

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY**

**Reflexe 2. světové války v románech  
Hany Andronikové, Radky Denemarkové  
a Magdaleny Platzové  
(Bůh – Smrt – Identita)**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Autor práce: Pavla Slepíčková  
Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.**

**České Budějovice 2009**

**THE UNIVERSITY OF THE SOUTH BOHEMIA  
IN ČESKÉ BUDĚJOVICE  
PEDAGOGICAL FACULTY  
DIVISION OF CZECH LANGUAGE AND LITERATURE**

**The Reflexion of 2<sup>ND</sup> World War in  
Novels by Hana Andronikova, Radka  
Denemarkova and Magdalena Platzova  
(God – Death – Identity)**

**THESIS**

**Author: Pavla Slepíčková  
Supervisor: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.**

**České Budějovice 2009**

Prohlašuji, že jsem moji práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedené v seznamu literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných filosofickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích dne 25.11. 2009

Pavla Slepíčková

Touto cestou bych ráda poděkovala všem pedagogům z Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, se kterými jsem se setkávala v průběhu mého studia, vedoucímu diplomové práce, panu doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., a v neposlední řadě svým rodičům, kteří mne po celou dobu studia podporovali.

V Českých Budějovicích dne 25.11. 2009

Pavla Slepíčková

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce *Reflexe 2. světové války v románech Hany Andronikové, Radky Denemarkové a Magdaleny Platzové* pojednává o způsobu odrazu válečných událostí v prozaických dílech těchto autorek. Pro samotný rozbor literárních textů jsou vytyčeny stěžejní motivy Boha, smrti a identity.

První část práce je věnována tematické analýze textů dle jednotlivých motivů včetně jejich specifík z pohledu gender studies.

Cílem druhé části je nalezení shodných i rozdílných rysů v autorské reflexi 2. světové války prostřednictvím komparace, která se zaměřuje na způsoby práce s vybranými motivy ve všech třech románech.

## **ABSTRACT**

The dissertation *Reflection of 2nd World War in Novels by Hana Andronikova, Radka Denemarkova and Magdalena Platzova* treats ways of reflection of war events in prosaic works of female authors mentioned above. For analysis of literary texts there are marked out fundamental motives of God, death and identity.

The first part of the work pays attention to thematic analysis of texts according to individual motives including their specifics from the point of view of gender studies.

The aim of the second part is finding both – coincident and different features in author reflection of 2nd World War by comparing which concentrates on ways of work with chosen motives in all three novels.

# OBSAH

<b>OBSAH</b> .....	7
<b>ÚVOD</b> .....	8
<b>1. 2. SVĚTOVÁ VÁLKA JAKO TÉMA</b> .....	10
<b>2. ASPEKT GENDERU</b> .....	13
<b>3. NOVÁ GENERACE</b> .....	14
<b>4. ANDRONIKOVÁ – DENEMARKOVÁ – PLATZOVÁ: LINIE ŽEN AUTOREK REFLEKTUJÍCÍCH VE SVÝCH DÍLECH 2. SVĚTOVOU VÁLKU</b> .....	18
4.1. HANA ANDRONIKOVÁ.....	18
4.2. RADKA DENEMARKOVÁ.....	19
4.3. MAGDALENA PLATZOVÁ.....	21
<b>5. TEMATICKÁ ANALÝZA MOTIVŮ</b> .....	24
5.1. <b>BŮH</b> .....	24
5.1.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin.....	25
5.1.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera.....	32
5.1.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok.....	36
5.1.4. Resumé – motiv Boha a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace.....	43
5.2. <b>SMRT</b> .....	45
5.2.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin.....	46
5.2.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera.....	52
5.2.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok.....	56
5.2.4. Resumé – motiv smrti a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace.....	61
5.3. <b>IDENTITA</b> .....	63
5.3.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin.....	64
5.3.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera.....	71
5.3.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok.....	76
5.3.4. Resumé – motiv identity a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace.....	83
<b>ZÁVĚR</b> .....	86
<b>LITERATURA</b> .....	88

## ÚVOD

Tato práce se prostřednictvím tematické analýzy vybraných motivů v jednotlivých románech snaží shromáždit materiál k interpretaci způsobů reflexe 2. světové války u autorek nejmladší generace české literatury. Následná komparace těchto motivů má za cíl postihnout společné a rozdílné rysy v autorském způsobu reflexe válečných událostí.

Motivy nebyly zvoleny náhodně, ale mají velmi úzký vztah k lidskému individu v traumatické životní situaci, kterou válka bezesporu je.

Prvním motivem je Bůh; na základě náboženské identity modelového obyvatele předválečného Československa – mluvíme pak tedy o křesťanství a židovství – se práce věnuje vnímání Boha, ať už jako nejvyšší všemocné substance ovlivňující lidský osud, či negované existence této substance. Sledováním tohoto motivu v dějových linkách všech tří románů si práce všimá rozdílných tendencí, které v rámci duchovní identity každého lidského individua vyvolává osobní prožitek války.

S tím souvisí i druhý motiv – v době války velmi aktuální, všudypřítomný, vše pohlcující – motiv smrti. Smrt jako nedílná součást lidského života však už není individuální, spontánní záležitostí, ale nabývá kolektivního společenského významu. Její neustálá hrozba mění způsob života, žebříčky hodnot i samotnou povahu jedince.

Smrt v našich románech ale působí i jako inhibitor zvířecích pudů, instinktů z genetické výbavy člověka, které jsou společné všem divokým zvířatům. Tato společenská regrese je vyvolána nehumánními podmínkami, psychickým a fyzickým terorem ze strany agresorů i mírou psychické odolnosti. Přestože se smrt stává v pracovních, sběrných a koncentračních táborech něčím běžným, jakousi nutnou rutinou pro ideály Říše, stále neztrácí nic ze své podstaty konečnosti. Definitivní ztráta, překročení hranice lidskosti a porušení desatera věřícího člověka se z jejího obsahu neztrácí. V neposlední řadě může být smrt zobrazena jako možná závislost, bez které se zdá být lidská identita prázdným, nesmyslným pojmem, který je těžké kvalitně naplnit.

Osobní přístup, způsob jednání a myšlení, vnímání sebe sama – všechny tyto charakteristické rysy můžeme shrnout pod jeden komplexní pojem. Tím je poslední z motivů – motiv identity. Nejde nám zdaleka jen o osobní identitu každého z lidských



jedinců, ale také o lidskou identitu. Události 2. světové války nejsou pouze inhibitory změn v osobní charakteristice, ale především v celkové proměně humanity – pokud se zde o humanitě stále dá mluvit. Převrácením společenských hodnot v duchu nacistické ideologie a jejím prostřednictvím propagovaném antisemitismu jsou nastavena značně pokřivená měřítká kvalit lidskosti. Proměna společnosti, ať už opravdová vnitřní či v rámci přežití pouze vnější, přináší mnoho problémů nejen během války, ale především v poválečných letech. Syndrom oběti, syndrom agresora, pocity viny vůči tisícům obětí z pohledu přeživšího, neschopnost vrátit se do běžného života, vykořeněnost a prázdnota jsou nejčastějšími pojmy, se kterými se můžeme v literatuře reflektující válečné konflikty setkat. Všechna tato psychická traumata z války souvisí s motivem identity. Jakým způsobem je identita a její proměny zobrazena v románech autorek nejmladší prozaické generace, jak je válečnými událostmi deformována a jaká se nabízejí východiska při jejím definování – to jsou otázky nastolené v rámci posledního motivu zpracovávaného v této práci.

Ke všem třem motivům – Boha, smrti, identity – je nutné podotknout, že mezi nimi existují velmi úzké vztahy. Žádný z motivů není chápán izolovaně, ale vzájemně spolu souvisí a prostupují se.

Ačkoliv se práce věnuje výše zmíněným motivům detailněji v rámci každého románu zvlášť, v resumé uzavírající jednotlivé analýzy je věnován prostor jejich celkové komparaci. Její nedílnou součástí je také modifikace pohledu na zmíněné motivy z hlediska gender studies.

## 1. 2. SVĚTOVÁ VÁLKA JAKO TÉMA

Pokud se pouštíme do analýzy románů reflektující události 2. světové války, pak je možné přistupovat k těmto dílům dvojitým způsobem. Jednou z možností je přijetí faktu, že dílo funguje na pozadí určitého vnějšího kontextu. *Pak představuje dynamickou literární strukturu, která je ovlivněna proměnami kontextu, tj. ve vztahu k takzvané aktuální literární tradici a k proměnlivým literárním normám, tedy proměny konkretizací probíhající v čase.*<sup>1</sup> Některé z těchto konkretizací zůstávají obecně platné i v různých kontextech; válka jako násilný akt, v takovém rozsahu a intenzitě jako byla 2. světová válka, představuje ohrožení demokracie, humanity a etiky neustále. Přesto při tomto druhu interpretace narážíme na úskalí, kdy je předložena jedna z možných analýz textu (na jednom z možných dobových kontextů) jako jediná správná. Zde je nutné si připustit, že každé dílo nabízí interpretaci více, právě v závislosti na proměnných jako je subjektivní pohled interpretujícího a dobový rámeček.

Dalším nebezpečím, kterému se v případě této metodologie vystavujeme, je falešná konkretizace, kdy dojde ke sloučení zkušeností autora a fiktivního příběhu díla. *Fiktivností rozumíme onu zvláštní formu jazykového ztvárnění textů, jejíž vztah ke „skutečnosti“ nelze jednoznačně určit. Čtenář chápe fiktivní texty ne jako vypočtení reality, nýbrž na ně přenáší zvláštní status „jakobyskutečnosti“ a nahlíží na ně, „jako kdyby“ to, co vypočtení, bylo skutečné – s plným vědomím toho, že ve skutečnosti tomu tak není.*<sup>2</sup>

*Druhou možností je vytržení samotného díla z kontextu, čímž je literární dílo nazíráno ve své čisté objektivní struktuře.*<sup>3</sup> Tato interpretace představuje tudíž uzavřenou estetickou kvalitu díla, která je rezistentní vůči faktoru času.

Ačkoliv jsme už vysvětlili dvě možnosti pohledu na dílo jako takové, stále jsme se nezmínili o tématu 2. světové války. Samo o sobě není ničím novým, bylo zpracováváno předchozími generacemi v malířství, sochařství, básnictví, hudbě a dalších uměleckých oblastech. Neobvyklá je pro tuto generaci třicátníků a čtyřicátníků

---

<sup>1</sup> Pešat Zdeněk: Tři podoby literární vědy. Praha, Torst 1998, s. 22.

<sup>2</sup> Corbineau-Hoffmannová Angelika: Úvod do komparatistiky. Praha, Akropolis 2008, s. 34.

<sup>3</sup> Pešat Zdeněk: Tři podoby literární vědy. Praha, Torst 1998, s. 23.

volba tématu vzhledem k faktu, že nedisponují bezprostřední zkušeností s dobou válečného Československa. Vzhledem k datům narození těchto autorů totiž nebylo možné získat zkušenost s 2. světovou válkou jinak než zprostředkovaně.

2. světová válka je velmi silným a hojně reflektovaným motivem a nabízí dostatečný obsahový a myšlenkový potenciál pro oblast psychologie, filosofie, sociologie, teorii moci, politiky, řečnictví, umění atd. V literárním kruhu českých básníků a prozaiků se nabízí nespočet prozaických děl, která na válečných událostech stavěla svůj příběh, či se jich jen okrajově dotýkala. Náléhavost zobrazovat tyto události a jejich důsledky v autorské tvorbě básníků i prozaiků se s odstupem času snižuje. Důsledkem toho je kontinuální, předvídatelný pokles knih s touto tematikou. Tento trend zmiňuje i Aleš Haman ve svém literárně-teoretickém díle *Východiska a výhledy: Rozmach této tematiky zasahující zhruba do poloviny padesátých let byl vyvolán potřebou vyrovnat se s tím, co okupace znamenala jako historické období v životě národa, české společnosti. Umělecká nutnost byla však pozvolna rozměňována konjunkturálními zájmy, a tak okupační tematika v záplavě bezprostřednosti pozvolna ztrácela svou přitažlivost a zdála se být vyčerpána.*<sup>4</sup>

Přesto obecně téma války neztrácí nic ze své aktuálnosti. Vzhledem k nepřilíh stabilní světové situaci, mnoha občanským a etnickým válkám (hrozícím či probíhajícím) a lehce narušitelným mezinárodním vztahům je nebezpečí jakékoliv další války stále aktuální. V době jaderných zbraní a téměř dokonalých prostředků hromadného ničení by navíc znamenalo vyhlášení další světové války hrozbu pro samotné lidstvo jako žijící druh.

Proč se ale tyto autorky vracejí k hitlerovské diktatuře, koncentračním táborům a problematice holocaustu, ačkoliv s těmito událostmi žádné bezprostřední zkušenosti nemají? (podloženo osobními rozhovory poskytnutými pro česká i zahraniční média, citace uvedeny v kapitole věnované biografickým faktům autorek). Zde můžeme jmenovat několik příčin, které nejsou ve své platnosti omezeny pouze na tato tři autorská jména.

---

<sup>4</sup> Haman Aleš: *Východiska a výhledy*. Praha, Torst 2002, s. 336.

Jedna z nich, později zmíněná v samotných literárních textech, je návrat k příběhu, ve kterém se v rámci hledání identity jedinec navrácí ke svým kořenům. Nepoukazujeme zde ovšem pouze na identitu románových hrdinů, ale i na identitu samotných autorů. Souvislost s národní identitou autora a hrdinů v románu je více než zřejmá. V aktu odhalování původu sama sebe dochází k reflexi válečných událostí, které jsou v rámci evropského prostoru součástí historie většiny států.

Dalším důvodem volby právě tohoto tématu je snadná přístupnost k historickým pramenům a svědectvím stále žijících pamětníků. U autorů bez bezprostřední zkušenosti z let obou světových válek je studium těchto dobových dokumentů nutností, chtějí-li svým dílem působit věrohodně. Široká škála rozmanitých pramenů, detailně zaznamenaných specifik doby a silná kontinuální linie autorů píšících o válce je dobrým předpokladem kvalitní studijní báze pro nejmladší vlnu autorů na české literární scéně.

V neposlední řadě může být pohnutkou k výběru tohoto tématu potřeba varování, jakéhosi literárně ztvárněného „memento mori“. Autoři mají možnost působit obsahy svých děl na potenciálního čtenáře. Oslovení se tak neděje pouze na rovině estetické, ale i myšlenkové. Díky její naléhavosti může autor apelovat na společenské vědomí čtenářstva a aktivizovat ho k zaujmutí vlastního názoru k určitému tématu. Pokud je oním tématem možnost vypuknutí války v podobném rozsahu jako ve čtyřicátých letech minulého století, pak mohou literární texty přinést důsledné varování, k jaké regresi celého lidského společenství může dojít.

## 2. ASPEKT GENDERU

Odlišnosti mezi biologickou mužskou a ženskou identitou označované od 2. poloviny 20. století jako problematika genderu, přinášejí do interpretace našich textů nový pohled. Gender studies pracují s vědomou rodovou identitou, kterou si jedinec fixuje během procesu socializace již ve velmi útlém věku. Tato příslušnost k biologickému mužskému či ženskému pohlaví je proměnnou ve vztahu k jiným kulturám a náboženstvím. Proto nabízí prostor pro nacházení specifik a nových úhlů pohledu na jeden a tentýž motiv. Stejně tak jako můžeme o tomto fenoménu odlišností v chování, očekávání a myšlení mluvit v různých humanitních vědách, tak můžeme s problematikou rozdílů podmíněných biologickým rodem pracovat u postoje k náboženství, smrti i vlastní identitě.

Díky analýze vybraných románů ale můžeme narazit i na odlišnosti v práci s mužským a ženským elementem mezi jednotlivými autorkami. Bez poukázání na tyto genderově zabarvené rozdíly v autorské reflexi by byla analýza motivů neúplná. Zajímavým pohledem by mohla být i komparace děl z předchozích let a počínů nejmladší autorské generace pracující navíc s aspektem genderu s ohledem na pohlaví autora díla. Tato práce se však vzhledem ke svému zaměření věnuje pouze aspektu genderu u vybraných motivů.

### 3. NOVÁ GENERACE

Po navrácení územních celků násilně anektovaných během válečných let a oficiálním předáním politické moci jednotlivým vládám bylo přirozeným jevem umělecky vyjádřit vzpomínky na právě ukončenou válku. Objevují se díla vězňených autorů zachráněná z koncentračních táborů, znovu publikují autoři, které válka po dobu svého trvání umlčela. Přicházejí noví autoři, kteří cítí potřebu vyrovnat se s zážitky prostřednictvím písemného svědectví. Pro okruh autorů, kteří v padesátých letech tuto reminiscenci okupace za 2. světové války přenášejí do svých děl, zavádí Aleš Haman pojem „druhá vlna okupační prózy“. Podnětem pro opětovnou reflexi válečných událostí je stále sílící vliv komunistické strany, který mnozí autoři chápou jako potenciální ohrožení suverenity státu zevnitř. V souvislosti s militarizační náladou v Sovětském svazu hrozí ale i nebezpečí zvenku v podobě intervence na území Československa, které se o pár let později ukazuje jako reálné.

Po osudových letech 1948 a 1968, kdy oficiální tvorbu představuje politicky angažovaná literatura a nepřizpůsobiví (tím pádem režimu nebezpeční) autoři jsou perzekuováni, jejich knihy vyřazovány z knihoven a důsledně přezkoumávány cenzurními orgány, přichází oficiální literární scéna o významná jména. Dochází tak k izolaci autorského subjektu, jehož tvorba nenaplnuje ideu funkční normy ideologicky orientované společnosti.<sup>5</sup> Přestože jejich díla vychází v poměrně husté síti samizdatových či exilových nakladatelství, ztráta bezprostředního čtenářského publika a adaptace na nové podmínky v exilovém prostředí vede k jazykovému a autorskému odcizení. Nebezpečnou ale hojně provozovanou činností se stává opisování literárních textů v několika kopiích a jejich následné šíření mezi širokou veřejnost. Část zakázaných knih se daří pašovat ze zahraničí.

S revolučním rokem 1989 se situace rapidně proměňuje. Po pádu železné opony a uvolnění režimu přichází neomezené možnosti. A s nimi přicházejí do literatury také nečekané problémy.

Ke změnám dochází v autorské svobodě tvorby, možnostem její distribuce do dalších zemí i v inspiraci nově překládanými autory, kterým byl vstup na knižní trh

---

<sup>5</sup> Haman Aleš: *Východiska a výhledy*. Praha, Torst 2002.

zemí za železnou oponou zapovězen. Mění mechanismus fungování knižního trhu. Dochází k nárůstu počtu vydavatelů, tím pádem se zvyšuje i objem vydávaných titulů. Dle zprávy Českého statistického úřadu bylo v roce 1948 vydáno 5300 titulů, v roce 1993 8203 titulů, ale v roce 2007 je nárůst téměř trojnásobný oproti poválečným letům. Z celkového počtu 17 019 titulů představuje podíl beletristických děl něco přes 20 procent. Tento údaj je sice ve srovnání s devadesátými léty poklesem, přesto však dosahuje evropského průměru.<sup>6</sup>

S rozšířením knižního trhu zároveň klesají náklady jednotlivých titulů. Knižní rekord 700 000 výtisků, kterého dosáhl Miroslav Švandrlík se svými Černými barony, je v nových podmínkách pro české autory nemožné atakovat. Hranice poměrně úspěšného nákladu se dle údajů knihkupců posouvá ke zhruba 3000 výtisků. Z generace nových autorských jmen je ovšem cesta k tomuto nákladu značně trnitá. Poměrně úspěšnými investicemi jsou pro nakladatele osvědčená a dříve umlčovaná jména, často spjatá s exilem a samizdatem. Pokles počtu výtisků na jedno vydání s sebou přináší růst cen nových knih z důvodu rentability jednotlivých nákladů.

Spolu s cenou knih roste orientace knižního trhu na finančně výnosné tituly. Zejména v posledních letech tak vzniká velmi silná provázanost s mediálním světem. Hlavním cílem je ekonomicky výdělečné vydavatelství umožňující přežít mezi konkurencí. Díky těmto nově vzniklým podmínkám a řekněme nepřilíš zdařilou privatizací knižního trhu zanikají osvědčená vydavatelská jména jako Odeon, Svoboda či Československý spisovatel.<sup>7</sup>

Dynamičnost celého trhu může ovšem kromě pozitivních účinků přinášet pro autory značné nevýhody. Díky neustávajícím přívalům nových knih dochází ke zkracování jejich prodejní doby. Lukrativní místa na knihkupeckých pultech a za výkladními skříněmi jsou obsazována v krátkých intervalech nově vydanými tituly.

Primární veličinou je finanční zisk. Ten je silně spjat s orientací na širší masy čtenářstva. Důsledkem je povrchní literatura devalvující tradici kvalitní literární kultury. Knižní pulty začínají být zaplavovány literaturou na pomezí bulváru a autobiografie.

---

<sup>6</sup> [http://czso.cz/csu/redakce.nsf/i/29\\_7\\_2007\\_v\\_cesku\\_roste\\_pocet\\_vydanych\\_knih\\_i\\_vydaju\\_za\\_ne](http://czso.cz/csu/redakce.nsf/i/29_7_2007_v_cesku_roste_pocet_vydanych_knih_i_vydaju_za_ne), 9.10.2009, 15:20.

<sup>7</sup> <http://www.institutumeni.cz/res/data/000054.rtf>, 9.10.2009, 16:15.

Autobiografická literatura v podobě memoárů, deníků či záznamů je jedním z markantních požadavků trhu. Promítne se i do produkce seriózních děl.

Na literární scénu vstupují nová média. Literární periodika rozšiřují pole své působnosti. Vznikají nové prostory pro publikaci širšího okruhu autorů, audionahrávky ulehčují recepci handicapovaným. Obavy z konkurence elektronických knih se prozatím nepotvrzují. Částečně vinen by mohl být podle všeho konzervatismus českého čtenářstva. Chmurné vize o zániku literatury v té podobě, ve které byla čtenářům celá staletí známa, se nepotvrzují. Jak přiznává ve své glose Petr Pláteník, není otázkou, zda literatura díky konkurenci nových médií zanikne, ale do jaké míry se jejich existenci přizpůsobí.<sup>8</sup>

O kvalitě literární produkce však žebříčky vydaných titulů nic vypovědět nemohou. Kontinuita literární kritiky, prvního prosévače zrna od plev, se zdá být stejně tak jako kontinuita čtenářské tradice porušena. Spolu s odchodem několika velkých jmen české literární kritiky a jejím omezením se na specializované časopisy pro úzký okruh čtenářstva ztrácí literatura jeden ze svých významných pilířů. Vedle toho se zdá být oslabena i její sekundární funkce. Pokud vzpomeneme jakékoliv historické období českých zemí, pak byla úloha literatury vždy velmi těsně spjata se společenským děním. Nezřídka byla i politicky orientována sledujíc nějaký z primárních cílů. Vzpomeňme literaturu doby husitské, literaturu doby národního obrození či našeho tématu – literaturu válečnou. Tato ztráta v sobě nese ale zároveň i ztrátu jakéhosi privilegia bezprostředního vlivu na společnost. Ztráta jasně vymezených mantinelů, několika svých pilířů v podobě osvědčených jmen autorů, kritiků či vydavatelů a jistot stran své čtenářské obce uvrhla literaturu po roce 1989 do stádia chaosu. Postavení literatury tak, jak bylo chápáno před listopadovou revolucí, je nenávratně pryč. Nové postavení literatury stále není definováno. Literatura sama se ještě stále pere se svou „nově“ nabytou svobodou trhu a tvorby a není schopna vytyčit si jasné postavení v naší společnosti. Pokud literatura nastavuje zrcadlo společnosti a její obraz pak ve svých dílech reflektuje (tak jako je to zmíněno v této práci v souvislosti s literaturou po roce 1945), pak je docela dobře možné že literatura po roce 1989 pouze velmi věrně odráží stav naší doby.

---

<sup>8</sup> Pláteník Petr: Televize je plná hvězd. O literárním ghettu. Tvar 16, 2008, s. 9.



V rámci změn na současném českém literárním poli se objevuje mimo jiné i linie perspektivních žen autorek. Pokud se ohlédneme do let minulých, týkaly se knižní úspěchy prozaických děl reflektujících 2. světovou válku především maskulinního autorského okruhu. Více talentovaných, literární kritikou oceněných žen v jedné generaci je novým fenoménem mladé české literatury. K této generaci přísluší i jména autorek, jejichž romány tato práce analyzuje. Objevují se v průběhu posledních dvaceti let v početné skupině mladých prozaiků a básníků, kteří prostřednictvím grantů a knižních cen debutují se svými prvními díly.

## 4. ANDRONIKOVÁ – DENEMARKOVÁ – PLATZOVÁ: LINIE ŽEN AUTOREK REFLEKTUJÍCÍCH VE SVÝCH DÍLECH 2. SVĚTOVOU VÁLKU

### 4.1. HANA ANDRONIKOVÁ

Hana Androniková, narozena 9.9. 1967 ve Zlíně, se věnuje po studiu Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze personalistice. V roce 1999 tuto oblast opouští, aby se mohla plně realizovat v literatuře. Narozdíl od svých autorských vrstevnic uspěje už s prvním publikovaným dílem, které vydává dva roky po odchodu z postu personální manažerky. Román Zvuk slunečních hodin (Odeon, 2001) je ještě v roce vydání oceněn Cenou Knižního klubu a o rok později získává Cenu Magnesia Litera za objev roku. V tomtéž roce vydává soubor osmi povídek Srdce na ulici v nakladatelství Petrov. Krom prozaických věcí píše i scénář Tanec přes plot k divadelnímu projektu Dialogy na útěku Divadla Archa.<sup>9</sup>

Jak sama v jednom ze svých rozhovorů přiznává, reflektovat ve svém románu události 2. světové války nebylo původně jejím úmyslem. Co se osobních zkušeností s tématem války a holocaustu týče, nedisponuje jimi ani nikdo z jejího bezprostředního rodinného okolí.

„Začala jsem psát něco jiného, ale najednou se to téma zničehonic objevilo, jako by chtěl promluvit někdo jiný skrz moje psaní. Neumím si to vysvětlit, ale bylo to tak, jako když se vám někdo pověsí na krk, a dokud se s ním nezačnete pořádně bavit, tak se ho nezbavíte. Zároveň jsem se tím asi sama s něčím vyrovnávala.“

Osobní prožitky rodičů a prarodičů jí ale částečně pomohly vykreslit věrohodný obraz meziválečného Bařova Zlína, kam zasadila jednu z dějových rovin svého románu. Zbytek musela nastudovat z odborné literatury a dobových pramenů.

„Přečetla jsem samozřejmě řadu svědectví těch, kteří přežili Terezín a Osvětim, a mluvila s některými svědky. Čím víc se člověk dozvídal, tím víc se dozvědět potřeboval.“ Zároveň přiznává, že studování sekundární literatury a vyhledávání autentických svědectví pro ni bylo značně depresivní.

---

<sup>9</sup> <http://www.pwf.cz/cz/archiv-autoru/hana-andronikova/>, 10:10.2009, 14:40.

„Mozek pracoval bez kontroly ve dne v noci, nemohl se zastavit. Muž mi začal po čase říkat, že vypadám jak z koncentráku. Když člověk vyčerpá rezervy, tak už se jen tak plouží jako ti, kterým v lágrech říkali muslimani.“

Svůj román ale nechápe jako svědectví doby. V tématu je pro ni důležitější nadčasovost příběhu.

„Láska i krutosti se odehrávají i dnes. Možná jsem si to chtěla udělat i svým způsobem snazší, protože tahle kapitola, tohle století jsou už alespoň vnějškově uzavřené. Navíc kdyby měl člověk psát jen o tom, co zná, pak by za chvíli neměl o čem.“<sup>10</sup>

Autorka žijící v Praze přispěla mimo jiné také do sborníků Moravské pohádky (2004) a Schůzky s erotikou (2005). V současné době pracuje na další knize.

## 4.2. RADKA DENEMARKOVÁ

Radka Denemarková, narozena 14.3.1968, působí po studiu germanistiky a bohemistiky na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v oddělení pro literaturu 20. století Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zájem o divadelní prostředí ji krátce přivádí jako dramaturgyni do Divadla Na zábradlí. Ze všech tří autorských osobností má nejširší rozsah působnosti. Krom výše zmíněné dramaturgické a spisovatelské činnosti se věnuje scenáristice a překladům z německého jazyka. Na své spisovatelské dráze se stihla podepsat pod řadu děl. V oblasti scenáristiky jsou to dokumenty věnované Alfrédu Radokovi, Evaldu Schormovi, Emilu F. Burianovi, triu Voskovec – Werich – Ježek nebo Jindřichu Honzlovi. V roce 1998 jí vychází monografie Evalda Schorma Sám sobě nepřitelem, o pět let později studie Ohlédnutí za Milenou Honzíkovou a v roce 2005 první román A já pořád kdo to tluče.

Teprve druhým románem Peníze od Hitlera vydaným v roce 2006 však zaujme nejen čtenářskou obec, ale i literární kritiku. Román získává v tomtéž roce cenu Magnesia Litera v kategorii próza a práva na překlad jsou ihned prodána do několika zemí. V současné době je dostupný v německém, anglickém, maďarském a polském jazyce, v listopadu 2009 se očekává jeho vydání v bulharštině a slovinštině.

---

<sup>10</sup> Fakta a všechny doslovné citace byly převzaty z rozhovoru Jiřího Rulfy s Hanou Andronikovou pro časopis Reflex: - <http://www.pwf.cz/cz/archiv/rozhovory/1546.html>, 10.10.2009, 14:30.

Autorka publikující své recenze, studie a články v periodikách jako např. Tvar, Česká literatura či Lidové noviny vydává dva roky po úspěchu svého druhého románu další monografii věnovanou tentokrát divadelnímu režisérovi Petru Lébloví – Smrt nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla, za kterou v roce 2009 obdrží cenu Magnesia Litera za publicistiku. Tímto oceněním se stává jedinou laureátkou, která byla v historii této soutěže oceněna dvakrát.<sup>11</sup>

K tématu holocaustu, jak ona sama dodává<sup>12</sup>, ji přivedl článek o rodině Fischmannů, kterou po válce postihl stejný osud jako ostatní Němce na našem území – stačila jazyková příslušnost k německému národu a jejich veškerý majetek byl pod záminkou kolaborace zabaven státem.<sup>13</sup>

„Ideální půdorys. Vše, co se děje druhým se mě týká. Postavy jsou fiktivní, přitom všechny mají reálný základ, vždycky zapracujete svou zkušenost, tomu se nevyhnete. Souznělo mi to s příběhem, který jsem chystala, o tom, že člověk neustále musí značkovat slabší, ponižovat outsidersy, drát se a šlapat po ostatních.“

Stejně jako Androniková se vyhýbá slovům o výpovědi doby jako funkci svého románu. Zajímá ji konkrétní příběh.

„Soucit, ten nám chybí. A empatie. Odsunuli jsme Němce a pak nám už nepřišlo, že byly postiženy statisíce dalších, jinak onálepkovaných skupin. Děje se to všude. V Kambodži prý kdysi polpotovci popravili jako první ty, co nosili brýle. Nic se neztrácí, společnost bezprávím nasákne. Mě však zajímají konkrétní lidské osudy. K nim se váží historické a politické okolnosti ať už jsou jedinci jejich aktivními nebo pasivními účastníky.“

Přestože se v románu Peníze od Hitlera jedná o fiktivní osoby i příběh, dostala autorka několik zpětných vazeb od čtenářek, které poznaly v ději knihy historii svého života. Tyto okamžiky ji přesvědčují, že se svým psaním dostala přesně tam, kam chtěla. Přesto se neubrání zvláštnímu vnitřnímu rozechvění, když se setkává s možnými reálnými postavami svých příběhů.

---

<sup>11</sup> <http://www.nakladatelstvi.hostbrno.cz/cs/nakladatelstvi/by-autori/d/radka-denemarkova>, 10.10.2009, 19:02.

<sup>12</sup> Fakta a všechny doslovné citace byly převzaty z <http://www.novinky.cz/kultura/113979-radka-denemarkova-zamindrakovani-si-vzdy-najdou-obeti.html>, 25.9.2009, 10:00.

<sup>13</sup> Fakta a všechny doslovné citace byly převzaty z [www.litcentrum.sk/42211](http://www.litcentrum.sk/42211) 23.9.2009, 18:02.

„Stává se mi, že moje mysl v předchozích knihách stvořila esenci něčeho, co mě pak v reálu dostihlo. Jako by mně to chtělo dát herdu do zad. Před vlastním psaním se trápím něčím, co visí ve vzduchu, co mě zneklidňuje, odkud vane chlad. Vytvořím si postavu, se kterou se ztotožním a kterou nechám projít situacemi, v nichž sázím neklid i s kořeny.“<sup>14</sup>

Přiznává, že ráda píše o tématech, které se čtenářovi zaseknou v krku jako rybí kost. Nemá zájem vytvářet díla, která by byla symbolickým moučníkem po večeři. To se jí pravděpodobně u tohoto díla také povedlo. Dokladem toho může být požadavek nakladatelství DVA, které připravovalo román k vydání v německém překladu, aby kniha vyšla pod jiným titulem. Hitlerovo jméno označující proklamovaného kostlivce ve skříní německých dějin mělo být z titulu románu odstraněno. Kniha tak vychází pod názvem *Ein herrlicher Flecken Erde*.<sup>15</sup>

V rozhovoru pro toho nakladatelství u příležitosti uvedení románu *Peníze od Hiltera / Ein herrlicher Flecken Erde* uvádí, že v tomto románu jí nešlo ani tak o historii, jako o příběh hlavní postavy, ke které si během psaní vytvořila velmi úzký osobní vztah. O hrdince ze svého románu doslova říká, že je jejím převtělením.<sup>16</sup> (Mohli bychom samozřejmě spekulovat, do jaké míry jsou tyto výroky stylizací; jakousi pózou pro mediální svět).

Úspěšnost románu dokládá i zájem společnosti Dawson production, která se chystá na jeho zfilmování v koprodukcí čtyř zemí střední Evropy. Práce na filmové podobě by měly začít počátkem listopadu 2009 pod vedením režiséra Tomáše Mašína.

### 4.3. MAGDALENA PLATZOVÁ

Magdalena Platzová, nejmladší z autorek, po stipendiích na americké Georgetown University a anglické Brockwood Park School působí jako asistentka režiséra Petra Lébla v Divadle Na zábradlí a později jako herečka v Divadle Na Voru. I jejími prvními díly jsou dramatické texty – *Sayang*, *Jiná cesta* a *Na útěku*. S posledně

---

<sup>14</sup> Doslovné citace byly převzaty z audionahrávky rozhovoru pro Český rozhlas, pořad *Čajovna*, dne 1.9.2009. Audiozáznam: [http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/\\_porad/844](http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/844), 24.9.2009, 14:12.

<sup>15</sup> <http://www.randomhouse.de/book/edition.jsp?edi=293695>. 11.10.2009, 14:15.

<sup>16</sup> <http://www.randomhouse.de/webarticle/webarticle.jsp?aid=17610>. 11.10.2009.14:25.

jmenovaným textem je nominována na cenu Alfréda Radoka v kategorii nejlepší divadelní hra. Kromě dramatické tvorby se věnuje také publicistice. Působí jako redaktorka, později zástupkyně šéfredaktora v týdeníku Literární noviny, v současnosti píše pro kulturní rubriku týdeníku Respekt.

První prozaickou prací, vydanou nakladatelstvím One Woman Press v roce 2003, je soubor čtyř povídek Sůl, ovce a kamení. O rok později se objevuje autobiograficky zabarvená novela Návrat přítelkyně. Román Aaronův skok vydává nakladatelství Torst v roce 2006.<sup>17</sup>

Stejně jako u dvou předchozích autorek si Platzová neklade za cíl podávat svědectví o událostech doby. 2. světová válka tvoří jakési historické zarámování osobních příběhů dvou ze tří ženských hrdinek. Primární linkou románu je především osud tří žen a to, že jedna z nich ukončila svou životní pouť v pecích koncentračního tábora je pouze faktem patřícím k jejímu životu. Platzová přiznává, že se při prolínání osudů tří generací neubrání srovnání charakteru doby.

„Byla to pro mě strašně zajímavá doba (dvacátá a později třicátá léta 19. století – pozn.autorky práce), která v něčem připomíná naši dobu, kdy bylo všechno možný, všechno se zkoušelo, všechno otevřený, ale bylo to poprvé. A všechno to strašně špatně dopadlo. Ten obrovský výbuch lidské svobody a lidské emancipace skončil v totalitách. Fašismem, komunismem, koncentračními tábory. Dlouhou dobou temna.“<sup>18</sup>

Stejně tak, jako se autorka brání chápání Aaronova skoku jako charakteristiky doby, vnímá i pokusy vystopovat v románu autobiografické prvky ze života rakouské umělkyně Friedl Dicker-Brandeisové. Nepopírá, že byla inspirací pro jednu z hlavních hrdinek, přesto však velkou část vyprávění včetně zápisků z deníků vytvořila sama autorka. V textu zároveň zmiňuje některé ze známých osobností ze světa umění první poloviny dvacátého století, ale vzpomíná, že bylo následně velmi těžké vymanit se z těchto faktů směrem k volnému tvoření, k vlastní fikci.

---

<sup>17</sup> [http://www.czechlit.cz/main.php?pageid=34&author\\_id=320&PHPSESSID=bjvxzoxb](http://www.czechlit.cz/main.php?pageid=34&author_id=320&PHPSESSID=bjvxzoxb) , 12.10.2009, 11:51.

<sup>18</sup> Doslovné citace byly převzaty z audionahrávky rozhovoru s Magdalenou Platzovou pro Český rozhlas, pořad Čajovna, dne 27.11.2008. Audiozáznam: [http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/\\_porad/844](http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/844) 17.9.2009, 15:52.

Posledním vydaným dílem Magdaleny Platzové je sbírka povídek z roku 2008 s názvem Recyklovaný muž.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> [http://respekt.ihned.cz/?m=authors&person\[id\]=12290450&article\[aut\\_id\]=12290450](http://respekt.ihned.cz/?m=authors&person[id]=12290450&article[aut_id]=12290450) , 13.10.2009, 20:26.

## 5. TEMATICKÁ ANALÝZA MOTIVŮ

### 5.1. BŮH

Před samotnou interpretací v jednotlivých románech je nutné definovat, jakými způsoby je možné na tento motiv nahlížet.

První z možností, jak chápat podstatu nejvyššího dobra a náboženské podstaty je idea Boha vycházejícího z monoteistického náboženství, v našem případě tedy křesťanství a židovství. V tomto případě je pojmenování instance graficky odlišeno velkým písmenem, neboť je to, co označuje, chápáno jako jedinečné. Pokud vycházíme z premisy, že základy křesťanství vycházejí z židovské víry, pak můžeme na tomto základě mluvit o totožném Bohu. (práce zde nerozlišuje mezi judaismem jako monoteistickým náboženstvím a židovstvím nesoucím sociální, kulturní a náboženský aspekt. Taktéž se v podstatě vnímání této nejvyšší instance nesoustředí na rozdílnosti mezi křesťanstvím a židovstvím).

Druhý způsob reflexe tohoto motivu, graficky odlišený malým počátečním písmenem, zahrnuje dvě možné interpretace. V rámci polyteistického náboženství zachycuje jednu konkrétní podobu z celého systému božstev. Ve zvolených textech se tato interpretace objevuje pouze v románu Hany Andronikové a funguje v kontextu majoritního indického náboženství – hinduismu.

Druhá interpretace se vztahuje k individualizovanému pojetí formy víry, která sice zahrnuje určitou duchovní instanci, není ale přímo odvoditelná z kteréhokoliv náboženství. Předmětem této víry může být v podstatě cokoli, co lze na základě obecné zkušenosti s náboženstvím nazvat bohem.

Interpretace tohoto motivu se zaměřuje na to, jakým způsobem je podstata Boha/boha zachycena prostřednictvím fikčních literárních postav, jak vnímají svou vlastní náboženskou identitu a jak se chápání této podstaty proměňuje. V rámci individuálního vztahu jedince k náboženství a jeho autoritě se analýza motivu snaží nalézt odpověď na to, zda válečné události tyto literární postavy v jejich víře nějakým způsobem ovlivňují. V neposlední řadě si práce všímá možného genderově zabarveného textu a jeho funkce v rámci románu.



Závěrečná komparace se věnuje způsobu práce s tímto motivem u jednotlivých autorek. Cílem je nalezení shodných tendencí v literární projekci náboženské identity, vztahu k nejvyšší náboženské autoritě jakožto i proměn tohoto vztahu. Opomenuty nezůstanou ale ani rozdílné rysy práce s tímto motivem, které texty autorek nejmladší autorské generace odlišují. Určujícím se v konečném resumé jeví vztah mezi osobní i obecnou náboženskou identitou a událostmi 2. světové války, jejíž reflexe v literárních textech je pro tuto práci stěžejní.

### 5.1.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin

V románu Hany Andronikové není otázka náboženství omezena pouze na monoteistické křesťanství či židovství, ale autorka opět bez vlastní bezprostřední zkušenosti začlenila do románu dějovou linku z orientálního světa hinduistické Indie. (Tato informace je převzata z doslovu prvního vydání románu)

*„Kosmický řád není řádem diktátorů – ani I božského diktátora.“<sup>20</sup>*

Tímto citátem, který velmi dobře vystihuje rozdíl mezi chápáním vztahu božství a fungování světa v křesťanství (popř. židovství) a hinduismu, je uvozena kapitola věnující se náboženství tak, jak je Hana Androniková zachytila ve svém románu. Nesnaží se tyto nábožensky vzdálené světy nijak konfrontovat či vysvětlovat. Prostřednictvím percepce literárních postav nechává oba světy prolínat a ovlivňovat se.

Evropané mají tendenci hovořit v případě hinduismu o jednom z nejpočetnějších náboženství na světě, ve skutečnosti se jedná ale spíše o koexistenci několika náboženství založených na stejných kulturních kořenech a vymezených jednotným geografickým prostorem. Podíváme-li se blíže, můžeme rozlišit pod rouškou hinduismu příslušnost k jednotlivým „sektám“ hinduismu (pojem „sekta“ zde není chápán v negativním slova smyslu). Ke dvěma nejširším sektám patří šivaismus a višnuismus (uctívání Boha Šivy nebo Višnu). Zbylá procenta hinduistů se rozdělují mezi džinisty, pársy, sikhy a další kmenová náboženství.

Vzájemná bezproblémová koexistence těchto sekt je umožněna díky chápání náboženství jako cesty jedince k božství, ke spáse duše. Tento primární cíl se tak

---

<sup>20</sup> Küng Hans, Von Stietencron Heinrich: Křesťanství a hinduismus. Český Těšín, Vyšehrad 1997, s. 81.

povznáší nad možné rozdílnosti, které v ostatním světě (ať už mluvíme o křesťanství, židovství nebo islámu) působí vzájemnou nevraživost a problémy v soužití těchto dogmatictějších náboženství. V tomto románu je tento fakt také patrný. Přesto musíme podotknout, že nevraživost vůči židovské víře v době třicátých a čtyřicátých let souvisí především s nenávisť vůči všemu židovskému. Pronásledování a perzekuce židovského obyvatelstva nebyly způsobeny náboženskými předsudky, ale předsudky ideovými.

Dalším, už nastíněným rozdílem, oproti křesťanství a židovství je uchopení pozemského života. V hinduismu je pozemský život díky neustálé reinkarnaci koloběhem, uzavřeným kruhem, který je determinován příslušností jedince ke kastě. Smrt představuje pouze krok k dalšímu životu, přičemž identita v novém životě přísluší pod tutéž kastu jako v životě předchozím. Proto není vnímání momentální existence na Zemi ohraničeno časovým horizontem, který představuje v křesťanství smrt. Jelikož zůstane kontinuita života díky neustálému cyklu zachována, pak není smrt u hinduisty doprovázena stejnými emocemi jako u křesťana. V západním světě je pozemská existence nerozlučně spjata s konečností, jejíž bezprostřední přítomnost (např. v koncentračních táborech či na frontě) s sebou nese existenciální úzkost. Tento psychický stav vedoucí k častému zkratovému jednání může vyústit v sebevraždu, která se postavě jeví jako jediné východisko z nejistoty. Tento akt ale z pohledu židovské, křesťanské i hinduistické víry není přípustný. Rozhodujícím faktorem je tak síla osobní víry a míra psychické odolnosti.

*„A pak přicházelo pokušení. Myšlenka lahodná a vlídná jako smrt. Hrála jsem si s ní a pak ji zaháněla tvrdým klackem víry.*

*Stoikové sebevraždu schvalovali. Dokazovali tak svoji nezávislost na vnějších věcech. Ale třeba hinduisté věří, že pokud se zabiješ, tvůj karmický účet zůstane nevyrovnaný. Vráti se ti to v dalším životě. Navíc ten tvůj Bůh to taky nevidí moc rád.“*

(Androniková, s. 200)

Jisté pojítka můžeme překvapivě najít i mezi nacistickým režimem a starověkými kořeny hinduismu, pokud se přeneseme do 10. – 6. století př.Kr., tedy do doby, kdy se v Indii začíná vytvářet kastovní systém. *Slovo kasta nám dali Portugalci. Byli totiž prvními Evropany, kteří se v Indii natrvalo usídlili, když v roce 1498 Vasco da Gama objevil námořní cestu do Indie. Kasta není indické slovo. Pochází z latinského castus („čistý, neposkrvněný“) a označuje sociální skupiny, jež navzájem dělí předpisy*

*o čistotě. Čistota se vztahuje na všechno, s čím člověk přichází do intimního styku, především na potravu a partnera pro manželství.*<sup>21</sup>

Tento systém pochází od Árijů, prvních kmenů, které začaly pronikat do Ganžské nížiny kolem roku 1000 př.Kr. Nutností pro zachování identity těchto árijských kmenů přicházejících do již obydlených oblastí bylo „*udržení si své rasové a kulturní identity. Museli zabránit míšení s podrobenými etniky. To bylo možné jedině separací – zajímavý doklad politiky apartheidu ve starověku.*“<sup>22</sup>

S myšlenkou rasové a kulturní čistoty národa přichází také Hitler. Už v roce 1920 v Mnichově, tedy dlouho před tím, než se se svojí politickou stranou NSDAP dostane k moci, formuluje nacistickou teorii o rasách a jejich hierarchii. Již dva měsíce po svém zvolení říšským kancléřem 30.1.1933 začínají v Německu platit první represe proti židovskému obyvatelstvu prostřednictvím bojkotu židovských lékařů, obchodníků, právníků, učitelů a dalších veřejně působících činitelů, což vede k emigraci početné skupiny německé inteligence a zástupců kulturní scény. V duchu myšlenky o čisté árijské rase vznikají na sjezdu NSDAP dne 15.9.1935 tzv. Norimberské zákony, které obsahují zákon o říšském občanství a zákon o ochraně krve. Obsahem paragrafů těchto zákonů je především separace občanů židovského původu z politického a kulturního života a úprava styku s touto „nižší“ rasou. Přísnému zákazu podléhají smíšené sňatky mezi árijci a židy, dříve uzavřená manželství jsou anulována, vůči veškerým případným prohřeškům jsou navrženy tvrdé tresty. V listopadu 1935 přicházejí židé o hlasovací právo, v legislativě je zakotveno oficiální rozdělení společnosti dle původu na Árijce, Židy a míšence prvního a druhého stupně. Myšlenka rasové očisty německého národa přeměněná v jednání tak dostává i legislativní podklad.

Hitlerem nadřazovaná árijská rasa tak téměř dosáhla uskutečnění demagogické očisty své krve díky fanatickému šíření antisemitistických nálad po celém území Evropy. Tato reálná, historicky doložitelná fakta můžeme najít zmíněná i našich románech. Zde ale spíše než historický obraz představují určité determinanty životních příběhů literárních postav.

Pokud se podíváme už na samotné slovo „árijský“ (které Slovník cizích slov definuje jako „*indoevropský, z vyšší kasty, nesemitský*“, s. 28), pak je odvozené od

---

<sup>21</sup> Küng Hans, Von Stietencron Heinrich: Křesťanství a hinduismus. Český Těšín, Vyšehrad 1997, s. 40.

<sup>22</sup> Küng Hans, Von Stietencron Heinrich: Křesťanství a hinduismus. Český Těšín, Vyšehrad 1997, s. 41.

kmene Árijů. Zcela jasně pak tedy árijská rasa, tzn. nešemitská (prosta Židů, židovství), dovedená ad absurdum nacistickou diktaturou musela být v rámci své kulturní, sociální, náboženské a etické čistoty zbavena cizích vlivů. Myšlenka rasové separace se ze starověkých dob vývoje hinduistického náboženství přenesla o tři desítky století do vyspělé středoevropské kultury a zapříčinila v konečném důsledku zdecimování židovské populace během deseti let. Zdánlivě nesouvisející kulturně i nábožensky odlišné světy střední Evropy a Indie dvacátého století tak v Andronikově románu odhalují vnitřní, na první pohled neviditelná, pojítka. Autorka nechává oba světy prostřednictvím ústředních postav vzájemně prostupovat, aniž by odkazovala na jakékoliv spojení těchto kultur. Markantní rozdíl mezi nimi je ale více než patrný. Exotický, mystikou prodchnutý svět Indie působí proti mocensky rozbouřené Evropě uklidňujícím, harmonickým dojmem.

*„Míval jsem tam strašidelné sny. Indie se prolínala s neutěšenou současností.“*  
(Androniková, s. 256)

Vzpomínky na dětství strávené na indickém poloostrově vyplněné příběhy z indické mytologie vkládá Androniková mezi obrazy meziválečného Zlína, předválečné Prahy, koncentračních táborů a potlačované paměti emigrantů. Indie a vzpomínky na ni jsou všudypřítomné. Jako by symbolika božství a jeho samotná podstata z dob strávených v Indii nahrazovala křesťanského Boha, který Evropu na dobu obou světových válek v mysli mnohých opustil. Tento sociologicko-náboženský fenomén tak oslabuje jeden z pilířů vědecky orientovaného myšlení západních kultur povstalého z učení Platóna, Herakla a Aristotela, zatímco mytologické uvažování východního světa si ponechává svou nezpochybnitelnou všeobecnou platnost.

Androniková zobrazuje náboženství západních kultur se všemi jeho atributy v subjektivním pohledu svých postav velmi negativně. Už v úvodu románu zachycuje karikaturu křesťanského modelu kněze jako prostředníka mezi ochraňujícím Bohem a věřícími.

*Neděli nesnášel. Z duše si přál, aby neděle prostě neexistovala. Věčně uculený pan farář s vystouplou bradou, mečivým hlasem a pajdavou chůzí byl dokonalou karikaturou kozla. Nevěřil mu ani slovo. Prý slovo boží. Vyceněný falešný chrup. Bylo mu sotva dvanáct a pochyboval o existenci Všemohoucího.* (Androniková, s. 23)

Tato nedůvěra pojatá v dětství je událostmi z války a osobní tragédií (ztráta ženy) ještě posílena. Propast mezi náboženskou vírou a ateistickým cynismem je, jak se v průběhu románu ukáže, nezacelitelná. Postupem času vystřídá opovržlivý, urážlivý tón osobní rezistence vůči náboženství. Vulgarita, kterou autorka využila pro projev svého hrdiny ve vztahu k boží existenci, může urazit, vybídnout k přemýšlení; v každém případě tímto radikálním vyjádřením aktivizuje potenciálního čtenáře.

*„Možná proto si představoval Boha jako zaprcatělého dědulu s rozšklebenou držkou, který stojí na mračnu a blahosklonně chčije dolů božský déšť.“* (Androniková s. 23)

*„Byla mrtvá. Pravá nevěsta Krista Pána. Kletby a nejsprostší výrazy, které znal, se mu rozléhaly hlavou, nehorázná, do nebe volající slova hnusu a odporu, nadávky nejhrubšího zrna. Silou celé bytosti, bez sebe vzteky a zoufalstvím, silou nenávisti, která v něm doutnala, mrštil kusem svatých spisů do kouta. Ukoktané, pobožné plky, výplod chorých mozků, blivajz pro chudé duchem.“* (Androniková s. 31)

*Neprodyšně uzavřel svůj svět před okolním světem. A před Bohem.* (Androniková s. 32)

Autorka zmiňuje v souvislosti s hinduismem postavu duchovního vůdce Indie Móhandás Karamčand Gándhího. Pokud ovšem srovnáme toto jméno s obrazem křesťanského duchovního tak, jak byl citován výše, pak nejde ani v nejmenším o rovnocenné authority. Indie nedisponuje světu známějším a charismatičtější jménem. Právě Gándhímu vděčí hinduistická společnost krom jiného za nárok nižších kastovních vrstev na společenské uznání a tím pádem také možnost spolurozhodovat ve věcech veřejných.

*„Pasivní odpor. Pod tíhou Gándhího slov se otevřely chrámy. Zde není žádný Bůh, řekl. Kdyby zde byl Bůh, měli by sem přístup všichni, neboť on sídlí v každém z nás. Brány po staletí uzavřené smrtelníkům z nižších kast se rozestoupily. Staleté předsudky stékaly do stoky času.“* (Androniková, s. 75)

Karikatura křesťanského prostředníka mezi Bohem a lidmi v meziválečném Československu a Ghándhího přínos pro sociálně-náboženské zrovnoprávnění všech kast hinduistické společnosti tak velmi věrně odráží dobovou situaci obou náboženství.

A tak zatímco text hovoří v případě hinduismu o Bohu v každém člověku a o božství v mýtech, které jsou součástí života společnosti na indickém subkontinentu, potýká se zobrazení západního světa s odmítáním existence Boha, odklonem od víry a krizí

humanity. Tuto tendenci velmi dobře vystihuje následující citace zachycená v příznačně pojmenované kapitole *X. Najdi svého Boha* (Androniková, s. 181)

*„Bylo výhodné věřit v Boha. Moje víra mi pomáhala přežít. Pro mě to byl zdroj síly, skála, o kterou jsem se mohla opřít, útěcha v bezútěšných dnech. Ráchel ty hrůzy kolem naopak utvrzovaly v přesvědčení, že žádný Bůh není. Ale já ho hledám, řekla jsem jí. I tady ho hledám. - Osvětim je důkaz, Aničko, že žádný Bůh neexistuje. Nevěřila jsem svým uším. Nikdy neměla pro mého Boha jedno dobré slovo.“* (Androniková, s. 191)

Tento rozhovor vedený hrdinkami za dráty koncentračního tábora symbolizuje rozštěpení celé společnosti v náboženské otázce. Právě v této době obou světových válek můžeme hledat kořeny rodícího se ateizmu. Ten pramení ze skepse nad myšlenkou Boha jako ochránce a spasitele jemu věrných. Události z let 1915-1919 a 1938-1945 jsou pro mnohé z postav jasným důkazem o tom, že tato myšlenka a tím pádem i idea Boha byla spíše zbožným přáním nežli skutečností. Spolu s pádem křesťanské víry ztrácí svou obecnou platnost i kniha Genesis.

*- Člověk není jako bájný pták Fénix, Aničko. Tihle mrtví z popela nepovstanou! Ledaže by ten tvůj zatracený Bůh konečně vylezl z nějaké podělané díry a udělal zázrak!“* (Androniková, s. 192)

Víra u těch, kteří se myšlenky na existenci Boha nevzdali, je prostředkem útěchy a naděje na přežití. Od Boha se neočekává zázrak, ale spíše podpora osobní síly překonat zlo a jeho následky. Víra se stává jakousi podpůrnou holí vojáků v zákopech, vězňů v koncentračních táborech, ale i jejich náhle osiřelých rodinných příslušníků. Zmechanizované modlitební formule jimž je přiřknuta ochranná síla a teorie o osobním vztahu jedince s Bohem (Bůh nedopustí, abych zemřel, když mě nechal dosud přežít) jsou typické pro vnitřní monology postav ve vypjatých stresových situacích. Sem bychom mohli zařadit i určitý kompromis mezi vírou a ateizmem. Na základě deziluze se jedinec vzdává idey křesťanského Boha a upíná se k vlastnímu vyššímu principu, kterého nazývá dle vlastní zkušenosti také bohem, ovšem bez jakýchkoliv dogmat, které jsou spjaté s křesťanskou církví. Jedinec se tak nevzdává své náboženské identity, pouze dochází k její modifikaci.

*„ Ráchel, která tvrdila, že žádný Bůh není, se pro mě stala důkazem, že Bůh existuje. Myslím, že ona ho skutečně našla. Nemělo to nic společného se svatými knihami. By to její vlastní Bůh.“* (Androniková, s. 193)

Pohled na identitu nejvyššího náboženského principu – Boha či božstev – z hlediska genderu se v hinduismu a majoritnímu náboženství západního světa značně liší. Zatímco v křesťanství a židovství je biologické pohlaví tohoto principu určeno jako nezpochybnitelně maskulinní (Bůh, onen Všemohoucí, Stvořitel, otec náš na nebesích, Jahve...), hinduistická náboženství fungují na dualistickém přístupu. Na základě polyteismu je možné uctívat jak mužský, tak ženský božský element, případně obojí. V důležitosti či vlivu mužského a ženského božstva neexistuje rozdíl. Ten je dle indických mýtů pouze v poli působnosti.

Křesťanství a částečně i židovství přejímá mužské a ženské role z prvotního mýtu a tím je kniha Genesis. Díky pluralitě božstev a jejich dualistické identitě v hinduismu nemůžeme konkrétně vytyčit ženský archetyp chování. Tuto skutečnost odráží nejednoznačné postavení ženy v hinduistické společnosti. Role ženy ve společnosti je na jedné straně hierarchicky v nižším postavení než role muže, ale prostřednictvím víry je uctíváno mnoho žen – bohyň. (svatá řeka všech hinduistů – bohyně Ganga, bohyně smrti a choť významného boha Šivy – Kálí, bohyně štěstí a choť Višnu – Lakšmí, bohyně učenosti a strážkyně véd – Sarasvatí, etc.).

*„Řekli mi, že k šestým narozeninám dostanu bratříčka nebo sestřičku. Chtěl jsem bráčku. Holky v Indii nic neznamenaly. Kavita mámě jednou vyprávěla, že když se její sestřenici narodila dcera, manžel se tak rozzlobil, že svojí ženě usekl ušní boltec. Holky byly za trest.“* (Androniková, s. 69)

V románu Hany Andronikové se setkáváme s mužskými i ženskými elementy. Bohyně smrti a zkázy Kálí, se kterou se čtenář setkává prostřednictvím obětních rituálů, však není vnímána pouze negativně. Symbolizuje také radost a mír věčné noci. V textu románu je však spojena k hinduistickou tradicí tzv. satí. Jde o sociologicko-náboženský jev, kdy vdova volí místo jistého živoření na okraji společnosti sebeupálení na pohřební hranici spolu s tělem svého muže. Krvavou Kálí doplňuje personifikovaná svatá řeka všech hinduistů, bohyně Ganga, na jejíž březích se pohřební rituál v románu realizuje. Maskulinní božstvo zastupují v textu tisícioký Indra a jeden z nejdůležitější hinduistických bohů Šiva.

Mnohem niterněji a negativně je v textu zmíněno židovství ve vztahu k menstruuující ženě. Na základě jednoho z dogmat této víry dochází ústy jedné z hrdinek k zesvětštění boží existence a jeho identifikaci jako pozemského příslušníka

maskulinního pokolení. Tento akt zbavuje Boha jeho samotné, nedotknutelné podstaty. Z pohledu gender studies mluvíme o typizaci maskulinního vzorce jednání a myšlení, které je vztaženo na všechny příslušníky tohoto biologického pohlaví.

*„Byla sama sobě odporná. Zvedal se jí z toho žaludek, vnímala svoje tělo jako nádobu plnou hnusu. Náboženství pro to mělo výstižný výraz. Nečistá. Žena, které menstruuje, je nečistá. Bylo to poprvé a ona si nedokázala představit, že se s tím někdy naučí žít. Od té doby nabyla dojmu, že jestli vůbec nějaký Bůh existuje, musí to být omezený mužský. Ženy vykázané do ohrady jako ovce. Tohle nenapsal neviditelný Bůh, ale chlap, kterému se dělalo špatně z pohledu na krev.“* (Androniková s. 153)

Z podobného genderově negativního pohledu můžeme interpretovat hinduistickou tradici satí - obětovat při pohřebním obřadu i ženu zesnulého (viz.výše v textu). Žena je po smrti svého muže pod psychickým tlakem v podstatě donucena k tomuto aktu. V případě porušení tradice se stává symbolickou černou ovčí rodiny, která se od ní distancuje, přičemž toto sebeobětování není ambivalentní. Vztahuje se tak pouze na jedince ženského biologického pohlaví.

### **5.1.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera**

*Což nemáme ke všem svým postavám víceméně tento poměr: tohle jsem já, a kéž mi Bůh odpustí?* (Graham Greene)

*Člověk myslí, Bůh se směje.* (židovské přísloví)

Těmito dvěma citáty uvozuje Radka Denemarková svůj román a předestírá tak postavení Boha vzhledem k postavám. Instanci nejvyšší duchovní autority zde představuje Bůh se značným odstupem od lidského konání. Je sice přítomen v povědomí postav, nijak zásadně se však v myšlení a úvahách neprojevuje. Jeho přítomnost je tak prezentována pouze obvyklými frázemi, které naráží na formální příslušnost k mravnímu kodexu křesťana a to i v případě, že je tento kodex románovými postavami porušován.

*„Vy jste jeho sestra...Za ním nemůžeme. Tak proč to teda děláte? Proč mě vykrmujete jak husu?“ „Víc by mi už Bůh nevodpustil. Už takhle je to těžký. Bud' mě poslechněš, nebo –“* (Denemarková, s. 51)



Na této ukázce můžeme v podstatě zobecnit jednotný rys celého románu. Postavám jsou všeobecně známy mravní závazky spojené s křesťanskou duchovní identitou, ale jsou jimi však neustále porušovány. Pokud u nich, stejně jako u ženské hrdinky ve výše zmíněné citaci, funguje určitým způsobem pocit viny a zodpovídání se za své hříchy nejvyšší duchovní instanci – Bohu, pak je můžeme formálně zařadit k věřícím. Na druhou stranu jejich činy neustále směřují proti etice a mravním božím příkázáním, čímž se Bohu vzdalují. Vina za tyto prohřešky vůči božímu slovu jejich život doprovází až do posledního okamžiku. Teprve zde si uvědomují tíživou bilanci mezi dobrem a zlem v jejich skutcích a dle křesťanských dogmat se obávají trestu.

*„Ta lebka tehdy... Lebka mladýho Lauschmanna. Vyhrabal jsi Adinovu lebku. Z ní jsi masil ty bábovičky. Bylo to dost eklhaft.“ Uchechtne se a vyprskne žlutavé drobtý. Tmou zavane průvan. Tím uchechtnutím ho matka obviňuje ze spoluviny. „Nevim, jak s tím teď mám umřít. Nechám to na tomhle světě. Tobě se vyzpovídám, tobě, ty seš chytřej po mně. Farář by to vydrmolil tý svý hospodyni, co sbírá podpisy slavnejch. Co když ty plameny pekelný přeci jen...“ (Denemarková, s. 168)*

Vina jako taková zde funguje na bázi přenositelnosti. Ačkoliv zde není přímý podíl na vraždě navrátilšího se syna bývalého majitele nemovitosti z koncentračního tábora, kontakt s jeho tajně pohřbenými ostatky, byť v útlém dětství, je mediátorem kolektivní viny celé rodiny.

Vina je vnímána jako břemeno, ke kterému se člověk připoutal vlastními skutky a je odsouzen s tímto břemenem svět také opustit. Křesťanství nabízí možnost vyrovnání se s touto vinou před Bohem jako odpouštějící instancí. Prostředníkem tohoto aktu – zpovědi z osobních hříchů – je duchovní. V textu je však jeho poslání zpochybněno nedůvěrou v podstatný atribut kněžského povolání. Tím je zachování zpovědního tajemství. Logickým důsledkem je poté přenesení této úlohy na někoho jiného, v případě textu na vlastního syna. Autorka tak ponechává fakta o poválečném zločinu vraždy pouze v nejužším rodinném kruhu samotných aktérů násilného činu. Syn se jako poslední pamětník z tohoto uzavřeného kruhu nedokáže do konce svého života vymanit a dosáhnout tak aspoň symbolicky božího odpuštění pro svou rodinu.

*„Na sklonku života bude Denis hořce litovat. Protože si nedá pokoj a jako jediný se dopátrá dosud neznámých podrobností ze života Gity Lauschmannové. A osud už mu*

*nedopřeje času, aby to, co ho tížilo nejvíc a užíralo mu spánek, ale i radost závěrečných let života, někomu pověděl. Stejně netušil komu a nevěděl jak.*“ (Denemarková, s. 242)

Dle křesťanského učení je každý prohřešek proti mravním zákonům odvrácením se od Boha a jeho slova, které přináší dobro. Každým hříchem tak člověk ztrácí svou náboženskou identitu a vzdaluje se ideálu člověka, který byl stvořen k obrazu božímu. Nejen v textu tohoto románu, ale v textech reflektujících obě světové války obecně, se můžeme setkat s opačným tvrzením. Postavy zasazené do traumatické životní situace, ať už za ploty koncentračních táborů či na frontové linii, se velmi těžce vyrovnávají s pocitem, že je Bůh opustil. Vzpomeňme např. úryvek z románu Oty B. Krause z románu s příznačným názvem Země bez Boha:

*„...její modlitby letí k hluchému nebi, kde není Boha, neboť obrátil svou líbeznou tvář od onoho kousku země, sirého a osetého jen mrtvými kostmi“<sup>23</sup>*

*„Někdy mám pocit, že na mě zapomněl. Dříve než ostatní lidé zvolali Bůh je mrtev, zvolal on Člověk je mrtev. Dříve než jsem s ostatními hlasitě zvolala On je mrtev, zvolal on neslyšně Ty jsi mrtva. A odvrátil se ode mne.“* (Denemarková, s. 226)

Křesťanská psychologie ale tento pocit opuštěnosti Bohem vysvětluje opačně. Pokud si lidé kladou otázku, jak je možné, že Bůh dopustil obě světové války, když je prezentován jako nejvyšší dobro, pak se nutně dostáváme k osobní svobodě, kterou Bůh lidskému jedinci poskytl. S touto svobodou je pak nutně spojena také odpovědnost za její uchopení. Pokud tedy člověk svou svobodu zneužívá a páchá tím zlo na sobě i ostatních, nemůže zodpovědnost za toto zlo převádět na Boha. Pak je on sám tím jediným, který je za tyto skutky odpovědný. Přičemž nehraje žádnou roli to, zda se jedná o závislost na návykových látkách či zaslepenou věrnost totalitním ideologiím. Proto není na místě ptát se „Proč se od lidstva odvrátil Bůh, když dopustil obě světové války“, ale odpovědět protiotázkou „Proč se lidstvo odvrátilo od Boha tím, že zneužitím své svobody zavinilo obě světové války“.

Pokud budeme tedy nadále hovořit o vině za události z první poloviny 20. století, pak je za všechno zlo páchané na lidstvu zodpovědné právě lidstvo samo. Neustálá nevědomá snaha zbavit se této zodpovědnosti jejím přenášením na někoho jiného pak velmi lehce krystalizuje do protipólu – totiž že Bůh, spasitel a ochranitel

---

<sup>23</sup> Ota B. Kraus: Země bez Boha. Praha, Sefer 1992, s. 79.

lidstva, opustil v této těžké době člověka a nechal ho napospas utrpení v nejčistší podobě. Důsledkem této nesprávné dedukce je odklon části společnosti od víry jako takové a negace samotné boží existence. U psychicky méně odolných jedinců je pak utrpení provázáno touhou po vysvobození smrtí, která je opět svázána s božím jménem. Naděje na povolání do božího království je pro ně jedinou možností představující východisko z momentálního utrpení.

*„Proč mě nechali naživu, proč mi ubíhá pozemský čas, proč se střídá světlo a tma, proč po mně šátrají zvědavě sluneční paprsky. Proč mě k sobě nepovolá ten nahoře nebo ten dole. Proč mě ani jeden z nich neosvobodí. Sakra.“* (Denemarková, s. 41)

Citace upozorňuje na jeden z dalších rysů tohoto románu. A totiž to, že autorka nepracuje pouze s instancí Boha, ale zobrazuje svět bipolárně. To znamená, že se v textu krom postavy Boha objevuje i postava Ďábla. Prostředníkem mezi zosobněním dobra a zla představuje personifikovaná Smrt (velká písmena byla přejata z textu). V několika pasážích autorka velmi dobře vystihuje podřízenost člověka těmto instancím. Ačkoliv je člověk jako individuum obdarován svobodou a jeho konání je tak nezávislé, ve skutečnosti je odklon od mravnosti a božího slova dílem Ďábla. Protože Ďábel je dle knihy Genesis zosobněním všech lidských slabostí a hříchů. A hřích představuje v okamžiku smrti nesnesitelné břemeno, ze kterého se každý bude muset zpovídat před Bohem. Proto jakkoliv se člověk cítí nezávislý a svobodný, za neviditelné nitky jeho života může právě Bůh, Ďábel nebo Smrt kdykoliv zatáhnout.

*„A prolétne mi před očima podivný rozmlžený obraz. Jak vedle sebe, na jakémsi břehu, s udicemi v rukou a unuděně rozvaleni poposedávají Bůh, Ďábel, Smrt a Osud. Sedí klidně, trpělivě klábosí a celé věky loví. Na obrovských hácích si pak vytahují své úlovky. Lidské bytosti. A než je za sebe odhodí svým nedočkavým pohůnkům, porovnávají si míry vylovených.“* (Denemarková, s. 230)

Ačkoliv se v románu personifikovaný Bůh objevuje zřídka, můžeme v textu najít několik míst, která jsou pochopitelná právě díky křesťanskému povědomí. Řeč je o jednotlivých náboženských symbolech, které jsou zasazené do situačního kontextu doby druhé světové války a let bezprostředně po ní. Přítomnost Boha není tak přímo zmíněna, je však díky těmto biblickým aluzím implicitně daná.

*„Zrůda ukřižovaná na slámě. Mezi pavouky.“* (Denemarková, s. 42)

*„Představuju si, že mě podepírá Panenka Marie z puklické jídelny, podivná záchránkyně se sběračkou v ruce.“ (Denemarková, s. 59)*

*„V dubové almaře s vyřezávaným horním dílcem natrefili na ženskou v modrých šatech. A znásilnili. Kulometem. Křením se a před očima se mi mihají výjevy. Frau otěhotní a bobtná a porodí malý kulomet, celou rodinku malých zkřehlých kulometů. Mohla by nás ozbrojit svými potomky, mohly bychom se bránit s jejima ňafajícima dětičkami v rukou, pohoupat je a kolébat, pánbůh bude s tebou spáti, andělícci kolébatí...“ (Denemarková, s. 66)*

Denemarková v tomto románu klade důraz na jiné motivy než na Boha a duchovní identitu. Z textu je tento fakt patrný. Román je prost obžalob Boha za utrpení během 2. světové války, náboženská příslušnost ke křesťanskému Bohu je zmíněna pouze okrajově. Ani samotné židovství není nijak zvlášť vyzdviženo jako záminka pro konečné řešení židovské otázky. Naléhavost textu a reflexe válečných událostí se tedy nerealizuje v tomto motivu, ale v motivech smrti a identity, jejichž analýza bude v této práci následovat.

### **5.1.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok**

V románu Magdaleny Platzové, ve kterém je nejen na existenci lidského individua, společenské změny, ale i náboženství nahlíženo skrz umění a filosofii, nacházíme odkaz na jméno rakouského psychiatra a neuropatologa Sigmunda Freuda. Ačkoliv zde přímo není zmíněno nic z jeho teorií, můžeme na jedné z jeho myšlenek demonstrovat podstatu změn v chápání křesťanského Boha během válečných let, které zobrazuje ve svém románu i Hana Androniková. Vystřízlivění, deziluze, zklamání a odklon od víry byl jedním z důsledků obou světových válek. Společnost spoléhající se ve své náboženské víře na boží zásah vůči bezpráví na nevinném obyvatelstvu se myšlenkově rozděluje. Vůči skupině věřících se staví do opozice skupina náboženských odpadlíků, které spojil jeden jediný argument vylučující boží existenci. Tímto argumentem je právě opodstatněnost božího zásahu vůči nacistickým zločincům, který ale samozřejmě nepřišel. Tato skupina svým myšlenkovým odklonem od kodexu křesťana demonstruje Freudovu teorii o Bohu uveřejněnou v jeho díle *Budoucnost jedné iluze*. S tou také pracuje ve své úvaze *V co mohou věřit ti, co nevěří v Boha* Květoslav

Chvatík.<sup>24</sup> Utěšující víra lidstva ve všemocného Boha, který jej ochraňuje a rozdává lásku, je pouze iluzí, překážkou, která brání člověku dosáhnout dospělosti. Fredova teorie zde zcela přesvědčivě dokládá, že *nikoliv Bůh stvořil člověka, nýbrž lidé si stvořili obraz Boha ve chvílích tísně, nouze a bezmoci.*<sup>25</sup>

Podstatu těchto slov vystihuje nejčastěji stav mysli v bezprostřední blízkosti smrti. V tomto okamžiku se jedinec upíná k církvi pěstované boží podstatě, jako nezpochybnitelné jistotě této společnosti, ačkoli on sám tuto podstatu zpochybňuje nebo dokonce odmítá.

*„Copak lze takhle najednou , ze dne na den, nebýt? Ach, Bože který neexistuješ! Bože, ve kterého toužím věřit ve chvílích jako je tato! Kam se obrátit? O co se opřít? Jak unést tuhle samotu? Nejtěžší slovo : Navždycky. A – nikdy víc.“* (Platzová, s. 51)

Sama citace poukazuje na negaci křesťanského Boha. Androniková však prostřednictvím meziválečné generace, se kterou ve svém románu pracuje, našla za absentující vyšší autoritu náhradu v podobě umění. To opět ukazuje na velmi významnou roli, kterou v rámci celého románu naplňuje.

*„Zdá se, že největší problém spočívá v tom, že potom, co jsme na Západě opustili víru v křesťanského Boha, schází nám jednotící idea. Tou by mohlo být právě umění. Czerny dneska říkal, že naše škola je vlastně taková laboratoř, ve které vyvíjíme model budoucí společnosti. To, co dělá společnost společností, je právě její jednotný způsob duchovnosti.“* (Platzová, s. 61)

Provázanost autorského uměleckého světa a světa náboženského je charakteristickým rysem celého románu. Platzová dává tento motiv do souvislosti s náladami mezi mladými umělci a jejich tvorbou. Umění je filtrem, přes který se tato generace dostává k tématům smrti, války i Boha. Je to tudíž přístup pouze zprostředkovaný, ovšem díky uměleckému přístupu také neobvyklý, postihující nuance, které by jinak nemohly být zachyceny.

*„Dnes přinesl Robert do dílny diapozitiv s plačící madonou od Grünwalda. Měli jsme jedinou křivkou vyjádřit esenci toho díla.“* (Platzová, s. 66)

---

<sup>24</sup> Chvatík Květoslav: V co mohou věřit ti, co nevěří v Boha? Tvar 12, 2006, s. 14.

<sup>25</sup> <http://www.ct24.cz/textove-prepisy/historie-cs-eu/61963-cirkev-a-evropa/>, 20.9.2009, 17:45.

*„To, co dnes lidstvu chybí, je jedna univerzální duchovní idea. Naše společné umělecké dílo se stane její krystalizací a jejím vyjádřením, přesně tak jako gotická katedrála byla vyjádřením myšlenky křesťanského Boha.“ (Platzová, s. 67)*

Ovšem stejně tak jako dochází ke střídání směrů v umění obecně, tak se promítá tato tendence i do směřování mladých umělců vedených svým učitelem. Změna, kterou je možné pozorovat u této mladé meziválečné generace, je ovlivněna změnami ve společnosti a mocnářskou politikou Německa.

*„Na dosah máme všechno, po čem jsme toužili. Jenom v jednom jsem se mýlil: cesta k dobru nevede přes odříkání a modlitby. Je krvavá. Je to cesta násilí a velkých obětí.“ (Platzová, s. 91)*

V textu několikrát zmíněnou jednotou duchovnosti, univerzální duchovní vizí, která by dokázala semknout společnost, však nemůže být umění. Umění není dostatečně obecně platné a tím postrádá širší sféru vlivu své autority. Taktéž jeho směřování nesleduje stále stejný cíl a jeho dynamická povaha je příliš proměnlivá na to, aby ve společnosti mohla plně nahradit duchovní princip vyšší autority. Umění je tak spíše variantou způsobu víry a vyjádření vztahu k ní, nežli samotnou podstatou duchovnosti. Ostatně text nabízí několik ukávek dynamičnosti umělecké atmosféry doby. Jednou z nich je i tendence předválečné společnosti (mluvíme zde o 1. světové válce) modifikovat člověka a veškeré jím vytvořené průmyslové prvky v umělecké dílo. Futuristická euforie z civilizačních vymožeností opovrhující realismem i romantismem a oslavující mrtvou monarchii se v textu rozpouští ve stále sílícím nacionalismu.

*„Světlo a tma. Bůh dobra a Bůh zla. Umění je bílé, válka černá. Krvavé katastrofy bylo zapotřebí, aby nad troskami povstal nový člověk, prorok nového způsobu duchovnosti: umění.“ (Platzová, s. 59)*

Ve skutečnosti se ukazuje cesta k umělecké i duchovní jednotě po válce jako složitá. Logickým vyústěním je směřování náboženství i umění skrze bezprostřední zkušenosti z války. Expresionistická vlna reflexe smrti, válečných traumat, úzkosti a prázdnoty se šíří mezi prořídle umělecké kruhy a nahrazuje Boha, který byl svržen z trůnu nezpochybnitelných jistot. Vše dosavadní bylo popřeno a nové umění chce zhmotňovat skutečnou podstatu, ne její důsledky. Místo smutných krajinek se na plátna pokouší zachytit samotnou podstatu smutku.

*„Znovu najít smysl umění.“ (Platzová, s. 61)*

*„Všichni mají zkušenost s válkou a se smrtí; působí nejistě. Celá ta úctyhodná, rituály vyžadující společnost se jim rozklížila před očima jako shnilý člun, dál musí plavat každý sám. Divoké vlny a před nimi horizont prázdnoty.“* (Platzová, s. 59)

Pokud ale hrdinové románu hovoří jedním dechem o umění a jeho možnosti být duchovní ideou pro společnost, pak tato věta může znamenat zároveň pokus o nalezení nového Boha. Boha, který už nedopustí žádná další zvěřstva jako byla ta z let 1914 - 1919. Nový Bůh a nové, poválečné kroky umělců se zdají být jedno a totéž.

*„Pokud se tvorby moje Já tvorby neúčastní, kdo potom vlastně tvoří? Robert říká, že Bůh, nějaká vyšší síla, Dobro (Bílý paprsek). Nechat skrze sebe jednat vyšší sílu. V tom je umělecké tvoření totožné s duchovní praxí.“* (Platzová, s. 64)

Náboženství stojící narozdíl od umění na neměnných, nezpochybnitelných dogmatech už desítky století nabízí důležitou psychologicko-sociální interakci mezi Bohem a lidmi. Právě tato vzájemná interakce zahrnující ambivalentní pocity strachu/bezpečí, lásky/hněvu a viny/trestu/odpuštění je důležitou složkou duchovní identity. Ztráta víry tak v sobě nese jistotu samoty, opuštěnosti a vnitřní prázdnoty, kterou se postavy snaží pokud možno naplnit. Novou identitu, jak autorka v románu sděluje, lze nalézt nejen přes umění, ale i skrz jiné náboženství. Konvertování s sebou však nese jistá rizika. Záruka toho, že spolu s odlišným duchovním principem dojde i k přijetí nové náboženské identity, je bez osobního vkladu víry nemožná. Snaha návratu k nábožensko-rodinným kořenům tak vyznívá naprázdno.

*„V dětství i s rodiči konvertovat ke katolíkům, ale nepovažoval se za věřícího křesťana. Jeho vírou byly naděje, se kterými devatenácté století vstupovalo do století dvacátého: Emancipace člověka a sjednocená Evropa. Tu víru mu válka vzala, ale on bez ní nedokázal žít; nebyl k tomu vnitřně uzpůsobený. Hledal něco, čím by ji mohl nahradit. V posledních letech života se vrátil k židovství a u něj setrval, i když cítil, že lže. Chodil do synagogy a modlil se, ale necítil při tom žádnou naději, jen chaos a strach.“* (Platzová, s. 85)

Výše zmíněná citace velmi dobře ilustruje individuální pojetí víry. Ne pro každou z postav je víra neodlučně spjata s autoritou Boha. Individualizovanou vírou může být v podstatě jakákoliv hodnota, která představuje na osobním žebříčku hodnot nejvyšší dobro. Dokonce i v případě nacizmu a fašismu můžeme za těmito diktátorskými ideologiemi vidět ideu osobně chápaného dobra – individuální vizi dobra

uplatňovanou za každou cenu bez ohledu na kolektiv a oběti, které pro ni musí být položeny. A to i v případě, že části kolektivu není tato idea dobra vlastní. Hitler svým nacionálním socialismem hodlal dosáhnout očisty germánské rasy a z německé říše vytvořit mocné impérium. Pokud bychom postavili jeho činy před křesťanské desatero, pak by s ním byly v jasném rozporu. Pokud ovšem připustíme, že jeho činy vycházely z individualizované víry, jejíž nejvyšším dobrem byla politická a územní velmoc árijského národa, pak Hitler svému „náboženství“ podřídil celý život a snažil se tuto vizi uskutečnit za každou cenu do posledního okamžiku. S koncem války, kdy se tato idea ukázala jako nerealizovatelná, logicky musela přijít deziluze a prázdnota. Stejně zklamání ze ztráty víry v humanitu a jednotu Evropy následuje u románového hrdiny po válce. Ačkoliv se vrací ke svým původním rodinným židovským kořenům, zážitky, které v něm válka zanechala, mu už neumožní navázání plnohodnotného vztahu s Bohem. Přesto projevuje nutkání náležet alespoň formálně k některé formě náboženství. Otázkou, kterou tak autorka přímo nabízí, není to, zda člověk věří či nevěří, ale zda je vnitřně uzpůsoben k tomu žít bez jakékoliv vyšší duchovní idey. Ať už je tou ideou Bůh, humanita, jednotu nebo světový mír. Velmi dobře tuto otázku vystihla Platzová v následujícím dialogu dvou postav.

*„Proč jste vlastně tak zaujata proti katolické církvi? Jste snad komunistka?*

*Nikdy jsem nebyla komunistka.*

*Tak proč nevěříte v Boha?*

*Věřím v Boha.*

*To ho zmátlo, Bůh a církev mu splývali.*

*Nevěřím ve vzkříšení. Představa zmrtvýchvstání těla mi připadá hrozně primitivní a zastaralá. Jako bych věřila, že Ježíšek nosí dárky.*

*Rozhodil popuzeně rukama: nejde o představy. Je to dogma.*

*No právě.*

*Já jsem z tohoto století, paní. To vy patříte do toho minulého. Podívejte se, kam jste to s těmi svými pochybnostmi dotáhli. Kdo to má teď zachraňovat? S vírou anebo bez ní?*

*Kdo už má tuhle potřebu chápat, když ne vy, která jste zažila válku a čtyřicet let komunismu.? Dívala jste se té vaší svobodě na rub? Hemží se to tam diktátory. Na rubu té vaší svobody jsou plynové komory a koncentrační tábory.“ (Platzová, s. 130)*



Autorka se prostřednictvím zmíněných světových válek a let okupace sovětskými vojsky zabývá možností, zda tyto tendence utiskovat druhé a nechat utiskovat sebe nejsou pouze lidskou přirozenou potřebou, bez které se nedokážeme obejít. Pak by tyto události byly s osudem lidstva stejně spjaté jako náboženství.

Individualizovaná víra (nebo také osobní náboženství) mohou být těchto událostí přímou příčinou. Protože pokud by společnost stála na naprosto odlišných osobních náboženstvích nás všech, pak by nutně při jejich sledování a naplňování muselo docházet ke konfliktům. Proto je pro kompaktnost společnosti důležitá jednotící duchovní idea, která určuje společensky závazný mravní kodex. V křesťanství je tímto kodexem Desatero božích přikázání, jejichž dodržování by mělo být nejen kolektivní, ale i osobní samozřejmostí. V kulturně a nábožensky odlišném prostředí jsou tyto závazné normy chování vnímány odlišně. Z toho vyplývají i různé druhy represí v případě jejich porušení. Některé z těchto represí jsou v západních zemích zakotveny v právním řádu a jsou tudíž legislativně podložené. Čím více na východ však zamíříme, tím více podléhá dodržování tohoto mravního kodexu a samozřejmě i případné represe kolektivnímu úzu; jakémusi všeobecně dodržovanému, uznávanému a sankciovanému zvykovému právu.

Pocit závaznosti vůči tomuto mravnímu kodexu a výčitek v případě jeho nedodržování je znakem osobní příslušnosti k určité náboženské identitě. Toto sebeurčení na základě osobního přístupu k etice, sociálnímu kolektivu a svým vlastním činům s sebou přináší ale i další závazky, jak ukazuje následující ukázka z textu.

*„Nemocničního kněze, který ji přišel utěšit, vyhodila. Katolíky nikdy neměla ráda. Jenomže v noci se ukázal znovu. Když přišel potřetí, zeptala se ho, co jí může nabídnout. Nakonec, kdysi dávno, v šerém dávnověku, ji rodiče nechali pokřtít. Obalili ji krajkami a pentličkami a pokropili svěcenou vodou; má doma fotografii jako důkaz. Je údem církevního těla, ať se jí to líbí nebo ne. A jako taková cítí jistou povinnost mladého kněze vyslechnout.“ (Platzová, s. 107)*

Autorka zde zmiňuje povinnost vyslechnout duchovního, jako zprostředkovatele mezi božím slovem a člověkem křesťanem. Tento vnitřní tok myšlenek v citaci je součástí zpovědi ženy upoutané na lůžko a katolického kněze, pro kterého je poskytnutí zpovědi jednou z náplní jeho poslání. Zpověď je chápána v křesťanském světě jako forma očisty duše týkající se především vztahu k Bohu, svému okolí i sobě samému.

Této očisty bylo zejména v poválečných letech zapotřebí. Potřeba zpovědi týkající se zasunutých vzpomínek a traumat narůstá i později především u generace, která na sklonku života bilancuje a otvírá stará témata týkající se války. Přesně tak se děje na sklonku 5. kapitoly v románu Magdaleny Platzové. Z povědomí vystoupivší obraz životní přítelkyně a inspirátorky, jejíž životní i uměleckou pouť zakončily kremační pece koncentračního tábora, se promítá v horečnatých snech s tvářemi milenců, profesorů a rodinných příslušníků. Tato zpětná reflexe i projekce obrazu nahého zástupu vězňů před zplynováním (ačkoliv zde není přímá zkušenost postavy) v kombinaci s nepřiliš čistým svědomím je jeden z posledních okamžiků, kdy je možné prostřednictvím duchovní identity dosáhnout odpuštění.

Vzati kněze „na milost“ a uvědomění si své křesťanské příslušnosti naznačuje, že toto odpuštění i přes časovou distanci bude možné. Na povrch tak vyplývá po částech pokračování vazby mezi uměním a Bohem, kterou nenarušily transporty ani živoření v koncentračních táborech. Můžeme ho tedy identifikovat jako celoživotní filosofii jedné z ústředních ženských postav románu.

*„Berta věřila ve spásu uměním. Tuhle víru, která ji ve dvacátých letech přitáhla k učení, nikdy neopustila. V umění hledala to, co vy u Boha. Pravdu. Moje přítelkyně věřila, že tvořivý duch má sílu zvítězit nad tím, co většinou lidé chápou jako jedinou zavazující skutečnost, totiž nad danými podmínkami a zákonitostmi lidského přežívání.“*  
(Platzová, s. 179)

V rámci tohoto motivu autorka téměř nepracuje s tematikou biologických rodů a jejich specifik. Pouze v jediném momentu bychom mohli mluvit o genderově zabarveném textu. Tento případ se týká monologu jedné z vedlejších postav románu, která naráží na známá dogmata z knihy Genesis. Autorka předpokládá, že tyto náboženské obrazy, tak jak je zmiňuje, jsou samozřejmou součástí náboženského povědomí společnosti. Tyto obrazy z křesťanských dějin lidstva vyznívají prostřednictvím ženského pohledu na skutečnost veskrze negativně. Pokud se podíváme blíže, můžeme odvodit, že tento negativní nádech dostávají dogmata díky faktu, že rodová podstata Boha je v křesťanství chápána jako přirozeně maskulinní. Spasitelem a vykupitelem lidstva je dle Bible taktéž muž – Ježíš Kristus. Následující citaci tak můžeme považovat za zpochybnění pravdivosti o utrpení lidstva, které je neseno výhradně na mužských bedrech.

„*My ženy si musíme pomáhat. Je to tak těžké, náš úděl, myslím. Proč, řekněte, křesťané ukřižovali muže? Symbolem lidského utrpení je muž, ale na kříži ve skutečnosti visí žena. Vykrváčená, rozervaná porody, oloupená, vyčerpaná, opuštěná mužem i dětmi, to je obraz toho nejhroznějšího, čeho se na nás příroda či Bůh mohli dopustit. To je trest. Kříž. A nese ho žena, ne muž. Ale proč? Proč jsme tak trestány? Čím jsme se provinily? Zeptáte-li se nějakého muže, začne hned s hadem a jablkem v ráji.*“ (Platzová, s. 115)

#### **5.1.4. Resumé – motiv Boha a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace**

Jak je patrné ze všech třech textů, představuje náboženství jednu z oblastí, která je v románech zasažena následky 2. světové války velmi silně. Zachycené události proměňující tvář společnosti zevnitř i navenek otřásají církevními dogmaty, které byly považovány do té doby za nezpochybnitelné. Autorita Boha a z ní vyplývající úcta, dokonce i samotná existence této nejvyšší křesťanské instance je zpochybněna či dokonce negována literárními postavami. Děje se tak v pochybovačném tónu využívajícím až vulgárních výrazů. Ty stojí ve velmi výrazném kontrastu k po staletí vštěpované úctě vůči Bohu, která je součástí náboženského povědomí evropského geografického prostoru. Jistoty, o které se církev opírala celá staletí, jsou smazány a nahrazeny chaosem, úzkostí, depresemi, osaměním a deziluzí. Pro samotnou církev to znamená v celkovém pohledu ztrátu privilegovaného postavení ve společnosti, ale také opětovné hledání víry a pokory, která by povstala z utrpení očištěna a posílena. Nacházení této nové víry se ukazuje jako rozcestí mezi ateizmem a vírou obecně. V románech Andronikové a Platzové můžeme vyčíst obě tendence. Touha nalézt některé z jistot, které válka vzala, a zároveň nemožnost tuto touhu naplnit jsou velmi dobrým příkladem důsledků osobních traumat způsobených válečnými událostmi.

Abychom nehovořili pouze negativně, na druhé straně můžeme pozorovat u literárních postav i opačnou tendenci. Ti, kteří se své víry nevzdali ani přes to, co během válečného amoku v Evropě zažili, přicházejí v poválečných letech zpět do všedního života posílení a utvrzení ve své víře. Jak o tomto jevu hovoří náš přední český teolog Tomáš Halík v rozhovoru s novinářem Vladimírem Kučerou:

***Druhá světová válka se svými hrůzami přinesla ještě jeden fenomén: Ve veřejném mínění se začala naplňovat teze, že Bůh je mrtev, protože kdyby byl, tohle by nikdy***

***nedopustil. Bylo to masivní, jak to dnes prezentují třeba umělecká díla? Nebo naopak víra lidí v jejich utrpení posilovala?***

*Opravdu hluboká víra tím byla posílena. Je to i umělecky zpracováno: Židé jednou uspořádali v koncentračním táboře soud s Hospodinem – podobně jako se soudil s Hospodinem Job a mnohé jiné starozákonní postavy – a shledali ho vinným. Pak skončili soud a šli se společně pomodlit k Hospodinu. To je daleko hlubší postoj než odmítnutí víry. Odmítnutí víry je odmítnutí víry, která si zaslouží být odmítnuta. Byla osvícenská představa, že za kulisami dějin je nějaký Pánbůh, Hybatel, který je zodpovědný za to, co děláme. Takový Bůh opravdu není. Takovýto Bůh jako ručitel jakési harmonie přírody a dějin, to je náboženství, které si zaslouží, aby skončilo, takový Bůh je mrtev.*

O stejném fenoménu, dokonce s vlastní rodinnou zkušeností, dodává Erazim Kohák v tomtéž rozhovoru:

*„Začal bych od tatínka a také od maminky. Oba nějakým zázrakem přežili koncentrák a oba se vrátili daleko silněji a jasněji věřící. Věděli, že boží přítomnost je opravdová. Byli ale i lidé, pro které to bylo něco úplně jiného. Ten zážitek znamenal, že Pánbůh selhal. Ale to byli většinou lidé, pro které víra znamenala, že Pánbůh bude jako deus ex machina, že vždy přijde na pomoc. Jenže v křesťanské tradici tohle byla spíš pověra než víra.“<sup>26</sup>*

Autorkám se tak podařilo velmi dobře vystihnout na fikčním literárním textu fenomén, který reálně nastal po ukončení válečného běsnění v Evropě v roce 1945.

Odmítnutí existence Boha, či zpochybnění jeho přítomnosti se už během války a hlavně bezprostředně po ní objevuje ve více oblastech lidského působení, od umění po psychologii. Jde o velmi výrazný, celospolečensky vnímaný problém duchovní identity. Její ztráty a jejího opětovného nalezení či odmítnutí.

U obou výše zmíněných autorek nacházíme ještě jeden rys, který není sice tak výrazný, zato může však být ve spojitosti s gender studies významným rozlišovacím prvkem oproti mužskému zobrazení válečné reflexe. Tímto prvkem je pohled na Boha a jeho vztah k biologickému ženskému pohlaví. Případně dovedeno do většího detailu – samotné uchopení boží identity jako ryze maskulinní. V obou románech s sebou přináší

---

<sup>26</sup> <http://www.ct24.cz/textove-prepisy/historie-cs-eu/61963-cirkev-a-evropa/>, 20.9.2009, 17:45.

negativní pohled na některé ze stereotypů, které souvisejí s kulturně-náboženskými specifiky prostředí. Ve skutečnosti nebylo s největší pravděpodobností záměrem autorek reflektovat tento motiv na pozadí genderu, ale pouze jedním z možných pohledů na podstatu Boha a vztah literárních postav k němu.

Ve vztahu k Bohu a náboženství jako součásti osobní identity člověka se všechny tři romány věnují křesťanství a židovství. Pouze u Radky Denemarkové jde spíše o náznaky než přímou konfrontaci s válkou. Židovství je nahlíženo z pozice nechtěného, zavrženého náboženství potíraného vzrůstajícím se antisemitismem bez racionálního zdůvodnění. Křesťanství se potýká s krizí víry obecně, s nedůvěrou vůči své podstatě a negativním pohledem na zprostředkovatele božího slova, duchovní a kněží.

Orientální nádech do náboženské situace ve válečné Evropě přináší hinduistický svět mýtické Indie v Andronikovém románu. Z naší pozice je velmi těžké odhadnout do jaké míry si autorka byla vědoma možných pojitků mezi tímto polyteistickým souborem náboženství a monoteistickým křesťanským učením. Svou povahou, která je silně provázaná s mýtickou složkou, rozbíjí hinduismus obraz dogmatického, v chaosu se ocitajícího, západního náboženského učení, a přináší s sebou pestrost a harmonii.

Motiv Boha však není ústředním motivem v žádném románu, ačkoliv ve Zvuku slunečních hodin hraje poměrně významnou roli. Ve svém určení, jako součásti osobní identity každého jedince, je však podstatnou proměnou reagující na události, které do Evropy válka přinesla.

## **5.2. SMRT**

Na motiv smrti v literárních textech, které jsou zahrnuty do této práce, můžeme nahlížet dvěma rozdílnými pohledy.

Tím prvním je individualizované uchopení smrti u kterékoliv z literárních postav, čímž získáváme jedinečný pohled na tento motiv. V rámci každého individua se nabízí několikero možností, jak toto definitivní ukončení fyzické existence chápat.

Ve fyzickém a psychickém strádání během obou světových válek se smrt nabízí jako lehce ospravedlnitelné vysvobození z neutěšených životních podmínek. Neslučitelnost s novou identitou, nemožnost navázat na životní příběh tam, kde ho přežala válka, ale i pokušení vytrhnout se svému osudu mohou být impulsy k ukončení

života vlastní rukou. Toto radikální řešení bude však jen jednou z možností do jisté míry značně závislou na psychické odolnosti postavy a síle osobní víry. K postihnutí různých pohledů na smrt proto bude nutné komplexní nahlížení na literární hrdiny a dějový rámec, do kterého jsou zasazeny.

Kromě konkrétního vztahu k jednotlivým literárním postavám se nabízí možnost zobrazit kolektivní úhel pohledu na tento motiv. Pak se stává psychosociálním fenoménem a krom osobních přístupů dostává celospolečensky závažný charakter. Ten může, ale nemusí být spojen se stejnými emocemi jako v individualizovaném pojetí.

Stěžejní otázky pro tematickou analýzu ve vybraných románech jsou především autorské způsoby práce s tímto motivem u fikčních literárních postav, provázanost motivu smrti a událostí 2. světové války a vzájemná souvislost s motivem Boha a identity.

Cílem bude podobně jako u předchozího motivu postihnout všechny roviny, ve kterých je smrt reflektována, a to včetně aspektu gender studies, aby mohly být poznatky tematické analýzy tohoto motivu využity v závěrečném resumé textů všech tří autorek.

### **5.2.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin**

Motiv smrti je u této autorky použit ve dvou rovinách. Ta první, stěžejní pro naši práci, je spojena převážně s koncentračními tábory a konečným řešením židovské otázky. V této rovině se motiv smrti bezprostředně dotýká osudů jednotlivých hrdinů i obyvatelstva jako takového. Zcela záměrně je zde vynecháno přívlastku „židovského“, neboť tento motiv prostupuje celou společnost bez ohledu na příslušnost jednotlivce k hákovému kříži či ke žluté Davidově hvězdě. Smrt jako nedílná součást dne v evropském prostoru mezi lety 1939-1945 je pro aktéry příběhu Hany Andronikové marginálním jednotčím motivem.

Druhou rovinou je motiv smrti v kulturně odlišném prostředí Indie třicátých let. Minoritní indické náboženství – hinduismus – spojuje smrt člověka s následnou reinkarnací jeho duše do jiného těla. Celé lidské bytí je tudíž koloběhem zrození a smrti v nekonečném cyklu životů. Díky tomuto chápání lidského osudu nepůsobí smrt v hinduistickém pojetí v porovnání s konečností pozemského života v křesťanství

a sionismu tak tragicky a definitivně. Androniková si prostřednictvím svých literárních postav těchto specifík kulturně, nábožensky i sociálně odlišného prostředí všímá a ponechává jim v textu poměrně velký prostor.

*Indie nemiluje nesmrtelnost. Naopak. Vytouženým cílem každého hinduisty je dosažení móksi, vysvobození z nekonečného řetězce zrození a smrti, ze samsáry. (Androniková s. 53)*

V Indii je smrt a rituály kolem ní součástí veřejného života. Pro Evropana moderní doby, která už se oprostila od obětních darů svým pohanským bohům, je to poněkud šokující obrázek, zvláště tehdy, pokud se stává bezprostředním divákem těchto rituálních úkonů.

*Na podrážky se mu začalo lepit bahno. Podivné bahno. To čvachtající, čpící bahno byla krev. Horká, čerstvá, tekoucí. Zvuk bubnů se rozléhá nádvořím, dosahuje vrcholu, oči poutníků krvelačně září. Kněz se širokým mečem blíží k oběti. Zhypnotizovaný dav ve vlnách vzrušení. Z tepen stříkají proudy krve, hlava jehněte se válí v rudém tratolišti, katovi pomocníci odnášejí bezvládný trup. To všechno pro ni. Pro bohyni Kálí. (Androniková s. 19)*

Tento akt obětování zvířat již dnes západní společnost nepraktikuje. Přesto se některé rituály zachovaly a jsou součástí kulturního prostředí vyspělé Evropy. Jedním z rituálů, který můžeme zmínit napříč náboženstvími od křesťanství, židovství až právě po hinduismus, je rituál pohřební. Pokud křesťanství volí mezi pohřbem žehem a pohřbem do země, pak hinduismus poukazuje pouze jednu možnost rituálního „pohřbení“. Ráda bych se u tohoto slova pozastavila nad jeho významem. Pro naši kulturu je „pohřeb“ synonymem pro uložení ostatků zemřelého (ať už ve formě popela či fyzicky zachované identity) do prostor tomu určených. Oním prostorem může být hrob, hrobka nebo urna. Hinduisté však těla zemřelých pálí na hranicích a popel odevzdávají řece. Tento způsob souvisí s očistnou funkcí ohně, který tak odevzdává duši zbavenou hříchů z právě ukončeného života k reinkarnaci. Proto lze mluvit spíše o rozloučení se se zemřelým než o klasickém pohřbívání. Výjimkou je pohřbení fyzického těla zbaveného všech hříchů. K tomuto aktu dochází při úmrtí dítěte či těhotné ženy, které hinduismus automaticky považuje za čisté bytosti nezátížené hříchem, a v dalších ojedinělých případech.

*Uštknutí je smrtelné, poznamenal suše.*

- *Ale ti, co zaklepou na uštknutí kobry, jsou zbaveni hříchů. Pohřbívají se celí, víte. Nespalují se. Je to vlastně vysvobození.*

- *Aha, to se mi ulevilo.* (Androniková s. 71)

Autorka těchto obrazů v jejich neobvyklosti využívá a dává svým postavám možnost vhledu do tohoto diametrálně odlišného světa. Jako nezávislý vypravěč podává fakta s odstupem, bez emocí, což dává prostor literární postavě k zaujmutí osobního postoje vůči indické společnosti jako celku. Ve své popisné strohosti a exotičnosti nejen že přinášejí textu druhý rozměr (v možnosti komparace dvou odlišných náboženských světů), ale i jisté nepopiratelné kouzlo.

*Obrysy mrtvých těl na hranici dřeva a monotónní mumláni brahmínů. Ghát. Schody klesají k řece, kde se myjí živí.*

*Asi půl metru vysoká a metr dlouhá hranice narovnaného dříví, na ní květy a bíle oděná dívka. Stehenní kosti uprostřed přeražené a nohy násilně přistrčené k hlavě. Nešetrné zacházení s mrtvou šetří peníze pozůstalých. I za dřevo se platí. Hranice se rozhořela, kolem je unavený klid, nikdo nepláče.* (Androniková s. 20)

Z textu jasně tak vyplývá rozdíl mezi jednotlivými kulturami v chápání procesu lidského života, smrti a ne/konečnosti samotného bytí. Západní kultura více či méně okleštěná o mystiku a mnohobožství snažící se racionálně vykládat příčiny nastalých událostí stojí v kontrastu se složitou hierarchií hinduistických bohů, systémem kast a jejich zákonitostmi. Velmi dobrým příkladem mystikou prodchnutou hinduistickou vírou je následující ukázka:

*Dítě se narodilo mrtvé. Kavita řekla, že mámu uřkla Šivorova babice. Moc jsem to nechápal, ale někde uvnitř jsem cítil, že se stalo něco hrozného. Zaslechl jsem Kavitu, jak říká Zámovi, že paní Ráchel obchází démoni. Bylo mi do breku, ale věděl jsem, že táta udělá všechno, aby je zahnal.* (Androniková s. 71)

Tato mýtická složka, obsažená v textu v podobě příběhů, které bychom mohli v konečném důsledku přirovnat k Písmu svatému v křesťanském světě, s sebou nese jistou lehkost, která odpoutává mysl postav od válečné reality. Funguje tak jako pomyslná oáza klidu a vyrovnanosti. Právě zde se ve vzpomínkách nalézají ideální útočiště mysli před nehostinnou atmosférou vyprahlé, zpusťované Evropy.



Androniková využívá dřívější smyslové zkušenosti hrdinky, čerpající z osobní účasti na pohřebním rituálu v Indii, k jejímu prozření po příchodu do koncentračního tábora.

*Pomalů si začala uvědomovat, jak podivný je okolní vzduch. Puch z dobytčáku vystřídal jiný smrad. Byl všude. Ráchel ztuhly rysy. Pohled přikovaný k mračnu. Štiplavý, nakyslý pach spáleného masa. Zнала ten ulpívavý zápach, kouř s příchutí tekutin lidského těla. Hořící hranice na ghátech, rituál na břehu svatých vod, konec jednoho článku v řetězci životů. (Androniková s. 184)*

Tímto aktem prozření dochází ke spojení obou rovin motivu smrti. Jeho samotné charakteristické rysy bychom mohli shledat taktéž shodnými. Hinduistický obřad a nacistická likvidace mrtvých, obé bez emocí, za štiplavého, černého kouře, cesta ohněm k popelu pozůstalých. Rozdílem je ale chápání ohně jako očištného živlu, který v hinduistickém uchopení světa spálí tělo se všemi jeho hříchy, aby očištěná duše mohla prostřednictvím reinkarnace dosáhnout dalšího života. V koncentračním táboře představuje zbavení se těla žehem (neuvádím zde ze zcela pochopitelných příčin termín „pohřeb“) nejjednodušší a nejrychlejší způsob likvidace důkazů. Uvedenému způsobu nakládání s těly nahrává stejně tak fakt, že tímto rychlým procesem zpopelnění se eliminuje nebezpečí vypuknutí infekce.

Ačkoli zde autorka nechává hlavní hrdinku díky čichovému a vizuálnímu vjemu odvodit si osud, který potkal předchozí transporty, stále zde ještě nechává pracovat neotupělý rozum, zbytky racionálního uvažování. Pravdou je, že na tomto aktu, tedy vizi rasově čistého národa díky vyhlazení jednoho náboženského etnika, není nic racionálního. Jak uvádí Jan Zrzavý, *jedná se v tomto případě o genocidu čistě ideovou, která nepřináší žádné materiální výhody ani není prostředkem k dosažení politické či územní moci. Pokus o vyhlazení židovské populace v sobě nenesl žádné zjevné materiální výhody nebo se přinejmenším nezdají být těmito výhodami primárně vyvolány. Výhody přirozeně přináší mimořádně loajální účast řádného občana na společném díle, ať už jde o jarní úklid nebo o deportace židů, což vysvětluje aktivitu zúčastněných jedinců, nikoli však výběr celospolečenské aktivity. (Androniková s. 102)* *Nemohla jsem uvěřit, že valná část židovské kulturní elity tady vyletěla komínem. Doslova. (Androniková s. 184)*

Tímto prozřením díky spojení jednoho motivu z kulturně a nábožensky různorodého prostředí však paralela mezi koncentračním táborem a orientálním světem Indie nekončí. Jak už jsem výše uvedla, je doba obětí bohům (pohanským) či Bohu (křesťanskému) naší společnosti už značně vzdálená. Přesto však můžeme tyto dvě prostředí spojit a to jak motivem smrti, tak motivem obětování se. Androniková ve svém textu nechává prostor pro tento čin v obou světech. Indické společnosti je tento akt daleko bližší, neboť je zakotven v nábožensko-historických kořenech společnosti a představuje určitou tradici následování božského činu, tzv. satí.

*Satí. Pohřbívání vdovy se zesnulým manželem. Upálení zaživa. Bohyně Satí byla Šivova žena, která skočila do ohně, protože její otec urážel Šivu. Jméno Satí je synonymem pro ctnostnou ženu. Pro ženu, která se obětuje.* (Androniková s. 211)

*Oheň se sápe po mladém těle, dav syčí. Poslední nádech, ještě jednou se zvedá na hranici, v očích oheň, který ji vypije do dna. Je pozdě. Otec mladé vdovy září hrdostí. Dokázala to! Jeho dcera to dokázala. Zachovala posvátnou tradici.* (Androniková s. 210)

O tradici v prostoru koncentračního tábora však nejde ani v nejmenším. Pokud se budeme ptát po motivu obětování sama sebe, pak narazíme téměř vždy na rodinné vazby. Toto sebeobětování se děje v Andronikovém románu dvojím způsobem. První souvisí s odpíráním si i tak nedostatečných potravinových přídělů ve prospěch vlastních potomků. Je zcela evidentní, že dobrý fyzický stav je nutností k přežití v táborových podmínkách. Vzhledem k selekci starých, slabých a nemocných mnozí z nich velmi rychle pochopí skutečný stav věci, a proto své dávky chleba a polévky přenechávají svým potomkům. Druhým způsobem sebeobětování se je využití všech prostředků k záchraně sebe samého, ale nejlépe i dalších rodinných příslušníků. V zoufalé situaci je každá sebemenší naděje hodna činu a fakt, že hodnota lidského jedince je devalvována na kus zboží, v tom nehraje žádnou roli.

*René se přiznává ke všemu. Maminka se s ní rozloučila se slovy: Udělej všechno, holčičko, udělej cokoliv, abys zůstala naživu. V Terezíně okouzila jednoho z vlivných. Spala s ním a on ji vyreklamoval z transportu. Vyreklamoval i jejího malého bratra, Waltra. Staré rodiče, nemocnou maminku a tatínka, který od první války kulhal, se vyreklamovat nepodařilo.* (Androniková s. 234)

*Po třech měsících hladovění teta Elsa zemřela. Tvrdošijně odmítala jíst, strkala mi nuzné přiděly, a dokud ještě mluvila, nutila mě je okamžitě sníst. Chci umřít. Ty musíš žít. Chtěla to a jako vždycky si prosadila svou. (Androniková s. 60)*

Samotné popisy vraždění židovského etnika v koncentračních táborech podává Androniková s nadhledem, který se varuje patosu. Popis je stručný a věcný, pokud se týká i prostoru mimo vyhlazovací a pracovní tábory, podobá se více stručné novinové zprávě. Motiv smrti velmi často doprovází cynickým konstatováním, které podtrhává nezřídka absurditu zmaru konkrétního lidského života.

*O dva dny později už Tomáš Baťa nemohl souhlasit s nikým. Od několika evropských meteorologických stanic si vyžádal povětrnostní zprávy. Čím víc se věci zdály nemožné a neproveditelné, tím víc to šéfa přitahovalo. Chybělo pár minut do šesté. Dva lidé s přeraženou páteří. Byli mrtví v momentě, kdy se stroj znovu dotkl země. Továrník Tomáš Baťa. Srdce probodnuté vlastním žebrem. (Androniková s. 42)*

*Frank se podíval směrem k bažantům, kteří se ještě nevzpamatovali z krvavého křtu. Chudáci. Zatím uměj akorát chcípnout. (Androniková s. 106)*

*Každá štěnice, každá veš měla větší šanci na život než my. (Androniková s. 187)*

Vedle každodenního vyvražďování obyvatel koncentračních táborů a smrti hladem kombinované s vyčerpáním je v románu několikrát popsána smrt, která se určitým způsobem vymyká všednosti. Celkově tak masové zplynování stovek lidí splývá v nekonečné ubývání vězňů, dějící se bez většího zdůraznění, zatímco smrt jednotlivce vymykající se smrti těchto stovek je výrazným dějovým bodem jednotlivých kapitol. V každém takto odizolovaném, individualizovaném skonu vyznívá naplno bezcitnost a nepochopitelnost nacistické diktatury vykonávající na židovském etniku nesmyslnou rasovou čistku.

*Maminka mi tam za čtrnáct dní umřela. Vydesinfikovali pokoje a neřekli starým, zimomřivým ženám, že si musí pořádně vyvětrat. Čtyři z nich se otrávil. Naposledy jsem viděla její tělo na káře, povoz tažený lidmi místo koní, ráno na něm rozváželi chléb a večer svázeli mrtvolu. (Androniková s. 57)*

*Šestnáctiletá dívka přežila zplynování. Malátně se nadzvedla, ale nespouštěla z něj oči. Okouzlující. Oči upřené na doktora. Viděla Boha. Vy jste krásný člověk, řekla. Mengele se překvapeně zhlížel ve zlatohnědých duhovkách. Usmál se a vzal ji za ruku. Co teď s ní, doktore?*

*Pestekova otázka ho vrhla zpátky do reality. Očitý svědek, který přežil. To nejde. Možná, kdyby byla starší, dalo by se s ní nějak domluvit.*

*Zastřelte ji. Hned.*

*Pestek srazil paty. Odvedl dívku z ordinace a za několik vteřin stiskl spoušť.*  
(Androniková s. 237)

Sám text si všímá nerovnováhy ve vnímání smrti anonymních tisíců a smrti jednoho konkrétního člověka. Pro tuto tendenci je použito vsuvky v podobě krátké úvahové pasáže rámované vzpomínkami emigrantů na konci osmdesátých let minulého století.

*Nejhorší je, že se všude píše o holocaustu, o číslech umučených, zavražděných lidí. Ale obyčejného člověka, který to nezažil, se víc dotkne, když sousedovi pojde pes, než fakt, že Hitler poslal na smrt miliony lidí. Změna, kterou nepřehlídnete. Na rozdíl od zmizení šesti milionů anonymních lidí.*

*Stalin prý řekl, že smrt stovky lidí je katastrofa, ale milion zavražděných – to je jen statistika.* (Androniková s. 252)

V románu je zachyceno ještě několik podobných případů, které se svou výjimečností odlišují od smrti hromadně zplynovaných vězňů. Vzhledem k jejich propojenosti s dalšími motivy, jsou tyto individualizované příběhy zmíněny v dalších kapitolách.

### **5.2.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera**

Pro stěžejní hrdinku Denemarkové románu je smrt obecně i ve své personifikované podobě nedílně spjata s celým jejím životem. K samotné reflexi smrti ji ale přivádí až válka, která Gitu, v podstatě ještě dítě, přinutí velmi rychle dospět. Smrt jako hrozba pro židovskou rodinu Lauschmannových nepřichází postupně, ale v jednom jediném okamžiku s transportem do koncentračního tábora. Tímto zlomovým momentem se stává neustálou součástí Gitiny identity.

Jelikož je motiv smrti v textu realizován téměř bezvýhradně právě ve spojení s postavou Gity Lauschmannové, můžeme na základě jejích životních etap vytyčit také několik rovin spojených s tímto motivem.

První, bezesporu nejvíce směřodatnou pro její identitu, je každodenní přítomnost smrti v koncentračním táboře. Autorka nenechává postavu zabřednout do možného citového patosu spojeného se ztrátou rodinných příslušníků, naopak se snaží jistým odosobněním dosáhnout odstupu od této bolestné minulosti. Verbálním prostředkem je využití obecných odkazů v podobě zájmen namísto přímých pojmenování. Traumata spojená s 2. světovou válkou popisuje s cynismem, který jen dokládá přeměnu lehkého, bezstarostně dětského pohledu na předčasně dospělý.

*Přivandrovalci pocítují úlevu, protože nepřišli odtamtud jako já. A já znám pravý cíl takových pěších pochodů, maratonů smrti. Já vím, kde končí. V cílové pásce omotané kolem kejháku.* (Denemarková s. 62)

Další dny v bezprostřední blízkosti smrti přinášejí otupění spojené s uzavřením se postavy do sebe samé. Vnější projevy jsou eliminovány a přesunuty do chráněného vnitřního světa. Ve vypjatých momentech spojených s bezprostředním ohrožením života si tato postava vytváří jakousi „magickou“ formuli, jejíž mechanické opakování se stává prostředkem psychické opory. Zvyk vypěstovaný za dráty koncentračního tábora zůstává ale součástí Gitiny identity po zbytek života.

*Hlavně se udržet v lati, nezkolabovat, neječet.* (Denemarková s. 63)

Gitina postava proklouzává smrti mezi prsty. Zatímco si je plně vědoma osudu deportovaných, jiní odmítají uvěřit i tehdy, když mají smrt přímo před nosem. Takto vyrovnaný pohled na obě strany autorka udržuje i v osobních názorech dalších postav na koncentrační tábory. Jedna strana zosobňuje naivitu, odmítání reality, nepřipravenost uvěřit, druhá strana přináší prozření, pochopení hrůznosti faktů.

*„A proč jsi teda raději nezůstala v koncentračním táboře pro židovské rodiny? Se svým bratrem? Špatně jste si nežili, viděla jsem film.“* (Denemarková s. 68)

*Nezeptá, protože ví. Ví, co je to vyhlazovací tábor. Ví, že některá řešení mohou být konečná.* (Denemarková s. 70)

Jistým lineárním pokračováním Gitina životního osudu je sběrný tábor, kam se po neúspěšném návratu domů uchyluje. Fyzické násilí na nevinné dospívající dívce Denemarková stylizuje do sekvence tanečních figur, čímž podtrhuje absurditu tohoto aktu. Paralela uměleckého pohybového projevu a bezmocného mladého těla mezi naleštěnými holínkami zástupců revolučních gard je vygradováním přítomnosti smrti během války a několika týdnů bezprostředně po ní.

*Tanečník s vymóděnou sólistkou srovnají krok, pas de quatre, odsunou mě, skončím u tancmistrových nohou. Jsem baletní sólistka pod tancmistrovou ochranou.*  
(Denemarková s. 70)

Zážitky z koncentračního a sběrného tábora jsou pro další směřování této postavy určující. Tím, že deformují vztah k vnějšímu okolí, předurčují Gitu k duševní izolaci, která jí sice během války pomohla přežít, ale v běžném životě, do kterého se vrací, jí situaci znesnadňuje. Taktéž profesní dráha je modelována vypěstovaným strachem z živých lidí, a proto se ubírá směrem k neživé hmotě, k mrtvým. Díky povolání patoložky tak nechává smrt po svém boku kráčet i nadále. Během let se ze smrti stává jistota, která v sobě ale zároveň nese jakési až perverzní sebeuspokojení.

*Do nedověřených dveří se okamžitě nasune hrozen obličejů z čekárny. „Další, prosím! Račte dál. Dneska budeme mít operační den. Dneska se zbavíme všech nemocí. I bez umrtvení. I když, i když by stačilo prudce přibouchnout. Ostrou hranu dveří. Hlavičky by se nám tu rozkutálely. Jako makovičky. Copak je v nich asi tak napěchováno?*  
(Denemarková s. 132)

Smrt se pro Gitinu postavu stává osobním společníkem, se kterým udržuje neustálý kontakt. Krom blízkosti smrti v koncentračním a sběrném táboře modelují vztah k vnějšímu světu ještě dvě události, které jsou spojeny se stejně intenzivní bolestí, jako zážitky z války. První z nich je neúspěšný návrat do rodné vesnice, kde se ukáže jako velmi nežádoucí osoba. Intenzita bolesti a uvědomění si skutečné ztráty všech jistot vyplývá z prozření, že místo spjaté s její rodinou a dětstvím je pro ni podobně nebezpečné jako koncentrační tábor. Mění se pouze subjekt, který rozhoduje o životě a smrti, a atributy, podle kterých je určováno. Jestliže v koncentračním táboře bylo pro nacisty určující židovské vyznání, pak je v poválečných letech tímto atributem jazyková příslušnost k německému národu. Subjektem vykonávajícím spravedlnost na navrátilcích z koncentračních táborů jsou samozvané skupiny oplatitelů válečných křivd. A tak zatímco Gitina páska s židovskou hvězdou označovala během válečných let oběť nacistické ideologie, bílá páska revolučních gard je po válce znamením agresorů toužících po pomstě.

Pro Gitinu postavu je rovnítko mezi domovem a možnou smrtí z rukou bývalých sousedů a spolupracovníků jejího otce šokujícím zjištěním. Přesto je pro ni však nemožné reagovat jinak, než se pokusit o marné vysvětlení. Právě nízký věk a spojitost

s domovem jsou faktory, které neumožňují této postavě pochopení celé situace. Návrat dcerky bývalého majitele již zkonfiskovaných nemovitostí je v podstatě návrat nežádoucího svědka minulosti, který by mohl ohrozit to, čeho původní obyvatelé po válce dosáhli. Aby odvrátili tuto hrozbu, snaží se svědka zbavit.

Denemarková využívá ve svém románu důmyslně vystavěnou kompozici několika časových rovin, díky kterým si můžeme domýšlet paralelu mezi postavou Gity a jejím bratrem, který se pokusil o návrat do rodné vesnice o něco dříve než ona. Už ze samotného prologu románu je možné po krátkém čtení tuto podobnost odvodit, ačkoliv bude v textu explicitně řečena mnohem později.

Spojení nevinné dětské hry na zahradě a odhalení kosterní pozůstatků poválečného zločinu je doslova vstupní scénou k dramatu postavy Gity Lauschmannové, která předchází vlastnímu ději. Tento netradiční úvod do mozaiky návratů hlavní hrdinky je realizován prostřednictvím nepřímého svědka dávné vraždy Gitina bratra. Tato postava je také zároveň posledním pamětníkem skutečné pravdy, kterou si jako životní břemeno ponechává až do své smrti. S tou je také ve vypravěčově Epilogu (Denemarková s. 241) tato minulost definitivně uzavřena.

Druhou událostí modifikující Gitin vztah k okolnímu světu je smrt v jejím bezprostředním rodinném kruhu v poválečných letech. Obscenní vražda prvorozeného syna a následná sebevražda prvního muže představují pečlivě utajovanou skutečnost, která po odhalení rozrývá bolestně vztahy s druhorozenou dcerou a vnučkou. Rozehranou partii se smrtí nechává Denemarková svou postavu dohrát, sebevražda jako reakce na rány osudu se jeví jako nepřijatelná. Gitina postava je od začátku prezentována jako silná žena, která je schopná tato traumata překonat.

*Kdybych se zabila i já, přiznala bych jim absolutní vítězství. Kdybych rezignovala a zbláznila se, udržovala ten otupující stav, utekla se do něho, přiznala bych, že oni, že vy vítězíte neustále.* (Denemarková s. 118)

Potenciální smrt by tudíž nebyla chápána jako vykoupení, ale jako symbolické vítězství agresorů a slabost stran obětí. Proto nechává svou hlavní hrdinku nalézat nové a nové důvody, které ji udržují při životě. Ať už je to sepsání vlastních pamětí, či zamýšlená stavba pomníku svému otci v rodných Puklicích. Lehkou a snadno ospravedlnitelnou možností ukončit svůj život ponechává viset ve vzduchu v čistě teoretické rovině.

Motiv smrti je spojen v díle s postavou Gity ještě jedním, nepřímým způsobem. Ačkoliv je osud Gitina bratra čtenáři částečně vypravěčem, částečně postavami románu osvětlen, Gita není nikdy konfrontována se skutečnou pravdou. Aktéři vraždy tak zůstávají doživotními nositeli břemene v podobě viny za brutální umučení plnoprávného dědice movitého majetku rodiny Lauschmannových. Denemarková ale nechává pocit viny pouze na dvou postavách, které navíc nebyly přímými aktéry tohoto činu. Postava Ženy a jejího potomka Denise je poznamenána vinou díky neschopnosti tomuto aktu zabránit. Pasivita tak s sebou nese stejný podíl zodpovědnosti za násilnosti, jako kdyby se jednalo o samotné agresory.

Poslední podobou motivu smrti je personifikovaná smrt v očích hlavní postavy Gity. *Ta se totiž, jak sama říká, nevrací odtamtud nasáklá pouze studem, ale zároveň i smrtí.* (Denemarková s. 26) A události zbytku života jí smrt zhmotňují do jakési podoby celoživotního spoluhráče, se kterým se přetahuje o čím dál kratší provaz. Několikeré vyváznutí z tohoto nerovného souboje evokuje u jejích nepřátel otázku: *„Jinými slovy, ptáte se, jak je možné, že ještě žiju?“* (Denemarková s. 106)

Přesto zanechávají všechny události spojené se smrtí bližních a hrozbu smrti jí samotné nesmazatelné stopy v Gitině psychice.

*Já jsem přece tak často nechtěla mít nic společného s tímto světem. Se světem živých.* (Denemarková s. 112)

V posledním okamžiku Gitina života se ukazuje, že přes veškerou blízkost smrti v tolika okamžicích, je na definitivní prohru v boji o život nepřipravena.

*Hák Smrti projel mou hrudí, Smrt vstala a neoblomně tiskla naviják, abych se jí nevysmekla. Jako už tolikrát. Ale já přece ještě nejsem připravena, ještě zdaleka ne, ještě se mi nechce zemřít, chci zakřičet a mrskám sebou, ještě ne, pane Bože, ještě se mi nechce zemřít, ještě nemám vyčištěné zuby, nejsem řádně oblečena, ještě jsem všechno nedořekla...*

*Hlavně se udržet v lati, nezkolabovat, neječet.* (Denemarková s. 230)

### **5.2.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok**

*Hlavně, že neteče krev, říkají. Už bylo dost krve! Ne, nebylo. Poteče víc a víc. Co je fašismus? Peníze. A peníze se budou bránit do poslední kapky krve. Kdyby měly*



*vyvraždit polovinu Evropy, udělají to. Peníze se nikdy nevzdají. Peníze chtějí vždy víc a víc peněz. Lidský život pro ně neznámá nic, ani miliony životů.* (Platzová, s. 92)

*Umění v době revoluce není posláním nebo profesí, ale neurózou.* (Platzová, s. 152)

Těmito citáty z Aaronova skoku je vhodné uvést podkapitolu věnovanou motivu smrti v románu Magdaleny Platzové. Ačkoli spolu na první pohled nesouvisejí, v samotném díle je vztah umění a vnímání světa velmi úzce spjat.

Pokud si představíme umění jako živý organismus, pak je se svou senzibilitou prvním zrcadlem společenských proměn a zároveň prvním prorokem přicházející války. Společnost umělců, do které patří stěžejní osoby tohoto příběhu, se na počátku dvacátých let zmítá v expresionistických vlnách úzkosti ze smrti, ve které dozívají zážitky z první světové války. Přes tento směr filtrují veškeré nadcházející politické změny vedoucí nejprve k fašistické diktatuře ve Španělsku a posléze k nacistickému převratu v Německu. V komunitě mladých umělců uzavřených mezi stojany s plátny je smrt pouze zprostředkována zprávami z doslechu. Působí tak velmi vzdáleně a není vnímána jako potenciální hrozba. Tu nechává autorka své mladé literární hrdiny pocítit teprve v okamžiku, kdy začnou řídnout jejich vlastní řady.

*Berta miluje jejich dům, uzavřený hrubostem a ošklivostí války, dům, kde se vážně a vášnivě hovoří jen o krásných věcech, ať je to vidina, nápad na šaty nebo na hudební větu.* (Platzová, s. 40)

*I v Semmeringu je znát, že je válka, ale zdaleka na tolik jako ve Vídni. V horském vzduchu se jeví snesitelněji i jednotvárný jídelniček, za který se kuchařka paní Meyerové denně omlouvá. Nebýt uzavřených hotelů a prázdných vil se zabedněnými okny člověka by ani nenapadlo, že poměrně nedaleko odtud už třetím rokem v zákopech uhnívají zažíva tisíce mladých mužů.* (Platzová, s. 41)

Dříve než zastihne tuto mladou generaci malířů vlna smrti spojená s Hitlerovým jménem, přežene se nad Vídní španělská chřipka. Přes tisíce obětí však tato smrt není nijak určující v jejich dalším směřování. Stále jsou pohrouženi do svých umělecky rozbouřených nití, kam se smrt jako téma k přemýšlení dostane až s přibývajícimi roky, vzrůstajícími násilnostmi spojenými s režimem a obětmi na životech v bezprostředním okolí.

*Naposledy v únoru, na demonstraci dělníků v Schattendorfu, fašisti zabili bezmocného starce a dítě. Vrahy chytili a jsou teď před soudem. Ale divil bych se, kdyby je*

*osvobodili. Taková je skutečná atmosféra v téhle zemi. Vídeň není celé Rakousko, Berto!* (Platzová, s. 93)

*Často myslí na smrt. Už ne vzrušeně, hrdinsky, okouzleně, dokonce vděčně jako dřív. Vnímá ji jen jako surový a nespravedlivý konec těla. Jeho tělo, jediný možný nositel vědomí označeného jménem Max Jauner, se pohybuje prostorem vstříc svému konci. Tomu se říká čas. Nebojí se smrti obecně, ale své vlastní smrti se bojí.* (Platzová, s. 136)

Tento posun, dozajista ovlivněný také smrtí vlastního potomka na zápal plic, je příznačný pro vystřízlivění Maxových vrstevníků, potažmo celé jeho generace. Smrt jako tvůrčí motiv umělců, jako téma k rozhovorům ve společnosti vídeňské bohémy, jako filosofická pře nad cigaretou v kavárně Slávia přestává být spolu s třicátými léty něčím abstraktním. Poprvé se jich smrt dotýká osobně vzhledem k židovskému původu mnohých z nich. Spolu s prvními perzekucemi, deportacemi do koncentračních táborů a spěšnými odchody do emigrace se začíná na obzoru rýsovat další válka. A válka neznamená nic dobrého pro umění ani pro humanitu. *A proměňující se vědomí a proměňující se realita jsou dvě strany téže mince.*<sup>27</sup>

*Zažil na vlastní kůži už jedno vraždění a cítí, že se připravuje další, možná ještě horší než to první.* (Platzová, s. 137)

V podstatě v textu můžeme najít jednotící pocit pro obě generace, které přežily válku. Tímto pocitem je vina. Vina paralyzující, neodbytná, doprovázející přeživší celý zbytek života. Expresionistický obraz plný emocí a otázek bez odpovědí.

*Copak lze takhle najednou, ze dne na den, nebýt? Co to má znamenat, že já jsem přežila, když oni jsou mrtvi? Jak tomu mám uvěřit? Jak to přijmout? Existuje nějaká duše? Nebo je po smrti jen černo a hnítí? Žiju, a oni jsou mrtvi. Jejich milovaná těla plná červů.* (Platzová, s. 51)

Platzová nevidí v aktu přežití žádný náznak výjimečnosti lidského jedince. Zmiňuje se o přeživších jakoby mimochodem. Neobjevují se žádné sympatie, žádný osobní přístup. Chladná, nezúčastněná konstatování podávají fakta úsporným stylem. *Pochopí z toho, že židé, kteří v Evropě zbyli, přežili omylem, v důsledku chyby v plánování a nedostatku času.* (Platzová, s. 22)

---

<sup>27</sup> LeShan Lawrence L.: Psychologie války. Praha, BB art 2004, s. 66.

*Milan odjel od Osvětami dřív než Berta. Byl mladý, použitelný a přežil.* (Platzová, s. 179)

Generace, která s tímto pocitem viny zápasí, patří v době druhé světové války ke třicátníkům/čtyřicátníkům. O čtyřicet pět let později po pádu komunismu netouží zprostředkovávat své niterné pocity a potlačované vzpomínky ani svým nejbližším, natož veřejnosti. Vzpomínka je se svou hrůzou nepřenositelná, nepostihnutelná. Záznamy z deníku mrtvých sice neztrácejí svou výpovědní hodnotu, ale často jsou příliš bolestné, než aby mohly být vyprávěny generaci pravnoučat. Platzová nabízí velmi zajímavou konfrontaci těchto dvou generací, které od sebe dělí bezmála šedesát let. Neochota a nepřístupnost na straně jedné a nevědomost s povrchním zájmem nepovzbuzeným současným školským systémem na straně druhé jsou střídavou dějovou linkou tohoto příběhu.

Vyabstrahováním jednotlivých vrstev osobních příběhů během čtenářské recepce vzniká celistvá mozaika jejich historie. Odkrývají se malá i velká rodinná tajemství, osobní tragédie a s nimi potlačované emoce, které ovlivňují způsob jednání postav. Neschopnost odpuštění muži, který odešel kvůli holocaustu od rodiny. *Kvůli všem lidem, které Němci zavraždili.* (Platzová, s. 180). Mrtví jako paměť nenávisti, protože je povinnost nenávidět vrahy. *Zapomenout znamená odpustit. Člověk má povinnost nenávidět. Přestane nenávidět a oběť milionů lidských životů rázem jako by nebyla.* (Platzová, s. 21).

Platzová konfrontuje válečné pamětníky s nejmladší generací a s pohledem nezúčastněných, kteří se o válce dozvídali z doslechu. Prostřednictvím setkávání se těchto postav s různými zkušenostmi a názory vytváří přehled možných pohledů na holocaust a události 2. světové války.

Stěžejní pro nejstarší generaci bude bezesporu reflexe smrti jako faktoru modifikující samotnou uměleckou tvorbu. Ta představuje přirozený způsob vyrovnání se s přicházející válkou, která s sebou přináší smrt. Motiv smrti se tak stává jednak podnětem zpracovávaným v konkrétních dílech, ale také předmětem filosofických debat scházejících se umělců.

*Smrt namalovat nelze. Jen ji přežít.* (Platzová, s. 189)

Platzová však nezprostředkovává pouze fikční způsoby uměleckého uchopení smrti, ale zmiňuje v textu dvě reálná básnická díla z českého a rakouského prostředí. Ve

verších Traklovy básně ze sbírky z roku 1918 můžeme jednotlivé obrazy chápat jako vyjádření pocitů celé generace, která prožila 1. světovou válku. Přeneseně by ale svou obecnou platnost neztrácely ani pro prožitky generace následující, kterou ovlivnila 2. světová válka.

*Klage!*

*Schlaf und Tod, die dustern Adler*

*Umrauschen nachklang dieses Haupt:*

*Des Menschen goldnes Bildnis*

*Verschlänge die eisige Woge*

*Die Exigheit. An schaurigen Riffen*

*Zerschellt der purpurne Leib*

*Und es klagt die dunkle Stimme*

*Über dem Meer*

*Schwester sturmischer Schwermut*

*Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt*

*Unter Sternen*

*Dem schweigenden Antlitz der Nacht.*

(Platzová, s. 54, v překladu Ludvíka Vaculíka s. 197 tamtéž)

Toto zlaté podobenství člověka pohlcené ledovou vlnou přicházející války zachycuje Platzová v pocitech nejstarší generace, kde doslova kopíruje obraz z Traklových veršů.

*Všichni mají zkušenost s válkou a se smrtí; působí nejistě. Celá ta úctyhodná společnost se jim rozklížila před očima jako shnilý člun, dál musí plavat každý sám. Divoké vlny a před nimi horizont prázdnoty.* (Platzová, s. 59)

Druhá rovina smrti je spojena s židovským vyznáním, koncentračními tábory a holocaustem. Přestože se některým podařilo toto peklo přežít, prožitá traumata ovlivňují jejich budoucnost a jsou příčinami dalších osobních neštěstí. Velmi dobře tuto neschopnost symbolizuje postava Milana, manžele Berty a následně i Kristýny, který opouští ženu s malým synem a emigruje.

V individualizovaném chápání smrti se setkáváme s úzkostí a strachem z konečnosti lidské existence, které ústí v nekonečně mnoho otázek.

*Kdo je to Berta Altmannová? Kdo je to já, které se ptá? Copak lze takhle najednou, ze dne na den nebyt? Existuje nějaká duše? Nebo je po smrti jen černo a hnutí? (Platzová, s. 51)*

Posledním způsobem práce s tímto motivem se Platzová dotýká návykovosti lidské mysli na bezprostřední přítomnost smrti, která se stává jistou podobou drogy. Bez ní se pak jeví další existence nesmyslná, ubíjející, nenesoucí žádné perspektivy do budoucna. Neustálý strach ze smrti zintenzivňuje život a funguje jako opiát společnosti. Tento paradox autorka neukazuje v kontextu ani jedné ze světových válek, ale sděluje ho prostřednictvím postavy Aarona, který podává svědectví z obléhaného Sarajeva.

*Po třech letech se podařilo prokopat ze Sarajeva tunel, vyprávi Aaron. Ústil těsně za linií obležení, a aby si Srbové ničeho nevšimli, muselo se z města utíkat v noci, po jednom a s minimálním množstvím zavazadel. Podařilo se jim z toho pekla uniknout, odjeli do Francie nebo do Holandska, získali tam dokonce azyl, ale byli nešťastní, vůbec tam nemohli vydržet. Po několika měsících se zase po čtyřech vrátili tunelem zpátky.*

(Platzová, s. 32)

#### **5.2.4. Resumé – motiv smrti a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace**

Jak vyplývá z tematické analýzy tohoto motivu, představuje hrozba smrti během 2. světové války v literárních textech všech tří autorek stěžejní inhibitor změn v identitě literárních postav a jejich vztahu k vnějšmu světu. Ve způsobu práce s tímto motivem můžeme u jednotlivých autorek nalézt jak shodné, tak rozdílné rysy.

Velmi výrazně je motiv zastoupen v rovině spojené s koncentračními tábory a holocaustem. V tomto prostředí se smrt stává nedílnou součástí každého okamžiku a přináší intenzivní citové reakce. Ze strany autorských subjektů dochází k dvojitmu možnému zpracování. Smrt je buď zachycena v kolektivním měřítku, kde není spojena se zvýšenou emocionalitou, nebo je součástí individualizovaného příběhu konkrétní literární postavy. V tomto případě působí i na potenciálního čtenáře mnohem emotivněji. Samozřejmě zde také dochází k větší provázanosti s oběma dalšími motivy.

V souvislosti s motivem Boha a náboženské příslušnosti nacházíme styčný bod ve všech třech románech. Židovský původ je chápán jako atribut, který jedince v době 2. světové války neodmyslitelně spojuje s motivem smrti. Náboženská identita postav je

tak autorskými subjekty konkretizována až se silícími antisemitskými náladami ve společnosti. Potenciální ohrožení s sebou nese ale i jazyková příslušnost k německému národu v poválečných letech.

Společným rysem se románovým textům stává spojení motivu smrti a viny. Vina je jednotícím pocitem všech postav, které se na konci války vrací z koncentračních táborů. Odvíjí se od ztráty rodinných příslušníků a přátel a je spojena s otázkami týkajícími se identity přeživších. Jakékoliv racionální zdůvodnění výběru těch, kteří přežijí, texty nenabízí. Naopak. Chápu tento akt jako chybu v realizovaném plánu. Přežití jedince židovského původu v evropském prostoru v době 2. světové války je možné pouze omylem.

Zatímco se u všech tří autorek vztah náboženské identity a smrti dotýká pouze křesťanství a židovství, jedinečným rysem románu Hany Andronikové je percepce motivu smrti v kontextu majoritního indického náboženství – hinduismu. V prostupujících se časových rovinách můžeme nalézt rozdíly v uchopení smrti vyplývající z kulturních a náboženských specifik obou společností. Nejpodstatněji se promítají do chápání podstaty smrti jako takové a do pohřebních rituálů, kde můžeme zpracování motivu nahlížet přes problematiku gender studies. V konečném důsledku vyznívá okamžik smrti v křesťanské společnosti tragičtěji, neboť nenásleduje akt reinkarnace jako v hinduismu. Smrt je tak spojena s definitivní konečností, která přináší nejnítější pocity u každé z literárních postav.

Zatímco v románech Hany Andronikové a Magdaleny Platzové můžeme definovat smrt jako existenciální ohrožení, v románu Radky Denemarkové se v personifikované podobě stává doslova životním protihráčem hlavní hrdinky. Velmi výrazně modifikuje její vztahy k vnějšímu světu a ovlivňuje i identitu této postavy.

Specifikem reflexe motivu smrti v románu Magdaleny Platzové je jeho úzké sepětí s uměním. Individualizované uchopení smrti je tak obohaceno o umělecký úhel pohledu, který je realizován především prostřednictvím konkrétních děl. Autorka také uměle využívá reálných poetických a dramatických textů, které svým laděním korespondují s pocity literárních postav a ilustrují věrně stísněnost doby před a během války.

### 5.3. IDENTITA

Posledním motivem, kterému se tato práce věnuje, je motiv identity literárních postav a způsob její konstrukce z autorského hlediska. Stejně tak, jako jsme v úvodu této práce definovali dva odlišné způsoby nahlížení na text, musíme nejprve definovat samotný pojem „identita“ a možné způsoby interpretace. Dle dvou významných teorií společenských věd můžeme identitu chápat dvojitým způsobem, přičemž každý z nich znamená odlišnou práci s identitou literárních postav z pohledu autorského subjektu.

Dle esencialismu je identita dána a priori a postihuje tak jedinečnost každého lidského individua, na základě které se odlišuje od ostatních lidských individuí. V případě literárního díla bychom se tedy nutně již na samém začátku museli setkat, co se identity postavy týče, s individuem, u kterého je tento proces vytváření identity již ukončen. Z pohledu autorek by v souladu s touto teorií románové postavy neprodělávaly během příběhu žádný vývoj, ale identita by byla pevně dána v jejich osobní charakteristice.

Druhým pohledem na problematiku je instrumentalistická teorie, která nazírá na identitu jako výsledek osobní volby během procesu socializace. Tato teorie předpokládá, že na základě vnějšího kontextu si každé lidské individuum svou identitu teprve utváří, přičemž je tento proces kontextem ovlivňován. Instrumentalistická teorie nejlépe odpovídá způsobu práce s identitou literárních postav v námi vybraných románech. 2. světová válka a traumatické situace, jež tvoří dějový rámec osobních příběhů těchto postav, jsou determinanty a inhibitory změn v jejich charakteristikách. Identita tak vzniká na základě interakce mezi lidským individuem a vnějším prostředím. Sama autorka modeluje osobní identity svých literárních hrdinek/hrdinů tím, jaký dějový kontext pro tyto postavy vytváří. Důležitou roli zde samozřejmě hraje záměr autorského subjektu posunout v díle své postavy tam, kam je zamýšleno.

Prostřednictvím analytického postupu byly v textech vybrány jednotlivé úseky věnující se identitě literárních postav. Část těchto úseků sděluje autorský subjekt prostřednictvím vypravěče, další jsou produktem převážně vnitřních monologů a přímých promluv jednotlivých postav.

2. světová válka a s ní související násilné akty na psychické i fyzické stránce lidského individua jsou pro tyto románové postavy zátěžovou zkouškou. Ačkoliv zde

opět hovoříme o fiktivních postavách, přesto nemůžeme vyloučit možnou shodu s reálnými psychologicko-sociálními procesy u osob v traumatické životní situaci. K dosažení důvěryhodnosti sdělovaného je pro autorský subjekt nutná znalost této problematiky.

Otázky, které se tímto v kapitole věnované motivu identity nabízejí, jsou následující. Jakým způsobem je identita literárních postav zobrazena? Jak je determinována válečnými událostmi, jakými způsoby jsou tyto situace reflektovány a interiorizovány? Jakým způsobem se projevuje v tomto motivu problematika biologického rodu z pohledu gender studies? A v neposlední řadě se nabízí otázka spojená s rolí textu jako prostředku komunikace mezi autorským subjektem a potenciálním čtenářem.

### **5.3.1. Hana Androniková – Zvuk slunečních hodin**

*My jsme příběhy. My jsme mýty a pohádky. Jsme poezie. Naše životy jsou knihy. Stránky poleptané bolestí a křivdami. Jenže naše knihy skrývají v nitru i listy temnější než tiskařská čerň. Jsme knihy plné otrěsných věcí, o kterých jsme nikdy nechtěly psát. Můžete je zkusit vymazat. Vymazat tiskařskou čerň. Můžete je zkusit vytrhnout. Vytrhnout si srdce z těla. Můžete je zkusit upálit. Ale je ten, kdo hází knihy do ohně, ještě člověkem? (Androniková, s. 281)*

Tuto citaci, kterou je uvedena kapitola věnující se motivu identity v románu Zvuk slunečních hodin od Hany Andronikové, najdeme v jedné z posledních kapitol, jež sama nese titul Jsme příběhy. Implicitně vyjadřuje to, co je pro čtenáře během procesu interpretace zřejmé. A to fakt, že osobní identita literární postavy je během procesu fikčního života, který je v románech zachycen, neustále utvářena a modifikována. Svou vinu na tom nesou jednak vnitřní dispozice každé postavy, ale především vnější události, které do života těchto postav zasahují. Vzhledem k tomu, že podněty bezprostředně související s válkou a všemi jejími nehumánnostmi jsou velmi silným negativním prožitkem, můžeme mluvit v případě identity až o její deformaci. Pod tímto pojmem chápeme trvalou změnu sebeuvědomění a sebeuchopení osobnosti jedince jako jedinečného lidského individua.



Výše zmíněná citace přichází v samém závěru románu a poukazuje v metaforickém obrazu na obecnou vlastnost lidské identity. Tou je schopnost absorpce vnějších podnětů, které v každém člověku zanechávají nesmazatelné stopy. Z pohledu autorského subjektu jde o emociální obohacení konečné rekapitulace motivu identity. Ta přichází na konci války spolu s transporty bývalých vězňů z koncentračních táborů do zničených měst. V konečném důsledku ale naznačuje, že stopy válečných událostí zůstanou přes veškerou snahu o jejich vytěsnění nedílnou součástí osobnosti, ačkoliv po fyzické stránce došlo k rehabilitaci.

*Ani stopa po tetování. Nechala jsem si to odstranit. Chtěla jsem zahladit stopy minulosti. Židovské zákony tetování zakazují. Když mi to udělali, úplně mě to zlomilo. Bylo to jako plivanec do tváře. Celý život jsem se snažila neohlížet se zpátky. Zapomenout. A za celý život se mi to nepodařilo. Ty hrozné věci ve mně zůstaly.* (Androniková, s. 207)

Autorka rozpracovala několik rovin jedné osobní identity, které se v díle vzájemně prolínají a dotvářejí tak charakteristiku jednotlivých románových postav.

První souvisí s jazykem jako prostředkem komunikace a samozřejmě také socializace, která probíhá u lidského individua od útlého dětství. Stěžejními prostředky pro identifikaci sebe samého jsou v románu český a německý jazyk. Bilingvní partnerský svazek, ve kterém se mluví oběma jazyky, stejně jako rozdílná národnostní příslušnost příbuzenstva, je v textu prvkem rozbíjejícím rodinnou identitu. Tato identita s sebou nese ve válečných a poválečných letech ohrožení spojené s příslušností jedince k německému národu. Logickým důsledkem je pozdější popření části této identity, která souvisí se ztotožňováním „všeho německého“ s atributy zla.

*Když byl tatínek doma, mluvilo se německy. Ale maminka na ně mluvila česky. Maminka byla vlastenka a chtěla, aby chodili do českých škol. Tatínkovi to bylo jedno, hlavně aby oba něco uměli.* (Androniková, s. 28)

*Slyšel jsem, že mluvíš perfektně německy. Docela se to teď hodí, protože potřebujeme. Nemluvím německy, řekl. Vyrostl jsem v českém prostředí. Jeho hlas zněl omluvně, ale pevně. Kdysi jsem mluvil německy, ale všechno jsem zapomněl. Všechno. Myslím, že jsem pochopil, proč nechtěl mluvit německy, ale byl jsem si jistý, že nezapomněl ani slovo.* (Androniková, s. 191)

Druhou rovinou, která se ale s jazykovou identitou doplňuje, je vyznání. Ke konkretizaci těchto rovin dochází v románu ale teprve se vzímající se antisemitismem a prvními represemi vůči židovskému obyvatelstvu. Do té doby nejsou tyto součásti osobních charakteristik pro text nikterak určující. Z autorského hlediska je stěžejní určení okamžiku, kdy už jsou tato fakta důležitá pro interpretaci role postavy vzhledem ke kontextu. Kombinace dvojího vyznání a dvojí jazykové identity se v souvislosti se změnami ve společnosti a na politické scéně jeví do budoucna jako velmi problematická.

*On, potomek Němce a Češky s katolickou vírou, ona, dítě českého Žida a německé Židovky.* (Androniková, s. 126)

Čtenář z tohoto konstatování jasně tuší konflikt, který musí vzhledem k situaci v bývalém Československu přijít. Otázku „kdy a jakým způsobem“ pak zodpovídají další kapitoly románu. Konflikty spjaté s jazykovou a náboženskou identitou ale nemůžeme spojovat pouze s vnějším ukotvením postavy v ději, neboť dochází i k jejich projekci do sebe sama.

*Pravidelně jezdil do Vídně. Do krásné Vídně, rozverně a tančící, do Vídně plné zkaženosti a antisemitismu. K příbuzným, kteří nenáviděli sami sebe pro svoje židovství.* (Androniková, s. 148)

Židovské vyznání je pro literární postavy románu *Zvuk slunečních hodin* jakýmsi osobním schizmatem, které je živeno nejen nacionalistickou politikou Německa, ale i reakcí okolí. Text nabízí hned několik příkladů, které demonstrují proměnu myšlení v duchu antisemitistických nálad společnosti.

*Dívá se na fotografii. Jak se jí to mohlo líbit s jedním z nich? Podřadná rasa. Když se změnila doba, rychle se s ním rozešla.* (Androniková, s. 238)

*Ani na pozadí apokalypsy, která následovala, jsem nikdy nezapomněl, jak mi paní Novotná řekla, že Kuba není doma. Když se totéž opakovalo i další den, pochopil jsem, že Kuba není doma pro mě.* (Androniková, s. 136)

Autorka se motivu identity a vyznání věnuje také z dětského pohledu, který s sebou nese přirozeně zvýšenou emocionalitu ze strany čtenáře. První konfrontaci dětské postavy s židovstvím, jako se součástí rodové náboženské charakteristiky, Androniková realizuje díky kontaktu s generací prarodičů. Tím v podstatě dokazuje důležitost rodinných vazeb při procesu socializace a utváření si vlastní identity. Tento

úhel pohledu je spojen s hledáním samotných kořenů a definování sebe sama v příliš složité době konce třicátých let minulého století.

*Opouštěl jsem Prahu s pocitem, že jsem objevil dalšího boha. Po letech jsem pochopil, že jsem objevil něco víc. Prahmotu. Kořeny. Část vlastních kořenů.* (Androniková, s. 117)

Ve třech dějových, geograficky odlišných linkách dochází k realizaci další roviny motivu identity. Ta je spojena, jak už bylo naznačeno, s vnějším prostředím a jeho národnostní příslušností. Androniková vystavěla románový příběh na třech životních etapách svých hrdinů, přičemž každá přísluší geograficky do jiné země. S tím je tudíž spojena i jistá modifikace identity, nebo přesněji řečeno, její částečné přizpůsobení se novým podmínkám. Člověk jako tvor společenský nemůže žít izolován od svého sociálního okolí, proto mezi ním a vnějším světem neustále probíhá interakce. Tři výše zmíněné roviny souvisí s životními etapami hlavních literárních postav románu.

První rovina je logicky spojena s rodnou zemí – Československem. Jak sám text prostřednictvím personifikace rodné země jako své matky říká, není možné tento vztah změnit, protože i matku máme všichni jednu a její „biologický“ (v tomto případě demogeografický) vztah k nám se nemění. Tento vztah je ale samozřejmě ovlivněn osobními prožitky spojenými právě s pobytem v rodné zemi. Obsazené Československo s ostnatým židovským srdcem terezínského koncentračního tábora se pod nadvládou hákového kříže stává v podobě paměti součástí identity literárních postav.

*Závidím vám. Prožila jste kus krásného života v zemi, ve které jste se narodila. Máte vzpomínky, které hřejí. Moje vzpomínky na tu zem jsou těžké jako olovo. Zařaté zuby i pěsti. Je to taková vnitřní válka, kterou vedu se zemí, ve které jsem se narodil. Vlastně s tím neustále zápasím, i když je to asi marný boj.* (Androniková, s. 293)

Druhým vztahem mezi osobní identitou a geografickým určením románového děje je Indie. Tento naprosto kulturně i nábožensky odlišný svět přináší pohledy na motiv identity z několika hledisek. Jsou jimi specifika orientální indické kultury spojená především se systémem kast, majoritním hinduistickým náboženstvím a postavením ženy v indické společnosti. Otázka Jonathana Cullera z jeho Krátkého úvodu do literární teorie, zda literární postavy zůstávají pasivními, nebo se snaží svým konáním ovlivnit osud, je v indickém prostředí zcela bezpředmětná. Lidská identita spjatá se sociálními

rolemi je dle kastovního systému neměně dána a neustále naplňována koloběhem smrti a znovuzrození. Přestože tedy identita individua jako taková nestojí před svou konečností jako v západních náboženstvích, může být předurčena díky špatné karmě k nekonečnému utrpení. Právě zde autorka opět pracuje s dětským hrdinou, tentokrát ale paralelně s postavami z obou světů:

*Pojď se podívat! Jen se podívej na tu Šivorovic bosorku! Lůza! Přes ospalky jsem mžoural dolů. Vidiš ji? Bosorka. Dřív jezdíval starý, ale ten už brzy doklepe, chcípá v té jejich barabizně, už neusedí ani na posteli, tak posílá tu d'áblici. To je osud! Špatná karma. Sávitří. Mohlo jí být tolik co mě, možná o trochu víc, ale bylo to, jako by žila dlouho, dávno přede mnou. Byla starší o několik životů.* (Androniková, s. 131)

Z pohledu genderu má žena v indické společnosti jiné postavení než žena v té středoevropské. Ačkoliv v hinduismu nalezneme ženský i mužský princip božství, v reálném životě je žena svázána pevně danými pravidly, které postava přicházející z evropského prostoru nutně vnímá jako nesmyslná. Autorka několik takových specifik ve vztahu k biologickému ženství zmiňuje. Spadá sem nejen pozice ženy z pohledu náboženství a tradic (např. zmiňovaná tradice Satí u motivu Boha), ale i očekávání spojená s běžnými denními činnostmi (např. praní, vaření, nakupování...).

Svět Indie bychom mohli co do intenzity prožitků postavit rovnocenně vedle času stráveného v rodné, válkou postižené zemi. Přístup k těmto dvěma silným osobním zážitkům bude ale rozdílný. Zatímco veskrze negativní vzpomínky na Československo se postavy snaží vytěsnit do nevědomí, myšlenky věnované životu v Indii jsou vedeny vypravěčskou linkou jako vzpomínková nit celým románem.

Posledním geografickým místem vztahujícím se k motivu identity je Kanada na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Zde je zachycen obraz československých emigrantů, náhodně identifikovaných prostřednictvím dávno nepoužívané rodné řeči, rozplétajících retrospektivně osobní příběhy svých životů. Ne náhodou zde dochází k využití jednoho z atributů osobní identity – rodného jazyka. Český jazyk se stává prostředkem návratu (alespoň symbolického) ke kořenům obou z nich a odhaluje vzájemný vztah v životě těchto literárních postav.

Další rovinou motivu identity, která nejniterněji souvisí s válečnými událostmi, je identita člověka jako vězně koncentračního tábora. Zde dochází k největším proměnám a deformacím lidského sebeuchopení, zde se nachází ona pomyslná hranice,

kde se identita oprostuje od všech atributů lidskosti a samotná lidská existence je psychickým i fyzickým terorem donucena degradovat na úroveň několika zvířecích instinktů. Informaci o této regresi autorka sděluje pouze prostřednictvím vypravěče.

*V poloze bezmyšlenkovitého automatismu pak dělal věci, který by nikdy nevymyslel. Holé instinkty zvířete vítězily nad lidskou rafinovaností.* (Androniková, s. 94)

*Vygumovaný rozdíl mezi člověkem a podsvinčetem. Nepopsatelný smrad jako všudypřítomný průvodce na cestě bůhvíkam.* (Androniková, s. 182)

Tyto instinkty, které provázejí postavy jejich životem v koncentračních táborech a dozajista jim pomáhají přežít, je v textu neopouštějí ani po osvobození. Můžeme velmi dobře identifikovat tytéž tendence v chování zejména v prvních týdnech po ukončení války u osob, u kterých došlo k jejich osvojení. Právě v tomto kontextu je nejlépe vidět destruktivní účinek bezprostředních událostí války na lidskou identitu.

*Konečně jsme odložily vězeňský mundúr. Musela to být výtečná podívaná. Shrbené postavy nad výtečnou tabulí, nulová vzdálenost mezi talířem a rty, srkání, chlemtání. Jak prasata u koryta.* (Androniková, s. 249)

Motiv identity je v tomto románu realizován také prostřednictvím sociálních rolí, které ve společnosti literární postavy naplňují nebo se přinejmenším snaží určitým způsobem naplnit. Sociální role s sebou nesou určitá očekávání spojená například s rodičovstvím. To zobrazuje Androniková dvakrát. Jednou jako přirozený vývoj partnerského svazku, podruhé jako umělý projev, který je důsledkem neuspokojení mateřských pudů v podmínkách koncentračního tábora.

Rodičovská identita v rámci stabilního svazku u prvního případu je ovšem poznamenána odcizením obou partnerských subjektů. To sice nebrání jejímu plnému osvojení této role, ale zpomaluje proces.

*Teprve teď na něj dolehla tíha definitivy. Toto je můj syn, do konce života. Ano, na doživotí. A k tomu další náklad. Tíha zodpovědnosti. Zodpovědnosti za život bezbranného mrněte, které se nikoho neprosilo, aby přišlo na svět.* (Androniková, s. 40)

*Marie Mandelová. Rodačka z Horního Rakouska. Dozorkyně z Ravensbrücku. Jednoho dne skončí na šibenici za zločiny proto lidskosti. Marie Mandelová. Madona s děťátkem. Chodí po táboře s načančaným nemluvnětem v náručí. Týden se Marie Mandelová nosí s malou krasavicí mezi baráky, obrázek jako vystřižený z rodinného*

*alba. Matka a dítě. Nádherná dvojice mezi vychrtlými, hladovými pohledy.*  
(Androniková, s. 241)

Obě výše zmíněné citace byly záměrně ponechány vedle sebe bez přerušení komentářem, aby vynikl kontrast mezi nimi. U první citace je stěžejním motivem nově získaná rodičovská odpovědnost, která je spojena s rolí otce a kterou je nyní nutné integrovat do své osobní identity.

Druhá citace zobrazuje uměle vykonstruovaný vztah mezi dozorkyní koncentračního tábora a cizím dítětem, které přišlo o své rodiče v tomto zařízení. Nepřirozená strojenost a přirovnání k biblickému obrazu Pany Marie podtrhuje absurditu celé scény, která se počíná neobvykle komentářem vševědoucího vypravěče. Jeho úsečným zkratkovitým dovětkem k osudu této vězeňkyně a stylizované „matky“ osiřelého dítěte přesahuje tuto dějovou rovinu a přináší příslib morální satisfakce za uskutečněné zločiny během válečných let.

Podobně jako v motivu smrti i zde se objevuje pocit viny, individuální ale i společenské. Vina je kolektivní břemeno, které visí na krku společnosti, která dopustila válku. Vina je ale i osobní selhání, neschopnost ochránit blízké, neschopnost zásahu proti zlu, neschopnost být aktivním i za cenu sebeobětování se. Pocit viny je jednotící pro celou přeživší generaci, která unikla smrti ve zničených městech či koncentračních táborech. Její stín zahaluje lidskou mysl, která nepropadá euforii z osvobození a nedohlédne ke světlejším zítřkům.

*To je mozek. Zase myslí. Vráti se do normálních kolejí a začne posuzovat, hodnotit. Všichni jsou vinni. Za nedostatek odvahy. Stačí nevidět, neslyšet, nic nedělat. Ano pocit viny. Jak je možné, že **já** jsem přežila? Na úkor koho? Všichni, co přežili, jsou svým způsobem výjimkou.* (Androniková, s. 251)

Posledním aspektem, který autorka v rámci tohoto motivu reflektuje ve svém románu, je niterní potřeba lidského individua milovat a být milován. Tento prožitek je realizován v rámci rodinných vazeb, případně vztahu s životním partnerem/partnerkou. Osobní ztráta tohoto citového opěrného bodu je zobrazena jako nezacelitelná. Neustálé zmítání se mezi nadějí a rezignací ústí v nepřekročitelnou osamělost, která ve své podstatě usmrcuje touhu žít. Definitivní ztráta části této osobní identity nemůže být nahrazena jinou. Intenzita emoční ztráty a vyprázdněnosti je v textu spojena s obecně užívaným atributem lásky a citu, s lidským srdcem.

*Pět let nato umřel. Doktoři mi řekli, že měl srdce na kusy. Obě chlopně jako cedník. Dnes vím, že je možné, aby člověk zemřel, a přitom existoval. Byla to pravda. Můj otec byl zombie. Mrtvý nemrtvý. Žil bez duše, bez života.* (Androniková, s. 291)

### 5.3.2. Radka Denemarková – Peníze od Hitlera

Román *Peníze od Hitlera* je literárním prostorem pro jednu ústřední postavu – Gitu Lauschmannovou. Na jejím osobním příběhu je vystavěno celé dílo, s její identitou jsou oživeny i role vedlejší postav. Jejich závislost vyplývá ze způsobu, kterým se Gitina životního příběhu dotýkají. Když využijeme podtitul románu, bude naše otázka znít: jakým způsobem jejich existence jako chybějící část zapadá do mozaiky osudu hlavní literární hrdinky? Pokud budeme sledovat stejnou časovou osu jako autorka, mohli bychom Gitin osobní vývoj zachytit od jejího dětství až k okamžiku smrti. Největší pozornost vypravěče logicky ulpívá na dramatických životních situacích, které bezprostředně souvisí s 2. světovou válkou. Jelikož válka přichází v době, kdy je Gitina postava v adolescentním věku, můžeme předpokládat, že proces socializace u ní stále ještě nebyl dokončen. Traumatické životní zkušenosti, které během válečných let získá, se tak do její mysli, do osobní identity, otisknou o to silněji.

Denemarková modeluje svou postavu po psychické stránce velmi detailně. Využívá vnitřních monologů, které ve vztahu mezi čtenářem a hlavní postavou románu navozují jistou intimitu. Ta je posílena také využitím *ich-* formy, díky které je čtenáři zprostředkován příběh ze subjektivního hlediska. Gita je zde nejen hlavní postavou, ale i fiktivním vyprávěcím subjektem, který jedinečným způsobem zrcadlí napětí mezi vyprávěcím a vyprávěným a podtrhuje tak před vnějším dějem vnitřní dění, které se za fabulí skrývá.<sup>28</sup>

V Denemarkové práci s motivem identity můžeme vytyčit několik rovin, které můžeme považovat za charakteristické pro celé dílo. První z nich je způsob práce s onomastickou a toponomastickou kategorií jmen v románu. Už samotné jméno rodné vesnice hlavní hrdinky je příznakové. Puklice – krom jiného také pracovní název, který byl před tiskem nahrazen současným titulem. Samo ve svém názvu nese dvě možnosti

---

<sup>28</sup> Vlašín Štěpán: *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel 1984, s. 148.

jeho interpretace vzhledem k osobě Gity Lauschmannové. Prvním z možných pohledů je vnímání bývalého domova jako místa, kam je nemožné se jakýmkoliv způsobem definitivně vrátit. To dokládají také neúspěšné Gitiny návraty během následujících šedesáti let po ukončení 2. světové války. Tato nemožnost je symbolizována právě trhlinou, kterou ve vztahu obyvatel Puklic a osobou Gity rozevřela válka. Následující citace vypravěče pochází ze samého závěru díla, z posledního pátého pokusu o návrat, kdy už je zcela jasné, že jde o neuskutečnitelný záměr.

*Puklina mezi tehdy a nyní, puklina mezi Gitou Lauschmannovou a nimi, puklina v mozku, která rozštěpila život někdejší holčičky, je nezacelitelná, v rozměrech její postavy. Hrobu znovu a znovu vykopávaného.* (Denemarková, s. 215)

Domov, který symbolizoval pro mladou dívku veškeré osobní jistoty, který byl místem spjatým s předválečnou identitou, je po válce spíše otráveným ostnem než konejšivým místem k životu. Přesto, nebo právě pro tuto náhlou vytrženost z něj, je také oním magickým bodem, který neustále vábí vzpomínkami a popouzí k návratu. Touha navázat svůj život tam, kde byl transportem přerušen, vyvěrá z poválečného hledání svých kořenů, své identity. Jakkoliv se ukazuje nemožné na předválečná léta navázat.

*Důkaz, že jsem doma. Důkaz, že neblázním. Důkaz, že sem skutečně patřím. Jak puklice na hrnec.* (Denemarková, s. 29)

V okamžiku, kdy je nemožnost návratu evidentní, se mění rodná vesnice v pouhé odkladiště emocí a vzpomínek, které jsou v nové identitě nežádoucí. Symbolický hřbitov bývalé Gity Lauschmannové, to je nová role bývalého domova, který už obsadili jiní.

*V Puklicích své vzpomínky odhazovat můžu. Dnešek ukázal, jak je můj návrat nežádoucí. Čistím se v Puklicích; vymezené smetiště mých minulostí.* (Denemarková, s. 171)

Zvláštním způsobem pracuje autorka na začátku románu s vlastními jmény osob. Nové obyvatele zkonfiskovaného židovského statku pojmenovává pouze obecnou biologickou identitou muž/žena (náhražka za vlastní jméno psána s velkým písmenem). Zlomovým okamžikem je osobní konfrontace během prvního návratu, kdy Gita odhaluje identitu svou i svého okolí. Ale zatímco k Muži přiřazuje z paměti vylovené jméno a konkretizuje jeho vztah ke své bývalé i současné identitě, jeho partnerku, Ženu, ponechává beze jména. Toto respektuje i vypravěč, který označení postavy přejímá



a používá ho v celém díle, krom jednorázové výjimky během asistence na Gitině útěku z rodné vesnice.

*Já tady bydlím. Já jsem Gita Lauschmannová.* (Denemarková, s. 25)

*Muž si mě pohledem měří, mluví k Ženě.* (Denemarková, s. 26)

*Mlely a mlely, než pochopily, že žlut v Ženiných vlasech nejsou kulaté natáčky.* (Denemarková, s. 241)

*„Marie! Máno, slyšíš? Kde se furt couráš? Pod' už si lehnout.“* (Denemarková, s. 52)

Podobně se prostřednictvím hlavní postavy vyjadřuje k minulosti, k době strávené v koncentračním táboře. Nejen že není důležité jeho vlastní jméno, ale za samotné sousloví si nachází substituci, kterou důsledně dodržuje do emočně vypjatého rozhovoru s novými nájemníky svého bývalého domova. Teprve zde se mění neurčité *odtamtud* (v textu vždy kurzivně) v konkrétní Umřeli *tam. V koncentračním táboře.* (Denemarková, s. 33)

Zcela zvláštním případem je využití básnických tropů *pars pro toto* u bezejmenné ženy v koncentračním táboře, která pro hlavní hrdinku znamená chvilkové odehnání samoty. Synekdocha symbolizuje redukci lidského individua na pouhé vězeňské číslo, splynutí s masou, anonymitu tisíců transportovaných.

*Kytičkovaný rukáv poslouchá a neslyší.* (Denemarková, s. 67)

S vlastními jmény velmi úzce souvisí jazyková rovina, neboť i vlastní jména jsou nositeli rozhodujícího významu; udávají totiž nepřímou národnostní identitu (tak je na tuto problematiku postavami románu nahlíženo). U jmen, která jsou svolná k překladu, se tak v příhodné situaci děje. Toto symbolické převlékání pláště jen podtrhuje nevalnou osobní charakteristiku samozvaných oplatitelů válečných křivd.

*„I na té vaší napomádané paruce, Kleine.“ Holič sebou polekaně trhne. Vypískne. „Já se jmenuju Malý, paninko, Vlastimil Malý. Rodilý Čech. Dycinky rodilý Čech.“* (Denemarková, s. 136)

Opět se zde dostáváme k problematice jazykové příslušnosti, kdy je aktivní používání německého jazyka a národnostní smíšenost partnerství zárukou komplikovaných životních situací. Německé příjmení, smíšené manželství rodičů, německého žida a české katoličky, česká občanská příslušnost, Gita Lauschmannová. Androniková velmi dobře zachycuje prostřednictvím této rodinné identity nemožnost kamkoliv patřit. Pro obě strany představuje tato kombinace jazykových a náboženských

vztahů něco nepřijatelného. V době války a bezprostředně po ní s sebou nese tato identita znamení výlučnosti. Podobně jako Davidova hvězda, vytetované číslo z koncentračního tábora či bílé pásky poválečných Revolučních gard.

Pro dospívající dívku je v tomto „meziprostoru“ velmi těžké definovat určitým způsobem svou identitu, když je neustále konfrontována s negativními předsudky. Právě zde, mezi židovskými transporty do koncentračních táborů a poválečnými odsuny Němců z území Čech, dochází k vytváření oné pomyslné trhliny v Gitině životě, která narušuje nejen vztahy s jejím okolím, ale především vztah k sobě samotné.

*„Mám československé občanství. Jsem...“ „Němka.“ „No a co. Jsem česká Němka.“ „To je němlich to samý. Česká, ale Němka.“ „Heleďte, vrátila jsem se odtamtud, kde do mě zas hustili, že jsem Židovka.“ (Denemarková, s. 48)*

Tento rozpor, se kterým je postava hlavní hrdinky neustále konfrontována, jí brání navázání důvěryhodných, bezproblémových vztahů s vlastní rodinou. Spolu s rodinnou tragédií v podobě vraždy čtyřměsíčního syna, následné sebevraždy svého muže, ztráty rodiny během války a nemožnosti navázat na umlčenou identitu se u Gity Lauschmannové objevuje celoživotní anamnéza:

*Rýpala jsem se celý život v cizích tělech. Abych vyrýpla, vydlabala a našla místo, které je určující. Mohla jsem se dotýkat jenom lidských těl, která jsou zmrtvělá. Tuhá. Živých se dodnes dotýkat bojím. (Denemarková, s. 86)*

*Mívám tak po těch letech pocit, že se to stalo někomu jinému. Že se mě to vlastně netýkalo a netýká. (Denemarková, s. 127)*

Efekt zcizení se sama sobě, který je patrný v druhé citaci, je průvodním jevem Gitina vyprávění od samého počátku. Uvězněná, osamělá, pod tlustou vrstvou ledu, která ji odděluje od světa živých. Bezmocné čekání. Křivdy minulosti Denemarková věší na svou hlavní hrdinku jako doživotní břemeno, které je odsouzena nést.

Formu viny jako celoživotního břemena za násilí na nevinné oběti nesou v textu i další postavy. Vina za vraždu Gitina bratra ale není spojena s aktéry činu, nýbrž s nepřímými účastníky, Ženou a jejím nenarozeným dítětem. Žena jako pasivní účastník, který nezabránil tomuto zločinu, dovoluje přenesení viny na svého potomka. Do detailu vylíčený obraz nic netušícího dítěte objevujícího kosterní pozůstatky v jabloňovém sadu je románovým prologem, jehož pojítka na hlavní postavu Gity budou teprve osvětlena.

*Ale Denis je vidí. Vidí muže a Ženu, jak horlivě odhrabávají zeminu kolem místa jeho pokladu, zorávají půdu jeho lebky, prohmatávají lůžko neznámé bytosti. Dlouho nezmizí z Denisových dětských představ. Až za dva roky ji překryje a vytlačí narození sestry Nataši. Kdy ho začne fascinovat křehkost a krása živého lidského těla.* (Denemarková, s. 16)

*Odplivne si. Ještě vězel v matčině těle a už zabíjel. Pěkná zjištění o sobě samém. K šedesátce.* (Denemarková, s. 181)

Odhalení rodinného zločinného tajemství přináší Denisovi totožné pocity, které zmiňuje Gita po návratu z koncentračního tábora domů. Efekt zcizení se sám sobě funguje i na straně agresorů.

V Ženině případě je učiněn pokus o odčinění této spoluúčasti na zločinu. Prostředkem k tomuto je symbolicky zkapalněná vina v podobě jablečného džusu z inkriminovaného sadu. Namísto aktu odpuštění však následuje opět přenos této viny na svého již dospělého potomka. Jeho vina zůstává bez dalšího přenosu celoživotním psychickým traumatem.

U postavy Gity se opět setkáváme s vinou, která souvisí s přežitím v koncentračním a následně sběrném táboře, na rozdíl od ostatních členů rodiny. Tento neodbytný pocit provinění je u její postavy propojen s určitým mementem na prolitou krev jejích nejbližších a to v podobě čas od času se objevujících stigmat. Ta se objevují v emočně vypjatých situacích, ve kterých se vynořují na povrch rozjitřené vzpomínky na válku.

Poslední rovinou motivu identity v Denemarkové románu je postava Gity a její sebeuvědomění, válkou deformovaný pohled na sebe samu a její okolí. Na první pohled je neobvyklá metaforičnost, kterou se autorka snaží postihnout bohatost vnitřního života, který nám prostřednictvím hlavní postavy v roli vypravěčky dává nahlédnout.

*Vyžírají mršinu, jsem přece mršina, dutá mršina, řekl to sám vážený pan Stolař.* (Denemarková, s. 35)

*Jsem ryba chycená do sítě. S klátivými, oteklými ploutvemi a vystouplými žábami. Ryba podchycená, poponášená a vzápětí vhozená do zrezivělé zpívající kádě. Bez vody.* (Denemarková, s. 39)

*Nejsem žádné dítě, mám odkryt šedivou stařenu schoulenou pod kůží?* (Denemarková, s. 40)

*Zápach těla, zápach, který tak důvěrně znám odtamtud. Jsem skládka pukavců.* (s. 44)

*Zrůdná mičuda s výčnělky.* (Denemarková, s. 47)

Jakkoliv se v této rovině může zdát, že postava Gity byla stvořena pro celý tento román jako oběť, ve skutečnosti dochází „vpádem“ původní obyvatelky do rodné vesnice k převrácení rolí. Ačkoliv stále zůstává její postava poznamenána traumatickými událostmi spjatými s válkou, mění se v pohledu nového osazenstva bývalého domova z role oběti v predátora. Ačkoliv by v této pozici mohla být díky rehabilitaci svých rodičů zřejmě úspěšná, není její postavě dopřáno materiálního ani morálního zadostiučinění. Jistou roli v tom sehraje i absurdita spojená s nabízenými finančními prostředky z česko-německého Fondu budoucnosti. Prostředky náležící osobám vězněným v koncentračních táborech jsou v Gitině případě příliš spjaté s bolestnou historií jejího života, než aby je mohla použít k alespoň symbolickému očištění jména své rodiny. Vina na straně jedné a křivda na straně druhé tak zůstávají v tomto románu nevykoupěny.

### **5.3.3. Magdalena Platzová – Aaronův skok**

Velmi úzký vztah k umění, který jsme mohli velmi dobře pozorovat u předchozích dvou motivů boha a smrti, nalézáme i zde. Ve spojení s osobní identitou však dosahuje pomyslné kulminace, proto bychom mohli mluvit o samotné umělecké identitě jako výrazovém prostředku lidského individua. Způsobu uchopení umění, inspirace nebo samotného uměleckého díla autorka využívá jako prostředku sebereflexe. V té se odráží atmosféra obou světových válek a meziválečné i poválečné Evropy podobně jako v umění.

*Nenechala po sobě moc obrazů. Stejně jako interiéry pojednávala i své vztahy, chtěla žít pravdivě, vně všech klišé, pohodlných lží a sebeklamů. Čistota, pravdivost, svoboda, to byla asi výzva celé Bertiny generace.* (Platzová, s. 12)

Platzová staví svůj román na třech stěžejních ženských hrdinkách, jejichž životní etapy se rozprostírají napříč celým dvacátým stoletím. Každá z nich symbolizuje určitým způsobem generaci svých vrstevníků s jejich problémy a nejistotami. Pouze dvě z nich ale nechává prostřednictvím jejich deníků porušit objektivitu, se kterou vypravěč odkrývá osudy všech tří žen. Tyto záznamy autentického deníkového charakteru jsou

obrazem niterných postřehů z oblasti umění, filosofie a psychologie vztažené k osobní identitě pisatelky. Primárním cílem těchto fiktivních záznamů není podání svědectví ale spíše vnitřní potřeba projevu individua a jejich zveřejnění stran autorského subjektu přináší do textu prvek intimity ve vztahu mezi postavou a potenciálním čtenářem.

Ačkoliv by se mohlo zdát, že se k minulým generacím Platzová vrací pouze zprostředkovaně pomocí vzpomínek a deníkových záznamů, ve skutečnosti dochází v románu k prolínání několika časových rovin, díky kterým je nám umožněno nahlížet na vývoj těchto literárních postav přímo.

Při detailním pohledu na práci s identitou literárních postav můžeme u této autorky rozlišit několik rovin, které u tohoto motivu vystupují na povrch. Tou nejvýraznější je bezesporu umělecká identita. Týká se především postavy inspirované osudem rakouské umělkyně Friedl Dicker-Brandeisové, zástupkyni starší generace, která prožila obě světové války. Tuto postavu, Bertu, 1. světová válka zachycuje na počátku její umělecké tvorby, kdy se její identita teprve utváří. Přelétavý zájem utkví zpočátku na textilní tvorbě, do které projektuje nejen své osobní emoce, ale i touhy společnosti. Zde poprvé poukazuje autorka na provázanost osobního vnitřního a vnějšího uměleckého života.

*Souvisí to s myšlenkou nového umění, se snahou přetvořit lidský život s jeho průmyslově vyráběnými prvky v umělecké dílo. Udržet ducha tam, odkud rychle utíká. Tak nějak.* (Platzová, s. 38)

Pocity Bertiny generace nechává Platzová zhmotňovat v umění. Díky tomuto pohledu se stává vlastní tvorba jakousi svědeckou výpovědí o mladých autorech a jejich pohledu na svět. Umění je jako jeden z projevů lidského individua možné chápat i jako prostředek ke společenským změnám, které by mohlo iniciovat.

*O čem vlastně pořád mluvíme? Nejvíc samozřejmě o umění: co to vlastně je, jaký je jeho úkol v dnešním světě. Jak můžeme uměním svět změnit. Co je potřeba změnit.* (Platzová, s. 61)

*Znovu opakoval, že musíme fungovat jako model tvůrčího a zároveň demokratického kolektivu. Pokud obstojíme, bude to důkaz, že je opravdu možné z lidského materiálu vybudovat lepší svět. Proto je to tak důležité. Znovu debata o laboratoři a novém člověku.* (Platzová s. 62)

U postavy Berty je umění prostředek k vyjádření toho, co je nemožné otevřeně říci, osobních postřehů zapisovaných do deníků. Sešity se svědectvím Bertina osobního nitra jsou také určitým překlenovacím můstkem mezi jednotlivými generacemi, konkrétně mezi ní a její životní přítelkyní, která se svými vrstevníky dospívá ve třicátých letech minulého století, kdy se v Evropě schyluje k další světové válce. Ačkoliv tyto dvě generace nedělí velký věkový odstup, je vzájemné pochopení životního pocitu, tak specifického jako byla sama doba, téměř nemožné. S časovým odstupem a s pomocí pozůstalosti v podobě deníkových záznamů je Bertina přítelkyně, Kristýna, schopna poskládat z poznámek a vzpomínek skutečný obraz své životní inspirátorky.

Podobnou nemožnost pochopení rozprostírá Platzová i mezi Kristýninou vnučkou Milenou, zástupkyní nejmladší generace. Jestliže období dospívání bylo pro Bertinu generaci spjato s bohémskou Vídní a kulturní scénou ve Výmaru či Berlíně a pro Kristýninu generaci znamenalo především nejistotu ve stále úzkostnější Evropě, pak pro Mileniny vrstevníky a především pro ni samotnou je toto období hledáním identity, definováním sama sebe. Tento proces, který byl u předchozích generací urychlen příchodem války, se zdá být v době svobody, míru a neomezených možností těžké ukončit.

*Protože nejsem dost skutečná. Chceš říci statečná. Ne, skutečná. Prostě si často připadám, jako bych pořádně nebyla. Jako nějaký takový...odraz. Třeba moje babička to nechápe vůbec. Říká, že se ještě hledám. Ale to není pravda. Já nikdy nebudu jako ona. Myslím, že by za to svoje umění dala život. Dal bys za něco život?* (Platzová, s. 29)

Největší propastí, logicky odvoditelnou z časové distance mezi jednotlivými generacemi, představuje spíše symbolický vztah postavy Berty a Mileny. Charakteristickým rysem pro Milenu a její vrstevníky je pouze obecné, povrchní povědomí o obou světových válkách. Při bližším kontaktu s bolestnou historií vlastního národa nechává autorka vytrysknout nečekané emoce, které překvapí nejen Mileninu postavu, ale i její okolí. Ukazuje se, že události a osudy z válečných let nejsou zdaleka tak vzdálené, jak si Milena původně myslela. Naopak. Jejich schopnost přinášet emočně silné reakce a neustále platná výpovědní hodnota je pro Milenu impulsem k osobní reflexi této nelehké doby.

*Milena jede do Terezína poprvé. Na školní exkurze tam kupodivu nejezdili. Učebnice nikdo nebral vážně, stejně jako celou školu a stát a všechno, co s tím souviselo. Nemělo smysl se tím zabývat. (Platzová, s. 18)*

*Najde ji zhroucenou u dřevěného sloupu, zařatou do klubka, rukama si zakrývá obličej a otrásá se pláčem. Je to hrozný, vzlyká Milena. Nemůžu vůbec pochopit, že něco takovýho mohlo stát! (Platzová, s. 23)*

Odkrytí osobních příběhů těch, kterým 2. světová válka zasáhla do jejich životů, je u její postavy umocněno ještě dalším zjištěním. Tím je odkrytí vlastních židovských kořenů, díky kterým je původně vzdálený osud židovského obyvatelstva během válečných let náhle historií vlastní identity. Pod pečlivě střeženým tajemstvím se ukrývá Kristýnin manžel, bývalý partner Berty, který po návratu z koncentračního tábora emigroval do Izraele. Zážitky, příliš spjaté s traumatickými vzpomínkami, vedou u této postavy k opuštění sociální role a identity otce a manžela. V této volbě je útek pokusem o nové sebeuchopení, které nebude svázáno s prizmatem minulosti.

*Nejde o to, že jsem žid, ale o to, že jsem přežil. Přežil jsem Osvětim. Ale jak jsem měl přežít po ní? S tím jsi mi nepomohla. Nemohl jsem předstírat, že se nic nestalo, že svět je zase v pořádku tak, jako vy všichni kolem. (Platzová s. 186)*

Neschopnost navázat tam, kde byla před válkou společenská role opuštěna, a obtížné obnovování plnohodnotných vztahů je typickým rysem postavy Kristýny a jejího bývalého manžela. Velký podíl na této neukotvenosti v poválečné společnosti nese pocit viny, díky kterému jsou tyto postavy nuceny hledat novou akceptovatelnou identitu. Kristýna se díky prozrazení rodinného tajemství, po léta zapíraného a překrucovaného, částečně od tohoto pocitu oprošťuje. Platzová její postavu ale nechává až do jejího konce nést bolest v podobě neupřímného vztahu ke své přítelkyni Bertě. Neschopnost překročit hranice vlastní sobeckosti vůči osamělé trpící přítelkyni jsou nejnápadnějším pocitem v bilancování Kristýnina života.

*Ani jsem se nepohnula, předstírala jsem, že spím. Toužila jsem po jejím muži a Berta mi překážela. V poslední chvíli našeho přátelství, v jediné chvíli, kdy bych jí snad mohla být k něčemu dobrá, mi překážela. Při všem, co pro mě znamenala a co pro mě udělala. To je ta hrozná pravda. (Platzová, s. 177)*

V závěru románu Kristýnina postava přináší odpuštění muži, který ji kvůli tomu, že přežil válku, opustil. Tímto symbolickým aktem je odpuštěno zároveň i jí. Podobná

interakce probíhá ale i v rámci vztahu s rodinou, která neměla ponětí o svém položidovském původu. Tímto momentem je románová role této postavy ukončena.

Podobně pracuje autorka i s postavou Berty. Její příběh spolu s románem končí zplynováním v koncentračním táboře v Osvětimi. Teprve zde ale dosahuje určitého profesně-uměleckého zadostiučinění v kreativní práci s dětmi. Životní smysl přenechat něco ze svého učení a své umělecké stránky osobnosti ostatním je v samotném závěru života naplněn. Tato satisfakce se zdá být o to silnější, neboť je spojena s dětmi. Ty pro Bertu – umělkyni představují individua nespoutaná předsudky a neomezená ve své fantazii. Své poznatky, které se snaží prostřednictvím kreativních činností dětem předat, chápe jako směrodatné v jejich dalším směřování.

*Dobrý učitel osvobozuje. Chci věřit, že tu schopnost mám.* (Platzová, s. 134)

Nejmladší ze tří hlavních hrdinek, Milena, je ale uchopena autorským subjektem jinak. Zatímco životní osudy Berty a Kristýny dospějí během románu ke svému konci, Milenina postava je předurčena k pokračování příběhu mimo tento román. Hlavní podstatou role této hrdinky není ukončení procesu sebeidentifikace vzhledem k vnější společnosti tak, jako tomu bylo u obou výše zmíněných žen. Tím důležitým se ukazuje nasměrování hledání vlastní identity v závislosti na zkušenostech a podnětech, které během románového příběhu získává. Stěžejním impulsem je odhalení židovských kořenů ve své rodině a mužský element, který do jejího života zasáhne.

Krom Bertiných přátel a milenců z řad umělců je nejdůležitějším mužským faktorem postava sefardského žida, izraelského kameramana Aarona. Na rozdíl od emočně rozbouřené Mileny je stylizován jako emočně vyrovnaný, děním nedotknutelný muž, který ale paradoxně k této počáteční stylizaci přebírá pocit neukotvenosti a neskutečnosti od Mileny.

*Ta žena je cizí, a přesto jí nechce ranit. Nikoho nechce ranit. Nechám si to ještě projít hlavou. Od té doby, co se vrátil do Jeruzaléma, má pocit podivné neskutečnosti.* (Platzová, s. 106)

Iluze konečně uspořádaného života se Aaronově postavě rozpadá pod rukama. Bližší pohled na jeho charakteristiku přináší značně neutěšený obraz nedostatečné role otce, neuspokojivé role bývalého manžela i současného milence. Ve skutečnosti tedy životní pocity obou korespondují. Na rozdíl od postav Berty a Kristýny ale ani jeden nemá bezprostřední zkušenost z 2. světové války. Milena vzhledem ke svému věku, Aaron



jako sefardský žid díky tomu, že se jeho rodiče po emigraci z Maroka usadili v Izraeli. S tímto tématem se oba blíže setkávají až během natáčení dokumentu o umělecké a životní dráze Berty jako umělkyně. Pro Milenu je téma války jako takové něčím zcela novým, Aaron disponuje zkušenostmi, které získal během svých pracovních cest.

*Má pravdu, říká si, jenomže člověk už si to tak nepřipouští. Vyrůstal jsem s myšlenkou na holocaust a zvykl jsem si na ni.* (Platzová, s. 23)

Zpočátku vědomě udržovaný odstup doprovázený silným pocitem nezávaznosti ve vztahu těchto postav je po odkrytí židovského původu Mileniny rodiny krokem ke sblížení. Vybízí totiž k překročení pomyslné trhliny mezi Aaronovým a Mileniným světem. Do jisté míry je tento akt vytržení se z neuspokojivé životní role symbolizován už samotným titulem, jehož plné pochopení ale přináší až závěr románu. Aaronův skok nabízí možnost nalézt osobní identitu v rýsujícím se vztahu pro obě postavy.

Velmi často konfrontovaným motivem v rámci biologické identity muže a ženy je typizování sociologicko-společenských rolí. Platzová spojuje tuto problematiku především s postavou Berty, v jejíž nitru jsou spojovány hned tři role. Ta první, zcela přirozená, je role ženy. Druhá, jí samou zvolená, je role umělkyně. Tou poslední je role partnerky a s ní spojená, toužebně očekávaná, role matky. Slučitelnost těchto tří rolí, obzvláště v první polovině dvacátého století, se ukazuje jako velmi problematická. Snaha naplnit tyto role přináší postavě Berty vnitřní rozpory, které často reflektuje prostřednictvím svých deníkových zápisů.

Z hlediska gender studies bychom mohli považovat roli partnerky tak, jak je chápána jedním z Bertiných přátel, jako typické dogma výchovy mladých dívek první poloviny dvacátého století.

*Tak se vdej, mělas přece nabídky, křičí na ni Max. Uvaž si zástěru a hurá k plotně. Hurá do společné postele. A natáčky na hlavu. A v sobotu tancovat. A v neděli, v neděli mu upeč husu! Porod' hromadu dětí, které ti pod peřinou nadělá. Utírej jim zadky. Ale na umění, na to zapomeň! Tam není pro hospodyně místo.* (Platzová, s. 86)

Tento vnitřní rozpor mezi uměleckou identitou malířky a společností očekávanou rolí manželky hospodyně vede k tomu, že se Berta není schopna ani jedné z rolí bezvýhradně oddat. O to častějším námětem jsou v jejích myšlenkových pochodech a rozhovorech s přáteli. V zápiscích věnovaných rozhovoru s psychologem autorka odkrývá, že její postava zosobňuje neustálé naplňování vzorce vztahu k otci.

Tento nevyvážený a nenaplněný vztah je důsledkem hledání podobného modelu i ve svých partnerských svazcích, což logicky přináší opětovné pocity neuspokojení a citové frustrace. Ta postihuje i její poslední vztah, který je ukončen deportací do koncentračního tábora. Paradoxně právě zde je konečně schopna upnout svůj talent a schopnosti k jednomu cíli. Nenaplněnou touhu po mateřství, která Bertinu postavu uvrhávala spolu s neuspokojivými partnerskými vztahy do bezútěšné samoty, alespoň částečně kompenzuje role učitelky kreslení pro kroužek terezínských dětí.

*Určitě ve vlaku skončila alespoň se dvěma cizími dětmi, všude se na ni věšely. A ženy, které vedly anebo nesly dítě, šly do plynu automaticky. Uklidňovala a těšila něčí děti, dokud se nezadusily. (Platzová, s. 166)*

Válka tak Bertě pomáhá naplnit alespoň jeden z životních cílů. Dítě je u této postavy stěžejním objektem k naplnění sociální role matky, ale i klíčem vedoucím k umělecké svobodě a spontánnosti v posledních okamžicích života.

*Jdu životem zahleděná sama do sebe, do svých strachů a frustrací, a to mě ochromuje. Jsem jako ústřice, kterou je potřeba otevřít nožem. Ten nůž, to je dítě. (Platzová, s. 135)*

Vztah umění a dítěte souvisí v tomto románu velmi úzce s biologickou identitou. Platzová Bertinou postavou nastiňuje rozdíl mezi pohledem na mužský a ženský tvořící subjekt. Mužské ego, čistě sobecké, je na rozdíl od ženského schopno tvořit zcela egoisticky, nezávisle na okolí. Žena umělkyně je oproti tomuto chladnému, monumentalizovanému tvoření předurčena k osobní otevřenosti vůči svému okolí. To s sebou nese i větší riziko zranitelnosti, ale také větší hloubku samotného uměleckého aktu.

*Musím se vám přiznat, že mne nejprve ani nenapadlo, že by to mohlo být dílo mladé ženy, skoro dívky. Myslela jsem, že ji vytvořil starý muž, že do ní uzavřel svou celou životní zkušenost, s bolestí, s osamělostí, a zatím vy! (Platzová, s. 114)*

Postava Berty v Platzovém románu je předurčena trpět. Ať už se jedná o nenaplněnou identitu ženy/matky díky předčasně ukončeném těhotenství, neúspěšné soužití s partnery či neschopnost svobodné umělecké tvorby. Plně naplňuje tezi zmíněnou postavou Nesmrtelné, jakési metamorfózy personifikovaného ženského umění.

*My ženy si musíme pomáhat. Je to tak těžké, náš úděl, myslím. Poddala jsem se lásce a zmařila tak všechny svoje schopnosti. Vůbec nepochyboval o tom, že jeho dílo má přednost před mým.* (Platzová s. 115)

V podobě ženství je Bertiným opakem Milena. Mladá emancipovaná žena podmiňující vyrovnanost jediným faktorem – mužským elementem. Ve vztahu k němu vykazuje ale značnou míru nezávislosti, díky které není schopna pochopit podstatu Bertina stěžejního životního vztahu. Vztahu spojujícího oblast uměleckou i osobní, v obou oblastech ale nenaplněného.

*A ty tomu rozumíš? zeptá se Milena. Že ženská zůstane tolik let s ženatým chlapem, který s ní nechce žít? Že ta ženská kvůli němu chodí na jeden potrat za druhým, takže už pak nikdy nebude moct mít děti? To ti připadá normální?* (Platzová, s. 97)

Milenina postava nabízí perspektivu vztahu, který by mohl být v porovnání se vztahy druhých dvou ženských hrdinek úspěšný. A to nejen pro ženské hrdiny románu, ale narozdíl od nevydařeného manželského svazku a nenaplněného mileneckého vztahu i pro postavu Aarona.

Mužský i ženský princip se v románu Magdaleny Platzové neustále střetává v oblasti umění, na poli osobních vztahů, naplňuje dogmata spojená se sociálními rolemi a rozvíjí možnosti na těchto dogmatech nezávislé.

Na straně jedné nabízí pohled na manželský svazek jako vyčpělé instituce, na straně druhé díky mužskému principu dokáže zobrazit hloubku ženské umělecké tvorby. A jen mužský element dokáže vnést do osudů tří literárních hrdinek dvacátého století patřičnou dynamiku, což ostatně napovídá už samotný titul tohoto románu.

#### **5.3.4. Resumé – motiv identity a reflexe 2. světové války u mladé ženské autorské generace**

*Jsem ještě chlapec, odpoví. Ale cítím se na osmdesát. Víte, je to zvláštní. Rok vám jde denně o život a vy myslíte jenom na to, jak přežít. Máte v sobě tak obrovskou touhu po životě, sníte o tom, co byste všechno podnikla, kdyby vám bylo přáno, a pak, když je po všem, zjistíte, že se vám vlastně vůbec nechce žít. Jste všude cizí. Za vším na vás zírá prázdnota. Všechno vám připadá nesmyslné, trpíte strašným pocitem viny za něco, co jste vůbec nemohla ovlivnit.*

*Elegance...maska prázdnoty. I jejich matka, která musí brát drogy, protože je příliš citlivá. Lidé jako ona se musí drogovat, jinak by zemřeli na výčitky svědomí. Nebo na prázdnotu. Na prázdnotu se dnes umírá.* (Platzová, s. 48)

Touto citací bychom mohli postihnout podstatné rysy motivu identity v reflexi 2. světové války, které jsou společné všem třem literárním textům. Ačkoliv se vypravěčská perspektiva stejně jako typová charakteristika hlavních postav odlišuje, přesto nacházíme shodné rysy v práci s jejich identitou.

Podstatnou složkou textů, která je činí v rámci vztahu vypravěčský subjekt – čtenář interaktivními, jsou deníkové záznamy a vnitřní monology. Ty také potvrzují intimitu sdělení a navozují u těchto fikčních textů zdání reality.

2. světová válka se ukazuje u všech postav jako událost modifikující vnímání vlastní osobní identity a jejich vztahů k vnějšímu světu. Traumatizující zážitky způsobují neschopnost navázat funkční sociální vztahy, čímž dochází k duševní separaci, ačkoliv se postava může navenek zdárně zapojit do společnosti. Důsledkem ale může být i zcizení se v rámci vlastní identity, kdy postava není schopna fungovat v roli, kterou naplňovala před touto deformací. Možným východiskem je nalezení nové identity, která je pro postavu přijatelná (v románu Magdaleny Platzové i Hany Andronikové realizováno prostřednictvím emigrace) a není bezprostředně spojena s bolestnými vzpomínkami.

Motiv identity je realizován v několika rovinách. První z nich je jazyková/národnostní identita, která je nositelem možných konfliktů v souvislosti s politickou situací. Velmi úzce souvisí s náboženským vyznáním. Specifikace postav v této rovině přichází až s blížící se válkou, kdy v podstatě předznamenává čtenáři problematičnost této postavy vzhledem k vyostřující se situaci v Evropě. V konečném důsledku jsou postavy nesoucí atributy české i německé příslušnosti (jazyk, občanství, vlastní jméno, příjmení...) v rámci válečného a poválečného dění v Československu bezprizorní; střídavě atakovány oběma stranami.

Další rovinou je identita související se sociálními rolami a očekáváními, které jsou k nim společností vztahovány. V našich textech se tyto role vztahují především k rodičovství. Díky svědectví o uměle vytvořeném vztahu mezi dozorkyní a osiřelým děvčátkem vyniká v románu Hany Andronikové absurdita této role v koncentračním táboře, kde jinak mateřství znamená pro ženu i dítě automaticky smrt. V poválečných

letech je mateřství na jedné straně chtěnou, ale nedosaženou identitou, na straně druhé zdrojem vnitřních konfliktů, které ale mají různou příčinu. V románu Radky Denemarkové souvisí s nevyrovnanou osobností s narušeným vztahem ke svému okolí v důsledku traumatu z války, u literární postavy románu Magdaleny Platzové konflikt vzniká díky neslučitelnosti s rolí ženy umělkyně.

Velmi důležitou rovinou je identita vězně koncentračního tábora. Na této úrovni dochází u všech literárních postav ke změně sebeidentifikace, která je bezprostředně vyvolána psychickým i fyzickým terorem. Typickým doprovodným rysem je bilancování nad hodnotami lidského života, náboženské identity a humanity. Zkušenosti z války a vzpomínky, které zanechaly, se ukazují jako doživotní břemeno, od kterého je ale nemožné se osvobodit. Ve všech třech románech je tato část paměti silně spojena s motivem viny objevující se u postav, které narozdíl od svých rodinných příslušníků válku v koncentračních táborech přežily.

Zajímavá práce s identitou se objevuje v románech Radky Denemarkové a Magdaleny Platzové. Tyto autorky využívají nejen vlastních jmen, ale i obecných pojmenování a uměleckých výrazových prostředků pro charakteristiku svých literárních postav. Příkladem může být samotný název rodné vesnice hlavní hrdinky Gity Lausmannové a počestřování jmen jejich obyvatel po ukončení války. V Platzovém románu přijetí nové identity spolu s novým civilním jménem či ženská postava obdivovatelky umění Nesmrtelné. Pro identifikaci některých postav se ukazuje vlastní jméno jako nepodstatné a proto je Denemarková označuje pouze v rámci jejich biologické identity.

Samotná biologická identita je nositelem genderově zabarvených atributů. Vesměs se jedná o dogmata spojená s biologickými rolmi, která jsou silně zakořeněná ve společnosti. U Platzové je navíc rozdíl mužského a ženského elementu konfrontován ve spojitosti s uměním, které se silně svázáno se všemi třemi motivy.

Problematika gender studies u motivu identity literárních postav je nazírána především z pohledu ženských hrdinek a vyznívá negativně vůči maskulinním stereotypům myšlení, které se týká biologické ženské identity. Mohli bychom zde samozřejmě hledat spojitost s ženským autorským subjektem všech tří románů, ale bezvýhradné přiřčení tohoto společného rysu pouze biologické identitě autorek by bylo čistě spekulativní.

## ZÁVĚR

Tendence reflektovat v uměleckých dílech stěžejní události dějin národa se projevuje i na české literární scéně, kde dochází k vytvoření silného proudu autorů, kteří ve svých dílech zachycují události 2. světové války. Aleš Haman v této souvislosti zavádí termín 1. a 2. vlny válečné prózy.<sup>29</sup> Alexej Mikulášek dokonce hovoří o 3. vlně válečné prózy objevující se během šedesátých let, pro jejíž tvorbu je charakteristický prvek grotesky a satiry.<sup>30</sup>

Na tyto vlny válečných próz navazuje svým románem také Hana Androniková, Radka Denemarková a Magdalena Platzová. Rysem této autorské reflexe událostí 2. světové války je absence vlastního osobního prožitku, bezprostřední zkušenosti s dobou. Ačkoliv autorky vychází pouze z dobových pramenů, historických svědectví a výpovědí pamětníků, působí jejich fiktivní prozaické texty na čtenáře věrohodně. Prostřednictvím tematické analýzy stěžejních motivů, které velmi dobře odrážejí válečnou reflexi, je možné vytyčit shodné i rozdílné tendence v autorském způsobu práce s postavami a příběhem.

Charakteristickým rysem všem třem románům je prolínání několika časových rovin, které vytvářejí svébytnou posloupnost částí sdělovaného příběhu tak, jak odpovídají střídání subjektivních prožitků jednotlivých postav. Díky této časové propracovanosti texty zachycují vývoj postav nejen před příchodem a během 2. světové války, ale i v poválečných letech, kde jsou osobní příběhy velmi často spojeny s emigrací.

V samotné reflexi válečných událostí z pohledu literárních postav je možné vytyčit atributy, které jsou inhibitory konfliktu. Můžeme je nalézt ve všech třech textech a představují shodný rys autorské práce s literárními hrdiny v dějovém rámci 2. světové války. Jedná se především o negativně nahlíženou příslušnost k německému národu, byť jde ve všech románech shodně spíše o formální jazykovou záležitost, a neméně důležitou náboženskou identitu vycházející z židovství.

---

<sup>29</sup> Haman Aleš: O takzvané druhé vlně válečné prózy v naší současné literatuře. Česká literatura 9, ročník 1961, č. 4, s. 513 – 520.

<sup>30</sup> Mikulášek Alexej: Literatura s hvězdou Davidovou. Praha, Votobia 1998.

Signifikantním rysem společným všem postavám je proces sebeidentifikace, který je silně modifikován válečnými událostmi. V rámci tohoto procesu nechávají autorky navracet své literární hrdiny k rodinným kořenům, které jsou pro další směřování postav důležitým faktorem. V souvislosti s rodinnými vazbami je neméně naléhavým problémem náboženská identita a to zvláště tehdy, je-li spjata s židovským náboženstvím.

K rozdílným rysům románů patří především odlišná práce s vypravěčskou perspektivou, fikčními deníkovými záznamy navozujícími pocit autentičnosti, generovými zbarveními jednotlivých motivů i provázanost s reálným světem v podobě odkazů na konkrétní umělecká díla a osobnosti.

2. světová válka představuje v dílech Hany Andronikové, Radky Denemarkové a Magdaleny Platzové stěžejní událost významně ovlivňující motivy Boha, smrti a identity tak, jak jsou zachyceny prostřednictvím románových postav. V návaznosti na předchozí vlny válečných próz představují tyto romány jedinečný typ literárních děl na českém literárním poli.

# LITERATURA

## Primární literatura

ANDRONIKOVÁ Hana: Zvuk slunečních hodin. Praha, Knižní klub 2001.

ANDRONIKOVÁ Hana: Zvuk slunečních hodin. Praha, Odeon 2008.

DENEMARKOVÁ Radka: Peníze od Hitlera. Brno, Host 2006.

PLATZOVÁ Magdalena: Aaronův skok. Praha, Torst 2006.

## Sekundární literatura

BENETT Richard: Hledání Boha. Bielefeld, CLV 1994.

BERGER L. Peter, LUCKMANN Thomas: Sociální konstrukce reality. Brno, CDK 2001.

CANETTI Elias: Masa a moc. Praha, Arcadia 1994.

CÍLEK Roman: Holocaust ... a Bůh tehdy mlčel. Český Těšín, Agave 2003.

CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ Angelika: Úvod do komparatistiky. Praha, Akropolis 2008.

CULLER Jonathan: Krátký úvod do literární teorie. Brno, Host 2002.

ECO Umberto: Šest procházek literárními lesy. Olomouc, Votobia 2007.

ECO Umberto: Jak napsat diplomovou práci. Olomouc, Votobia 1997.

GLAZAR Richard: Veselý nebo Lustig. Praha, G plus G 2003.

HAMAN Aleš: Úvod do studia literatury a interpretace díla. Praha, H&H 2004.

HAMAN Aleš: Východiska a výhledy. Praha, Torst 2002.

HEITLINGEROVÁ Alena: Ve stínu holocaustu a komunismu. Praha, G plus G 2007.

INGARDEN Roman: Umělecké dílo literární. Praha, Odeon 1989.

KNOTKOVÁ – ČAPKOVÁ Blanka: Obrazy ženství v náboženských kulturách. Praha, Paseka 2008.

KOLEKTIV AUTORŮ: Kronika 20.století. Praha, Fortuna Print 2003.

KOLEKTIV AUTORŮ: Slovník cizích slov. Praha, Encyklopedický dům 1998.

KRAUS Ota B.: Země bez Boha. Praha, Sefer 1992.

KREJČÍ Karel: Sociologie literatury. Praha, Grada 2008.



- KUBÁTOVÁ Helena, ŠIMEK Dušan: Od abstraktu do závěrečné práce. Olomouc, Univerzita Palackého 2007.
- KÜNG Hans, VON STIETENCRON Heinrich: Křesťanství a hinduismus. Český Těšín, Vyšehrad 1997.
- LeSHAN Lawrence L.: Psychologie války. Praha, BB art 2004.
- MIKULÁŠEK Alexej: Literatura s hvězdou Davidovou. Praha, Votobia 1998.
- NAKONEČNÝ Milan: Lidské emoce. Praha, Akademia 2000.
- PEŠAT Zdeněk: Tři podoby literární vědy. Praha, Torst 1998.
- PETRŮ Eduard: Úvod do studia literární vědy. Olomouc, Rubico 2000.
- RATZINGER Josef: Úvod do křesťanství. Brno, Petrov 1991.
- TRÁVNÍČEK Jiří: Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy. Brno, Host 2003.
- VLAŠÍN Štěpán: Slovník literární teorie. Praha, Československý spisovatel 1984.
- WELLEK René, WARREN August: Teorie literatury. Olomouc, Votobia 1999.
- ZRZAVÝ Jan: Proč se lidé zabíjejí. Praha, Triton 2004.

## Periodika

- HAMAN Aleš: O takzvané druhé vlně válečné prózy v naší současné literatuře. Česká literatura 9, 1961, č. 4, s. 513 – 520.
- CHVATÍK Květoslav: V co mohou věřit ti, co nevěří v Boha? Tvar 12, 2006, s. 14.
- PLÁTENÍK Petr: Televize je plná hvězd. O literárním ghettu. Tvar 16, 2008, s. 9.
- VÍZDALOVÁ Lenka: Traumatizovaná literatura: Pocit viny jako jeden z projevů židovského fenoménu v české literatuře a německé literatuře z Čech. Tvar 6, 1995, č.4, s. 7.