat, a ne rozvádět, namítl Toni.

Jak je vidět, přece jen pochytil něco z učených řečí pánů na pokoji č. 26.

To se zas tak vážně nebralo, řekl Jenda Schleim. Nakonec jsem to vzal od Ledeckého já. Aby si Ledecký taky mohl...

Co aby si mohl, přerušil ho Toni.

Aby se mohl taky oženit, řekl trochu rozpačitě Jenda Schleim, který si právě uvědomil, že Toni je ještě dítě“

(Pick 2009: 51).

S výjimkou Arnošta Lustiga je Pickova reprezentace koncentračního tábora v rámci české literatury jednou z eroticky nejotevřenějších, přitom narozdíl od některých Lustigových děl neuráží nevkusnou přímočarostí, prvoplánovostí.³⁸ Ukazuje nesvobodný a hodnotově pokřivený svět ghetta, přestupní stanice do Osvětimi a jeho *carpe diem* logiku. Novela ústí právě tím, čeho se v ghettu všichni nejvíce obávají – transportem na Východ, do něhož jsou zařazeni téměř všichni Toniho starší mužští přátelé. Poslední večere (ratlík) je večerí na rozloučenou. Zde se opět uplatňuje analogický čtenářsko-vypravěčský pakt tolik příznačný pro „holokaust-literaturu“, metalepse svého druhu: my víme, co transport znamená, postava spíše jen intuitivně tuší, proč do něj nechce.

³⁸ Sousedství *erotiky* a mezní situace šoa ale není nijak neobvyklé, naopak velice často se tyto póly přitahují a tvoří tak paradoxní a nezvyklou sémantickou dvojici. Srovnej např. román *Sophiina volba* Williama Styrona (1979).

Interpretovat název diptychu *Toniho šance*³⁹ můžeme i jinak než prvotním významem *naděje, vyhlídka. Spolek pro ochranu zvířat* totiž končí dvojí Toniho zkušeností – ludickou zkušeností se smrtí a zkušeností milostnou. Proč ludickou? Jeden ze zařazených do transportu, Erna, se rozhodne z ghetta utéci – přes *šance, hradby*. Toni je okouzlen a chce jít s ním, smluví si přesný čas, ale přísná nemocniční sestra Anna mu zabrání dorazit na místo včas – místo léků je třeba dodržovat alespoň *leženou*.

„Pak se mu zdálo, že v dálce zahřmělo.

Zase se mýlil. To nebylo hřmění, ale výstřely.

Toniho zkušenost ovšem tak dalece nesahala. Věděl ještě tak, jak to pleskne, když člověk dostane facku od esesáka. Byl to trochu jiný, jaksi vznešenější zvuk než zvuk normálního pohlavku od maminky Lízy. Ale zvuk výstřelu neznal“

(Pick 2009: 101).

Přítel Erna je na šancích zastřelen. Pro Toniho hra – na útěk – končí kamarádovou smrtí a pohřbem.

Toniho příběh není jen účelově zasazenou výpovědí, hlavním tématem se stává židovství jako identita, včetně její jedinečné zkušenosti – šoa. Vypravěč tak zcela běžně užívá slang (*spadnout do transportu*), němčinu, jidiš, buduje komično napětím mezi bezprostředností i úsporností nevlastních přímých řečí, komentuje své vyprávění, plynule přechází do 2. gramatické osoby.⁴⁰ Pick si je dobře vědom, že vyprávění se bez znalosti reálií nedá místy fakticky rozumět a rozehrává hru s poznámkovým aparátem, prostředkem v beletrii spíše

³⁹ Ze souborného vydání diptychu (Pick 1996) není příliš jasné, zda jde o název zvolený autorem, redaktorem (Eduard Světlík) či autorem předmluvy (Josef Eisman). Posledně jmenovaný se ve své anotaci pokračování *Spolku pro ochranu zvířat* – novely *Příliš mnoho příbuzných* dopouští stereotypního lapsu, když píše: „V druhé novele, která dříve žádnou šanci na vydání neměla, je Tonimu už dvacet let. Vrátil se z Terezína jako jediný z rodiny, po válce neemigroval...“ (Pick 1996: 4) Nedbalý redakční text – který nesmyslně interpretuje Toniho jako antišvejka, „Švejkův antipod – člověk hluboce slušný, s nezničitelnou vírou v lidskou dobrotu, který nemůže ve světě totality (ať už fašistické či komunistické) obstát, ale který je zároveň pro svou bytostnou slušnost a bytostný pozitivismus nezničitelný“ (tamtéž), snad chtěl Eisman charakterizovat Toniho jako „Švejka svého druhu“ – schematizuje: návrat z koncentračního tábora = „jako jediný z rodiny“ atp. Z novely přitom ihned vyrozumíme, že se vrátila i maminka Líza a její role v zápletky – známost s ministrem Kopeckým a emigrace do Argentiny – je ústřední.

⁴⁰ „Erna Jelínek bydlel na mansardě v ženíjích. Postavit si v ghetě mansardu byl přepych. Musel jsi k tomu mít hodně dřeva a drzosti.

Musela to však být ona zvláštní elegantní drzost, kterou se v ghetě vyznačovali kuchaři, řezníci, pekaři a hoši z klajdkamr. Drzost podepřená vědomím, že jeden každý z nich může jednomu každému úředníku na eltestenrátu v Magdeburku nabídnout kdykoliv aspoň ešus s polívkou, když už ne knedlík.

[...] Když ses chtěl dostat do Ernovy mansardy, musel jsi projít dvěma velkými sály se samými dědky“

(Pick 2009: 21–22). Je to asi právě Pickův jazyk, který je příčinou toho, že novela se dosud dočkala jen jednoho, a to maďarského překladu (Pick 1986).

ozvláštňujícím než běžným, včetně jeho grafické distinkce – poznámek pod čarou. Jde tak spíše o další komický či situační plán, nedozvíme se klasické informace typu *do Magdeburku* = *do Magdeburských kasáren*, nýbrž jsme posunuti k interpretaci skutečnosti z ironické či jinak vykloubené perspektivy, někdy rovnou jen v podobě aforismu:

„Když tak někdy pozoruju, jak se ti dědci v *altrshajmu** hádají a perou, říkám si, že jsou děsně životný.

** Altrshajm (Altersheim), na rozdíl od jugendhajmu (Jugendheim), útulek pro dědky a báby. Oproti jugendhajmu nebyly tu však žádné zvláštní přiděly. Staříci to tak nepotřebují, říkalo se, nejsou už ve vývinu“*

(tamtéž: 30).

„Ten *krabic*, řekl, pšijít maximálně na dvě *ghettomarka*.** Narážel tím na to, že to asi nemá velkou cenu.*

** V ghettě se říkalo, že Němci dali židům dva velké dary. Vlastní policii, ghetto wache, a vlastní měnu, ghetto marky. Ghetto wache nikoho nehlídala a za ghetto marky jste si nic nemohli koupit“*

(tamtéž: 72).

Ve stejné zkratce tak před čtenářovým zrakem, smíchy přivíraným, defilují synopse dějin – podobný princip zhuštěného dění esejisticky třeba využije Patrik Ouředník v *Europeaně*. Humor je vlastně nejistotou mezi vtipností a vážností, mezi legitimností smíchu a zprávou z ghetta, místa, kde se sešel „ksindl z celé Evropy“ (tamtéž: 16) a kde jediné, „co bylo nepříjemné, bylo to, že se tu každý musel stýkat se samými židy“ (tamtéž: 57). Nemůžeme si být vlastně nikdy zcela jisti, co myslí vypravěč vážně, co zesměšňuje, čemu se vysmívá, kdy se sám baví a směje s námi. Mimo jiné pro spád vyprávění i pro jeho věčně kabaretní fatickou funkci:

„Nakonec jen malou poznámku pro ty, kteří tam byli. Jistě se rozcílili, že mnohé v jejich ghettu bylo jiné než v *Toniho ghettě*. Víím to. Je to vinou mé špatné paměti a nenapravitelného sklonu k literární stylizaci. Odpusťte mi to.

Váš

Pick“

(tamtéž: 125).⁴¹

Vtažení poznámkového aparátu, nejrůznějších vysvětlivek, je pro literaturu holokaustu příznačné, setkáváme se s ním napříč žánry, i dobovými vymezeními, tj. od výkladově objektivizujících až po ty, které demaskují zpravidla nějaký krutý jazykový eufemismus, nebo

⁴¹ Vypuštění této závěrečné Pickovy doušky z třetího vydání (Pick 2009) je pro mne nepochopitelně interpretativním zásahem podobně jako změna podtitulu. Nejistotu svého druhu střídá jistota neomalená.

ironicky převracují řečené/vysvětlované s aktuálním děním. U nizozemské básnířky Else Dormitzer tak například figura vysvětlivek pronikla ve sbírce *Theresienstädter Bilder* i do poezie, resp. mott jednotlivých básní: „Schleusse‘ ist der Ort, in dem die ankommenden Transporte durchsucht und ausgeraubt wurden“ (Dormitzer 1945: 8).

V charakteristikách osob, které holokaust přežily, se střídají dvě tendence – na jedné straně je to syndrom přežití jako výčitky: proč zrovna já, nepřežil jsem na úkor druhých? Na straně druhé je to naopak nebývalá činorodost, angažovanost, ale také nadhled a autentická radost ze života.⁴² Takový je Toni i v pokračování novely z roku 1971 s titulem – opět v kontextu holokaustu ironickým – *Příliš mnoho příbuzných*. Hrdinu zde zastihujeme na začátku padesátých let coby studenta VŠPHV⁴³. Vypravěči skoro ani nezáleží na srozumitelnosti zkratky, je ostatně součástí jeho karikatury doby, která si ve zkratkách libovala, dokázala hodiny proschůzovat a smrtelně vážně řešit kunderovsky *žertovné* absurdity. Tonimu se stává v prvé řadě osudným fakt, že jeho maminka Líza se před emigrací přimluvila u dávného přítele z mládí, dnes ministra Kopeckého, aby na něj dohlédl. Toni – alias mladý soudruh Polák – má totiž zprvu potíže s přijetím na školu, kam jej příslušná kádruvačka nechce zapsat „s ohledem“ na jeho podlomené zdraví (tuberkulózní onemocnění ze *Spolku pro ochranu zvířat*), a tak se na ministra osvěty obrátí. Pomůže mu vyluštit křížovku, na školu se dostane. A tím i do svazáckého společenství, v němž se typově nerozlišený, stejně naivní hrdina jako v první novele zcela jistě zamotává, protože schopnost číst ironie a škleby dobových

⁴² Blíže viz např. Frankl, Viktor E. 2006.

⁴³ Jedná se u Picka o autobiografický motiv, překvapivé je, že již v roce 1956 v nepředneseném proslovu na II. sjezdu Svazu československých spisovatelů volal po „osvobodivém slovu“; muselo jít o traumatický zážitek: „Musím tu říci několik slov o věci – na první pohled neliterární: Studoval jsem na škole zvané VŠPHV, Vysoká škola politických a hospodářských věd. Byla to, tenkrát se říkalo, škola ‚nového typu‘. Měla totiž vychovávat ‚lidí nového typu‘. Na této škole se křivil charakter mladých lidí. Byla to škola, na níž nadšení mladí lidé si osvojovali převážně poučky a dogmata. Byla to škola, na níž byli žáci kvalifikováni často ne tak podle prospěchu jako podle vykonávání funkcí a podle kádrového posudku. [...] Ale ti v jádru dobří – a těch je velká většina – čekají na osvobodivé slovo. Slovo o tom, proč VŠPHV vznikla, proč se na ní dělo to, co se bezpochyby dít nemělo, proč dodneška leckde na katedrách straší ještě duch VŠPHV! Snad o tom někdy někdo napíše... Snad se o to pokusím sám, dokáži-li to“ (Pick 2011: 744–745).

politických a politikářských struktur je zákonitě mimo jeho schopnosti. To, co je literárně přesvědčivou strategií v reprezentaci dítěte uprostřed ghetta, dočkává se v pokračování – psaném na prahu normalizace vědomě „do šuplíku“ – značného zlehčení. Pakt mezi čtenářem a vypravěčem se zredukuje na skutečnost, že čteme jakousi *žakovskou* variantu študáků a kantorů⁴⁴ či *Tankový prapor* tentokrát z „vysokoškolského“ prostředí padesátých let; největší důležitosti nabere situační komika, která je v osidlech zvučle komunistické moci nevyzpytatelná. Na druhou stranu, ústí-li kniha obrazem procesu se Slánským a jeho praktickým dopadem na podobu čistek na vysoké škole (Tonimu se stane osudným vlastnictví vizitky od „zrádce Švenka“, k čemuž se sám dobrovolně přihlásí – Pick 1996: 219), musíme konstatovat, že česká literatura nemá takových obrazů mnoho a těch, které by zmiňovaly i nepříliš skrývaný antisemitský motiv těchto procesů, je ještě méně.

U Toniho je to právě „zvláštní atmosféra“, s níž jeho okolí vnímá jeho pobyt v koncentračním táboře, jeho židovský původ, který se mu snaží vždy nějak „taktně“ připomenout, zpravidla v soukromém rozhovoru, ne na schůzi (tzv. desítce).

„A když Toni skončil, řekl [profesor literatury Váňa; pozn. F. T.] jakoby mimochodem: Ty nejsi původem dělník, vid', příteli.

Ne, řekl Toni. A vzpomněl si při tom na pana Goldsteina odnaproti. Ten, kdyby se ho někdo takhle zeptal na jeho původ, asi by ho okamžitě označil za antisemitu“

(tamtéž: 171).

„A pak mám s tebou ještě něco společného, řekl [spolužák Štěpán Steiner; pozn. F. T.], můj táta šel do plynu“

(tamtéž: 171).

Toniho svět spoluvytvářejí manželé Schleimovi,⁴⁵ okrajové postavy z první novely. Především jejich prostřednictvím do satirického díla zcela neutrálně a s přímocarou samozřejmostí pronikají fakta, která bychom v kontextu komické literatury příliš nehledali. Anebo hledali už jako černý humor atp. V celkovém kontextu literatury s námětem holokaustu pak jde také o ojedinělou prezentaci, protože holokaust je ve fikci zpravidla něčím

⁴⁴ Nicméně i dílo Jaroslava Žáka může v daném kontextu překvapit, srovnej úvodní část jeho *Konce starých časů* (Žák 2010), historické skeče, v níž je načrtnut rozvod „rasově smíšeného“ manželství z pohledu psa Flotýnka, zabaveného coby psa židovského a posléze vráceného jeho pánovi za úplatu coby pes árijský.

⁴⁵ „Jenda Schleim byl kromě Alby Felda – ale ten odjel hned v pětáctýřicátém k příbuzným do Austrálie – jediný kluk z party, který se vrátil“ (tamtéž: 140).

silně příznakovým, hyperbolickým či metaforickým, významotvorným. Jenda Schleim se seznámí se svou ženou ještě v terezínském ghettu, ale to vše se dozvídáme jaksi mimoděk, na okraj „důležitějších“ faktů (jako jsou například amatérské Jendovy vynálezy à la domácí tlapače umožňující manželům komunikaci na vzdálenost dvaceti metrů):

„Pak Anitka z ghetta odešla. A Jenda taky. [Retardace – pozn. F. T.] Každý pochopitelně jiným transportem. Až v posledních dnech války Jenda utekl z transportu smrti a někde u Ústí nad Labem se náhodou potkal s Anitkou, která také utekla z jiného transportu smrti“

(tamtéž: 140).

Bezděčnost či až zdánlivě vypravěčsky neobratná asyndetičnost a opakování „ustálených spojení“ *transportu smrti* podtrhují nesamozřejmost, hrůznost a neustálenost horizontů takto zvolených postav. Literatura s námětem holokaustu vždy usiluje rozbít a priori samozřejmou samozřejmost, i pro Picka jsou výstižná slova, kterými Ladislav Grosman představil svou knihu *Nevěsta*:

„Člověk se někdy nemůže ubránit smutku. Lidé, o nichž ve své knize vypravuji, už dávno nejsou mezi námi. Tragicky zahynuli. Z těchto dvou slov je mi strašně úzko. Je v nich apokalyptická – a podle mého názoru slovy nepostižitelná hloubka.

Užíváme slov jako obrany proti zapomenutí a proti pomíjivosti. Chtěl bych psát o tom, co se stalo. Bojím se však patosu tragédie. A to je snad důvod – smím-li to tak nazvat – mého tragikomického nazírání. Odpovídá to také povaze postav, které mne zajímají, jejich životnímu optimismu, v kterém je dost místa pro všechno, co je lidské“

(Grosman 1969: autorská záložka přebalu).

U Pickových *Příliš mnoha příbuzných* to jsou vždy jen textové paprsky drobného rozsahu, které doplňují hlavní proud vyprávění, jež – zadržnuto v byrokratických osidlech schůzí a papírů – neběží tak rychle jako v první novele. Text jistě nese znaky toho, že mu chybí finální autorova redakce, jež zejména u textu satirického víc než kdy jindy ukazuje, jak záleží na každém slově a jeho uměřeném užití. Role náhody se střídají se zmínkami holokaustu jako pozadím, podstatou vybraných postav. Toni například chce pod hlavičkou ČSM uspořádat turnaj v malém ping-pongu a namísto toho se stane, protože neumí odmítnout, redaktorem časopisu *Lépe se učit*. Na jeho stránkách dle zadání – nejednou vypravěčem téměř *zájmenně* formulovaném jako Toniho předjímavá starost o to, co by tomu asi *soudruzi* řekli nebo co by si *soudruzi* asi mysleli – zkritizuje zmíněného profesora literatury, který nedostatečně

zdůraznil „nesprávný“ původ kněžny v *Babičce* a v „přednášce o literatuře třicátých let neosvětlil kořeny fašismu“ (tamtéž: 173). Marxistická estetika i praxe v kostce. Důležité věci i banality.

„A Toni si pomyslel, že někdy asi opravdu všechno bere moc vážně. Jindy ovšem zas naopak bere všechno moc na lehkou váhu. Bude to asi tím, že v rozhodujících letech byl tam v ghettě. Tam člověk musel některé vážné věci brát na lehkou váhu a některé pitomosti brát vážně. Jinak by se to asi nevydrželo. Takový pan Brisch to možná nevydržel jen proto, poněvadž bral všechno moc vážně. A takový inženýr Karpfen zas proto, že nebral nic vážně. Ačkoliv možná že to oba nevydrželi prostě proto, poněvadž je Mengele na rampě v Osvětimi poslal na tu stranu, co se chodilo do plynu.

Ty, zeptal se [Toni] Bědy, a máš už nějakou jinou? [dívku; pozn. F. T.]“

(tamtéž: 200–201).

Toniho druhá šance – vyloučení ze studií a neuvědomělé vyloučení ze struktur potencionálního komunistického establishmentu a jeho pokušení.⁴⁶

Jestliže již v polovině šedesátých let odhaduje Pickův další vývoj Oleg Sus slovy „vyšší stupeň ‚dialektičnosti‘ s sebou nese třebas i zúžení tématu, tématu Pickovi však vnitřně blízkého, zkušeností zprostředkovaného“ (Sus 1965: 130), musíme konstatovat, že šlo o odhad velmi trefný. Poslední období Pickovy tvorby skutečně zužuje jeho náměty právě především na holokaust. Spekulací by bylo ptát se, jaký podíl na tom mají opětovně nesvobodné podmínky tvorby. Nebyl by v těch nenormalizovaných Pick spíše i nadále kabaretiérem? Každopádně obě pozdní dramata *Sen o vzdálených jezerech* (1981) a *Smolař ve žluté čepici* (1982) uzavírají jeho tvorbu právě v syntéze uvedených forem a závažného tématu. Obě mají přímo v podtitulu zmíněnu komedii, *Smolař ve žluté čepici* pak sám sebe označuje přímo jako *Lyrická komedie s muzikálovými prvky*. Zařazení písňových textů, které prokládají běh vlastní hry, je odkazem k divadelním formám šedesátých let.

Obě hry se opět odehrávají v terezínském ghettu, jejich ústředním motivem je významová střelka *transportu*, střelka ukazující na východ nebo na sever, do neznáma, do Polska či do

⁴⁶ I *Příliš mnoho příbuzných* používá poznámek pod čarou a symetricky ke *Spolku pro ochranu zvířat* končí závěrečnou autorskou glosou zcizující opět vypravěče, postavu i osobu autora: „A nakonec několik slůvek spolužákům z VŠPHV. Máte samozřejmě pravdu [sic] přátelé, nebylo tak zle. Ale nahlédněte do seznamu žáků a učitelů VŠPHV. Žádný Toni Polák tam nikdy nestudoval ani neučil. A tak se nedivte, že to všechno kapánek zkreslil. Váš Pick“ (Pick 1996: 247).

Německa (nadějnější varianta: na práci?). Hry výslovně zpřítomňují úvahy postav, které neznají své možné příští osudy – významové napětí se tu znovu zakládá na naší znalosti, na vážnosti a tragice reprezentovaného i naprosté ironii a karikatuře malosti, do níž tyto události dopadají. Takto například vypadá rozmluva Ervína Krásy a ing. Karla Jelínka v II. obrazu:

„Ervín [...] *Většina z nás už nepodává takové výkony, aby se Němčourům do nás vyplatilo investovat žrádlo. To dá rozum. Minimálně všechny práce neschopné pověsí.*
Karel *Tolik lidí najednou? To je technicky neproveditelné.*
Ervín *Hm. Někdy si taky říkám, jestli nás nebudou topit ve vodě. Třeba v Mazurských jezerech nebo někde tam. To by šlo rychle a přišlo poměrně lacině. Jedině by to asi vadilo rybám. Jenže, kdo ti teď ve válce bude brát ohled na ryby, Karlíčku?*
Karel *Ty neumíš plavat?“*

(Pick 1981: 11)

Hlavním hrdinou *Snu o vzdálených jezerech* (= metonymie Polska) je zmíněný hajzlkontrolor⁴⁷ „ing. Karel Jelínek, barvy a laky“, který objeví nelegální sklad brambor, ba co víc, je posléze zasvěcen do skutečnosti, že brambory vlastně kryjí tajný sklad zbraní. Přistoupí na jeho krytí jen pod podmínkou, že bude mít také ve správný okamžik nárok na svůj revolver. Ten „správný okamžik“ nastává ve chvíli, kdy je jako většina ostatních mužů zařazen do transportu.

„Karel *Chci ten svůj revolver.*
Rudla *Váš?*
Karel *Říkal jste, že ty zbraně jsou pro každého. [...]*
Rudla *Jasně jsem vám řekl, že zbraně budou použity, až pro to nastane situace.*
Karel *Pro mne už ta situace nastala. Zítřka mám nastoupit do transportu.*
Rudla *Chcete se prostřít z ghetta?*
Karel *Myslíte, že jsem zešílel? [...] Mám informace, že práce neschopní a nemocní z toho transportu budou likvidováni.*
Rudla *Ale vy jste přece zdravý a vypadáte dobře.*
Karel *Vypadám mizerně a mimoto mám na břicho takovouhle jizvu po kýle.*
Rudla *Aha“*

(Pick 1981: 63–64).

Transport nakonec odjíždí z Terezína bez vagónu s kufrů,⁴⁸ zamíří do Polska. Karel Jelínek ani tentokrát s pedantstvím jemu vlastním neponechává nic náhodě a během rozmluvy

⁴⁷ Dle vzpomínky Zdeňka Hořínka měl být „původní, méně lyrický název *Záchodový starší*“, ale narozdíl od „zakázaného J. R. Picka“ neprošel (Hořínek 2010: 16).

⁴⁸ Vagón s kufrů je jednoduše odpojen. Reprezentována je tak nacistická a „bis zur letzte Stunde“ realizovaná permanentní lež, jako součást genocidního průmyslu. Pickovo drama na tomto místě nabízí dvě alternativní pokračování hry, protože nebezpečnost revolveru uprostřed Terezína v kufru je zřejmá.

ostatních mužů ve stísněném prostoru kodrcajícího dobytčáku polyká svůj jed. Raději snít svůj sen o vzdálených jezerech, než strašlivou žítí jistotu.

V obou hrách se vyskytuje několik stejných postav a motivů jako v Pickových novelách, Alba Feld, některé ženské postavy. Přestože recenze inscenací byly vesměs kladné (Sochorovská 1981, Procházka 1981), dobově zrovna neakcentovaly židovské leitmotivy, některé se dokonce pseudoeufemisticky obejdou i bez slova žid, ghetto či koncentrační tábor (Richter 1980, hovoří pouze o “nenormálních podmínkách”). Je škoda, že dramata nevyšla než v interních rozmnoženinách Dilie, protože mají i jedinečnou literární hodnotu. Zatímco inscenaci zejména některých písňových textů *Smolaře ve žluté čepici*⁴⁹ si příliš neumím představit a působí poněkud šroubovaně ve smyslu vzpomínek Zdeny Salivarové Škvorecké, zůstávají Pickovy scénické poznámky vyloženě literární a určené čtenáři. Například na úvod pátého obrazu se praví „Pod šancemi za jezdeckými kasárnami. Je tu trochu trávy, pár keříků, což je využíváno k čistě soukromým účelům. Soukromí vyhledává spousta lidí, takže je to jen takové ghettosoukromí“ (Pick 1982: 20). Podobně jako v novelách o Tonim sehrávají tyto poznámky především ironickou roli a potlačují svoji sdělovací, informativní či scénickou hodnotu.

Součástí ghetta-babylonu není jen jazyková charakteristika, která co do využití cizích jazyků dominuje především v novelách. V dramatických textech se soustředí na skazovou zkratku, posílení spádu a mluvního charakteru prostředky parcelace a elizí, tak jako v běžné mluvě, například ve scéně parafrázující možný průběh raportu:

⁴⁹ „Všichni: Dávají tu jako všude jinde / kluci holkám, holky klukům kvinde.

Tomyk: Kluci k holkám mluví chraptivými hlasy.

Fredy: Holky mají vlhké oči a voňavé vlasy.

Milda: Kluk pak bývá rozverný a holka smutná, / láska tady trošku jinak chutná, / láska tady trošku jinak chutná.../

Ti dva nahoře: I kdyby to byla láska jako hrom,

a pak všichni: dávají nám do polívky bróm, / i kdyby to byla láska jako hrom, / dávají nám do polívky bróm“ (Pick 1982: 35)

Scéna je z rozlučkového, předtransportního mejdanu, krasosmutná swingers-party končí pokynem:

„Eda: Děcka, bude se střídat“ (tamtéž). Pryčny ghetto-mansard, než jsou zaměněny v prkna nesmyslně odjíždějících dobytčáků, znamenají v nesvobodné mezní situaci celý svět.

„Benno *Ne, ten* [haupscharfýrer Grüner; pozn. F. T.] *nebije. Ten si potrpi na opičky. Tomu se musíš třeba třikrát za sebou hlásit. /Postaví se jakoby do pozoru/ Jude Bennos Schlosser Transportnummer siebenhunderteinundzwanzig. Ty by ses hlásil /předvádí/: Jude Karl ... jak se jmenuješ dál?*

Karel *Inženýr Jelínek.*

Benno *Inženýr ne, to haupscharfýra nesnáší. Jen /znovu se staví do pozoru/ Jude Karl Jelínek, transportní číslo kolik?“*

(Pick 1981: 49)

Ghetto-babylon jsou i uvolněné mravy, umocněné opozicí mezi generacemi, mladých – starých, dětí a rodičů. Ti sice zakazují dětem hrát divadlo a jinak se „slejšat“ na mansardách, ale na druhou stranu – amorálněji – nepohrdnou, když dcery z mejdanů přinesou od kuchařů – pro nic za nic? – získaný knedlík, pár brambor... Vypravěč reprezentuje ghetto právě v detailech, jako je ztráta hodnot, v daném případě ilustrativní ztráta ekonomických hodnot. Lucka vyreklamována⁵⁰ z transportu formálním sňatkem s členem ghettowache dostane jako svatební dar kostičku špeku (vyměněnou za zlaté manžetové knoflíčky), cena zlatého prstenu rovná se 1–2 knedlíkům atp. Babylonem je konečně i koncentrace židů nejrůznějších národnostních, náboženských, pracovních, světonázorových a politických příslušností či vyznání a z toho plynoucích střetů. To vše jen podtrhuje absurdní arbitrárnost židovství jako nějakého rasového specifika, výlučnosti hodné pronásledování.

⁵⁰ Další ze slangových sloves a reálií holokaust slovníku.

V. Prameny a literatura

Prameny:

AKORDY ŽIVOTA

1987 obsahuje: Ladislav Fuks: *Pan Theodor Mundstock*; Jan Otčenášek: *Romeo, Julie a tma*; Jan Kozák: *Mariana Radvaková* (Praha: Mladá fronta)

ANDRONIKOVA, Hana

2001 *Zvuk slunečních hodin* (Praha: Knižní klub)

AŠKENAZY, Ludvík

1960 *Černá bedýnka: songy, balady a romány* (Praha: Mladá fronta)

1963 *Vajíčko* (Praha: Československý spisovatel)

BÁRTA, František

1946 *Pod Goethovým dubem* (Praha: Nakladatelské družstvo Máje)

BĚLOHRADSKÁ, Hana

1991 *Bez krásy, bez límce* (Praha: Československý spisovatel) [1962]

BEZDÍČKOVÁ, Erika

2010 *Moje dlouhé mlčení: Život a holocaust* (Brno: Jiří Brauner – Kartuziánské nakladatelství)

BONDY, Egon

2007 „Návštěva expertů“; in *Hry* (Praha: Akropolis), s. 119–150 [1968]

BOR, Josef

1961 *Opuštěná panenka* (Praha: SNPL)

1962 *Opuštěná panenka* (Praha: SNPL)

1963 *Terezínské Rekviem* (Praha: Československý spisovatel)

BOŘKOVCOVÁ, Hana

1971 *Světlka* (Praha: Československý spisovatel)

1995 *Zakázané holky* (Praha: Albatros)

2004 *Soukromý rozhovor* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

BROCH, Hermann

1996 *Dopisy o Německu: (1945–1949)*; z němčiny přeložila Ivana Vizdalová (Praha: ERM)

BURGER, Adolf

1945 *Číslo 64401 mluví*; podle vyprávění Adolfa Burgra napsali Sylva a Oskar Krejčí (Praha: Gustav Petruš)

2007 *Ďáblova dílna: největší padělatelská operace všech dob*; z němčiny přeložili Milan Churaň a Vladimír Čadský (Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar)

BURKA, Jan

2007 *Malovat a přežít: v Terezíně mi bylo osmnáct: vzpomínky z let 1924–1945*; z anglicky psaného rukopisu vzpomínek upravil a do francouzštiny převedl Jacques Langrevol; text z francouzštiny do češtiny přeložila Barbora Vilímová (Praha: Pro Památník Terezín vydalo nakladatelství Oswald)

CÍLEK Roman – MOULIS, Miloslav

2010 *Útěky z pekla* (Praha: Pražská vydavatelská společnost a Epoque)

ČAPEK, Josef

2010 *Beletrie 2: Kulhavý poutník. Psáno do mraků. Básně z koncentračního tábora* (Praha: Triáda)

- ČIVRNÝ, Lumír**
1991 *Černá paměť stromu* (Praha: Československý spisovatel) [1974]
- DANIEL, Jiří**
1998 *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu* (Praha: Torst a Sefer) [1939–1941]
- DENEMARKOVÁ, Radka**
2006 *Peníze od Hitlera: (letní mozaika)* (Brno: Host)
- DOUSKOVÁ, Irena**
1997 *Goldstein píše dceři* (Praha: Melantrich)
1998 *Hrdý Budžes* (Praha: Hynek)
- DORMITZER, Else**
1945 *Theresienstädter Bilder* (Hilversum: De Boekenvriend)
- DRAŠNAR, Jiří**
1996 *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (Brno: Atlantis)
- DRDA, Jan**
1946 *Listy z Norimberka* (Praha: Alois Hynek)
- FEDER, Richard**
1947 *Židovská tragédie: dějství poslední* (Kolín: Literární a umělecké sbírky města Kolína)
- FILIP, Ota**
1994 *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (Praha: Český spisovatel)
- FILLA, Emil**
1945 *Psí písně: v Buchenwaldě 1943* (Praha: Jan Pohořelý)
- FISCHL, Viktor – FISCHL, Pavel**
1992 *Hodinář z uličky Zvěrokruhu* (Praha: Ivo Železný) [1984]
- FISCHL, Viktor**
1990 *Dvorní šašci* (Praha: Art-servis; Curych: Polygon) [1982]
2006 *Dvorní šašci* (Praha: Garamond) [1982]
1992 *Píseň o lítosti* (Brno: Atlantis) [1947]
2003 „Městečko zvané Holíč“; in Heinz Jakob Tauber: *Atlantida holičských Židů* (Praha: Sefer), s. 417–423
- FLEISCHMANN, Karel**
1947 *Katalog posmrtné výstavy malíře a básníka Dra Karla Fleischmanna, lékaře z Českých Budějovic* (České Budějovice – Praha: Židovské museum – Národní výbor v Českých Budějovicích, Sdružení jihočeských výtvarníků a Svaz osvobozených politických vězňů v Praze)
- FRANKOVÁ, Anita – POVOLNÁ, Hana**
2006 *Motýla jsem tu neviděl: dětské kresby a básně z Terezína* (Praha: Židovské muzeum) [1993; srovnej Volavková 1959]
- FRANKOVÁ, Anne**
2004 *Deník*; přel. Miroslav Drápal a Michaela Jacobsenová (Praha: Triáda) [1942–1944]
- FRÝD, Norbert**
1954 *Meč archandělů* (Praha: Československý spisovatel)
1956 *Krabice živých* (Praha: SNKLHU)
1975 *Květovaný kůň: Básně, hry a rýmováčky: Pro malé čtenáře* (Praha: Albatros)
- FUČÍK, Julius**
1995 *Reportáž, psaná na oprátce* (Praha: Torst) [1943]

- FUKS, Ladislav**
 1963 *Pan Theodor Mundstock* (Praha: Československý spisovatel)
 1964 *Mí černovlasí bratři* (Praha: Československý spisovatel)
 1969 *Smrt morčete: Sbirka povídek* (Praha: Mladá fronta)
 1970 *Myši Natalie Mooshabrové* (Praha: Československý spisovatel)
 1991 *Cesta do zaslíbené země a jiné povídky* (Praha: Horizont)
 2005 *Smrt morčete* (Praha: Odeon)
- GISSINGOVÁ, Věra**
 2009 *Perličky dětství* (z anglického originálu přeložila Alžběta Rejchrtová; česky psané deníky aj.) (Praha: Winton Train – Z film a Havran)
- GLAZAR, Richard**
 1994 *Treblinka, slovo jak z dětské říkanky* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR – Torst)
- GRADOWSKI, Salmen**
 1998 „V srdci pekla“; z jidiš přeložila Kateřina Čapková in M. Kárný, M. Kárná a E. Lorencová *Terezínské studie a dokumenty* (Academia – Nadace Terezínská iniciativa); s. 311–330
- GROSMAN, Ladislav**
 1965 *Obchod na korze* (Praha: Mladá fronta)
 1969 *Nevěsta* (Praha: Mladá fronta)
 1994 *Z pekla štěstí: Román žáka Roberta o kamarádech, lásce, ghettu a vůbec...* (Praha: Ivo Železný) [1980]
- HALAS, František**
 1948 *V řadě* (Praha: František Borový)
 1971 „Z hanby“; in týž: *Imagena* (Praha: Československý spisovatel), s. 454–456 [1939]
- HILAROVÁ, Dagmar – MIEP, Diekmann**
 1980 *Ik heb geen naam*; z češtiny do holandštiny přeložily Olga Krijtová a Miep Diekmann (Haag: Leopold)
 2010 *Nemám žádné jméno* (Praha: Svoboda Servis)
- HILLESUM, Etty**
 2008 *Přervaný život: deníky z let 1941–1943*; z holandštiny přeložila Jindra Hubková (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)
- HÖB, Rudolf**
 2006 *Velitelem v Osvětimi: Autobiografické zápisky*; přel. Petr Dvořáček (Praha: Academia) [1947]
- HYNDRÁKOVÁ, Anna – MACHATKOVÁ, Raisa – MILOTOVÁ, Jaroslava (eds.)**
 2003 *Denní rozkazy Rady starších a Sdělení židovské samosprávy Terezín 1941–1945 (Regesta)* (Praha: Sefer: Institut Terezínské iniciativy; Acta Theresiana sv. 1)
- CHUDOŽILOV, Petr**
 1996 *Kapři v kvetoucích trnkách po třiceti letech* (Praha – Litomyšl: Paseka) [1969]
- JARIŠ, Milan**
 1948 *Oni přijdou* (Praha – Brno: Mír, nakladatelství a vydavatelství Svazu bojovníků za svobodu)
 1953 *Oni přijdou* (Praha: Československý spisovatel)
- JOHN, Jaromír**
 1946 *Zakukala lelulinka* (Liberec: Karel Janout)

- KAFKA, František**
 1946 *Vánoční legenda z Ghetta* (Praha: S. Plzák/Kubeš/)
 1947 *Žíznivá poutnice: sbírka povídek* (Praha: Nakladatelské družstvo Máje)
 1963 *Krutá léta* (Praha: Naše vojsko)
- KAFKA, Franz**
 2006 „V kárném táboře“; in týž *Povídky: I (Proměna a jiné texty vydané za života)*, z němčiny přeložil Vladimír Kafka (Praha: Nakladatelství Franze Kafky), s. 147–178 [1914]
- KALÁBOVÁ, Věra**
 1967 *Ve městě jsou bratři Steinové* (Praha: Mladá fronta)
- KANTOR, Alfred**
 2007 *Svědectví: Terezín, Osvětim, Schwarzhilde: prosinec 1941 – květen 1945*; překlad a předmluva Pavel Oliva (Velké Bílovice: TeMi CZ)
- KG. Z LGB. [= FABIÁN, Karel /KIRCHBERGER, Eduard/]**
 1946 *Jak se rodil Liberec: Sběrka povídek ze Stráže severu* (Liberec: SOPV – odbočka [= Sdružení osvobozených politických vězňů])
- KLADIVA, Jaroslav**
 1983 *Poslední z transportu* (Praha: Jazzová sekce)
- KLÍMA, Ivan,**
 1998 *O chlapci, který se nestal číslem*; k ilustracím Bedřicha Fritty (Praha: Židovské muzeum)
 2009 *Moje šílené století* (Praha: Academia)
- KLÜGEROVÁ, Ruth**
 1997 *Poslední stanice život*; z němčiny přeložila Františka Faktorová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)
- KOHOUT, Pavel**
 1989 *Hodina tance a lásky: německá romance* (Köln: Index)
 1992 *Hodina tance a lásky: německá romance* (Praha: Československý spisovatel)
 1995 *Hvězdná hodina vrahů* (Praha: Mladá fronta)
- KRÁL, Václav**
 1961 *Chtěli nás vyhubit: dokumenty o nacistické vyhlazovací a germanizační politice v českých zemích v letech 2. světové války* (Praha: Naše vojsko)
- KRAUS, František Robert**
 1945 *Plyn, plyn..., pak oheň* (Havlíčkův Brod: Jiří Chvojka)
 1946 *Plyn, plyn..., pak oheň* (Havlíčkův Brod: Jiří Chvojka)
 1946 *A přiveď zpět naše roztroušené* (Praha: Ant. Neumann)
 1949 *David bude žít: román* (Praha: Mír; Varnsdorf: Svoboda)
- KRAUS, Ivan**
 1984 *Číslo do nebe* (Curych: Konfrontace)
- KRAUS, Ota – KULKA, Erich**
 1957 *Továrna na smrt: Dokument o Osvětimi* [s předmlouvou E. F. Buriana a předmluva k 3. vyd. Vaška Káni (Praha: Naše vojsko – Dokumenty Edice Svazu protifašistických bojovníků, sv. 60)
 1958 *Noc a mlha*. (Praha: Naše vojsko – Dokumenty Edice Svazu protifašistických bojovníků, sv. 72)
 1963 *Massenmord und Profit: Die faschistische Ausrottungspolitik und ihre ökonomischen Hintergründen* (Berlin: Dietz Verlag)

1964 *Továrna na smrt: Dokument o Osvětimi-Birkenau* (Praha: Naše vojsko – edice Fakta a svědectví, sv. 28)⁷

KRAUS, Ota – SCHÖN, Erich

1945 *My mrtví žalujeme!* (Vsetín: Průlom)

1946 *Továrna na smrt* [s předmluvou E. F. Buriana] (Praha: Čin)

1950 *Továrna na smrt: reportáž* [s předmluvou E. F. Buriana, obsahuje též Baum, Bruno: „Odboj v Osvětimi“ (Praha: Mír)

KRAUS, Ota B.

1948 *Země bez Boha: (Román)* (Praha: Václav Petr)

1992 *Země bez Boha* (Praha: Sefer)

1993 *Můj bratr dým*; z angličtiny přeložil Pavel Stránský (Praha: Panorama)

KŘEMEN, Honza [= APLTAUER, Jan]

1946a *My z koncentráků žalujem...* (Jihlava: SOPVP krajský sekretariát)

1946b *My z koncentráků žalujem...* (Jihlava: SOPVP krajský sekretariát)

KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút – KOTOUČ, Kurt Jiří – ORNEST, Zdeněk

1995 *Je mojí vlastní hradba ghett?: básně, próza a kresby terezínských dětí* (Praha: Aventinum)

KULKA, Erich

1962 „Útěk“; in R. Iltis (ed.): *Židovská ročenka 5723 / 1962–1963* (Praha: Rada židovských náboženských obcí v Ústředním církevním nakladatelství); s. 43–50

1963 „Heydebreck“; in R. Iltis (ed.): *Židovská ročenka 5724 / 1963–1964* (Praha: Rada židovských náboženských obcí v Ústředním církevním nakladatelství); s. 91–99

LAGRONOVÁ, Lenka

2010 „Etty Hillesum“; in táž: *Hry* (Brno: Větrné mlýny), s. 315–343 [2005]

LÁNIK, Jozef

1945 *Oswiecim, hrobka štyroch milionov ľudí: Krátka história a život v oswiecimskom pekle v rokoch 1942–1945* (Košice: Povereníctvo SNR pre informácie)

1964 *Čo Dante nevidel* (Bratislava: Obzor)

1966 *Co Dante neviděl* (Praha: Svaz protifašistických bojovníků v Našem vojsku)

LITTLOCH, Karel

1946 *Mauthausen, lágr smrti* (Praha: Ferdinand Horský)

LUSTIG, Arnošt

1958a *Noc a naděje* (Praha: Naše vojsko)

1958b *Démanty noci* (Praha: Mladá fronta)

1959 *Ulice ztracených bratří* (Praha: Naše vojsko)

1961 *Můj známý Vili Feld* (Praha: Mladá fronta)

1962a *Dita Saxová* (Praha: Československý spisovatel)

1962b *Noc a den* (Praha: Československý spisovatel)

1963a „O potřebě lidské důstojnosti“; in *Souvislosti a perspektivy prózy: Mezinárodní setkání prozaiků a kritiků leden 1963*; edd. Jiří Hájek, František Benhart (Praha: Československý spisovatel), s. 102–103

1963b *Nikoho neponížíš* (Praha: Naše vojsko)

1964 *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (Praha: Československý spisovatel)

1966 *Bílé břízy na podzim* (Praha: Československý spisovatel)

1968 *Hořká vůně mandlí* (Praha: Mladá fronta)

1973 *Ulice ztracených bratří* (Köln am Rhein: Index)

1991 *Nemilovaná: Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Praha: Odeon)

1992 *Tanga: Dívka z Hamburku* (Praha: Kvarta)

- 2001 *Eseje: Vybrané texty z let 1965/2000* (Praha: H&H)
- 2002 *Tma a světlo světa: (Můj známý Vili Feld)* (Praha: Eminent)
- 2003a *Lea* ([Praha]: C. A. T. International)
- 2003b *Colette* ([Praha]: C. A. T. International)
- 2003c „Vino z hroznů“; in Ladislav Štaidl: *Vino z hroznů* (Praha: L. Štaidl), s. 7
- 2005a *Lea z Leeuwardenu: Židovská trilogie I* (Praha: Mladá fronta)
- 2005b *Colette, dívka z Antverp: Židovská trilogie II* (Praha: Mladá fronta)
- 2006a *Tanga z Hamburku: Židovská trilogie III* (Praha: Mladá fronta)
- 2006b *O literatuře* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)
- 2008a *Zloděj kufří* (Praha: Odeon)
- 2008b *Můj známý Vili Feld (tma a světlo světa): Román o lehkosti nesplněného slibu a mučivých výčitkách svědomí* (Praha: Mladá fronta)
- 2009 *Láska a tělo* (Praha: Mladá fronta)
- LUSTIG, Arnošt – PAVEL, Ota**
- 1966 „Úvod, k němuž jsme nechtěli hledat název“; in Vladimír Dobrovodský (ed.): *III. Celostátní spartakiáda 1965* (Praha: Sportovní a turistické nakladatelství, vydavatelství ÚV ČSTV), s. [11–16; nestr.]
- MACHOVEC, Martin (ed.)**
- 1995 *Židovská jména : 1949* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1949]
- MARTINEC, Jan**
- 1964 *Útěk před žlutou hvězdou* (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy)
- MATYÁŠ, Mirko**
- 1945 *Jsem číslo 17.100: (svědectví o koncentračním táboře v Osvětimi)* (Praha: Václav Petr)
- 1946 *Jsem číslo 17.100: (svědectví o koncentračním táboře v Osvětimi)* (Praha: Václav Petr)
- MLADSKÝ, Jan Pavel**
- 1945 *Návrat z pekla: hrůzy koncentračních táborů v Osvětimi a Buchenwaldu* (Praha: Slovanské nakladatelství Jos. Elstner; Rumburk: Cíl)
- MŇAČKO, Ladislav**
- 1960 *Smrt si říká Engelchen* (Praha: Mladá fronta)
- MOTL, Stanislav**
- 2008 *Oběti a jejich vrazi* (Praha: Rybka Publisher)
- MUCHA, Jiří**
- 1949 *Válka pokračuje: román* (Brno: Lidové noviny)
- NAUMAN, Pavel**
- 1959 *Litice* (Praha: Mladá fronta)
- ORWELL, George**
- 1991 *1984*; z angličtiny přeložila Eva Šimečková (Praha: Naše vojsko) [1949]
- OTČENÁŠEK, Jan**
- 1958 *Romeo, Julie a tma* (Praha: Československý spisovatel)
- 1963 *Romeo, Julie a tma*; doslov Louise Aragona z francouzštiny přeložil Petr Pujman (Praha: Československý spisovatel)
- OTČENÁŠEK, Jan – URBÁNEK Karel**
- 1959 *Romeo, Julie a tma: lyrické drama o devíti obrazech* (Praha: Dilia)

PAVEL, Ota

1971 *Smrt krásných srnců* (Praha: Československý spisovatel)

1974 *Jak jsem potkal ryby* (Praha: Mladá fronta)

1991 *Zlatí úhoři* (Praha: Československý spisovatel)

PEROUTKA, Ferdinand

1948 *Oblak a valčík: kolektivní drama o dvanácti obrazech* (Praha: Fr. Borový)

1993 *Oblak a valčík* (Praha: Národní divadlo)

1995a *Oblak a valčík: Román* (Praha: Academia) [1976]

1995b *Deníky, dopisy, vzpomínky* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

PICK, Jiří Robert

1954a *K některým otázkám specifčnosti satirického obrazu* (Diplomová práce. FF UK Praha [Uloženo v Národní knihovně])

1954b *Bez ubrousku* (Praha: Práce)

1955 *Ptáci a jiné ryby: (Bajky a aforismy)* (Praha: Mladá fronta)

1957 *Parodivan Parodivan aneb Kobereček aneb Co Drda nese psal a Nezval nezbásnil* (Praha: Mladá fronta)

1963 *Danuše z Podještědí: (Kabaret pro divadlo)* (Praha: Dilia)

1969 *Spolek pro ochranu zvířat* (Praha: Československý spisovatel, Život kolem nás / malá řada, sv. 40)

1981 *Sen o vzdálených jezerech: Komédie* (Praha: Dilia)

1982 *Smolař ve žluté čepici: Lyrická komedie s muzikálovými prvky* (Praha: Dilia)

1986 *Állatvédő liga* (Budapešť: Európa Könyvkiadó; *Spolek pro ochranu zvířat* přel. Varga György)

1992 *Kabaret s nahou slečnou* (Praha: Carmen)

1996 *Toniho šance: dvě novely* [*Spolek pro ochranu zvířat; Příliš mnoho příbuzných*] (Praha: Marsyas) [1969; 1971]

2009 *Spolek pro ochranu zvířat* (Voznice – Praha: Leda, Rozmluvy) [1969]

2011 „Nepřednesený diskusní příspěvek“; in Michal Bauer (ed.): *II. sjezd Svazu československých spisovatelů 22.–29. 4. 1956: svazek II (přílohy)*, s. 744–745 [1956]

PLUHAŘ, Zdeněk

1947 *Touha, chléb můj* (Brno: Mír)

POLÁČEK, Karel

1961 *Se žlutou hvězdou: deník z roku 1943*; k vydání připravil Z. K. Slabý (Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství)

2001 *Úvahy, korespondence, deník z roku 1943* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky; Spisy Karla Poláčka sv. 20)

2002 *Karel Poláček a divadlo: tereziánské období, vzpomínky, Poláčkovské kalendárium* (Boskovice: Albert)

POŠOVÁ, Kateřina

2003 *Jsem, protože musím...: napsala jsem si ve čtrnácti do lágrového deníku* (Praha: Prostor)

PRAVDA, Jiří – PRAVDOVÁ, Hana

1999 *Krátké povídky z dlouhého života* (Praha: Primus)

Obsahuje: I. *Přijeli herci, zavřete slepice* / Jiří Pravda – II. *Deník z války* / Hana Pravdová – III. *Krátké povídky z dlouhého života*

PRESSBURGER, Chava

2004 *Deník mého bratra: zápisky Petra Ginze z let 1941–1942* (Praha: Trigon)

- PROCHÁZKA, Jan**
1965 *Ať žije republika: (Já a Julina a konec velké války)* (Praha: SNDK)
- PTÁČNÍK, Karel**
1954 *Ročník jedenadvacet* (Praha: Československý spisovatel)
1993 *Život, spisovatelé a já* (Praha: Trizonia)
- PUTÍK, Jaroslav**
1962 *Zed'* (Praha: Mladá fronta)
- RAŠEK, Antonín**
2002 *Co Taussigovi?* (Praha: Agentura V.P.K.)
- REDLICH, Egon**
1995 *Zítرا jedeme, synu, pojedeme transportem: deník Egona Redlicha z Terezína 1. 1. 1942 – 20. 10. 1944* (Brno – Praha: Doplněk – Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)
- REINEROVÁ, Lenka**
2001 *Kavárna nad Prahou: vzpomínky poslední německy píšící autorky z Prahy nejen na Egona Erwina Kische* (Praha: Labyrint)
- ROSTEN, Leo**
2000 *The Education of H*y*m*a*n K*a*p*l*a*n* (London: Prion) [1937]
2003 *The Return of H*y*m*a*n K*a*p*l*a*n* (London: Prion) [1959]
- RUDOLF, Josef**
1945 *Byl jsem číslem 7809...: hrůzy a zvěrstva v nacistických koncentračních táborech* (Brno: Novela)
- ŘEZÁČ, Václav**
1951 *Nástup* (Praha: Československý spisovatel)
- SEMECKÁ, Irma**
1946 *Terezínské torso* (Praha: Antonín Vlasák)
- SIDON, Karol**
1991 *Boží osten* (Praha: Československý spisovatel) [1977]
- SIMONOV, Konstantin Michajlovič**
1945 *Tábor smrti; z ruštiny přeložil Václav Prokůpek* (Praha: Svoboda)
- SPIEGELMAN, Art**
1997 *Maus: příběh očitého svědka. I. Otcova krvavá pouť dějinami; z angličtiny přel. Jan Macháček a Jiří Zavadil* (Praha: Torst)
1998 *Maus: příběh očitého svědka. II. A tady začalo moje trápení; z angličtiny přel. Jiří Zavadil, Jan Macháček a Magdaléna Fričová* (Praha: Torst)
2008 *Breakdowns: portrait of the artist as a young %@&** (London: Viking)
- STRNADEL, Josef**
1969 *Noc je vlak, který jede domů: Povídky* (Praha: Naše vojsko)
- STYRON, William**
2005 *Sophiina volba; z angličtiny přeložil Radoslav Nenadál* (Praha: Knižní klub) [1979]
- SYCHRAVA, Lev**
1945 *Záznamy z Buchenwaldu* (Praha: Knihovna Národního osvobození)
1946 *Záznamy z Buchenwaldu* (Praha: Pokrok)
- ŠKVORECKÝ, Josef**
1965 *Sedmiramenný svícen* (Praha: Svaz protifašistických bojovníků v Našem vojsku) [datováno 1957–1963]

- 1969 *Lviče: Koncové detektivní melodrama* (Praha: Československý spisovatel)
 1998 *Zbabělci* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1948–1949]
- ŠMÍD, Zdeněk**
 1998 *Cejch* (Plzeň: Perseus Publishing) [1992]
- TAUBER, Heinz Jakob**
 2003 *Atlantida holičských Židů* (Praha: Sefer)
- TOPOL, Jáchym,**
 1994 *Sestra* (Brno: Atlantis)
 2007 *Výlet k nádražní hale*; in týž: *Supermarket sovětských hrdinů* (Praha: Torst), s. 99–128
- TŮMA, Mirko**
 1946 *Ghetto našich dnů* (Praha: Jaroslav Salivar)
- VALENTA, Edvard**
 1956 *Jdi za zeleným světlem* (Praha: Československý spisovatel)
- VOLAVKOVÁ, Hana (ed.)**
 1959 *Dětské kresby na zastávce k smrti: Terezín 1942–1944* (Praha: Státní židovské muzeum)
- VRBA, Rudolf**
 2007 *Utekl jsem z Osvětimi*; z angličtiny přeložili Iva Hrdličková a Tomáš Pěkný (Praha: Sefer) [1963]
- WEIL, Jiří**
 1946 *Barvy* (Praha: B. Stýblo)
 1949 *Život s hvězdou* (Praha: ELK)
 1958 *Žalozpěv za 77297 obětí* (Praha: Československý spisovatel)
 1964 *Život s hvězdou* (Praha: Mladá fronta)
 1967 *Život s hvězdou* (Praha: Odeon)
 1999 *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1949; 1960; 1958]
- WEISLITZOVÁ, Věra,**
 2001 *Pes z Klagenfurtu* (Praha: Adonai)
- WILKOMIRSKI, Binjamin**
 1997 *Fragments: memories of a childhood, 1939–1948*; translated from the German by Carol Brown Janeway (London: Picador) [1995]
- ŽÁK, Jaroslav**
 2010 *Konec starých časů: Romance v dur o lidech a zvířatech* (Praha: Albatros Media v nakladatelství Plus) [1949; vyd. 1991]
- ŽÁK, Jiří**
 1961 *...a pozdravuj u nás doma: Bagately v dur i moll* (Plzeň: Krajské nakladatelství v Plzni)

Literatura:

ADLER, Hans Günther

2006–2007 *Terezín 1941–1945: tvář nuceného společenství*; Díly I. *Dějiny*; II. *Sociologie*; III. *Psychologie*; z němčiny přeložila Lenka Šedová (Brno: Barrister & Principal) [1955]

ADLER, Jeremy

2000 „Die Macht des Guten im Rachen des Bösen: H. G. Adler, T. W. Adorno und die Darstellung der Shoah“; *Merkur : Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 54, č. 6, červen 2000, s. 475–486

ADORNO, Theodor Wiesengrund

2009 *Minima moralia: Reflexe z porušeného života*; přel. Martin Ritter (Praha: Academia) [1951]

AKADEMICKÝ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV

2000 (Praha: Academia)

AMBROS[OVÁ], Veronika

2006 „Ma pokraji kánonu: *Daleká cesta* Alfréda Radoka a *Žalozpěv za 77 297 obětí* Jiřího Weila aneb velké náhrobky „malým mrtvým““; in Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě: sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 28. 6. – 3. 7.2005. Svazek 1, Otázky českého kánonu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 399–413

AMÉRY, Jean

2010 *Vztáhnout na sebe ruku: rozprava o dobrovolné smrti*; přel. Daniela Petříčková (Praha: Prostor) [1976]

ARENDTOVÁ, Hannah

1995 *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*; z angličtiny přeložil Martin Palouš (Praha: Mladá fronta) [1963]

1996 *Původ totalitarismu I–III*; z angličtiny přeložila Jana Fraňková a kol. (Praha: OIKOYMENH)

ARBURG, Adrian von – STANĚK, Tomáš (eds.)

2010 *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945–1951: Dokumenty z českých archivů. Díl I., Češi a Němci do roku 1945* (Středokluky: Zdeněk Susa)

AYOTO, John

1999 *Twentieth Century Words* (Oxford: Oxford University Press)

BAJOHR, Frank – POHL, Dieter

2008 *Massenmord und schlechtes Gewissen: die deutsche Bevölkerung, die NS-Führung und der Holocaust* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch)

BANNASCH, Bettina

2002 „F für Fälschungm K für Kitsch oder L für Literatur?: Zu Benjamin Wilkomirskis ‚autobiographischem‘ Roman *Bruchstücke*“; in Manuela Günter (Hg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah* (Würzburg: Königshausen & Neumann), s. 179–200

BARŠA, Pavel

2011 *Paměť a genocida: Úvahy o politice holocaustu* (Praha: Argo)

BARTOV, Oleg

2001 „Zweierlei Holocaust“; in Usha Swamy (ed.): *Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie?: zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein* (Zürich: Pendo-Verlag), s. 61–65 [2000]

- BAUER, Michal**
2001 „Odvaha k paměti: Válka jako nejdůležitější zkušenost člověka 20. století“; in Arnošt Lustig: *Eseje: Vybrané texty z let 1965/2000* (Praha: H&H), s. 173–219
- BAUMAN, Zygmunt**
2003 *Modernita a holocaust*; z angličtiny přeložila Jana Ogrocká (Praha: Sociologické nakladatelství) [1989]
- BĚHOUNEK, Václav**
1948 *Naše vězeňská literatura* (Praha: vlastním nákladem)
- BLODIG, Vojtěch a kol.**
2002 *Kultura proti smrti: stálé expozice Památníku Terezín v bývalých Magdeburských kasárnách* (Praha: Oswald pro Památník Terezín)
- BOHÁČ, Petr**
2004 „Záznam a sdělení v pamětech z koncentračních a vyhlazovacích táborů“; in Jan Pospíšil (ed.): *Docela i sborník: Jiřímu Brabcovi k narozeninám* (Praha: Karolinum); s. 101–131
- BONDY, Egon**
2009 *Filosofické dílo. Sv. III, Příběh o příběhu: texty z pozůstalosti I* (Praha: DharmaGaia)
- BREYSACH, Barbara**
2005 *Schauplatz und Gedächtnisraum Polen: Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur* (Göttingen: Wallstein Verlag)
2007 „Mitteleuropäische Fiktionen: Ein Fallbeispiel der Holocaust-Literatur“; in *Zwischeneuropa/Mitteleuropa* (Dresden: Thelen), s. 208–216
- BRUMLIK, Micha – SAUERLAND, Karol (eds.)**
2010 *Umdeuten, verschweigen, erinnern : die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa* (Frankfurt am Main: Campus-Verlag)
- CINGER, František – LUSTIG, Arnošt**
2007 *3 × 18: (portréty a postřehy)* (Praha: Mladá fronta)
- COHNOVÁ, Dorrit**
2009 *Co dělá fikci fikcí*; z angličtiny přeložili Milan Orálek a Veronika Klusáková (Praha: Academia) [1999]
- ČERNÝ, Václav**
1992 *Paměti II (1938–1945): Náš kulturní odboj za války* (Brno: Atlantis) [1977]
- DELEUZE Gilles – GUATTARI, Félix**
2001 *Kafka: za menšinovou literaturu*; z francouzštiny přeložil Josef Hrdlička (Praha: Herrmann & synové)
- DOBEŠ, Jan**
1999 „Ernst Nolte a studium dějin fašismu“; in Ernst Nolte: *Fašismus ve své epoše*; z němčiny přeložili týž a Blanka Pscheidtová (Praha: Argo), s. 665–684
- DOLEŽEL, Lubomír – KUBÍČEK, Tomáš – BÍLEK, Petr A.**
2005 „O možných světech, fikčnosti a o tom, co nám zabraňuje beztrestně žvanit“; *Česká literatura* 53, č. 2, s. 240–253
- DOLEŽEL, Lubomír**
1960 „Slohové problémy Arnošta Lustiga“; *Plamen* 2, č. 8, s. 92–95
1993 *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
2002 „Fikční a historický narativ: Setkání s postmoderní výzvou“; *Česká literatura* 50, č. 4, s. 341–369

- 2003 *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum) [1998]
 2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Nakladatelství Academia)
- DRESDEN, Samuel**
 1997 *Holocaust und Literatur: Essay*; aus dem Niederl. übers. von Gregor Seferens und Andreas Ecke (Frankfurt am Main: Jüdischer Verl., Suhrkamp)
- DUDEN**
 2003 *Duden – Deutsches Universalwörterbuch* (Mannheim: Duden) [CD-ROM]
- DWORKOVÁ, Debórah – PELT, Robert Jan van**
 2006 *Osvětím: 1270 až současnost*; z angličtiny přeložili David a Markéta Záleských (Praha: Argo)
- E. Št.**
 1947 „Knihy našich osudů“; *Věstník židovské obce náboženské v Praze IX*, č. 3, 1. 2. 1947, s. 25–27
- EAGLESTONE, Robert**
 2005 *Postmodernismus a popírání holocaustu*; z angličtiny přeložil Lukáš Vacek (Praha: Triton)
- ECO, Umberto**
 2004 *Meze interpretace*; z anglického originálu [sic] přeložil Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)
- EISNER, Pavel**
 1948 „Židé v české literatuře“; *Věstník židovských obcí náboženských v Praze X*, č. 8, 20. 2. 1948, s. 84
- ENCYKLOPEDICKÝ SLOVNÍK ČEŠTINY**
 2002 (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
- FAURISSON, Robert**
 1999 *Écrits révisionistes: (1974–1998)* (Pithiviers: Imprimerie de Pithiviers)
- FERGUSON, Niall a kol.**
 2001 *Virtuální dějiny: historické alternativy*; z angličtiny přeložili Pavel Cechl a kol.; (Praha: Dokořán) [1997]
- FIDELIUS, Petr**
 1998 *Řeč komunistické moci* (Praha: Triáda)
- FINKELSTEIN, Norman G.**
 2006 *Průmysl holocaustu: Úvahy o zneužívání židovského utrpení*; z angličtiny přeložil Miroslav Brzobohatý (Praha: Dokořán s. r. o.) [2000]
- FIŠER, Zbyněk**
 1967 *Útěcha z ontologie: Substanční a nesubstanční model v ontologii* (Praha: Academia)
- FOŘT, Bohumil**
 2005 *Úvod do sémantiky fikčních světů* (Brno: Host)
- FRANĚK, Jiří**
 1964 „Od absurdity k naději“; *Literární noviny* 13, č. 38, 19. 9. 1964, s. 4
 1997 „Asimilace“; in Václav Veber (ed.): *Židé v novodobých dějinách: soubor přednášek na FF UK: seminář východoevropských dějin při Ústavu světových dějin FF UK v Praze* (Praha : Karolinum), s. 39–57
- FRANKL, Michal**
 2007 *Emancipace od židů: Český antisemitismus na konci 19. století* (Praha – Litomyšl: Paseka)

- FRANKL, Viktor Emil**
2006 *A přesto říci životu ano: Psycholog prožívá koncentrační tábor* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)
- FRIEDLÄNDER, Saul**
2007a *Kitsch und Tod: der Widerschein des Nazismus*; übers. aus französischem von Michael Grendacher (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag) [1982]
2007b „Das Primärgefühl der Fassungslosigkeit bewahren“; in týž: *Den Holocaust beschreiben: auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte* (Göttingen: Wallstein-Verl.)
- FRIDMAN, Lea Wernick**
2000 *Words and witness: narrative and aesthetic strategies in the representation of the Holocaust* (Albany: State University of New York Press)
- FUKS, Ladislav – TUŠL Jiří**
1995 *Moje zrcadlo: vzpomínky, dojmy, ohlédnutí – & Co bylo za zrcadlem* (Praha: Melantrich)
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena,**
1967 „Jiří Weil a moderní román“; in Jiří Weil: *Život s hvězdou* (Praha: Odeon), s. 7–34
1995 *Literatura a fiktivní světy I.* (Praha : Český spisovatel)
- GROSSMAN, Jan**
1949 „Doslov“; in Jiří Weil: *Život s hvězdou* (Praha: ELK), s. 211–214 [podepsáno Jan Grossmann]
1964 „Doslov“; in Jiří Weil: *Život s hvězdou* (Praha: Mladá fronta), s. 155–159
- GÜNTER, Manuela**
2002 „Writing Ghosts: Von den (Un-)Möglichkeiten autobiographischen Erzählens nach dem Überleben“; in táž (Hg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah* (Würzburg: Königshausen & Neumann), s. 21–50
- HALAMOVÁ, Martina**
2010 *Příběh vyprávění Viktora Fischla* (Praha: ARSCI)
- HALÍK, Tomáš**
2009 Interview pro Český rozhlas 26. 10. 2009;
<http://www.rozhlas.cz/jaktovidi/prepisy/zprava/650456> [přístup 9. 1. 2011]
- HAMAN, Aleš**
1961 „O tak zvané ‚druhé vlně‘ válečné prózy v naší současné literatuře“; *Česká literatura* 9, č. 4, s. 513–520
1995 *Arnošt Lustig* (Jinočany: H & H)
- HAVRÁNEK, Vít a kol.**
2008 *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60 let* (Praha: Arbor vitae)
- HEFTRICH, Urs**
2009 *Smutek na vedlejší koleji: Nacistická genocida Romů v české literatuře*; přel. Petr Šourek (Praha: Společnost pro Revolver Revue) [2008]
- HEITLINGEROVÁ, Alena**
2007 *Ve stínu holocaustu a komunismu: Čeští a slovenští židé po roce 1945* (Praha: G plus G, s. r. o.)
- HERZ, Juraj**
2006 „Asi jsem cynik. Rozhovor s Jurajem Herzem: (o filmech a koncentračním táboru)“;

- in DVD-ROM *Vzpomínky a zapominání / Remembering and Forgetting* (Praha: Dvanáctopic /www.vzpominky.12opic.cz/, 2005–2006), s. 1–15
- HILAR, Evžen**
2010 „O jedné krádeži autorských práv“; *Mediažurnál*, červenec 2010, s. 3
- HODROVÁ, Daniela** (ed.)
1997 *Poetika míst* (Jinočany: H&H)
2001...*na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)
- HODROVÁ, Daniela**
2006 *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky* (Praha: Akropolis)
- HOLDER, R. W.**
1995 *A Dictionary of Euphemisms: how not to say what you mean* (Oxford: Oxford University Press) [1987]
- HOLÝ, Jiří** (ed.)
2007 *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum)
- HOLÝ, Jiří**
2007 „Smrt Horsta Schillingera: Možnosti zobrazení lágru a šoa“; in týž (ed.): *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum), s. 29–54
2008 „Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz“; in A. Jedličková – O. Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR); s. 168–205
2011a „Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce“; in J. Holý – P. Málek – M. Špirit – F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Praha: Akropolis); s. 7–66
2011b „Šoa vnímané očima viníka“; in J. Holý – P. Málek – M. Špirit – F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Praha: Akropolis); s. 137–167
- HOŘÍNEK, Zdeněk**
2010 „Absurdity normality III.“; *Divadelní noviny* 20, č. 3, 8. 2. 2011, s. 16
- IBSCH, Elrud**
2004 *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur* (Tübingen: Max Niemeyer)
- INDRA, Bohuslav** (ed.)
1940 *Šel jest svatý Petr s Kristem Pánem: moravská lidová legenda* (Pánov u Velké Bíteše: vlastním nákladem)
- JANOUŠEK, Pavel** (red.)
2007 *Dějiny české literatury 1945–1989. II: 1948–1958* (Praha: Academia)
2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. III: 1958–1969* (Praha: Academia)
- JASPERS, Karl**
1946 *Die Schuldfrage* (Heidelberg: Lambert Schneider)
- JEDLIČKOVÁ, Alice**
2005 „S mimezí v batohu na výlet do různosvětů“; *Česká literatura* 53, č. 2, s. 203–225
- JUNGMANN, Milan**
1961 „Proměna jedné povídky“; *Literární noviny* 10, č. 12, 25. 3., s. 4
- KAPLAN, Brett Ashley**
2007 *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation* (Urbana: University of Illinois Press)

- KARDAŠ, Anatolij**
2003 *Cholokost – ubijstvo jevrejev v 1933–1945 gg.: dokumenty, svidetel'stva, literatura, antologija* (Moskva: Daat/znanije)
- KÁRNÝ, Miroslav a kol. (eds.)**
1995 *Terezínská pamětní kniha: židovské oběti nacistických deportací z Čech a Moravy 1941–1945* (Praha: Melantrich – Terezínská iniciativa)
- KÁRNÝ, Miroslav**
1996 „Otázky historiografie koncentračních táborů“; in Miloslav Moulis (ed.): *Češi v nacistických koncentračních táborech, káznicích a věznicích: materiály z vědecké konference: Praha, září 1996* (Praha: ČSBS [= Český svaz bojovníků za svobodu]), s. 25–37
- KATSOULIS, Melissa**
2009 *Telling tales: a history of literary hoaxes* (London: Constable)
- KERTÉSZ, Imre, 1929-**
2003 *Vyhnaný jazyk: eseje* (Bratislava: Kalligram)
- KIRSCHNER, Zdeněk**
2001 „Život s bolestí: Nad románem Jiřího Weila Život s hvězdou“; *Literární archiv* 32–33, 2000–2001, *Narození na přelomu století: K stému výročí narození Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Karla Teiga, Jiřího Weila, Jiřího Wolkra aj.* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 157–174
- KLÉGR, Aleš**
2007 *Tezaurus jazyka českého: slovník českých slov a frází souznačných, blízkých a příbuzných* (Praha: Nakladatelství Lidové Noviny)
- KLEMPERER, Victor**
2003 *Jazyk Třetí říše – LTI: Poznámky filologovy*; přel. Zlata Kufnerová (Jinočany: H&H) [1947]
- KLIEMS, Alfrun**
2007 „Intermedialita a holokaust. Jáchym Topol a jeho román *Sestra*“; in J. Holý (ed.): *Holokaust – šoa – zaglada v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum), s. 197–212
- KLÍMOVÁ, Helena**
1960 *Továrny na smrt: o hlavních rysech a některých specifických vlastnostech literatury s tematikou života v koncentračních táborech* (Praha: FF UK, diplomová práce – vedoucí Fr. Buriánek)
- KOLMAN, Arnošt**
1946 *Ideologie německého fašismu* (Praha : Svoboda)
- KOPECKÝ, Václav**
1960 *ČSR a KSČ: Pamětní výpisy k historii Československé republiky a k boji KSČ za socialistické Československo* (Praha: SNPL)
- KORBAŘOVÁ, Jitka**
1956 *Krabice živých / Norbert: Pokusný metodický materiál pro práci s knihou č. 45* (Praha: Ústřední vědecko-metodický kabinet knihovnictví Národní knihovny /Výzkumný osvětový ústav/)
- KOŘÍNEK, Pavel**
2008 „Sdílenými světy k seriálovým strukturám. Fikční světy komiksu“; in Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 100–118

- KOVTUN, Jiří**
1994 *Tajuplná vražda: Případ Leopolda Hilsnera* (Praha: Sefer, s. r. o.)
- KRAUS, Ota – KULKA, Erich**
1963 *Massenmord und Profit: Die faschistische Ausrottungspolitik und ihre ökonomischen Hintergründen* (Berlin: Dietz Verlag)
- KRYŠTOFEK, Oldřich**
1946 „Koncentráky třeba do omrzení“; *Hlas osvobozených* 2, č. 38, 13. 9. 1946, s. 4
- KYPR, Pavel**
1946a „O jedné lavině knih“; *Hlas osvobozených* 2, č. 5, 1. 2. 1946, s. 4
1946b nepodepsáno [= ? Pavel Kypr]: „O jedné lavině knih: II“; *Hlas osvobozených* 2, č. 6, 8. 2. 1946, s. 4
1947 „Přínos literatury žalářů a koncentračních táborů československé kultuře“; in Vojtěch Holeček (red.): *Ročenka 1947* (Praha: Svaz osvobozených politických vězňů), s. 102–108.
- LANG, Berel**
1990 *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Chicago: The University of Chicago Press)
- LEVI, Primo**
1995 *Je-li toto člověk*; z italského přeložila Drahoslava Janderová (Praha: Sefer) [1947]
2003 *Hovory s Primo Levim: 1963–1987*; z italského přeložila Drahoslava Janderová (Praha – Litomyšl: Paseka)
- LIPSTADTOVÁ, Deborah E.**
2006 *Popírání holocaustu: Silící útok na pravdu a paměť*; z angličtiny přeložili Jana a Jiří Ogročtí (Praha – Litomyšl: Paseka) [1993]
- LOTMAN, Jurij Michajlovič**
2003 „Smrt jako problém syžetu“; in Tomáš Glanc (ed.): *Exotika: výbor z prací tartuské školy*; z ruštiny přeložili Pavel Hroch, Jan Kranát a Marcela Pittermannová (Brno: Host), s. 257–269
- LYOTARD, Jean-François**
1998 *Rozepře*; z francouzštiny přeložil kolektiv Jiří Pechar a kol. (Praha: Filosofia) [1983]
- MACURA, Vladimír**
1992 *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* (Praha: Pražská imaginace)
- MÁLEK, Petr**
2008 *Melancholie moderny: Alegorie – vypravěč – smrt* (Praha: Dauphin)
2011 „Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk“; in J. Holý – P. Málek – M. Špirit – F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Praha: Akropolis); s. 67–134
- MED, Jaroslav**
2007 „Problematika antisemitismu a česká kultura“; in Erik Gilk, Lukáš Neumann (eds.): *Studia Moravica V : Symposiana. Sborník příspěvků přednesených na druhém mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století věnovaném tématu Obraz dějin v umění 20. století / Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica ; sv. 5. Studia Mor* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 47–56
- MENCLOVÁ, Věra**
1981 *Norbert Frýd* (Praha: Československý spisovatel)
- MIKULÁŠEK, Alexej – GLOSÍKOVÁ, Viera – SCHULZ, Antonín B. a kolektiv**
1998 *Literatura s hvězdou Davidovou: Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století* (Praha: Votobia)

- MIKULÁŠEK**, Alexej – **ŠVÁBOVÁ**, Jana – **SCHULZ**, Antonín B. a kolektiv
2002 *Literatura s hvězdou Davidovou 2: Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století* (Praha: Votobia)
- MOULIS**, Miloslav (ed.)
1996 *Češi v nacistických koncentračních táborech, káznicích a věznicích: materiály z vědecké konference: Praha, září 1996* (Praha: ČSBS [= Český svaz bojovníků za svobodu]), 1996
- NOLTE**, Ernst
1986 „Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte“; in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 1986
[http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/NeueHerausforderungen_redeNolte1986/;
přístup 2. 8. 2010]
1999 *Fašismus ve své epoše*; z němčiny přel. J. Dobeš a B. Pscheidtová (Praha: Argo)
- NÜNNING**, Ansgar – **TRÁVNÍČEK**, Jiří – **HOLÝ**, Jiří (eds.)
2006 *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce / osobnosti / základní pojmy*; z němčiny přeložili Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host) [2001]
- OPELÍK**, Jiří
1963 „Ve špatných službách“; *Host do domu* 10, č. 2, s. 81
- OUŘEDNÍK**, Patrik
2001 *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (Praha – Litomyšl: Paseka)
- PALAS**, Karel
1965 „Textové variace Lustigovy povídky Můj Znamý Vili Feld“; *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university* 14, řada D, č. 12, s. 137–144
- PANOCHOVÁ**, Ivana
2005 „Kresba a malba v nacistických perzekučních zařízeních“; in R. Švácha – M. Platovská (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění sv. V* (Praha: Ústav dějin umění AV ČR – Academia), s. 105–113
- PAPOUŠEK**, Vladimír
2006 „Epistémé, diskurz, paradigma a literární dějiny“; in Jan Wiendl (ed.): *Hledání literárních dějin v diskusi: záznam diskuse z literárněvědného kolokvia konaného 22. a 23. září 2005 v Českých Budějovicích* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 12–24
- PAROUBEK**, Jiří
2009 *Jaký opravdu je? Jiří Paroubek v odpovědích na otázky Arnošta Lustiga, Jana Krause, Jiřího Krampola* (Praha: Česká strana sociálně demokratická)
- PAVEL**, Thomas G.
1986 *Fictional worlds* (Cambridge: Harvard University Press)
- PELÁN**, Jiří
2008 „Primo Levi a česká literatura o koncentračních táborech“; (rukopis studie; 12 s.)
- PELT**, Robert Jan van
2002 *The case for Auschwitz: evidence from the Irving trial* (Bloomington: Indiana University Press)
- PEROUTKOVÁ**, Michaela
2008 *Vyhnání. Jeho obraz v české a německé literatuře a ve vzpomínkách* (Praha: Libri, s. r. o.)

- PESCHEL, Lisa** (ed.)
2008 *Divadelní texty z terezínského ghetta / Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt (1941–1945)* (Praha: Akropolis)
- POJAR, Miloš** (ed.)
2001 *Stín šoa nad Evropou. Sborník přednášek z cyklu uvedeného ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze v lednu 2000 až prosinci 2001* (Praha: Židovské muzeum)
- POLAVSKÝ, Arnošt**
1946 „Již dost vězeňské literatury?“, *Hlas osvobozených* 2, č. 39, 20. 9. 1946, s. 4
- POSLEDNÍ, Petr**
2007 „Topos holokaustu v próze Jiřího Drašnara“, in J. Holý (ed.): *Holokaust – šoa – zaglada v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum); s. 191–196
- PREISNER, Rio**
1992 „Téma nežádoucí, téma choulostivé: Židé v Americe – i jinde“, in týž: *Americana: zpráva o velmoci (I)* (Brno: Atlantis), s. 211–242
- PRESSBURGER, Chava**
2004 *Deník mého bratra: zápisky Petra Ginze z let 1941–1942* (Praha: Trigon)
- PROCHÁZKA, Jan**
1981 „Úspěch Pickovy komedie“, *Svobodné slovo* 4. 2.
- PYNSENT, Robert B.**
2006 „Božena Němcová jahnující: Pokus o Babičku“, in Milan Horký – Roman Horký (edd.): *Božena Němcová. Život – dílo – doba. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.–8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové (Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové)*, s. 186–195
- RICOEUR Paul**
2000 *Čas a vyprávění I: Zápětka a historické vyprávění*; z francouzštiny přeložili Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková (Praha: OIKOYMENH) [1983]
2000b *Křehká identita: úcta k druhému a kulturní identita*; z francouzštiny přeložil Miloš Rejchrt (Třebenice: Mlýn)
- RIGGS, Thomas** (ed.)
2002 *Reference Guide to Holocaust Literature* (Detroit: St. James Press)
- RICHTER, J.**
1980 „Komika ve vážných sférách“, *Večerní Praha* 18. 12.
- ROTHKIRCHEN, Livia – SCHMIDTOVÁ-HARTMANNOVÁ, Eva – DAGAN Avigdor**
1991 *Osud Židů v Protektorátu 1939–1945* (přeložili Jan Čulík a Františka Faktorová); (Praha: Trizonia)
- ROUBÍČKOVÁ, Eva**
2009 *Terezínský deník 1941–45: Svědectví o životě a smrti v terezínském ghettu* (Praha: P3K)
- ŘÍHA, Ivo**
2008 „Svoloč, parchanti, psychopati, synové kurev a cizinců“, *Tahy*, 2008, s. 100–108
- SALIVAROVÁ ŠKVORECKÁ, Zdena**
2000 „Vzpomínka na divadlo Paravan II.“, *Divadelní noviny* č. 22, 27. 12., s. 16
- SEGLER-MESSNER, Silke – NEUHOFFER, Monika – KUON, Peter** (Hrsg.)
2006 *Vom Zeugnis zur Fiktion: Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der*

französischen Literatur nach 1945 (Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäische Verlag der Wissenschaften /KZ – memoria scripta 2/)

SCHLANT, Ernestine

2001 *Die Sprache des Schweigens: die deutsche Literatur und der Holocaust* (München: Beck)

SIDON, Karol

1994 „Doslov“; in Gerald Green: *Holocaust* (Praha: X-Egem)

SLÁDEK, Ondřej

2006 „Hra předstírání a paradox fikce“; *Pandora* č. 12, květen 2006, s. 34–40

2008 „Naratologie a teorie fikce“; in Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 42–60

SLOVNÍK SPISOVNÉ ČEŠTINY PRO ŠKOLU A VEŘEJNOST

2000 (Praha: Academia)

SNIEGOŇ, Tomáš

2008 „Zápisník zahraničních zpravodajů“ [27. 1.2008], cit. dle

http://www.rozhlas.cz/izurnal/audio?p_dat_from=01.01.2008&dni=30&p_po=14&p_gt=1
[16. 5. 2008]

SOCHOROVSKÁ, Vlasta

1981 „Dvě původní komedie v pražských divadlech“; *Mladá fronta* 8. 1. 1981

SOUKUPOVÁ, Blanka

2005 *Velké a malé českožidovské příběhy z doby intenzivní naděje* (Bratislava: Zing Print)

SOUKUPOVÁ, Blanka – POJAR, Miloš – ZAHRADNÍKOVÁ, Marie (eds.)

2007 *Židovská menšina za druhé republiky: Sborník přednášek z cyklu ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze v lednu až červnu 2007* (Praha: Židovské muzeum v Praze)

STEHLÍKOVÁ, Blanka – VAŘEJKOVÁ, Věra – SEKORA Ondřej J.

2003 *Ondřej Sekora – práce všeho druhu: osobnost a dílo* (Praha: Práh)

STRÁNSKÝ, Oldřich

2000 „Strach z rasismu“; *Zpravodaj Historické skupiny Osvětim při ČSBS*, č. 1, leden 2000, s. 1–12

STRÁNSKÝ, Pavel

2000 „Ota B. Kraus“; *Roš chodeš* 62, prosinec 2000; též na

http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2000/12/ota_kraus [přístup 19. 12. 2010]

SUE, Vice

2000 *Holocaust Fiction* (London and New York: Routledge)

SUCHOMEL, Milan

1963 „Skutečnost ZROZENÁ z přeludů“; *Host do domu* 10, č. 7, s. 299–301

SUS, Oleg

1965 „Evoluce satirika J. R. Picka“; in týž: *Metamorfózy smíchu a vzteku* (Brno: Host); s. 125–153

ŠIMANDL Josef a kol.

2004 *Jak zacházet s náboženskými výrazy: Pravopis, výslovnost, tvary, význam.* (Praha: Academia)

ŠPIRIT, Michael

1996a „Slušnost je člověk“; *Babylon* 5, č. 7, květen 1996, s. 4

- 1996b „Zamyšlení, jakých je věru málo“; *Kritická Příloha Revolver Revue* č. 5, s. 110–114
- 1996c „Jaký spisovatel, taková monografie“; *Kritický sborník* 16, č. 1, s. 45–49
- 2006 „Zamyšlení, jakých je věru málo“; in týž: *Počátky potíží* (Praha: Společnost pro Revue), s. 41–53
- ŠVAGROVÁ, Marta**
- 2010 „Deníky zatím jako faksimile“ a „Syn Hilarové bojuje o terezínské deníky. České vydání provázají spory“; *Lidové noviny* 22. 9. 2010
- ŠVÁCHA, Rostislav – PLATOVSÁ, Marie (eds.)**
- 2005 *Dějiny českého výtvarného umění sv. V* (Praha: Ústav dějin umění AV ČR – Academia)
- TK**
- 2003 „Sto let Františka R. Krause“; *Roš chodeš* 65, listopad 2003; též na http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2003/11/kraus_zivot [přístup 19. 12. 2010]
- TODOROV, Tzvetan**
- 2000a *V mezní situaci*; z francouzštiny přeložila Kateřina Lukešová (Praha: Mladá fronta) [1991]
- 2000b *Poetika prózy*; z francouzštiny přeložili Jiří Pelán a Libuše Valentová (Praha: Triáda)
- TOMAN, Marek**
- 1998 „Cítím svou kůži, jak...“; in Jiří Daniel: *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu* (Praha: Torst a Sefer); s. 354–397
- TOMÁŠ, Filip**
- 2004 „Všechno tam na vás čeká!: K dějinám české osidlovací literatury let 1947–1951“; in Zand, Gertraude – Holý, Jiří (eds.) *Transfer v kontextu české literatury : vyhnání, odsun = Transfer im Kontext der tschechischen Literatur : Vertreibung, Aussiedlung* (Brno: Host), s. 76–87.
- 2007 *Obraz pohraničí a jeho osidlování v české beletrii po roce 1945*. Písemná práce.
- 2011a „Král promluvil, někekl nic“; in J. Holý – P. Málek – M. Špirit – F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Praha: Akropolis); s. 203–225
- 2011b „Humoristická – pokud je to možné – reprezentace holokaustu“; in J. Holý – P. Málek – M. Špirit – F. Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti* (Praha: Akropolis); s. 255–279
- TOTUŠKOVÁ, Pavla**
- 2007 *Zloděj lidských srdcí* (Jesenice u Prahy: Tiskárna a vydavatelství 999)
- TRÁVNÍČEK, Mojmir**
- 2008 „Doslov“; in Ilse Reiner-Eichnerová: *Očima dítěte*; anglické texty přeložila A. Zikmundová, německé texty M. Žárská, (Vsetín: Diakonie ČCE – středisko Vsetín); s. 116–118
- TUREK, Kazimír**
- 2010 „Arnošt Lustig: Eseje“; *A2* 6, č. 5, 3. 3., s. 29
- UHL, Heidemarie (ed)**
- 2003 *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur: das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts* (Innsbruck – Wien: Studien-Verlag)
- ULMANOVÁ, Hana**
- 2002 *Americká židovská literatura* (Praha: Vzdělávací a kulturní centrum Židovského muzea v Praze)

- VAŠÍČEK, Zdeněk**
1996 *Obrazy (minulosti): o bytí, poznání a podání minulého času*; z francouzštiny přeložil autor (Praha: Prostor) [1994]
- VEBER, Václav (ed.)**
1997 *Židé v novodobých dějinách: soubor přednášek na FF UK : seminář východoevropských dějin při Ústavu světových dějin FF UK v Praze* (Praha: Karolinum)
- VEYNE, Paul,**
2010 *Jak se píšou dějiny*; překlad z francouzštiny Čestmír Pelikán (Červený Kostelec: Pavel Mervart) [1970]
- VIEWEGH, Josef**
1996 *Literatura a sebevražda* (Brno – Praha: Nakladatelství Tomáše Janečka – Psychologický ústav AV ČR)
- VOJTĚCH, Daniel**
1994 „Příběh naší zkušenosti“; *Literární noviny* 5, č. 27, s. 6
- VOLAVKOVÁ, Hana (ed.)**
1966 *Příběh Židovského muzea v Praze* (Praha: Odeon)
- VOŘÍŠKOVÁ, Jitka a kol.**
1961 *Koncentrační tábory v odborné a krásné literatuře* (Plzeň: Městská lidová knihovna)
- WITTGENSTEIN, Ludwig**
1993 *Filosofická zkoumání*; z němčiny přeložil Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR)
- WHITE, Hayden**
1999 „Modernistická událost“; *Illuminace* 11, č. 4 (36), 1999; z angličtiny přeložila Karla Hyánková, s. 5–21
2010 „Fikce faktické reprezentace“; in týž: *Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje* (Praha: Karolinum), s. 153–168 [1976]
- YOUNG, James Edward**
1992 *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation*; aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke (Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag) [1988]
1997 *Formen des Erinnerns: Gedenkstätten des Holocaust* (Wien: Passagen-Verlag) [1993]
- ZAND, Gertraude – HOLÝ, Jiří (eds.)**
2004 *Transfer v kontextu české literatury : vyhnání, odsun = Transfer im Kontext der tschechischen Literatur : Vertreibung, Aussiedlung*. (Brno: Host)
- ZÍTKOVÁ, Irena**
1969 „Nad ghettem svítilo slunce“; *Mladá fronta* 22. 10.
- ZUSKA, Vlastimil**
2004 „Možnosti reálných emocí v možných (fikčních) světech“; in Bohumil Fořt – Jiří Hrabal (eds.): *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi* (Olomouc : Aluze), s. 205–218

Internetové zdroje:

http://sigma.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=000511672&local_base=nkc [přístup 9. 4. 2010; anotace knihy Lustig 1958a]

<http://www.karelgott.com/aktualityShow.php/302> [přístup 31. 3. 2010; = Blesk 10. 2. 2006]

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz> [přístup 9. 5. 2010; heslo A. Hamana a V. Košnarové *Lustig, Arnošt*]

http://www.yadvashem.org/wps/portal/IY_HON_Welcome [přístup 4. 1. 2011]

<http://www.ushmm.org/wlc/en/> [přístup 23. 1. 2011]

<http://www.expo58.info> [přístup 11. 8. 2008]

<http://bara.ujc.cas.cz/psjc/search.php> [přístup 19. 2. 2010]

Abstract

The English-language title of the work *Holokaust jako fikce* is not entirely unambiguous, because the equivalent, *The Holocaust as a Fiction*, due to its indefinite article, comes close to denial of the Holocaust as a historical phenomenon. That is of course utterly unacceptable nonsense; however, we encounter denial (concealment) of the Holocaust in history even during the course of the war. Here the author intends to emphasize the basic limits of his own theme. It is not the Holocaust as a historical event – the extermination of European Jewry by means of National Socialist politics in the years 1939–45 – but rather the literary works representing these events. The methodological point of departure is the theory of fictional worlds (Lubomír Doležel etc.), and what interests us is the transfer of actual events into possible and fictional worlds, the representation of the results of that crossover in literary works.

The work is divided into four chapters. After delimiting the approaches terminologically and theoretically, each focuses on a functional approach to the given representation. The Holocaust is investigated in this manner in three main chapters: the Holocaust as testimony, the Holocaust as a limit situation and the Holocaust as a literary transduction. The Holocaust as testimony devotes itself mainly to works that intend to strive for an objective, factual representation and are thus the opposite of fiction. It is demonstrated that the strategies as well as the search for basic terms are from the very beginning, immediately after the end of the Second World War, strongly metaphorized and in the Czechoslovak totalitarian context after 1948 even markedly ideologized. In the historiographical interpretation of the war the main victim is not the *Jew* but the *political prisoner – the Communist*. Likewise from the beginning there exists denial of the aporia of such an unprecedented and unrepresentable catastrophe (T. W. Adorno).

In the third chapter attention is devoted to Tzvetan Todorov's term, and "*limit situation*" is represented in three ways: fictional works set in the concentration camps and ghettos (mainly in the work of Arnošt Lustig), in the "ghetto beyond the walls" – the world, in which the Jewish population is first prepared for the "Final Solution" – that is, discriminated against, ostracized, robbed and humiliated, or in the postwar world, in which the Shoah remains as a memento – a lasting stigmatization of ghetto-memory of the characters (Viktor and Pavel Fischl).

The closing chapter returns to Lubomír Doležel and his concept of transduction. With that term Doležel means above all the manner in which individual text-structures react to the fictional worlds of other works. It refers to methods of transformation, connection and above all transcription. But for Doležel it is about more than individual intertextual links, which would trace the manner of intertextual communication on the level of linguo-literary analysis. Interpretationally the chapter deals with the most outstanding works of this type – with the dream sequences from *Sestra* [*City Sister Silver*] by Jáchym Topol, *Cesta do země zaslíbené* [*Journey to the Promised Land*] by Ladislav Fuks, *Hodinou tance a lásky* [*The Hour for Dance and Love*] by Pavel Kohout and the surprisingly humorous works of Jiří Robert Pick. This thematically oriented work names the main tendencies and strategies with which the artistic world represents the Holocaust, constructing this both stable and constantly disturbed topic through its language. The work strives for a reading of these works as fictional, even though on the ethical level it appears that linking the Holocaust with the question of fiction is ruled out.

Obsah

I. Holokaust jako fikce	5
1.1 Holokaust jako fikce	7
1.2 Terminologické minimum	12
1.3. Paměť jako téma	17
2. Možnosti paměti a zpracování tématu	20
2.1. Nesdělitelnost a ironie paměti	22
2.2 Kritika mimetismu	24
2.2 Výhody možných světů fikce	26
2.4 Možné nevýhody teorie fikčních světů jako přístupu k literatuře o holokaustu	31
2.4.1 Minulostní zobrazení aktuálního času	32
2.4.2 Odstraněná × chybějící informace	34
2.4.3 Zpětný podíl fikčních světů na obraze světa aktuálního	36
2.5 Možnosti zpracování tématu	38
2.5.1 Chronologické vymezení	39
2.5.2 Funkční přístup	43
2.5.3 Hledání individuálních poetik	47
II. Holokaust jako svědectví	49
1. Svědecká literatura, Holokaust-Literatur a periodizace	51
1.1 Holokaust jako zamlčené svědectví doby	55
2. Zpráva o zprávě	62
2.1 Nemám žádné jméno	66
2.2 Mé jméno je hyperbola a metafora	69
2.3 Svědčit, poučit, vylepšit a vychovat	72
III. Holokaust jako mezní situace	79
1. Holokaust jako mezní situace	81
1.1 Trojí ghetto mezní situace	83
2.1 Ghetto realizované – příklad velkého fikčního světa Arnošta Lustiga	86
2.2 Ghetto bez zdí	107
2.3 Ghetto v nich – v nás	111
IV. Holokaust jako literární transdukcce	115
1.1 Holokaust jako fikce. Fikce jako transdukcce	117
2.1 Budování nového mýtu	119
2.2 Jiné vyprávění	128
2.3 Zesměšněný holokaust, humorná událost	137
V. Prameny a literatura	157
Prameny	158
Literatura	167
Internetové zdroje	180
Abstract	181