

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KONCENTRAČNÍ TÁBORY V ČESKÉ LITERATUŘE  
V LETECH 1950 – 1960

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Bc. Romana Kostohryzová

Obor: Bohemistika

Ročník: 2

2011

Prohlašuji, že svojí diplomovou práci jsem 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 provázané 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.

České Budějovice 25. července 2011

.....  
Romana Kostohryzová

### Poděkování

Děkuji doc. PeadDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. za odborné vedení, vstřícnost a cenné rady i podněty, které se promítly do výsledné podoby práce.

## ANOTACE

Diplomová práce se věnuje tématu koncentračního tábora v české literatuře v letech 1950 až 1960. Při výběru jednotlivých literárních děl jsme se zaměřili především na to, abychom mohli komparovat/interpretovat díla autorů, kteří sami koncentračními tábory prošli a těmi, pro které bylo téma koncentráků zprostředkované. Zajímat nás především budou případné distinktivní rysy těchto reflexí a naopak to, co je spojuje. Shledáme, zda a jak prostoupila literárními díly dobová schematičnost a nucená politická angažovanost spisovatelů i literárních textů. K jednotlivým textům budeme přistupovat s pomocí hermeneutické koncepce Hanse Georga Gadamera, která na umělecké dílo nahlíží jako na odpověď na existenciální otázku, která byla aktuální v dané historické situaci.

Klíčová slova: koncentrační tábor  
hermeneutika  
Hans-Georg Gadamer  
očitý svědek  
osudový okamžik

## ANNOTATION

This work is dedicated to the topic of concentration camps in Czech literature between 1950 and 1960. Focusing on selected works we compare and interpret the works of authors who survived the concentration camps and those for who was the topic of concentration camps mediated. We are especially interested in any distinctive features of these reflections, and vice versa, what unites them. We will find out whether and how the literary works are pervaded by the contemporary schematic forced alignment of writers and literary texts. We will approach the concrete texts with the concept of Hans-Georg Gadamer's hermeneutics, who sees artwork as an answer to the existential question that was present at the given historical situation.

Key words: concentration camp  
hermeneutics  
Hans-Georg Gadamer  
eyewitness  
fatal moment

# OBSAH

1. ÚVOD .....	7
1.1 Literární tvorba na pozadí politických událostí.....	7
1.2 Literární teorie .....	13
1.3 Otázka koncentračních táborů .....	15
2. REÁLIE .....	17
2.1 Jak svědčí očitý svědek .....	19
2.2 Jak je možné svědčit bez očitého svědectví .....	24
2.3 Perfektum svědků očitých i nepřímých .....	29
3. JEDINEC JAKO VÝCHODISKO .....	33
3.1 Ženské postavy v povídkách Rotterové a Marka .....	34
3.2 Mužské postavy v povídkách Lustiga, Drdy a Rotterové.....	36
3.3 Děti a pes .. ..	38
3.4 Subjekt v titulu .....	40
3.4.1 Kam nás vede Prométheus s Brutem? .....	40
3.4.2 V souvislosti s Lustigem . .....	43
3.4.3 Patrné už z titulu .....	44
3.5 Titul bez subjektu i s ním .....	45
4. MYSLET SMYSLY .....	46
4.1 Cítit pachy a čpící vůně.....	47
4.2 Viděno v barvách – černobíle .....	50
4.3 Hlučné ticho .....	57
4.4 Ne-chuť a hmat .....	62
4.5 Co se myslí smysly .....	65
5. ZÁVĚR .....	68
5.1 Logika otázky a odpovědi .....	68
5.2 Časový horizont .....	69
5.3 Motiv paměti .....	71
5.4 Aktualizace zautomatizovaného .....	72
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	73

# 1. ÚVOD

Druhá světová válka výrazně ovlivnila (nejen) českou literaturu i po svém skončení, o tvorbě z let 1945 – 1948 mluvíme jako o první vlně válečné literatury. Je to období, ve kterém vychází velké množství knih autorů, kteří byli *očitými svědky*<sup>1</sup> nejen koncentračních táborů, ale válečných událostí vůbec. Výjimkou nebyly ani posmrtně vydané básně autorů, kteří koncentrační tábor sice nepřežili, ale jejich verše se v paměti přeživších spoluvězňů či jiným způsobem dochovaly. Nejrychlejší poválečnou reflexí byla právě poezie, pokud šlo o prózu, nejednalo se o rozsáhlá díla. Z větší části to byly výtisky útlé, nicméně sémanticky nabitě, výčtem zobrazovaly všechny krutosti a hrůznosti koncentračních táborů, a to často na úkor dějovosti. Záměrem autorů/očitých svědků, kteří byli plní hrůz z koncentračních táborů, bylo poukázat na utrpení, které den co den připravilo o život tisíce vězňů. Proto je tvorba těsně poválečná, která reflektovala koncentrační tábory druhé světové války, tvořená především memoáry, které byly, jak už jsme řekli, plné výčtů hrůzných zážitků autora. Nežádoucí byla tvorba namířená proti Němcům obecně, ti byli v této době považováni za strůjce holocaustu, a někteří autoři memoárů explicitně či implicitně poukazovali na nutnou pomstu za umučené v koncentračních táborech. Tato odplata měla být neméně krutá jako martyria v koncentracích. Politické změny nastolily proměny také v literární tvorbě, která se po r. 1948 začala ubírat naprosto odlišným směrem, a tak markantně ubylo tvorby s válečnými náměty, které byly pro své negativní naladění nežádoucí.

## 1.1 Literární tvorba na pozadí politických událostí

Právě politické události nastolily po Vítězném únoru 1948 jak v běžném, tak v životě kulturním mnoho změn. Komunistická strana Československa začala provádět ideologické čistky, a to i v literárních kruzích. Řady oficiálních spisovatelů se ztenčily na ty, kteří se ztotožnili s politizací umění a proměnou dobové řeči ve jméno ideologie. Část vyloučených spisovatelů, kteří pochopili běh politických událostí a jejich možné brzké důsledky, záhy emigrovala, část jich odešla do ústraní, kde své práce ukládali

---

<sup>1</sup> Termín Jiřího Koláře. Ten ho začal používat v korespondenci se subjekty, jimiž byli svědci konkrétních historických událostí. V literatuře je též používán pro označení samotného J. K.: „*Kolář je očitým svědkem v zemi mrtvých, je očitým svědkem země mrtvých. Svědkem smrti, svědkem zabíjení, svědkem lidské podlosti a ubohosti. [...] Hrůz moci, jejichž výsledkem je vraždění v koncentračních táborech.*“ BAUER, Michal. Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých. *Tvar*. 2001, roč. 14, č. 12, s. 6-7. ISSN 0862-657X.

tzv. do šuplíku, a byli i tací, kteří se pokusili o rehabilitaci své osoby v zájmu navrácení se mezi oficiální spisovatele a do Syndikátu českých spisovatelů, kterému bylo vše podřízováno. Působení syndikátu bylo ale brzy nahrazeno Svazem československých spisovatelů, jehož ustavující sjezd se uskutečnil v březnu r. 1949. Do čela svazu byl dosazen Jan Drda, který společně s ostatními funkcionáři prohlásil za jediný možný literární postup socialistický realismus. Byl to ovšem jiný realismus, než který čtenáři znali z předchozích období, socialistický se od těch předešlých lišil především tvůrčí podřízeností vyššímu kolektivnímu zájmu, kterým byl socialismus, resp. budování socialismu. Umělec měl být spjat s politickými událostmi, s nimiž se neměl ztotožňovat jen pasivně, ale měl být aktivně angažovaný a ve svých textech zachycovat budovatelství v zájmu optimistické budoucnosti. Jakési stanovky a vzory pro tvorbu v duchu socialistického realismu sepsal Zdeněk Nejedlý ve svém příspěvku *O realismu pravé a nepravém*, který vyšel r. 1948 v časopise Var. Nejedlý si stál za tím, že lidovost by měla být základní národní vlastností, která se musí zrcadlit v socialistické tvorbě. Její tvůrci se pak mají inspirovat tvorbou z národního obrození (jeho druhé části), ale také z husitství. To vše sice platilo všeobecně pro literární tvorbu, ale Nejedlý se zaměřoval spíše na prózu. Závazná měřítko pro socialistickou poezii vytvořil ve svém referátu kulturní ideolog Ladislav Štoll. Bylo to na konferenci Svazu československých spisovatelů r. 1950, kde referát přednesl pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Zanedlouho vyšel v tištěné podobě a stal se opěrným bodem pro všechny, kdo chtěli vydávat poezii oficiálně. Štoll svou představu o socialistické poezii zaštitil S. K. Neumannem, jehož tvorba měla být příkladem pro všechny spisovatele. Příspěvek Zdeňka Nejedlého i referát Ladislava Štolla se staly závaznými měřítky pro literární tvorbu na několik následujících let, a tak se oficiálně uplatnili pouze spisovatelé, kteří psali svá díla s dělnickou tematikou srozumitelně pro široké vrstvy čtenářů a zároveň se vyvarovali nežádoucímu surrealismu, experimentální tvorbě, naturalismu, ale i tradičnímu vlastenectví. Výsledkem byl zřetelně okleštěný rejstřík motivů a témat, které se mohly/musely v literární tvorbě objevovat.

Ještě v roce 1948 bylo na schůzi národního shromáždění rozhodnuto o znárodnění polygrafického průmyslu, což znamenalo naprostý dohled státu nad veškerými publikovanými texty. Situace se pro spisovatele vyhrotila o to více, když byla v červnu 1949 vytvořena Národní ediční rada česká (NERČ), která měla zastat prozatímní cenzurní funkci do té doby, než ustaví novou ústřední instituci. Úkolem NERČ bylo eliminovat, nejlépe úplně zlikvidovat, soukromá nakladatelství a



kontrolovat knižní trh, což se dařilo. Počátek 50. l. tak můžeme charakterizovat jako období důsledných represí spisovatelů, kteří se nepřizpůsobili dané estetické normě a dál šířili tvorbu dle cenzorů nebezpečnou a namířenou proti straně či státu. V r. 1953 v rámci ministerstva vnitra vznikla Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD), která pokračovala v praktikách NERČ.

Vedoucí komunističtí činitelé si velmi dobře uvědomovali, že podchyčení kulturní sféry jim umožní lepší manipulaci s širokou veřejností, a hlavně s inteligencí, která se ideologickému schématu velmi těžko přizpůsobovala. Proto se kromě literární tvorby, cenzury a polygrafického průmyslu zaměřili také na literární kritiku, která byla aktuální a měla potenciál ovlivnit smýšlení jak čtenářů, tak samotných autorů a řídit literární komunikaci vůbec. Nejčastějším terčem komunistické literární kritiky byla Skupina 42, která znepokojovala poezí všedního dne a existenciálními tendencemi, z prózy to byly především texty experimentální či naturalistické zobrazující život se všemi negativními stránkami.

Spisovatelé byli tlačeni ke tvorbě optimistické, srozumitelné všem vrstvám čtenářů, perspektivní, s pohledem do budoucnosti pracujícího lidu a naplněné kolektivismem. Oficiálně neměli autoři v první pol. 50. l. žádnou šanci na to, aby vydali literární tvorbu, která by se jakkoli vymykala ideologickému schématu. Je nasnadě, že se autoři oficiální vlny na poč. 50. l. od reflexí koncentračních táborů odvrací vzhledem k tomu, že negativní stránky života, psychologizace či subjektivita byly ve tvorbě naprosto zapovězené.

Pokud se nějaká reflexe koncentráků v literatuře na počátku 50. l. objeví, bylo to buď u autorů, kteří byli vyloučení z oficiální tvorby a měli potřebu se ke koncentračním táborům druhé světové války vyjádřit, nebo to byli autoři z oficiální linie, kteří chtěli na utrpení v koncentracích demonstrovat, jak se v těchto nelidských podmínkách formoval socialismus, který dával sílu přežít. Jako příklad knihy oficiálně vyloučeného autora můžeme uvést *Prométheova játra*<sup>2</sup> Jiřího Koláře v rukopise z roku 1950. Rukopis byl dva roky poté zabaven při domovní prohlídce v bytě literárního historika Václava Černého, Jiří Kolář byl zatčen a po devět měsíců vyšetřován ve vazbě. *Prométheova játra*<sup>3</sup> vyšla v roce 1979 v samizdatu, v roce 1985 v exilovém nakladatelství Sixty-Eight

---

<sup>2</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1990. 224 s. ISBN 80-202-0266-8.

<sup>3</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d.

Publisher, ale na českém území oficiálně až roku 1990 v Československém spisovateli. Příkladem z oficiální tvorby může být *Krásná Tortiza*<sup>4</sup> Jana Drdy z r. 1952, která se během pár let dočkala ještě několika vydání.

Socialistický normativ se ale v praxi těžko uplatňoval. Nejen, že se s ním někteří autoři odmítli ztotožnit, a tak raději psali do šuplíku či vůbec, ale ani většině z těch, kteří začali psát podle dané normy, se práce v socialistickém duchu nedařily. Každý z autorů pochopil daná kritéria svým způsobem, a tak i přesto, že se takřčezení spisovatelé snažili stanovy dodržovat, byla výsledkem jejich usilovné práce tvorba obsahově velmi rozrůzněná. Nebylo zřejmé, ani nemohlo být zřejmé, kdo píše ‚správně‘ podle daných kritérií socialistickým režimem, a tak ve druhé polovině 50. l. začala na oficiální literaturu dopadat krize, která neměla jednoznačné řešení a jejímž vyústěním byla mírná obleva literární kritiky, k čemuž dopomohly i některé politické události. V roce 1953 poněkud polevil personální vliv, což bylo důsledkem smrti Stalina, Gottwalda a odchodem Nejedlého z ministerstva, čímž se eliminovalo jeho působení na politiku a kulturu vůbec. V letech 1954 – 1955 se v literárních a kulturních časopisech začaly objevovat polemiky dotýkající se socialistické tvorby, což samozřejmě neušlo komunistické garnituře, která na základě toho v červnu 1955 a březnu 1956 uspořádala konferenci k poezii a konferenci k próze, kde přední činitelé svými referáty upozorňovali na nežádoucí subjektivismus pronikající do literatury. Těžkou ranou pro všechny strany byl projev N. S. Chruščova na XX. Sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu v únoru 1956, kde všechny seznámil s praktikami J. V. Stalina a odsoudil kult Stalinovy osobnosti. Všechny tyto politické průvodní události a sama autorská krize vyplývající z nemožnosti dodržovat dané stanovy budovatelské tvorby, daly průchod postupnému uvolňování budovatelského schématu a mírnějšímu (i když stálému) tlaku cenzury, což mělo v literární sféře za následek vydání několika do té doby zakázaných publikací, tematické rozšíření a inklinaci k subjektu. Rychleji tato transformace probíhala u poezie a kratších prozaických žánrů, které nejsou tak časově náročné.

---

<sup>4</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1952. 168 s.

Změny v politické i literární oblasti byly pro spisovatele natolik významné, že v nich opět na konci první a počátku druhé poloviny 50. l. začala krystalizovat témata dotýkající se života se všemi jeho negativními stránkami, a tak se nevyhýbali popisování utrpení, opět se vraceli k subjektivitě, psychologizaci jedince, někteří i k intimní lyrice. Je tedy zřejmé, že se mnozí spisovatelé vrátili k tématu druhé světové války, která se jen zdánlivě prezentovala jako něco vzdáleného, historického, přesto ale byla v lidech stále přítomná. Někteří autoři děl s tematikou druhé světové války byli spisovateli oficiálními, jiní zakázanými, ostatní se chystali na svůj debut, přesto všechny spojovala potřeba vyrovnat s druhou světovou válkou, s jejím utrpením a často také s jejími následky. Někteří se k tomuto tématu vraceli po několikaleté odmlce, jiní se až teď odhodlali zveřejnit své zážitky, které v sobě umlčovali už skoro celé desetiletí. Je nutné připomenout, že narozdíl od reflexí těsně poválečných se nejednalo pouze o očitě svědky. Tuto potřebu měli i ti, kteří se na vlastní kůži s koncentračními tábory neselekali. Aleš Haman toto období, v němž se spisovatelé začali vracet k tématům druhé světové války a koncentrákům vůbec, pojmenoval termínem *druhá vlna válečné prózy v naší literatuře*<sup>5</sup>.

Podle Aleše Hamana vychází tvorba z bezprostředního a hlubokého zážitku, protože většina z autorů okupaci přímo zažila, a tak pro ně není historií, ale současností. Prózy v této vlně rozděluje na syntetizující a psychologizující. Syntetizující jsou typické svým vnějším dějovým napětím, četností postav a záměrem postihnout smysl doby skrze typizované lidské osudy. Psychologizující próza druhé vlny má základy v předválečném psychologickém románu, který se soustředil na jedince vytrženého ze všech širších souvislostí a izolovaného od perspektivní společnosti. Dále druhou vlnu charakterizuje jako tvorbu směřující k drobnému prozaickému útvaru, kde je často minimum děje, jelikož je vnější děj nahrazen dějem vnitřním, který představuje dramatický boj uvnitř člověka.

Ke konci 50. l. sice tlak na literaturu ze strany kritiky opět vzrostl, ale v literatuře se už pomalu, ale jistě začala upozadovat témata budovatelská z továrenských prostředí apod. ve prospěch literatury mj. s válečnou a poválečnou tematikou, často zasahující svými reflexemi až do počátku 50. l. Spisovatelé měli

---

<sup>5</sup> HAMAN Aleš. O takzvané "druhé vlně" válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*. 1961, roč. 9, č. 4, s. 512-520.

potřebu vyjádřit se nejen k válce, holocaustu, ale také k poválečným politickým událostem, které nebyly vůbec osvobozující a které z časového odstupu považovali za nutné zveřejnit.

Druhou vlnu okupační prózy tvoří spisovatelé jak politicky neangažovaní, tak angažovaní. Tématu druhé světové války, resp. válečných koncentráků se ať už z jakéhokoli důvodu dotkli ve své tvorbě také Arnošt Lustig v povídkovém souboru *Démanty noci*<sup>6</sup>, Jiří Marek v povídce *Hovoří matka*<sup>7</sup>, Jan Drda v jedné z povídek souboru *Krásná Tortiza*<sup>8</sup>, Jiří Kolář v básnické sbírce *Prométheova játra*<sup>9</sup>, Ludvík Aškenazy v povídkovém souboru *Psí život*<sup>10</sup> a Božena Rotterová v souboru povídek *Rozchody a setkání*<sup>11</sup>. Právě tato literární tvorba je výchozím materiálem diplomové práce, ve které budeme zkoumat reflexi koncentračních táborů druhé světové války v 50. l. 20. st. Je zřejmé, že se diskurs od reflexí těsně poválečných proměnil, především v příklonu k psychologizaci postav, k subjektu a propracovanosti příběhu na úkor podrobné deskripce jednotlivých hrůz a martýrií. Zajímá nás proto bude, co k tomu veskrze všechny autory vedlo a jaký to má v textech výsledný význam? Mohou texty, v nichž nejsou explicitně popsány nelidské podmínky a týrání, sdělit čtenáři podstatu koncentráků?

Důraz na jedince přináší další poznatek, v interpretovaných textech jsou těmito jedinci často děti a ženy, v jednom případě dokonce zvíře/pes. Jakou funkci takové obsazení v textu plní a proč bylo příhodné právě pro tyto autory? Pokud se zaměříme na jedince, neměli bychom opomenout leitmotiv paměti/vzpomínek, který se prolíná všemi texty. Co pro postavy paměť v daném kontextu znamená? Jak vzpomínky ovlivňují jednání postav? Zřejmým distinktivním rysem mezi reflexemi těsně poválečnými a reflexemi z padesátých let je mj. také fakt, že v 50. l. prózu/poezii čím dál častěji psali také ti, kteří koncentráky na vlastní kůži nezažili. Jak tito autoři zpracovávají téma koncentráků? Mohou vůbec napsat natolik věrohodné texty, které čtenáře dokáží přesvědčit o závažnosti tématu? Jaký je rozdíl mezi texty očitých svědků a těmi, kteří koncentrákem neprošli – pokud můžeme mluvit o rozdílu?

---

<sup>6</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noc*. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1958. 187 s.

<sup>7</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1951. 28 s.

<sup>8</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*, c. d.

<sup>9</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d.

<sup>10</sup> AŠKENAZY, Ludvíky. *Psí život*. Vyd. 1. Praha : Naše vojsko, 1959. 127 s.

<sup>11</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1956. 186 s.

## 1.2 Literární teorie

Naskytá se otázka, zda je nutné brát v potaz život autora, pravdivost ilustrovaných příběhů apod., pokud chceme interpretovat/komparovat jednotlivé povídky, není to naopak scestné? Neděláme tak z uměleckého díla historický dokument, u kterého měříme jeho věrohodnost podle toho, zda a jak moc ten který autor koncentrák na vlastní kůži zažil? V krajním případě jistě ano. Pokusíme se ale přistupovat k textům hermeneuticky a takové pojetí může pomoci. Hermeneutická koncepce nahlíží umělecké dílo jako odpověď na existenciální otázku, která byla aktuální v dané historické situaci. „*Každé umělecké dílo má být odpovědí na otázku či problém, panující v historické situaci, v níž bylo vytvořeno.*“<sup>12</sup> Je už na každém recipientovi, aby našel otázku, na níž je umělecké dílo odpovědí, a tak došlo ke srozumění mezi uměleckým dílem a recipientem. Ten přichází k tomu kterému uměleckému dílu již s jistým předporozuměním daným dosavadními životními zkušenostmi, které rozšiřuje na základě nových zkušeností s uměleckým dílem a tím své předporozumění neustále modifikuje. Sama hermeneutika je teorií rozumění a Hans-Georg Gadamer rozumění charakterizuje jako splynutí horizontu přítomnosti (předporozumění interpreta) a horizontu minulosti. Horizont minulosti představuje konkrétní historický kontext, v němž bylo umělecké dílo vytvořeno a který se do něj promítl, a je stále přítomný už navždy.

Jak Hans-Georg Gadamer uvedl v klíčovém díle hermeneutiky *Pravda a metoda*: „*Každý jednotlivý text má hodnotu nikoli sám o sobě, nýbrž slouží jako pramen [...] jako zprostředkující materiál pro poznání minulosti.*“<sup>13</sup> Pokud umělecké dílo vnímáme jako *zprostředkující materiál pro poznání minulosti*, lze opět namítnout, že za rýze historický dokument můžeme považovat také umělecké dílo. Ale „*[...] umělecké dílo je tradováno v tomtéž smyslu jako prameny literární. Rozhodně ,nemluví‘ jen tímto způsobem, kterým promlouvají pozůstatky minulosti k historikovi, a také ne pouze tak, jak to činí historické listiny, které něco fixují. Neboť to, co nazýváme řečí uměleckého díla, kvůli níž je zachováno a předáváno tradicí, je řeč, kterou vede samo umělecké dílo, ať už je jazykové povahy nebo není. Umělecké dílo člověku něco říká, a*

---

<sup>12</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I : Nárys filosofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 2010. s. 181. ISBN 978-80-87256-04-6

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 181.

*to ne pouze tak, jako něco říká historikovi historický dokument, říká jednomu každému něco tak, jako by to patřilo zvláště jemu jako něco přítomného a současného.*“<sup>14</sup>

Proto se nikdy umělecké dílo nemůže stát historickým dokumentem a naopak. Historické dokumenty soustřeďují ověřená fakta, která jsou stále platná jak v době vzniku historického dokumentu, tak kdykoliv poté. Ani přístup různých recipientů, ani časový či jiný odstup nemůže obsahovou stránku pozměnit. Jak uvádí Hans Georg Gadamer, promluva historického dokumentu je fixovaná, naproti tomu interpretace uměleckých děl je podmíněná předporozuměním, a proto je ryze subjektivní, poplatná pouze tomu kterému čtenáři. Pokud tedy dochází při interpretaci uměleckého díla k rozumění, je to dle Gadamera rozumění pokaždé jiné. Kolik čtenářů, tolik rozumění, interpretací. Z toho pak vychází pojetí hermeneutického kruhu, o němž se mj. *Lexikon teorie literatury a kultury* zmiňuje jako o jednom z klíčových pojmů hermeneutiky: „*Tento pojem označuje vztah mezi celkem a jeho částmi jako strukturní znak každého rozumění, ať už se týká textu nebo nikoli, a vyjadřuje, že každému vědění vždy předchází předchůdné vědění a po každém rozšíření horizontu vědění může následovat jeho další rozšíření, takže rozumění je za všech okolností procesuální, proměnlivé a v podstatě subjektivní.*“<sup>15</sup>

Hermeneutický přístup nám umožní pracovat s uměleckými díly, ale také s historickými událostmi a životy autorů. Skrze ně se do textu promítl dobový kontext, který s časovým odstupem vnímáme jako horizont minulosti. Bude pak možné odpovědět na výše uvedené otázky, aniž bychom tím umělecká díla jmenovali historickými prameny. Sám Jiří Kolář, jehož *Prométheova játra*<sup>16</sup> budou jedním z interpretovaných textů, uvedl: „*jako každý člověk, ani básník nežije mimo společnost*“.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Člověk a řeč*. Vyd. 1. Praha : OIKOYMENH, 1999. s. 49. ISBN 80-86005-76-3.

<sup>15</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Vyd. 1. Brno : Host, 2006. Hermeneutika, s. 294 - 297. ISBN 80-7294-170-4.

<sup>16</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d.

<sup>17</sup> BAUER, Michal; KOLÁŘ, Jiří. *Z každého z nás postupem let něco zmizí*. Vyd. 1. Praha : H&H, 2005. 55 s. ISBN 80-7319-008-7.

### 1.3 Otázka koncentračních táborů

Je příhodné ještě objasnit, proč jsou hlavním tématem diplomové práce vybrané reflexe koncentračních táborů druhé světové války, které vyšly/vznikly v 50. l. 20. st. Je nutné vracet se k reflexím koncentráků druhé světové války, kterým se v uplynulých desetiletích už tolikrát věnovali literární historici? Je vůbec možné k tomuto tématu napsat ještě něco nového a nedemonstrovat stále totéž dokola? Má smysl připomínat něco, co bylo zachyceno v množství knih, časopisů, novin, memoárů, dokumentů, reportáží, filmů či vyprávění? Nebylo by příhodnější věnovat se oblasti, která by si zasloužila více pozornosti, než je jí dosud dáno... jistě by se jich v literární historii našlo mnoho? Pravdou je, že i nás často napadala myšlenka, že téma reflexí koncentračních táborů druhé světové války je již vyčerpané a marnou snahou bude najít něco, co by nebylo jen opisem nebo snad i nechtěným plagiátorstvím předešlých prací k tomuto tématu. Byla to ale opět hermeneutika, která vyvrátila ne snad všechny předsudky, ale jistě většinu z nich a poskytla teoretické východisko. *„Hermeneutická filozofie si je přesto vědoma toho, že tento proces je nekonečný. V procesu odkrývání textu nám přichází vhod ještě další strukturní znak rozumění, časový odstup. Historický odstup od zkoumaného objektu jednak odstraňuje předsudky příznačné pro dobu, kdy dílo vznikalo, jednak otevírá nové možnosti rozumění, které mohou lépe odpovídat tomu, co text říká.“*<sup>18</sup>

*„Teprve až odumřou všechny aktuální vztahy, vyvstane jejich vlastní podoba a umožní tak porozumění tomu, co je v nich řečeno a co může činit nárok na závaznou obecnost. [...] Časový odstup má zjevně ještě jiný smysl než umrtvení vlastního zájmu o předmět. Umožňuje, aby se pravý, ve věci spočívající smysl ukázal. Čerpání pravého smyslu, který je v nějakém textu nebo uměleckém výtvoru uložen, však nikdy nekončí, je to vpravdě nekončící proces. Nejenže jsou bez přestání vylučovány nové zdroje omylů, takže je pravý smysl odfiltrován od všemožných zakalení, nýbrž vyvstávají stále nové zdroje porozumění, které zjevují netušené vztahy smyslu. Časový odstup, který tuto filtraci provádí, není uzavřenou veličinou, nýbrž něčím, co se ustavičně pohybuje a rozšiřuje. S negativní stránkou filtrování je však v časovém odstupu zároveň dána také stránka pozitivní, která souvisí s rozuměním. Nechává nejen odumřít předsudky*

---

<sup>18</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, c. d. Hermeneutika, s. 294 – 296.

*partikulární povahy, ale umožňuje také, aby jako takové vystoupily ty, které vedou opravdové rozumění.*<sup>19</sup>

Výklad hermeneutické teorie Hansem-Georgem Gadamerem podněcuje další práci s texty, která může přinést něco nového, snad i neočekávaného. Pokud nám časový odstup dá nahlédnout opravdového rozumění, lépe řečeno rozumění jiného, jistě nebude marné vracet se k reflexím koncentračních táborů druhé světové války z padesátých let minulého století. Pokusíme se tak zodpovědět výše uvedené otázky a zároveň uchopit nové rozumění, které bude vyvstávat z interpretace s větším časovým odstupem od vzniku textů, tedy s rozšířeným historickým horizontem.

---

<sup>19</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda*, c. d., s. 262 -263.



## 2. REÁLIE

Deník Jiřího Koláře z roku 1949 nese název *Očitý svědek*, vydán měl být sice až v roce 1970, ale i tak byla sazba tohoto básnického díla rozmetána. Právě ‚očitý svědek‘, ne však jako básnické dílo, ale jako pojem, je často skloňován v korespondenci s díly z 50. l., která se tematicky vracejí ke druhé světové válce. „*Kolář je očitým svědkem v zemi mrtvých, je očitým svědkem země mrtvých. Svědkem smrti, svědkem zabíjení, svědkem lidské podlosti a ubohosti. [...] Hrůz moci, jejichž výsledkem je vraždění v koncentračních táborech.*“<sup>20</sup> Očitým svědkem není pouze Kolář, jsou jimi všichni, kteří válkou a koncentráky sami prošli. Mnoho z těchto očitých svědků otisklo své svědectví do poezie i prózy, do dramatu, malířství, hudby či sochařství. Tak tomu bylo především v těsně poválečných letech, ale v desetiletí následujícím se k tematice války a koncentráků nevyjadřovali jen očití svědci, čím dál tím častěji reflektovali toto téma také ti, kteří koncentráky na vlastní kůži nezažili. Díky historickému horizontu je zřejmé, že mnohá díla těchto autorů, a to ať básnická či prozaická, jsou pro čtenáře mnohem přesvědčivější či méně patetičtější než knihy očitých svědků.

Proto se budeme věnovat některým životopisným údajům, které nám napoví, jak jednotliví spisovatelé prožili období druhé světové války. Není nutné brát v úvahu celý životopis, ale pouze období 1938 – 1945, resp. životopisné informace, zda některý z autorů nacistický koncentrační tábor na vlastní kůži zažil či nezažil. Nakonec pak budeme komparovat texty očitých svědků tak, aby bylo zřejmé, zda se v některých postupech či motivech shodují/liší. Stejně budeme pracovat s texty spisovatelů, kteří očitými svědky koncentráků nebyli.

Jiří Kolář, Jan Drda, Jiří Marek a Ludvík Aškenazy podle pramenů<sup>21</sup> koncentrační tábor sice zažili, ale ne s vlastními zkušenostmi přímo z centra dění. Čtyřicetiletý Jiří Kolář vydává roku 1938 soukromým tiskem svou prvotinu, a to prózu *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*. Během války se přímo účastnil formování a založení Skupiny 42, psal další texty a zároveň vystřídal několik manuálních zaměstnání. Ani Ludvík Aškenazy, ač původem z česko-židovské rodiny,

---

<sup>20</sup> BAUER, Michal. Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých. *Tvar*. 2001, roč. 14, č. 12, s. 6-7. ISSN 0862-657X.

<sup>21</sup> PŘIBÁŇ, Michal, et al. [Http://www.slovníkceskeliteratury.cz/](http://www.slovníkceskeliteratury.cz/) [online]. c2006-2011 [cit. 2011-07-24]. Slovník české literatury po roce 1945. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>>.

v koncentračním táboře nebyl. Aškenazyho zastihla druhá světová válka jako osmnáctiletého těsně před maturitou na východě Polska. Se sovětskou armádou ustupoval do Kyjeva, později byl evakuován do Kazachstánu a tři roky po začátku války vstoupil do československé vojenské jednotky v SSSR. Do roku 1945 obdržel několik vyznamenání za statečnost a po válce se věnoval převážně žurnalistice. Jiří Marek, podobně jako Ludvík Aškenazy, končil v roce 1939 své studium absolutoriem, během války prošel jako učitel několika gymnázii a ústavy. Po skončení války vstoupil do Komunistické strany Československa. Jan Drda v roce 1938 úspěšně zakončil studium srovnávacích dějin literatury a klasické filologie na FF UK. Značnou část války prožil jako redaktor kulturní rubriky *Lidových novin* (do r. 1942). Politická diktatura neměla žádný důvod, proč by Drdu do koncentráku poslala, takové štěstí už ale neměli Arnošt Lustig a Božena Rotterová.

Lustigovi bylo na začátku druhé světové války teprve dvanáct let. Proviněný byl totalitnímu systému svým židovským původem. Kvůli němu byl vyloučen z měšťanky a roku 1942 odsunut do ghetta v Terezíně. V letech 1944 – 1945 prošel koncentračními tábory Osvětim a Buchenwald, v polovině dubna roku 1945 byl poslán v transportu smrti do Dachau, z něhož se mu podařilo utéct a přečkat do osvobození. Ale nejen kvůli židovskému a podobně nežádoucímu původu byli lidé odsouzeni. Božena Rotterová byla od svých dvaceti let vězněna v Praze, Norimberku a v koncentračním táboře v Ravensbrücku za odbojovou činnost, které se jako spojka mezi skupinkami domácího a zahraničního odboje věnovala od r. 1939 do r. 1941, kdy byla za odboj odsouzena. Koncentrační tábor opustila až po jeho osvobození, hned na to začala pracovat jako redaktorka.

Pokud porovnáme jednotlivé povídky a budeme mít neustále na vědomí, který z autorů koncentrační tábor zažil na vlastní kůži a který jím neprošel, naskytne se nám možnost vysledovat to, co je příznačné pro jednu skupinu autorů, pro druhou však už ne a naopak. Přesvědčíme se, že nejde o pouhé hledání společných prvků tak, aby se hodily do představené koncepce.

## 2.1 Jak svědčí očitý svědek?

V jakých motivech či postupech se shodují povídky Arnošta Lustiga a Boženy Rotterové, kteří koncentrační tábor zažili? „*Svědék má vidět a má svědčit o tom, co viděl. Kolář zdůrazňoval, že by člověk měl být ‚dějištěm pravdy‘ a měl by ‚vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je Kolář svým způsobem popisuje dějiště historických událostí, ale hlavní dějiště je podle něj lokalizováno v každém člověku. A mělo by to být dějiště pravdy, ne lži, kterou pozoroval všude kolem sebe.*“<sup>22</sup> Přesně takovým způsobem, jakým Jiří Kolář charakterizoval pojem ‚očitý svědek‘, se pokusili Lustig s Rotterovou svědčit o tom, co zažili v koncentračních táborech. Podstatné je ale to, jak formulovali očitá svědectví ve svých povídkách.

Lustig s Rotterovou obdobně pracují s časem a prostorem. Nejpodstatnější je pro ně čas přítomný, prožívání přítomného okamžiku, ve kterém se vše odehrává. Pohled do minulosti je skrze kusé vzpomínky na více či méně spokojený život před koncentrákem. „*Byla zima jako teď, ale on držel ruku v kapse u tatínka a vlévalo se k němu teplo. Tatínek se ptal, jestli nemá chuť na něco dobrého, třeba na pečené kaštany.*“<sup>23</sup> Vzpomínky představují jednu jedinou jistotu, kterou uvězněný v koncentráku může mít – to, co si odžil, ten prožitý čas mu už nikdo nikdy vzít nemůže. Naproti tomu o životě po koncentráku, tedy o budoucnosti se neuvažuje, neřeší se. Zjevná je tak nejistota toho, co bude za několik let, hodin, ale i minut. Čas je tedy sice rozparcelovaný, ale nosným časem příběhů je právě přezens, především přítomný okamžik. U obou autorů si můžeme všimnout subjektivního prožívání času naproti jeho objektivnímu plynutí. Arnošt Lustig: „*Michael viděl to všechno, co nenadále třesklo, pohyb černého kovu a prst na spoušti, jak udělal tu cestu po neviditelném oblouku. Trvalo to tak krátce a byla to přitom tak obrovsky dlouhá cesta. Čekal celou tu dobu, v níž bylo mnoho a možná, že nic, a někde v něm tryskala nezničitelná krůpěj očekávání, že než dojde ten prst na konec své dráhy, stane se ještě něco, co to zadrží. Ale ten třesk to teď všechno dočista rozbil.*“<sup>24</sup> Božena Rotterová také několikrát ve svých povídkách využila prožívání subjektivního času oproti objektivnímu, ale vždy z těchto pasáží vyčnívá patetičnost: „*A tu se to stalo. Ostrý hvizd prořízl mléčně modrý, horký a*

---

<sup>22</sup> *Obraz dějin v české a slovenské literatuře*. Edičně připravila Stanislava Fedrová. Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk?expand=/2008/sbornik>

<sup>23</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 76.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 69.

*provoněný vzduch. Povel, který byl horší nežli sama smršť, vynesl rozsudek nad Gelindou: [...].*<sup>25</sup>

Co se týče prostoru, je jak u Rotterové, tak u Lustiga zřejmý odkaz na ohraničenost prostoru, která je závazná a těžko překonatelná. Božena Rotterová v každé ze svých povídek připomíná ostnatý drát, který ohraničuje koncentrák a který je symbolem rozhraní mezi svobodou a vězením. „*Dále vysely ostnaté dráty nad kamennou zdí.*”<sup>26</sup> *Ach, moci vzlétnout a uletět daleko do světa, který není obehnán ostnatými dráty nabitými elektřinou [...].*<sup>27</sup> Arnošt Lustig také implicitně rozděluje prostor na ‚ten venku‘ – svobodu a ‚ten uvnitř‘ – utrpení v zajetí. Tyto dva prostory odděluje Božena Rotterová především ostnatým drátem, který se tak stává symbolem, pro Arnošta Lustiga je rozhraním mezi svobodou a zajetím vše, co tvoří hranice koncentráku: hlídač, kulometné věže, brána, ostnatý drát, izolátor apod. „*Zapomněl přitom i na starce a na touhu, udělat tamtu věc. Nebyly zde již ani bílé pecky izolátorů a kulometné věže na rozích, ani vysoký muž s okem ze skla a zelené barvy. Najednou stál v přepychovém světě, kde lidé nosí ponožky.*”<sup>28</sup>

Zasazení postav do konkrétního časoprostoru, užití subjektivního prožívání času či motiv ohraničenosti, tím vším je stále čtenáři připomínáno, že se jednotlivé příběhy odehrávají právě na půdě koncentračního tábora, kde odkrývají psychologizaci konkrétního subjektu. Takový literární postup dává čtenáři možnost sledovat niterné prožívání mnohdy až banálních okamžiků, které se ale velmi často stanou osudovými. Tyto osudové okamžiky můžeme sledovat ve všech povídkách Rotterové i Lustiga.

Například povídka *Začátek a konec*<sup>29</sup>, jejíž hlavní postavou je Jiří, který nemá při odklizení trosek po náletu ani ponětí, že se setká s torzem těla ‚vychrtlého chlapíka SS‘. S mužem, který ho zaujal svou maláří pokřivenou tváří natolik, že ho chtěl nadcházející ráno oslovit: „*Pochopil pouze jediné, že se nikdy již nedoví, co bylo za tou šklebivou tváří; jaký ten chlapík byl a zda by mu dal facku, kdyby se na něj usmál. Ale věděl, že to není jen to. Že také nikdy nic neudělá, k čemu se chystal [...].*”<sup>30</sup> Povídka už dál nerozvíjí, jestli to bylo jen přechodné vyhoření, celoživotní nebo tam třeba vzápětí spadla jiná bomba. Jakékoli další rozvíjení příběhu by bylo i nežádoucí, pokud má být

<sup>25</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 140.

<sup>26</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Zachráněný poklad, s. 132.

<sup>27</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárny, s. 114.

<sup>28</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 76.

<sup>29</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. Začátek a konec, s. 55 – 65.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 65.

zdůrazněn osudový okamžik a psychologizace jedince. Povídku *Michael a ten druhý s dýkou*<sup>31</sup> vystavěl Arnošt Lustig obdobně. Poukazuje na zlomek vteřiny, který změní život bez jakéhokoli varování. Čtenář přitom nahlíží do nitra postavy skrze vnitřní monology, které zachycují, co se při osudovém okamžiku uvnitř člověka děje. Michael je v pracovní skupině koncentračního tábora, v níž má hlavní slovo jeden z vězňů: „*Stařec [...] Léta mu ohnula záda a silné bílé vlasy mu ležely rozházené a osamělé každý zvlášť na zažloutlé kůži hlavy. Měl znavené staré oči a ztěžka jimi plul podél nich.*“<sup>32</sup> Michaelovi byl protivný, ale ve chvíli, kdy staříka před zraky všech za naprostou absurditu zastřelil „muž s okem ze skla a zelené barvy“: „[...] *věděl strašně jistě, že tenhle stařec neměl takhle zajít, že by tu neměl ani tak chabě ležet [...] náhle pocítil led a žár, že tomuhle starci neměl nadávat a že se na něj neměl tak pošklebovat. [...] Potřeboval čím dál tím více, aby mohl pro strace něco udělat, za to, že se na něho prve tak šklebil a že ho pokaždé trápil.*“<sup>33</sup> Lustig spojuje motiv osudového okamžiku s motivem nenávratnosti, uvědomění si chyby a zároveň nemožnosti jí ještě někdy ve svém životě napravit, vrátit zpět.

U Boženy Rotterové najdeme obdobné zpracování motivu osudového okamžiku v povídce *Poslední hra*<sup>34</sup>, ve které se čtenář setkává s romským dítětem, nevidomou Gelindou. Pro její nepřístupnost, osamocenosť a handicap se s ní chtějí seznámit tři starší dívky, ale než ji stačí podruhé oslovit: „*Jako blesk se mihla k trhání vězňů vycvičená psí bestie. Doprovázel ji řezavý, výsměšný smích esesácké hlídky. Kmitla se kolem užaslých tří děvčat a běžela rovnou ke své oběti.*“<sup>35</sup> Opět okamžik, který naprosto zvrátí situaci a původní představy zúčastněných. V ostatních povídkách už není osudový okamžik tak dominantním motivem, který by v danou chvíli změnil život zúčastněných, ale poukazuje společně s dalšími motivy na dehumanizaci člověka v koncentráku. *Zachráněný poklad*<sup>36</sup> zachycuje osudový zlom, který je naopak netrpělivě očekáván, a to dvěma malými chlapci. Není to však nekonečné čekání ode dne ke dni, osvobozující změna má přijít v konkrétní čas na konkrétním místě a hlavně za pomoci pokladu: „*Géza si přitiskl svůj poklad k tváři, přivřel oči a zprudka knihu otevřel. Držel ji obráceně. S otevřenými ústy do ní nahlížel, vážně a tiše.*

<sup>31</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 66 – 82.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 69 + 71.

<sup>34</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 134 – 141.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>36</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d., *Zachráněný poklad*, 126 – 133.

Očekával, že vzlétne [...] Ale nic takového se nestalo. Dále visely ostnaté dráty nad kamennou zdí.<sup>37</sup> Jinak Rotterová zpracovává motiv osudového okamžiku v povídce *Vytoužené setkání*<sup>38</sup>. Povídka čtenáře zavádí do koncentračního tábora, kde jsou kromě hlavní hrdinky uvězněny také Polky, které ví o lékařských pokusech, k nimž byly vybrány. Kvůli vědeckým experimentům jim amputují končetiny, a tak pacientky nejčastěji umírají hned po operaci na infekci, a pokud ji přežijí, jsou stejně odstraněny jako nepohodlní svědci. Polky si uvědomují neodvratnost osudu a stále se přibližující hrozbu zmrzačení, jehož přímým následkem je smrt. Osudový okamžik je zachycený jako neodvratný zlom, který je jistý a navíc ve velmi blízkém časovém horizontu. Ve *Scéně z umyvární*<sup>39</sup> motiv osudového okamžiku koresponduje s otevřeným koncem, který čtenáři nedává vědět, zda pro postavy bude osudové to, čím se provinily vůči totalitnímu systému. Celý příběh je opět jaksi vytržen z koloběhu života v koncentráku, kdy se vypravěč ve formě oka kamery zaměří na jednu z tisíce situací. Tři dívky se jdou umýt po setmění, tedy v době, kdy je jakýkoliv pohyb po táboře zakázán. Hlídačky umyvární je nejprve chtějí nahlásit a vyhnat, ale nechají se unést zpěvem jedné z nich, ve kterém nacházejí chvilkové vytržení z koncentráku. Noční hlídka SS je tam najde, zbijí a všechny se musí ráno hlásit na ‚apelu‘. Jestli ranní trest přežijí, se už čtenář nedozví. Povídka nejen že zobrazuje nesmyslná provinění, po kterých mohou následovat fatální tresty, ale také zdánlivě prosté zážitky, za něž je uvězněný schopný riskovat život. Obdobný motiv je také v *Poslední hře*<sup>40</sup>, ve které vězenkyně dávají přednost tanci výměnou za kousek chleba. Díky tanci se alespoň na chvíli odpoutají od utrpení a všednosti tábora, protože ‚nejen chlebem živ je člověk‘.

Lustig s Rotterovou shodně akcentují osudovost některých na první pohled banálních situací. Až na *Vytoužené setkání*<sup>41</sup>, v němž se autorka nechala znatelně více než v ostatních povídkách unést ideovou proklamací, nenalezneme vysvětlení, proč se ta která postava v koncentráku ocitla. Nejsme sice jako čtenáři uvedeni do širšího kontextu, ale právě to je signifikantní. Povídky jsou totiž redukovány pouze na jednu konkrétní situaci, resp. na to, jak tuto situaci prožívá postava, jak s ní naloží, jak jí zvládne a jaké má situace vyústění. Čtenář už se ale nedozví, zda se hrdina vůbec dožil osvobození, není to podstatné. V textech očitých svědků totiž nejde o vypočítávání

---

<sup>37</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Zachráněný poklad, s. 132.

<sup>38</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 86 - 108.

<sup>39</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvární, s. 109 – 125.

<sup>40</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 134 – 141.

<sup>41</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 86 – 108.

jednotlivých životopisů, ale o zobrazení jednotlivce, což implicitně odkazuje k tomu, že takhle trpěli všichni uvěznění. A nešlo ‚jen‘ o fyzické újmy, ale také o psychické. Člověk může přestát nejrůznější vyhocené situace, ale pak přijde zlomek vteřiny, který je osudový, který ho zničí zevnitř, vyžere, vyhlodá...

Očití svědci, Lustig s Rotterovou, do povídek s tematikou koncentračních táborů vkládají své emoce a prožitky, shodně kladou důraz na subjektivní prožívání času, psychologizaci postav a především zasazení povídek přímo do koncentráku, který je vždy přesně vymezen. Sama Rotterová se sice více přiklání k rozvíjení motivu ohraničenosti, Lustig zase k osudovému okamžiku, nenávratnosti, ale je zřejmé, že se jako očití svědci právě v mnohém shodují. Nesmíme ale opomenout ani zjevné distinktivní rysy mezi texty těchto očitých svědků. Nejpříznačnější je syntax, užití konkrétních výrazů a přirovnání. Jak přímá řeč, tak řeč vypravěče je u Rotterové místy natolik strojená, že celý text působí nevěrohodně až hloupě. Míra sentimentu by byla vhodnější v milostných dopisech, namísto povídek zasazených do koncentráku: „*Nebylo možné déle mlčet. A proto ta, jejíž ústa krvácela, spolkla slzy a oznámila: ‚Jsou zde tři tvoje přítelkyně, Gelindo, a jestliže budeš chtít, budeme si s tebou hrát.‘*“<sup>42</sup> Některá přirovnání jsou tak strojená a doslova naroubovaná do textu, že z něho přímo trčí: „*Černá vozovka lagerstrasse byla pokropena krví. Na okraji záhonů kvetly žluté a bílé macešky, jako dětský zvědavý nosík poodhrnuté korunní plátky udiveně vlály v praskajícím vzduchu.*“<sup>43</sup> O tmě mluví jako o *milionech drobounkých černých krystalů, vlasy tekly po kostkovaném podhlavníku, jako slunečná záře a blesk ložnici olízl jako hrozivý světelný jazyk.* Všechny texty jsou množstvím přirovnání doslova zahlceny. Nakonec i výběr slov, která Rotterová volí (*hle, slyš, moci* apod.), jsou na poměry koncentračního tábora nejen až moc spisovné, ale místy i knižní, a tak ve své kompaktnosti působí řeč postav či vypravěče plochým dojmem. To ještě podtrhují méně či více časté odkazy na podstatu budovatelství, kolektivnost a ideovost: „*Rodí se světy bez hranic, světy vyplněné intenzitou citu, jenž hoří a teče a plane úžasnými barvami, voní líbezným smíchem vzkříšení a kvete bezměrným nadšením, který propaluje zakrslou tmu a svléká ji do těch nejjemnějších odstínů, který probouzí hmotu a lidi a proměňuje je v jedno jediné citlivé srdce, jež se chvěje a bije a vzlétá a klesá a jásá ve stejném rytmu, ve stejných vítězných akordech životadárné písně. [...] Uletět ze světa*

<sup>42</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 140.

<sup>43</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 106.

*koncentračního tábora do světa pokojné práce, kde člověk podává soudružskou ruku ke společné práci.*“<sup>44</sup>

Tato strojenost, nepřirozenost a vyumělkovanost je příznačná také pro Drdu, troufneme si ale tvrdit, že Rotterová coby žena, má větší smysl pro vyličení krutostí koncentračního tábora v korespondenci s ideovostí: *„Ach, moci vzlétnout a uletět daleko, do světa, který není obehnán ostnatými dráty nabitými elektřinou, kde není slídících prohlídek a čistek, zakončených v plynových komorách, ani stále čoudících komínů krematorií! Ach, vzlétnout a uletět daleko, do světa míru a pokojné práce, kde v tvůrčím zápasu roste člověk a podává soudružskou ruku ke společné práci! Ach, vzlétnout a uletět do světa lásky, která kvete něhou a vzrůstá závratí, která je nekonečná v horoucnosti a věčná v nejúžasnějších i nejprostších darech, která je slovy nepostižitelná, a přece tisíckrát vyjádřená rozehvěním mlčení i touhou básníků!*“<sup>45</sup> Také podle dobových kritik přivádí Rotterová své povídky k dokonalosti: *„Okouzlí tě krásný lyrický styl každé povídky, strhne obsah. Osm povídek Boženy Rotterové čerpá ze života mládeže v době okupace. Možná, že se ti budou zdát některé příběhy svou tematikou i neuvěřitelné. Až zatřeš [...].*“<sup>46</sup>

Očití svědci, Rotterová s Lustigem, se zjevně v mnohém odlišují, ale je zřejmé, že vzhledem ke svým zkušenostem s koncentráky stavějí své povídky na prostých zápletkách, které mají fatální následky. Častý motiv vyhoření ale nesledujeme jen u Lustiga s Rotterovou, také si ho můžeme všimnout u Aškenazyho, Drdy, Koláře i Marka, avšak s tím rozdílem, že poslední tři jmenovaní motiv vyhoření zobrazili na postavách, které koncentrák přežily a vrátily se do běžného života. Právě to je rozdíl mezi očitými svědky a ostatními. Očití svědci se soustředili na ‚tady a teď v koncentráku‘.

## **2.2 Je možné svědčit bez očitého svědectví?**

Co je v komparaci očitých svědků a svědků nepřímých (ti, kteří koncentrákem neprošli) určující, je časovost. Drda, Kolář, Marek i Aškenazy pracují s širším časovým horizontem, čtenáři je implicitně či explicitně představena šťastná předválečná

---

<sup>44</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárny, s. 113 a 114.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>46</sup> VAGADAY, Josef. Nad knihou neznámého autora : Rozhovor s Boženou Rotterovou. *Mladá fronta*. 16. 3. 1957, s. 7.



minulost, koncentrační tábor a život po něm. Zásadní je pro tyto autory právě etapa poválečná, pokus o zachycení proměny subjektu, za níž stojí prožitek koncentračního tábora.

Autoři, kteří koncentračním táborem v reálném životě neprošli, staví příběhy na tom, jak koncentrák ovlivní a změní každého, kdo byl nucen v něm (pře)žít. V každé povídce nacházíme pokus o co nejuvěrohodnější zachycení následků, které propuštěné pronásledují po celý zbytek života. V případě povídky *Psí život*<sup>47</sup> od Ludvíka Aškenazyho je to akcent na transformaci ‚myšlení‘ psa Bruta vlivem koncentráku ještě za jeho pobytu v něm. Jedním ze společných motivů nepřímých svědků je tedy verifikace, že koncentrák nemůže být pouhou vsuvkou do života člověka/zvířete, která trvá několik měsíců, let a po ní se samozřejmě pokračuje ve stejném rytmu jako před transportem. Čtenář je svědkem proměny subjektu, kterému koncentrák změní žebříček hodnot, ovlivní způsob prožívání světa a především vnímání sebe sama. Východiskem je tento motiv pro Drdu, Marka, Aškenazyho a Koláře i přesto, že k němu docházejí každý jiným způsobem. Proto nás bude zajímat, jaké následky jsou pro toho kterého autora podstatné natolik, že je zařadil mezi motivy své povídky.

Kolář, Aškenazy ani Marek nekladou v textu důraz na deskripci utrpení vězňů, protože právě to by mělo být v povědomí každého čtenáře. V letech těsně poválečných vyšlo množství memoárů, které osvětlily chod koncentráků i těm, k nimž se takové zprávy nedostaly přímým stykem s propuštěnými. Bylo to ale období, kdy se začala celosvětově řešit ‚německá otázka‘, která se vlastně nepřestala řešit dodnes. Spisovatelé proto neměli potřebu osvětlovat zvrhlé praktiky německých důstojníků a chod koncentračních táborů, který je v podstatě všeobecně známý. Drda se sice pokouší o zobrazení jednotlivých utrpení v koncentráku, ale i přesto se také on zaměřuje na představení toho, jak koncentrák ovlivní subjekt.

Jiří Marek zvolil pro povídku *Hovoří matka*<sup>48</sup> formu zástupného vypravěče. Zástupného v tom smyslu, že se autor textu stylizuje do vypravěče zprostředkujícího příběh vyprávěný jinou osobou, kterou potkal ve skutečném životě, zde ženou (tato stylizace není informací z doslovu, dodatku či úvodu, je součástí samotné povídky). Zástupný vypravěč působí věrohodně, má ve čtenáři vyvolat pocit, že nečte dílo ani tak estetické, jako historické, které vypovídá o skutečnosti. A ten, kdo to zažil, to přece

---

<sup>47</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 45 – 83.

<sup>48</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d.

musí vědět. Retrospektivní vyprávění v ich-formě proložené dialogy je příběhem ženy: „[...] *viděla jsem jít na smrt své vlastní dítě.*“<sup>49</sup>, která ztratila smysl života po smrti svého dítěte v koncentráku. Nežije, ale přežívá se svými vzpomínkami, jediným záchytným bodem osamělého života: „*Žili jsme dobře, já a můj muž, žili jsme šťastně, když se nám narodilo dítě.*“<sup>50</sup> Hlavním motivem celé povídky je smrt, ne smrt dítěte, ale smrt matky, která sice přežila koncentrační tábor, ale zároveň přežila své dítě, to je pro ní smrt duše, i když tělo stále žije. Nalézáme tu jeden z častých expresionistických motivů: (živý) mrtvý mezi živými. Matka je neschopná odpoutat se od šťastné minulosti, proto je naprosto vykořeněná z poválečného života, a to je motiv, který odkazuje ne k hrůzám uvnitř koncentráku, ale vně, k životu po něm. Ne vždy je štěstí přežít. Obdobnou formu jako Marek zvolil také Jan Drda, i on pro zintenzivnění věrohodnosti využívá zástupného vypravěče.

V povídce *Prapor*<sup>51</sup> se vypravěč stylizuje do autora textu, který čtenáři zprostředkovává rukopis bývalého horníka, v koncentráku přezdívaném Bannerträger. Celý text je psán v ich-formě a horník retrospektivně vypočítává etapy i zlomové okamžiky svého života od zatčení, přes koncentrák až po slavné osvobození. A tak i zde nacházíme odkaz ke koncentráku, jako zásadnímu životnímu zlomu, který zůstává v každém propuštěném jako nesmazatelná stopa. Horník si je vědom kolektivní síly, která mu v koncentráku zachránila život a je touto zkušeností v poválečném životě zocelen natolik, že se stane příslušníkem československé armády. Stejně, jako v Markově povídce, i zde sledujeme, že hlavní postava má po propuštění z koncentráku naprosto odlišný život poznamenaný zážitky, které už si do své smrti nikdy nevymaže z paměti. Teď ale stojíme sice před motivem, který spojuje jak Markovu, tak Drdovu povídku, ale zároveň před distinktivním rysem. Pro Marka je tímto zásadním a vše ovlivňujícím prožitkem smrt dítěte a tím naprostá ztráta smyslu života, pro Drdu je to nalezení síly kolektivu a soudržnosti, která pomůže přežít. „*Ne, už jsem nelitoval ani jedné rány, ani vteřiny z toho strašného času v káznici. Lod' svítila krásou a dole pod praporem stáli ve vojensky vyrovnaných řadách námořníci. Ne námořníci ... havíři!* [...] „*Dobré je to! Soudruzi chtějí, abys stůj co stůj zůstal na živu.*“<sup>52</sup> Horník, v době uvěznění ještě mladý muž, získává díky koncentráku nové obzory šťastnější a pospolitější budoucnosti. Hrůza koncentráku probudila v uvězněných pud sebezáchovy,

<sup>49</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d., s. 26.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>51</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*, c. d. Prapor, s. 155 – 169.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 167.

který se projevil v pospolitosti, díky níž dokázali vzdorovat. Právě tato soudržnost, kolektivnost je horníkovi vzorem i v poválečném životě, který bude díky ní mnohem šťastnější, než v opačném případě – pokud neměl možnost takového poznání.

I Jiří Kolář se zaměřuje na zobrazení proměny života před a po koncentráku, ale oproti Drdovi pracuje s textem a jeho sémantickou stránkou poněkud odlišným způsobem, sémanticky je znatelně blíže Markově povídce. Vybrané texty Jiřího Koláře jsou z druhé části *Prométheových jater*, tedy z deníkových záznamů *Jásající hřbitov*<sup>53</sup>. Většina prozaických básní týkajících se koncentračního tábora a života po něm nemá nadpis, namísto něj je datum, což podtrhuje stylizaci do deníkových záznamů. Konkrétní datace má v textu obdobnou funkci jako zástupný vypravěč u Drdy a Marka, čtenáři hned zpočátku navozuje představu reálného světa, ze kterého jsou jednotlivé příběhy vytrženy. A vytrženy jsou doslova. V každé části je čtenář uveden in medias res do děje, mnohdy se jedná jen o několikařádkovou aluzi ze života. Pouze jeden text má nadpis: *Mé svědectví (Jakubu Demlovi)*, který obdobně jako konkrétní data odkazuje k tomu, že čerpá z reálného života, a to užitím jména známého básníka. Ani jedna z Kolářových básní se nevěnuje pouze koncentračním táborům, vždy jde o jeden z několika načrtnutých motivů. Kolář si je vědom, že čtenář už byl seznámen s hrůzami koncentráků, s utrpením uvězněných, kteří do té doby žili normální život. Život, který byl stejný jako tisíce jiných, ale naprosto absurdní provinění zapříčinilo jejich transport. Nemá potřebu vypisovat šťastný či méně šťastný předválečný život jednotlivců, implicitně na něj odkáže v korespondenci s tím, jak vypadá život osvobozených vězňů po válce. Více či méně běžný předválečný život není třeba vypočítávat, každý ze čtenářů si může na tato místa nedourčenosti dosazovat svou vlastní zkušenost. Pro Koláře je podstatnější poukázat na to, co se děje v životě přeživších vězňů po koncentráku. A strohost, s níž je to reflektováno, je mnohem funkčnějším prvkem pro zobrazení proměny jedince, než obšírné popisy a odkazy. Transparentní je deníkový záznam *24. květen – 30. květen 15. Úterý*.<sup>54</sup>, ve kterém si „*děti umučených Židů v koncentračních táborech hrají Na transport. [...] Plynování. [...] Jinou hru nazývají ‚bití‘ a ještě jinou ‚poprava‘ ...*“<sup>55</sup> Není nutné vysvětlovat více, ani detailně rozebírat. Na patnácti řádcích je čtenáři představeno vše potřebné k imaginaci, s níž lze uchopit implikované téma. Ovlivnění koncentrákem je u Koláře stěžejním tématem podobně

---

<sup>53</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d.

<sup>54</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. *Jásající hřbitov*, s. 101.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 101 - 102.

jako u Marka. U Drdy je to jeden z motivů, ale stále element, který spojuje tyto tři autory. Autory, kteří se věnují tématu koncentračních táborů, aniž by je v reálném životě zažili.

Ludvík Aškenazy v povídce *Brutus*<sup>56</sup> obsadil hlavní postavu zvířetem, a tak čtenář do světa koncentráku pronikne skrze život a myšlení zvířete. To je stejně naivní, jako myšlení dětské, což je zapříčiněno minimem životních zkušeností. Podobně jako u předchozích povídek Marka a Drdy, i zde se čtenář dozví, jaký život vedla hlavní postava pes Brutus před odsunem do koncentráku. Život to byl poklidný, za války co se plného psího žaludku týče sice skromnější, přesto spokojený. Vše se Brutovi rázem změnilo poté, co byl odebrán své paničce židovce, a tak se pes neproviněný svým původem, činy či politickým smýšlením dostal do koncentráku také. Ad absurdum – důkaz toho, že není nutné se sám něčím provinit, přesto je možné se dostat do koncentračního tábora. A kde čtenář nachází důkaz toho, jak koncentrák ovlivní každou přeživší duši? Vypravěč, který je v tomto případě komentujícím okem kamery, představuje čtenáři Bruta v situacích, v nichž se jeho psí myšlení na základě nátlaku nacistů proměňuje. Nátlak je to někdy fyzický, jindy ale psychický skrze základní potřeby zvířete, a to především žrádlo. Odměny za útok na vězně ve zvířeti podnítl zlost vůči všem, kdo cítí strach, kdo mají vězeňský ‚mundúr‘ a ty, které nový pán označí za nežádoucí. *„Také ho švihal prutem, mladým a ohebným, a válel se smíchy, když Brutus plakal pokořením. A Brutus si zapamatoval pruhy na kacabajce a její pach a naučil se je nenávidět do morku psích kostí. A věděl, že ho vysvobodí vždycky důstojníček v zelenavé uniformě, který jeho mučitele vždy přísně okřikl a hned na místě ztrestal; Bruta pak odvázal, sundal mu obojek a ostny, pohladil a dal kousek cukru.“*<sup>57</sup> Vlčák Brutus, aniž by si to uvědomoval, se stane nepřímým účastníkem vraždění nevinných. V tom je podstata proměny subjektu vlivem koncentráku, kterou Aškenazy demonstroval na hlavní postavě coby zvířeti.

Jiří Kolář, Jiří Marek a implicitně také Ludvík Aškenazy představují stinnější stránku osvobození, jsou si vědomí, že ani po zrušení koncentračních táborů a konci druhé světové války nezmizí utrpení zapříčiněné koncentráky. Koncentrák totiž ještě ex post vykrádá a ničí každého, kdo byl nucen jím projít a přežít. I ty, kteří byli nuceni se přizpůsobit. U Koláře je zřejmé, že je ještě hůře, pokud si dotyčný tuto dodatečnou

---

<sup>56</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 45 – 83.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 66 - 67.

zhoubnost neuvědomuje. Drda, ač si také všímá ovlivnění jedince/kolektivu koncentrákem, shledává poněkud odlišnou pointu oproti ostatním nepřímým svědkům. Pro hlavní postavu Drdovy povídky je koncentrák poznáním, kde se uvěznění očistí a odpoutají od sebestředných zájmů a naleznou v sobě sílu kolektivnosti, díky níž dokáží přežít i nelidské podmínky v koncentracích. Tato soudržnost je po osvobození tím zásadním, co je nutné pro nastolení spokojeného života udržet. Pokud bychom se odvážili hledat příčinu zřejmého rozdílu mezi zpracováním motivu Drdou a Kolářem/Markem/Aškenazym, dobereme se zřejmě poválečné ideové euforie. Právě ta dala Drdovi námět radosti a kolektivnosti, který se mu podařilo sice poněkud upjatě, ale zdárně prolnout celou povídkou. Částečně Marek, ale především Kolář dokázal tuto poválečnou ideovou euforii prohlédnout, nezabřednout do ní a naopak postihnout zhoubnost koncentráků. Oba poukazují na následky, které se nesetrou osvobozením, ale naopak nesmazatelně zůstanou v každém jedinci svým vlastním hrozivým způsobem. Hrozivým ne snad pro přepjaté vygradování celé myšlenky, ale hrozivým v tom smyslu, že každý takový pozůstatek může mít za následek jinou obdobnou peripetii.

A jaký důvod vede nepřímé svědky k analogickému motivu? Ač každý z nich reprezentuje ovlivnění koncentračním táborem svým vlastním způsobem, zaměřují se na poválečné období především právě pro to, co je spojuje. Koncentrační tábor ani jeden z nich na vlastní kůži nezažil, ale všichni byli svědky těsně poválečného období, v němž se začali projevovat následky koncentráků.

### **2.3 Perfektum svědků očitých i nepřímých**

Kromě společného motivu vyhoření se vrátíme k dalšímu prostředku, který záměrně vynechává jak Lustig, tak Rotterová, ale také Marek, Kolář, Aškenazy i Drda téměř ve všech svých povídkách. Je to absence podrobné deskripce utrpení, hromadění jednotlivých způsobů mučení a vypočítávání nespočetných nelidských podmínek.

Opět připomínáme, že těmto textům napsaným během 50. let předcházely memoáry, kterých vyšlo bezprostředně po válce velké množství. Svědčily o krutostech koncentráků, zvrhlostech vedení SS, odhalovaly chod pracovních táborů, který byl do té doby z velké části utajen. Autoři memoárů často zevrubně popisovali jednotlivá fyzická utrpení a vynálezy, které měly ‚práci‘ s likvidací vězňů usnadnit. Prozaici píšící v období 50. let (ale i později) si uvědomovali, že takové deskripce už nejsou nutné, svět je jich přeplněný. Stále ale měli potřebu se ke koncentrákům vyjádřit ať už

z jakéhokoli důvodu, a tak zvolili protikladný postup. Spoléhaje na čtenářovu imaginaci zavádí ho do konkrétní situace ať už v koncentráku nebo do situace, která je zasazena do těsně poválečného období, ale s koncentrákem koresponduje. Povídky jsou z větší části oproštěny fyzického utrpení, aby se jejich akcent zaměřil na psychologizaci subjektu, na psychické újmy. Postavy už nejsou svědky, kteří mají mluvit o všem, čím byli nuceni projít. Naopak jsou zachyceni převážně v jedné konkrétní situaci, jejíž vyústění je zcela fatální. Vypravěč ve formě oka kamery či vypravěče vševědoucího už nestojí nad koncentrákem a nereflektuje ho z ptačí perspektivy, ale stojí uvnitř jedince, v jeho duši. A právě z toho plyne další motiv, u kterého je třeba se pozastavit.

Nahlížení do nitra jedince skrze vnitřní monology či vševědoucího vypravěče dává očitým svědkům možnost poukázat na to jediné, co nikdy nikdo člověku nevezme, a to ani koncentrační tábor, ani nic jiného. Jsou to myšlenky, vzpomínky, zážitky, tedy paměť, kterou si každý může nechat pro sebe jako jedinou cennost, která ho nejenže vytrhuje z koncentráku, ale také se skrze paměť může vrátit do předválečné minulosti. Motiv vzpomínek, které jsou sice jedinou a dočasnou záchranou jedince, přesto vítanou až žádanou, můžeme sledovat ve většině povídek, ale nejlépe v povídce Arnošta Lustiga *„Michael a ten druhý s dýkou: Byla v něm především ta věc, na niž teď myslel, že každý člověk má vlastně tři životy, dětství, mládí a stáří. Ten první život si on, Michael, přece užil docela celý a z toho mu teď Očko už nemůže vůbec nic vzít.“*<sup>58</sup> A že nešlo o pouhé uklidňování sebe sama, se můžeme přesvědčit v následující ukázce, kde Michael při odklizení trosek najde starou, špinavou a potrhanou punčochu. Pro Michaela je to v situaci, kdy má nohy obalené roztrhanými novinami, přímo svátost. Punčochu si oblékne a zažívá přitom euforii, díky které se mu vybaví jedna ze vzpomínek: *„Nebyly zde již ani bílé pecky izolátorů a kulometné věže na rozích, ani vysoký muž s okem ze skla a zelené barvy. Najednou tu stál v přepychovém světě, kde lidé nosí ponožky. Děti je navlékají, dřív než si obují kožené boty A pak už si vykračoval po ulici. Byla zima, zrovna jako teď, ale on držel ruku v kapse u tatínka a vlévalo se k němu teplo.“*<sup>59</sup> Lustig pracuje se vzpomínkami, tedy motivem paměti, jako s něčím, co už je odžité a co nemůže subjektu nikdo nikdy vzít. Tato utěšující minulost pomáhá jedinci přežít hrůznou současnost a zároveň ho ochraňuje před nejistotou budoucnosti.

---

<sup>58</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a ten druhý s dýkou, s. 70.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 76.

Ale ne vždy jsou vzpomínky něčím, co subjekt zachraňuje. U Jiřího Koláře či Jiřího Marka si můžeme všimnout, že pracují s motivem paměti naprosto protikladně. Pro tyto autory není paměť tím, co má člověka zachránit, ale tím, co jedince sžírá. Jak Kolář, tak Marek pracují s pamětí, v níž se nesmazatelně zakořenily vzpomínky na koncentrák a více či méně se promítají do života jedinců po osvobození. A tak nepřímí svědci demonstrují právě na motivu paměti, že ne vždy je paměť pro člověka záchranou. Jiří Kolář ač torzovitě, ale se zřejmým pocitem hrůzy a bolesti, v *Prométheových játrech*<sup>60</sup> zachycuje lidské zlo, ponížení miliónů i násilí, které v paměti člověka přetrvává ještě dlouho poté, co skončí nacistická okupace. A nejen že přetrvává, ono se transformuje a je dál implicitně či explicitně rozšiřováno těmi, kteří ho v sobě nosí a díky paměti nosit budou do konce svého života. Proto *děti Židů umučených v koncentračních táborech* tak bezprostředně hrají hru na plynování, proto *může být každý novým pánem koncentráku hrůznějšího*.

Už jednou jsme připomněli, že je v povídce Jiřího Marka *Hovoří matka*<sup>61</sup> zachycen především poválečný život matky, která ztratila své dítě v koncentráku. Tato povídka je postavená především na motivu vzpomínek, které jsou kladné i negativní. Matka má krásné vzpomínky na život před koncentrákem, na zážitky s manželem a dítětem, a tyto jediné ji drží při životě, protože má zároveň vzpomínky, které jsou zhoubné. A to jsou ty, které matce nedají zapomenout na situaci, při níž viděla jít své dítě do plynu. V povídce *Hovoří matka*<sup>62</sup> je tak motiv paměti představen jak ve svém kladném životodárném smyslu, tak ve svém záporném, kdy jsou vzpomínky pro jedince umožující.

Pro všechny povídky a deníkové záznamy je společné, že se oproti tvorbě těsně poválečné zaměřují spíše na psychologizaci jedince. Ať už jsou texty psány v zájmu jakékoli ideje, mají jedno společné. Podstatu nenachází ve fyzickém utrpení, o kterém se sepsalo množství memoárů, ale ve vyhoření člověka, které je následkem buď konkrétního osudového okamžiku nebo koncentráku vůbec. Nacházíme tu zjevný odkaz k tomu, že přežít koncentrák neznamena osvobodit se z koncentráku. Očitými svědky jsou ve své podstatě obě skupiny autorů, jedni svědčí o vykořenění lidí ještě za pobytu v koncentráku, druzí sledují, jak se koncentrák promítne do života po osvobození.

---

<sup>60</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d.

<sup>61</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d.

<sup>62</sup> Tamtéž.

Autoři to ve svých povídkách sledují na situacích, které se zdají být na první pohled banální. Ať už jsou to dětské hry na plynování, euforie z potrhané a špinavé punčochy či obyčejný zpěv, který člověku navrací lidskost, jsou to odkazy k všednodennosti, která je v koncentráku potlačena. A právě ne skrze velké činy, ale přes nejbanálnější potřeby a situace, spisovatelé nejméně předstávají šířavost a fatální dosah koncentračních táborů.



### 3. JEDINEC JAKO VÝCHODISKO

Aby čtenář došel rozumění uměleckému dílu (v našem případě literárnímu), je nutné vést rozhovor s textem. Gadamer dokonce mluví o *nekonečném rozhovoru* mezi čtenářem a textem, v němž se *slovo a pojem teprve stávají tím, čím jsou*. Tento *nekonečný rozhovor* je pro Gadamera řečí, která má *intersubjektivní charakter*, je tedy poplatná subjektům, které jsou zúčastněni aktu čtení: *„Jazykově textové procesy jsou utvářeny zúčastněnými subjekty. Vůči nekonstruktivistickému tvrzení o nemožnosti rozumění důrazně trvá na tom, že v jazyce, kultuře a literatuře je rozumění možné, ba nutné. Oproti Derridovi považuje Gadamer hermeneutické rozumění nikoli za emfatickou, nýbrž za epistémickou (poznání) kategorii. Intersubjektivita jazyka a rozumění nelze nikdy zcela zaručit a nikdy nebývá úplná, protože se vždy odehrává v dějinném, kulturním a osobním horizontu subjektů. ‘Intersubjektivní‘ a dialogický je v tom smyslu rovněž model literatury, který se jeví jako autorova odpověď na otázky, jež mu klade doba a současně čtenáře motivuje k tomu, aby našel odpovědi na nové otázky, před které jej text staví proto, že je jiný. Nutnost přenést se do perspektivy druhého se stává specifickou recepční podmínkou literatury, jejímž přičiněním se to, co je známé, představuje v nezvyklém a cizím světle, a zároveň to, co je cizí, je představeno jako známé. Literatura tak prohlubuje zkušenost, jak v přirozeném světě rozumíme sobě a cizímu, a rovněž zkoumá možnosti a meze této zkušenosti.“*<sup>63</sup>

*„To, co je známé, představuje v nezvyklém a cizím světle“*, právě takový byl smysl tvorby 50. l., která reflektovala válečné koncentráky. Čtenáři je představeno téma, které je sice ve všeobecném povědomí, ale recipientovo porozumění je novými reflexemi aktualizováno. Literární tvorba 50. l. koncentráky nereflektuje skrze hrůzy páchané na uvězněných obecně, ale zacílením na příběhy jednotlivců, které jsou často vytrženy z kontextu. Jací jsou tito jednotlivci, jejichž příběhy a často osudové okamžiky promlouvají skrze text ke čtenářům? Je možné zjistit, proč jsou hlavními postavami právě tito jedinci, na nichž je demonstrována zhoubnost koncentráku?

V povídkách a prozaických básních najdeme téměř vždy hlavní postavu, která má své jméno a jejíž konkrétní příběh je reflektován. Výjimkou jsou prozaické básně Jiřího Koláře, které se nevěnují subjektu, ale obecně odkazují k těm, kteří přežili

---

<sup>63</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, c. d. Intersubjektivita, s. 350 - 351.

koncentrační tábor. Jejich začlenění se do svobodného života není návratem do života před koncentrákem, ale naprosto novou existencí, která je od podstaty ovlivněna bytím v koncentráku. V ostatních povídkách nalezneme muže, ženy, dívky, chlapce, ale také psa, skrze jejichž příběhy je koncentrák představen v jiné podobě, než jakou doposud čtenáři z literatury znali. Z devíti hlavních postav v námi reflektovaných textech nacházíme čtyři mužské, čtyři ženské a jedno zvíře.

### 3.1 Ženské postavy v povídkách Rotterové a Marka

K ženským postavám inklinuje zejména Božena Rotterová, která ze čtyř povídek třikrát zvolila za hlavní postavu ženu: nevidomou dívku Gelindu, strážkyně umyvárny a dívku Jindru. K hlavní ženské postavě se přiklonil také Jiří Marek, a to v podobě matky, která vypráví o svém životním zlomu zapříčiněném koncentračním táborem.

Ženské postavy v povídkách Rotterové demonstrují svou sílu a odhodlání, které ženy mají i přes kruté podmínky v koncentracích. V textech se odrazily soudobé politické okolnosti, které žádaly emancipaci ženy. Zřejmě proto u Rotterové najdeme tolik odvážných žen a dívek, které navzdory nelidským podmínkám dokázaly v koncentráku odhodlaně pomáhat sobě i ostatním: „*To nic, pomůžeme jim, rozhoduje děvče a v této chvíli zpívá její hlas nejryzejší písní – písní solidarity! Je to strhující píseň; zanedlouho rozechvívá srdce obou strážkyň. Je rozhodnuto: počkají do půlnoci, pak pomohou oběma cizinkám do jejich bloku. Dokonce se usmívají představě, jak budou esesáci překvapeni, když místo čtyř přijdou jen dvě!*“<sup>64</sup> „*Zatím co jiné vřískaly jako opuštěná havraní mláďata, Gelinda jen mlčky stahovala rty a tiskla vyhublé pěstě jednu k druhé. Nikdy nežebronila o kousek chleba jako její malí vrstevníci.*“<sup>65</sup> Ženy jsou zobrazeny jako osobnosti, které jsou schopny žít v koncentráku s hrdostí. Pro soudobé čtenáře mohly být povídky realistickými reflexemi koncentráků, ale pro čtenáře, kteří k jejím povídkám přicházejí s delším časovým odstupem, tedy s širším historickým horizontem, je to už spíše tvorba schematická.

*„Pojem literatury v žádném případě není beze vztahu k příjemci. Bytí literatury není mrtvým přetrváváním odcizeného bytí, jež by bylo prožitkové skutečnosti pozdější epochy dáno simultánně. Literatura spíše plní funkci duchovního uchování s přenosu,*

<sup>64</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárny, s. 123.

<sup>65</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*. c. d. Poslední hra, s. 134.

*a proto do každé přítomnosti vnáší své skryté dějiny.*<sup>66</sup> Tyto *skryté dějiny*, které Rotterové povídky přináší, nejsou v první řadě dějinami koncentráku, ale dějinami socialistické ideologie, v jejímž duchu Rotterová tvořila, protože byla podobně jako ostatní autoři v 50. l. značně ovlivňována politizací umění. Zřejmé je to např. u vnitřní charakteristiky postav: *„V komsomolu měla desítky mladých lidí sobě podobných. Hořeli touhou poznat a změnit svět. Měli nejrůznější chyby, často byli nerozvážní, neukáznění, málo vytrvalí a přece dychtiví natolik, že se vždy znovu a znovu vraceli a z bezradnosti jednotlivců pak vyrůstalo sebevědomí kolektivu [...] Ať však měli jakékoli chyby, ať mnozí z nich byli svědomití nebo lehkomyšní, lehce vznětliví nebo těžkopádní, v jednom si byli všichni podobní: ve své lásce k životu a ve své nenávisti ke všemu, co život brzdí a ničí. Nejskromnější požitky jim skýtaly nejčistší radost. Dovedli se těšit z maličkostí: pohledem na parník, supající a rozlamující proudy vody, první rozkvetlou sedmikráskou [...].“*<sup>67</sup>

Ženy, které jsou nebojácné, dobročinné a oddané. To jsou hlavní postavy povídek Boženy Rotterové, kterými naplnila požadavky soudobé politické moci. Volba konkrétních postav sice měla explicitně odkazovat k těžkostem v koncentráku, ale implicitně čtenáře naváděla k socialistické ideologii.

Matka, která je hlavní postavou Markovy povídky, je zdrceným člověkem, jež není s to žít v poválečné svobodě, protože koncentrák (válka) jí vzal celou rodinu včetně dítěte. Z dialogu mezi textem a čtenářem vyplývá paradox všech přeživších, kteří se už ani na svobodě koncentráku nezbaví, protože na každém z nich zanechal určité stigma. *„Vystavuje-li se čtenář jinakosti textu a komunikativní hře s významy, která z textu vychází, pak jedinečným způsobem rozšiřuje a zintenzivňuje vlastní vnímání a kreativitu.“*<sup>68</sup> V tomto případě si čtenář své rozumění rozšiřuje o zřejmý motiv šířavosti koncentráků, které jedince ovlivňují i přesto, že ho přežili. Každý z osvobozených má své individuální fatální zkušenosti, které se mu budou vracet po celý zbytek života. Tento motiv destrukce člověka, která pokračuje i po osvobození, uplatnil ve svých prozaických textech také Jiří Kolář (viz níže).

Markova povídka na vykořeněném jedinci demonstruje také další motiv. Tím je nahodilost žalostného osudu, který nepostihl pouze tuto konkrétní *matku* (hlavní

<sup>66</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda*, c. d. Mezní postavení literatury, s. 152.

<sup>67</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 87.

<sup>68</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, c. d. Gadamer Hans-Georg, s. 258.

postavu), ale i mnoho dalších žen. Ty v povídce záměrně nevyjmenovává, ale *matka* jako hlavní postava je ve své podstatě jejich zástupným subjektem. Záměrně proto také zůstává *matka* bezejmenná, tedy obecně rodička. A v závěru povídky umocňuje nahodilost obdobného osudu slovy: „*Mé jméno je Marie, mé jméno je Káťa, mé jméno je Rachel, mé jméno je Penelopé. Mám tisíc jmen a jsem věčná matka celého světa.*“<sup>69</sup> I zde se odkazuje na nahodilost obětí koncentráku. Není důležité, zda *matka* viděla jít do plynové komory dítě své nebo dítě cizí, podstatné je, že byly vražděny děti: „*A nebyl-i to on, byl to jiný. Smrt však byla stejná pro všechny, smrt dětí, vedených v průvodu [...].*“<sup>70</sup>

### 3.2 Mužské postavy v povídkách Lustiga, Drdy a Rotterové

Ve čtyřech povídkách, kterými jsou texty Lustiga, Drdy a Rotterové, jsou hlavními postavami chlapi. Všichni mají svá jména/přezdívky: Lustig pojmenoval hlavní postavy svých dvou povídek Michael a Jiří, Rotterová Géza, Drda Bannerträger. Konkrétní jména hlavních postav vyzdvihují individualitu jedince, která opět odkazuje k tomu, co je společné pro autorské subjekty píšící v 50. l. minulého století o koncentracích: jedinec se svou individuální zkušeností s koncentračním táborem.

Lustig v povídce *Michael a druhý s dýkou*<sup>71</sup> umocňuje pozici jedince tím, že kromě hlavní postavy nepojmenovává vlastním jménem nikoho jiného. Vlastní jméno ostatních postav je opsáno vnější charakteristikou: „*Stařec se sem zatrpkle díval. Léta mu ohnula záda a silné bílé vlasy mu ležely rozházené a osamělé každý zvlášť na zažloutlé kůži hlavy. Měl znavené staré oči a ztěžka jimi plul podél nich. [...]* „*Scheise,*“ *zařval najednou vysoký muž s okem ze skla a zelené barvy, [...].*“<sup>72</sup> Obdobně tomu je ve druhé Lustigově povídce, v níž je hlavní postavou Jiří a kromě kterého je pojmenován vlastním jménem pouze *zrzavý Richard*. I ostatní postavy jsou bezejmenné a rozlišované jen podle hlasu: *drsný hlas, hrubý hlas, ženský hlas, hlas muže s kastrolem* apod. Lustigova povídka nejen že klade důraz na jedince v konkrétní situaci, ale také se omezuje na postavy mužské, především mladé/dětské či naopak starce. Michael i Jiří jsou chlapi, mladí muži, jejichž věk není přesně určen, ale čtenář ho může odhadovat z jednotlivých odkazů. V Lustigových povídkách představují tito mladí lidé odhodlanost

<sup>69</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d., s. 28.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>71</sup> LUSTIG, Arnošt. *Tma nemá stín*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 66 - 82.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 66 - 67.

ve svých činech a předčasnou dospělost vlivem koncentráku. Stařec je naopak obrazem smířenosti s osudem, který nechce měnit činy vybočujícími ze stereotypu, jimiž by na sebe upozornil. Sjednocujícím jsou pro tyto typy postav fatální okolnosti, které jim zásadně změni život, v krajním případě přivodí smrt. A to jak v případě, kdy se pokouší vymanit se ze stereotypu nějakým činem nebo naopak ve stereotypu zůstávají ze strachu, aby na sebe neupozornili: „*Nemáme tu žádné,*“ řekl stařec. *A opakoval: ,Nedostali jsme žádné. Nikdy nám nikdo nedával lopaty.’ Michael se odpoutal od boty. ,Ke mně,*“ zařval vysoký. *Stařec pokročil kupředu. Byl už tak starý, že s nebál, a natolik slabý, aby věděl, jak krátce by vzdoroval zdržením. [...] Michael viděl to všechno, co nenadále třesklo, pohyb černého kovu a prst na spoušti, jak udělal tu cestu po neviditelném oblouku. [...] Díval se, jak stařec, který chraptěl, padal k zemi.*“<sup>73</sup> Není důležité, zda je subjekt v koncentráku aktivní či pasivní vůči svému osudu, vždy z toho vyplývá marnost možné změny či záchrany.

Také Rotterová s Drdou zvolili chlapce jako hlavní postavy svých povídek. Rotterová romského chlapce Gézu, který není ani desetiletý, Drda mladíka, který je na hranici chlapectví a dospělosti odsouzen za vyvěšení rudého praporu na prvního máje, čímž veřejně podpořil socialistickou stranu. Drda naprosto zřejmě využil téma koncentračního tábora, do něhož neuložil ani tak subjektivní pohled na koncentráky, jako subjektivní pohled na socialistickou ideologii. Záměrem výběru tohoto typu postavy bylo zobrazení jedince jako vzoru pro kolektiv, jímž má být oslavován a vyzdvihován pro své činy.

Rotterová se skrze hlavní postavu romského chlapce pokusila zobrazit život v koncentráku z jiného pohledu než ostatní autoři. Neučinila tak skrze kruté zkušenosti a osudové okamžiky, ale prostřednictvím odkazu na základní potřeby, které se i v koncentráku snaží jedinec naplnit. Ještě nigramotný Géza ukradne knihu, protože je v jeho představách kouzelným pokladem, jež mu dopomůže dostat se za zdi koncentráku. Nerozlučitelné písmo mu však nedá možnost tohoto úniku, což je pro něj i jeho malého kamaráda velkým zklamáním. Toto zklamání odvrátí dívka, která je naučí číst. Zacílením na nigramotného chlapce toužícího po poznání jsou zachyceny všednodenní okamžiky v koncentráku, které nemusí být nutně tragické. Ale hlavním

---

<sup>73</sup> LUSTIG, Arnošt. *Tma nemá stín*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 69.

motivem je život jedince, který v koncentračním táboře nesestává pouze z hrůzných zážitků, ale také z pokusů o naplnění základních potřeb člověka.

### 3.3 Děti a pes

V povídce Ludvíka Aškenazyho je hlavní postavou německý ovčák, jehož reflexe světa, potažmo koncentračního tábora, nabývají jiné povahy, než je tomu u předchozích autorů. Pes, ač v některých situacích polidštěn, si mnohé vysvětluje svérázně, Brutovy reflexe jsou proto často naivní: *„Psi nevědí, jak se jmenují města, kde žijí. Ale tohle bylo psí město, a tak mu Brutus jméno dal. Říkal mu Kotcůmoc, nebo Kupakostí, neb krátce Čubčín. V podstatě to bylo cvičné středisko policejních psů pro zvláštní účely, umístěné v krásné lesnaté krajině, nedaleko malého koncentračního tábora T. Tábor nikdy neměl stálé osazenstvo, byla to jen předsín k pecím, na které byl napsán REINIGUNGSBÄDER.“*<sup>74</sup> Už samotný popis prostředí prostý všech komentářů, a také kontrast *krásné lesnaté krajiny a malého koncentračního tábora* podněcuje závažnost tématu. V této kapitole je ale podstatnější individualita hlavní postavy. Brutus vede vnitřní monology, případně dialogy s ostatními psi, ale velmi často jsou jeho myšlenky prezentovány vševědoucím vypravěčem. Německý ovčák většinu toho, co reflektuje, nehodnotí, často to pouze líčí, a tak jeho reflexe působí velmi prostě. Čtenář pak vše zcela jednoduše dekoduje, čímž je aktivizován po celou dobu aktu čtení. Pes, jako hlavní postava, je nejen vhodným subjektem, skrze jehož reflexe je možné aktualizovat téma koncentráku, ale je především zástupným znakem pro nahodilost konkrétního jedince. Je jedno, zda je hlavní postavou zvíře, dítě, dospělý, žena, muž, uvězněný či ten, kdo vězní, každého koncentrační tábor pohltní: *„A lidé, kteří se snaží za každé situace zachovat si zdání normálního života, volali na sebe tmou: ‚Máňo, máš aktovku?‘ Anebo: ‚Panie Emilu, panie Emilu, gdzie pan jest?‘ A ještě: ‚Reb Jicchok, ich trug ihr Bjortt. Haben sie nicht mojrre?‘ Nebo: ‚Herr Doktor Guggenheim, bitte zu unrer Richter, sie hat Kopfschmerzen.‘ [...] Nakonec přijel vlak a všechno bylo jako vždycky. Jen Emila již nevolali, ale Mietka; a hlava bolela jinou dceru jiného doktora.“*<sup>75</sup>

Povídka je tak díky postavě německého ovčáka nadčasovým vykřičníkem poukazujícím na zlo, které se může opakovat. Neustále dokola může místo *Růženy, Emila* či *Mietka* trpět někdo jiný, a to za různá absurdní provinění, dokud nebude potlačena touha po nadřazenosti a zaprodání se za zdánlivý blahobyť: *„[...] pach*

<sup>74</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 65 - 66.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 74.

*spáleného masa, mazlavého mýdla a dusivého kouře, který do sebe nassával pryskyřici lesů a unášel ji do mraků, spolu s molekulami uhlíku, jež bývaly lidským tělem. Ale to všechno nechávalo německého ovčáka v klidu, protože jíst dostával pravidelně a hojně. Zato málo pracoval, spíš se bavil.“<sup>76</sup>*

Pokud jsme se o hlavní postavě německého ovčáka Bruta zmínili jako o subjektu, který díky své neznalosti lidského světa reflektuje konkrétní situace a události poměrně naivně, mohli bychom to tvrdit i v případě dětských hrdinů. *Géza, Hans* i *Gelinda* (Rotterová), ale také *děti umučených židů* (Kolář) mají svá jednání ovlivněná životem v koncentráku. Vzhledem ke své nezralosti jsou to však jednání paradoxní: „*Jsou to děti Židů umučených v koncentračních táborech, děti, o nichž nikdo neví, komu patří nebo čím jsou, protože v době, kdy je odtrhli od rodičů, neuměly chápat a ani mluvit. [...] Na transport. Hra spočívá v neustálém pochodování, lezení po kolenou, plaze ní se, při čemž má jedno z dětí prut a ostatní stále bije přes obličej, nohy, všude tam, kde to nejvíc bolí.“<sup>77</sup>* Každý, kdo koncentrák přežije, je podle Kolářových prozaických básní navždy poznamenán, a to i po osvobození, protože ani po té strach z opakování těchto hrůz nekončí. Jsou to právě děti, které *neuměly chápat a ani mluvit*, když v koncentráku přežily své rodiče. A tak se i na svobodě chovají tak, jak se naučily za zdmí koncentračního tábora, odkud si s sebou nesou stále přítomné zlo plynoucí z jejich prostých zkušeností. Zlo, které se opět může znovu transformovat.

Jak zvíře, tak děti jsou sémantickým prostředkem, který aktualizuje téma koncentračních táborů. Čtenář totiž na koncentráky nahlíží skrze dětské/psí stanovisko, tedy z jiného úhlu pohledu, než jak tomu bylo v reflexích vydaných do konce 40. let. Děti a pes jako hlavní postavy jsou jedním z nových prostředků, ke kterým se začali přiklánět autoři v 50. l. Někteří tyto dětské, potažmo dospívající postavy využili k proklamaci socialistické ideologie (Rotterová částečně, Drda zcela), jiní se pokusili zachytit šířavost koncentráků, které se nedalo vyhnout (Lustig, Aškenazy), a která pokračovala i po osvobození (Kolář, Marek). Postavy dětí, mladých či zvířat ale v povídkách/prozaických básnících naskýtaly možnost zobrazit koncentrační tábor z jiného úhlu, než který byl do té doby publikován.

---

<sup>76</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 66.

<sup>77</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. Jásající hřbitov, s. 102.

### 3.4 Subjekt v titulu

Výběrem a typologií hlavních postav bylo možné vysledovat, na jaké otázky jsou povídky, prozaické básně odpovědí, jaký subjektivní pohled měl autor na koncentrační tábory. Nejen výběr a typologie postav odkazuje k tomu, na co byla/jsou literární díla odpovědí. Jistě by k tomu přispěly i kapitoly vztahující se k prostoru, vypravěči, dialogům či monologům, názvům povídek/souboru apod. My tuto kapitolu budeme věnovat právě titulům, které mají povídky či soubor prozaických básní, protože právě tyto tituly více či méně korespondují s jedincem, jemuž jsme věnovali předchozí část této kapitoly.

K čemu odkazují jednotlivé názvy povídek/souboru? Na jakou otázku jsou odpovědí? Můžeme už v jednotlivých názvech nalézt souvislost s hlavní postavou? Proč jsou některé tituly symbolické a jiné vše říkající?

#### 3.4.1 Kam nás vede Prométheus s Brutem?

Ludvík Aškenazy a Jiří Kolář zvolili tituly povídek/souborů symbolické. Název povídky *Brutus* je inspirován osobností ze starověkého Říma Iuniem Brutem, potažmo latinou, *Prométheova játra* zase Prométheem z řecké mytologie. Heslo ‚Brutus‘ je v *latinsko-českém slovníku*<sup>78</sup> přeloženo jako: *nesmyslný, nechápavý*. Ale nesmíme zapomenout ani na jména: *Marcus Iunius Brutus* a *Decimus Iunius Brutus*<sup>79</sup>, kteří se podíleli na atentátu na Caesara. Marcus Iunius Brutus se podílel na samotném zavraždění diktátora, čímž měl být nastolen mír a lid měl být podle představ atentátníků osvobozen od samovlády. Po atentátu se ale stal pravý opak. Prométheus vrahem sice nebyl, ale sám byl neustále vražděn, dokud nebyl osvobozen ze svého trestu. Podle řecké mytologie byl Prométheus Titánem a dokonce bratrancem samotného Dia. Právě Diem byl potrestán za nevýslovnou drzost, za poznání, které dal lidem (oheň, poznání nerostných surovin, bylin...). Prométheus byl potrestán přikováním těžkými okovy ke skále a každodenním vytrháváním jater ze svého těla:

*Zde skalnatý ten útes rozdrtí  
můj otec hromem, bleskem bouřlivým,  
tvé tělo skryje v jeho sutinách,*

<sup>78</sup> [Http://translate.google.com/#](http://translate.google.com/#) [online]. c2010 [cit. 2011-07-24]. Google překladač. Dostupné z WWW: <<http://translate.google.com>>.

<sup>79</sup> KOLOUCH, Alexandr. [Http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1381](http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1381) [online]. 01. 09. 2004 [cit. 2011-07-24]. Antika. Dostupné z WWW: <[antika.avonet.cz](http://antika.avonet.cz)>.



*a budeš pohřben v náručí těch skal.  
A dlouhý, předlouhý čas uplyne,  
než budeš na světlo zas uveden.  
A orel, okřídlený Diův pes,  
krvavý dravec, bude celý den  
ti drásat tělo v cáry veliké,  
ten nevítaný, hrozný hodovník,  
přilétat bude, hltavec, a pást  
se na tvých játrech zčernalých.<sup>80</sup>*

Název Kolářovy sbírky zcela zřejmě odkazuje k marnosti, která plyne z bezvýsledné snahy něčemu zabránit, něco změnit. Následkem Diova trestu bylo každodenní mučení Prométhea orlem. I člověk neustále povede bezútešný boj ve svém životě, ať už to bude boj s politickými systémy, přetvářkou, lží nebo degradací umění. Každý jedinec je svým způsobem Prométheem, kterému jsou dennodenně vytrhávána játra s větší či menší bolestí. Proto se Kolář zmiňuje o *hrách dětí umučených židů*, které se zabavují hrami na *transport, plynování, popravu* či *bytí*. Zlo totalitního systému totiž neskončilo ani po smrti uvězněných a zrušením nacistických koncentračních táborů, implicitně zůstává i v některých přeživších, aniž by si to mnozí uvědomovali. Pokud bychom se drželi historických faktů, pracovní tábory nastolil také navazující socialistický režim, a tak byla Kolářova úzkost a beznaděj prolínající se všemi deníkovými záznamy na místě.

Na jakou otázku je tedy název sbírky *Prométheova játra* odpovědí? Kolář deníkovými záznamy, kterým dal název odkazující k věčnému utrpení, odpověděl na soudobou politickou situaci a postavení člověka v životě. Ten je bez možnosti výběru nucen buď přizpůsobit se, nebo neustále vybočovat a dennodenně trpět. Kolář sice nemá ve svých deníkových záznamech jednu hlavní postavu, ale i tato nekonkrétnost koresponduje s titulem, trpícím Prométheem se totiž může stát kdokoliv – jsme jím všichni.

Zapomenout bychom ale neměli ani na název druhého oddílu *Prométheových jater – Jásající hřbitov*<sup>81</sup>, ze kterého jsme čerpali deníkové záznamy. Spojení zdánlivě nespojitelného, symbolika protikladu - to jsou principy, z nichž Kolářova tvorba čerpá

<sup>80</sup> AISCHYLOS. *Prométheus*. Praha : Regleta, 1994. Překlad Ferdinand Stiebitz. ISBN 80-901796-0-6.

<sup>81</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. *Jásající hřbitov*, s. 45 – 136.

už ve svých kolážích, a které často nacházíme právě i v literatuře. Titul *Jásající hřbitov* odpovídá na zmatenost a roztříštěnost světa, jako kdyby chtěl poukázat, že „na hloupou otázku hloupá odpověď“, svět volá po hlouposti, ať je mu tedy hloupost dána. Lepší je zemřít, než marně opanovat šílenství doby - vykoupením každého trpícího Prométhea může být pouze smrt, která je přijímána radostně.

Pro symbol z dávné historie se rozhodl také Ludvík Aškenazy, když svou povídku, ale i hlavní postavu, nazval Brutus. Jak už jsme ozřejmili, mohl Aškenazy odkazovat tímto názvem a jménem hlavní postavy k latinskému překladu: *nesmyslný, nechápavý* nebo k vrahovi Caesara, tedy k Brutovi. Pokud se budeme držet výkladu hesla z *latinského slovníku*<sup>82</sup>, Zjevně se dostaneme k hlavní postavě, tedy německému ovčákovi Brutovi, a to nejen pro jeho vlastní jméno, ale také pro jeho nesmyslné a nechápavé vystupování. Brutova prostá chápavost mu dá vykonávat daviče Židů a jiných transportovaných vězňů pouze výměnou za to, že „[...] *jíst dostával pravidelně a hojně. Zato málo pracoval, spíš se bavil.*“<sup>83</sup> Souvislost ale najdeme i v případě druhého výkladu, kdy je Brutus Caesarovým vrahem. Protože i německý ovčák přivodí smrt své původní paničce Židovce Růženě Vohryzkové, ale ani tato smrt nikam nevede. Spojitost s hlavní postavou je tedy zřejmá a na co je tento titul odpovědí? Jistě bychom mohli najít více otázek, ale podstatné je pro nás tázání se po tom, jak je možné, že se něco takového, jako je genocida v koncentračních táborech, mohlo v historii lidstva odehrát? Odpovědí je nejen bezuzdná tyranie, ale především nevědomost, kvůli níž se mnozí bezděčně zaprodali.

Aškenazyho povídka *Brutus* patří do souboru s názvem *Psí život*<sup>84</sup>, a tak tento titul opět implikuje psa, který je hlavním hrdinou. V povídce *Brutus* německý ovčák v mnoha ohledech myslí a jedná jako člověk, a tak zde nacházíme zřejmý odkaz na bajku, která je naučným vypravováním, v němž zvířata vystupují jako lidé. Opět se dostáváme k tomu, o čem jsme se zmínili výše – pes představuje člověka, který bez zjevných záměrů a vzhledem ke své nevědomosti, napomáhá k vraždění v koncentracích. Nejedná se pouze o vraždění explicitní, ale také implicitní, kdy *Brutus* napomáhá při přesunu transportu do plynových komor nebo vystraší jednu z transportovaných (*Hebkou*) natolik, že se jí zastaví srdce strachem. Protože má bajka

---

<sup>82</sup> [Http://translate.google.com/#](http://translate.google.com/#) [online]. ©2010 [cit. 2011-07-24]. Google překladač. Dostupné z WWW: <<http://translate.google.com>>.

<sup>83</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 66.

<sup>84</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 45 – 83.

prvky naučné, měl by se čtenář z této nevědomosti také poučit, aby se sám nestal nevědomým strůjcem zla.

### 3.4.2 V souvislosti s Lustigem

Arnošt Lustig dvě povídky ze souboru *Démanty noci* nazval *Začátek a konec* a *Michael a druhý s dýkou*. Z formálního hlediska je zřejmá dualita, která je implikovaná spojkou ‚a‘ v každém z titulů. Samotný název souboru odkazuje čtenářovu imaginaci k tísni a marnosti, které jsou navozeny slovem *noc*. *Démanty* poukazují na hvězdy, které jsou na noční obloze nedosažitelné, hvězdy, které nás sice z temné noci vytrhují, ale nikdy k nim nemůžeme dospět. *Démanty noci* tedy jako symbol bezvýchodnosti z přítomné situace, v níž se subjekt nachází. Koresponduje ale tato symbolika titulu souboru s názvy jednotlivých povídek?

*Začátek a konec* značí ohraničenost, ale zároveň souvislost, protože bez začátku by nemohl být konec. Tento název povídky odkazuje k hlavní postavě, kterou je Jiří usínající v baráku koncentračního tábora. Jiří přemítá o tom, jak by reagoval dozorce SS poznamenaný maláří stálým úsměvem, kdyby se na něj Jiří ráno usmál. Jeho přemítání i plány přeruší nálet, po kterém jde odklízet trosky zapříčiněné výbuchem. Na stromě zahlédne zbytky těla ještě stále se usmívajícího dozorce SS, a to je pro Jiřího konec nejen jeho prostého plánu, ale konec vůbec. Všudypřítomná smrt masy lidí se promění ve smrt konkrétní, která ho zlomí. Lustigova povídka tak odpovídá na to, jak koncentráky zmařily život jedinců i za těch nejbanálnějších situací, z nichž není úniku.

Název povídky *Michael a druhý s dýkou* symbolizuje, podobně jako předchozí titul, vymezení, které je v našem případě vymezením postav. *Michael* jako konkrétní osoba s vlastním jménem, *ten druhý* jako odkaz k osobě v opozici, jíž může být kdokoliv. Opět se tedy již přes název dostáváme k hlavní postavě, skrze níž je individualita reflektována. Právě protiklad vložený již do názvu povídky značí důraz na konkrétního jedince. Přesto si je ale čtenář vědom, jaká postava z příběhu je tou, kterou staví Michaelovi do opozice, a to díky strohé vnější charakteristice (*s dýkou*). S tímto postupem se u Lustiga setkáváme také v povídce *Začátek a konec*, kde se hovoru s Jiřím účastní také *muž s kastrůlkem, drsný hlas, hrubý hlas* apod. Znovu se ale dostáváme ke konkrétnímu individu, protože těmito obecnými charakteristikami je postavení individua vyzdvihnuto. A tak je čtenáři již v samotném názvu povídky

předasláno, že tím, kdo je důležitý, je samotný jedinec, protože v koncentracích netrpěly masy lidí, ale každý sám za sebe.

### 3.4.3 Patrné už z titulu

Kolářovy, Aškenazyho i Lustigovy názvy povídek/souborů jsou symbolické a implicitně odkazují nejen ke zvolenému tématu, ale také ke konkrétním hlavním postavám. Naopak tituly povídek/souborů Rotterové, Marka i Drdy jsou bez hlubší symboliky a zcela zřejmé, a tak čtenář sice nemá problém s interpretací, ale zároveň není podněcována jeho imaginace.

Jiří Marek pojmenoval svou povídku *Hovoří matka*, což čtenáři evokuje hned několik skutečností. Sloveso *hovořit*, které je použité ve 3. osobě, čísla jednotného a času přítomného prozrazuje, že bude čtenáři v povídce sdělováno svědectví, a to v monologickém podání subjektu. Druhá část názvu *matka* dává na vědomí konkrétní informace o subjektu, který bude mluvčím. Bude jím žena, jejíž svědectví se dotkne vztahu matky a dítěte či jejich konkrétních dětí, jinak by totiž Marek nepovažoval za nutné specifikovat mluvčího jako matku. Čtenář tak už k samotnému textu přichází s předporozuměním, které autor vložil do titulu povídky.

S předporozuměním čtenář přistupuje i k textům Rotterové, jejíž názvy explicitně neodkazují k hlavní postavě, ale k motivu povídky. Všechny čtyři, s nimiž pracujeme, mají dvouslovný název. Vždy jde o substantivum a k němu se vztahující přívlástek, který pojmenovává vlastnosti substantiva: *Poslední hra*, *Zachráněný poklad*, *Vytoužené setkání*, *Scéna z umyvárny*.

Čtenář z názvu *Poslední hra* poznává, že závěr povídky bude nenávratný a beznadějný, a tak nebude možnost nápravy. Stejně špatný průběh evokuje titul *Scéna z umyvárny*, který místně určí, kde se bude děj odehrávat a zároveň odkáže k jisté hádce či nedobrému výjevu v těchto prostorách. Optimističtější jsou názvy dalších dvou povídek. *Vytoužené setkání* celkem jasně čtenáři sděluje, že hlavní postava dosáhne setkání, které si usilovně přála, což je také jeden z hlavních motivů povídky. Názvem *Zachráněný poklad* autorka předaslala uspokojivý konec, ale zároveň napětí, které by se mělo v povídce objevit v korespondenci se zachraňováním pokladu. Rotterová vydala tyto čtyři povídky v souboru *Rozchody a setkání*, který je symbolickým názvem odkazujícím k příběhům s dobrým i špatným koncem, ale především těm

s optimistickou budoucností, protože po každém více či méně horším rozchodu ‚musí‘ přijít radostné setkání. Radostné setkání jednotlivců i kolektivu.

Jan Drda vydal povídku *Prapor* v souboru *Krásná Tortiza*, což je zároveň název jedné z povídek poukazující na radostnou přítomnost i budoucnost socialistického národa. Tento socialistický podtext zaštiťuje všechny povídky včetně *Praporu*, a tak je zřejmé, že název přímo souvisí se symbolem socialistické moci – rudým praporem, jímž se má veřejně manifestovat příslušnost k socialismu a optimistická budoucnost. Proto je i samotný název povídky odkazem k jejímu obsahu, který bude manifestem socialismu v duchu radostného budovatelství.

### 3.5 Titul bez subjektu i s ním

Kolářovy, Aškenazyho i Lustigovy povídky mají už ve svých názvech, která odkazuje nejen k některému z motivů, ale také k samotnému tématu povídky/prozaické básně. Výklad symboliky mnohdy vyžaduje znalost historie či literatury, a tak už samotný název definuje, že povídka je určena pouze pro ty čtenáře, kteří jsou schopní adekvátní interpretace. Názvy navíc vždy korespondují s hlavní postavou, individuem, jehož úděl je zakomponovaný právě již v samotném titulu. Čtenář ale tuto souvislost může odhalit teprve tehdy, když povídku/prozaickou báseň interpretuje. Pak nachází v symbolice názvu také autorovu odpověď na otázku, která vyvstávala ze soudobé problematiky individua ve světě poznamenaném koncentračními tábory. Tato symboličnost mohla vyplývat jak z nutného zastření pravého smyslu, kvůli němuž by mohla dobová cenzura vydání textů zakázat (*Prométheova játra* Jiřího Koláře byla vydána až v samizdatu r. 1979), ale také vymanění se ze schematičnosti, která ovládla českou literaturu již na konci čtyřicátých let.

Naopak Drda, Marek a Rotterová zvolili názvy povídek bez hlubší symboliky, která by mohla některým čtenářům zkomplikovat výklad jejich smyslu. Podstatné pro texty totiž bylo, aby již název ozřejmil samotné sdělení. Povídka pak nabízela obdobně jasný výklad bez většího sémantického zatížení. Pro Drdu, Marka i Rotterovou bylo důležité masové přijetí povídek/povídkových souborů, a tak bylo nutné přizpůsobit je i té nejprostší čtenářské vrstvě ve formě i obsahu.

## 4. MYSLET SMYSLY

Každý zdravý člověk je vybaven pěti základními smysly, jimiž se v životě řídí, je to zrak, sluch, čich, hmat a chuť. To, v jaké míře je ten který smysl využíván, je u lidí obdobné. Nejčastěji zdravý člověk využívá k poznání, uchování a vybavení zkušenosti se světem sluchu a zraku. Jistě je tu hned připomínka, že hraje roli prostředí či situace. Je také možné, že sami lidé z nejrůznějších oborů mají vytříbený smysl vycházející z oblasti, v níž se pohybují. A tak bychom se možná po nějakém psychologicko-sociologickém výzkumu mohli dopátrat toho, že malíř má větší cit pro vnímání světa zrakem nežli sluchem, dirigent přesně naopak, rozhlasový hlasatel si všímá nejprve barvy hlasu, psycholog stisku ruky, prodavačka parfémů vůně člověka, která přece vše prozradí. A co teprve lidé s postižením. Tady můžeme s jistotou tvrdit, že nevidomí se orientují především sluchem a hmatem, neslyšící zrakem atd. Všemi pěti či méně smysly, které člověk má, vnímá svět kolem sebe, reflektuje ho, posléze soudí a svou zkušenost si uloží, aby ji mohl později opět využít. Člověk si tak utváří pět podtypů pamětí podle konkrétních smyslů: paměť vizuální, akustickou, hmatovou, čichovou a chuťovou.<sup>85</sup>

Pamatujeme si vůně i pachy, které nám evokují celé situace nebo si naopak vzpomeneme na situaci, která se nám zobrazí ve všech barvách a detailech, které mohlo oko zachytit, ale vůni, chlad či hlasitost už ve své mysli nenalzáme. Nezapomínáme chuť jídel, která na základě toho po celý zbytek života nejíme či naopak vyhledáváme, víme, že jehla píchá, a tak v ordinaci omdléváme při pouhém pohledu na ni, orosíme se při zvuku stomatologické vrtačky, ale třeba také při zvuku úplně jiném. Smysly nám dávají poznat svět, získat zkušenosti s ním, a ty pak cíleně či nevědomky využívat ve svém životě. Proto se budeme smysly zabývat i v následující kapitole.

Každá z povídek představuje narativ, který chce čtenáři zobrazit. Většina z těchto narativů pracuje se smysly, respektive s jedním smyslem znatelně více než se smysly ostatními. Jsou také povídky - prozaické básně, které naprosto či z velké části při popisu postavy/situace vnímání některými smysly postrádají. A tak čtenář při četbě

---

<sup>85</sup> Jednotliví odborníci se v názorech na rozčlenění paměti liší, proto jsme v tomto ohledu vycházeli z *Psychologického výkladového slovníku* (JANOŠEK, Jaromír; HOSKOVEC, Jiří; ŠTIKAR, Jiří. *Psychologický výkladový atlas*. Praha : Karolinum : Academia, 1993. Paměť, s. 166 - 168. ISBN 80-7066-716-8.), který se zabývá pamětí také z hlediska jednotlivých smyslů. V kapitole *Paměť* uvádí, že podle charakteru psychické aktivity můžeme paměť rozlišit na názornou (uchovávání představ, obrazů, tvarů, zvuků, chutí, vůní), pohybovou (zapamatování pracovních a sportovních návyků jako je fyzická šikovnost, zručnost apod.) a slovně logickou (ta je rozhodující v procesu osvojování vědomostí – pojmů, myšlenek, čísel, symbolů). Přičemž paměť názorná se podle autorů může rozlišovat podrobněji, a to na paměť: zrakovou, sluchovou, čichovou a hmatovou

*Jásajícího hřbitova*<sup>86</sup> nechutná, nesahá, ani neucítí, pouze jednou uslyší *tichý povel* a jeho pohled je bezbarvý. Bez hmatu i chutě se obejdou povídky *Hovoří matka*<sup>87</sup> či *Vytoužené setkání*<sup>88</sup>.

Jaké smysly považovali autoři reflektovaných textů za natolik podstatné, že v povídkách převládají? Které byly naopak naprosto nedůležité, že se objevují velmi sporadicky či vůbec? Je zřejmé, proč se v povídce/prozaické básni využívá k imaginaci čtenáře toho kterého smyslu? Jakou funkci plní upřednostňovaný smysl v textu?

#### 4.1 Cítit pachy a čpící vůně

**Smysl, ... 4. schopnost člověka i zvířat vnímat vnější svět příslušnými orgány: jeden z pěti s-ů; vnímání s-y smyslové.**<sup>89</sup> Jeden z výkladů hesla *smysl* se ve *Slovníku spisovné češtiny* obrací k pěti smyslům, které mají lidé, ale také zvířata. Zvířata podle toho, k jakému druhu náleží, využívají smysly v různé míře. Krtek nejvíce čich i hmat, orel zrak, netopýr sluch a pes čich, protože čich má mnohem vytříbenější než zrak, který mu nedává vnímat barvy, ale pouze stupně šedi. Je proto nasnadě, že v povídce *Brutus*<sup>90</sup>, jejíž hlavní postavou je německý ovčák, dominuje právě čich.

Brutus svět poznává především skrze pachy: „*Neznali se a museli se očuchat.*“<sup>91</sup>, ale také si vzpomínky vybavuje na základě toho, co kdy vyčuchal: *A potom mu bylo, „jako by stoupal po schodech, v domě, který měl mnoho pater, a jedno vonělo převařeným mlékem a druhé ovládal jemný prach, který sedává na knihy, a z třetího se linula vůně šerťáckého mýdla, sladkého potu a ovčí vlny, kterou lidé setkávají v látce. Ta vůně byla taková jako srst Livie, Brutovy matky, která hlídala ovce za mlada v Kalábrii.*“<sup>92</sup> Paměť, která je jedním ze stěžejních motivů povídek reflektujících koncentráky, je tu takřka poprvé ve spojení především s čichovými vjemy. Právě skrze ně se vybavují konkrétní situace. Brutus navíc třídí na vůně a pachy, vůně evokují něco kladného, milého, krásného, pachy naopak něco ošklivého, nedobrého, ale i samotné zlo. Nakonec *se naučil rozeznávat dobré a zlé čuchem.* „[...] *když ucítil nenáviděný pach, srazil člověka k zemi. [...] Ted' ležela před ním celá, vonící špekem, solí a*

<sup>86</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. *Jásající hřbitov*, s. 45 – 136.

<sup>87</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d.

<sup>88</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d.

<sup>89</sup> Ústav pro jazyk český. *Slovník spisovné češtiny : Pro školu a veřejnost*. Vyd. 4. Praha : Academia, 2009. s. 399. ISBN 978-80-200-1446-7.

<sup>90</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. *Brutus*, s. 45 – 83.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 78.

*majoránkou, dlouhá, tlustá, vyzývavá; zároveň vzdávající se. Je tak krásná, pomyslel si pes Brutus [...].*<sup>93</sup> Je takové množství pachů, které mají nespočetně odstínů, že je možné uložit si jeden předmět/událost v několika mutacích podle toho, jaký má atribut.

Jako kdyby čich stačil ke vnímání světa, jako kdyby byl nadřazený ostatním smyslům. Zdá se, že možnosti čichového aparátu jsou u člověka i u psa totožné, podle Bruta totiž může člověk cítit ty samé pachy jako pes, navíc v téže intenzitě, ale nedokáže to, protože ho to ještě nikdo nikdy nenaučil: „*Je škoda, že se s lidmi nemůžeme o všem dohovoreit, mohli bychom je naučit rozeznávat dobré a zlé čuchem.*“<sup>94</sup> Čichu je tak přisouzeno nejen vnímání vůní a pachů konkrétních, ale také abstraktních, kterými jsou např. pach dobra a zla, smrti či strachu.

Aškenazy tím, že dosadil za hlavní postavu psa, jehož předností je čich, kterým svět kolem sebe poznává, představil ve své povídce další možný způsob reflexe nacistických koncentráků. Jistě najdeme také v dosud vydaných textech odkazy na vzpomínky skrze konkrétní pachy či vůně, ale Aškenazy na tomto motivu vystavěl celý příběh, což je v komparaci s ostatní tvorbou reflektující koncentráky inovační způsob zpracování této látky. Čtenář *jen* nepozoruje události a dění v koncentráku, ale aktivně při své interpretaci zapojuje jeden ze smyslů, který se v literatuře objevuje zřídka – čich. Pokud má čtenář zkušenost ze svého reálného života, vybavují se mu pachy, které Brutus cítí: *pach spáleného masa, mazlavého mýdla a dusivého kouře; zatuchlina; kořený pach její krve; smrděl zvlhlou peřinou...*, ale také jsou to vůně: *ve třetím už voněla Hebká, šeríkovým mýdlem; vonící špekem a majoránkou; jedno vonělo převařeným mlékem; ta vůně byla jako srst Livie, Brutovy matky, která hlídala ovce jen za mlada;* apod. I když je Brutus v mnoha případech polidštěný (vnímá více barev, než je pes ve skutečnosti schopný rozeznat, přemýšlí nad souvislostmi, které není pes v běžném životě s to pochytit), nejsou tyto odchylky od skutečnosti spornou otázkou při interpretaci. Je to především proto, že apriori nejde o představení toho, jak se cítil pes v koncentračním táboře, ale jde o jiný pohled na hrůzy v koncentráku, které mají toto zautomatizované téma čtenářům aktualizovat.

Kolář ani Drda nic, co by evokovalo jakoukoli představu skrze čich, ve svých povídkách – prozaických básních nepoužili, obdobně je na tom Arnošt Lustig. Ten se v každé ze svých povídek omezil na jedinou glosu, v obou případech negativní: „*Jenže*

---

<sup>93</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 51, 77, 54.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 51.



to byla noc s temným kouřem, který byl hustý a nesnesitelně čpěl spálenými lidskými kostmi a stoupal vzhůru, jako cesta odněkud někam.“<sup>95</sup> „Je tu smrad,[...]“<sup>96</sup> Na pouhou jednu poznámku vztahující se k čichu se omezil ve své povídce také Marek: „[...] válka [...] *Není to dobré slovo, myslím si, je příliš měkké; mělo by skřípat, řinčet, mělo by bolet, mělo by páchnout střelným prachem a spečenou krví ...*“<sup>97</sup> Narozdíl od Lustiga, který pachový vjem využil k popisu koncentráku, Marek spojuje čich se vzpomínkami, protože vždy, když se řekne *válka*, by si měl člověk vzpomenout na *pach střelného prachu a spečenou krev*, jedině tak toto slovo nezevšední a nestane se pouhým pojmem. Podobně jako v Markově textu, je také v povídce *Poslední hra*<sup>98</sup> Boženy Rotterové využito čichového vjemu jako vzpomínky - vůně jehličí malé Gelindě uvězněné v koncentráku připomíná domov. U Rotterové je to ale jedna z mála pasáží ze všech čtyř povídek, ve které čich spojuje s vůněmi. V ostatních povídkách jsou to hlavně pachy, které evokují špatné situace či následky. Proto se také v povídkách *Zachráněný poklad*<sup>99</sup>, *Vytoužené setkání*<sup>100</sup> a *Scéna z umyvárny*<sup>101</sup> objevují především slova jako: *těžký zápach, čpí, zapáchá, cítí z nich krev*.

Čichové vjemy, a to ať pachy či vůně, jsou v jednotlivých povídkách vždy spojeny s aktuálním vnímáním přítomnosti nebo se vzpomínkami. Arnošt Lustig sice tento smysl ve svých povídkách příliš nevyužil, ale pokud ano, bylo to vždy ve spojení s percepcí přítomného okamžiku. Obdobně tento leitmotiv zpracovala Božena Rotterová, která čichovými vjemy dotvářela přítomnou atmosféru prostředí koncentráku, pouze v povídce *Zachráněný poklad*<sup>102</sup> spojila vůni se vzpomínkou na domov (viz výše). Pro Jiřího Marka byl čichový vjem vzpomínkou, která musí být pro každého jedince stále aktuální především proto, že minulost nesmí být zapomenuta. Jedině tak se nebude opakovat válka, genocida, ponižování.

Je tedy zřejmé, že autoři, kteří čichových vjemů ve svých povídkách využili okrajově, jimi spíše dokreslili prostředí a děj odehrávající se v přítomnosti. Naproti všem zmíněným stojí povídka Aškenazyho, v níž je čich nejdůležitějším smyslem, který jednak evokuje minulost (konkrétní vzpomínky), jednak popisuje přítomnost (prostor,

<sup>95</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 76.

<sup>96</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Začátek a konec, s. 59.

<sup>97</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d., s. 13.

<sup>98</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Poslední hra*, s. 134 – 141.

<sup>99</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Zachráněný poklad*, s. 126 - 133.

<sup>100</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Vytoužené setkání*, s. 86 -108.

<sup>101</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Scéna z umyvárny*, s. 109 – 125.

<sup>102</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Zachráněný poklad*, s. 126 - 133.

postavy, události). U Aškenazyho není ani tak důležité, zda je čich spojovaný spíše s přítomností či minulostí, ale podstatné je členění na pachy a vůně, které čtenáři implicitně napovídá, co je špatné a co dobré. Tím u čtenáře rozvíjí vlastní aktivitu při četbě, při níž by v opačném případě byl pouze pozorovatelem. Čtenář je při procesu čtení aktivizován, není mu vše explicitně řečeno, a tak si sám dotváří představu světa načrtnutého skrze čichové vjemy hlavní postavy – psa Bruta. U evokace čichových vjemů nejde apriori o to, aby si čtenář vybavil konkrétní vůni/pach (*dým krematorií, pach spečené krve či spálených lidských kostí*), který si třeba ani vybavit nemůže, protože si ho do své paměti neuložil či neměl možnost uložit. Jde především o jeden z prostředků, který napomáhá vylíčení kladné/záporné situace v koncentráku.

## 4.2 Viděno v barvách – černobíle

Zrak je jedním ze smyslů, kterým zřejmě zdravý člověk přijímá nejvíce vjemů ze světa, v němž žije. Pomocí ostatních smyslů si pak dotváří výsledný názor/reakci na konkrétní zrakový vjem. Například rozkvetlé pole řepky je krásné a rozsvítí jarní zelenohnědou krajinu, ale ve spojení s čichovým vjemem si recipient do své paměti ukládá, že polem řepky je lepší se kochat z velké vzdálenosti, výšky či těsně uzavřeného prostoru. Není tedy samozřejmě možné, abychom od sebe jednotlivé smysly striktně oddělili, ale v literatuře si můžeme všimnout, že je vždy jeden smysl více preferován než čtyři ostatní. Pokud bychom se chtěli věnovat všemu, co je zrakem v povídkách/prozaických básních reflektováno, jistě by to vydalo na obširnější kapitolu, která by ale upozadila kapitoly se smysly ostatními. My se zaměříme především na recepci konkrétních barev. V případě, že je konkrétní barva zmíněná, jde vždy o určitou symboliku. U deskripce není nutné ozřejmovat, jaké zabarvení má tráva, obličej postavy obloha apod., pokud ale není v záměru mluvčího poukázat na další vlastnost objektu/subjektu. Tato vlastnost pak odkazuje k novým konotacím. Proto se zaměříme na to, jaké barvy se v literárních textech vyskytují, s jakými objekty/subjekty jsou spojeny a čeho jsou symbolikou. Při výkladu symboliky jednotlivých barev budeme vycházet z článku o psychologii barev.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> HANZLOVSKÝ, Michal . [Http://www.celostnimediceina.cz/](http://www.celostnimediceina.cz/) [online]. 22. 12. 2008 [cit. 2011-07-24]. Celostatnimediceina.cz. Dostupné z WWW: <<http://www.celostnimediceina.cz/psychologie-barev.htm>>.

Naprosto bezbarvým textem jsou prozaické básně Jiřího Koláře v deníkových záznamech *Jásající hřbitov*.<sup>104</sup> Už v předchozí kapitole jsme si všimli, že se ani čichové vjemy u Koláře neobjevují, ale zde je třeba vycházet ze záměrné strohosti a nedořečenosti prozaických básní, které mají co do obsahu čtenáři představit hlavní téma a ostatní je už dílem recipientovy imaginace.

Obdobně bychom za bezbarvý text mohli označit povídku *Začátek a konec*<sup>105</sup>, ve které se sice naproti Kolářovým prozaickým básním několik barev objevuje (*zelené žídky, černé světadíly, červené světlo, zelený límec a černé okraje*), ale přesto působí povídka bezbarvě. Například prostředí je velmi často popisováno jako zšeřené či neviditelné: „*Ozval se krátkozraký [...] A všechno opět zahalila tma. [...] Padalo sem hodně stínu [...] Neviditelná protiletcká baterie [...] Musel ve tmě přejíždět dlaní sem a tam ... už byla temná, bezhvězdná obloha [...]. A potom tma zhoustla docela. [...] Neviditelné letecké svazy. [...] Začalo se stmívat [...]*“<sup>106</sup> Tento jakýsi bezbarvý obraz života v koncentráku navozuje pocit nejistoty, strachu a nevědomí toho, co je skryto za tím vším zšedlým, ztemnělým, bezhvězdným či neviditelným.

Pokud zůstaneme u Lustigových povídek, všimneme si, že *Michael a druhý s dýkou*<sup>107</sup> je naproti *Začátku a konci*<sup>108</sup> barevnějším narativem. Barevný je ale pouze v rámci opakování se několika konkrétních, jako je zelená, modrá, černá, bílá a šedá. Také se v povídce objevují barvy jako: *rudá tvář, narudlé cihly* či *hnědé manšestrové kalhoty*, ale to pouze v tomto jediném odkazu. Zelenou barvu spojuje Lustig se strážci koncentračního tábora představujícími zlo, a to především v korespondenci s postavou velitele SS „*s okem ze skla a zelené barvy*“<sup>109</sup>, který není nikdy nazván jinak. Naproti zelené barvě postavil Lustig barvu modrou, které je přiřknut smysl tradice, vzpomínky či volnosti. Toho si můžeme všimnout i v těchto ukázkách: „*To, co vytáhl, vypadalo docela jako punčocha, zaprášené a modré. Jistě, řekl si, byla to punčocha, to poznal, i když ji dávno neviděl. Pamatoval si, že takhle vypadá. Takhle vypadá. Tahle byla stará, což shledal, když s ní zatřepal. Chvíli na ni pohlížel, téměř bez dechu. Bylo to zvláštní, co cítil. [...] A tak tu dřepěl v podivuhodném okruhu času, v němž se ztrácel, a nevěděl, jak dlouho.*“<sup>110</sup>

<sup>104</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. *Jásající hřbitov*, s. 45 – 136.

<sup>105</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Začátek a konec*, s. 55 – 65.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 55 – 65.

<sup>107</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Michael a druhý s dýkou*, s. 66 - 82.

<sup>108</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Začátek a konec*, s. 55 – 65.

<sup>109</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Michael a druhý s dýkou*, s. 68.

<sup>110</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Michael a druhý s dýkou*, s. 75.

Bílá, černá a šedá jsou barvami, které chladně popisují koncentrační tábor, jeho zlé následky, ale také ošklivost až štítivost. Mohli bychom k nim zařadit i barvu žlutou, která se objevuje v povídce dvakrát a vždy ve spojení s něčím odporným: „*Silné bílé vlasy mu ležely rozházené a osamělé každý zvlášť na zažloutlé kůži hlavy. [...] Jazykem nahmatat ranku, chutnající hořce i nasládlé, je to strašně pitomá věc, napadlo ho, když člověku všechno hned hnisá. [...] Jenže tohle, co je teď žluté a protivně nasládlé se nestalo pro vraní maso, pečené na lopatce uhlí, nýbrž pro mizernou smradlavou onuci, kterou stejně neusušil.*“<sup>111</sup>

Brutus, ačkoli v Aškenazyho povídce německý ovčák, rozlišuje více barev, než jaké pes ve skutečnosti může rozeznat.<sup>112</sup> Psi dokáží rozlišit pouze stupně šedi, od černobílého obrazu odliší červenou, oranžovou, zelenou i žlutou jako jednu barvu a modrou s fialovou jako barvu druhou. Brutus ale kromě *černé brukve, šedých vlčáků, bílého ohně a našedlého písku* odlišuje *zelenožluté papoušky* od *pozlacené klece*, poznává *Hebkou s červenýma očima a růžovýma ušima*, popisuje *modrého dobrmana, modré oči krátkozraké lokomotivy, modré světlo* či *modrý oheň s přísvitkem ledovců*. Brutus je v případě barevného vnímání světa polidštěn, protože vnímá barvy, které pes v reálném životě rozlišovat nemůže. Při percepci světa Brutem je sice kladen důraz na čich, který u psů převládá, ale zraku je naopak přisouzena mnohem větší funkce, než jakou u psa plní. Znovu se tedy potvrzuje, že v povídce nejde apriori o to, aby byl čtenář seznámen s tím, jak za druhé světové války trpěli v koncentracích hlídací psi, ale jde o nový náhled na problematiku koncentráků jako takových.

---

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 66 - 67.

<sup>112</sup> Vycházíme z monografie *Slatter's fundamentals of veterinary ophthalmology, edition 4: The presence of cone photoreceptors in domestic mammals suggests the potential for color vision, although the numbers and types of cones are smaller than those in humans. Cones constitute less than 10% of the visual streak in the dog, whereas they occupy almost 100 % of the human fovea. Additionally, instead of three types of cones ("red, green, blue) found in humans with normal color vision, dogs have only two functional cone types. One type of canine cone is maximally sensitive to light at 429 to 435 nm (violet to normal humans and corresponding to the blue cone), and another type as maximal sensitivity to light at 555 nm (yellow-green to normal humans) with extension into the red end of the color spectrum (corresponding to the red cone). Dogs lack, or do not use, green cones and appear to confuse red and green colors (red-green color blindness, or deuteranopia). This means that dogs are unable to differentiate middle to long wavelengths of light, which appear to people as green, yellow - green, yellow, orange, or red. Although it is not known whether the dog's blue and red cones perceive colors in the same way as those of humans, the canine visible spectrum may be divided into two hues: one in the human violet and blue - violet range (430 to 475 nm), which is probably seen as blue by dogs, and a second in the human greenish-yellow, yellow, and red range (500 to 620 nm), which is probably seen as yellow by dogs. (AROCH, Itamar; HOLMBERG, Bradford J.; SUTTON, Gila A.; WILCOCK, Brian P. *Slatter's fundamentals of veterinary ophthalmology*. Philadelphia : Saunders, 2008. Structure and function of the eye, s. 1 - 19. ISBN 978-0-7216-0561-6.)*

To potvrzuje také výběr barev, které Brutus rozlišuje. Nejčastěji reflektuje barvu modrou, která se v korespondenci s popisem místa, zvířete či události objevuje celkem osmkrát. Modrá barva patří mezi barvy studené, a tak i evokace jednotlivých předmětů, zvířat, událostí ve spojení s modrou barvou působí chladně. Další nejčastěji uvedenou barvou je bílá: *bílá zář, bílé polštářované dveře, bílá tvář* či *bílé zuby*, která představuje čistotu, naproti tomu barva černá jsouc jejím protipólem představuje nicotu, smutek, ošklivost či smrt: „*Naslouchala pak bedlivě se vzpřímenými slechy černým dálkám, které skrývaly vysoký pískot přetížené lokomotivy, tak vysoký, že ho lidské ucho nezaslechlo. [...] Černá, ošklivá a maličko nahnílá brukev. [...] Člověk se spojil se svým stínem, a bylo z nich jen jedno klubko, černé a kormoucené [...]*“<sup>113</sup>

Povídka *Prapor*<sup>114</sup> Jana Drdy není ani černobílá, ani bezbarvá, ale rudá. Několik odkazů k barvě modré „*Světlemodrá kukadla mu přitom září. [...] A proti modrému nebi vystřelovaly slavnostní salvy. [...] Uviděl jsem modré, věrné oči Herbertovy.*“<sup>115</sup>, barvě bílé, černé i šedé je vždy spojeno s optimismem a prvoplánovitě odkazuje k jasnému výkladu. Ale v korespondenci s frekvencí slova rudý a červený jsou tyto barvy značně upozaděny. *Rudý prapor, Rudé náměstí, zarudlá skvrna, nasáklá do tmavoruda, načervenalá světýlka, červený šátek, červený trojúhelník* apod. Rudá a červená barva jsou jedním ze symbolů komunistické ideologie. Jan Drda se užitím této symbolické barvy pokusil o implicitní odkaz právě ke komunismu, který je zásadním leitmotivem povídky. Ale přílišným opakováním rudé a červené barvy je odkaz k tomuto symbolu nejen že více než explicitní, ale také patetický. Rudá barva, která je především ve spojení s praporem až zbožštěna a fanaticky uctívána všemi příznivci ideologie, je v Drdově povídce symbolem naděje, soudržnosti, lepší budoucnosti, síly a budovatelství.

Do protikladu k rudé barvě, potažmo také modré, černé, bílé a šedé postavil Drda barvu zelenou. Je to poslední barva z celého spektra, kterou autor do povídky zakomponoval, a to jako barvu asociující něco špatného či zlého: „*Šedozelení strašáci v gumových pláštích, s kapucemi přetaženými přes přilbu, seděli jako nestvůrné sochy u svých kulometů, namířených k těžní věži. [...] Ztratil jsem svaly, ani o centimetr jsem za ty dva roky nevyrostl. Bez předních zubů, zelený v obličeji, s propadlými očima,*

---

<sup>113</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 73, 47, 77.

<sup>114</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*, c. d. Prapor, s. 155 – 169.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 157, 167, 169.

*sotva jsem splížil v těžkých dřevácích.*<sup>116</sup> Už Lustig použil zelenou barvu v korespondenci s vedením SS, obdobně jako zde Drda, ale pro Drdu bylo mnohem podstatnější užití barvy rudé, červené. I když to na první pohled není zřejmé, Drda se zraku co do vnímání barev věnoval ze všech smyslů nejvíce. Vjemy čichu a chuti nezaznamenal vůbec, hmat jen sporadicky a sluch velmi málo. Důvodem je jednoduchý narativ, kterým je povídka tvořena, protože má být přístupná co nejrozsáhlejší vrstvě čtenářů. Právě proto je vystavěna na několika po sobě jdoucích dějích, které čtenáře natolik zahlťe, že už by byly nežádoucí propracovanější deskripce prostředí, postav či jiných souvislostí.

Akcent na rudou barvu nenacházíme pouze u Jana Drdy, v menší míře také v povídce *Vytoužené setkání*<sup>117</sup> od Boženy Rotterové. Celá povídka je naproti ostatním prostoupena největším počtem barev od hnědé, přes zlatou, modrou, černou, bílou, růžovou, šedou, červenou, až po rudou, která ale nad ostatními barvami zcela převažuje. Je to z naprosto stejného důvodu, jako u Drdovy povídky. Rudá barva má evokovat socialistickou ideologii, jíž je symbolem. A tak jsou ve *Vytouženém setkání*<sup>118</sup> časté odkazy jako: „*Měla za sebou všelicos: schůze komunistické buňky, kterým byla přítomna již jako dítě [...] na svátečních bílých šatech zahnědlé skvrny jako nesmazatelnou pečeť krvavé zkušenosti Rudých letnic mládeže v Radotíně, kde četníci namířili své pušky a bodáky do dětského zástupu [...] Co všechno se odvážíla říci! Máte dosud moc. Dosud! A jakým tónem to řekla! Jako kdyby stála Rudá armáda před branami koncentračního tábora!*“<sup>119</sup> Rudá posiluje, pomáhá a odkazuje k lepší budoucnosti, která je utopicky optimistická. Takto ideologickou povídkou už není *Scéna z umyvárny*<sup>120</sup>, která je opět od Boženy Rotterové, ale akcent na rudou barvu zde už nenalezneme. A vlastně ani jiné zřejmé či patetické odkazy k socialistické ideologii.

Děj povídky zachycuje část noci v koncentráku, při níž se přijdou do umyvárny opláchnout tři ženy i přesto, že je to po setmění zakázané. Tomu je přizpůsobené i vnímání barev jednotlivými postavami a vypravěčem. Neustále jsou přítomné dvě barvy – černá a žlutá, které se podílejí na zobrazení prostoru i postav. Jsou *černé stíny*, ale i *žlutá rozhraní světla* a tmy tvořené skomírající lampou: „*Dvě postavy se prodírají*

<sup>116</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortíza*, c. d. Prapor, s. 158, 163.

<sup>117</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 86 – 108.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 86 – 108.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 86, 107.

<sup>120</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárny, s. 109 – 125.

do zažloutlého půlkruhu světla. [...] Obě se dívají kamsi za hranici zažloutlého světelného půlkruhu, [...].<sup>121</sup> Že je scéna příběhu opravdu černožlutá potvrzují také vnější charakteristiky postav: Vynikají z ní černé, šikmo posazené oči [...] Druhá postava je slabá; černé šaty s velikým žlutým křížem přes záda i prsa na ni visí jako na dřevěné figuře. [...] Obě se dívají kamsi za hranici zažloutlého světelného půlkruhu, [...] Pojednou vystupuje ta slabá, nepatrná, černě oblečená a žlutě pokřížovaná žena.“<sup>122</sup> Jednou z žen je Čňanka, jiná má obličej voskově žlutý, třetí má zažloutlou tvář. Černá je barvou smutku, symbolizuje nicotu, žlutá podněcuje napětí, zároveň představuje něco nového, co je skryto v těžko dosažitelných dálkách. Touto kombinací barev se Rotterová podařilo vystihnout ponurou atmosféru koncentráku, nad jehož zdánlivě klidnou nocí se vznáší napětí z neustálého strachu. Ponurost v korespondenci s černou barvou, tmou, šedým kouřem a stíny sice převládá, ale stále je zřetelný kontrast mezi černou nicotou a žlutým světlem, které dává naději. Kontrast černé a žluté není jediným v této povídce, Rotterová tento leitmotiv rozpracovala také v protikladu ticho x hluk.

Dalo by se očekávat, že v povídce *Poslední hra*<sup>123</sup>, v níž je hlavní hrdinkou nevidomá Gelinda, bude barev velmi málo, popř. žádná. Očekávání je to správné, protože Rotterová použila při popisu fiktivního světa především zvuků, dialogů a monologů, které nevidomá dívka slyší. Ale nevyhnula se vnímání barev naprosto, protože vypravěč je v objektivní er-formě, a tak má možnost popisovat svět skrze zrakové vjemy i přesto, že je hlavní hrdinka nevidomá. Barvy nikdy nejsou tím, co by vyvolalo vzpomínku, naopak jsou užity vždy při deskripci přítomnosti a většinou jde o vnější charakteristiku nevidomé dívky: „Byla malá, hubená, čokoládově hnědá. Vlasy nosila rozpuštěné jako vřeteno černého smolného hedvábí. [...] Černé husté vlasy. [...] Fialově očíslovanou ruku. [...] Své krásné rovné a bílé zuby.“<sup>124</sup> Čtenář by při komparaci povídek *Poslední hra*<sup>125</sup> a *Zachráněný poklad*<sup>126</sup> mohl říci, že snad v obou textech hlavní hrdina vůbec barevnost světa nevnímá, protože ani ve druhé povídce Rotterová více barvy nereflektuje. Jediné, které zmiňuje, je barva černá a červená. V této povídce je pro Rotterovou mnohem důležitější sluch, jemuž je věnovaná

<sup>121</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárny, s. 112.

<sup>122</sup> Tamtéž, s.112-113.

<sup>123</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 134 – 141.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 134-137.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 134 – 141.

<sup>126</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Zachráněný poklad, s. 126 - 133.

následující kapitola. Obdobně sporadicky, jako dvě předchozí povídky, využívá barvy Jiří Marek v povídce *Hovoří matka*<sup>127</sup>. Marek zde opomíjí barevnost fiktivního světa ne snad kvůli nevidomému hlavnímu hrdinovi, ale z téhož důvodu jako Drda.

V celé Markově povídce najdeme pouhé čtyři odkazy k barvám, a to černé, bílé, růžové a *barevnému míči*. Pramení to především ze snahy o co nejobsáhlejší výpověď povídky, jejíž sdělení je natolik očividné, že není třeba implicitních odkazů. Zřejmě i tato povídka měla být přístupná široké čtenářské veřejnosti, a tak by moly být implicitní odkazy, které by ztěžovaly interpretaci, nežádoucí. Naproti Drdovi ale Marek nepoužil žádnou barvu k tomu, aby odkazoval k nějaké ideologii. Markovým cílem bylo explicitně poukázat na šířavost koncentráků i poté, co je vězeň osvobozen, což je zásadní rozdíl mezi motivem Markovy a Drdovy povídky.

Deskripce prostředí za přispění barev, vnější charakteristika postav s využitím barevného spektra, popis atmosféry, kterou vystihují jednotlivé barvy, ale také barvy, jež evokují vzpomínky na konkrétní postavy a události. Barvy jsou v povídkách použity k popisu přítomného fiktivního světa nebo jsou nápomocny k oživení minulosti, vzpomínek, zkušeností. Ani Kolář, ani Marek barvy ke své reflexi koncentráků nepotřebují, Lustig využívá protikladu barev, totiž bezbarvého až neviditelného prostředí, Drda a částečně i Rotterová vedeni příkladem soudobé politické moci, zneužili rudou k proklamaci ideologie, Aškenazy barevnými popisy stvrdil, že prvoplánovitě nesleduje život zvířete, Rotterová se mj. dotkla symboliky barev. V žádné z povídek jsme nenalezli všechny barvy tak, jak je v reálném světě shledáváme. Vždy je ten který autor selektuje pouze na některé, případně na žádné. A tato selekce má pokaždé své opodstatnění, které více či méně souvisí s tím, co chce autor čtenáři skrze text sdělit.

Důležité ale je, že barvy pro autory nebyly zas až tak zásadní (až na Drdu), mnohem podstatnější byl pro většinu z nich sluch, tedy zvuky, dialogy, monology či rozhovory, skrze něž nejen že dochází k odpovídající deskripci přítomného fiktivního světa, ale také ke zprostředkování konkrétních vzpomínek, které jsou uloženy v mysli té které postavy, potažmo čtenáře.

---

<sup>127</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d.



### 4.3 Hlučné ticho

Se zvukovými vjemy, pomocí nichž je vystižen přítomný okamžik fiktivního světa, nejvíce pracuje Božena Rotterová, a to ve všech svých povídkách, ale také jich využívá Arnošt Lustig (nejzřetelněji v povídce *Začátek a konec*<sup>128</sup>). Oba autoři staví akustické vjemy do kontrastu: hřmot, hluk x ticho, klid; čímž dosahují dramatizace povídky. Čtenář očekává jistou peripetii, která musí následovat po: *divném tichu, zvláštním tichu, rušivém a nesnesitelném* a tento zvrát děje opravdu přichází společně s *nesmírným duněním, hučením i řinčením*.

Arnošt Lustig, jehož povídky zachycují příběhy domněle vytržené z kontextu, vystihl za pomoci akustických kontrastů postavení vězňů v koncentračním táboře. Ti se mohou do osudné situace dostat kdykoliv, a to i přes zdánlivě poklidné okolnosti. Naproti ostatním autorům se Lustig nesnaží o představení krutého zacházení s vězni, ale o demonstraci banálních situací, které se během zlomku vteřiny zvrátí v tragickou událost, a to bez přímého přispění vedení a chodu koncentračního tábora. Naopak je to vždy zásah zvenčí, tedy zpoza ohraničeného koncentráku. V povídce *Začátek a konec*<sup>129</sup> je tímto zásahem zvenčí letadlový útok. Celá povídka je vlastně tichem ohraničena, protože tichem začíná, ale také končí.

Začátek povídky je prostoupen zvláštním tichem, které nevěstí nic dobrého: „*Ještě chvíli byl klid, který tu na nich seděl jako můra. [...] Ale bylo tu takové divné ticho, kterého se bál. [...] Ani venku se nic neozvalo. Ze všech stran sem jen doléhalo tohle zvláštní ticho, rušivé a nesnesitelné.*“<sup>130</sup> Do tohoto tíživého ticha začne pronikat hluk, který přechází v nesnesitelné dunění: „*Najednou se ozvalo hučení, ale jinak než odpoledne. Vězelo zde někde, strašně vzdálené. Místností převanul šum. Bylo znát, jak se někteří narovnávají, aby lépe slyšeli. Ale Jiří je zaslechl hned. Jak se přibližovalo a sílilo – šimralo ho v uchu, ale tak divně. Nestačilo, aby si zacpal bubínky polštářky prstů. Prolechtávalo se to do něho, až dovnitř. ‚Zase tu jsou.‘ Dole v městě táhle zahoukalo, jako když zavyje tisíc vlků, jenže najednou a pak jedni utichají a druzí znovu začnou a stále se to opakuje. [...] Hučení se přiblížilo těsně k nim. Naplnilo místnost jako neviditelná věc. [...] Všechno se zhouplo a naplnilo hlukem a svistem. Jiří uslyšel dvojí a trojí a sterý sten dřeva a zdí. Pocítil hlínu v očích a ústech. A zaslechl déšť*

<sup>128</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. *Začátek a konec*, s. 55 – 65.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 55 – 65.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 57, 60.

kamení.“<sup>131</sup> Plížící se hluk nabývá na síle a intenzitě, čímž dochází ke gradaci povídky. Zmatečný hřmot mající různé původce pronikne prostorem jako lavina a působí dojmem, že to byl právě on, kdo za sebou zanechal zpustošenou část koncentráku. Hluk opět střídá ticho, které už ale není tichem předvídajícím špatné události, ale tichem úlevy.

Aby byla dramaturgie celého příběhu dovršena, staví Lustig v některých pasážích hluk a ticho paralelně vedle sebe: „*Z lesíka sem hodil vítr pletenec hlasů, útržek nějakého volání, kus ženského nebo dětského křiku a znovu klid, potopený ve stromech. [...] A znovu ticho a hučení nad ním.*“<sup>132</sup> Akustických vjemů ale Lustig nevyužil pouze pro kontrast, který má podnítit dramaturgii povídky, ale také k odlišení jednotlivých mluvčích: „*Řekl drsný hlas [...] Opakoval hrubý hlas [...] Ženský hlas mluvil polsky. [...] „Ježíšmarjá, lidi!“ řekl hlas. [...] „Bouchlo to do lesa,“ řekl hrubý hlas.*“<sup>133</sup>

Pro Lustiga jsou zvukové vjemy velmi důležitým sémantickým elementem, na nichž vystavěl postupnou gradaci narativu, ale také samotný motiv povídky, kterým je osudový okamžik. Nahodilost zdánlivě klidné situace, která se během zlomku vteřiny může změnit ve fatální okolnosti. O analogické vyznění se pokusila také Rotterová v povídkách *Zachráněný poklad*<sup>134</sup> a *Poslední hra*<sup>135</sup>, v nichž ale své úsilí nesměřovala pouze k motivu osudového okamžiku, ale také ideové proklamaci. Ta pro ni byla zásadním smyslem celého textu, což její povídku degradovalo oproti povídce Lustigově, která je ideologií neprostoupena.

Že se Rotterová v povídce *Poslední hra*<sup>136</sup> zaměřila především na vjemy zvukové, je dáno hlavní postavou, která je nevidomá. Proto jsou zrakové vjemy upozaděny ve prospěch akustických, které Gelinda slyší mnohem lépe, než její zdravé spoluvězeňkyně v táboře: „*Ačkoli hovořily tiše, Gelinda přece jen postřehla jakýsi neurčitý zvuk, který jí byl varovným signálem blížícího se nebezpečí.*“<sup>137</sup> I Gelinda se těší ze zdánlivě nevinné a bezpečné hry, která se ale ve zlomku vteřiny promění v nerovný souboj se *psí bestii vycvičenou k trhání vězňů*. Opět osudový okamžik,

---

<sup>131</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. Začátek a konec, s. 60 - 61.

<sup>132</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 58, 61 - 62

<sup>134</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 134 – 141.

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> Tamtéž.

<sup>137</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 139.

kterému předcházely akustický kontrast. Tentokrát to ale není kontrast ticho x hluk, ale *měkký, upřímný hlas x ostrý řezavý hvizd*. Více zvukových kontrastů najdeme v povídkách *Scéna z umyvárny*<sup>138</sup> a *Vytoužené setkání*<sup>139</sup>, v nichž se opět střídá ticho s hlukem: „*Náhle se ozval výstřel a přihladil křik a sténání. Kdo zadupal okovanou botou, odkudsi začal proudit pramínek šeptání a tutlání, zažbluňkalo to v něm výčítkou, a i rozkazem zahřmělo – a pak se rozlilo velikánské ticho. To ticho však nebylo milosrdné, nekonejšilo, ale vlnilo se skřehotem havranů hledajících smrt.*“<sup>140</sup> Hlavní postava Jindra, která je uvězněná v malé cele, začne mít také vytrýbený cit pro zvuky jako nevidomá Gelinda. Život v okolí své cely totiž nemůže pozorovat zrakem, ale pouze mu naslouchat, a tak si skrze zvukové záznamy vytváří své představy: „*Naučila se rozeznávat a rozumět jednotlivým zvukům, ať to byly kroky dozorců, pláč nebo zpěv z okolních cel, cvrlikání vrabců na okenních mřížích, nebo duté výstřely, přicházející někdy ze sklepení a jindy z dlážděného dvora.*“<sup>141</sup>

Také v další povídce Rotterové jsou důležité zvukové vjemy a to i přesto, že hlavní postavou není nevidomá dívka, ale dva malí chlapci, kteří se pokusili ukrást poklad – knihu. Většina děje se odehrává za tmy, kdy malý Géza krade zpod polštáře dívky malý svazek. Ve tmě, v níž nevidí v podstatě nic, proto více vnímá: „*šelest, skřípot, syčení, chrčení i sténání [...] a celá škála zvuků se znovu dala na pochod noční tmou. [...] Gézovi bušilo srdce až v krku. [...] V tom zaburácel hrom. [...] Ticho se prolamovalo do nesmírných propastí. [...] Venku se stále proháněl vítr, svištěl a pískal a tlumil všechno, co se dalo uvnitř bloku. [...] Opět zahřmělo.*“<sup>142</sup> Rotterová se pokouší zvuky asociujícími bouřkové počasí uprostřed noci příběh zdramatizovat, což se jí částečně daří, ale ve větší míře je to spíše patetická vsuvka, kterou nedokázala do textu přirozeně zakomponovat. Co je ale ještě podstatné připomenout, že také poslední Rotterové povídka *Scéna z umyvárny*<sup>143</sup> upřednostňuje sluch před ostatními smysly. Důvod je obdobný jako u předchozí povídky, protože i tato se odehrává z větší části potmě či za šera. Deskripce prostředí je především skrze zvuky, a tak se čtenář dozvídá, že *voda bzučí a hučí špatně vybaveným potrubím, skřípot dveří prozrazuje nového příchozího v uzavřeném prostoru umyvárny, dřevěné věšáky praskají, voda odkapává klap - klap – klap, ticho šumí jako včelí úl, vyjící sirény oznamují nepřátelský nálet*

<sup>138</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Scéna z umyvárny*, s. 109 – 125.

<sup>139</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Vytoužené setkání*, s. 86 -108.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>141</sup> Tamtéž.

<sup>142</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Zachráněný poklad*, s. 129 - 130.

<sup>143</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. *Scéna z umyvárny*, s. 109 – 125.

apod. Kromě toho je noční scéna umyvárny prostoupena zpěvem jedné z vězenkyň, která se přišla umýt, a tak je čtenáři popisován i akustický zážitek ze samotného zpěvu.

Rotterová i Lustig nechali své povídky prostoupit zvukovými vjemy, které mají v textu funkci deskriptivní, a to pouze té které přítomné situace. Aby to nebyl popis fádňí, využívají zvukových kontrastů, které dramtizují narativ a aktivizují recipienta při aktu čtení. Lustigovi se podařilo vystavět progresivní dramatickou linku příběhu právě díky střídání ticha a hluku, Rotterová se sice pokusila o obdobný postup, ale kvůli ideologickému přístupu k textu vyznívají mnohé pasáže kontrastu ticha a hluku spíše nadneseně

Kolář, Drda, ale ani Marek už ve svých povídkách sluchu takový význam nepřikládají, a tak najdeme pouze několik odkazů jako: „*Se zařatými pěstmi křičeli píseň, až pod stropnicemi dunělo*<sup>144</sup>, *Celá krajina ztrnule mlčí, děsivě, příznačně, ani nedýchá. [...] Jdou bez křiku, protože nerozumějí tomu, co se děje [...]*“<sup>145</sup> nebo „*tichý povel*.“<sup>146</sup> Jinak je tomu v povídce *Brutus*<sup>147</sup>, v níž slyší německý ovčák více, než je schopen slyšet člověk: „*Naslouchala pak bedlivě se vzpřímenými slechy černým dálkám, které skrývaly vysoký pískot přetížené lokomotivy, tak vysoký, že ho lidské ucho nezaslechlo*“<sup>148</sup>, čímž navozuje tíživou atmosféru blížícího se utrpení, o němž by člověk sám o sobě vědět v takovém předstihu nemohl. Podobně je tomu při percepci hlasu, který Brutus dekoduje mnohem zevrubněji: „*Jedno slovo bylo: mouro. Druhé slovo bylo: chomáčku. A třetí slovo bylo: vlčku. Celý zpitoměl štěstím a nesnažil se jí rozumět, jen ji poslouchal. Věděl, že u lidí neznamenaají tolik slova, jako spíš jejich barva, že dovedou říkat dlouhá slova malým hlasem a malá slova, která zdánlivě nic neznamenaají, hlasem ztěžklým a bolestným anebo zase lehýnkým jako píseň skřivana*.“<sup>149</sup> Niternější vnímání zvukových vjemů, kterého je v povídce schopen německý ovčák a jímž implicitně odkazuje k následujícímu ději, je dalším z možných způsobů, jak využít tohoto smyslu (sluch) v literární tvorbě.

V prozaických básních Jiřího Koláře, povídkách Jiřího Marka a Jana Drdy není na akustické vjemy kladen téměř žádný zřetel. V případě Kolářových prozaických básní

---

<sup>144</sup> DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*, c. d. Prapor, s. 160.

<sup>145</sup> MAREK, Jiří. *Hovoří matka*, c. d., s. 21.

<sup>146</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*, c. d. Jásající hřbitov, s. 102.

<sup>147</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 45 – 83.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 73.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 55.

je nasnadě, že mnohdy útržkovité příběhy, které mají svou strohostí podporovat čtenářovu imaginaci, nemají zvukových kulis. Jiří Marek se nesnažil vystihnout atmosféru konkrétní situace, kterou by podpořil právě zvuky, ale šlo mu o zobrazení osudu člověka, který má to „štěstí“, že koncentrák přežil. A tak se i tato povídka vystavěná na monologu vypravěče obešla bez výraznějších akustických elementů. Ani Drda v povídce nevyužil zvukových vjemů, nebylo pro něj nutné zvuky doladit atmosféru či konkrétní situace, ani implicitně poukázat na blížící se problém. Pro Drdu bylo důležité vše explicitně popsat a zobrazit tak, aby každý čtenář byl s to povídku interpretovat a tato interpretace byla vždy stejná: pravou a jedinou ideologií je socialismus, který nejen že vede k lepší budoucnosti - společnosti, ale také získal velké zásluhy za udržení morálky v koncentráku, která napomáhala snášení nelidských podmínek. Tento záměr by se Drdovi nepodařilo vystihnout lépe, než neustálými dialogy a monology (postav i vypravěče), kterými natolik sémanticky zatížil povídku, že už nebylo nutné a snad ani možné dokreslit ty které situace zvuky, jež by evokovaly další témata.

Jinak tomu je u povídek Rotterové a Lustiga, kteří naopak využili zvukových vjemů k posílení té které tíživé situace či pochopení smyslu povídky vůbec. Lustig dokonce vystavěl povídku *Začátek a konec*<sup>150</sup> na konkrétních zvucích, které nahradily zevrubný popis dané události. Za pomoci zvuků a kontrastu ticha s hlukem vygradoval napětí povídky tak, že čtenář tuší blížící se zvrat, který má být změnou k horšímu/lepšímu. Využil různé druhy zvuků i jejich intenzity, a tak dosáhl aktivizace čtenáře po celý akt čtení, který je implicitně pobízen k vybavení si konkrétního zvuku, jež ten který pojem představuje. Lustig se tak zbavil nutnosti situaci podrobně popisovat, protože je evokována právě v těchto odkazech. A čím méně explicitních promluv, tím aktivnější je čtenář při percepci.

Že Rotterová ve svých povídkách kladla také více důrazu na akustické vjemy, je dáno především tím, že se děj odehrává za tmy, šera nebo je hlavní postavou nevidomá dívka. A tak Rotterová, vědoma si toho, že při snížené možnosti reflektovat prostředí zrakem je nutné upřednostnit jiný smysl, kladla větší důraz na průvodní zvuky, které dokreslovaly za jaké atmosféry se ten který příběh odehrává. Pro Rotterovou jsou tedy zvuky především kulisami, díky nimž se mohla oprostít od obširných popisů scény. Ale k posunu děje už akustických vjemů neuzila tak, jak učinil Lustig. Právě to je podstatný

---

<sup>150</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. *Začátek a konec*, s. 55 – 65.

rozdíl v práci se zvukem u Lustiga a Rotterové. V čem se naopak shodují, je využívání zvuků v korespondenci s přítomným časem fikčního světa. Nikdy ne k tomu, aby zvukem evokovali minulost, vzpomínku, jak je tomu např. ve dvou předchozích kapitolách (viz *i. Cítit pachy a čpící vůně, ii. Viděno v barvách – černobíle*).

#### 4.4 Ne-chuť a hmat

Oproti předešlým smyslům, kterými byly: čich, zrak a sluch, nejsou hmat a chuť natolik preferované. Dalo by se říci, že téměř žádná z postav nechutná a pokud ano, jde spíše o pachů, kterou v ústech cítí: „*Jazykem nahmatal ranku, chutnající hořce i naslédle; je to strašně pitomá věc, napadlo ho, když člověku hned všechno hnisá.*“<sup>151</sup> nebo „*V ústech měl sucho a jazyk byl jako dřevěný.*“<sup>152</sup> Objevuje se také chuť abstraktní: „*Tma je plná hořkého zápachu a chutná jedem.*“<sup>153</sup> Jsou to chutě, které čtenář zná z reálného světa, a tak se opět vracíme k tomu, že jde ne tak o chuť, jako o pachů, kterou postavy cítí při olíznutí hnisavé rány či nadměrného sucha v ústech. To, že se jedná o nechut, čtenář dekoduje nejen díky své vlastní zkušenosti, ale také užitím výrazových prostředků jako jsou: *chutnající hořce, v ústech sucho, chutná jedem.*

Jinak je tomu v povídce *Brutus*<sup>154</sup>, v níž se opět střetáváme s tím, že hlavní postavou reflektující svět kolem sebe je pes a ne člověk. Naproti lidem má pes chuť naprosto jiného charakteru, což je příznačné v pasážích, v nichž sní Brutus o *slané lidské krvi teplé a chutné*. Pro zdravého člověka naprosto nepřipustné, že by *lidská krev byla chutná*, ale pro zvíře pravý opak. Brutus, ačkoli vychovaný a hýčkaný pes židovky Vohryzkové, ve svém nitru stále chová nespoutanost danou předky z divoké přírody. A právě tuto nespoutanost v Brutovi podnítl velitel koncentračního tábora, který ho vycvičil k hlídání vězňů a dávení uprchlíků. I člověk má předky v divoké přírodě, a tak mohou čtenáři paralelně sledovat leitmotiv proměny, kdy se z německého ovčáka stane davič lidí a ze samotných lidí nespoutané šelmy.

Chuť v kontextu reflexí koncentráků vždy evokuje negativní stránky člověka i jeho života, pokud se vůbec v povídce – prozaické básni objeví. Jde spíše o upozaděný smysl, který pro autory nepředstavoval tak sémanticky nosný motiv/leitmotiv, jež by mohl čtenáři přiblížit koncentrační tábor v období druhé světové války.

<sup>151</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 67.

<sup>152</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Zachráněný poklad, s. 129.

<sup>153</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Scéna z umyvárně, s. 124.

<sup>154</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 45 – 83.

Natolik upozaděným smyslem už není hmat, který se sice také nevyskytuje tak často jako čich, zrak nebo sluch, ale např. pro Lustigovu povídku *Michael a druhý s dýkou*<sup>155</sup> představuje smysl stěžejní i přesto, že se hmat nabízí být zásadním spíše v povídce *Poslední hra*<sup>156</sup>, jejíž hlavní postavou je nevidomá dívka Gelinda. V případě povídky Rotterové se ale s hmatem téměř nepracuje, a tak Gelinda ucítí pouze *písek, který ji sluncem vyhřátý páčil do bosích nohou*.

Hmatem, dotyky, hmatatelností či palčivou bolestí dává Lustig čtenáři neustále na vědomí možnou reálnost fiktivního světa. Právě bolest navrácí člověka do reality, případně ho přesvědčuje, že to, co prožívá, realita skutečně je. Proto se v povídce čtenář dočte, že se Michael *dotýkal úlomků cihel*, které musely být ostré a vratké. Michael si skrze hmat uvědomuje svou existenci a hmatatelností se přesvědčuje o pokračování svého bytí: „*Nechá si ji stejně jenom tak dlouho, než složí tu obrovskou hromadu cihel. Ale to, potěšil se vzápětí, potrvá strašlivě dlouho. Shýbl se ihned a zaryl prsty do prachu, aby pocítil drsnost a hmatatelnost úlomků a mohl si opakovat, jak dlouho to potrvá, než tohle všechno odklidí.*“<sup>157</sup> Opět u Lustiga nacházíme moment osudového okamžiku, který ve zdánlivě klidné situaci koncentračního tábora přichází neočekávaně během zlomku vteřiny: „[...] *rozkročil se Michael a rozpřáhl ruce, aniž dbal toho, že mu kameny narážejí do kotníků a holeních kostí ostrou a palčivou bolestí; napřel se ze všech sil kupředu a vzápětí pocítil náraz do prsou [...] a Michael stále cítil pouze teplou, vyplašenou tvář, na niž nalehl hrudí.*“<sup>158</sup> Hmat jako utvrzení se v bytí, které může být zmařeno zvratem v kterýkoli okamžik života člověka/postavy. Tak bychom mohli charakterizovat hmat v Lustigově povídce, a to i v té, kterou nazval *Začátek a konec*.<sup>159</sup> Hlavní postava se tu o existenci své a existenci bezprostředního okolí přesvědčuje právě hmatem, a to ve chvíli, kdy se nemůže přesvědčit zrakem. Jiří je společně s ostatními vězni v koncentráku na počátku noci zastižen náletem, jehož jedna bomba částečně zasáhne ‚barák‘, v němž muži usínají: „*Jiří zkoumal po hmatu, kde končí tma a začíná temná vlhká skvrna. [...] Jiří nahmatal kus stropu.*“<sup>160</sup>

Ludvík Aškenazy ve své povídce také hmat spojil s existencí, ale ne existencí všeobecně, nýbrž existencí dobra. Hlavní postava, pes Brutus, zná lidské pohlazení, které, „[...] *je víc než mísa žrádla. Málo vědí lidé o psím srdci; a málo vědí o té velké*

<sup>155</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 66 – 82.

<sup>156</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Poslední hra, s. 134 – 141.

<sup>157</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Michael a druhý s dýkou, s. 76.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>159</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. Začátek a konec, s. 55 – 65.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 60, 62.

*milostné síle, která přechází dotekem prstů, čechráním srsti a vroucím pohledem. [...] Pak pocítil v srsti za ušima konečky prstů, zasténal blahem, zavřel oči a věděl, že žádný pes nemůže dostat víc.*<sup>161</sup> Německý ovčák je opět polidštěn svou úvahou o míse žrádla, která je pro něj nepodstatná ve srovnání s lidským pohlazením. Upozadění zvířecosti a polidšťování znovu odkazuje k reálnému světu, v němž nejen že neexistuje zvíře, které by dalo přednost pohlazení před denní dávkou žrádla, ale pravděpodobně ani člověka, který by byl ochotný bez svázání jakoukoli ideologií dobrovolně odmítnout jídlo ve prospěch doteku.

Chuť a hmat jsou nejméně reflektovanými smysly ve všech povídkách. Naprostá absence chuti a hmatu je u Koláře, Marka a Rotterové v povídce *Vytoužené setkání*<sup>162</sup>, v ostatních jde o ojedinělé odkazy, ale i přesto jsme našli pasáže, v nichž i přes malou frekvenci mají zásadní úlohu při interpretaci. Například hmat je v povídkách Aškenazyho a Lustiga symbolem existence. Dokud postava něco hmatatelně cítí, ještě stále existuje. Toto přesvědčení se o trvání svého bytí je v koncentráku nutné, protože je tu existence natolik pomíjivá, že by jedinec sám o svém bytí mohl začít pochybovat. Vychází to nejen z už několikrát připomínané pomíjivosti života v prostoru koncentračního tábora, ale také z potlačení lidskosti. A to především degradováním člověka jako osobnosti na pouhé číslo či transformací jedince v pruhovanou, vyholenou a vychrtlou masu. A když už i mysl přestává fungovat tak, aby si jako zdravý člověk uvědomil svou existenci, přesvědčí se vězeň o svém bytí alespoň hmatem. Hmat není pouze utvrzením se o své existenci v přítomném čase, ale slouží také jako spojení mezi současností a minulostí. Minulostí, která je už jednou provždy prožitá a kterou nemůže člověku nikdo nikdy vzít. Hmat evokuje vzpomínky, které jsou mnohdy jediným vytržením ze stereotypního bytí v koncentráku. Utvrzení se v přítomnosti a připomenutí minulosti, to je hmat v povídkách Aškenazyho a Lustiga.

Chuť je spíše pachutí, která podtrhuje hrůznost koncentráků tím, že se čtenáři připomínají nejrůznější pachuti, které jsou v koncentráku na denním pořádku. Proto také není pachut' spojená s minulostí, protože z minulosti si uvěznění evokují jen to, co je může podpořit v současném živoření. Chuť – pachut' jako stvrzení nelidských podmínek v koncentračních táborech.

---

<sup>161</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. Brutus, s. 51, 55.

<sup>162</sup> ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*, c. d. Vytoužené setkání, s. 86 -108.



## 4.5 Co se myslí smysly

Jednotlivé povídky/prozaické básně se nezabývají všemi smysly tak, jak je člověk využívá v reálném světě. U některých textů je zřejmé, že se smysly nepracuje vůbec, v jiných jsou naopak smysly užity účelově pro vytyčení konkrétních leitmotivů, vylíčení situace či k dramatizaci děje. Každý z autorů se ale přiklonil k jinému smyslu, který preferoval a který mu napomohl lépe vystihnout to, co je mnohdy motivem i v jiných povídkách.

Smyslem, který je v reflektovaných povídkách/prozaických básních zřejmě nejpřednostňovanějším, je sluch. Ten je podstatný pro deskripci prostředí, postav či samotného narativu v povídkách *Začátek a konec*<sup>163</sup>, *Poslední hra*, *Zachráněný poklad*, *Vytoužené setkání* a *Scéna z umyvárny*<sup>164</sup>, tedy u Lustiga a Rotterové. Dalším smyslem, který sice prostoupil pouze jedním textem, zato velmi intenzivně, je čich v povídce *Brutus*.<sup>165</sup> Zrak co do barevnosti deskripce nacházíme pouze v povídkách *Prapor*<sup>166</sup>, *Brutus*, *Vytoužené setkání* a *Scéna z umyvárny*. Ostatní povídky buď naprosto abstrahují od využití barev nebo záměrně pracují pouze se šedou, černou či nebarevným prostředím. Chuť a hmat jsou co do frekvence nejméně využívanými smysly, které by podnítily čtenářovu perцепci, dokreslily atmosféru, prostředí či postavy. Pouze v případě povídky *Michael a druhý s dýkou*<sup>167</sup> si můžeme všimnout, že je kladen akcent na hmat, ale to jen v porovnání s využitím smyslů ostatních.

Sluch je ve zmíněných povídkách prostředkem, který napomáhá k deskripci prostředí, ale také atmosféry konkrétní situace. Zvukové vjemy vždy evokují událost (*hřmot letadel, rozkazem to zahřmělo, neurčitý zvuk byl varovným signálem, v tom náhle zahřmělo* apod.), k níž odkazují nebo jí lépe charakterizují. A tak čtenář tuší, že *neurčitý zvuk* evokuje něco zlého, protože je *varovným signálem*, že *hřmot letadel* předvídá napjatou situaci a *takové divné ticho, kterého se bál*, zřejmě nepřinese nic dobrého. Akustické vjemy přispívající k popisu prostředí jsou často kladeny do kontrastu ticho x hluk, čímž je v povídkách dosaženo dramatizace děje. Sluch tedy je sice jedním z nejčtetnějších smyslů, ale pouze v korespondenci s deskripcí v přítomtu. Žádné odkazy k minulosti, ani retrospekce se sluchem nesouvisí.

<sup>163</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. *Začátek a konec*, s. 55 – 65.

<sup>164</sup> ROTTEROVÁ, Božena, *Rozchody a setkání*, c. d.

<sup>165</sup> AŠKENAZY, Ludvík, *Psí život*, c. d. *Brutus*, s. 45 – 83.

<sup>166</sup> DRDA, Jan, *Krásná Tortiza*, c. d. *Prapor*, s. 155 – 169.

<sup>167</sup> LUSTIG, Arnošt, *Démanty noci*, c. d. *Michael a druhý s dýkou*, s. 66 - 82.

Naopak v případě čichu jde jak o popisy v přítomném čase, tak o evokaci minulosti skrze vybavení si vůní a pachů ze své paměti. Takto se ale čichu věnoval pouze Aškenazy v povídce *Brutus*<sup>168</sup>, zato zde tento leitmotiv značně rozpracoval a vystavěl na něm jednotlivé části narativu. Poznávání skrze čich a jakási ‚čichová paměť‘ představují koncentrační tábor z jiného úhlu pohledu, a tak je čtenáři nabízeno téma stejné, jako v mnohých jiných soudobých textech, ale v aktualizované formě. Kromě toho je čtenáři evokováno, že pachy představují negativní stránku věci, vůně naopak. A tak i mnohé čichové odkazy nemusí být dopovězeny: *pach spáleného masa, mazlavého mýdla a dusivého kouře*, ale čtenář ví, že jde o negativní hodnocení situace. Čichové vjemy, ať už odkazující k minulosti či přítomnosti, suplují explicitní popis prostředí, atmosféry, situace i postav. Čtenář je tím při aktu čtení podněcován k větší aktivitě a imaginaci.

Zrak jsme omezili na vnímání barev, které pojmenovává sama postava či vypravěč. Kolář ve svých prozaických básních nemá barvy žádné, Marek v žalující povídce *Hovoří matka* se omezil na letmé zmínění čtyř barev, což je obdobné jako v povídkách *Zachráněný poklad*, *Poslední hra* i *Začátek a konec*. Častěji jsou v ostatních povídkách a nejčetnějším textem s nejfrekventovanějším vnímáním barev je *Prapor*. Barvy jsou vždy součástí deskripce fiktivního světa v přítomnosti a mnohdy jsou spojovány s konkrétními vlastnostmi, velmi úzce souvisí s reálnou psychologií barevného spektra. Např. *zelená* představuje zlo v podobě SS (Lustig, Drda), *černá*, *šedá* představují zlo, smrt, nechť a vše negativní (téměř ve všech povídkách nejčastěji zmíněná barva), *modrá* nadějí (Lustig), *žlutá*, *zažloutlá* odpor (Lustig, Rotterová), *červená*, *rudá* socialistickou ideologii (Drda). Právě Drda motiv barev využil nejzřetelněji, ale nejedná se o široké spektrum, naopak o důraz a opakování barvy jediné, a to rudé jako symbolu moci komunismu. Tato barva byla zneužita i v reálném světě k propagaci komunistické ideologie, a tak je nasnadě, že ji v takové míře a sémantické vyprázdňenosti použil ve své povídce z 50. l. také Jan Drda. Pokud tedy barvy v povídkách nacházíme, jsou vždy symbolem, který odkazuje čtenáře k dalším leitmotivům.

Hmat a čich jsou téměř nevyužitě smysly, které jsou v povídkách velmi zřídka. A pokud ano, je čich zástupným znakem pro ošklivost, hnus. Hmat se objevuje v čtenějších odkazech, a to především v Lustigově povídce *Michael a druhý s dýkou*<sup>169</sup>,

<sup>168</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Psí život*, c. d. *Brutus*, s. 45 – 83.

<sup>169</sup> LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*, c. d. *Michael a druhý s dýkou*, s. 66 - 82.

kde je symbolem pro existenci jedince. V ostatních souvislostech jde spíše o podrobnější deskripci dané situace (písek *pálí*, ruce jsou *studené* apod.).

Využití jednotlivých smyslů/smyslových vjemů v povídkách není vůbec nahodilé. Vždy má percepce smysly svou podstatu, kterou odkazuje buď k dalším leitmotivům nebo těm, které podrobněji rozvíjí. Zároveň jsou to právě smysly, které dokreslují realitu fiktivního světa, ale také jsou konkrétní smyslové vjemy tím, co jedince podnítl ve vybavení si vzpomínek. A to ať vzpomínek zdánlivě zapomenutých nebo takových, které si jedinec pečlivě uchovává, protože ho drží v nelidských podmínkách „při životě“. Někteří autoři využívají smyslů minimálně, protože jejich snahou je dějovou linku oprostit od detailů, pro jiné jsou tyto detaily podstatným rysem, který napomůže k interpretaci, a tak se právě u nich setkáme s častějšími smyslovými referencemi.

## 5. ZÁVĚR

### 5.1 Logika otázky a odpovědi

Česká literatura se v pátém desetiletí dvacátého století opět začala vyslovovat ke druhé světové válce, potažmo koncentračním táborům a to i přesto, že dobové oficiální kritiky žádaly literární tvorbu v duchu optimistickém a budovatelském, tedy v naprosto opačném vyznění. Spisovatelé i debutanti, v nichž krystalizovala potřeba vyjádřit se k hrůzám druhé světové války, byli právě touto nucenou optimistickou tvorbou už ke konci čtyřicátých let umlčováni ve své bezprostřední tvorbě. A tak bylo jen otázkou času, kdy se odhodlají třeba jen k zápiskům či kratším žánrům, v nichž by mohli odpovědět na existenciální otázky, které se neustále ve společnosti ozývaly. *Jak naložit s koncentračními tábory? Jak se vyrovnat s miliony mrtvých? Jak se postavit k této hrůzné skutečnosti, která je stále ještě přítomností?* To byly otázky, které ležely na bedrech společnosti i přesto, že to vše socialistická politika zasahující do veškerých oblastí života označila za historii a vzdálenou minulost, ke které se ani kolektiv, ani individuum nemá vracet.

H. G. Gadamer z jehož výkladu hermeneutiky v diplomové práci vycházíme, věnoval logice otázky a odpovědi samostatnou kapitolu, z níž vyplývá: *„Historická metoda vyžaduje, aby se logika otázky a odpovědi použila na dějinné podání. Dějinným událostem porozumíme jen tehdy, když rekonstruujeme otázku, na niž bylo v dané chvíli odpovědí dějinné jednání osoby.*<sup>170</sup> Ale nejedná se o otázku autora literárního díla: *Stejně jako dění dějin obecně vzato nevykazuje žádnou shodu se subjektivními představami toho, kdo stojí a jedná v dějinách, tak rovněž smysl textu obecně vzato dalece přesahuje to, co měl na mysli jeho tvůrce. [...] otázka, o jejíž rekonstrukce se jedná, se netýká především mentálních prožitků tvůrce, nýbrž veskrze jen smyslu samotného textu. Pokud jsme porozuměli smyslu věty, tj. rekonstruovali jsme otázku, na niž text skutečně odpovídá, musí být tedy možné zpětně položit otázku po tazateli a jeho mínění, na které je text snad jen domnělou odpovědí.*<sup>171</sup> A tak bylo podstatné najít výše uvedené otázky, na které jsou odpovědi mj. povídky Boženy Rotterové, Jana Drdy, Jiřího Marka, Arnošta Lustiga i prozaické básně Jiřího Koláře, tedy literární díla, která jsme zde komaprovali/interpretovali.

---

<sup>170</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda*, c. d. Logika otázky a odpovědi s. 321.

<sup>171</sup> Tamtéž, 322.

Nejen, že měli potřebu vyjádřit se ke koncentračním táborům ti, kteří je přežili a stále v sobě nosili bezprostřední hluboké zážitky, jak tomu bylo v těsně poválečných memoárech, ale nenadále se začaly objevovat také texty autorů, kteří vlastní zkušenost s koncentráky neměli. Těch, kteří se s koncentračními tábory potřebují vyrovnat i přesto, že hrůzy a vlastní chod koncentráků poznali pouze zprostředkovaně, je dokonce většina. Právě tito autoři svou potřebou vyjádřit se k utrpení v koncentracích zcela zřejmě odkazují k závažnosti těchto existenciálních otázek, které nadto musely být v padesátých letech ve společnosti velmi intenzivní. Otázky, na které jsou povídky/prozaické básně odpovědí, tak evidentně vyplývají nejen z horizontu minulosti, který měli spisovatelé v padesátých letech jiný naproti době těsně poválečné, ale také z vlastních či zprostředkovaných zážitků a tlaku politické moci.

## 5.2 Časový horizont

Nepřímí svědci, jimiž označujeme spisovatele, kteří sami v koncentračním táboře nebyli, ale svědčí o nich ve svém literárním díle, se svými reflexemi liší od tvorby očitých svědků. Kolář, Drda, Aškenazy i Marek ve svých povídkách a prozaických básních zaznamenali proměnu subjektu, která je zapříčiněná pobytem v koncentračním táboře. Nepřímí svědci více či méně explicitně čtenáři představí, jaký měla hlavní postava život před odchodem do koncentráku, zachytí část pobytu v něm a především to, jaký život má/čeká subjekt po opuštění koncentračního tábora. Každá z postav je pobytem natolik ovlivněna, že už nikdy nemůže kontinuálně navázat na život před. Kolář, Marek a potažmo i Aškenazy poukazují na šířavost koncentráků, která pokračuje i po jejich opuštění. Jedinec nemá klid ani na svobodě, protože je neustále stíhán vzpomínkami, a tak tu nacházíme zřejmý odkaz, že ne vždy bylo štěstí přežít. Drda také ve své povídce vykresluje postavu, kterou koncentrák celoživotně ovlivnil, ale v jeho případě je to ovlivnění v dobrém slova smyslu, protože koncentrační tábor hlavní postavu zocelil.

Očití svědci naopak na budoucnost jedince vůbec nepoukazují, pro ně je důležité ‚tady a teď‘. Děj zasazený do konkrétního prostředí koncentráku a přítomného okamžiku zároveň podporuje autentičnost vypravovaného, které se nepřímí svědci pokouší dosáhnout zástupnými vypravěči či konkrétní datací jednotlivých prozaických básní.

V textech očitých svědků se čtenář sice nikdy nedozví, jaký osud na postavu čeká, protože závažnější je prožívání konkrétní situace. Osudový okamžik, který může být zaviněn tou nejbanálnější příčinou, je podstatou, který chce literární text očitých svědků čtenáři sdělit. Zdánlivě prosté okolnosti vyústí v nenávratný osudový okamžik. To je odpověď, kterou čtenáři sdělují texty očitých svědků. Proto je upřednostňován přítomný čas, ale také jeho subjektivní prožívání parcelující přítomný děj na množství podrobných deskripcí. Do popředí se dostává psychologizace jedince, který je naprosto obnažen.

Omezení se na děj v přítomnosti souvisí také s ohraničeností, která je pro subjekty v koncentráku neprostupná. Nejen, že nemají možnost ovlivnit svou budoucnost, ale jsou ohraničeni také neproniknutelným prostorem koncentráku a omezení ve svém jednání. Z toho vyplývá bezvýhodná situace a marnost všech uvězněných, to nejzřetelněji sledujeme v textech Arnošta Lustiga.

Tento distinktivní rys mezi očitými a nepřímými svědky vychází z konkrétního časového zakotvení. Očití svědci upřednostňují přítomnost, přítomný okamžik, jen výjimečně nacházíme odkazy k minulosti, k budoucnosti se neobracejí nikdy. Vyplývá to z toho, že texty očitých svědků vycházejí z konkrétních zážitků autorských subjektů, a tak se psychologizace jedince v přítomném okamžiku odehrává na pozadí koncentračního tábora. Nepřímí svědci odkazují zejména ke zlobnosti koncentráků, která se v každém z přeživších subjektů trvale zakoření, proto směřují především k budoucnosti. Budoucnost pak velmi často konfrontují s minulostí, aby bylo nepochybné, že koncentrák jedince nevratně ovlivní. Nepřímí svědci jsou tedy zároveň očitými svědky, a to následků, které si po zbytek života nese každý z přeživších vězňů.

Ke konkrétnímu časovému zasazení odkazovali očití i nepřímí svědci implicitně také za pomoci jednotlivých smyslů (viz kapitola *Myslet smysly*). Zřetel na barvy, čich a hmat koresponduje s přítomností či minulostí, akustické vjemy a chuť odkazují výhradně na přítomnost, přičemž chuť je vždy symbolem něčeho protivného.

I přesto, že jsou v padesátých letech autory reflexí koncentračních táborů z poloviny nepřímí svědci, jsou literární texty až na výjimky (se socialistickým podtextem) věrohodnými výpověďmi o koncentracích. Je zřejmé, že bylo nutné opustit výčty jednotlivých utrpení a praktik SS, které naplňovaly množství těsně poválečných

memoárů, aby se motiv zhoubnosti koncentráků aktualizoval. A tak jsou žádoucí jak texty svědků očitých, tak nepřímých.

### 5.3 Motiv paměti

S motivem paměti se setkáváme v povídkách a prozaických básních nepřímých svědků, u očitých svědků výjimečně. Očití svědci se k minulosti vraceli jen zřídka proto, že pro ně bylo stěžejní prožívání přítomného okamžiku. Pokud se uchýlili k motivu paměti, byly to vždy vzpomínky na život před koncentrákem, který nebyl ničím determinován. Takové vzpomínky pak jedince zachraňovaly v bezvýchodných podmínkách nacistického tábora.

Ale mnohem významnější postavení má motiv paměti v textech nepřímých svědků. Je to opět důsledek širšího časového záběru, který odkazuje k minulosti, ozřejmuje přítomnost a nastíní budoucnost. Vzpomínky ale subjektům neslouží pouze jako pomyslný únik z koncentráku, zároveň jsou pro ně destruktivní, protože jedincům nikdy nedají zapomenout na to, co v koncentracích zažili. Jednotlivé situace se díky paměti vrací po celý zbytek života, a tak se vězeň z koncentráku nevymaní ani po osvobození.

Motiv paměti, který prostupuje reflexemi koncentračních táborů nepřímých i očitých svědků, má za výsledek polaritu tohoto pojmu. Na jedné straně je paměť tím, co zachraňuje, na druhé straně tím, co ničí. V širším slova smyslu se dostáváme k dalšímu významu, který z tohoto motivu plyne. Povídky i prozaické básně, které jsou odpovědí na to, co zanechaly koncentráky ve společnosti, už ale nejsou při aktu čtení pouhou pamětí, kterou si nese jedinec v sobě, ale pamětí intersubjektivní. Intersubjektivní model literatury „[...] *se jeví jako autorova odpověď na otázky, jež mu klade doba a současně čtenáře motivuje k tomu, aby našel odpovědi na nové otázky, před které jej text staví proto, že je jiný. Nutnost přenést se do perspektivy druhého se stává specifickou recepční podmínkou literatury* [...]”.<sup>172</sup> Tato původně ryze subjektivní paměť se sdílením ostatních čtenářů stává skrze literaturu pamětí rodiny, etnika, národa - pamětí lidstva.

---

<sup>172</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*, c. d. Intersubjektivita, s. 351.

## 5.4 Aktualizace zautomatizovaného

Reflexe koncentračních táborů v padesátých letech navazovaly na memoáry konce čtyřicátých let, které byly téměř výhradně sepsované očitými svědky. Neustálým hromaděním konkrétních praktik SS v různých podobách, nadto ještě velmi často s absencí alespoň minimálního děje, se tyto výčty čtenářům zautomatizovaly, a tím i literární tvorba s tématy koncentračního tábora. A tak druhá vlna válečné literatury, měla-li ještě přijít, musela téma koncentračních táborů zaktualizovat. Reflexe se tak zcela zákonitě odklonily od obecných výčtů směrem k subjektu a konkrétní situaci v koncentráku.

Některé literární texty proto zacílily na širší časový horizont, který se neomezoval pouze na jedince v koncentráku, ale na proměnu subjektu, jíž je čtenář svědkem. K aktualizaci směřoval také motiv osudového okamžiku v korespondenci se subjektivním prožíváním času a leitmotiv bezvýchodnosti, ohraničenosti. V mnohých povídkách vede k aktualizaci tématu jedinec sám o sobě, a to v podobě dítěte či dokonce psa. Čtenář tak rozšiřuje své předporozumění o nový pohled na koncentráky, a to je skrze prostou dětskou/zvířecí reflexi, která sice často působí naivně, ale mnohdy samotný horizont rozšiřuje.



# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

## I. PRIMÁRNÍ ZDROJE - tištěné monografie

AŠKENAZY, Ludvíky. *Psí život*. Vyd. 1. Praha : Naše vojsko, 1959. 127 s.

DRDA, Jan. *Krásná Tortiza*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1952. 168 s.

KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1990. 224 s. ISBN 80-202-0266-8.

LUSTIG, Arnošt. *Démanty noc*. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1958. 187 s.

MAREK, Jiří. *Hovoří matka*. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1951. 28 s.

ROTTEROVÁ, Božena. *Rozchody a setkání*. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1956. 186 s.

## II. SEKUNDÁRNÍ ZDROJE

### a) Tištěné monografie a části tištěných monografií

AISCHYLOS. *Prométheus*. Praha : Regleta, 1994. 86 s. Překlad Ferdinand Stiebitz. ISBN 80-901796-0-6.

BAUER, Michal; JIŘÍ, Kolář. *Z každého z nás postupem let něco zmizí*. Vyd. 1. Praha : H&H, 2005. 55 s. ISBN 80-7319-008-7.

GADAMER, Hans Georg. *Člověk a řeč*. Vyd. 1. Praha : OIKOYMENH, 1999. 154 s. ISBN 80-86005-76-3.

GADAMER, Hans Georg. *Pravda a metoda I : Návys filosofické hermeneutiky*. Vyd. 1. Praha : Triáda, 2010. 415 s. ISBN 978-80-87256-04-6

JANOUSŤEK, Jaromír; HOSKOVEC, Jiří; ŤTIKAR, Jiří. *Psychologický výkladový atlas*. Praha : Karolinum : Academia, 1993. Paměť, s. 166-168. ISBN 80-7066-716-8.

NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Vyd. 1. Brno : Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.

Ústav pro jazyk český. *Slovník spisovné češtiny : Pro školu a veřejnost*. Vyd. 4. Praha : Academia, 2009. s. 399. ISBN 978-80-200-1446-7.

#### **b) Části tištěných monografií – cizojazyčná literatura**

AROCH, Itamar; HOLMBERG, Bradford J.; SUTTON, Gila A.; WILCOCK, Brian P. *Slatter's fundamentals of veterinary ophthalmology*. Philadelphia : Saunders, 2008. Structure and function of the eye, s. 1 - 19. ISBN 978-0-7216-0561-6.

#### **c) Články v tištěných periodikách**

BAUER, Michal. Očitý svědek v zemi mrtvých/Očitý svědek ze země mrtvých. *Tvar*. 2001, roč. 14, č. 12, s. 6-7. ISSN 0862-657X.

HAMAN Aleš. O takzvané "druhé vlně" válečné prózy v naší současné literatuře. *Česká literatura*. 1961, roč. 9, č. 4, s. 512-520.

VAGADAY, Josef. Nad knihou neznámého autora : Rozhovor s Boženou Rotterovou. *Mladá fronta*. 16. 3. 1957, s. 7.

#### **d) Internetové zdroje**

HANZLOVSKÝ, Michal . *Http://www.celostnimedicina.cz/* [online]. 22. 12.

2008 [cit. 2011-07-24]. Celostatnimedicina.cz. Dostupné z WWW:

<<http://www.celostnimedicina.cz/psychologie-barev.htm>>.

KOLOUCH, Alexandr. *Http://antika.avonet.cz/article.php?ID=1381* [online].

01. 09. 2004 [cit. 2011-07-24]. Antika. Dostupné z WWW: <[antika.avonet.cz](http://antika.avonet.cz)>.

*Obraz dějin v české a slovenské literatuře*. Edičně připravila Stanislava Fedrová. Praha, 2009. [online]. ©2009 <http://www.ucl.cas.cz/slk?expand=/2008/sbornik>

PŘIBÁŇ, Michal, et al. *Http://www.slovníkceskeliteratury.cz/* [online]. ©2006-2011 [cit. 2011-07-24]. Slovník české literatury po roce 1945. Dostupné z WWW: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>>.

*Http://translate.google.com/#* [online]. ©2010 [cit. 2011-07-24]. Google překladač. Dostupné z WWW: <<http://translate.google.com>>.

#### **e) Akademické zdroje**

KOSTOHRYZOVÁ, Romana. *Vybledlé lebky beznadějí na ostnatých drátech se chvějí* . České Budějovice, 2008. 66 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita, Ústav Bohemistiky.