

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LUSTIGOVA TVORBA V ČESKÉM
LITERÁRNĚVĚDNÉM BĀDÁNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D. (Ústav bohemistiky FF JU)

Autor práce: Klára Dvořáková

Studijní obor: ČJ-OV/ZŠ

Ročník: pátý

2012

Prohlašuji, že jsem svoji diplomovou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované 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 elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 17. dubna 2012

.....

Děkuji tímto své vedoucí Mgr. Martině Halamové Ph.D. z Ústavu bohemistiky FF JU nejen za její inspirativní rady, cenné připomínky, metodické vedení, ale zároveň i za její ochotu a trpělivost při konzultacích, s nimiž mne dovedla až k samému závěru této diplomové práce.

ANOTACE

V diplomové práci se na základě komparace českých literárněvědných textů a recenzí mapujících kritický pohled na tvorbu Arnošta Lustiga pokusím ukázat reflexi autorových textů v době jejich vydání, tzn. od roku 1958 do konce 60. let 20. století a dále pak po roce 1989. Z první vlny reflexe jeho tvorby, tzn. z konce padesátých let dvacátého století a z šedesátých let budou analyzovány jeho prózy *Noc a naděje*, *Démanty noci*, *Ulice ztracených bratří*, *Dita Saxová*, *Nikoho neponížíš*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Bílé břízy na podzim*, *Hořká vůně mandlí* a pro dobu po roce 1989 budou analyzovány knihy *Noc a naděje*, *Démanty noci*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová*, *Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.)*, *Lea: Dívka z Leeuwardenu*, *Tanga: Dívka z Hamburku*, *Colette: Dívka z Antverp*, *Krásné zelené oči*, *Bílé břízy na podzim*, *Propast*, *Dům vrácené ozvěny*, *Kamarádi*, *Porgess*, *Můj známý Vili Feld*, *Oheň na vodě*, *Neslušné sny* a *Zasvěcení*.

Texty se pokusím nahlížet jako reprezentace dobového dění a myšlení, což by dle mého názoru mohlo v mnohém přispět k objasnění možných „generačních“ rozdílů v pohledu na Lustigovy texty.

ABSTRACT

In my thesis I try to show the perception of the texts by Arnošt Lustig at the time of their publication (1958–1960s) and further on after 1989. Literary-scientific texts and reviews that cover the critical view of Lustig's literary activity are the base of my thesis. In the first period of the reflexion of his work, i.e. the end of 1950s – 1960s, the following will be analyzed: *Noc a naděje*, *Démanty noci*, *Ulice ztracených bratří*, *Dita Saxová*, *Nikoho neponížíš*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Bílé břízy na podzim*, *Hořká vůně mandlí* and in the period after 1989 I am interested in the analysis of *Noc a naděje*, *Démanty noci*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová*, *Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté perly Sch.)*, *Lea: Dívka z Leeuwardenu*, *Tanga: Dívka z Hamburku*, *Colette: Dívka z Antverp*, *Krásné zelené oči*, *Bílé břízy na podzim*, *Propast*, *Dům vrácené ozvěny*, *Kamarádi*, *Porgess*, *Můj známý Vili Feld*, *Oheň na vodě*, *Neslušné sny* a *Zasvěcení*.

I try to think of the texts as the representations of contemporary events and thought, which could contribute to clarification of possible “generation” differences in the perception of Lustig's texts.

OBSAH

ÚVOD	7
1 METODOLOGIE	11
1.1 METODA KOMPARACE A KOMPARATISTIKA.....	11
1.2 HISTORICKÉ REPREZENTACE A ZNAKY	12
1.3 PROMĚNY LITERÁRNÍHO ZOBRAZOVÁNÍ.....	16
1.4 KRITIKA	21
1.4.1 Typy kritik podle Aleše Hamana.....	21
1.4.2 Proměny diskursu umělecké kritiky po 2. světové válce.....	23
2 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY	27
2.1 „DRUHÁ VLNA“ OKUPAČNÍ PRÓZY	27
2.2 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY V LETECH 1958-1968.....	32
2.2.1 Lustigův debut - Noc a naděje, Démanty noci	32
2.2.2 Ulice ztracených bratří.....	40
2.2.3 Dita Saxová, Nikoho neponížíš, Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou	45
2.2.4 Bílé břízy na podzim, Hořká vůně mandlí.....	55
2.3 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY PO ROCE 1989.....	58
2.3.1 Noc a naděje, Démanty noci, Tma nemá stín	60
2.3.2 Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, Dita Saxová	65
2.3.3 Perla Sch., Lea, Tanga, Colette a Kůstka	68
2.3.4 Bílé břízy na podzim, Propast, Dům vrácené ozvěny.....	74
2.3.5 Kamarádi, Porgess, Můj známý Vili Feld	79
2.3.6 Oheň na vodě, Neslušné sny, Zsvěcení.....	82
ZÁVĚR	85
SEZNAM LITERATURY	92

ÚVOD

„Paměť člověka je selektivní, snaží se své činy vykládat jako prospěchářství prosté, zatímco zlí jsou vždy ti druzí.“¹ Ano, ti druzí. Ale můžeme na svět pohlížet tak nekompromisně? Dělit ho pouze na část dobrou a na tu zlou? Neexistuje snad nějaká spojitost mezi těmito dvěma světy?

S největší pravděpodobností ano, ale myslím si, že právě přímí svědci holocaustu, kteří se pro tuto chvíli stali jakýmsi tichými společníky při tvorbě mé práce, by zajisté měli na možnost spojitosti dobra a zla či viny s nevinou svůj nekompromisní názor. Dobro - Židé, zlo - Němci. Můžeme se jim však divit? A právě texty těchto očitých svědků zobrazující hrůzy holocaustu v literatuře zaujímají velmi významnou pozici. Svě zážitky zaznamenávali buď přímo během války formou deníkových zápisků, nebo je sepsali až po válce jako své vzpomínky na dobu, kterou se jim z jejich paměti podaří jen stěží někdy vymazat.²

Jednou z takových osobností je právě i významný český spisovatel Arnošt Lustig, jenž prožil holocaust jako židovský mladík na vlastní kůži, a vzpomínky na tuto dobu se tak staly inspirací pro celou jeho literární tvorbu.

V 60. letech se však v literatuře začíná pracovat s rozrušováním konstruktu kolektivní viny a již právě Arnošt Lustig do tohoto diskursu spadá, v podstatě se dá říci, že ho dokonce i předjímá. V jeho prózách totiž nejsou postavy Němců či dokonce nacistů jednoznačně určeny jejich národní a politickou příslušností. Jak dodává Aleš Haman ve své monografii, některé Lustigovy povídky dokonce dokazují jeho nepředpojatost ve vztahu k Němcům, jeho schopnost nalézat i v nepřátelích jiskru mravního svědomí, podobně jako v obětech nacismu zase objevil sílu msty a vražedné nenávisti. „Lustig sám vypráví, jak otřesně na něho zapůsobilo při odjezdu z Osvětimi koncem října 1944 setkání s mladým esesmanem, kterého vražedné působení v koncentračních táborech srazilo na dno psychických sil, a jenž uvažoval o dobrovolném přeložení na frontu nebo o sebevraždě.“³ Je pak tedy vůbec správné

¹ JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008 s. 10.

² HOLÝ, J. (ed.) *Holocaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 56.

³ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 89.

pohlížet na všechny Němce jako na ty zlé a všechny tak považovat za ony vraždící bestie?

A jak je to s mírou viny a nevinou? Kdo určuje jejich mez? Existuje snad přesná hranice vinnosti a nevinosti? Nebo se i zde pohybujeme na velmi tenkém ledě, kdy stačí okamžik a z nevinného člověka je rázem ten vinný, špatný, co si zaslouží zemřít? Nemůže se snad souhrou nešťastných náhod stát člověk, jenž je zároveň svědkem a obětí válečných hrůz, jako lusknutím prstu viníkem? Ke všemu v tak vypjaté mezních situacích, do nichž se lidé v koncentračních táborech a celkově během druhé světové války dostávali, a zápasili v tu chvíli o to nejcennější, co měli - život? Uvedme si nyní za příklad Lustigovu postavu židovského chlapce, jenž v koncentráku ukradl chléb. Je v tento moment vinen? Snad. Kdo je však oprávněn ho v tuto chvíli soudit a třeba i odsoudit. Já, vy nebo snad esesáci? Nikdo. A přesto se soudilo a odsoudilo mnohdy k trestům nejvyšším. Nikoho nezajímalo, že se za touto jakousi vinou v podstatě skrývá zoufalý čin. Čin, v němž takoví „zločinci“ viděli naději na prodloužení „čekací doby“ na smrt, byť mizivou.

Ale jak je to tedy pak s Hitlerem, jeho věrnými přívrženci a jejich vinou? Vraždili. Vraždili nevinné lidi, kteří v podstatě nevěděli, čím se v tu chvíli vlastně provinili. Snad tím, že se vůbec narodili? A to špatně, v nesprávnou dobu a na nesprávném místě? Stali se „vyvolenými“, jež měli nést neutěšený osud svého národa a zaplatit za něj? Pochybovat o tom, kdo se v těchto momentech vraždění provinil, snad není vůbec na místě. A přesto se ti, co by se měli nejvíce kát, snaží od svého provinění zcela oprostít či holocaust dokonce jako takový zcela popřít.

I přes snahy oprostění se od provinění spojeného s holocaustem se v poválečném Německu reflexe této viny přece jen objevila. Nejvýrazněji se pravděpodobně projevila v textu Karla Jasperse, jenž ve svém textu rozlišuje vinu morální, kriminální, kolektivní a metafyzickou. Z oné metafyzické viny nakonec vyplývá fakt, že všichni mají zpytovat svědomí a o tomto druhu viny podle Jasperse pak rozhoduje Bůh.

V poválečném Německu se však bezprostředně po skončení druhé světové války, kdy rány ze ztráty blízkých a celkového válečného traumatu byly nejbolestnější a nejsilnější, začala prosazovat opačná tendence, jež měla vést k oprostění se od tématu viny a spoluviny na zločinech nacismu. Této bagatelizaci viny Němců zajisté výrazně přispěla i skutečnost, že nacismus začal být přirovnáván k totalitnímu systému. Popis nacistické vlády jako „totalitní“ pak přispíval k tomu, že zodpovědnost za tento systém a jeho politiku byla přenechána malé skupince

vládnoucích osob a teror vůči vlastnímu obyvatelstvu pak byl označen za všeobjímající a rozsah státní kontroly za celistvý. V této souvislosti tak mohlo být následně na německý národ pohlíženo jako na objekt nacistické krutovlády a expanzivní politiky, tedy jako na oběť. Pokud bylo ke všemu toto vymezení se vůči nacismu doprovázeno sebelítostí, rozvinul se pak v padesátých letech antitotalitární konsens, v tomto případě primárně antikomunistický. Tento konsens byl jakýmsi mostem, díky němuž by se Spolková republika Německo integrovala do západního svazku spolupracujících zemí, který právě v té době vznikal. K dalšímu posílení redukce německé viny z válečných zločinů a zároveň demonizaci staronového nepřítele přispělo vedle přirovnání nacismu k totalitní vládě i srovnání nacismu s komunismem.⁴

„Tato ideologická stavba, která pochopitelně nikdy nebyla zcela nesporná, se během šedesátých let začala povážlivě kymáčet.“⁵ V těchto letech se začala ve větší míře objevovat i literatura s válečnou tematikou, v níž často dominovala právě tematika holocaustová. Je to snad náhoda? Nemohlo by se snad jednat o jakousi varovnou reakci na snahu Němců o „překonání minulosti“? Nechtěli snad autoři svými díly, v nichž připomínají ony hrůzné události, tedy zároveň i společnost varovat před snadnou možností návratu této hrozby?

Výzkumy v této době zároveň stále více poukazovaly na to, že spojitost nacismu s totalitarismem přestává platit. Čím více se totiž potvrzoval podíl německého obyvatelstva na válečných zločinech, tím více se tak vzdaloval od snahy přirovnávat nacismus k modelu totalitarismu. *„Během celých sedmdesátých a osmdesátých let pak stále znovu docházelo k prudkým veřejným debatám vyvolaných výzkumem o roli obyvatelstva v nacistických zločinech.“⁶* Ve druhé polovině osmdesátých let se pak zdálo, že nejasnosti toho, do jaké míry je možné srovnávat nacismus se stalinismem, byly již na poli historické vědy v podstatě vyřešeny. To bylo však pouhé zdání.

Novou vlnu otázek a tzv. „Histoireskreit“ (spor historiků) vyvolala teze Ernsta Nolte, v níž zastává názor, že holocaust byl reakcí na souostroví Gulag. Zde, jak je

⁴ JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008, s. 33.

⁵ JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008, s. 33.

⁶ JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008, s. 33-34.

známo, začaly být již za Leninovy vlády budovány koncentrační a pracovní tábory, které však oproti nacistickým koncentračním táborům nebyly prvotně určeny k pročištění společnosti od nepohodlných ras. I přesto však zde našel svou smrt nespočet lidí. Za Stalinovy hrůzovlády se však totiž i gulagy zvrhly v místa, kde smrt byla v podstatě všudypřítomná. Po uvedení Nolteho teze vzápětí propukla debata řešící problém „jedinečnosti“ holocaustu, na jejímž konci vyvstalo několik otázek. Může být tedy holocaust považován za něco ojedinělého? Jakým způsobem by vlastně měl být zapsán do historie německého národa? I přesto, že v takto významných záležitostech nebylo nakonec dosaženo názorové jednoty, se většina historiků shodla na tom, že bychom na národní socialismus měli pohlížet jako na specifický historický fenomén, který v žádném případě nesmí být relativizován.⁷

Musím se přiznat, že mě samotnou velmi zaujala myšlenka možné souvislosti nacistického totalitarismu se socialistickým. Tudíž ve své práci nebudu texty o Lustigově tvorbě nahlížet jen jako způsob reprezentování dobového dění a myšlení, ale zároveň se budu snažit reflektovat i to, že tyto texty vlastně dokumentují jak totalitarismus nacistický, tak socialistický a snaží se před ním zároveň varovat.

⁷ JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008, s. 33-34.

1 METODOLOGIE

1.1 METODA KOMPARACE A KOMPARATISTIKA

Pro tuto práci se stala velmi důležitou a podle mě vlastně i stěžejní metodou metoda komparace. Hlavním východiskem celého zkoumání jsou totiž texty literární kritiky (z období od roku 1958 až do konce let šedesátých a následně texty z období po roce 1989) zabývající se tvorbou Arnošta Lustiga, jež jsou zde mezi sebou vzájemně porovnávány, a postupně se nám tak utváří ucelenější pohled literární kritiky na Lustigovo dílo jak v letech šedesátých, tak po roce 1989. Tyto jakési „závěry“ nám pak mohou pomoci podkrýt více nejen o samotném Lustigově díle, ale zároveň i o době, kdy byly jeho jednotlivé prózy vznikaly či následně upravovány a přepracovávány.

Podle Miroslava Petříčka je komparatistika zajímavá především tím, že problémy nejen řeší, ale zároveň je také objevuje. Vedle toho nám umožňuje hledat i nové otázky a samozřejmě v souvislosti s tím i odpovědi na ně. Ve vztahu komparativního a filozofického myšlení se nám komparatistika jeví jako originální přínos humanitních věd, jehož význam však dokonce přesahuje hranice oborů. Je totiž podle Petříčka stejně silnou inspirací jako například hermeneutika či různé teorie interpretace. Navíc je komparatistika v těsné souvislosti právě s filozofií a zároveň spojena i s literární vědou a historií.⁸

A právě zde vidím jistou souvislost Petříčkova názoru s Claudio Guillénem, který se rovněž ve své knize *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací vědy* vyjadřuje o souvislosti komparatistiky s humanitními studii. Podle Guilléna totiž komparatistika není pouze oborem, ale v jejím případě se jedná o určitý směr, který se týká nejen studia literatury, ale humanitního studia vůbec.⁹ V tomto smyslu ji pak můžeme pokládat za inspiraci podobnou hermeneutice, jež se stala ve 20. století základní interpretační metodou.¹⁰

⁸ PETŘÍČEK, M. Jr. Komparatistika jako způsob myšlení. In TUREČEK, D. (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 49.

⁹ GUILLÉN, C. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008, s. 14.

¹⁰ PETŘÍČEK, M. Jr. Komparatistika jako způsob myšlení. In TUREČEK, D. (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 49.

Ke komparatistice se vyjadřuje i Angelika Corbineau-Hoffmannová, podle níž je komparatistika oborem literární vědy, který se zabývá texty velmi specifickým způsobem. Její metodou je srovnávání neboli komparace, jejím předmětem pak literatura v mezinárodních a interdisciplinárních souvislostech. Z tohoto pohledu se texty nacházejí vždy v nových kontextech. Každý text je při srovnávání vsazen do souvislosti s mnoha jinými texty a tím pádem se tak množství textů potencionálně stále rozšiřuje.¹¹

1.2 HISTORICKÉ REPREZENTACE A ZNAKY

Dalším důležitým pojmem, jež je třeba vysvětlit a přiblížit, se pro tuto práci stal pojem historické reprezentace, a to z toho důvodu, že jednotlivé texty literární kritiky zde nebudou pouze komparovány, jak jsme se již výše zmínila, ale budu se zároveň pokoušet na ně nahlížet jako na jakési reprezentace dobového myšlení.

Podle Lenky Řezníkové se pojem reprezentace začal prosazovat v době, kdy se objevily úvahy o krizi klasické reprezentace, tedy ve druhé polovině 20. století. Co se týče historiografie, zde se tento pojem začal upevňovat o něco déle, přibližně od 80. let 20. stol. Krize klasické reprezentace se však stala předmětem diskuse ve chvíli, kdy se vedle reprezentace začal prosazovat ještě jeden konkurenční pojem, a to performace. Podle Eriky Fischer-Lichte tato krize, jež vyvrcholila v 50. a 60. letech 20. století a znamenala počátek významné paradigmatické proměny, posunula kulturu ve směru od textu k inscenování. Dochází zde tedy k posunu od klasické kultury, jež byla světem textu, ke kultuře moderní, jejímž světem byla právě hra. Podle Řezníkové byla jedním z ideových zdrojů této teze teorie mluvních aktů Johna Austina, v níž rozlišil věty na konstativní, které pouze vyjadřují určitý obsah a mají tedy referenční funkci, a performativní, které tento referenční vztah konstativních vět přesahují a obsah nejen komunikují, ale současně ho i uskutečňují.

Pokud bychom se zaměřili na to, jak historické reprezentace vlastně fungují ve společnosti, a zároveň bychom sledovali postupy použité při generování a proměnách historických reprezentací, posunuli bychom se pak od otázky, co lze z historických reprezentací vyčíst o reprezentovaném objektu, k otázce, co lze z těchto reprezentací vyčíst o reprezentujícím subjektu. Tím pádem bychom se tak od zdánlivě prvořadého

¹¹ CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, A. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008, s. 33.

sdělení o minulosti přenesli k původně druhořadému sdělení o reprezentaci samé. Musíme si však uvědomit, že výpovědní hodnota historických reprezentací sahá dále než k pouhému reprezentování minulosti. Tuto funkci totiž daleko přesahují a současně s reprezentováním minulosti vypovídají i o své současnosti. Podle Řezníkové nás však primárně nezajímá přímo verbalizovaná minulost, tedy to, co reprezentace ze své podstaty reprezentuje, ale především se zaměřujeme na to, co konkrétní způsob reprezentace vypovídá o ní samé a její současnosti. Podle Řezníkové tak lze rozlišit dva typy historických reprezentací (historical representations), a to reprezentace představ o minulosti a reprezentace minulosti (representation of the past), což jsou podle ní historické reprezentace v pravém slova smyslu. Řezníková je nazývá evidencemi, jež se vztahují obsahově k historickým individualitám (jimi mám na mysli např. historické osoby, události, epochy, proudy apod.) či eventuálně k dějinám obecně.

„Vedle tohoto typu historické reprezentace se však v řadě textů setkáváme i s takovými poukazy k minulosti, které se k otázkám týkajícím se dějin nevyslovují přímo, nýbrž zprostředkovaně.“ Tím pádem tak podle Řezníkové pojem historické reprezentace nezahrnuje jen evidenci týkající se minulého dění, nýbrž obsahuje všechny reference, jež odkazují ke vztahu mluvčích subjektů k minulosti, dějinám nebo dějinnosti a sekundárně vypovídají též o obsahu a mechanismech fungování jejich historického myšlení.¹²

Řezníková ve své knize *Moderna & historismus* uvádí, že historické reprezentace souvisí s tématem minulosti a jejím zobrazováním. Chápeme je jako reference, jejichž prostřednictvím jsou v nejrůznějších souvislostech a kontextech verbalizovány intelektuální a emotivní vazby mluvčího na minulost, dějiny a dějinnost, jeho vědění o obsahu minulosti a jeho názory na mechanismy (narativizaci, ideologizaci, idealizaci apod.) a formy (filosofii dějin, historiografii, historickou beletrii, historizující publicistiku apod.) jejího traktování. Označení reprezentace poukazuje na to, že tyto reference verbalizují historické myšlení, propůjčují mu komunikovatelnou podobu, tj. reprezentují jej.¹³

Řezníková zároveň hovoří o reprezentaci jako o znaku či určitém typu znaku. Jelikož je podle ní reprezentace na prvním místě spjata s dvojí problematikou

¹² ŘEZNÍKOVÁ, L. Co reprezentují historické reprezentace? Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. *Dějiny – teorie – kritika*, 2005, roč. 2, č. 1, s. 51-56.

¹³ ŘEZNÍKOVÁ, L. *Moderna a historismus*. Praha: Libri, 2004, s. 24

vytváření významu, a to s problematikou semiózy a interpretace, můžeme pak o reprezentaci říci, že jako znak zastupuje nepřítomnou skutečnost a je nositelem nějaké informace. Současně je reprezentace též médiem, jež nám umožňuje tuto skutečnost poznávat. Podstata zastupování ovšem nespočívá v totožnosti znaku a zastupované skutečnosti, nýbrž jen v jejich podobnosti. Tento fakt pak podle Řezníkové vyvolává otázku, zda a do jaké míry si jsou znak a jím zastupovaná skutečnost podobné. To je pak možné určit jen jejich vzájemným srovnáváním neboli komparací.

Reprezentace založená na znaku vychází ze sémiotického bádání, především z pragmaticky orientované sémiotiky Charlese Sanderse Peirce. Peirce nazývá znak též representamentem a charakterizuje ho jako „*něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze.*“ Obrací se na někoho, čímž vytváří ekvivalentní, či případně složitější znak v jeho mysli. Podle Peirce však znak svůj objekt nezastupuje ve všech ohledech, nýbrž pouze vzhledem k jakési ideji, jež nazývá základem representamina.

Slovo znak užívá Peirce k označení objektu, jež můžeme bezprostředně vnímat, představit si jej, či dokonce v jistém smyslu si ho někdy dokonce ani představit nemůžeme. Jak Peirce dodává, k tomu, aby mohlo být něco znakem, musí reprezentovat svůj objekt, avšak zároveň nemusí být něčím jiným než on. Tato podmínka, že znak by se měl odlišovat od svého objektu, je podle Peirce arbitrární, jelikož i v tomto případě bychom museli udělat výjimku v případě, kdy je znak částí znaku.

Znak může podle Peirce objekt jen reprezentovat a vypovídat o něm. Nemůže nás s objektem seznámit, ani nás ho naučit rozpoznávat, neboť toho je schopno pouze to, co nazýváme objektem znaku. Aby o tomto objektu mohl znak podat další informaci, musí se s ním nejdříve sám seznámit.

Podle Peirce může být za znak považováno cokoli, co vztahuje něco jiného, jeho interpretans, k nějakému objektu, k němuž se vztahuje jako ke svému objektu tímž způsobem, přičemž se stává interpretans znakem, a tak se donekonečna opakuje.

Peirce následně dělí znaky na ikóny, indexy a symboly. Co se týče ikónu, ten je podle Peirce representamenem, jehož reprezentativní kvalita je prvostí jeho jakožto prvního, a díky ní se pak stává vhodným representaminem. Podle Peirce může mít representamen díky této své prvosti pouze objekt, který mu je podobný. „*Díky prvosti je znak obrazem svého objektu, přesněji řečeno může být jenom ideou, neboť musí*

vyvolávat interpretantní ideu, a vnější objekt vzbuzuje ideu působením na mozek.“ Pokud však idea není ve smyslu možnosti neboli oné prvosti, nemůže být pak ikónem. Jak Peirce dodává, samotná možnost je ikónem pouze v závislosti na své vlastní kvalitě, tudíž jeho objektem může být tedy pouze nějaká prvost. V souvislosti s ikóničností znaku ještě Peirce dodává, že důležitým aspektem pro reprezentování objektu znakem je především jejich vzájemná podobnost, a to bez ohledu na jeho modus bytí.

O indexu neboli sému pak Peirce hovoří jako o „*representamenu, jehož reprezentativní charakter spočívá v tom, že je individuálním druhým.*“ Je-li podle něj druhost existenční relací, pak nazýváme tento index indexem pravým, který může obsahovat jako svou součást nějakou prvost, v tomto případě právě již zmiňovaný ikón. Jedná-li se však o druhost referencí, pak tento typ indexu nazývá Peirce indexem degenerovaným.

Peirce k těmto dvěma typům znaků ještě dodává, že ani ikóny, ani indexy nic netvrdí. Můžeme je však podle něj interpretovat větou, kdy v případě ikónu by se jednalo o větu v potencionálním způsobu a u indexu by pak muselo být použito způsobu rozkazovacího či zvolacího.

Posledním typem Peircova dělení znaků je symbol. Ten je podle Peirce „*representamenem, jehož reprezentativní charakter spočívá právě v tom, že je pravidlem, které bude určovat své interpretans.*“ Peirce jím označuje takový znak, který může díky své povaze vypovídat o tom, že soubor objektů denotovaný souborem indexů, je reprezentovaný s ním spjatým ikónem. Peirce ve své studii udává za příklady symbolu běžná slova jako dávat, pták či svatba. Podle něj „*jsou aplikovatelná k čemukoli, co může být shledáno schopným realizovat myšlenku spojenou s příslušným slovem; sama o sobě však tyto věci neidentifikují. Neukazují nám ptáka, nepředvádějí před našima očima dávaní nebo svatbu, ale předpokládají, že jsme schopni si tyto věci představit a že jsme si slova s nimi spojili.*“ Symbol tedy nemůže indikovat žádnou určitou věc, on totiž denotuje druh věci a navíc je i sám druhem, nikoli nějakou jednotlivou věcí.

Peirce v těchto třech řadách znaků, tedy ikónu, indexu a symbolu, vidí jakousi pravidelnou posloupnost. Podle něj totiž zatímco ikón není nijak dynamicky spjat s objektem, který reprezentuje, a jeho kvality pouze připomenou kvality tohoto objektu a poté vyvolají v mysli určité analogické představy, index je se svým objektem spojen fyzicky a vytvářejí tak spolu organickou dvojici, ovšem bez účasti

interpretující mysli. Ta se však do procesu zapojuje později a pouze zaznamená to, co vzniklo. Co se týče symbolu a jeho spojení s objektem, tak k tomu v tomto případě dochází díky ideji v mysli užívající symbolů, která je opravdu nezbytně nutná k existenci takového spojení.¹⁴

Při konkrétní analýze reprezentací je třeba zvažovat povahu znaku – tedy jestli jde o ikón, index či symbol. Zároveň je však třeba zvažovat fakt, že pokud tedy budeme podle Řezníkové na reprezentaci pohlížet jako na znak, pak se vedle vztahu reprezentované reality a její reprezentace skrývá zcela přirozeně i otázku vztahu reprezentace a jejího autora.¹⁵

1.3 PROMĚNY LITERÁRNÍHO ZOBRAZOVÁNÍ

„Stručný přehled vývoje české literární kritiky za poslední dvě století ukázal, že v proměnách názorů na funkci literatury se zřetelně promítly vývojové trendy literatury samé, její růst z nesmělých počátků, pokoušející se vytvořit vlastní řeč, až k době, kdy začala suverénně experimentovat s výrazovými prostředky. Kritika pomáhala tomuto rozvoji tím, že prolamovala meze národní omezenosti, otvírala obzory evropské a světové kultury, byla ostruhou pobízející k novým tvůrčím objevům. Přehledné poznání vývoje literární kritiky je důležitou součástí historického vědomí o české literatuře nové doby.“¹⁶

Tato kapitola je v podstatě jakýmsi krátkým exkursem do vývoje a proměny zájmu o historickou a historizující prózu od 50. do přibližně 90. let 20. století. Zájem o minulost se totiž v těchto letech neustále proměňoval. A nejen v těchto letech, ale i v mnohem dřívějších dobách se literatura k tématu minulosti přikláněla a vzápětí se od něj zas odvracela a soustředila se na témata doby současné. Tento zájem se však netýká pouze čtenářů, ale i okruhu literárních kritiků a historiků. Nejedná se však pouze o proměnu zájmu o minulost. Během let docházelo a stále dochází i k proměnám zobrazování minulosti samotné.

¹⁴ PEIRCE, Ch. S. Rozdělení znaků. In. *Lingvistické čítanky I*. Praha: Universita Karlova, 1972, s. 17-45. (výběr z textu *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; překlad Bohumil Palek, David Short)

¹⁵ ŘEZNÍKOVÁ, L. Co reprezentují historické reprezentace? Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. *Dějiny – teorie – kritika*, 2005, roč. 2, č. 1, s. 55.

¹⁶ HAMAN, A. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000, s. 124.

Podle Řezníkové tedy nemůžeme minulost opomíjet. Stále se totiž objevují nové impulsy a příležitosti, v nichž jsme s ní konfrontováni. Současně se jí však nelze jednoduše zmocnit, jelikož prochází neustálou proměnou. Naše snaha po poznání je však sekundární. To, co nám dovoluje ji opět spatřit v jasných a ostrých rysech, jsou pouze příznivé okolnosti, které odhalí předchozí pohled bez iluzí a nechají nás uvěřit iluzi nové. Podobné problémy prožívá i světová literatura, v níž se v 80. a 90. letech 20. století hojně objevují pochybnosti týkající se možností poznávání a zobrazování dějin. Čtenářům a patrně především autorům již podle Řezníkové totiž nestačí pouze vyprávět příběh odehrávající se v minulosti, obléknout hrdiny do historických kostýmů a vložit jim do rukou nostalgické historické rekvizity. Je třeba pro ně podle Řezníkové hledat inovativní strukturní rámce, jejichž funkcí není minulost předvádět v objektivizující koherenci příběhu, nýbrž spíše si pohrát s jejími možnými významy, sémantickými vrstvami a alternativními interpretacemi. Klasické mimetické prostředky, jejichž cílem bylo navodit dojem historické reality, jsou zde nahrazeny postupy, které deklarují postmoderní skepsi nejen nad možnostmi poznání této reality, nýbrž i nad samou její existencí.

V souvislosti s tímto „problémem“ se Řezníková ve své práci zmiňuje o kanadské teoretičce Lindě Hutcheon, která podle ní již v roce 1988 postřehla, že se v angloamerickém slovesném prostoru schyluje k významné paradigmatické proměně historické prózy a rýsuje se tak zároveň i nová literární kategorie, již Hutcheon nazvala historiografickou metafikcí. Tímto pojmoslovným novotvarem se pokusila verbalizovat jakési přelití akcentu, který se z věcného obsahu dějin přesunul na autoreflexi minulosti poznávajícího subjektu.¹⁷

K tomuto pojmu se vyjadřuje i Angsar Nünning a podle něj slouží historiografická metafikce k označení uměleckých děl, jež si vybírají dějinné látky, pro něž je charakteristická vysoká míra metafikcionální zpětné vazby a současně také reflektují otázky historiografie. K jejímu zpřesnění nám slouží podle Nünninga z terminologického hlediska pojem metahistoriografická fikce, který poukazuje na to, že tyto texty zpracovávají zapsanou historickou realitu a zároveň tento proces promýšlejí na metaúrovni. Zatímco však Hutcheon chápe historiografickou metafikci jako synonymum k postmoderní literatuře, jiní kritici se pokoušejí vymezit tento pojem úžeji a označují tímto termínem například inovativní podoby historického

¹⁷ ŘEZNÍKOVÁ, L. Co reprezentují historické reprezentace? Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. *Dějiny – teorie – kritika*, 2005, roč. 2, č. 1, s. 47-48.

románu. I přesto, že se tento pojem často vyskytuje v postmoderní literatuře, nelze ho však podle Nünninga ztotožňovat s označením celé epochy postmoderny ani postmodernismem jako literárním stylem.

Podle Nünninga je historiografická metafikce i žánrovým pojmem, který se metonymicky vztahuje k postmoderním podobám historického románu. Podle něj historiografická metafikce využívá nejrůznější postupy explicitní tematizace a implicitního inscenování problémů historiografie a teorie dějin, které můžeme typologicky a politologicky rozdělit nejen z hlediska obsahového, ale také formálního, strukturního a funkčně dějinného.

Historiografická metafikce zastává stejně jako nové přístupy v teorii dějin názor, že mezi historiografií a literaturou nemůžeme jednoznačně od sebe historiografii s literaturou oddělit a zároveň že dějepisectví může vznášet nárok na pravdivost a objektivitu. To je důvod, proč neslouží pouze jako literární prostředek revizionistického vnímání dějin, kulturní paměti a kolektivního utváření identity, nýbrž díky svým metahistorickým reflexím přispěla podle Nünninga i k přehodnocení psaní dějin a zároveň i jeho vztahu k literatuře.¹⁸

Řezníková nyní v souvislosti s hlavním znakem historiografické metafikce odkazuje na Nünninga a Hutcheon a podle ní se oba tito teoretici shodli v názoru na hlavní znak historiografické metafikce. Podle nich představitelé na minulosti totiž nezajímá minulost sama, ale právě gnozeologické a narativní problémy, jež ztělesňuje. *„Historická próza se podle nich během druhé poloviny 20. století stále více odpoutávala od snahy referovat, ztrácela někdejší narativní popisnost a prosazovaly se v ní alternativní strategie, jež měly čtenáře přesvědčit, že minulost, pomazaná sádlem, se sice stále plete pod nohama, ale je příliš kluzká, než aby se dala chytit a zavřít do učebnic dějepisu.“*

Podle Řezníkové se tedy poté nový typ textů začal ustanovovat v intelektuální opozici vůči starému žánru historického románu. Stal se totiž posléze jeho náhradou, konkurencí nebo přinejmenším svébytnou variantou. Co se týče ústupu historické beletrie, tak ten ve světovém měřítku nastal v období po druhé světové válce. Pokud se tedy o 50. a 60. letech 20. století hovoří o jakési renesanci historického románu, opírá se toto konstatování podle Řezníkové především o kvalitativně nový typ

¹⁸ NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008, s. 502-503.

historizujících próz a v žádném případě se tedy nejedná o explozivní návrat tradičních modelů historické beletrie.

Momentem, který pak konvenční historický román odsunul úplně do pozadí, se stal konec 80. a počátek 90. let 20. století. Pokud bychom tedy porovnali produkci dvou desetiletí před sametovým převratem, tedy konec šedesátých let, kdy historický román byl jedním z prominentních útvarů, tak 90. léta pak pro historickou beletrii znamenala počátek jejího kolapsu a rezignace. Došlo k přesunu pozice historické beletrie z centrální oblasti, jež do té doby zaujímal jako žánrově, tak tematicky, do oblasti periferní literatury. V této fázi útlumu pak podle Řezníkové nepřinesl prakticky nic nového, což bylo zapříčiněno pravděpodobně tím, že se mu věnovali spíše autoři prostřední, kteří byli odchováni kamennými modely emplotmentace a narace, které navazovaly na didaktická schémata z 19. století. Přesto se ale, jak dodává Řezníková, i v české literatuře setkáváme s inovacemi, a to i před rokem 1989. Podle ní je však musíme hledat mimo normativní gnozeologický rámec historického románu.

Řezníková v tomto případě uvádí *Knihu smíchu a zapomnění* Milana Kundery, *Učitele dějepisu* od Terezy Brdečkové a práce Miloše Urbana, které mají přes četné odkazy na minulost k tradičnímu modelu historické beletrie opravdu daleko. Podle Řezníkové všichni tito tři autoři rezignují na konvenční deskriptivní naraci, třebaže každý jiným způsobem a z jiných výchozích pozic. Tento problém bychom si nyní mohli přiblížit na příkladu Milana Kundery, který tematizuje zejména problém závislosti historické interpretace na apriorních mocenských koordinátách, tedy problém politické konstruovatelnosti dějin. Eticky pochybnou flexibilitu dějinných obrazů rozkrývá již ve vstupních pasážích již zmíněné knihy s názvem *Knihy smíchu a zapomnění*. [...] „Původ Kunderovy skepse lze tedy spatřovat zejména ve zkušenosti s režimními interpretacemi českých politických dějin druhé poloviny 20. století, jež koliduje s nevysloveným, ale implicitním autorovým předpokladem existence objektivní historické reality, kterou ideologické tlaky zkreslují, a to tím, že některé její součásti tlačí do zapomnění. Gnozeologické problémy mu tak splývají v první řadě s problémem politických projekcí. Pravdivá paměť jako by byla jen jedna a její povinností jako by bylo ony ideologické tlaky přežít: Boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění.“

Hlavním ohniskem experimentů, které přispěly k proměně tehdejšího historického románu téměř k nepoznání, bylo anglosaské prostředí. Tato skutečnost

však není podle Řezníkové vůbec náhodná. Cirkulace podobných topoi zajisté koresponduje s rozšířením postmoderních diskusí, jež zproblematizovaly právě klasická historiografická východiska a jež přišly s otázkami po cílech a postupech historické vědy. Tyto diskuze získaly široký ohlas právě v anglosaském prostředí, a proto se rovněž staly součástí nové historizující beletrie. S těmito proměnami literárního zobrazování úzce souvisí i změny metod analýzy zobrazovacích technik. Je poměrně jasné, že se v závislosti na proměně historického románu a vzniku nových historizujících útvarů mění i badatelské postupy k celé problematice vztahu literatury a dějin. Podle Řezníkové si totiž ani literární věda ani historiografie nevystačí s pojmem historického románu nebo historické beletrie. Tyto pojmové kategorie již podle ní dávno nestačí k tomu, aby obsáhly variabilitu strategií, jež literatura vyvinula ve své slovesné minulosti. Proto se tedy v příslušných disciplínách prosazují nové pojmy, které se postupně osvědčují jako produktivní nástroje analýzy. Mezi ně bychom mohli zařadit i pojem historické reprezentace, jímž se blíže zabývá předchozí kapitola.¹⁹

¹⁹ ŘEZŇÍKOVÁ, L. Co reprezentují historické reprezentace? Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. *Dějiny – teorie – kritika*, 2005, roč. 2, č. 1, s. 48-51.

1.4 KRITIKA

Již sám název celé práce, tedy *Lustigova tvorba v českém literárně vědném bádání*, napovídá, že bude velmi úzce spjata s texty literární kritiky. Než se však tímto tématem budeme více zabývat a přistoupíme k samotnému rozebírání a komparování jednotlivých kritických textů, bylo by příhodné, přiblížit si alespoň pár základních informací, jež jsou s kritikou úzce spjaty.

Pojem kritika pochází z řeckého slova *krinein*, což v češtině znamená soudit. Z toho tedy vyplývá, že je kritika v podstatě jakýmsi soudem či projevem schopnosti lidského úsudku. V našem případě se tedy jedná o soud literární, jehož předmětem je literatura, a to především ta umělecká.

Sám pojem literární kritiky v sobě zahrnuje celou řadu otázek, bez jejichž alespoň částečného objasnění nemůžeme pomýšlet na vývojový přehled předmětu. Tyto otázky si kladli četní autoři již od dob, kdy se literární kritika rodila jako kulturní disciplína.

Kritik může k dílu přistupovat z několika hledisek. Já jsem se při typologickém dělení kritiky nechala inspirovat Alešem Hamanem a jeho dělením kritiky na filologickou, dogmatickou, empirickou, životopisnou, biograficko-psychologickou, sociologickou, formalistickou, psychologicko-analytickou, impresionistickou a moralistickou.

Nyní bych tedy ráda některé z těchto typů kritik stručně přiblížila.

1.4.1 Typy kritik podle Aleše Hamana

Filologickou kritikou je myšlen podle Hamana vědecký postup, jenž písemné a zvláště pak literární památky zkouší dle jejich přesnosti a původnosti, rozlišuje v nich pravé části od částí sporných a případně nahrazuje nevhodná místa v textu vhodnějším zněním. Hlavním cílem filologické kritiky je nalézt neporušený a dokonalý původní text. Kritika filologická je nazývána též kritikou textovou.

Textová kritika, dnešní textologie, se v průběhu půlstoletí zařadila do oblasti pomocných literárních věd. Textologické bádání se u nás rozvinulo zejména od vzniku Ústavu pro českou literaturu ČSAV, kde bylo ustaveno ediční oddělení

zabývající se vydáváním kritických edic děl některých českých klasiků. Kromě kritického vydání spisů se práce edičního střediska projevila i v přípravě textů pro knižnici Národní knihovna, v níž vycházela jednotlivá díla klasické i moderní literatury. Jak dodává Haman, tyto edice jsou dnes nejspolehlivější.

Východiskem **dogmatické** kritiky je estetická teorie jako zdroj předem daných měřítek, respektive vzorů krásy. Jestliže jsou tyto zásady pro kritika pevnými normami, závaznými pravidly a všeobecnými předpisy, pak jeho hlavním úkolem je zjistit, do jaké míry konkrétní umělecký výtvar tímto normám, pravidlům a předpisům vyhovuje.

Proti dogmatické kritice se staví novodobá kritika a estetika **empirická**, jež užívá induktivní postup. Z těchto zásad vycházela i kritika strukturalistická, která považuje normy za záležitost historicky relativní a v podstatě proměnlivou. Dílo pak hledí podle empirické kritiky tyto normy spíše porušovat než dodržovat a právě v této snaze porušování norem tkví ona zvláštnost umění samého.

Životopisná kritika se řadí k typu estetické kritiky, jež nejvíce odpovídá specifické povaze umění. Životopisný kritik pohlíží na knihu jako na znak, který ukazuje k obecnějšímu jevu, jímž je osobnost spisovatele.

Biograficko-psychologická kritika vidí v uměleckém díle účinek života a psychismu jeho tvůrce. Za hlavního zakladatele a představitele tohoto typu je považován francouzský kritik Sainte-Beuva.

Je poměrně důležité si uvědomit, že kritika je v podstatě obrazem dobové společnosti a jejích ideologií. Souvisí s myšlením společnosti a její neustálou proměnou. V souvislosti s proměnou společnosti se tak i kritický pohled na literaturu v jednotlivých obdobích liší.²⁰

Je zřejmé, že se v proměnách názorů na funkci literatury zřetelně promítly vývojové trendy literatury samé, a to od jejích nesmělých počátků až k době, kdy začala suverénně experimentovat s výrazovými prostředky. Kritika pomáhala tomuto rozvoji tím, že prolamovala meze národní omezenosti, otvírala obzory evropské a světové kultury, byla ostruhou pobízející k novým tvůrčím objevům. Právě proto je přehledné poznání vývoje literární kritiky důležitou součástí historického vědomí o české literatuře nové doby.²¹

²⁰ HAMAN, A. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000, s. 11-15.

²¹ HAMAN, A. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000, s. 124.

1.4.2 Proměny diskursu umělecké kritiky po 2. světové válce

Co se týče kritického pohledu na tvorbu Arnošta Lustiga, budu se ve své práci zabývat pouze českou literární kritikou spadající do období od 2. poloviny 50. let 20. století až do počátku 21. století.

Na sklonku padesátých let vznikl časopis, který soustředil výrazné osobnosti z řad tehdy mladé generace. Byl to časopis Květen, jenž vnesl do literárního života hledisko generační poetiky a estetiky. Vnesl do literárního života program „poezie všedního dne“. V poezii to byla tvorba Miroslava Holuba a Jiřího Šotoly, v próze například díla právě Arnošta Lustiga či Ivana Klímy. Z kritických osobností pak zde vynikli především tři autoři, a to Miroslav Červenka, Jiří Brabec a Josef Vohryzek. Časopis Květen se však stal terčem útoků ortodoxních marxistů a v roce 1957 došlo k jeho zrušení a nahrazení měsíčníkem Plamen.

Šedesátá léta pak přinesla zřetelnou proměnu v kritickém myšlení, byť šlo zpočátku pouze o revizi a reformu marxistických pouček. Oporou reformních snah mladších komunistických literátů a kritiků, jimiž byli například Milan Jungmann, Oleg Sus či kritici Května, se stala meziválečná avantgarda, jejíž komunistická orientace měla zaštitit snahy o modernizaci zásad a norem oficiální doktríny.

Pozvolnou proměnu situace v kultuře a v literatuře naznačovala řada příznaků jak v kulturních týdenících, jako byly pod redakcí Jungmannovou Literární noviny nebo pod redakcí Kadlecovou Kultura a Galušková Kulturní tvorba, tak v měsíčnících Plamen a Host do domu. Již v první polovině šedesátých let se v nich začaly objevovat články, kritiky, pojednání či rozhovory přinášející informace o kulturním dění na Západě, jež byly zpočátku sice filtrovány ideologickými komentáři, ale postupem doby se ideologický balast začal vytrácet a ustupovat pokusům o seriózní začlenění do domácího kontextu. Jedním z prvních západních autorů, který se po roce 1948 dostal na stránky literárních periodik, byl Jean-Paul Sartre, k němuž do poloviny šedesátých let přibývala v Literárních novinách další jména. Kritika v této době začala obohacovat repertoár svých hledisek především o měřítko životní pravdivosti odvozované z bezprostřední zkušenosti umělce a odvrhující apriorní ideová schémata.

V polovině šedesátých let také došlo k názorové konfrontaci týkající se otázek literární kritiky, v níž převážily názory na tvůrčí pojetí kritiky otvírající literatuře výhled na nové cesty nad názory hájícími ideologicky profylaktické chápání funkce

kritiky. V této době se rovněž měnily názory na společenskou funkci kritiky. Pozvolna v nich začal ustupovat zřetel ideově výchovný a umělecká tvorba začínala být chápána v širším spektru funkcí, které odpovídalo modernímu spektru umění. Rozšiřovalo se a hierarchizovalo pojetí literární struktury, do níž se počala začleňovat i literatura s funkcí oddechovou, kam patřily například detektivky. Stále však byla zdůrazňována nutnost sepětí literární produkce se společenským životem.

V šedesátých letech také začalo docházet k rozrůžňování literárně kritického projevu. Postupně přibývaly články a stati, které usilovaly nejen o filosofický nadhled, ale i články zamýšlející se nad tematikou vztahu umění k otázkám člověka a systému či antropologické povahy umění. Kritika se začala vymaňovat z rutiny recenzentského stylu a začaly se v ní prosazovat další žánrové formy jako esej, interviu s autory či diskusní setkání k určitým tématům.

K uvolňování ideologického příkrovu přispěli nejen autoři starší generace, jako byl filosof Jan Patočka, ale i osobnosti v nastupující mladé generaci, mezi nimiž zaujímal přední místo Jan Lopatka. Právě on se stal v roce 1965 jedním z původců proměny původně oficiálního časopisu pro mladé literáty, časopisu Tvář (1964-1965, 1968-1969). Nevraživost stranických i oficiálních spisovatelských špiček proti tomuto časopisu vyplývala z toho, že přispíval k narušení marxistického ideového monopolu. Tvář byla dočasně v roce 1965 zastavena, poté na sklonku šedesátých let obnovena a po sovětské okupaci definitivně zrušena. Mezi další časopisy šedesátých let patří například Sešity pro mladou literaturu, Orientace či Impuls. Významné postavení si v této době vydobyl brněnský časopis Host do domu, do kterého přispívali například estetik Oleg Sus, literární historik, kritik Jiří Opelík či vysokoškolští pedagogové jako Milan Suchomel či Zdeněk Kožmín.

Po sovětské okupaci byl počet literárních časopisů zredukován na jediný, a to Literární měsíčník, v jehož redakci byl zaručen stranický dozor. V silně prořídlých řadách se v této době uplatnily pouze spolehlivé stranické kádry, jimiž byli například Milan Blahynka, Hana Vrzalová či Štěpán Vlašín. Mladí kritici se v některých denících objevili až na konci sedmdesátých let.

V osmdesátých letech začali v Tvorbě a v Kmeni publikovat Petr Bílek a Pavel Janoušek, kteří se svým přístupem odlišovali od svých vrstevníků, básníků a kritiků Jaromíra Pelce a Josefa Peterky, kteří vtěsňovali literaturu do svých voluntaristických koncepcí poplatných marxistické doktríně.

Významnou událostí osmdesátých let byla knížka mladého kritika Jana Lukeše nazvaná *Prozaická skutečnost*, která razantně odhalila povrchní a konzumentsky podbízivé a myšlenkově sterilní výtvořky tehdejších literátů. Podle Lukeše je práce literárního kritika individuální záležitostí a do značné míry ve svých výsledcích i subjektivně zbarvenou. Zároveň je však i součástí kritického kolektivního díla. Povinností kritika by podle něj měla být znalost názorů jeho kolegů. Na jedné straně by měl mít kritik možnost polemizovat s těmi, s nimiž nesouhlasí, a na druhé straně by se měl otevřeně hlásit k těm, s nimiž je názorově spřízněn.

V osmdesátých letech také vrcholila disidentská opozice formovaná doma, která rozvinula poměrně bohatou neoficiální, ve většině případů strojopisnou, vydavatelskou činnost knižní i časopiseckou. Paleta periodik vydávaných v samizdatu byla velmi pestrá. V řadě z nich se spojovala kulturní politika s literaturou a kritikou literární i uměleckou. Literatuře se v této době věnovaly především časopisy Host, Kritický sborník, Obsah, Prostor, Spektrum a Vokno. K otázkám divadla byly zaměřeny časopisy Dialog a O divadle. Z katolicky orientovaných samizdatových periodik byly výrazněji zaměřeny na literaturu Box a Sursum.

V době normalizace zvolila řada literátů exil, v němž se záhy začaly organizovat časopisy jako Obrys, Páteroster, Proměny a Svědectví. K nejvýznamnějším představitelům exilové literární kritiky patřili Sylvie Richterová, Helena Kosková či Antonín Brousek. Co se týče domácích kritiků, kteří přispívali do exilových časopisů, byli to zejména někdejší autoři časopisu Orientace jako například Milan Červenka, František Kautman či Milan Jungmann.

Po listopadu 1989 vznikla, ale zároveň také zanikla celá řada časopisů. V těchto nově vzniklých časopisech, jež byly nuceny zápasit o existenci v rámci tržní ekonomiky, se objevily nové tváře různého generačního zařazení. Soustavně však stále pěstovaly literární kritiku týdeník Literární noviny a někdejší týdeník, nyní čtrnáctideník Tvar. Literární kritice se rovněž věnovaly časopisy jako Kritický sborník, Host, Proglas a od roku 1994 také Kritická příloha Revolver revue, která si kladla za cíl oživit kritické myšlení nekonformními názory na uznávané hodnoty. Příležitostně se věnovaly literatuře i časopisy Prostor a Listy. Časopisem pro mladou tvorbu, který bohužel zanikl, byl časopis Iniciály.

Kritika se postupně snažila zvládnout příval produkce, v němž se mísila díla různých kvalit a stylů, v dílčích sondách a přehledech. V této době však převládalo recenzenství a s programovými koncepty vystupovali spíše sami tvůrci.²²

²² HAMAN, A. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000, s. 116-124.

2 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY

2.1 „DRUHÁ VLNA“ OKUPAČNÍ PRÓZY

Stěžejní tematikou tvorby Arnošta Lustiga je podle Hamana bezesporu zobrazení okupace a druhé světové války. Rozmach této tematiky, jež zasahuje zhruba do poloviny padesátých let, byl vyvolán potřebou vyrovnat se s tím, co okupace znamenala jako historické údobí v životě národa a české společnosti. Umělecká nutnost byla však pozvolna rozměňována konjunkturálními zájmy, a tak okupační tematika pozvolna ztrácela přitažlivost a zdálo se, že je vyčerpaná.

Ke změně této situace však došlo již v polovině padesátých let, kdy díky širším společenským okolnostem, jimiž mám na mysli především XX. sjezd KSSS a zároveň ideový kvas kolem něj, nastalo v literatuře jisté oživení a okupační tematika se opět vynořovala na povrch.²³

Tento sjezd konající se v době od 14. do 25. února 1956 se do historie zapsal především vystoupením Nikity Sergejeviče Chruščova, který v tajném zasedání přednesl projev týkající se Stalinových zločinů a deformací všech oblastí sovětského života, k nimž během vlády tohoto diktátora došlo. I přesto, že tisková kampaň, jež samotnému sjezdu předcházela, upozornila na to, že právě na tomto sjezdu oproti těm předešlým převáží kritická reflexe nad oslavným bilancováním, a zároveň také poukazovala na neradostný stav tehdejší literatury a společnosti vůbec, tak následné Chruščovovo odsouzení tzv. kultu osobnosti a opuštění Stalinových tezí pro část mladých intelektuálů znamenaly značné otřesení pro ně doposud nezpochybnitelných jistot.²⁴

Próza s tématem války pak sehrála poměrně důležitou roli v první fázi vymaňování se prózy z budovatelských představ o literatuře a její společenské funkci. *„Navzdory velké frekvenci této tematiky v literatuře předchozího desetiletí byla na konci let padesátých problematika okupace, koncentračních táborů a nově především židovského osudu a holocaustu opět pociťována jako velmi aktuální. Bylo to dáno tím,*

²³ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 513.

²⁴ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – II. díl 1948-1958*. Praha: Academia, 2007, s. 37.

že pro autory i čtenáře byla válka a okupace stále ještě součástí nedávné osobní zkušenosti, zároveň však již byla realitou natolik vzdálenou, že při jejím zobrazování bezprostřední potřeba přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a slavit hrdinství odboje ustupovala literárnímu modelování obecně lidských situací. Jako neinspirativní se také postupně začal jevit patos, se kterým byla válečná tematika po roce 1948 využívána k ideologickému zúčtování s minulostí („zrádnou buržoazií“), respektive k potvrzení významu komunistické strany a Sovětského svazu jako jediných pozitivních aktérů domácího odboje a mezinárodního boje proti fašismu.“²⁵

Podle Aleše Hamana zde zároveň bezpochyby působila i vnější společenská „objednávka“, projevy nacistického revanšismu signalizující nové nebezpečí pro evropské národy, obnova fašistického militarismu v těsném sousedství našich hranic a národnostní nenávisti namířené především proti mírovému úsilí socialistických zemí. To vše zajisté v umělcích vyvolalo reminiscenci na nedávno minulé utrpení a hrůzy a zároveň je vyburcovalo k tomu, aby vyslovili své varovné slovo. Těmito prózami do literatury vstoupila převážně nová jména, jejichž umělecké úsilí naznačovalo nové směřování české prózy. Jedním z nich je právě Arnošt Lustig, jenž se stal typickým představitelem oblasti prózy, o níž můžeme hovořit jako o „druhé vlně“ okupační literatury.

Podstatným rysem prózy „druhé vlny“ je především snaha vycházet z bezprostředního a hlubokého prožitku, která vede autory ke zvýšené pozornosti k životním faktům, jež ilustrují zrod konkrétní humanistické aktivity v člověku hledajícím smysl života.²⁶ Podle Suchomela v literatuře padesátých let zvolna ubývá hrdinů a vítězů, kteří své místo ustupovali zbabělcům a outsiderům. Přenechávali ho podle něj těm, kteří prohrávají. Člověk byl zároveň zbavován opor, jež doposud měl, vyprošťoval se z ideologií a bez ochrany prostředkovatelů se vystavoval existenci příměji a bezbranněji. Jak u Lustigovy knihy *Noc a naděje*, tak i u Otčenáskovy knihy *Romeo, Julie a tma* nalézá Suchomel obrat od událostí k člověku, od šířky k intenzitě a zároveň také společný protest proti životní konstrukci.²⁷ „Místo ilustrace ideologických schémat začal prozaiky zajímat individuální prožitek, úděl jednotlivce, který se dostal do soukolí necitelné mašinérie. Téma války tak provokovalo ke stále

²⁵ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 281.

²⁶ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 513-514.

²⁷ SUCHOMEL, M. *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992, s. 19.

novému tázání po příčinách a projevech zásadní krize lidství a vznášelo do literatury i otázky existenciální. Důležitým problémem se stala osobní odpovědnost člověka a jeho možnost ubránit se kvůli neomezené moci a zachovat si své vlastní já. Jednotliví autoři se pokoušeli motivicky, emocionálně i intelektuálně prohloubit výpověď o okupaci jako o osudové zkušenosti, tragické předurčenosti i dědictví, jež se „zadřelo“, zadřelo se do života i duší jedinců.“²⁸ A právě proto se próza „druhé vlny“ vrací do minulosti, do doby okupace. Tato doba znamenala s největší pravděpodobností pro autory této generace jakousi zkouškou zralosti, a tedy i dobou nejhlubších zážitků. Proto ji považují ještě dnes za současnost. Tato „zkouška“ se nevyhnula ani Arnoštu Lustigovi.²⁹

Na základě norimberských rasových zákonů, které začaly na území protektorátu platit od roku 1939, byl vyloučen z měšťanky, kterou v té době navštěvoval. Poté pracoval jako krejčovský učeň a později jako ozdobník v dílně na výrobu kožených předmětů. V té době se však již nezadržitelně blížila tragédie, jež záhy postihla nejen Lustigovu rodinu, ale i statisíce jiných židovských rodin z té části Evropy, na niž padl stín nacistické okupace. Jako šestnáctiletý byl v roce 1942 odtransportován do „židovského města“ Terezína, což bylo ghetto pro židovské obyvatelstvo z Čech a Moravy. Někdejší poklidná rodinná pohoda náhle nabyla rozměru apokalyptického osudu židovského národa stíhaného po staletí náboženskou a rasovou nenávistí. Ještě nikdy však tato nenávist a zloba nedosáhla tak chladně prokalkulované a bestiální dokonalosti, jako tomu bylo v nacistickém „konečném řešení“ židovské otázky. Po Terezínu následovaly transporty do koncentračních táborů, které Lustig jako zázrakem přežil.

Inspirací pro Lustigovy povídky se tedy stalo nejen období jeho života v terezínském ghettu, ale i hrůzné zkušenosti z koncentračních táborů Osvětim a Buchenwald a v neposlední řadě i jeho úspěšný útěk při přepravě do koncentračního tábora Dachau.³⁰

Hlavní příčinou vzniku tzv. „druhé vlny“ okupační prózy však nebyl pouze generační pocit, nýbrž byla to i potřeba obecně pocíťovaná v polovině padesátých let, potřeba sblížit literaturu se skutečností. „Druhá vlna“ okupační prózy signalizuje jako

²⁸ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 281.

²⁹ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 519.

³⁰ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 7-12.

první v soudobé prozaické literatuře obrat k hlubšímu, analytickému poznání současnosti a vytváří předpoklady k budoucí nové románové syntéze.³¹

„Druhá vlna“ válečné prózy, která je sama v sobě diferencovaná, se odlišila svou povahou a zaměřením více nebo méně od zvláštní historizace, jíž propadla vlna první, a s ní tedy i většina prózy na rozhraní čtyřicátých a padesátých let. I celá řada románů ze současnosti byla koncipována jako romány historické, jako monumenty postavené určité době. Podstatou této historizující transformace byla redukce člověka na objekt společenských vztahů a pochodů, jež zas byla spjata s redukcí myšlení. Bývala-li dříve konverzace o časových otázkách „zlidšťována“ vedlejším milostným tématem, později si „zlidštění“ vydobývá po boku historie a ideologie rovnoprávné postavení. Stále zakládá svůj účinek na iluzi a stále pro ni nemá dostatek místa, protože to co ještě je, je sevřeno do stabilizovaného nazíracího schématu. Tyto idealizující obrazy nezrazují skutečností, ale konformují se k ní.³²

Co se týče formy „druhé vlny“ okupační prózy, obrací se většina autorů k menším útvarům, především k povídkám, neboť právě tyto útvary vyhovují analytickému zaměření literatury. A právě i Lustigova tvorba velmi úzce s vývojem české povídky souvisí. V poválečném období jí totiž patří významné a příznačné místo v naší literatuře. Povídka oproti románové epice, která u nás vzniká poměrně pozdě a buduje si svou pozici velmi zvolna, včasné a naléhavě reaguje na společenské změny a urychluje tak literární proces. Povídka vyjadřuje absurditu odcizeného světa z nejrůznějších úhlů, a to tak, jak to odpovídá povaze zhuštěné epické zkratky – na podmínkách a výsledcích lidského jednání. Nesmíme také opomenout fakt, že malý prozaický útvar dosahuje umělecké činnosti právě tehdy, stane-li se prostřednictvím spisovatelovy ruky pronikavou sondou životní reality, která ozvláštňuje její palčivou problematiku. Minulé období, které je charakterizováno především zájmem o obecnou tvářnost nově vznikající společenské skutečnosti, povídky a novele v tomto smyslu nepřálo. Postupně se však neutěšená situace povídky začínala měnit. Především v souvislosti s poznáním, že próza se nepíše o těch či oněch tématech, ale píše se především o lidech, kredit povídky značně stoupl.^{33 34}

³¹ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 513-520.

³² SUCHOMEL, M. *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992, s. 21.

³³ PETŘÍČEK, M. S povídkou do života. *Nový život*, 1958, roč. 10, č. 8, s. 625-630.

³⁴ PETŘÍČEK, M. Modernost tradice povídky. *Literární noviny*, 1962, roč. 11, č. 24, s. 4.

Co se Lustigovy povídkové tvorby týče, má v mnohém směru podle Petříčka blízko k postupům moderní světové prózy. Výstavbu povídek organizuje tak, aby co nejdříve vynikl způsob, jímž člověk prostřednictvím svobodně zvoleného činu neguje svoji osamocenost. Lustig převrací dějovou souslednost, rozrušuje dějové a časové proporce skutečnosti. Pouhý zlomek vteřiny zde zabírá často nesrovnatelně více místa než hodiny či dokonce roky života. A právě v tomto zlomku se odehrává důležité rozhodování člověka, právě tato vteřina určuje jeho budoucnost, a proto je její specifická váha tak nesmírně těžká.

Lustigova metoda podle Petříčka znamená důslednou humanizaci reality, jelikož právě analýzou lidského jednání podle něj prokazuje fakt, že skutečnost je taková, jaké jsou lidské činy. Tato metoda má však i svá omezení. Není dostačující pro ty situace, v nichž je třeba postihnout situaci člověka v pevné společenské vazbě, neboť vyloučila z nutnosti ukázat lidskou aktivitu za mimořádných podmínek, za smrtelného ohrožení člověka fašismem. Lustig se v tomto případě vyrovnává s úkolem obsáhnout širší prostor života a lidských vztahů.³⁵

³⁵ PETŘÍČEK, M. Modernost tradice povídky. *Literární noviny*, 1962, roč. 11, č. 24, s. 4.

2.2 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY V LETECH 1958-1968

2.2.1 Lustigův debut - *Noc a naděje*, *Démanty noci*

Podle Vítězslava Kocourka přišel Arnošt Lustig se svým debutem v roce 1958 ještě před hromadným nástupem „mladé prózy“.³⁶ Podle Josefa Vohryzka tato „mladá próza“ neměla vůbec záviděníhodné podmínky. Podle něj totiž pokusy o celkové zhodnocení prozaické produkce za posledních deset let do té doby vycházely především z apriorní představy o tom, že stabilizace progresivních sil ve společnosti musí znamenat i vzestup literární tvorby a naopak podle něj pak veškeré pochybnosti o významu nových hodnot v prozaické produkci nejsou ničím jiným než skrytým útokem proti těmto společenským silám. Ve skutečnosti je však podle Vohryzka vzájemná souvislost literatury a politiky mnohem složitější a podobná mechanická spojení vedou jen k zastírání skutečné situace, což je podle něj vždy jen na škodu.³⁷

Lustigovým prvním tvůrčím počinem se v roce 1958 stala kniha *Noc a naděje*. Ještě v témže roce však stihl vydat i svou druhou povídkovou knihu, jež nese název *Démanty noci*. Obě díla zazářila podle Milana Suchomela v tehdejší šedi prozaické produkce svou autentickou a sugestivní výpovědí o dětech a starcích v terezínském ghettu a koncentračním táboře. Lustig byl podle něj sám a zůstával i potom stranou se svým monotematickým zaujetím pro terezínské ghetto, zejména pak pro mládež, která ghettem prošla a byla jím poznamenána.³⁸

Jak jsem se již zmínila, Lustig se dostal do Terezína jako šestnáctiletý chlapec a snad právě proto jsou v jeho první knize nejsilnější právě ty povídky, v nichž v jemně vystižené atmosféře popisuje život terezínské mládeže, chlapce a děvčata v jejich křehkém věku dospívání. Jak Kocourek dodává, rostli nevesele a prožívali trpké příběhy. Uprostřed surovosti, bezcitnosti, lhostejnosti, sobectví a strachu se stávali nezřídka i oni surovými, lhostejnými, sobeckými, ustrašenými. Lustig měl odvahu podle něj vidět i přiznat, že tomu tak bylo, že mladí chlapci a děvčata

³⁶ Termínem „mladá próza“ zde má Kocourek s největší pravděpodobností na mysli autory, kteří do české literatury vstoupily počátkem 60. let 20. století. Termín „mladá próza“ používá ve své recenzi zabývající se prózou Arnošta Lustiga i Josef Vohryzek.

³⁷ VOHRYZEK, J. Prozaická prvotina. *Květen*, 1958, roč. 3, č. 7, s. 389.

³⁸ SUCHOMEL, M. Skutečnost zrozená z přeludů. *Host do domu*, 1963, roč. 10, č. 7, s. 299.

v Terezíně se s tím vším potýkali, ba víc, leckdy podléhali.³⁹ Lustig však podle Josefa Vohryzka nechtěl napsat jakýsi umělecký dokument o koncentracích. Lustiga podle něj v podstatě nezajímala ani lidská animalita. Je možné, že v ni ani sám nevěřil, jelikož v jeho povídkách například esesáci hrají většinou roli ožvlých věcí a zároveň nás nutí k zamyšlení, kdy se sami sebe pak ptáme. Není v nich přece jen skryto cosi lidského?

Okupační námět Lustigovi podle Vohryzka nesloužil ani k podání názorného obrazu boje proti fašismu, ani k vypsání se z naléhavých osobních zážitků. Jeho zkušenost je mu v této chvíli spíše materiálem, na němž chtěl poznat, nahmatat a vyzkoušet možnost člověka vytvářet morální vztahy, jež pro Lustiga znamenají totéž, co vztahy lidské. Lustigovy povídky totiž nejsou realistickými příběhy o životě v koncentračních táborech a o pražském povstání z roku 1945. Jejich reálný svět je podán s asketickou zdrženlivostí. V řadě různě roztroušených epizod a v některých retrospektivních vsuvkách si můžeme ověřit, že by Lustig dokázal napsat působivé a opravdu čtivé příběhy. Jak však tvrdí Vohryzek, Lustigovy povídky nejsou čtivé a nepoddávají se snadno. Kladou totiž odpor a vyžadují opravdu velmi soustředěnou pozornost čtenáře.

Jeho způsob vyprávění se podle Vohryzka zmocňuje tématu chuchvalci vjemů a reflexí, které plynou přerývány, jeho těžká, sukovitá věta zadržává, slova kodrcají za sebou s šedivou odhodlaností. Abstraktní poloha Lustigova vypravěčství klade velké nároky na stylistickou kulturu, směr jeho obraznosti vyžaduje bdělý cit pro únosnost a sdělnost.⁴⁰ Zde se v podstatě shoduje s Vohryzkem právě Milan Jungmann, který říká, že vše je řečeno samotným dějem, nic již není třeba dodávat. Na čtenáři však je, aby do povídky vnikl, aby ji prožil a promyslel. Lustig ho totiž svými stylistickými prostředky podle Jungmanna přímo nutí, aby nezůstal nezúčastněným čtenářem, jenž jen přeskakuje od řádky k řádce. Snad i právě proto jsou jeho povídky psány úsečnými větami, jež se opírají o dialog s krátkými replikami plnými nápověd, a je již na samotném čtenáři, aby si je domyslel. Vnitřní monology postav neustále přerušuje svými vsuvkami, aby nás - čtenáře upozornil, že tu jsme svědky hodnocení probíhajícího děje a že tu myslí postava, ne autor.⁴¹ A právě onen dialog a vnitřní monolog jsou podle Vohryzka nejsilnějšími stránkami Lustigových povídek oproti

³⁹ KOCOUREK, V. Povídky a lidé z ghetta. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 9, s. 5.

⁴⁰ VOHRÝZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1, s. 25-26.

⁴¹ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

metafoře a podrobnější psychologické analýze sledováním myšlenkových pochodů přímou introspekci.⁴²

Jak dodává Jaroslava Novotná, kniha *Noc a naděje* byla dokonce v době svého vydání považována za nejlepší prozaickou prvotinu posledních let. „*Lustigův úspěch spočíval v tom, že najednou čtenáři přiblížil skutečného člověka, osamocенého a bezmocného, prověřovaného situací, která v něm odkrývá lidské hodnoty ve chvílích blízkosti smrti, kreslí obrazy mravního vzkříšení a že toto přibližuje osobitě, s maximální otevřeností.*“⁴³ V druhé knize pak podle ní autor již v podstatě prohloubil a umocnil to, co naznačil v *Noci a naději*.⁴⁴ Obdobný názor sdílí s Novotnou i Jungmann, podle něhož po vydání *Noci a naděje* zůstalo v Lustigovi ještě mnoho nevyslovených námětů, tudíž pro jejich ztvárnění stačilo pouze navázat na již hotovou knihu.

V *Démantech noci* se tedy podle Jungmanna nejedná o zvládnutí nového uměleckého úkolu, nýbrž o navázání na knihu předchozí. Tento fakt je zřejmý i z toho, že některé povídky z knihy první a druhé si jsou až nápadně podobné nejen co se týče společného problému, nýbrž i jeho následného řešení. A zde vyvstává i prvotní pocit zklamání nejen literárních kritiků, ale je možné, že i čtenářů. Pokud totiž Lustig jen obměňuje to, co již ze skutečnosti vydobyl, tak naléhavosti své první knížky již nemohl podle Jungmanna dosáhnout.⁴⁵

Pokud bychom však podle Vohryzka srovnali *Démanty noci* s knihou *Noc a naděje*, tak *Démanty noci* jsou daleko ucelenější a jednotnější⁴⁶ a podle Jungmanna mají navíc ještě soustředěnější myšlenkovou stavbu a díky tomu se tak v nich základní problematika Lustigovy tvorby před námi otevírá mnohem zřetelněji.⁴⁷ Milan Suchomel ještě dodává poznámku týkající postupu *Noci a naděje* a *Démantů noci*. Ten se podle něj částečně obrátil. V případě prózy *Noc a naděje* je vnějším, objektivním dějům dána přednost před veškerým psychologizováním. Ani *Démanty noci* však podle něj nejsou žádnou psychologickou prózou, jež by byla měřitelná pouze věrohodností vnitřních dějů, ale jedná se v tomto případě spíše o racionální konstrukce a jakýsi laboratorní pokus. Podle Suchomela se zde ukazuje výzkum toho,

⁴² VOHRYZEK, J. Prozaická prvotina. *Květen*, 1958, roč. 3, č. 7, s. 390.

⁴³ NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy. (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga.) *Plamen*, 1968, roč. 10, č. 11, s. 108.

⁴⁴ NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy. (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga.) *Plamen*, 1968, roč. 10, č. 11, s. 108.

⁴⁵ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

⁴⁶ VOHRYZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1, s. 27.

⁴⁷ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

co všechno se dá z prvků poskládat a co všechno se může do jejich různých sestav odrazit. V tomto případě je nejdůležitější příznačnost seskupení a výsledného odrazu. V *Démantech noci* tedy přibyly povídky, v nichž zážitek vyhasíná a je nahrazován pouhou konstrukcí. Nový celek tedy nedýchá vzpomínkou, nýbrž, jak Suchomel dodává, novými plícemi, které jsou umělé. Povídky obojího druhu jsou analytické a zaostřené přes vnímání hlavního hrdiny.⁴⁸ V druhém případě, čili v *Démantech noci*, již také válečné a fašistické okolnosti, vykojejenost, zvrácenost a nesmyslnost doby nejsou odvozeny ze skutečnosti, nýbrž se jedná o jakési trychtýře, jimiž je skutečnost pouze prolévána.⁴⁹

Petříček hovoří o těchto dvou knihách jako o prvotinách, do nichž vložil autor největší díl svých dosavadních životních zkušeností, jejichž centrem je nepochybně druhá světová válka. Lustig zde podle něj pracuje vysoce sugestivní zkratkou, do níž uzavírá atmosféru terezínského ghetta. Je zajímavé, že ačkoliv autor čerpá z prostředí, které přímo vybízí k naturalistickému opisu, tak přesto tlumí hrůznost postihované skutečnosti tím, že na ni nazírá jako na všední normál, třebaže zde jde o realitu z lidského normálu absolutně vyšínutou.⁵⁰

Podle Vohryzka se v tomto případě jedná o obnovu jednoho z nejexploatovanějších témat spočívající v tom, že Lustig o několik rozhodujících stupňů posunul úhel pohledu dále. Nelíčil totiž život v okupačním ghettu jako dějinný okamžik, jehož obětem měly povídky sloužit jako jakýsi pomník a trýznitele těchto obětí znovu odhalit, nýbrž vyprávěl zde s tlumenou drastičností příběhy o ghettu jako o jedné z možných každodenností. Výslednému obrazu pak nechyběla podle Vohryzka monumentálnost, jež působila o to silněji, oč mohutněji působí obrysy velkých věcí z pohledu.⁵¹

Lustig podle Petříčka v podstatě vybírá fakta a zintenzivňuje je. Jeho próza právě vyvrcholuje vývojovou tendencí od extenzity k intenzitě obrazu. Formálním příznakem této tendence je pak podle něj sklon k zobrazování na malé ploše.⁵² Zde se shoduje s Petříčkem Haman, který tvrdí, že pro Lustigovy povídky je typické minimum děje. Jedná se podle něj v podstatě o pouhé okamžiky, jež Lustig rozložil do

⁴⁸ SUCHOMEL, M. *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992, s. 30.

⁴⁹ SUCHOMEL, M. Noc jednou, noc podruhé. *Host do domu*, 1959, roč. 6, č. 2, s. 85.

⁵⁰ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 518-519.

⁵¹ VOHRYZEK, J. Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26, s. 8.

⁵² PETŘÍČEK, M. S povídkou do života. *Nový život*, 1958, roč. 10, č. 8, s. 627.

plochy a analyticky pak rozebral do jemných detailů. Vnější děj je zde takřka nahrazen dějem vnitřním, dramatickým bojem člověka, který nakonec vyústí v čin. „*Pointa Lustigových povídek totiž nespočívá ve vnějším ději, ale je založena na prolínání dvou plánů (reálného, tj. konkrétního obrazu určitého okamžiku rozloženého do plochy povídky) a symbolického, jenž v sobě skrývá vlastní smysl a význam. Tak nabývá každý detail svého významového podtextu, bez něhož není povídka čtenáři srozumitelná.*“⁵³ Lustig je pak podle Petříčka nejpřesvědčivější právě tam, kde nerozvíjí děj do široka, ale vystačí si s minimem slov pro vykreslení nenaplněného milostného vztahu v děsivě lhostejném mechanismu příjezdů a odjezdů v ghettu, bolestně trpkých zášlehů ryzího lidského citu či sugesce dusivě zahoustlé atmosféry letního Terezína, v níž židovské děvčátko utiňuje smyslovou žízeň chlapců, kteří mají odjet kamsi na smrt.⁵⁴

V prvotních Lustigových povídkách podle Petříčka nalezneme vedle minima děje i velmi málo popisu. Ten je zde nahrazován napětím mezi holými životními fakty, které jsou uskupeny do takových konfliktních situací, aby v podtextu vyprávění vyzněl jejich skrytý smysl. Myšlenky o nezničitelné důstojnosti člověka, o neuhasitelné hvězdě naděje, jež planě svítí i nad nejčernějšími temnotami, se v Lustigových povídkách dostalo podle Petříčka ztlumeného, nepatetického, však vysoce sugestivního výrazu.⁵⁵ Co se týče kresby vnějšího prostředí, tak i té Lustig věnuje velmi málo místa ve svých dílech, jelikož je to při jeho přístupu ke skutečnosti podstatě nedůležité. A snad právě proto v jeho povídkách nenajdeme žádné široké popisy, ale pouze strohé kontury a náznakovou scénu, jež je omezena pouze na ta nejnutnější fakta. Můžeme si však povšimnout, že pro jeho prózy je poměrně dost příznačný obraz špinavých, blátivých a páchnoucích zákoutí. Ten má podle Hamana pravdu svou specifickou a významnou funkci. Vytváří totiž nejen atmosféru daného místa, ale zároveň je také jakýmsi symbolem, který nám čtenářům pomáhá přiblížit tu dusnou a chmurnou atmosféru okupačního temna, jež v té době vládla.⁵⁶

Podle Vohryzka umí Lustig vypravěčsky zvládnout předmětný svět a má svůj okruh figur, které dovede zachytit v jejich charakteristických gestech pouze několika tahy. Lustig podle něj nechce vyprávět o svých zážitcích. Jeho záměrem je

⁵³ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 518-519.

⁵⁴ PETŘÍČEK, M. S povídkou do života. *Nový život*, 1958, roč. 10, č. 8, s. 627.

⁵⁵ PETŘÍČEK, M. S povídkou do života. *Nový život*, 1958, roč. 10, č. 8, s. 628.

⁵⁶ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 518.

pravděpodobně formování étosu, a právě proto podle Vohryzka své texty osekává a zhušťuje. K tomu však někdy dochází až za hranici únosnosti. Dynamičnost příběhu je v jeho dílech nahrazena dynamičností myšlenky. Jak Vohryzek dodává, Lustig ve svých dílech koncentruje. Koncentruje nejen realitu natolik, že věc, rovina, jednotlivina se rozrůstá do obrovských rozměrů, ale také čas, až se z okamžiku stává vsutku prožívaný zlomek věčnosti. Vedle reality a času dochází v jeho dílech ke koncentraci ideje i námětu, věcí i gest lidí, jejich pohybů i vjemů. Dění je nakonec zhuštěno až do němých okamžiků, které mluví, neboť jsou zatíženy vnitřními významy. Lustig podle Vohryzka ve svých prózách rozkládá okamžiky, zastavuje pohyb, vytváří staticnost, v níž je dynamika obsažena koncentrovaně, až ke strnulosti.⁵⁷

Podle Suchomela Arnošt Lustig upoutal čtenářskou i kritickou veřejnost právě svou odlišností, a to jak tematickou, tak i stylovou. A právě v této odlišnosti Suchomel spatřuje jisté kvality jeho tvorby. Lustig ve svých prózách podle něj nepoužívá rozvleklých popisů a přílišného vysvětlování. Nepotřebuje je. V tomto momentě se Suchomel shoduje s Petříčkovým názorem, který rovněž hovoří o minimálním výskytu popisných pasáží v Lustigově prózách. Oproti tomu však Lustigova díla nepostrádají dějovou a myšlenkovou soustředěnost, v níž zneosobnělou ideovost vyměnil za vlastní pohled. Zatímco pro pozorovatele z jiné doby a místa je Lustigova časná zkušenost tereziánského ghetta, koncentráků a pochodů smrti značně výjimečná, pro četné Lustigovy současníky je i po léta stále nejvšednější skutečností. Lustig tak se svou zkušeností také nakládá. Neoslabuje výpověď komentáři, nevynechává na čtenáři dojetí. Dalo by se snad i říci, že ji pouze konstatuje.

Součástí Lustigových povídek jsou podle Suchomela jakési tři organizující síly. Hovoří o strohé věčnosti, jež je jakoby přímo odvozená z reálné předlohy. Je samozřejmé, že v podmínkách, kdy člověk neví, bude-li živ za týden, za den či hodinu, a kdy tento stav je stavem obecným, kdy smrt je stálou možností všech přítomných a zúčastněných, přestávají platit zákony krásy, jež je ceněna venku. Druhou pořadající zásadou v Lustigových povídkách je využití kontrastu. Vše se totiž odehrává za hranicí bytí a nebytí a na ostrém rozmezí života normálního a z normálu vychýleného. Třetí organizující silou povídek je podle Suchomela kladný patos. Lustigovi lidé jsou totiž neustále vystavováni nějakému rozhodování. I přesto, že mají

⁵⁷ VOHRYZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1, s. 25.

sto chutí někam zalézt a schovat se, nechat se unášet a nechat ty zlé věci přejít kolem, tak zároveň je něco nutí k tomu, aby sami sobě dokázali, že to překonají. Jak dodává Suchomel, hýbe jimi nespokojenost a nejasné vědomí. Jsou si v tu chvíli vědomi toho, že žít lze jen činně a že právě jen činem si lze dokázat oprávněnost své existence.⁵⁸ O činu, jenž v Lustigových povídkách hraje poměrně důležitou roli, hovoří i Novotná. Podle ní právě Lustigovi hrdinové, kteří ve svých osobních zkouškách podstupovaných v ghettu a koncentračních táborech, prokazují obrovskou vůli poníženého člověka, který si osobní revoltou nebo právě již zmiňovaným činem konaným pro druhého trvale uchovává svoji lidskou důstojnost. U Lustiga je také zajímavé, že lidské společenství nevytváří preferováním židovské kolektivity, jež vede k další izolaci, ale vytváří je aktivizací hrdinů v podobě právě reálného činu vykonaného pro druhého jedince.⁵⁹ Podle Vohryzka „*Lustig své hrdiny sleduje, aby vystopoval morální základnu lidských vztahů v okamžiku, kdy lidé jednají jednoznačně, protože musí jednat, protože situace nic jiného nepřipouští, než aby jednali, protože je to jediný způsob, jak zůstat člověkem.*“ Tím, že člověk jedná, tak se dorozumívá, překonává samotu, strach a nedůvěru. A právě toto je vlastní téma všech Lustigových povídek.⁶⁰

A tak nejen Lustigovy postavy, ale i on sám musel podle Jungmanna pohnout po nějakém novém činu a nesměl se spokojit s tím dobytým, i on se musel neustále rozvíjet. Jelikož ustrnutí se rovná podle Jungmanna umělecké smrti.

Suchomelovu poznámku o Lustigově odlišnosti doplňuje Jungmann, podle něhož se Lustig od naprosté většiny začínajících a často i některých nezačínajících autorů liší svým vyhraněným vztahem ke skutečnosti. Podle něj nám Lustig vnucuje své vidění jevů, svou představu lidských podob a činů. To je však nemyslitelné bez myšlenkového upřesňování, bez neustálého hodnocení člověka a jeho aktivity. Lustig je proto především umělec filosofické povahy, jenž nemůže pouze opisovat svět nebo se jím dávat strhovat, ale on v něm musí hledat problémy a otázky k řešení, otevírá každou jeho trhlinu, aby v ní v zápětí nalézal nebezpečí pro člověka.⁶¹ Jakousi filosofickou polohu můžeme hledat i v bagatelizujícím gestu, v němž se často projevuje plebejský motiv; libeňácké klukovství. Je jím často marný čin. Ten však

⁵⁸ SUCHOMEL, M. Noc jednou, noc podruhé. *Host do domu*, 1959, roč. 6, č. 2, s. 85.

⁵⁹ NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy. (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga.) *Plamen*, 1968, roč. 10, č. 11, s. 108.

⁶⁰ VOHRYZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1, s. 25-26.

⁶¹ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

splnil své poslání tím, že byl vykonán, protože jeho smysl spočívá v zachování lidské důstojnosti.

Jak tvrdí Vohryzek, Lustig není moralista, jelikož neupevňuje jakoukoli danou morálku, nýbrž je etik, protože ohledává základ lidského étosu tam, kde se formuje jakoby z ničeho. Nepotvrzuje normy, které si vybral, ale vytváří étos tím, že poznává způsob, jakým nutně vzniká.⁶² A právě povídková kniha *Démanty noci* zřetelně ukazuje, že Lustigův vztah ke skutečnosti má vyhraněný etický rys. Jeho etika však není podle Vohryzka abstraktní a metafyzická, ale naopak je konkrétní, a to ve smyslu sociálním. Lustig si tu volí zvláštní způsob vyjádření svého společenského postoje, vyjadřuje ho totiž nepřímou. Zároveň je jeho etika také dialektická. Právě tyto znaky dávají Lustigovu vztahu ke skutečnosti a tím i jeho dosud nejlepším prózám charakter objevitelský a průkopnický, díky němuž jsou jeho povídky stále aktuální a zároveň mají dosah i v současnosti.⁶³

Co se týče Lustigových hrdinů, tak ti na mě působí částečně jako jakési figurky. Podle Jungmanna byly totiž stvořeny především proto, aby si je autor mohl „otestovat“ v oněch mezních situacích, aby je mohl poslat do ohně, který pro ně předem připravil. Podle něj chtěl Lustig poznat, co v člověku zůstane v momentě, kdy konvence, výchova a pohledy přestaly působit a korigovat jednání. Lustig se tak tedy stále podle Jungmanna vrací k jedné situaci, již neustále obměňuje, a dosazuje do ní různé postavy tak, aby každá za sebe odpověděla. Vůbec zde nehraje roli hrdinova minulost, jeho sociální postavení či to, co ho formovalo, než se octl v situaci pro něj osudově nastražené. Proto se v jeho povídkách pohybují postavy blíže neurčené (ten starší, precek, osmnáctiletý apod.), neboť buď svou předešlou zkušenost již nepotřebují, nebo je ještě nestačila prostoupit. Stojí tu tedy podle Jungmanna vysvlečení a bez pomoci. Lustig proto všechno sází na situaci, na to, aby nás vtáhl do atmosféry děje a dal nám tak zároveň pocit, že ji dýcháme spolu s hrdiny.

Jungmann se opět zmiňuje o popisu v souvislosti s Lustigovým dílem a říká, že Lustig prostě záměrně odvrhuje důkladný popis. Ten by podle něj totiž čtenáři vše ulehčil a uchyluje se tak cíleně k používání složitých lyrických popisů. Těmi mám v tuto chvíli na mysli například nasazení neurčitých začátků, nepředstavení jednajících osoby, místa či doby děje. Teprve ve chvíli, kdy nás těmito prostředky přinutí zaměřit

⁶² VOHRYZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1, s. 26.

⁶³ HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4, s. 519.

maximálně svou pozornost na daný text a zároveň nás tak přiměl k jakési spoluúčasti, odvíjí pak před námi postupně všechno, co je zapotřebí.⁶⁴

O Lustigově lyrismu hovoří nejen Jungmann, ale i Kocourek s Vohryzkem. Vohryzek Lustiga ve své tezi nazývá prozaickým lyrikem. Tam, kde jádro tématu zvládne Lustig dialogem a vnitřním monologem, tam je podle Vohryzka jeho vyhraněný lyrický talent, kdy mu nepřekáží jeho abstraktní představivost. A právě to je podle Vohryzka zvláštní a zároveň i vzácný rys Lustigových povídek. Pokud se totiž na své figury dívá a pozoruje je v akci, vidí málo reality a názorný detail nahrazuje silným obrazem. Pokud však své figury nechá mluvit, ožívá jejich svět lyrismem plným života a trpké lidskosti. Co se týče Kocourka, ten zde oba pouze doplňuje a tvrdí, že pozoruhodným rysem Lustigova talentu je právě onen silný, mužský lyrismus.

Ačkoli první kniha povídek *Noc a naděje* byla kritikou velmi pozitivně přijata, tak ani ona není bez falešného patosu a chybičky, jak dodává Kocourek. Již první povídka *Návrat* působí podle něj dost vykonstruovaně a jaksi chtěně. Na první pohled zde totiž vidíme, co autor chtěl a příliš jasně je zde obnaženo, jak tomu svému úmyslu podřizuje celý příběh.⁶⁵ A není tomu tak jen u této první povídky. Právě Jungmann obecně o Lustigově díle tvrdí, že kde mu selže míra nebo vynalézavost, tam pak máme pocit strojenosti a nearanžovanosti.⁶⁶

2.2.2 Ulice ztracených bratří

Ačkoli první dvě povídkové knihy Arnošta Lustiga byly přijaty kritikou velmi pozitivně, již jeho třetí kniha próz *Ulice ztracených bratří* je většinou považována za jeho umělecký sestup. Lustig se pravděpodobně ocitl podle Suchomela v jakési krizi, jež se stala důsledkem rozporu mezi současnou tematikou a uměleckým zobrazením zatíženým minulostí. Jak Suchomel tvrdí, *Ulice ztracených bratří* znovu opakuje motiv „noci a naděje“, ale tentokrát však již bez prvotní síly, a tak nakonec hledání smyslu života na způsob zde předvedený vyznívá archaicky. Kritika zároveň začíná

⁶⁴ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

⁶⁵ KOCOUREK, V. Povídky a lidé z ghetta. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 9, s. 5.

⁶⁶ JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

pochybovat o dalších Lustigových možnostech a čím dál více upozorňuje na jeho jazykovou necitlivost.^{67 68}

Co se týče jeho předchozích povídek z ghett, shodují se Doležel s Jungmannem v názoru, že se v nich Lustig představil jako básník vyhraněných mezních situací. Zachytil s otřesnou silou okamžiky, v nichž se nám může zdát, že se vůbec nic neděje, ale přitom se v nich rozhoduje o životě a smrti. Svě hrdiny vlastně posílal v prvních dvou knížkách na zkoušku beznaděje a smrti, aby mohl prověřit jejich nejvnitřnější, utajenou hodnotu. A právě k tomu potřeboval vytvořit onu mezní situaci a doslova sedrat ze svých postav všechny návyky, konvence a ohledy, jelikož jeho hrdina podle Doležela musí stát sám proti světu bezpráví, nepodepřen ani spoluúčastí, ani perspektivou života. Takové situace mu právě v neomezené míře nabízely válečná doba a nacistické lágry.^{69 70}

Podle Jungmanna je zřejmé, že se v těchto svých prvotních povídkách do značné míry „vypsal“ ze svého tématu a čeká ho tedy hledání nové životní a problémové oblasti. Zároveň si však také myslí, že Lustig bude pro svůj způsob vidění světa jen těžko nalézat svá témata a své hrdiny. A bylo tomu skutečně tak. Problémy v jeho tvorbě nastaly ve chvíli, kdy se Lustig rozhodl hledat mezní situace i v normálním, každodenním životě. O tom svědčí právě povídky z knihy *Ulice ztracených bratří*.⁷¹

Lustigovi sice nelze upírat právo na zobrazení dané skutečnosti jeho osobitým „lustigovským“ stylem, ale v tom případě však musí splnit určitou podmínku, což se v *Ulici ztracených bratří* zcela nezdařilo. Právě v této knize dochází k odhalení jeho slohového problému, jenž spočívá v tom, že slohové prostředky zde podle Doležela nejsou naplněny smyslem, obsahem ani myšlenkou a zároveň často také tyto prostředky ztrácí i svou efektivnost a stávají se tak pouze prázdou ozdobou.

Lustigův sloh nazývá Doležel slohem skryté, ale zároveň zhutněné dramatičnosti, která vyrůstá z kompozičních a slohových kontrastů. Pro jeho styl je podle něj příznačné to, že tyto protiklady obnažuje, bezprostředně konfrontuje a tím vyhrocuje na nejvyšší míru. Některé protiklady snadno postřehneme, protože tak říkajíc podle Doležela bijí do očí.

⁶⁷ SUCHOMEL, M. Zadržitelný sestup Arnošta Lustiga. *Host do domu*, 1960, roč. 7, č. 4, s. 186.

⁶⁸ VOHRYZEK, J. Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26, s. 5.

⁶⁹ JUNGSMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*, 1963, roč. 12, č. 6, s. 5.

⁷⁰ DOLEŽEL, L. Slohové problémy A. Lustiga. *Plamen*, 1960, roč. 2, č. 8, s. 92.

⁷¹ JUNGSMANN, M. Ulice ztracených bratří aneb povídky z rozpaků. *Literární noviny*, 1960, roč. 9, č. 7, s. 4.

Prvním protikladem, jež bych ráda zmínila, je v Lustigově tvorbě použití protikladu objektivního a subjektivního času. V tomto případě podle Doležela Lustig využil staršího objevu psychologické prózy a založil tak kompozici svého vyprávění nejen na objektivním, ale také na subjektivním čase, což je čas duševního dění. Tohoto kontrastu Lustig dokázal využít k účinné dramatické retardaci a tím ke zvýšení napětí mezní situace. S tímto protikladem velmi úzce souvisí protiklad přítomnosti a minulosti.

Asi nejcharakterističtějším a nejvlastnějším znakem Lustigova stylu je protiklad významové neurčitosti (náznakovitosti) a nápadného zvýraznění detailu. Náznakovitost, významová neurčitost, má ve výstavbě Lustigovy prózy mnohé funkce, a to od stylizace útržkovitého hovorového dialogu přes vytvoření „podtextu“ až k navození „tajemství“. Významová neurčitost a útržkovitost je v Lustigově stylu spjata s opačnou tendencí, s tendencí ke zvýraznění detailu, uskutečňovanou nejčastěji hromaděním určujících přívlastkových či příslovečných výrazů. V tomto případě můžeme podle Doležela hovořit až o výrazové nadbytečnosti, jež v tomto případě nemá žádný pejorativní smysl. Neméně příznačným způsobem zvýraznění detailu je povýšení nepodstatného detailu do funkce leitmotivu. Takového detailu Lustig využívá ve své technice portrétů. Leitmotivové detaily se často stávají v Lustigových prózách symboly a nabývají tak významné úlohy v kompoziční a ideové výstavbě těchto textů.

Dalším významným kontrastem Lustigova slohu, jež je charakteristický pro mnoho moderních českých spisovatelů, je podle Doležela protiklad hovorovosti a knižnosti. Vyhrocený pól hovorovosti představují prostředky sportovního slangu a předměstského žargonu, jež Lustig nahromadil především v povídce *Můj známý Vili Feld*. Jedná se o nejrozsáhlejší povídku sbírky *Ulice ztracených bratří*, jež se dočkala, stejně jako mnohé další, svého přepracování a samostatného vydání. S prostředky žargonu zde ostře kontrastují knižní prostředky, z nichž bych mohla jmenovat například knižní spojky a vztažná zájmena (aniž, třebaže, jenž, což atd.), složitou obraznost či řídce užívaná slova. Jako vhodným příkladem takového slova se mi zdá výraz umenšovat, jemuž dává v tomto případě Lustig přednost před slovem zmenšovat apod.

Právě dle těchto základních kompozičních a slohových kontrastů, které představují charakter Lustigova osobitého stylu, je možné kriticky posoudit umělecké kvality *Ulice ztracených bratří*.

V první řadě je nutné si uvědomit fakt, že Lustigovy kompoziční a slohové postupy jsou na jedné straně sice velmi efektní a účinné, ale jak dodává Doležel, na té druhé však zároveň velmi nebezpečné. Jejich umělecká účinnost je bezpodmínečně závislá na tom, do jaké míry se je podaří autorovi udržet v rovnováze a podřídit je vyšším uměleckým a ideovým záměrům. Stačí totiž pouhé porušení této rovnováhy a účinnost těchto postupů se mění v pravý opak, kdy složitá kompozice se stává pouhou vyumělkovanou konstrukcí, významová neurčitost se zvrací v impresionistickou mlhavost, zdůraznění detailu v banalitu nebo verbalismus, knižnost v klišovitost a hovorovost ve vulgárnost.

A právě v knize *Ulice ztracených bratří* se Lustig podle Doležela nevyvaroval nebezpečí, jež se skrývají v jeho oblíbených postupech. Uložil jim totiž úkol, který nemůže zmoci ani soustava nejrafinovanějších postupů. Chtěl totiž s jejich pomocí vyjádřit příběh postrádající hutné dramatické jádro a závažnou myšlenku. V některých povídkách se vyskytuje poměrně nepříjemný rozpor mezi kompoziční a slohovou rafinovaností a obsahovou chudobou. Efektní kompoziční slohové postupy ztrácejí svou účelovost a stávají se tak otřepanými okrasami, jež se marně snaží zastřít holou prázdnotu příběhu. Snaha po dramatičnosti v tomto případě vyznívá naplano a zbývá zde jen pouhá křečovitost. Tvárné postupy, které mají být poslušnými nástroji uměleckého poznání a zobrazení světa, se spisovateli vymykají z rukou a diktují skutečnosti deformující tvar. Jak však Doležel dodává, toto zbožnění prostředku a degradace cíle však není vážným problémem jen Arnošta Lustiga, ale i mnoha jiných prozaiků mladé generace.

Podle Doležela nám však právě kniha *Ulice ztracených bratří* odhaluje slabiny jednoho ze základních rysů Lustigova stylu, a to významovou neurčitost. Lustigovu zálibu v „šerosvitu“ považují za nebezpečí již kritikové *Démantů noci*. Musíme si uvědomit, že je podstatný rozdíl mezi náznakem, za nímž stojí hutný, mnohovýznamný podtext, a náznakem, který má pouze efektně zastřít neznalost života. Lustig podle Doležela možná až příliš spoléhá na automatickou účinnost svých náznakových expozic. Tato účinnost však mizí ve chvíli, stane-li se prostředek schématem. Nejnápadnějším prostředkem významové neurčitosti u Lustiga je používání zájmen, a to osobních (on apod.), ukazovacích (nejčastěji to), neurčitých (např. kdosi). Co se týče těchto prostředků, nejednou splnily svůj účel v Lustigových prózách. Především v povídkách z ghetta se Lustigovi často podařilo právě významově chudým zájmenem vyjádřit bohaté podtextové významy, kdy se zde za

sporým „to“ rozevírala hrůza neznámého, všude číhajícího nebezpečí. I s těmito prostředky se však musí nakládat opatrně a s mírou, jelikož i jejich užívání se může změnit v samoučelnou konverzaci, kdy již nemají žádné funkční zdůvodnění a oslabují tak umělecké i ideové vyznění povídky.

Vedle významové neurčitosti, však Lustigův styl obsahuje ještě další nedostatky. Jakýmsi zvláštním problémem jeho tvorby je podle Doležela obrazné pojmenování, kdy nejednou obraz překračuje míru únosnosti a vyznívá tak do křečovitosti, ba přímo do grotesky. Například v povídce *Můj známý Vili Feld* Lustig obrazně vyjadřuje vnitřní duševní stavy zkonkretizované až do banálnosti: „*Začal mě v duchu štípat ukazováček a palec levé ruky do míst sedacího nervu.*“ Jiným nedostatkem Lustigova obrazného vyjadřování je poměrně značná abstraktnost. Autor si v tuto chvíli možná podle Doležela ani neuvědomuje, že abstraktní obraz není schopen vyjádřit to, co od něho sám žádá, a to emocionálně vypjatou situaci. Místo silného emotivního působení tak často máme pocit velké prázdnoty: „*Lůno té vteřiny se rozevře jako jícen nebe a moře a života.*“ A v tuto chvíli již narážíme na další Lustigův problém obraznosti, kdy ačkoliv usiluje o obraz nový a nekonvenční, přesto na mnoha místech v krajním vypětí této snahy upadá bezděky do klišovitosti a literátštiny. Podle Doležala touto klišovitou obrazností trpí především povídka *Dívka u oleandrového keře*. Doležal této povídce zároveň vytýká i značnou dávku sentimentálnosti. Sentimentálně nasládlý tón při zobrazování milostného citu v Lustigově prvotině postřehl ve své kritice již Ivan Skála.

Nedostatky Lustigova stylu se podle Doležela koncentrují především v povídkách *V půl páté ráno* a *Dívka u oleandrového keře*. Hovoříme-li stále pouze o povídkovém souboru *Ulice ztracených bratří*. Ušetřena jich není ani nejrozsáhlejší a ústřední próza knihy *Můj známý Vili Feld*. Právě tato próza poukazuje k tomu, že Lustig dozrává k syntetičtějšímu zobrazení naší skutečnosti.⁷²

Myslím si, že právě o této próze by zde mělo být řečeno více, než doposud bylo. Jak jsem se již zmínila, ani tato povídka, nebyla jako mnoho dalších ušetřena přepracování. Nebyla to však práce marná, jak tvrdí Jungmann. Novou podobou získala nejen čistší tvar, ale zároveň ji Lustig přiřadil k povídkám svých dvou předešlých knih i v tom základním smyslu, kdy lidskou tragédií učinil východiskem nového životního poznání a tedy i životního kladu. Přepracováním této povídky se

⁷² DOLEŽEL, L. Slohové problémy A. Lustiga. *Plamen*, 1960, roč. 2, č. 8, s. 92-95.

snažil i přesněji vyjádřit svůj původní záměr. V žádném případě nedošlo ke změně ideového smyslu povídky či posunu jejího vyznění do jiné polohy. Lustigovi šlo podle Jungmanna o daleko přesnější vyjádření své myšlenky.

Svémi úpravami chtěl Lustig podle Jungmanna s největší pravděpodobností zbavit vyprávění všeho zbytečného a ponechat pouze to nezbytně nutné pro pochopení dané situace. V první řadě začal u jazyka, kde se mu podařilo odstranit z vyprávění svého hrdiny Jindřicha Krause nádech ironie, která zde podle Jungmanna nebyla na místě, a v původním textu ji prostě nezvládl. V nové verzi povídky usiloval Lustig podle Jungmanna navíc o to, aby vše bylo vyjádřeno co nejpřesněji. Chtěl podle něj, aby se jeho myšlenky a pocity dostaly ke čtenáři prostřednictvím tohoto díla ve tvaru co možná nejvýraznějším. Tím pádem odpadlo několik epizod a materiál je tak v konečné podobě organizován mnohem přehledněji.

Lustig v této próze vykreslil podle Jungmanna obraz židovského „úspěšného muže“, člověka, který se uměl vždy a všude šikovně přizpůsobit, aby se mu dobře žilo, a to nejen před válkou, ale i za války, v koncentráku a stejně tak poválce v míru.⁷³

Doležel se zároveň ve své tezi zamýšlí nad dalším vývojem Lustigovy tvorby a zastává názor, že Lustigovy příští knihy budou mít stejnou uměleckou a myšlenkovou sílu, jaká vycházela z *Noci a naděje* i *Démantů noci*, jen v případě, vyrovná-li se autor se všemi svými tvůrčími a slohovými problémy. Jak je totiž vidět, zbožnění tvárného prostředku nutně vede k samoučelné manýře. Toto vyprázdňení tvárného postupu však nezmění ani nejpečlivější stylizační úsilí, jelikož cesta k řešení slohových problémů vede pouze přes hlubší poznání života, neboť jen nové poznání může dát tvárným prostředkům nový smysl a nové naplnění.⁷⁴

2.2.3 Dita Saxová, Nikoho neponížíš, Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou

Všechny tyto novely, tedy *Dita Saxová*, *Nikoho neponížíš* a *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, svědčí podle Josefa Vohryzka o tom, že Lustigova produkce podprůměrných věcí představovaná především prostřednictvím povídkového souboru

⁷³ JUNGSMANN, M. Proměna jedné povídky. *Literární noviny*, 1961, roč. 10, č. 12, s. 4.

⁷⁴ DOLEŽEL, L. Slohové problémy A. Lustiga. *Plamen*, 1960, roč. 2, č. 8, s. 95.

Ulice ztracených bratří, byla opravdu jen krátkou epizodou v jeho tvorbě. Takovýto tvůrčí úpadek, pokud si mohu dovolit takto nazvat Lustigovu tehdejší situaci, často přichází po neobvykle úspěšných debutech. Lustig tedy nebyl žádnou výjimkou. Po již zmiňovaném neúspěchu s knihou *Ulice ztracených bratří* začalo Lustigovi podle Vohryzka období náročnějších stavebných a tematických úkolů, které překračuje okruh autopsie, z níž vznikaly jeho první úspěchy.

Již v novele *Dita Saxová* Lustig překvapil kritiku podle Vohryzka svou jemnou psychologíí a jistotou, s níž vytvářel uzlové situace. Dějová výplň mezi těmito situacemi a řada vedlejších figur neměla stejnou intenzitu. Co se týče jazyka, tak zde se stále objevují jisté problémy. Sice již v menší míře než v *Ulici ztracených bratří*, ale Lustig i zde stále s jazykem podle Vohryzka zápasí, a to především v dialogu. Tento zápas se odehrává na úrovni, která je nepřiměřená úrovni toho, co ostatní komponenty jeho novely sdělují. Na první pohled by se nám mohlo podle Vohryzka jevit, že tyto jakési jazykové kazy spočívají v nepřirozených psychologicky nepřiléhavých obrazech, avšak při pozorném čtení zjistíme, že právě tato psychologická nepřiléhavost dialogu je naopak kvalitou svého druhu. Velmi často totiž vytváří iluzi toho, že rozmlouvající nejsou sami a je s nimi ještě někdo jiný, jehož hlas sice nebyl zaznamenán, ale zní díky zcizujícímu efektu stylizace replik, která jde proti psychologii těch, kteří je pronášejí.⁷⁵

V této novele se podle Hamana Lustig pokusil, jako již v povídce *Můj známý Vili Feld*, o zvládnutí nové skutečnosti. Obrátil svou pozornost k poválečnému životu a to s sebou neslo řadu nových problémů. Tato skutečnost již totiž nepřinášela takové mezní situace, v nichž by se hodnota lidství obnažovala s ostroší rentgenogramu, jako tomu bylo v absurdních podmínkách války a okupace. Zároveň i vnitřní tvářnost člověka se pro umělce stala méně jednoznačnou než tomu bylo předtím.

Zatímco však ve *Vili Feldovi* ještě Lustig potřeboval podle Hamana retrospektivu koncentračních hrůz, aby mohl odhalit hodnotu člověka, v *Ditě Saxové* pokročil v tomto dále. „*Válka do ní zaléhá jen temnou ozvěnou s hlubokými stopami, které v lidech zanechala.*“

Co se týče postav v této novele, jedná se o židovské navrátilce, kteří si v Praze tvoří vlastní svět. Podle Hamana zachytil Lustig své postavy v nových okolnostech, v nichž se jejich hodnoty, jež byly během války vyvráceny a pošlapány, začínají

⁷⁵ VOHRYZEK, J. Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26, s. 5.

znovu obnovovat. Jsou však mnohem citlivější než kdykoli předtím, protože vyrůstají z nezměrně hlubokých zkušeností. Pro všechny postavy a pro Ditu Saxovou obzvláště zde pak vyvstává poměrně závažná otázka: Co si mají vůbec počít se svým vlastním životem?⁷⁶ Podle Jungmanna Lustig vytvořil v této psychologické portréty svých postav. Jedná se podle něj o povahopisnou studii židovské dívky, jež přežila válku, koncentráky a nyní hledá pevnou půdu pod nohama.⁷⁷

Podtextem této novely je podle Jiřího Opelíka právě krutá minulost Lustigových vrstevníků, kteří přežili éru plynových komor a oloupení doslova o vše nevěděli, na čem si mají vybudovat svůj znovuzrozený život poté, co je válka infikovala cynickou věcností a zároveň neschopností činu, touhou někam utéci a zároveň vědomím, že není kam. Postava Dity Saxové zde podle něj svými osudy typizuje tu hrstku lidí, kteří se vrátili z války příliš mladí na to, aby byli ponecháni sami sobě a zároveň však příliš vyspělí na to, aby někomu dovolili se o ně starat, a kteří proto více než ostatní trpí nemocí nedůvěry a osamocení.⁷⁸ Rovněž Jungmann se zmiňuje o těchto „dvou nemocech“ v souvislosti s Ditou Saxovou a považuje je zároveň za velký námět, jemuž podle něj Lustig tuto velikost v několika místech opravdu dokázal dát. Snaží se proniknout do složitého procesu utváření lidského osudu cestou zobrazení zápasu o lidskou důstojnost při integraci jedince a společnosti. To je podle Jungmanna předností Lustigova díla a právě to tvoří podle něj dramatickou osnovu této knihy. Odkrývá se zde mentalita uráženého židovství v těchto mladých lidech a obtížnost jejich cesty k těm, kteří prožili válku jinak a kteří zároveň i mír žijí jinak. Lustig tuto izolovanost soudí a usvědčuje ji z beznaděje a bezperspektivnosti. „*Obrazem Ditiny tragédie, která z této izolovanosti vyrůstá, obhajuje jednotu lidského rodu, všech jeho ras a vyzývá člověka, aby si našel „vědomí cíle“: program naděje, program života, který je krásný asi jen v překážkách, které společně i jednotlivě překonáme.*“⁷⁹

Lustig v této novele zůstává podle Karla Dostála jaksi stále věrný svému specifickému prostředí, uzavřenému světu svých židovských postav, avšak nejedná se již o uzavřenost ghetta. Jak jsem se již zmínila, tyto postavy jsou poznamenány drtivou zkušeností válečných let a ocitají se v řadě nových souvislostí s nově se utvářejícím světem kolem sebe, se společností, která se organizuje na novém základě.

⁷⁶ HAMAN, A. Proč zemřela Dita Saxová? *Kulturní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 5, s. 13.

⁷⁷ JUNGSMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*. 1963, roč. 12, č. 6, s. 5.

⁷⁸ OPELÍK, J. Ve špatných službách. *Host do domu*. 1963, roč. 10, č. 2, s. 81.

⁷⁹ JUNGSMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*. 1963, roč. 12, č. 6, s. 5.

Tyto souvislosti citelně narušují homogenost židovského světa, boří jeho hradby, relativizují jeho donedávna platná měřítka a zároveň však tuto homogenost nejednou znovu podtrhují. Nové relace, v nichž se hrdinové ocitají, mění podle Dostála Lustigovi pod rukama jejich tvářnost a nutí ho brát v úvahu jejich rysy. Původní „ano“ a „ne“ přestává postavám stačit a stále častěji vyjadřují jakousi nejistotu pomocí „snad“, „možná“, „nevím“.⁸⁰

Haman nazývá Ditu Saxovou typicky romantickým subjektem, jenž neustále hledá a tápe. Je podle něj vyčleněná svou výjimečnou niternou intenzitou z průměru, stále zklamaná a přitom překypující láskou k přítomné životní chvíli, což dokazuje slavná věta: „*Život není to, co chceme, ale to, co máme.*“ Zároveň však překypuje nenávisť k pokrytectví a lži, které tuto chvíli znečišťují.⁸¹

I Opelík se v souvislosti s postavou Dity Saxové zmiňuje o romantismu a tvrdí, že Lustig její volbu halí do sentimentálně romantické mlhy a interpretuje její sebevraždu jako její subjektivní vítězství. A zde naráží Opelík na problém, jelikož Lustig v knize tvrdil, že Dita nenávidí smrt a vše slabé. Je podle něj ráda na světě, naděje je součástí jejího životního pocitu. A tomu všemu sebevražda opravdu odporuje, tedy v tomto případě nejde o logický konec jednoho osudu, jak se Lustig sám domníval. Motivoval čin „špatným losem“, nemotivoval jej tedy vůbec. A právě zde se nám odkrývají další problémy Lustigova tvůrčího stylu.

Co se týče slohových prostředků, tak v této novele se žádného nevzdal, jen je podle Opelíka využil funkčněji než v *Ulici ztracených bratří*. Introspekci vyhovuje neustálé prolínání objektivního času příběhu a subjektivního času hrdinčina života, Ditino přesvědčení o jakési niti, která spojuje vše, co člověk viděl, slyšel a prožil s tím, co od života očekává, v tomto případě odpovídá zauzlování minulosti, přítomnosti a budoucnosti do jediného okamžiku. Rovněž také svedení zcela nesouměřitelných jevů do jediného místa či zneurčitující náznakovost se mohou chápat jako odraz názorové rozkolísanosti jednotlivých hrdinů. Jak je tedy vidět, ústřední problém Lustigovy metody odstraněn nebyl, jen se posunul do jiných poloh. Místo obsahové chudoby, jež byla znatelná již u povídky *Můj známý Vili Feld*, se zde podle Opelíka Lustig potýká s obsahovou neurčitostí a rozpačitostí. A konečně

⁸⁰ DOSTÁL, K. Lustigovo hledání a nacházení. *Plamen*. 1969, roč. 6, č. 12, s. 159.

⁸¹ HAMAN, A. Proč zemřela Dita Saxová? *Kulturní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 5, s. 13.

fatalistické vyznění závěru rovněž vrhá na celý Lustigův záměr opravdu černé světlo.⁸²

Rovněž Suchomel se vyjadřuje k poetice novely, jež podle něj neprošla oproti předchozím zásadními změnami. Expozice je zde podle něj záměrně nepřehledná, málo spojitá, nevelké děje a podivné detaily vytváří tak neklidné, mnohovýznamné pozadí. Autor zde sice uvádí přesné datum a přesnou adresu, ale stejně máme pocit, jako by se novela rozvíjela v době a místě blíže neurčeném. Cyklicky se zde navracejí úsloví a motivy udávající vnitřní čas, jenž sice ději náleží, ale jeho konce a smyslu stejně podle Suchomela nemáme šanci dohlédnout. Jednotlivé postavy jsou podle něj až po krk ponořeny každá ve svém vlastním čase přítomném, minulém i budoucím. Přítomnost je zde rozvrácena tím, co bylo a zároveň obavami a tušením z toho, co bude. Ve chvíli, kdy si myslíme, že se v dané atmosféře dokážeme zorientovat, zbývá zde stále něco vychýleného a ne dočista normálního, pro obyčejného čtenáře možná až nepochopitelného.⁸³

I Jungmann vytýká Lustigovi v souvislosti s *Ditou Saxovou* několik věcí. Podle něj sice narazil problémově na vzácnou látku, ale i zde zasul umělecké řešení mnoha nedůležitými odbočkami a ani zde nebyl schopen koncentrace a nedal významový důraz na ty syžetové prvky a detaily, jež mají čtenáře orientovat a tlumočit mu etické poselství knihy. Podle Jungmanna se i k této novele bude Lustig vracet, aby dal svému záměru přesnější výraz.⁸⁴ S některými názory na slohové problémy v *Ditě Saxové* se s Jungmannem a Opelíkem shoduje i Jaroslava Novotná, podle níž se naznačený psychologický problém v této novele dostal do rozporu s uměleckými prostředky, jimiž má Novotná na mysli například způsob navozování neurčitosti či používání kontrastu. Neurčitá tak není jen výpověď Dity, jež je navozovaná opakováním slov, ale i její představa budoucnosti symbolizovaná bílým domem, krásnými jezery a bílou cestou. Stejný názor jako Opelík na nelogičnost konce novely, jež je představen sebevraždou Dity, zastává i Novotná, podle níž tragický závěr novely vyúsťující v sebevraždu Dity není logickým psychologickým řešením hrdinky, ale spíše bezradným řešením autora. Zároveň však tuto knihu

⁸² OPELÍK, J. Ve špatných službách. *Host do domu*. 1963, roč. 10, č. 2, s. 81.

⁸³ SUCHOMEL, M. *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992, s. 33.

⁸⁴ JUNGSMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*. 1963, roč. 12, č. 6. s. 5.

pokládá za vážný pokus vymanění se z válečné tematiky, která podle ní svými specifickými vlastnostmi omezuje tvůrčí hledání.⁸⁵

Dalším Lustigovým dílem, v němž se rovněž jako v Dítě Saxové přenášíme do poválečného období, je povídková kniha *Nikoho neponížíš*. Datum tohoto cyklu je podle Hamana poměrně diskutabilní, jelikož se podle něj neshoduje s chronologií Lustigova tvůrčího vývoje. Haman se domnívá, že tato kniha patří před *Dítu Saxovou*, jelikož se v ní podle něj odráží cesta, na níž Lustig dospěl k onomu pojetí centrálního problému lidské existence. A právě na tento problém záhy podle něj odpovídá umělecky zralý příběh židovské dívky v poválečné Praze, tedy příběh Dity Saxové.

První dvě povídky tohoto souboru ještě nesou rysy dřívější lustigovské koncepce hrdinství jako nutného atributu lidskosti. Je to ovšem hrdinství neokázalé. Posupně však hrot vnější dramatické gradace dění ústícího v okamžitý čin stále více otupuje a jeho pozornost se tak začíná podle Hamana upínat k vnitřní motivaci jednání, která momentu činu předchází. Objevuje se zde motiv vyprázdněného, vyplněného lidského nitra, které ztratilo smysl bytí. Hamanovi na této knize přijde poměrně zajímavý fakt, že tři ze čtyř povídek knihy se odehrávají v době Květnové revoluce, což podle něj posouvá tematický okruh Lustigova díla na samý okraj okupace.⁸⁶

V knize *Nikoho neponížíš* se Lustig podle Suchomela opět pokusil vymknout ze svého nejvnitřnějšího okruhu, v němž je nejbezpečnější a nejvíce svůj, ale nezačíná se zde z docela nového konce. Ačkoli žádná z hlavních postav není Žid, tak způsob podání je stejný jako v předchozích knihách a árijské nebo dokonce německé osudy mají s těmi židovskými něco společného. Stále zde zůstala vyšinitá válečná doba i labilita přechodů mezi tím, co bylo, co je a co bude. Jak je tedy vidět, i zde hraje důležitou roli čas, i v tomto případě je ona budoucnost nejistá. Také uvnitř postav se objevuje lom dvojího času a dvojího vědomí. Vše je však abstraktnější a umělejší. Nic není tak pevně svázáno s osobami a prostředím. Mohlo by nám dokonce připadat, že nové osoby a prostředí byly ke staré atmosféře a problematice židovských práz s jistou libovůlí přimyšleny.

Ve všech povídkách této knihy jsou podle Suchomela postavy individualizovány jen několika vnějšími tahy, jež mají spíše znakovou povahu.

⁸⁵ NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga). *Plamen*. 1968, roč. 10, č. 11, s. 109.

⁸⁶ HAMAN, A. Nikoho neponížíš. *Kulturní tvorba*. 1963, roč. 1, č. 12, s. 7.

Nejsou ani tak charaktery jako spíše figurínami, které je možno různě zasněcovat a přestavovat. Tyto postavy jsou chvílemi až nepřičetné. Tím nám pravděpodobně demonstrují svou vykolejenost a otrěsenost z válečných zážitků a zároveň tím poukazují na to, jak nepřírozený a zpola neskutečný může být tento podivný svět. Přinášejí nám šifrovaná poselství, která se však záhy mohou stát naprosto obyčejná. I v suti detailů a návratných motivů se povídky zdají být mnohem složitější, než ve skutečnosti jsou. Vypadají nevyzpytatelně, ale podle Suchomela jsou pouze nedodělané, jsou opět jen pouhou konstrukcí. Dekorativní úponky a secesní přestylizovanost (někteří kritici zas ve spojitosti s Lustigem naráží na baroko) na sebe strhují více pozornosti než samotný lidský obsah. Z lidského údělu se zde stává pouhý prvek ornamentu. Lustigovi ubývá sil tam, kde se vzdaluje autentickému zážitku. Podle Suchomela by se mu snad ani neměl vzdalovat, ale měl by se ho pokusit domýšlet.⁸⁷

V novele *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* je vyprávěn příběh, který není v naší, ani světové literatuře až tak ojedinělý. Je v podstatě jednou z variací skutečného příběhu, který se v rozsáhlé literatuře inspirované koncentračním táborem v Osvětimi nejednou opakuje. Jak říká Jiří Holý, až na jednu výjimku, již byl Filip Müller, skutečný korunní svědek případu a jediný přeživší člen osvětimského a birkenauského sonderkomanda, ho nezaznamenali přímí svědkové, nýbrž ti, kteří ho znali pouze z vyprávění. Vzpomínky Filipa Müllera na tuto událost vyšly až v roce 1979.

Je to příběh mladé židovské dívky, jež měla být společně se skupinkou Židů zplynována a těsně před svou smrtí zastřelila krutého esesmana Horsta Schillingera. První svědectví tohoto příběhu podala ve své autobiografické knize *Preżyłam Oświęcim* Krystyna Żywulska. Tato kniha vyšla poprvé roce 1946, v českém překladu pak v roce 1957. Poté ji následovalo několik dalších autorů až do 60. let, kdy tuto událost zpracoval ve své pravděpodobně nejznámější knize s názvem *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* právě Arnošt Lustig. Ten se viditelně nechal inspirovat knihou *Továrna na smrt*, vydanou již v roce 1946, jejímiž autory jsou dva osvětimští přeživší vězni Ota Kraus a Erich Schön. I Lustig, stejně jako oni, zde spojil podle Holého Schillingerovu smrt s osudem amerických Židů, kteří byli zadrženi v Itálii a byli zavražděni v Osvětimi.

⁸⁷ SUCHOMEL, M. Skutečnost zrozená z přeludů. *Host do domu*. 1963, roč. 10, č. 7, s. 299-300.

Je poměrně zajímavé, že ačkoli byl Lustigův příběh Kateřiny Horovitzové označen za nejfiktivnější ze všech zobrazení, tak i přesto je nejbližší Müllerově osobní vzpomínce na tuto událost. Oba do svých děl vkládají momenty eroticky laděné, u obou život Kateřiny a ostatních vězněných bohatých Židů vyhasl po ráně z esesmanských kulometů, nikoli zplynováním, v obou případech se esesmani k zadrženým Židům chovali nezvykle nejistě, zdvořile, dalo by se říci až úlisně. Jak však dodává Holý, nevíme, kdy přesně Müllerovy vzpomínky vznikaly, tudíž není vyloučené, že se nechal inspirovat Lustigovou novelou, která vyšla o patnáct let dříve.⁸⁸

Podle Vohryzka je *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* mnohem jednoznačnější svou stavbou než *Dita Saxová* a bylo by ji možné podle něj dokonce označit za román. Již na první pohled však nezapadá do načrtnutého Lustigova vývojového schématu, neboť jako základní situaci pro tragicky očištné gesto své hrdinky „stokrát kurážné, stokrát dobré, tisíckrát spravedlivé, tisíckrát krásné“, volí autor opět vyhocené okamžiky tváří tvář smrti, čekající za dveřmi osvětivé komory.⁸⁹ V souvislosti s touto knihou hovoří o vyhocenosti i Holý, který dodává, že Lustig zde opět dovedně vyhocuje kontrasty, v nichž do protikladu k odvaze Kateřiny staví pasivitu ostatních židovských vězňů.⁹⁰

V samotném jádru tohoto příběhu se opět podle Dostála setkáváme s onou vyhocenou mezní situací, jež charakterizuje v podstatě snad všechny jeho rané povídky. V tu chvíli jsou pak hrdinové postaveni před svou osudovou volbu nazí, zredukovaní, na svůj bytostný prazáklad, zbavení jakékoli vnější opory a oproštění od všeho, čím byli definováni ve svém dosavadním životě. Navíc jsou oproštěni od svých běžných návyků a každodenních představ. V této novele vypravěč Lustig byl a stále zůstává podle Dostála suverénním pánem situace, který zároveň dokázal vylíčit její neomylnou jednoznačnost.

Podle Dostála je pak kompoziční výstavba *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* mnohem propracovanější než u *Dity Saxové*. Kompoziční úsilí Lustiga podle něj nese zřetelně dostředivé prvky, vytváří zde koncentrovanou stavbu, jejíž nosné pilíře a oblouky spolehlivě orientují čtenáře v její architektuře a poskytují mu klíč k dešifrování jejího mravního smyslu. V této novele nejméně hrozí fakt, že by se

⁸⁸ HOLÝ, J. (ed.) *Holocaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 29-47.

⁸⁹ VOHRYZEK, J. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26, s. 5.

⁹⁰ HOLÝ, J. (ed.) *Holocaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007, s. 36.

Lustigovy výrazové prostředky staly samoučelem anebo zástěrkou, která by měla zakrýt autorské zjednodušení komplikované reality či mezery a nedořešená místa autorského záměru, jako tomu bylo v některých z předchozích děl. Jak Dostál tvrdí, pouhý prajednoduchý leitmotiv soumraku zde dokázal udržet intenzivní vjem těžké, příznačné atmosféry příběhu. Další stavební prvky se rovněž vyznačují podobnou hutností a slovesnou úsporností a jak je vidět, nemusí to být vždy na škodu. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* zůstala rovněž téměř ušetřena výtek, jež se týkají souvislosti rozporu mezi Lustigovou výrazovou rafinovaností a obsahovou chudobou. „*Funkce jeho často bohatě rozvitě jednou s faktickou, jindy se zdánlivou nekázní stavěné věty je tu zřetelně sdělnější, autorova dravá chuť vyprávět, hýřící slovy a hraničící přímo s vypravěčskou obžerností, je tu držena na uzdě a slouží vyjevení jeho záměru, místo aby jej přehlušovala a zamlžovala vodopádem slov.*“⁹¹

Podle Suchomela je již od prvních řádků této novely Arnošt Lustig zřetelně rozpoznatelný. Vše totiž začíná od dráždivých konkrétních vlastních jmen s mírně cizokrajným nádechem, od obřadnosti v titulování obou pánů a v přímém oslovení třetí osoby. Naráz je, jako i v jiných Lustigových dílech, uvedeno několik neznámých postav i neznámých dějů, jež se navzájem nevysvětlují, nýbrž vytvářejí podivnou nejistotu. Až později dochází k jejich uspořádání do časových a příčinných následností.⁹²

Podle Zdeňka Kožmína zbavil Lustig své hrdiny v této novele jakéhokoli kontaktu s minulostí. Umístil je mezi přítomnost a budoucnost, jež se však později proměnila v pouhou iluzi. Iluzí se pro židovské zajatce stala budoucnost ve chvíli, kdy se místo slibované svobody ocitli opět v Osvětimi před plynovou komorou. Celý příběh je v podstatě kompozičně budován jako neustálé vzdalování a přibližování katastrofy. Čas je zde naprosto reálný, avšak autor využívá jeho různého napětí a rytmu. Lustig zde podle Kožmína čas zobrazuje jako nejisté dění, proto se soustřeďuje také na okamžiky jednání mezi zajatci a nacisty, na ono napětí mezi klamem jedněch a vírou druhých. Závěr však přináší zvrát v pojetí onoho času. Zatímco čas neustále přítomného nebezpečí byl interpretován jako trvalá hrozba, úzkost a strach, tak skutečný konec zajatců i Kateřiny Horovitzové je promítnut do

⁹¹ DOSTÁL, K. Lustigovo hledání a nacházení. *Plamen*. 1969, roč. 6, č. 12, s. 159.

⁹² SUCHOMEL, M. Nový a starý Lustig. *Host do domu*. 1964, roč. 11, č. 8, s. 59.

dramatického času akce a náhlého rozhodnutí, kdy se mění všechny dosavadní proporce života.⁹³

Vohryzek ve své tezi považuje *Modlitbu pro Kateřinu Horovitzovou* za signál, jenž se svou vahou vymyká kvantitativní přesile tehdejších novel. Je to podle něj ironický příběh. Onu ironii spatřuje nejen ve vybrané korektnosti velitele tajného oddělení Brenského, ale i v oné oklice, kterou Brenske své zajatce dovede až k jejich konci. Jakýsi ironický nádech má i jejich odlišnost, privilegovanost, extravagantní nechápavost. Cosi ironického se skrývá i v přísné objektivitě, s níž Lustig vypravuje a s níž od začátku ukazuje všechny karty a zápletku staví ne na utajení, mystifikaci, vytváření mylných předpokladů o tom, jak to může skončit, ale staví ji výhradně na retardaci. Ironický nádech spatřuje Vohryzek i v momentech, kdy Lustig hovoří o krutostech. Jsou to jen letmé odbočky při řeči o něčem jiném a závažnějším, jež na čtenáře působí svou chladnou informovaností. Ironii v nich spatřuje Vohryzek právě proto, že nakonec ony jsou tím jádrem, zatímco to jiné a mnohem závažnější je již od začátku novely jasný podvod. Vohryzek velmi pozitivně hodnotí závěr novely, jenž je podle něj napsán s naprosto dokonale cítěnou vahou každého slova a významu, s dokonalým kontrapunktem vystupňovaného děje a přesných, pádných detailů.⁹⁴

Dita Saxová i *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* jsou podle Suchomela novely o neuniknutí a neuniknutelnosti, o nemožnosti útěku před pamětí a odpovědností. Neunikla Kateřina Horovitzová, neunikla ani Dita Saxová, i když ta fyzicky z nejhoršího vyvázla. Podobají se sobě podle něj i obřadností, jež je v nich přítomna v obou již od začátku, a stupňuje se až do teatralizovaného finále. Hra zde pokračuje podle prozkoušených pravidel. Spoje od původní zkušenosti a spoje umělé, literární se skládají ve výslednici lidského stylu a lidského apelu. Lustig je schopný hru jistě kultivovat dál, avšak pro styl a lidský obsah by bylo vhodné ona pravidla porušit. V tomto případě však Suchomel nemá na mysli změnu prostředí či námětu. Ta by podle něj mohla mít pouze vedlejší význam. Podle něj by Lustigovi především prospělo rozvázání některých stabilizovaných spojů, což by zajisté mělo za následek jisté uvolnění stylu jeho tvorby.⁹⁵

⁹³ KOŽMÍN, Z. Čas a moderní próza. *Červený květ*. 1965, roč. 10, č. 6, s. 187.

⁹⁴ VOHRYZEK, J. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26, s. 5.

⁹⁵ SUCHOMEL, M. Nový a starý Lustig. *Host do domu*. 1964, roč. 11, č. 8, s. 59.

2.2.4 Bílé břízy na podzim, Hořká vůně mandlí

Podle Petříčka by se nám mohlo zdát, že napsáním novely *Bílé břízy na podzim*, vytvořil Lustig „současnou“ variantu svých okupačních příběhů. Dokonce i její téma, jímž je zrod čistého lidského vztahu uprostřed brutální odlidšťující reality, je příznačné pro mnoho jeho próz. Shoda s jeho okupačními příběhy však platí pouze do určité míry. Vnitřní napětí této novely je totiž dynamičtější, neomezuje se pouze na kontrast odlidšťujících podmínek a nepokořeného lidství. Tuto situaci Bílé břízy některými momenty totiž přesahují. Anonymita postav, úplná či částečná, kdy žádná z nich nemá osobní jméno a jsou pojmenovávány pouze přezdívkou, funkcí, názvem někdejšího povolání či pouze určujícím substantivem, jako by zdůrazňovala ztrátu lidské jedinečnosti, pohlcení nepřirozeným systémem vztahů. Právě to je podle Petříčka pro tuto novelu příznačné. Zároveň i prostor komunikace, na němž mohou vznikat přirozené kontakty, je minimální. Tím, že tato novela objektivně otevírá průhled do dialektiky nutnosti a volby, moci a svobody, se zdá, že se zde začínají naznačovat dosud nevyužívané možnosti Lustigovy prózy.⁹⁶

Podle Hamana již po vydání novely o „emigrantském ztroskotanci“ Vili Feldovi či o Dítě Saxové a pak především právě po vydání povídky o pracovních praporech pod názvem *Bílé břízy na podzim* se nabízela paralela srovnávání Lustigových próz v souvislosti možné analogie nacistické ideologie s ideologií totalitní, komunistickou.⁹⁷

Ke své tradiční tematice se podle Novotné vrátil Arnošt Lustig prostřednictvím povídkové knihy *Hořká vůně mandlí*. Opět se zde objevuje epika plná krutosti, lásky, hledání hranice mezi vinou a nevinou, nenávistí a odpouštěním. Ve čtyřech povídkách, jež na sebe časově navazují, zobrazuje Lustig jak dobu předválečnou, tak válečnou i první dny po osvobození. Časová kauzalita zde podle Novotné vytváří celistvější obraz doby jako morální krize společnosti, jež nakonec vyústí v tragický osud Židů v koncentračních táborech a určuje zároveň i perspektivy dalšího života. Celá tato kniha potvrzuje, že Lustigův umělecký princip se nemění, že je zřejmě nezměnitelný. Základem každého příběhu je předem daná limitní situace, v níž je konkrétní jedinec natolik determinován, že nakonec nezůstává prostor pro jiný model řešení. Právě tato situace určuje výběr postav, jejich možnosti i způsob aktivizace.

⁹⁶ PETŘÍČEK, M. Lustig známý i neznámý. *Literární noviny*. 1966, roč. 15, č. 30, s. 4.

⁹⁷ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 88.

Nechává v kontrastu jejich minulost s přítomností a zároveň však vylučuje jejich jakoukoli budoucnost. Jak Novotná ve své tezi dodává, tato situace ani neumožňuje vyjádřit vnitřní svět postav tradiční cestou. Omezuje děj prostorem, časem, jednáním postav, které jsou nuceny okamžitě volit jednu z daných alternativ.⁹⁸

Rovněž Petříček souhlasí s názorem Novotné a i podle něj zůstává Lustig v této novele věrný svému tématu. Ovšem na druhé straně se něco nového v jeho tvorbě přece jen objevuje. Toto jakési novum však Petříček nespatřuje jen v druhovém posunu, který je zřejmě výsledkem Lustigovy potřeby nejen rozšířit, ale zároveň i prohloubit téma tragického osudu za okupace a zintenzívnit je napojením obudně vyšinuté situace na běžný životní normál. O to se již do určité míry pokoušel v novele *Můj známý Vili Feld*.

V *Hořké vůni mandlí* pokročil Lustig podle Petříčka dál. Evokaci průměrného občanského života zde realizuje tradičními, až zkonvenčněnými prostředky (lokální a rodinný kolorit, vztahy rodičů a dětí, bolesti puberty, obvykle dobově příznačné momenty), které jí dávají zpětné šokující osvětlení. Tematické omezení zde sice zůstává, ale nabývá zároveň nových rezonancí. Co se týče stylové roviny, tak zde převažuje podle Petříčka tendence k plynule popisné střídmosti, která sice odpovídá povaze a rytmu příběhu a jeho prostředí, ale zároveň zbytečně potlačuje možnost výrazněji ražené zkratky či sugestivního náznaku. Jak Petříček v závěru dodává, *Hořká vůně mandlí* sice u Lustiga signalizuje určitou změnu, ta však může být vzhledem k dosavadnímu typu jeho prózy pouze relativní.⁹⁹

Podle Novotné se Lustig v této knize oproti Vili Feldovi a Dítě Saxové sice vyvaroval náběhů k extenzívnosti a odjinud nám již povědomým schématům, ale na druhé straně i zde využil stínové, někdy až schematické symboliky některých historických a politických dimenzí. Použití této metody se podle Novotné dá chápat a odpustit v takovém případě, kdy Lustig nechtěl narušit homogenost příběhu. Podle ní ji však bohužel využil i tam, kde vlastní vyprávění stojí dostatečně pevně na líčené životní empirii, tudíž různé symbolické leitmotivy, kulisy a rekvizity, jimiž se Lustig snaží zhutňovat atmosféru, spíše vytváří pocit určité stereotypnosti příběhu. I s postavami a situacemi je to podle ní v této novele poměrně komplikované. Na jedné straně se tváří naprosto přesvědčivě a autenticky, aby se pak v zápětí proměnily

⁹⁸ NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga). *Plamen*. 1968, roč. 10, č. 11, s. 109-110.

⁹⁹ PETŘÍČEK, M. Prohloubení tématu? *Host do domu*. 1968, roč. 15, č. 7, s. 60-61.

ve stylizovaná media neurčité filosofie diskontinuity, jež ztratily svou tvář. Novotné dokonce připadá, jako by Lustig v některých momentech tohoto souboru snad i sám od sebe opisoval, jako by jak dodává, předčasně a zbytečně zakademičtěl.¹⁰⁰

¹⁰⁰ LINKE, A. Devátá Lusigova kniha. *Listy*. 1969, roč. 2, č. 5. s. 11.

2.3 REFLEXE LUSTIGOVY TVORBY PO ROCE 1989

Kapitolu věnovanou literární kritice tvorby Arnošta Lustiga v 60. letech bych tímto ráda uzavřela a věnovala bych se nyní kritickému pohledu na jeho tvorbu v období po roce 1989. Období 70. a 80. let ve své práci vynechávám záměrně. Lustig musel v roce 1968 Československo opustit a emigroval do zahraničí. To byl zajisté důvod, kvůli kterému se o něm česká literární kritika nevyjadřovala. Zajisté ani nesměla v souvislosti s režimem, který v tu dobu u nás „vládl“.¹⁰¹

Podle Aleše Hamana patří Arnošt Lustig k těm současným autorům, kteří získali u nakladatelů opravdu dobré jméno. Podle něj o tom svědčí fakt, že po listopadu 1989 jeho knihy vyšly celkem u devíti nakladatelů. Jak Haman dodává, nejedná se vždy o díla nová, ale často zde vycházejí knihy, které už u nás jednou vyšly, avšak tentokrát se jedná o přepracovaná vydání.¹⁰²

S Hamanovým názorem se téměř ztotožňuje i Jaroslava Hájková, která o jeho tvorbě po roce 1989 tvrdí, že současně s jeho novými díly vycházely i knihy přepracovávané a různě upravované. To je pro Lustigův styl samozřejmě typické. Sám se dokonce přirovnával k malíři, který text do posledního náhledu „dokresluje“, pokud k němu má přístup. Podle Hájkové tím připomíná českého malíře Miloše Jiráňka, před nímž musela galerie jeho vlastní obrazy schovávat poté, co je zakoupila, jelikož se je snažil neustále domalovávat. Ani Lustig totiž nenechal téměř žádnou ze svých starších prací na pokoji a neustále je přepisoval.¹⁰³ Lustig totiž podle Hamana patří k těm autorům, kteří nikdy nejsou spokojeni s tím, co vytvořili, a tak se snaží svá díla neustále nějakým způsobem upravovat a doplňovat.¹⁰⁴ Tím pádem pak jeho povídky narůstaly do rozsáhlejších a komplikovanějších tvarů, různě se také seskupovaly do zahraničních či domácích souborů.¹⁰⁵

I Michal Bauer se vyjadřuje v doslovu knihy *Tma nemá stín* o Lustigově tvorbě. Styl, jakým Lustig své texty tvoří, přirovnává k posedlosti či jakési uhranutosti slovy, kdy se autor snaží o co nejdokonalejší vyjádření. Lustig je v tu chvíli podle Bauera schopen zvažovat každé slovo, odůvodněnost své existence.

¹⁰¹ HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4-5.

¹⁰² HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

¹⁰³ HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4-5.

¹⁰⁴ HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

¹⁰⁵ HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4-5.

Zároveň je také schopen diskutovat a přemýšlet nad tím, zda obraty a přirovnání, která použil, vyjadřují přesně to, co jimi chtěl říci, co měl v tu chvíli na mysli. Celá tato Lustigova metoda podle něj v sobě skrývá jedno velké úskalí, a to možnost jakési nadbytečnosti.¹⁰⁶ Zatímco Bauer hovoří o posedlosti v souvislosti s Lustigovým stylem tvorby, pro Milenu Štráfeldovou je nejpříznačnějším slovem pro označení charakteristiky Lustigova stylu výraz chrlení.¹⁰⁷

Podle Bauera Lustigovy knihy nejen že vnikaly dlouho, ale mají i několik podob, jež jsou většinou neukončené. Tato jejich nedefinitivní podoba je dána podle Bauera tím, že své povídky a romány autor neustále dotváří a doplňuje. Kromě toho v nich poté doplňuje a upřesňuje postavy, dopisuje dialogy, dějové události i nedějová uvažování svých hrdinů. Snaží se také stále více vyvážit poměr lyrických pasáží a otevřených výpovědí, v nichž naturalisticky popisuje zlo v lidech, upravuje sémantiku řeči vypravěče a vnitřních monologů dětí, starých lidí, mužů i žen, kteří všichni existují v jeho literatuře, ale jak Lustig říká, byli vyškrtnuti z budoucnosti.¹⁰⁸

S názory o Lustigově přepracovávání a dopisování svých děl se ztotožňuje i Haman a dodává, že sám Lustig své prózy většinou nepovažoval již v průběhu psaní za definitivní a právě proto je přepracovával tak dlouho, až byl spokojený a měl pocit, že je již nelze ničím vylepšit. Svými úpravami tak chtěl podle Hamana zdokonalit celý text tak, aby čtenáři umožnil hlouběji prožít umělecké sdělení, které mu prostředkuje. Příkladem toho mohou být různé úpravy, při nichž autor své charakteristiky a popisy zkonkrétňuje, a tím chce následně dosáhnout intenzivnější názornosti představy ve čtenářově vědomí.

Je třeba však dodat, že přepracovávání a vylepšování děl není v dějinách literatury zas tak výjimečné. Jak Haman ve své tezi dodává, činili tak již Petr Bezruč či někteří autoři v minulém období za vlády jedné ideologie, kdy se snažili přizpůsobit svá díla jejím požadavkům.¹⁰⁹

K tomuto Hamanově názoru se přidává i Bauer, který dodává, že v moderní literatuře již od dob Nezvalových je známo, že existují autoři, kteří neradi ve svých dílech škrtají, stejně tak jako Lustig, a tak je raději různě dopisují a upravují. Zároveň

¹⁰⁶ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 195.

¹⁰⁷ ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 20.

¹⁰⁸ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 195.

¹⁰⁹ HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

však dodává, že pro Lustiga je psaní způsobem jeho existence a jeho knihy způsobem jeho bytí.¹¹⁰

Podle Hamana je kultura založena na souvislosti tradice, kterou je podle něj třeba udržovat a pěstovat, i kdyby byla sebebolestnější a sebevarovnější. A právě nejlepší prózy Arnošta Lustiga podle něj patří k těm dílům, která tuto paměť pomáhají oživovat. Stávají se však zároveň jakousi výstrahou těm, kdo si neuvědomují oběti, které zaplatily za naši přítomnost. Jak Haman dodává, je tedy dobré, že Lustigovy povídky vycházejí ve stále nových a obměněných vydáních. Zároveň si však myslí, že by bylo ještě lepší, kdyby se některý z literátů, teoretiků či historiků, který je Lustigovi blízký, pokusil vytvořit reprezentativní výbor jeho nejlepších prací, který by tak představil tvorbu autora, jenž si jako jeden z mála českých autorů dokázal vydobýt mezinárodní renomé. V současné době totiž podle Hamana existují pouze nedokončené sebrané spisy a řady románů a povídek, které jsou roztroušené po nejrůznějších nakladatelstvích, a tím pádem nevytváří vhodný podklad pro to, aby si čtenář mohl vytvořit patřičný obraz o Lustigově tvůrčí osobnosti. Dokladem tohoto názoru je kniha Lustigových povídek, která vyšla pod názvem *Deštivé poledne*, jež obsahuje šestnáct próz, z nichž šest ještě nebylo dosud nikdy vydáno.¹¹¹

2.3.1 Noc a naděje, Démanty noci, Tma nemá stín

Jak uvádí Michal Bauer v doslovu knihy *Tma nemá stín*, obě první Lustigovy knihy *Noc a naděje* a *Démanty noci* vzbudily v kontextu druhé poloviny padesátých let velký ohlas. Tento ohlas byl však do jisté míry očekáván, na druhou stranu byl však paradoxní. Tento paradox spočívá podle Bauera ve faktu, že přijetí těchto dvou Lustigových knih odpovídá době, kdy došlo v české literární vědě k upevnění Štollovy pozice a dogmatismu. Z toho důvodu byl ke knihám připojován dobově vhodný ideologický výklad. Objevovaly se totiž námitky, jež se týkaly ideové či tvarové struktury Lustigových děl, jimž tehdejší kritika vytýkala absenci optimistického závěru a vůbec celkově nedostatek optimismu, znevažování památky židovských obětí či nesrozumitelnost plynoucí z autorovy práce s jazykem.¹¹² Kritika se k těmto knihám vrátila po přibližně čtyřiceti letech od jejich prvního vydání v roce

¹¹⁰ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 195.

¹¹¹ HAMAN, A. Deštivé poledne. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 259, s. 20.

¹¹² BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 196.

1958 a zjistila, že ani tyto práce nevyhnuly Lustigovu přepracování a dopisování.

I když kniha *Noc a naděje* sice vyšla v roce 1958, jak dodává ve své tezi Bauer, vznikala však asi přibližně pět let. Povídky z této knihy se objevovaly totiž již od poloviny padesátých let především ve Věstníku židovských náboženských obcí. Jak říká, je tedy zajímavé srovnání těchto prvotních verzí s verzemi definitivními, které byly připraveny ke knižnímu vydání pro rok 1958 a následnými novými verzemi v roce 1999. Zatímco podle některých kritiků je Lustigovo upravování textů zavedeno až za hranici únosnosti a podle některých dokonce opisuje od sebe sama, Bauer uznává, že tento proces provází jeho tvorbu od samého začátku. Podle Bauera četla dobová kritika Lustigova díla jinak než je tomu dnes. Nemohla jim tak rozumět. Pro Lustiga hrála v jeho povídkách důležitou roli naděje, již spatřoval v oslavě činu. Mimo jiné o důležitosti činu v jeho povídkách hovořili i kritikové z šedesátých let. Své postavy však postupně oné naděje zbavoval a na jejich konci zbyla jen pouhá beznaděj, jejímž znamením byl právě čin.¹¹³

Podle Zdeňka Heřmana je Lustigova próza zároveň básní. Jak tedy vidíme, i v literární kritice devadesátých let se objevují názory spjaté s lyrizací Lustigovy prózy obdobně jako u kritiků let šedesátých.

Snad právě díky oné lyrizaci obsažené v Lustigových prózách nedokáží filmy natočené podle nich samu prózu opravdu zastínit. S tímto Heřmanovým názorem musím jen souhlasit. Podle Heřmana stojí určitě za povšimnutí i Lustigovo zvládnutí sexuální problematiky v jeho dílech, kdy vypravěč dokáže opravdu ohromit křiklavými podrobnostmi. Svou roli zde hrají i momenty hnusu, jimiž mám na mysli například počáteční pasáž s povídky Děti, kde autor popisuje mordování kočky. Z této pasáže vycítíme, jak záměrně je vykreslena a nejedná se o pouhý povrchní efekt.¹¹⁴

Dalším případem Lustigova přepracování prvotních knih je povídka *Tma nemá stín* z povídkového souboru *Démanty noci*. Tu podobně jako povídku Můj známý Vili Feld vyňal ze souboru a učinil z ní samostatnou knihu. Zde oproti původní verzi z roku 1958 zkonkrétnil obraz krajinné situace.¹¹⁵

Michal Bauer více přiblížil časopisecké vydání povídky otištěné v Židovském věstníku náboženských obcí v doslovu knihy *Tma nemá stín*, kde hovoří o postavách,

¹¹³ BAUER, M. Noc a naděje, noc a beznaděj. *Tvar*. 1999, roč. 10, č. 19, s. 20.

¹¹⁴ HEŘMAN, Z. Co je člověk. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 23, s. 10.

¹¹⁵ HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 4.

vypravěči atd. Co se týče dvou hlavních postav, tak ty zde zůstaly bezejmenné. Lustig jim nedal žádná jména a rozlišoval je zde pouze pořadím (první, druhý), jejich výškou (menší) či případně nějakým rysem, který v danou chvíli zdůraznil jako například pihovaté čelo, prostovlasost či později kulhání. Tím tak Lustig sice na jednu stranu získal jakousi anonymitu postav, která se však na tu druhou může v určitých momentech změnit až jakýsi „chaos“.

Chvílemi si zde nemůžeme být podle Bauera jisti tím, který z hochů právě hovoří, neboť se postavy v tu chvíli vzájemně neoslovují jmény, ale pouze druhou osobou. Často též můžeme zaměnit dialog s vnitřním monologem, jenž někdy dostává podobu nahlas vyslovené řeči. V některých okamžicích dokonce autor nerozlišuje ani postavu prvního a druhého, nýbrž vytváří představu jedné ucelené postavy. V podstatě zde Lustig vytváří jakousi koncentraci dvojnicí, kdy jsou obě postavy zobrazeny jako dva póly jedné osobnosti. Bauer hovoří o obou hlavních postavách jako jakýchsi o principech, které se fyzicky i psychicky doplňují (jeden je menší, druhý větší; jeden je racionálnější, druhý naopak atd.) a zároveň si průběžně střídají ve dvojici svou vůdčí roli. Toto střídání se pak projevuje jak na menší, tak na větší ploše.¹¹⁶

Lyrické pasáže se nevyskytují pouze v díle *Noc a naděje*, ale nalezneme je právě i v povídce *Tma nemá stín*. Zde však podle Bauera mají především retardující funkci a jsou úzce spojeny s postavou vypravěče. Týká se to především přírodních pasáží, na nichž je poukázána neměnnost přírody v kontrastu s nejistotou lidské existence, lidského života, který může být v jakékoli vteřině ukončen. Tím pádem se pak často řeč vypravěče staví do jakési opozice s řečí postav. Jak však dodává Bauer, tato opozice není úplná, jelikož v řeči postav můžeme najít určité shody právě s řečí vypravěče. U vypravěče jsou takovým příkladem nesmírně expresivní přirovnání, jež mají velmi blízko k tragické zkušenosti postav: „*Menší ted' vlekl většího jako utrženou část svého těla.*“ V tomto případě můžeme podle Bauera vnímat fyzickou sounáležitost obou postav, které nakonec splývají v postavu jedinou. Přirovnání se objevují i například v uvažování postav: „*Pomyslel si, že Dany jde vedle něj jak slepec; našlapuje, jako kdyby každý jeho krok byl mrtvě narozené dítě.*“ Popřípadě se objevuje tam, kde řeč vypravěče prostupuje vnitřní svět postavy a zároveň ho vyjevuje: „*Prvnímu připomenuly potrhané pavučiny matčiny vlasy.*“ Ve chvíli, kdy však Lustig líčí naopak události dramatické, nabývá vypravěčova řeč jinou podobu.

¹¹⁶ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 199-200.

Pokud bychom jako příklad uvedli scénu, kdy starci honí chlapce a střílejí na ně, v této chvíli se oba generační světy prolínají. Nedochozí zde však k vzájemné spolupráci, pochopení a pomoci, ale vše směřuje k destrukci. Tato podoba vypravěče je podle Bauera oním okem kamery, které nezúčastněně pozoruje dění jak před sebou, tak také pod sebou. V těchto chvílích by se nám mohlo zdát, že Lustig zúročuje svou reportážní minulost, kdy psal do českých periodik reportáže z různých míst Československa a zahraničí. V některých případech však autor vypravěče osvobodí od role zachycovatele lyrických pasáží či dramatických scén a učiní z něj vypravěče vševědoucího, který pak dokáže odkrýt vnitřní svět postavy.

Podle Bauera se Lustigově práci s postavami podobá i práci s časem. Mnohdy totiž ani nemůžeme určit, kolik času uběhlo. Pozornost čtenáře se zde obrací na uvažování hrdinů a na jejich prožívání událostí. Náhle však dochází k jakýmsi výpadkům paměti. Bauer těmito výpadky paměti nazývá stav, kdy se čas najednou zastaví a poté nastane jakýsi zlom, čtenář se v tu chvíli ocitne o nějakou dobu dále a nám se však zdá, že část děje chybí. Další události se odehrávají „potom“. Někdy se však v textu objevují momenty, kdy je do původně krátké doby mezi otázkou a odpovědí vložena rozsáhlá vzpomínka, a my pak si pak nejsme jisti, zda ona chvíle trvala opravdu vteřinu či nekonečně dlouho. Důležitým motivem v tomto případě je motiv kroužícího amerického letce, který se objevil jak na začátku knihy, tak se vrátil i na jejím konci, kde je ukázán obraz postřílených lidí z vagónu, o němž se autor zmínil však již na samém začátku příběhu. Motiv amerického letce se tak podle Bauera stává jakýmsi symbolem neustálého nebezpečí, které ohrožuje člověka a jeho existenci v jakémkoli okamžiku.¹¹⁷

K použití motivů v této povídce se vyjadřuje i Haman, podle něhož zde Lustig použil řadu detailů a zároveň rozšířil situační scénérii o mnoho dalších motivů, jež mají různou funkci. Jedná se o motivy vnášející do situace postavu německého strojevodce, která má pouze jednorázovou funkci, nemá žádný vztah ani k protagonistům, ani k průběhu situace, pak také dále motivy krajinomalebné, jež dokreslují pouze představu o terénu. Zde mám na mysli detail bílé vody tříštící se o kameny v potoce po pravé straně trati. Obojí je však z tvarově funkčního hlediska nadbytečné. I přesto, že tyto motivy rozšiřují čtenářovu představu situace o další podrobnosti, tak nijak nesouvisejí s rozvíjením situace útěku obou chlapců a stávají se

¹¹⁷ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 202-203.

tak pouhou výplní. Jinou záležitostí jsou však podle Hamana autorovy zásahy do textu tam, kde ho obohacuje o pasáže, které obměňují kompozici díla, a tím zároveň i jeho hodnotové vyznění. Konkrétně na této povídce se jedná o celý závěr, který Lustig celý přepracoval, a oba prchající chlapi se pak stali zajatci starých vesničanů.¹¹⁸

Jaroslava Hájková se také vyjadřuje k přepracovanému závěru této povídky a podle ní se závěrečná část epicky projasnila a zbědovaní chlapi se setkali se ženou z německé vesnice a jejím otcem. V tomto momentě mi přijde, že si trochu protiřečí s Hamanem. Zatímco u něj konec vyznívá až téměř tragicky, tak Hájková závěrečnou scénu popisuje dokonce jako milé setkání. Dále podle ní zůstal syžet původní povídky zachován, rozrostly se především jen úvahové a vzpomínkové pasáže. Děj pro Lustiga také není tak důležitý, jak říká Hájková. Podle ní ho zajímá jen do té míry, že se věci musejí nějak odestát. Mnohem podstatnější a důležitější se pro ně stávají niterné události, které s vnějším světem samozřejmě komunikují. Hájková ani jazyk jeho próz nepovažuje za snadný. Odvíjí se podle ní ztěžka, škobrtá, někdy se znepřehledňuje. Tuto jakousi negativní kritiku, nápadně se podobající kritice jeho jazyka ze šedesátých let, odlehčuje její dokončení komentářem: „*Vždyť je tak často těžké se domluvit!*“ A má v podstatě pravdu.

Podle Bauera všechny proměny tohoto díla poukazují na vývoj Lustigovy poetiky. Její ambivalentnost a oxymorický charakter jsou podle něj zvládnutě hyperbolizací neobrazivého, přímého vyjádření, které má podobu zachycování zla, hrůz koncentračních táborů a ponížení člověka včetně „píplů“ na jedné straně. Těmito „píply“ má Bauer na mysli děti, které žijí pouze do té doby, dokud jsou schopny poskytovat sexuální uspokojení těm, kdo stojí ve vězeňské hierarchii nejvýše. Zde se tedy Bauer dotýká sexuální tematiky, o níž hovořil i Heřman ve spojitosti s knihou *Noc a naděje*. Na straně druhé zde dovádí metaforické vyjádření, přirovnání, lyrických pasáží, které obvykle zobrazují přírodní motivy (les, vodu atd.).¹¹⁹

Je naprosto jasné, že stejně jako ostatní Lustigova díla, tak ani toto se opravdu nedá číst na jeden zátah. Jak říká Hájková, je to kniha o smrti a zabíjení. Podle ní bylo zajisté těžké ji nejen napsat, ale pro lidi, kteří tyto hrůzy a nepřiměřené podmínky nezažili, i pochopit. Není tedy zas tak divné, že tedy nekonkurovala senzačním

¹¹⁸ HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 4.

¹¹⁹ BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000, s. 204.

objevům českého literárního světa. Literární americkou kritikou však byla oceněna jako jedna z nejlepších knih vypovídajících o druhé světové válce.¹²⁰

Jelikož američtí čtenáři postrádali a stále podle Hamana postrádají představu o hrůzách druhé světové války, obsahovaly Lustigovy knihy v pracích vydávaných v USA ještě další typy úprav než ty upravované u nás. Americké úpravy se týkají jednak faktografických a informativních údajů o hrůzách genocidy v koncentračních táborech, jednak jsou to však zároveň úpravy, jež svědčí o uměleckém i myšlenkovém zrání autora samého.

Jako příklad toho lze uvést závěr povídky *Dívka u oleandrového keře*, jež byla poprvé vytištěna v knize *Ulice ztracených bratří*. Oproti původní verzi, kdy byla zápleтка vystavěna na konfliktu mezi osobním citovým vztahem a vědomím nadosobní společenské povinnosti vůči pracovnímu kolektivu a státu, kdy tento konflikt Lustig řešil ve shodě s dobovou normou a hlavní hrdina jeho prózy se ukázněně vrátil do vlasti přetrhávaje v podvědomí citové pouto ke své milované ženě, se v americké verzi se závěrečné vyznění povídky zásadně změnilo. Muž, který se vrací do komunistického světa, již není vnímán jako oběť. Celkový závěr povídky vyznívá jako osobní tragédie člověka, jako tragický rozchod lidí, jež rozdělila ideologická bariéra. Oproti první verzi zde do středu pozornosti není postaven muž, ale jeho partnerka, bojovnice za svobodu, v níž jeho odchod vyvolává pocit absurdity světa, jehož ideologické předsudky mohou ničit lidské vztahy.¹²¹

2.3.2 Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, Dita Saxová

Podle Bauera prošla *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* oproti *Dítě Saxové* od jejího 1. vydání v roce 1964 jen nepatrnou změnou. Lustig k ní připsal pouhé tři odstavce, v nichž se jedna z postav snaží dokázat, že není tzv. čistým Židem. Tuto pasáž neobsahuje však žádné z knižních vydání šedesátých let, ale vyskytuje se v obou polistopadových, což ukazuje na fakt, že byly dopsány při Lustigově pobytu v USA.¹²²

Tato povídka zaujímá podle Bauera v autorově tvorbě zvláštní místo. Kromě toho, že dochází k nejrůznějšímu přejmenovávání, zde Lustig proměňuje svou

¹²⁰ HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4.

¹²¹ HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 4.

¹²² BAUER, M. Z monologů plnoleté Dity S. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 5, s. 21.

poetiku. Nalezneme zde však i postupy, které jsou typické pro autorovy knihy z druhé poloviny 50. let. Tím je především svébytné nakládání s časem a jeho rozkládání, kdy je atomizován do rozsáhlých úseků.¹²³ Podle Hamana je právě v této novele nejvýrazněji ztvárněn protiklad objektivního dění a subjektivního názoru a představ. Na tomto protikladu je podle něj vystavěna celá novela. Jak ještě dodává, celé Lustigovo dílo provází protiklad subjektivního času s časem objektivním, psychického času s časem fyzickým.¹²⁴

Zajímavé je podle Bauera v této novele také použití vypravěče, jenž je obdobou klasického vypravěče meziválečné prózy. Lustig byl mezi prvními, kdo ho konstitovali. Bauer Lustigův styl vyprávění nazval přesným až dokumentárním, což je podle něj podtrženo i prolínáním řeči postav a řeči vypravěče. I on zde opět naráží na lyričnost Lustigova díla, čímž se shoduje s názory mnoha kritiků. Tvrdí, že tato dokumentárnost je zbásňována lyrickými pasážemi, jež vždy podle něj působí opravdu velmi esteticky. Jak si můžeme povšimnout, výstavba této povídky se velmi podobá formální stránce povídky Tma nemá stín.

Podle Bauera jsou zde ve prospěch sjednocující postavy vypravěče některé formální lustigovské postupy buď potlačovány, nebo nestojí z hlediska výstavby textu v popředí. Co se týče jazyka, ten je podle Bauera pestrý, užití prostředky oscilují mezi nejnižšími a nejvyššími, kdy vedle vulgarismů jsou v textu užity lyrické pasáže, někdy až bukolické (např. o větru rozhánějícím po světě popel z mrtvých). „*Náznamy jsou zde zdůrazňovány hyperbolickým užíváním několika spojení, zejména konečné řešení, konečné zúčtování, konečný bod. Dochází tu k napětí, ke kontrastu mezi formou a významem sdělení. [...] Kumulace gnóm a přísloví působí v prostředí koncentračního tábora bizardně; podobné je to také s hromaděním frází, zejména v řeči Brenského.*“ Z podobných obrátů jsou podle Bauera vystavěny nejen řeč vypravěče, ale i věty uvozovací či řeč literární postavy. Zároveň zde dochází k prolínání řeči přímé s nepřímou či nepřímé řeči s nevlastní řečí přímou, čímž dochází ke ztotožnění vypravěče s vědomím postavy. V prvním vydání této knihy měl jednotný proud ještě výraznější hutnost, jež byla dána grafickým uspořádáním, jímž zde Lustig do jisté míry rezignoval na členění textu na odstavce. Dynamika v závěru je dána opět rozvrstvením času. Je zajímavé, jak Lustig první odjezd z tábora líčí jako

¹²³ BAUER, M. Mýtus sebevyslovování. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 8, s. 21.

¹²⁴ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 87.

zdlouhavý proces a návrat a druhý odjezd je schopen popsat v několika větách či dokonce slovech. Závěrečný čin se pro Kateřinu stal podle Bauera vykoupením.¹²⁵

Jak tvrdí Michal Bauer, oproti *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* prošla *Dita Saxová* od svého prvního vydání v roce 1962 do devadesátých let výraznými změnami. Obě dvě knihy však spojuje autorova rezignace do členění na odstavce. Rovněž první vydání *Dity Saxové* se podle Bauera vyznačovalo zvláštním členěním, jež vyvolávalo jakési dvojí napětí. První mezi dialogickými pasážemi, jež jsou rozčleněny do menších odstavců a pasážemi, jež byly vyhrazeny popisu událostí i vnitřních stavů jednotlivých postav a druhé je tvořeno na první pohled jednotnými odstavci, jež jsou však sémanticky rozděleny do několika menších částí. V jediném uzavřeném úseku se zde prolínají a střídají menší úseky, které jsou tvořeny vnitřními monology postav, popisy nitra a dějů, jež právě jedincovo nitro obklopují a zároveň tak i formují či dokonce deformují, a retrospektiv.

Nová verze *Dity Saxové* se podle Bauera opravdu od prvního vydání z roku 1962 v mnohém odlišuje a několik rysů má pak společného s poslední Lustigovou tvorbou.¹²⁶ S tímto názorem souhlasí i Karel Milota, podle něhož se nová verze *Dity Saxové* představuje čtenářům v podstatě jako nová kniha. Podle něj je však základní téma v podobě železné pasti, z níž není úniku, v podstatě zachováno. Milota však odmítá vidět *Ditu Saxovou* jako nějakou oběť. Tato dívka se podle něj zdá být druhým záhadná proto, že se nachází v neustálém kruhu hledání a zároveň ztracení se sobě sama. Její zmatený zápas o vlastní identitu však podle Miloty není jen jakési intermezzo mezi lágrem a koncem. Tento „kus cesty“ podle něj nebyl nesmyslný i přesto, že skončil v prázdnu. Podle Miloty má dílo zároveň erotický „tělový“ nádech.¹²⁷ S tímto názorem souhlasí i Bauer, který dodává, že v nové verzi *Dity Saxové* je věnován poměrně široký prostor sexu a lásce, tělesnosti a vztahu žen k mužům vůbec.

Bauer rovněž připomíná určité rysy, jimiž se nová verze *Dity Saxové* odlišuje od původní verze z roku 1962 a zároveň se jimi shoduje právě s poslední Lustigovou tvorbou. Konstantní v tomto případě zůstává nemožnost úniku z minulosti. I přesto, že víme, že *Ditinou* zásadou je nikdy se nelitovat, její jedinou možností úniku z minulosti nakonec zůstává přijetí této nemožnosti. Zatímco v původní verzi je podle

¹²⁵ BAUER, M. Mýtus sebevyslovování. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 8, s. 21.

¹²⁶ BAUER, M. Z monologů plnoleté *Dity S*. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 5, s. 21.

¹²⁷ MILOTA, K. Knihovnička literárních novin. *Literární noviny*. 1998, roč. 9, č. 11, s. 16.

Bauera Dita pasivní a navyklá čekat na zázrak bez toho, aby byla schopna se sama rozhodnout, v nové verzi je oproti neschopnosti zdůrazněna spíše nemožnost nalezení nějakého východiska. Jedinou Ditinou možností nakonec zůstává přijetí danosti osamění, vyvržení, danosti, která jí zapověděla cestu ven. Pode Bauera tedy její smrt není žádným únikem, nýbrž znamená jakési naplnění, projev nelitování se.

Jak říká Bauer, pohybují-li se v kruhu postavy, platí to i pro další struktury děl. Tím pádem pak dochází k opakování či variování prostoru, času, vypravěče, postupů, situací, otázek, vět či slov. Podle Bauera síla první verze Dity spočívala v úsečnosti výpovědi a v tom, že se nejen navenek, ale ani sama pro sebe nevracela do minulosti koncentráku, a přesto z ní čpěla. I přesto, že se k ní nevracela, tak tato hrůzná minulost v ní byla stále, byla jí jakoby celou prorostlá. Zatímco v první verzi byla Dita podávána zvenku, v přepracované verzi došlo k přesunu do jejího nitra, kdy naopak Dita představuje svět koncentráku permanentně. V této verzi jsou hrůzy opět kumulovány: „*Viděla zase v duchu ty maďarské holčičky, jak čekaly mezi stromy u krematoria číslo 5, s kabátky přes ruku, v šatečkách, do kterých je nastrojily maminky ještě doma.*“ Lustigova volba deminutiv, připomenutí minulosti prostřednictvím domova a zároveň detailní poukázání na kabátky či přesné určení krematoria dokládají podle Bauera empirický základ autorova přístupu, kdy ona empirie je zároveň vkládána do čtenářova vědomí.¹²⁸

2.3.3 Perla Sch., Lea, Tanga, Colette a Kůstka

Perla Sch., Colette, Tanga, Lea a Kůstka. Tento výčet dívčích jmen či přezdivek je jakýmsi výčtem Lustigových dívčích hrdinek, které následovaly po Dítě a Kateřině. Perla Sch. je hlavní hrdinkou knihy *Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté perly Sch.)*. Životní osudy Colette, Tangy a Ley jsou zachyceny v trilogii líčící osudy těchto třech židovských dívek - *Lea: Dívka z Leeuwardenu*, *Tanga: Dívka z Hamburku* a *Colette: Dívka z Antverp* a konečně Kůstka je hlavní postavou knihy *Krásné zelené oči*.

Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.) je knihou, jež vznikla za Lustigova pobytu v Americe. Poprvé byla vydána v roce 1979 v Torontu a poté v roce 1986 v anglickém překladu v USA, kde získala i americkou cenu. Dalšími místy

¹²⁸ BAUER, M. Z monologů plnoleté Dity S. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 5, s. 21.

vydání v zahraničí je například Velká Británie či Německo. I tato próza, jak udává Jaroslava Hájková, prošla od prvního torontského vydání určitou proměnou, i zde Lustig zapracoval jako malíř.¹²⁹

Tato kniha vznikla v polovině sedmdesátých let a jak Miroslav Petříček dodává, sám autor o ní tvrdí, že inspirací mu byla jeho vlastní dospívající dcera. Díky ní se mu totiž vybavila strašná, ale k jeho životním zkušenostem přirozená představa: „*co by se svou neviností asi dělala v lágru ona*“.

Hlavní hrdinkou je totiž mladičká židovská dívka - prostitutka, která si v terezínském ghettu píše deník, do nějž nejenže zapisuje své prožitky, ale díky jeho psaní se dobírá k základním otázkám lidské existence.¹³⁰ Podle Hamana umožnila autorovi deníková forma povídky to, aby se mohl více soustředit na výstavbu ústřední povahy a na bližší vykreslení charakteru hlavní postavy.¹³¹ S tímto názorem v podstatě souhlasí Hájková, podle níž právě deníková forma knihy poskytuje autorovi dobrou příležitost k tomu, aby ze své hrdinky vydoloval i to nejtajnější doznání o jejím prožívání dospívajícího těla a duše. Podle Hájkové se jedná o knihu silně zaujatou sexem. Perla Sch. si vede ve svém deníku záznamy událostí, které se v ghettu přihodily. Její poznámky a úvahy jsou prokládány údaji o tom, kolikrát se za den pomilovala a co za to dostala. Její deník se tak zčásti stává jakýmsi malým účetnictvím. Perla Sch. si však nenechává vše pro sebe, ale často se nějaký z „darů“ stává záchranou pro její kamarády či kamarádky v koncentráku.¹³² I Petříček hovoří ve spojitosti s Perlou Sch. o erotice, abych však byla přesnější, hovoří o erotickém půvabu, který jí pomáhal co nejdéle odložit úděl, kterému podleli již její rodiče, a to odvezení do koncentračního tábora. Podle Petříčka se hranice mezi dobrem a zlem v mezní situaci jakoby ztrácí, zatímco ve skutečnosti se posunula. Perle Sch. nezbyvá nic jiného, než čelit zlu na jeho vlastním terénu.¹³³ A právě mužské postavy podle Hamana tvoří pozadí, na němž vystává hrdinčina povaha. Podobně jako v povídce Tma nemá stín, tak i zde spolu sousedí typy nejen věkově, ale především fyzicky odlišné. Jako příklad můžeme uvést postavu starce, který se teší z pohledu na dívčí tělo atd.

¹²⁹ HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4.

¹³⁰ PETŘÍČEK, M. Výzva k svobodě Arnošta Lustiga. *Nové knihy*. 1992, roč. neveden, č. 2, s. 1.

¹³¹ HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 4.

¹³² HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13, s. 4-5.

¹³³ PETŘÍČEK, M. Výzva k svobodě Arnošta Lustiga. *Nové knihy*. 1992, roč. neveden, č. 2, s. 1.

Co se však týče ostatních postav obecně, jejich dějová funkce je podle Hamana omezena na minimum. Autor je chápe spíše jako jakési symboly životních principů, s nimiž je dívka konfrontována a které ji osvětlují z různých úhlů. Jak však Haman dodává, dvěma z nich je tato povídka spojena s určitými tematickými analogiemi i kontrasty s Lustigovými dalšími pracemi. Jednou z nich je postava prostitutky, která se objevila již v povídce *Modrý den* ze sbírky *Nikoho neponížíš*. Vyústění novely o Perle Sch. se zase velmi přibližuje povídce *Dívka s jizvou*, kde také šlo o smrt německého poddůstojníka, v němž česká dívka objevila vraha svých rodičů.

Podle Hamana se zde objevuje známé dilema, jež prolíná celou řadu Lustigových próz. Za toto dilema považuje otázku, za jakou cenu lze přežít, respektive kam až sahají meze sebezáchovného pudu, které ještě oddělují člověka od živočicha. Lustig v případě této prózy nesáhl po tématu podstaty lidskosti, nýbrž po tématu mezí lidskosti, které bylo příznačné pro moderní umění. V závěru příběhu je hrdinka ztotožňována se živočichem, a to konkrétně s krysou. Krysa je v podstatě důležitým leitmotivem příběhu, jehož uplatnění s časem stále narůstá a právě v závěru zůstává jedinou památkou na hrdinku, jež odchází do transportu a hlodavci zanechává napospas nacistického důstojníka, jehož zabila při vrcholící milostné scéně. Jak však Haman dodává, v *Perle Sch.* je však něco víc než tato animalita. Člověk je totiž na rozdíl od živočicha obdařen něčím navíc, duší.

Jako ostatním Lustigovým prózám, i této by podle Hamana bylo možné leccos vytýkat. Ať již jde o jazykovou ledabylost, jež by se mohla přisoudit jeho odloučení od domova. Uvědomme si však, že za ní byl kritizován v době, kdy byl úspěšným autorem u nás. Dále Haman hovoří o určité skladebné nepropracovanosti, jež se projevuje v nadměrném opakování některých motivických prvků či jakousi staticností charakteru hlavní hrdinky, u níž v podstatě autor snad i záměrně utajoval narůstající hrůzu z bezvýchodnosti situace, aby dosáhl plánovaného efektu v závěrečné pointě. Podle Hamana však žádná z těchto výtek nemůže zastříti fakt, že Lustig je autorem, který má dnešnímu čtenáři stále co říci. A to nejen obecně lidským smyslem jeho próz, ale i zároveň jejich historickým poselstvím paměti v době, kdy nejen v našem sousedství, ale dokonce i u nás ožívají hlasy, které se snaží bagatelizovat tragické zkušenosti našich novodobých dějin.¹³⁴

¹³⁴ HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 5.

„Ženy mají v *Lustigových prózách zvláštní, takřka výsadní postavení.*“ Podle Hamana jde většinou o dívky či ženy, které jsou velmi krásné a vzbuzují u mužů touhu. Stávají se pro ně milostným idolem či osudovým setkáním. Po hrdinkách jako byla Kateřina, Dita či Perla Sch. se Lustig zaměřil na několik dívčích postav, v jejichž příbězích se podle Hamana zrcadlí hloubka utrpení a ponížení, jež byly nuceny tyto krásné něžné bytosti snášet. Zároveň zde také zobrazuje jejich vnitřní sílu, jíž vyvažovaly svou slabost a bezbrannost. A právě všechny tyto znaky jsou obsaženy v trilogii příběhů, jež vypráví postupně příběhy třech židovských hrdinek Ley z Leeuwardenu, Tangy z Hamburku a Colette z Antverp.

Podle Hamana je jakýmsi společným znakem těchto tří příběhů setkání vypravěče, mladého muže s jednou z dívek v terezínském ghettu či osvětimském lágru. Všechny tyto příběhy mají i podobnou stavbu. Všechny jsou rozloženy do okamžiků, v nichž dochází k citovému sblížení, mezi než jsou vloženy konfrontace nacistických vězňů a jejich obětí. Lustig ve všech třech povídkách používá svůj osvědčený postup, a to prokládání krátkých scének myšlenkami a nejrůznějšími úvahami, jež zde dotvářejí potřebné ovzduší nejistoty a dvojjazyčnosti světa mezi bytím a nicotou na straně obětí a chorobné myšlenkové sebejistoty katů na straně druhých. Příznačnou ukázkou je zde právě podle Hamana scénka z osvětimské povídky *Lea z Leeuwardenu*, kdy v jedné scéně vypravěč své milované dívce přináší růži. A právě zde dochází k situaci, kdy mezi okamžikem, kdy vytahuje růži zpod košile a momentem, kdy ji své dívce předá, uplyne celých devatenáct stran textu, které jsou vyplněny náznakovými dialogy a nejrůznějšími úvahami.¹³⁵

Druhou ze tří milostných povídek o dívkách, jež je rovněž součástí této trilogie, je terezínská povídka *Tanga s Hamburku*. Podle Vladimíra Novotného se zde spisovatel v určitém smyslu vrátil k motivu jeho nejvýznamnější exilové knihy s názvem *Nemilovaná*.¹³⁶ S tímto názorem se ztotožňuje i Miloš Pohorský, který říká, že v této povídce čteme již mnohokrát napsaný příběh lásky ve stínu blízkého konce. I podle něj je osud Tangy velmi podobný osudu sedmnáctileté Perly Sch. v próze *Nemilovaná*. Jak Pohorský dodává, Lustig ho v *Tanze* tedy vypráví znovu jako variaci na staré téma, v níž se však objevují nové osobní otázky a konkrétní odpovědi. Podle Pohorského je obdivuhodné, kolik variací Lustig na toto své věčné téma objevil a následně je i vyjádřil. Podle něj však, ačkoli se nám může *Tanga* zdát jako

¹³⁵ HAMAN, A. *Lustigovy podobizny židovských dívek. Nové knihy.* 2000, roč. 40, č. 36, s. 24.

¹³⁶ NOVOTNÝ, V. *Jinošství terezínské. Mladá fronta dnes.* 1993, roč. 4, č. 34, s. 11.

samostatná kniha, ji musíme brát jako další suverénně napsaný ženský osud a jako další chlapcovo loučení se s mládím.

Hlavní postavou této povídky je hamburská prostitutka Tanga, německo-židovská cirkusová krasojezdkyně, jež byla poslána do Terezína a odtud ji pak neminul transport dále na východ. O své skeptické pravdy o životě získané ze znalostí koní, mužů i židovské moudrosti Tanga opírá pronikavou výsměšnost i beznadějný zápas o zachování osobní hrdosti. Podle Pohorského se stejně jako ostatní Lustigovy prózy dotýká krajních životních situací. Jejím vypravěčem je šestnáctiletý chlapec, terezínská oběť, jehož Tanga uhranula, a jak Pohorský dodává, sama sebou nezapomenutelně obšťastnila. Lustig zde podle Pohorského neztvární melodramatický příběh, ale spíše mrazivou, intelektuálně pronikavou analýzu chování a proměny obou tragických milenců.¹³⁷

Podle Novotného Tanga více než jako primitivní a živočišná dvacetiletá bytost vystupuje a promlouvá jako moudrá židovská stařena, jež v sobě ztělesňuje hlubinné rodové poznání, i přesto, že její „cena“ je v Terezíně dvě deka margarínu či jeden dekagram cukru. I zde můžeme vidět přímou podobnost s Perlou Sch., která rovněž za své „služby“ získávala nejrůznější věci či potraviny.

Podle Novotného je Tanga osobitou variantou Perly Sch., zatímco v *Colette z Antverp* Lustig postoupil dále, co se týče obrazu tragického lidského snu o lásce tváří v tvář smrti. V tomto případě však Lustig nehodlá analyzovat problém viny a trestu, ale soustavně se zde snaží konfrontovat normální a abnormální projevy lidské přirozenosti.¹³⁸ V této třetí povídce trilogie, která nese název *Colette z Antverp*, se objevuje jako druhá hlavní postava Vili Feld, jež byla rovněž ústřední postavou povídky *Můj známý Vili Feld*. Právě Vili Feld se zde stává jedinou láskou Colette. Podle Ireny Zítkové je děj v této knize omezen na nejmenší míru, jež byla ještě únosná. Skládá se ze tří Colettiných návštěv u Viliho v přístěnku. Zbylý text dvousetpadesátistránkové knihy je pak podle ní poskládán z autorových úvah, které nenabízejí právě jednoduchá řešení. Celou knihou se pak jako jakýsi refrén objevuje na několika různých místech relativizace pravdy a lži, aby pak v závěru zazněly jako tečka za dílem či jeho výsledná pointa. Smrt hrdinky, ani Viliho náhodné přežití jimi totiž podle Zítkové nejen že nejsou, ale dle autorova záměru být ani nemohou.¹³⁹

¹³⁷ POHORSKÝ, M. Lustigův příběh lásky ve stínu konce. *Nové knihy*. 1993, roč. neuveden, č. 2, s. 1.

¹³⁸ NOVOTNÝ, V. Jinošství terezínské. *Mladá fronta dnes*. 1993, roč. 4, č. 34, s. 11.

¹³⁹ ZÍTKOVÁ, I. Modlitba za Colette Cohenovou. *Tvar*. 2001, roč. 12, č. 19, s. 20.

Poslední Lustigovou knihou, v níž je hlavní postavou dívčí hrdinka, se nazývá *Krásné zelené oči*. Hlavní představitelkou je zde Hanka Kaudersová řečená Kůstka. Tato postava se podle Hamana objevila již v jedné z raných Lustigových povídek. Kůstka je nezletilá židovská děvče, jež se z pudu sebezáchovy vydává za árijku, aby se dostala do polního nevěstince německé armády.¹⁴⁰ Podle Bauera zde Lustig opět otvírá otázku ponížení člověka a toho, co vše je schopen jedinec učinit, aby přežil.¹⁴¹ Podle Hamana zde Lustig naznačuje třiatřiceti dvanáctičlennými výčty mužských jmen, kteří byli denními dívčinými návštěvníky – „zákazníky“, jaké ponížení s sebou tento úděl nesl, i když znamenal záchranu holého života.¹⁴² I Bauer se pozastavil nad tímto problémem a dodává, že mezi stehny Kústky se střídali nacisti, zatímco její rodiče i malý bratr se na ni již dívali z nebe. Není tedy nic zvláštního, když Kůstka neustále prožívá osobní etický problém a klade si sama sobě otázku, zda má právo na život, když ostatní členové její rodiny již byli zavražděni.¹⁴³ Osudu Kústky je dokreslován postavami dalších „pracovnic“ tohoto „hygienického“ zařízení. Lustig se tedy podle Hamana v této knize opět vrací k otázce degradace lidskosti v holocaustu a k tomu, co ji umožnilo. Styl, jímž ji znázorňuje, rozvíjí krajním způsobem postupy, s nimiž do literatury vstoupil. Podle Hamana je Lustig věrný nejen svému poslání svědka genocidy, ale zároveň i svému způsobu, jímž je realizuje.¹⁴⁴

Tento román je podle Bauera v podstatě rozdělen do tří částí a v každé z nich Lustig Kústce přidělil jiného společníka. V první a třetí části jsou jimi nacisti a zároveň zde také dochází ke gradaci děje. Především tedy v závěru knihy. Co se týče druhé části, ta je velmi statická. Společníkem Kústky je zde maďarský rabín a celá tato část je tedy vyplněna vyprávěním Kústky a jejím dialogem s rabínem. V této části je oproti části první děj koncentrován. V první části je totiž děj soustředěn na soulož Kústky s nacistou, do vnitřního prostoru těchto dvou postav a dynamika děje je zároveň prostoupena dialogem obou hrdinů.

Podle Bauera je tato kniha kompozičně zcela skvěle zvládnuta. Objevuje se zde nejen er-forma, ale i ich-forma, dochází zde k prolínání a střídání časových rovin. Co se týče chronologie, ta je podle Bauera neustále rozrušována. V prezentu je totiž obsažena rovněž budoucnost a vypravěč rád dopředu naznačuje, co se stane. Podle

¹⁴⁰ HAMAN, A. Lustigovy podobizny židovských dívek. *Nové knihy*. 2000, roč. 40, č. 36, s. 24.

¹⁴¹ BAUER, M. Krásné zelené oči. *Tvar*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 20.

¹⁴² HAMAN, A. Lustigovy podobizny židovských dívek. *Nové knihy*. 2000, roč. 40, č. 36, s. 24.

¹⁴³ BAUER, M. Krásné zelené oči. *Tvar*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 20.

¹⁴⁴ HAMAN, A. Lustigovy podobizny židovských dívek. *Nové knihy*. 2000, roč. 40, č. 36, s. 24.

Bauera Lustig dokáže skvěle vystupňovat dramaticčnost, a to střídáním perspektivy, prací s detailem či používáním krátkých syntaktických celků. Podle Bauera však i toto Lustigova dílo není bez nedostatku. Vidí ho v přílišném opakování přísloví, jelikož užívá nejen několik postav, ale i vypravěč, spojení „kobří ruce“ či neustálého vysvětlování instituce Lebensborn, což se mu zdá opravdu zbytečné. Podle Bauera se Lustig v této knize posouvá od stručnosti svých děl z let padesátých a šedesátých k rozsáhlejšímu popisu vnitřních stavů postav i hodnocení vypravěče. Některé pasáže tak dokonce mění v eseje.¹⁴⁵ Lustig zde podle Hamana rozkládá děj do monologických a dialogických výstupů, jejich aktéry jsou především nacističtí důstojníci, kteří Kůstku navštěvovali. Časový sled je zde prostrídán výhledem na dívčin poválečný život z perspektivy vrstevníka, za něhož se Kůstka později provdala.¹⁴⁶

Lustig zde podle Bauera uložil do řeči vypravěče závěr, který spojil s životem Kůstky a který může být cestou z problému provinění a zároveň reflexí toho provinění, vyrovnání se s činy, jež byla nucena okolnostmi udělat. Není to záležitost odpuštění a zapomnění, protože tady nelze podle Bauera odpuštěním ani zapomenout. Lze jen žít dál, jestliže člověk přežil: „*Záhy objevila, že život patří živým. Mrtvým jen úcta, všechno, co jim mohla dát.*“ Existence toho, kdo přežil ponížení, se podle Bauera odehrává ve sporu paměti a zapomnění.¹⁴⁷

2.3.4 Bílé břízy na podzim, Propast, Dům vrácené ozvěny

Vladimír Píša se připojuje k literárním kritikům devadesátých let a i on hovoří o Lustigově přepracování děl ze šedesátých let pro současná vydání. Podle něj však rozsah změn je vždy trochu překvapující. Ani novela *Bílé břízy na podzim*, jež byla poprvé vydána v roce 1966, se nevyhnula Lustigovu „zásahu“. Podle Píši je třeba ji ohodnotit nejprve z tohoto pohledu. Zatímco první vydání obsahovalo osmdesát stran, nové pak téměř dvě stě.¹⁴⁸ K úpravám tohoto díla se vyjadřuje i Josef Galík, který dodává, že Lustig vydal *Bílé břízy na podzim* po svém návratu z emigrace, a upřesňuje i přesný počet stran obou verzí. Podle Galíka je přepracovaná verze mnohem

¹⁴⁵ BAUER, M. Krásné zelené oči. *Tvar*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 20.

¹⁴⁶ HAMAN, A. Lustigovy podobizny židovských dívek. *Nové knihy*. 2000, roč. 40, č. 36, s. 24.

¹⁴⁷ BAUER, M. Krásné zelené oči. *Tvar*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 20.

¹⁴⁸ PÍŠA, V. Bílé břízy na obzoru. *Tvar*. 1995. roč. 6, č. 19, s. 21.

rozsáhlejší, zatímco první znění má 86 stran, nová jich má 193.¹⁴⁹ Píša také dodává, že první vydání ve velké míře ovlivnila cenzura, díky níž zároveň vyšlo i se značným zpožděním.¹⁵⁰ Tuto informaci podává i Galík, kdy hovoří o Lustigově komentáři k vývoji nové verze této knihy. Lustig zde sám tvrdí, že kniha byla vydaná dávno a neměla vůbec vyjít, jelikož zůstala dlouho trčet na cenzuře a jak sám dodává, vyšla poté zmrzačená. On však věděl, že jednou čas na přepracování přijde a tato kniha bude vypadat tak, jak on sám chtěl. A stalo se tak. Jak sám Lustig říká, že se mu nakonec podařilo přepsat tuto knihu podle hlasu svého srdce. O nové podobě se vyjádřil tak, že se jedná o „*tytéž a zároveň celistvější břízy se všemi lity a větvemi bez amputace*“.¹⁵¹

Podle Píši je nápadné, že se děj této knihy odehrává v úplně jiném prostředí, než jsme u Lustiga zvyklí. Nejedná se v tomto případě o terezínské ghetto či koncentrační tábor. Přesouváme se zde do jiné doby, a to do počátku padesátých let a dějištěm celé novely se stává prapor PTP. A zde je jedna z dalších změn oproti původnímu vydání. V nové verzi jsme již, jak říká Píša, schopni tábor přesně pojmenovat a také je možné více upřesnit důvody, kvůli nimž se mladí muži v táboře ocitli. Ti zde mají své přezdívky, které mají původ buď v jejich zaměstnání, nebo nějakém průšvihy, který provedli. Setkáváme se zde tedy s označením postav jako Prokurátor, Medik, Somrák atd. Pouze jedna postava se zde výrazně od všech ostatních odlišuje, a to jak svým mládím, tak svou citlivostí a sny. Lustig tuto postavu důsledně nazývá Devatenáctiletý a je jednou z hlavních postav povídky. Druhou z hlavních postav je obyčejná dívka z blízkého statku.

Bílé břízy na podzim je podle Píši skutečná balada s neuzavřeným koncem o lásce a nepřízni osudu a zároveň kouzlu jedné noci a následného jitra. Pokud bychom však měli opět porovnat obě verze, v té původní Lustig nechával Devatenáctiletému určitou naději, že vše ještě dobře dopadne. Oproti tomu v nové verzi je ke svému hlavnímu hrdinovi až nemilosrdný.

V nové verzi přibyly nejrůznější vsuvky a pasáže věnované přírodě a nostalgii krajiny, což podle Píši možná pozitivně přispělo ke ztrátě jakési sevřenosti této povídky. Podobný účinek má podle něj i důraz na sebereflexi jednotlivých postav,

¹⁴⁹ GALÍK, J. Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim. *Česká literatura*. 1996, roč. 44, č. 6, s. 593.

¹⁵⁰ PÍŠA, V. Bílé břízy na obzoru. *Tvar*. 1995. roč. 6, č. 19, s. 21.

¹⁵¹ GALÍK, J. Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim. *Česká literatura*. 1996, roč. 44, č. 6, s. 592-598.

v nichž dopodrobna sledujeme úvahy a často zmatené a neúplné myšlenky, jež původní text postrádal. V první verzi byl podle Píši nejcharakterističtější věcný detail, obraz či gesto a zároveň drobný čin jednotlivých postav. Lustigovi nešlo podle Píši o ztvárnění konfrontace dvou světů. Podle něj chtěl zobrazit citový rozměr světa lidí, jež je otupělý, bez soukromí a bez perspektivy.

Píša o této knize řekl, že podle něj nikdy nebude nějakým masovým čtivem, ale zůstane pouze jakousi epizodou v díle autora, který je jinak zaměřen a soustředěn. Podle Píši by však kniha *Bílé břízy na podzim* neměla zapadnout ve vlně nových vydání Lustigových próz, jelikož se od nich značně odlišuje, a navíc je zde hlavním hrdinou muž a nikoli dívka typu Kateřiny Horovitzové či Nemilované.¹⁵²

Propast je další Lustigovou knihou, jejíž příběh není situován do doby války a holocaustu, ale odehrává se opět na počátku padesátých let. Toto dílo však stejně podle Bauera opět ukazuje Lustiga jako autora, pro něhož se snad zpodobování šoa stalo jakýmsi údělem. Toto zpodobování se pak podle něj pohybuje na hranici šílenství a rozumu, jež svou katarzí způsobuje nejen bolest, ale zároveň také strach a hrůzu. A právě kumulování hrůz, jež Lustigovy hrdiny provází, je podle Bauera podstatným znakem této knihy. Na některých místech se čtenář dostává k pasážím, které snad nikdy nemůže zapomenout. Onen nekomentovaný a zároveň nekomentovatelný výčet hrůz podle Bauera Lustiga přibližuje nejspíše k moderní americké literatuře. Na druhé straně však určité znaky tento názor nepotvrzují či ho mohou popírat. Nyní mám na mysli Lustigovo pečlivé nakládání se slovy a jejich přísné zvažování, pokus o nabourání schémat a také stav nositele autentického zážitku. Podle Bauera by však mohl být Lustig nazván básníkem šoa, avšak toto označení se mu zdá až poněkud zvrhlé. Zároveň dodává, že ono Lustigovo umělecké mistrovství tkví ve střízlivém, všedním a racionálním podání emocionálního, událostí, jež čtenáře podle Bauera prostě neúprosně atakují.

V *Propasti* se podle Bauera objevují některé postupy, jež známe již z jeho prvních dvou knih, jež vyšly v roce 1958. Především zde používá postavu v podstatě anonymního hrdiny, i přesto, že je zde nositelem nějakého jména či přezdívky a ostatní postavy buď pečlivě pojmenovává, nebo pro ně užívá nejrůznější přezdívky či jiná označení. Některé postavy však stále Lustig nechává beze jména i bez přezdivek. V *Propasti* jsou však pečlivě jmenovány oběti, což je podle Bauera posun

¹⁵² PÍŠA, V. Bílé břízy na obzoru. *Tvar*. 1995. roč. 6, č. 19, s. 21-22.

oproti prvotním povídkám z padesátých let. Lustig je podle Bauera spjat formálními postupy při tvorbě této knihy se šedesátými lety. To vše dokládá na příkladu zlomů v čase a prostoru a také motivů a scén, jež se v průběhu textu vracejí a jsou postupně dovysvětlovány a dovyprávěny.

Podobně svébytně nakládá Lustig podle Bauera i s časem. Jestliže v již zmíněných povídkových souborech rozkládá děj do jednotlivých úseků, do vteřin, jež trvají i několik stran, pak i čas v *Propasti* je rozčleněn a podle Bauera tímto členěním hyperbolizován do tří období, přičemž všechny časy znamenají minulost, ale dochází k porušení jejich chronologie.

Co se týče postav vězňů, ty jsou nahlíženy nejen utrpením, ale také především ponížením. Míra jejich ponížení se nedá nazvat jinak než absolutní, což vyplývá z tolikeré nahoty či z menstruační krve stékající ženám na nástupištích po nohách, z čekání lidí na smrt či z chování, jež se přizpůsobuje hyenímu chování vězňů. Ponížení je podle Bauera symptomem života. Zde již dřívější Lustigovo „nikoho neponížíš“ dávno neplatí. Zde platí pravý opak, protože podle Bauera lze ponížit totiž každého.¹⁵³

Další knihou, u níž také není podle Blanky Svadbové těžištěm příběhu válečná apokalypsa a závěrečná smrt rodiny i dalších obětí, nýbrž život rodiny za okupace až po transport, je *Dům vrácené ozvěny*. Toto dílo je v podstatě přepracovanou částí ze souboru próz *Hořká vůně mandlí*.¹⁵⁴ K tomuto vydání se vyjadřuje i Jiří Navrátil a udává, že již rok před *Ditou Saxovou* vyšel v Mladé frontě dnes svazek Lustigových próz pod názvem *Hořká vůně mandlí* a k jedné z těchto próz pod názvem *Dům vrácené ozvěny* se vracíme nyní. Slovem nyní má samozřejmě na mysli devadesátá léta. Podle Navrátila se tato přepracovaná verze stala ozdobou edice Moderní česká próza.¹⁵⁵

Tato kniha je podle Svadbové dalším Lustigovým dílem, jež v podstatě varuje okolí proti podcenění nacismu a zároveň také zobrazuje rozdělení světa na dvě půle, k němuž došlo za pomoci zruďné mašinérie. Podle ní se tak tato kniha stává jakýmsi věčným mementem, jež vyznává etický rozměr lidské existence a jež nastoluje otázky o vině a trestu, dobru a zlu, lidské solidaritě, smyslu soucítění a loajálnosti k druhému a zároveň i úctě k sobě samému. Není však pouze mementem. Tato kniha vnikla

¹⁵³ BAUER, M. Lustigův kaleidoskop hrůzy. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 4, s. 21-22.

¹⁵⁴ SVADBOVÁ, B. Nový román Arnošta Lustiga. *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 13, s. 20.

¹⁵⁵ NAVRÁTIL, J. Síť vzpomínek. *Tvar*. 1994, roč. 5, č. 8, s. 17.

i jako výzva k tomu, abychom si uvědomili nevyšší hodnotu života, již je právě lidství. Lustigovi se v této knize podařilo podle Svadbové zobrazit na konkrétním případě detailně vylíčeného osudu, k němuž došlo důsledkem zhroucení slušného lidství, prudký sesuv normálně fungujícího života v demokratické společnosti k následnému nejen hmotnému, ale především i duševnímu živoření a psychickému traumatu ve struktuře totalitní. Zároveň zde podle Svadbové dochází k vyobcování lidí ze společenské struktury, kde byly zničeny základní hodnoty člověka, a k jejich ponížení a ztrátě důstojnosti. Tuto hru mocných s lidmi vrženými do bezmocnosti, kteří postupně ztrácejí stud, důstojnost a nakonec i vlastní život, autor ztvárnil podle Svadbové odlišně v porovnání s ostatními Lustigovými texty. I zde však stále zachovává původní kompoziční schéma. Lustig v tomto případě klade velký důraz na psychologii jedince. Jednotlivé situace totiž podle Svadbové rozpracoval s psychologickou důsledností a zároveň se zde zaměřil na detaily charakterů jednotlivých postav. Lustig však v této próze změnil svůj stylový tón. Převažuje zde tón mlhavé a podle Svadbové jaksi chvějivé, lyrické atmosféry. Jak si tedy můžeme všimnout, i Svadbová hovoří obdobně jako mnoho jiných kritiků ve spojitosti s Lustigovými prózami o lyrice. Co se týče citového a duševního světa člověka a subtilních otázek lidské duše a jedincovy meditace o životě, tak ty podle Svadbové Lustig čtenářům přibližuje postupně a odhaluje je s respektem k autonomnosti individua.

V próze *Dům vrácené ozvěny* Lustig mísí podle Svadbové tragické události se směšnými, v nichž je přímá řeč postav prostoupena vnitřními monology hrdinů. Tím, že v těchto monolozích je každý jev nahlížen z různých zřetelů, se ukazuje složitost světa i nitra člověka a zároveň také komplikovanost pochopení světa jako celku. Současně zde Lustig také poukazuje na to, jak nejednoznačné a rozporuplné je myšlení jedince, který obtížně překonává svůj vlastní strach. Podle Svadbové se zde až do úplného závěru stírají hranice mezi dobrem, jež se však nakonec rozevřou ve zruďném rozporu. A právě v tomto okamžiku román přesahují dvě svědectví o holocaustu. Podle Svadbové Lustigovi hrdinové, kteří jsou neustále vystavováni tváří tvář smrti a v každodenních mezních situacích nacházejí svou niternou podstatu a vnitřní převahu nad vítězícím protivníkem, neztělesňují jen osud židovského národa,

ale přerůstají právě v těchto okamžicích v drama vypovídající o údělu člověka a zároveň také v oslavu statečnosti a mravnosti.¹⁵⁶

2.3.5 Kamarádi, Porgess, Můj známý Vili Feld

Milena Štráfeldová se o Lustigovi vyjádřila jako o autorovi píšícím celý život stále jednu a tutéž knihu, co se tematické, motivické či stylotvorné roviny týče. Toto tvrzení zastává i u konkrétních příkladů jeho děl, u próz *Kamarádi* a *Porgess*.¹⁵⁷

S tím však nesouhlasí Haman, jelikož ten naopak tvrdí, že právě povídka *Kamarádi* je dílo nové a právě na něm se podle něj projeví rysy určité proměny Lustigova stylu. Oproti jeho původním povídkám, které se projevovaly podle Hamana sevřeností a výrazovou dramatičností, což byl i důvod, proč se staly dobrou předlohou pro řadu filmových adaptací, se v této povídce a vlastně i dalším autorově vývoji projevíla zřetelná tendence k reflexi. Se zvyšující se složitostí Lustigova díla se podle něj zároveň zvyšuje úloha i význam reflexivních pasáží. Podle Hamana jsou *Kamarádi* dokonce jakýmsi znamením proměny Lustigova uměleckého vidění. Haman si zde však není jistý, zda tato Lustigova proměna, kterou se sbližuje s trendy soudobé prózy, odpovídá jeho tvůrčí přirozenosti, jeho tvůrčímu naturelu.¹⁵⁸

Podle Štráfeldové je tato kniha komponována jako jakási třída drobných a místy až anekdotických příběhů, v nichž autor vzpomíná a uvažuje. Charakteristické pro tuto povídku je také přebíhání v čase, v němž se vytrácí ten jeden veliký moment, který by pospojoval všechny jeho zlomky.¹⁵⁹ Podle Jungmanna je však vyprávění v případě této Lustigovy prózy poněkud jednostrunné, což podle něj dané příběhy ohrožuje nedostatkem či dokonce absencí dramatického napětí. Příběhy tak vyžadují čtenáře vnímavého k problematice lidské existence, jež si je vědoma své vlastní konečnosti, ale i přesto však hledá hlubší smysl svého pobytu na zemi.¹⁶⁰

Podle Hamana je dílo koncipováno jako vzpomínkové vyprávění jednoho z židovských chlapců, který přežil koncentrační tábor a stačil mezitím dospět. I Haman stejně jako Štráfeldová hovoří v souvislosti s tímto dílem o úvahách a říká,

¹⁵⁶ SVADBOVÁ, B. Nový román Arnošta Lustiga. *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 13, s. 20-21.

¹⁵⁷ ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 20.

¹⁵⁸ HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

¹⁵⁹ ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 20.

¹⁶⁰ JUNGSMANN, M. Zklamané mládí. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 32, s. 3.

že toto vyprávění přechází v dialogizované úvahy, jež jsou zaměřené především na problematiku rasismu a zároveň na hodnoty, které lze postavit proti tomuto hrůznému předsudku. Podle Hamana zde Lustig používá až přespříliš bohatý příval slov, jež postupně zahlcují celý příběh a vynořují se z nich postavy dvou protichůdných typů. Můžeme si tedy povšimnout, že i zde, ostatně jako v mnoha jiných jeho prózách, Lustig využívá kontrastu, a to konkrétně kontrastu postav. Jedná se o protiklad tvrdé, na vlastní sílu spoléhající osobnosti s živočišně přizpůsobivým a vůči nástrahám světa odolným jedincem. Podle Hamana vytváří Lustig jejich srovnáním jakýsi polarizovaný obraz životních alternativ, které jsou v podstatě základem povahy člověka a zároveň představují určité rysy židovské mentality.¹⁶¹

Podle Milana Jungmanna je celé vyprávění této povídky založeno na Lustigově umění charakteristiky pomocí detailů. Na jediné struně podle Jungmanna hraje melodický part, který jen spoře odstavčuje. Lustig zde nepracuje ani s charakteristikou svých postav, ani nevrství jazykové výpovědi. Postavy nezralých hlavních hrdinů však ovládají výrazy, které jsou hodné filosoficky vzdělaných mužů. I přes to všechno však podle Jungmanna Lustig dokáže dát textu přesvědčivost životní reality. Zároveň zde podává erotické pasáže s lyrickým uchvácením tělesností a také problematizuje etické trápení obou chlapců. I Jungmann tedy jako většina literární kritiky hovoří v souvislosti s Lustigovým dílem o erotice a lyrice.¹⁶²

Současně s *Kamarády* vyšla v roce 1995 i druhá Lustigova „sériová“ kniha s názvem *Porgess*. Podle Štráfeldové tvoří obě tyto knihy jakousi sérii téměř „identických“ knih. Jediné, v čem se podle ní odlišují, je čas - před tím a po tom. Štráfeldová ještě dodává, že obě knihy jsou nejen tematicky, ale i stylově jakoby jedna součástí druhé, ne-li přímo vzájemně zaměnitelné. Jak ještě dodává, osoby, příběhy i jednotlivé situace se podle ní mezi oběma knihami volně přesouvají. To, co však v jedné knize představuje detail, se pak v druhé stává ústředním motivem a naopak. I úvod, v němž se autor u obou knih ocitá na jaře 1950 v Římě, podle Štráfeldové jen zesiluje dojem, jako by první kniha byla pouze jinou verzí té druhé.¹⁶³

Podle Ireny Zítkové se v případě této knihy nejedná ani tak o příběh dvou mladých mužů, kteří přežili holocaust, ani o další z portrétů autorových hrdinů, kteří se v Lustigově díle již dříve objevili a objevují se zde znovu (např. Vili Feld, Tanga

¹⁶¹ HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

¹⁶² JUNGSMANN, M. Zklamané mládí. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 32, s. 3.

¹⁶³ ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*. 1996, roč. 7, č. 2, s. 20.

atd.), ale toto dílo je podle ní spíše řetězcem spisovatelových úvah o životě a světě, kde se dobro dotýká zla a vše spolu souvisí a vzájemně se propojuje.¹⁶⁴

I podle Miroslava Petříčka se tato kniha každou chvílí propadá do nebezpečných hloubek. Po vzpomínkách na klukovská léta najednou následují zážitky z koncentráků a v tomto případě není možné oddělit jedno do druhého.¹⁶⁵ Petříčkův názor doplňuje Zítková, podle níž se totiž přítomnost v tomto případě vztahuje jak k minulosti, tak zároveň i budoucnosti. Podle Zítkové tato próza není vůbec rozsáhlá a přirovnává ji k vajíčku, jelikož se stejně jako ono podle ní skládá z několika vrstev, jimiž musí čtenář současně i postupně pronikat, aby se nakonec dobral spisovatelova intimního vyznání a přiznání k latentnímu, lidskému pocitu tísně, kterou se zde odvažuje pouze naznačit. Do *Porgesse* podle Zítkové vložil Lustig myšlenky, jež odpovídají souhrnu jeho celoživotních zkušeností, věku a proměněnému obrazu světa. A to je právě nejspíše důvodem její menší přesvědčivosti.¹⁶⁶

Kniha *Porgess* však není shodná jen s *Kamarády*, ale podle Petříčka se expozičně shoduje i se starší Lustigovou povídkou, a to *Můj známý Vili Feld*. Oproti Vili Feldovi však Lustig v *Porgessu* využívá permanentně dialog, který částečně přispěl ke ztrátě dramatičnosti této prózy. Tu lze dlouhým rozhovorem vyvolat opravdu jen obtížně. Podle Petříčka zde tedy Lustig zariskoval a dramatičnost nahradil intenzitou rozmlouvajících postav.¹⁶⁷

Můj známý Vili Feld je další Lustigovou knihou, která se rovněž jako mnohé další nevyhnula jeho zálibě v přepracovávání svých děl. Podle Hamana se však již první vydání této povídky neseťkalo s kladným ohlasem kritiky. Podle ní totiž Lustig právě zde opustil svůj výrazově úsporný a úzkostlivý styl tvorby a pro zobrazení portrétu jednoho beznárodního ztroskotance Vili Felda potřeboval téměř sto stran. V tomto nehrdinském hrdinovi, jak Haman Vili Felda nazývá, ožívala tradice národa postiženého diasporou a touha po návratu do socialistického Československa.

Vypravěčem je v první verzi povídky mladý fotoreportér, který nepřímo díky svým nezodpovědným chováním přispěl k vyvrcholení Feldovy životní krize, neboť právě tento vypravěč představuje dravé mládí, jež se žene za podpory režimu za svými úspěchy. Celkové vyznění této povídky muselo působit podle Hamana na tehdejší kritiku jako morální prohra vypravěče. Co se týče rozsahu této povídky, tak

¹⁶⁴ ZÍTKOVÁ, I. Paměť a vrstvy času. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 35, s. 2.

¹⁶⁵ PETŘÍČEK, M. Rekviem za kamaráda. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 51-52, s. 7.

¹⁶⁶ ZÍTKOVÁ, I. Paměť a vrstvy času. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 35, s. 2.

¹⁶⁷ PETŘÍČEK, M. Rekviem za kamaráda. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 51-52, s. 7.

při přepracovávání ji Lustig neustále rozšiřoval. Zatímco druhá verze měla již 120 stran, třetí verze vydaná v exilu pod názvem *Ulice ztracených* jich čítala již 240. Poslední, tedy čtvrtá verze, jež nese název *Tma a světlo světa* s podtitulem *Můj známý Vili Feld*, se podle Hamana shoduje s verzí vydanou v exilu. I přesto však ani toto vydání neušlo řadě Lustigových změn a zásahů do textu. V některých případech však tyto úpravy nejsou prospěšné. Například v případě, kdy podle Hamana Lustig přidal takové pasáže, v nichž chce až příliš zvýraznit záměr svého díla, a svou někdejší zkratkovitost nahrazuje mnohomluvností. Podle Hamana však taková upřesnění nejsou užitečná a zároveň zbytečně rozměňují to, co v první verzi dokázal intenzivněji vyjádřit jen pouhým náznakem. I přesto všechno však podle Hamana tato kniha patří k nejlepším Lustigovým pracím, v nichž se opět dotýká hlubokého lidského problému.¹⁶⁸

2.3.6 Oheň na vodě, Neslušné sny, Zasněžení

Ačkoli kniha *Oheň na vodě* získala žánrové označení povídky, je rovněž jako Colette: *Dívka z Antverp*, Tanga: *Dívka z Hamburku*, *Krásné zelené oči* či Porgess součástí dvou tisíce stránkového Lustigova nevydařeného románu *Král promluvil, neřekl nic*. Jedná se o soubor třech textů (*Potopa*, *Lea z Leuwardenu*, *Enzo – židovská povídka*), z nichž dva (*Potopa – začátek románu* a *Lea z Leuwardenu*) jsou prvními dvěma prózami právě románu *Král promluvil, neřekl nic*. Podle Bauera je druhý text, tedy *Lea z Leuwardenu*, svým rozsahem spíše novela a v jistém smyslu má podle něj blízko k novelám Colette a Tanga.

Podle Bauera nabízí Lustig čtenáři v této knize kombinaci postupů, jež užil již ve svých předešlých knihách. Jelikož zde střídavě užívá er-formu s ich-formou, střídá se tedy i vnější popis událostí s vnitřním prožíváním postav. V povídkách dochází zároveň ke střídání popisných pasáží s pasážemi dialogickými. Podle Bauera se zde jedná o skutečné prožívání dialogů, žití dialogů, existování prostřednictvím řeči.¹⁶⁹ S tímto názorem v podstatě souhlasí Roman Burián, který dodává, že právě prostřednictvím dialogů a vnitřních monologů se v této knize odehrává většina aktivity postav. To je zapříčiněno s největší pravděpodobností tím, že i zde opět

¹⁶⁸ HAMAN, A. Arnošt Lustig dal Vili Feldovi už čtvrtou podobu. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 141, s. 24.

¹⁶⁹ BAUER, M. Oheň na vodě. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 21, s. 20.

Lustig své postavy soustředil do malých a ohraničených prostor, v nichž nemohou téměř jinak jednat než ústy.¹⁷⁰

Podle Bauera však tyto lidé existovali ještě jiným způsobem, prostřednictvím sexu, prostřednictvím svého těla. Podle něj totiž lidé žijí, dokud je v nich tělesná touha. Řeč a milování se zde tedy objevují v těsné blízkosti vedle sebe zároveň se smrtí. S motivem tělesnosti zde například Lustig zvláště nakládá v poslední části souboru. Zde je tělesnost zdůrazňována prostřednictvím hyperbolizované konzumace jídla hlavním hrdinou, Enzem. Ten po přežití italského fašistického věznění vnímá konzumaci jídla jako důkaz toho, že žije. Zároveň je tu podle Bauera vytvořen kontrast až jakési živočišné žravosti s tělesným a duševním ponížením. Tělo bylo v té době velmi ceněno. Ovšem není tělo jako tělo. Ale takové tělo krásné ženy mohlo přinést své „majitelce“ i několik dní života navíc. A to nejen pro sebe, ale i pro své nejbližší. Jak jsem se již v souvislosti s několika Lustigovými knihami zmínila, prostitutky ženy nespočetněkrát odkládaly odjezd z Terezína do koncentračního tábora nejen pro sebe, ale i pro své děti a příbuzné.¹⁷¹ Burián ve své tezi dodává poměrně velmi zajímavou myšlenku týkající se smrti a nemoci. V dnešní době jsou podle něj obě jakousi hrozbou. Tehdy tomu bylo ovšem jinak. Zatímco nemoc znamenala hrozbu, smrt byla jasnou samozřejmostí.

Jak říká Burián, texty Lustiga asi nikdy nebudou převratně jiné. A také nejsou. Podle něj je jejich tématem permanentní dohledávání paměti, a to jak osobní, tak historické. K tomu pak Lustigovi dobře slouží zpracování syrových autentických zážitků a zároveň fiktivní snovější a básnivější pasáže. Podle Buriána se Lustigovo dílo pohybuje po jakési spirále a *Oheň na vodě* znamená posunutí o další krok k jejímu středu. Podle Buriána právě zde, v tomto středu, bude poté nalezeno nejintenzivnější vyjádření pocitu navždy poznamenané a ze sociálních, kulturních i náboženských struktur vytržené lidské bytosti.¹⁷²

Neslušné sny jsou souborem třech povídek, jež byly u nás česky vydány již v šedesátých letech. Jedná se o povídky *Modrý den* a *Dívka s Jizvou*, jež patřily do sbírky Nikoho neponížíš a ta třetí, *Neslušné sny*, je přepracovaná próza *Právo bez boha* ze souboru *Hořká vůně mandlí*. Jak říká Haman, tato kniha vyšla pod stejným názvem anglicky i v USA.

¹⁷⁰ BURIÁN, R. Spirála Lustigova díla se stáčí dál. *Host*. 1998, roč. 14, č. 10, s. 75.

¹⁷¹ BAUER, M. Oheň na vodě. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 21, s. 21.

¹⁷² BURIÁN, R. Spirála Lustigova díla se stáčí dál. *Host*. 1998, roč. 14, č. 10, s. 75.

V původní verzi povídky *Neslušné sny* vystupovaly do popředí zločinné rysy nacismu. Autor se zde pokoušel udržet svou moc terorem a v příběhu je konfrontován dvojí svět, svět obyčejných lidí, kteří jsou i za cenu msty vedeni touhou zlomit pouta okupačního násilí, se světem fanatických stoupců zrůdné ideologie, kteří neváhali vraždit i příslušníky vlastního národa.

Ve středu pozornosti je svět osud dvou žen, z nichž ta mladší je zavražděna nacistickou fanatičkou, a její matka se poté mstí za její smrt. Oproti tomu se v nové, Lustigem přepracované a rozšířené verzi do popředí dostávají rozdíly vnitřního světa obou žen. Dochází zde k oslabení symboliky původního znění ve prospěch psychologické analýzy postav. Zároveň se v *Neslušných snech* objevují ve větší míře i nacistické reálie jako lidská tragédie či manifestace. Podle Hamana tento postup ovlivnily pravděpodobně americké podmínky, které Lustiga nutily k širšímu objasnění holocaustu tamním čtenářům. Jak však Haman dodává, všechny Lustigovy úpravy rozhodně nepozvedávaly dílo na větší uměleckou příčku. Zvětšení rozsahu totiž často vedlo k mnohomluvnosti, jež v podstatě postrádala významovou funkci. Tento problém se týkal i ostatních dvou povídek souboru, a to povídek *Modrý den* a *Dívka s jizvou*.

V tomto souboru Lustig spojil tři povídky o ženách a jejich vnitřním světě, jenž je zde nahlížen v závislosti na mravním citu probouzejícím se v lidech v závislosti na mezních životních situacích. Podle Hamana je právě toto základem celého Lustigova díla.¹⁷³

Poslední Lustigovou knihou, o níž bych se chtěla ve své práci zmínit, je dílo *Zasvěcení*. Podle Hamana právě zde Lustig zdokonalil svou přepracovací techniku. *Zasvěcení* jsou v podstatě upravenou podobou původní povídky *Dům vrácené ozvěny* ze sbírky *Hořká vůně mandlí*. Autor tuto povídku rozvedl do románové podoby a z ní poté vyňal tři kapitoly, jež líčily dospívání židovského chlapce za doby nacistické okupace. Podle Hamana je však opět konečné vyznění přepracované verze oproti původní velmi oslabené. V původní verzi podle něj konflikt jedince s dobou opět vyznívá mnohem intenzivněji oproti verzi přepracované.¹⁷⁴

¹⁷³ HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40, s. 6.

¹⁷⁴ HAMAN, A. *Zasvěcení*. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 152, s. 31.

ZÁVĚR

„Ptal jsem se přítele, kde je můj otec? Řekl mi: „Víš, otec si nesundal brýle!“ V Osvětimi každý, kdo měl brýle, šedé vlasy nebo vypadal starý nebo nemocný, šel do plynové komory. Byl jsem kovář a zedník a měl jsem postavu, takže mne poslali mezi ty, co měli žít. Můj otec měl brýle; poslali ho do plynu. – Když mi přítel řekl, že otec udělal chybu, věděl jsem okamžitě, že je mrtev, že kouř vycházející z komína je z mého otce.“¹⁷⁵

Tato slova pocházející z úst Arnošta Lustiga jsou jeho vzpomínkou na chvíli, v níž pro něj zhasla i ta poslední naděje na to, že by jeho otec mohl být tenkrát ještě naživu. Znamenají vzpomínku na dobu, již nikdy nedokázal vytěsnit ze své paměti. Znamenají vzpomínku na koncentrační tábor. Tyto zážitky se v různých obměnách staly ústředním tématem většiny Lustigových próz. To však zároveň zapříčinilo i jistou monotematicnost jeho povídek, na kterou upozorňovala již kritika jeho prvních knih v 60. letech. S tímto názorem v podstatě souzní i pohled literární kritiky období po roce 1989. Doplnuje ho o tezi, že Lustig je autorem písčím v podstatě celý život stále jednu a tutéž knihu, co se tematické, motivické či stýlotvorné roviny týče. Jelikož byl však jako šestnáctiletý mladík před transportem do koncentračního tábora v Osvětimi nějaký čas v terezínském ghettu, jsou podle kritiky šedesátých let nejsilnější právě ty povídky, jež zobrazují „terezínské mládí“.

Podle kritiky 60. let se však Lustig nesnažil napsat dokument o koncentracích. Zároveň se také podle ní nechtěl prostřednictvím okupačního námětu vypsát ze svých naléhavých osobních zážitků či na něm ukázat reálný boj proti fašismu. Jeho prózy údajně neměly být ani realistickými příběhy o životě v koncentracích. S těmito názory bych si dovolila tak úplně nesouhlasit. Myslím si, že i kritika z období po roce 1989 sdílí na tuto situaci podobný názor jako já a dodává, že dobová kritika četla Lustigova díla v 60. letech jinak než je tomu dnes. Nerozuměla jim.

Podle „polistopadové“ kritiky však úspěch, jenž sklidily u tehdejší literární kritiky Lustigovy prvotiny, v sobě skrývá jistý paradox. Psal se rok 1958 a současně s Lustigovým úspěšným debutem a nadšeným přijetím jeho dvou prvotin nesoucích název *Noc a naděje* a *Démanty noci* docházelo v české literární vědě k upevnění

¹⁷⁵ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 11.

Štollovy pozice a dogmatismu. Ladislav Štoll se totiž pokusil o oficiální stranickou interpretaci literárního a kulturního dění padesátých let. Na celostátní konferenci Svazu československých spisovatelů, jež se konala 1.-2. března 1959, přednesl referát, který vzápětí vydal pod názvem *Literatura a kulturní revoluce*, jehož základní myšlenkou a cílem bylo skoncování s duchem II. sjezdu, s glorifikací vnitřního sváru, s posedlostí tvůrčí svobodou, s hesly o konci panství ideologie a zároveň i se sloganem o spisovatelích jako svědomí národa.

V této době se také do literárního života vrátily kampaně známé z padesátých let. Literární kritika začala být opět osočována ze subjektivismu, individualismu, nihilismu, antisociologismu a z hodnocení literatury estetickými měřítky.¹⁷⁶ Ale nejsou právě ona estetická měřítka tím nejdůležitějším? Nemělo by být snad na literaturu pohlíženo právě především a prvotně z hlediska estetického? Jelikož důsledky kampaně proti revizionismu¹⁷⁷ nenaplnily očekávání a impulz odmítnutí reformních snah neměl oporu ve skutečném přesvědčení účastníků literárního dění, konala se další akce, jež měla vymezit mantinely literární kritice. Byla jí Konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky, uskutečněná 20.-22. února 1962, na níž hlavní referát přednesl opět Ladislav Štoll.

Již v době konání této konference však vlastní kritická praxe sama ustupovala od jednostranně ideologického vnímání literárního díla. „*Důraz na ideovou stránku umění se na přelomu padesátých a šedesátých let uplatňoval především v obecně formulovaných projevech přednášených na oficiálních akcích. V běžných recenzích začínalo převládat spíše popisné referování, k němuž někteří kritici vnějškově a často neorganicky připojovali pasáž posuzující ideovou rovinu díla.*“¹⁷⁸

Recenze tvorby Arnošta Lustiga ze 60. let však takové dodatky postrádaly. Měli bychom si tedy nyní uvědomit fakt, že právě to, že nějaký diskurs chybí, nemusí být vždy na škodu, ba naopak. To, že chybí, nám totiž může vypovídat cosi o kritikovi i dobové kritice obecně. A právě recenze kritiků Lustigovy tvorby v 60. letech postrádaly ve většině případů onen ideologický podtext. Tím pádem můžeme

¹⁷⁶ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 131-134.

¹⁷⁷ Pojmem *revizionismus* označovalo stranické ústředí názory té části komunistické inteligence, která při konfrontaci humánních ideálů socialismu se společenskou realitou znovu promýšlela teze marxismu, dospívala k zásadním pochybám o podstatě politického systému a na základě poukázání na dílčí chyby a omyly jednotlivců (zejména tzv. kult osobnosti) otevírala prostor pro obnovu kapitalistického zřízení. (in JANOUŠEK, P. a kol. s. 131.)

¹⁷⁸ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 133-134.

předpokládat, že se kritici 60. let snažili nenaplňovat normy socialistické kritiky a vizi Ladislava Štolly právě prostřednictvím svých recenzí. Tuto skutečnost pak dávali najevo odsunutím ideologického hlediska do pozadí a Lustigovo dílo hodnotili především estetickými měřítky, což je opravdu zřetelné v textech literární kritiky ze 60. let, jež jsem měla k dispozici. To poukazuje tedy na fakt, že recenzenti 60. let se snažili vymanit z dogmatické kritiky a svou literární kritiku se snažili vystavět především na hledisku estetickém.

A právě výrazné osobnosti literární kritiky zabývající se v 60. letech tvorbou Arnošta Lustiga byly pak v době normalizace nuceny literárněvědné prostředí opustit. Patřil mezi ně například Aleš Haman, jenž na poli literární kritiky, a to především kritiky soudobé prózy, působil zejména právě v 60. letech. Své recenze publikoval především v časopisech jako Česká literatura, Nový život, Plamen, Literární noviny, Kulturní tvorba či Tvář. Během 70. let však byl propuštěn z Ústavu pro českou literaturu a kritice se od té doby věnoval již jen v samizdatu až do roku 1990, kdy mohl opět začít publikovat veřejně.

Další výraznou kritickou osobností spjatou s dílem Arnošta Lustiga je jeden ze zakládajících členů Charty 77 Josef Vohryzek, který si z místa odborného pracovníka Ústavu pro českou literaturu a vůdčí osobnosti časopisu Květen v 50. letech a překladatele v Československém rozhlasu či redaktora Československého spisovatele v 60. letech „vysloužil“ v letech sedmdesátých za svou pravděpodobně „protiideologickou činnost“ povolání řidiče na poště, skladníka či nočního hlídače.

Nemohu v tomto výčtu významných kritických osobností opomenout ani Milana Suchomela. Ten přispíval do konce 60. let svými recenzemi a kritickými články do Hosta do domu, Literárních novin či Orientace. V 70. letech byla rozmetána sazba jeho literárněvědné knihy *Literatura z času krize*, která mohla vyjít až v roce 1992. V 70. a 80. letech pak již až na drobné výjimky časopisecky nepublikoval. Ke své činnosti se pak vrátil až po roce 1989, kdy začal přispívat do Literárních novin, České literatury, Hostu či Tvaru.

Mezi výrazné kritické osobnosti šedesátých let, ovšem pro normalizační prostředí rovněž nepřijatelné, patří i Milan Jungmann, jemuž byla v roce 1969 znemožněna publikační činnost, a to nejen v Literárních novinách, kde působil do roku 1968 jako šéfredaktor. Až do roku 1972 se pak věnoval svobodnému povolání, poté pracoval jako čistič výloh. Dalšími „zapovězenými“ kritiky pro 70. a 80. léta se stali Miroslav Petříček, jenž rovněž v tomto období časopisecky nepublikoval, či

Zdeněk Kožmín, jemuž bylo odepráno publikovat své recenze od konce let šedesátých až do poloviny osmdesátých let. V roce 1970 byl navíc odvolán z politických důvodů z funkce proděkana Pedagogické fakulty na Masarykově univerzitě v Brně a posléze byl z fakulty i propuštěn.

Jak je vidět, činnost všech těchto literárních kritiků, kteří přispívali v šedesátých letech svými recenzemi do časopisů, byla ukončena nejpozději rokem 1970. Ve většině případů již o několik let dříve. S ukončením činností těchto periodik, jako jsou Literární noviny, Host do domu, Plamen, Orientace, Tvář či Kulturní tvorba, souvisel i konec tvůrčí literární svobody zapříčiněný nástupem normalizace.¹⁷⁹

Ovšem podle kritiky po roce 1989 se v šedesátých letech objevovaly námitky týkající se ideové a tvarové struktury Lustigových děl. Konkrétně Michal Bauer poukazuje v doslovu knihy *Tma nemá stín* na fakt, že kritika šedesátých let Lustigovým dílům vytýkala nejen absenci optimistického závěru, ale vůbec celkově nedostatek optimismu, znevažování památky židovských obětí či jejich nesrozumitelnost plynoucí z autorovy práce s jazykem. Jak však může dílo vyprávějící holocaustové hrůzy vyznít jakýmkoli způsobem optimisticky? Jak může mít cesta do „Koupele věčného zapomenutí“ vůbec jakkoli optimistický konec? Jediným opravdu miniaturním pozitivem, jež bych byla ochotna v tomto vraždění připustit, je ukončení obrovského lidského utrpení. Utrpení, jež lidé v koncentračních táborech zažívali. Utrpení, z něhož téměř ve všech případech nebylo jiného úniku než právě prostřednictvím smrti. Byť tak nedůstojné. Pochybuji však, že tehdejší režimová kritika měla na mysli to samé. Balancovali snad tímto způsobem kritici šedesátých let na hraně toho, že jejich texty v dané době mohly oficiálně vyjít s tím, že zároveň nechtěli být unášeni s proudem Štollovy kritiky? Nebo je pro ně až natolik nepředstavitelný život přeživších během holocaustu i po něm, když oni sami si na vlastní kůži tyto útrapy nevyzkoušeli a přesto požadovali v podstatě nemožné – optimismus v dílech reflektujících hrůzy druhé světové války?

Jak si tedy můžeme všimnout, dobová kritika 90. let nám poukázala na určitou provázanost literární kritiky let šedesátých s požadavkem socialistického myšlení, které preferovalo právě šťastného člověka s optimistickým pohledem na život. Jakýkoli pesimismus ideologie té doby zavrhovala, tudíž ani díla Arnošta Lustiga se neshodovala s danými požadavky tehdejší normy. V tomto případě nám tedy

¹⁷⁹ Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/> [17.4. 2012]

„polistopadová“ kritika vypovídá více nejen o literární kritice 60. let, ale zároveň i o dané době a myšlení tehdejší společnosti a jejím pohledu na život a svět obecně.

Zároveň však kritika šedesátých let nazvala *Ditu Saxovou* a *Modlitbu pro Kateřinu Horovitzovou* novelami o neuniknutí a nezniknutelnosti, o nemožnosti útěku před pamětí a odpovědností. A právě téma permanentního dohledávání paměti, a to jak osobní, tak historické, je tématem, jež podle kritiky po roce 1989 doprovází všechny Lustigovy texty. V některých je však zřetelné více, v některých již pak méně. Lustig je ve své tvorbě věrný nejen svému poslání svědka genocidy, ale zároveň i způsobu, jímž je realizuje. Kritikou byl dokonce označen za básníka vyhraněných mezních situací. Zmínky o lyrice v souvislosti s jeho tvorbou se pak objevují jak v kritice šedesátých let, tak jsou součástí i textů literární kritiky po roce 1989.

Zmínila jsem se již o tom, že recenze o Lustigově tvorbě, jež jsem měla k dispozici, neobsahovaly žádné pasáže vysvětlující ideologickou rovinu díla. Dle mého názoru totiž tyto prózy i jakékoli ideologické poselství postrádaly. To však ještě neznamená, že Lustigova tvorba nebyla ovlivněna tehdejšími ideologickými myšlenkami a zásahy a nebyla jim tedy i alespoň zčásti přizpůsobena a podřízena. Kupříkladu první verze povídky *Dívka u oleandrového keře* je podle „polistopadové“ kritiky naprosto ve shodě s dobovou normou. S největší pravděpodobností tedy i záměrně. Hlavní hrdina se zde totiž v závěru ukázněně vrátil do své vlasti a přetrhal v podvědomí citové pouto ke své milované ženě. Oproti tomu v přepracované verzi, jež vznikla v době Lustigova amerického exilu, již není hrdina vnímán jako oběť a celý závěr pak vyznívá jako tragédie člověka, jako tragický rozchod lidí, jež rozdělila ideologická barikáda, která je zde oproti původní verzi vnímána jako něco negativního.

Výrazným ideologickým zásahem do literární tvorby šedesátých let byla činnost cenzury. „*Bedlivý dozor nad tiskem a cenzurní zásahy zůstávaly běžnou součástí praxe komunistického režimu fakticky až do jarních měsíců roku 1968. Vedle instituce předběžné cenzury, vykonávané Hlavní správou tiskového dohledu a podřízené ministerstvu vnitra, se k obsahu knih a periodik poměrně často vyjadřovala též oddělení výboru KSČ i ministerstva školství a kultury, respektive ministerstva kultury a informací, v řadě případů pak i mocensky vlivní jednotlivci. Po krátkém období neexistence cenzury v letních měsících roku 1968 signalizoval*

pozvolný nástup cenzurních praktik a politických zásahů, platný od září 1968 a zesílený na jaře 1969, období nového upevnění komunistické moci. ¹⁸⁰

Cenzurní zásahy se nevyhnuly ani tvorbě Arnošta Lustiga. Jako příklad bych ráda uvedla prózu *Bílé břízy na podzim*. Co se týče jejího prvního vydání, cenzura výrazně ovlivnila nejen rozsah tohoto textu, měl v té době pouhých 86 stran, ale i dobu jejího vydání, vyšla totiž s výrazným zpožděním. Lustig se sám o tomto problému vyjádřil a řekl, že kniha byla vydaná dávno a neměla vůbec vyjít, jelikož zůstala dlouho trčet na cenzuře a vyšla podle něj poté zmrzačená. Jak však ještě dodal, sám nějak věděl, že jednou čas na přepracování přijde a tato kniha bude vypadat tak, jak on sám chtěl. A stalo se tak. Vydal ji po svém návratu z emigrace. Jak dodává, nakonec se mu podařilo přepsat tuto knihu podle hlasu svého srdce. O nové podobě, jež po úpravách čítala 193 stran, se vyjádřil tak, že se jedná o „*tytéž a zároveň celistvější břízy se všemi listy a větvemi bez amputace*“.

Podle Aleše Hamana, jehož lze dle mého názoru zařadit jak mezi kritiky let šedesátých, tak také k „polistopadové“ kritice, mohly být Lustigovy povídky, ať již šlo o prózy „mezních situací“ či o prózy pozdější, jež Lustig vystavěl již ne tolik na dramatickém ději jako spíše na psychickém, chápány jako skrytá polemika s jednotou myšlení a cítění, násilně oktrojovanou lidem totalitní ideologií. Proto by mohly podle něj v Lustigově díle právem spatřovány analogie mezi nacistickým a komunistickým totalitarismem. K této možné analogii se vyjádřil v následujících slovech i sám Lustig a říká: „*Režim se náhle domníval, že má líčení nacistických koncentračních táborů by mohla být chápána jako alegorie života pod soudobým režimem v Československu. Neboť cokoliv jste chtěl opublikovat v těchto komunistických zemích, i když jste se snažil být pokud možno čestný, vyžadovalo, abyste se vyhnul situacím srovnatelným s tou, kdy šlápnete hadu na ocas, a on vás kousne.*“ ¹⁸¹

„Polistopadová“ kritika na Arnošta Lustiga pohlíží jako na autora, který má podle ní čtenáři stále co říci. A to nejen obecně lidským smyslem jeho próz, ale i zároveň historickým poselstvím paměti v době, kdy nejen v našem sousedství, ale dokonce i u nás ožívají hlasy, které se snaží bagatelizovat zkušenosti našich novodobých dějin. O bagatelizaci německé viny i popírání holocaustu jsem se zmínila

¹⁸⁰ JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 50.

¹⁸¹ HAMAN, A. *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995, s. 88.

již v úvodu této práce a dle mého názoru by takové signály neměly být v žádném případě přehlíženy. Naopak.

I přesto, že Arnošt Lustig již od minulého roku, konkrétně 26. února 2011, není mezi námi, tak díky jeho textům však úplně nezemřel. Díky nim bude pořád s námi a bude nám neustále prostřednictvím nich předkládat své varování před hrůzami, které se již nikdy nesmí opakovat. Ovšem kde je ona hranice nemožnosti?

SEZNAM LITERATURY

PRIMÁRNÍ LITERATURA

- BAUER, M. Lustigův kaleidoskop hrůzy. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 4
- BAUER, M. Mýtus sebevyslovování. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 8
- BAUER, M. Z monologů plnoleté Dity S. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 5
- BAUER, M. Oheň na vodě. *Tvar*. 1998, roč. 9, č. 21
- BAUER, M. Noc a naděje, noc a beznaděj. *Tvar*. 1999, roč. 10, č. 19
- BAUER, M. Krásné zelené oči. *Tvar*. 2000, roč. 11, č. 21
- BAUER, M. Doslov. In. *Tma nemá stín*. Praha: Hynek, 2000
- BURIÁN, R. Spirála Lustigova díla se stáčí dál. *Host*. 1998, roč. 14, č. 10
- DOLEŽEL, L. Slohové problémy A. Lustiga. *Plamen*, 1960, roč. 2, č. 8
- DOSTÁL, K. Lustigovo hledání a nacházení. *Plamen*. 1969, roč. 6, č. 12
- GALÍK, J. Dvě podoby Lustigových Bílých bříz na podzim. *Česká literatura*. 1996, roč. 44, č. 6
- HÁJKOVÁ, J. Pracuji stejnou technikou jako malíř. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 13
- HAMAN, A. O takzvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*, 1961, roč. 9, č. 4
- HAMAN, A. Proč zemřela Dita Saxová? *Kulturní tvorba*, 1963, roč. 1, č. 5
- HAMAN, A. Nikoho neponížíš. *Kulturní tvorba*. 1963, roč. 1, č. 12
- HAMAN, A. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10
- HAMAN, A. Proměny Lustigovy prózy. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 40
- HAMAN, A. Lustigovy podobizny židovských dívek. *Nové knihy*. 2000, roč. 40, č. 36
- HAMAN, A. Deštivé poledne. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 259
- HAMAN, A. Arnošt Lustig dal Vili Feldovi už čtvrtou podobu. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 141
- HAMAN, A. Zasněžení. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 152
- HEŘMAN, Z. Co je člověk. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 23
- JUNGSMANN, M. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*, 1958, roč. 7, č. 42

- JUNGSMANN, M. Ulice ztracených bratří aneb povídky z rozpaků. *Literární noviny*, 1960, roč. 9, č. 7
- JUNGSMANN, M. Proměna jedné povídky. *Literární noviny*, 1961, roč. 10, č. 12
- JUNGSMANN, M. Knihy Lustigova hledání. *Literární noviny*, 1963, roč. 12, č. 6
- JUNGSMANN, M. Zklamane mladí. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 32
- KOCOUREK, V. Povídky a lidé z ghetta. *Literární noviny*, 1958, roč. 7
- KOŽMÍN, Z. Čas a moderní próza. *Červený květ*. 1965, roč. 10, č. 6
- LINKE, A. Devátá Lusigova kniha. *Listy*. 1969, roč. 2, č. 5
- MILOTA, K. Knihovnička literárních novin. *Literární noviny*. 1998, roč. 9, č. 11
- NAVRÁTIL, J. Síť vzpomínek. *Tvar*. 1994, roč. 5, č. 8
- NOVOTNÁ, J. Nová kniha – staré problémy. (K tvůrčí problematice Arnošta Lustiga.) *Plamen*, 1968, roč. 10, č. 11
- NOVOTNÝ, V. Jinošství terezínské. *Mladá fronta dnes*. 1993, roč. 4, č. 34
- OPELÍK, J. Ve špatných službách. *Host do domu*. 1963, roč. 10, č. 2
- PETŘÍČEK, M. S povídkou do života. *Nový život*, 1958, roč. 10, č. 8
- PETŘÍČEK, M. Modernost tradice povídky. *Literární noviny*, 1962, roč. 11, č. 24
- PETŘÍČEK, M. Lustig známý i neznámý. *Literární noviny*. 1966, roč. 15, č. 30
- PETŘÍČEK, M. Prohloubení tématu? *Host do domu*. 1968, roč. 15, č. 7
- PETŘÍČEK, M. Výzva k svobodě Arnošta Lustiga. *Nové knihy*. 1992, roč. neuveden, č. 2
- PETŘÍČEK, M. Rekviem za kamaráda. *Literární noviny*. 1995, roč. 6, č. 51-52
- PÍŠA, V. Bílé břízy na obzoru. *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 19
- POHORSKÝ, M. Lustigův příběh lásky ve stínu konce. *Nové knihy*. 1993, roč. neuveden, č. 2
- SUCHOMEL, M. Skutečnost zrozená z přeludů. *Host do domu*, 1963, roč. 10, č. 7
- SUCHOMEL, M. *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno: Atlantis, 1992
- SUCHOMEL, M. Noc jednou, noc podruhé. *Host do domu*, 1959, roč. 6, č. 2
- SUCHOMEL, M. Zadržitelný sestup Arnošta Lustiga. *Host do domu*, 1960, roč. 7, č. 4
- SUCHOMEL, M. Skutečnost zrozená z přeludů. *Host do domu*. 1963, roč. 10, č. 7
- SUCHOMEL, M. Nový a starý Lustig. *Host do domu*. 1964, roč. 11, č. 8
- SVADBOVÁ, B. Nový román Arnošta Lustiga. *Tvar*. 1995, roč. 6, č. 13

- ŠTRÁFELDOVÁ, M. Nádrž, která přetéká. *Tvar*. 1996, roč. 7, č. 2
- VOHRYZEK, J. Prozaická prvotina. *Květen*, 1958, roč. 3, č. 7
- VOHRYZEK, J. Próza dnes. Pokračování III. *Květen*, 1959, roč. 4, č. 1
- VOHRYZEK, J. Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 26
- ZÍTKOVÁ, I. Paměť a vrstvy času. *Nové knihy*. 1995, roč. neuveden, č. 35
- ZÍTKOVÁ, I. Modlitba za Colette Cohenovou. *Tvar*. 2001, roč. 12, č. 19

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- CORBINEAU-HOFFMANNOVÁ, A. *Úvod do komparatistiky*. Praha: Akropolis, 2008
- GUILLÉN, C. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008
- HAMAN, A. *Nástin dějin české literární kritiky*. Jinočany: H&H, 2000
- HOLÝ, J. (ed.) *Holocaust v české, slovenské a polské literatuře*. Praha: Karolinum, 2007
- JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – II. díl 1948-1958*. Praha: Academia, 2007
- JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945- 1989 – III. díl 1958-1969*. Praha: Academia, 2008
- JIROUŠEK, B. a kol. *Proměny diskursu české marxistické historiografie*. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav – ve spolupráci NTP Pelhřimov: 2008
- NŮNNING, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2008
- PEIRCE, Ch. S. Rozdělení znaků. In. *Lingvistické čítanky I*. Praha: Universita Karlova, 1972 (výběr z textu *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; překlad Bohumil Palek, David Short)
- PETŘÍČEK, M. Jr. Komparatistika jako způsob myšlení. In TUREČEK, D. (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009
- ŘEZNÍKOVÁ, L. *Moderna a historismus*. Praha: Libri, 2004

- ŘEZNÍKOVÁ, L. Co reprezentují historické reprezentace? Gnozeologická skepse mezi konstatováním a performací. *Dějiny – teorie – kritika*, 2005, roč. 2, č. 1
- <http://www.slovníkceskeliteratury.cz> [17.4. 2012]