

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

RENÉ EDGAR TRESSLER – NEZNÁMÝ AUTOR HOLOCAUSTU

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

Autor práce: Lucie Bohoňková

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

Prohlašuji, že svou bakalářskou 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 bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky 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 6. května 2015

.....  
Lucie Bohoňková

Mé poděkování patří panu prof. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., za odborné vedení bakalářské práce a za cenné připomínky a rady. Dále děkuji panu Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D., a paní Mgr. Michaele Brodské za odborné konzultace. V neposlední řadě patří velký dík mé rodině za pomoc a podporu v průběhu psaní.

## **Anotace**

Práce se zabývá životem a dílem Reného Edgara Tresslera. Jejím úkolem je zařazení tohoto autora do kontextu české literatury s tematikou šoa. Vzhledem k empirickému základu Tresslerovy tvorby je pozornost věnována i vztahu fikčního a reálného univerza. Stěžejní pozornost je věnována knize *Utkáno z lana katova*, která existuje ve dvou verzích (druhé vydání s názvem *Únik osudu*). Součástí práce tak je také komparace obou edic knihy.

Klíčové pojmy: holokaust, šoa, René Edgar Tressler, Únik osudu, Utkáno z lana katova, povídky, interpretace

## **Annotation**

This thesis deals with the life and work of Rene Edgar Tressler. The purpose of this paper is to classify the writer in the context of Czech literature dealing with the topic of shoa. Given the empirical base of Tressler's work, I analyze the relationship between fiction and reality. This thesis is mainly focused on the book *Utkáno z lana katova*, which exists in two versions (the second edition named *Únik osudu*). Therefore, part of this thesis is a comparison of both publication.

Keywords: holocaust, shoa, René Edgar Tressler, Únik Osudu, Utkáno z Lana Katova, short stories, interpretation

## Obsah

Úvod.....	7
1. Možné a jiné světy .....	8
1.1 Možné světy .....	8
1.2 Fikční světy .....	9
1.3 Aktuální světy .....	10
1.4 Možné, fikční a historické světy v podání Lubomíra Doležela.....	11
1.4.1 Heterocosmica. Fikce a možné světy .....	11
1.4.2 Fikce a historie v období postmoderny .....	16
1.5 Shrnutí.....	18
2. Literární a historický kontext .....	19
2.1 Šoa a holocaust.....	19
2.2 Šoa a jeho literární obraz.....	20
2.2.1 Dokumentární zobrazení šoa z pohledu viníka i oběti .....	20
2.2.2 Fikční svět a tematika šoa z pohledu viníka i oběti.....	21
2.2.3 50. a 60. léta a znovuobjevení šoa jako literárního námětu .....	22
2.3 René Edgar Tressler – život a dílo .....	25
2.3.1 Život a ovlivnění holocaustem .....	25
2.3.2 Literatura a dílo .....	30
3. Interpretační část .....	33
3.1 Únik osudu .....	33
3.2 Stručný obsah: Únik osudu .....	33
3.2.1 Podpis, prosím.....	33
3.2.2 Čínská panenka .....	34
3.2.3 Milenci z kamene .....	34
3.2.4 Antinomie.....	34
3.2.5 Lano katovo.....	35
3.2.6 Vavříny zkázy .....	37
3.2.7 Plané růže kdysi kvetly na Ettersbergu .....	37
3.2.8 Del Gesu.....	38
3.3 Analýza jednotlivých struktur .....	38
3.3.1 Fikční svět a celková koncepce knihy Únik osudu .....	39
3.3.2 Jazyk.....	39
3.3.3 Čas a prostor.....	42
3.3.4 Postavy a příběhy .....	43
Závěr .....	47

Seznam použité literatury.....	49
Primární literatura .....	49
Sekundární literatura .....	49
Elektronické zdroje .....	50

## Úvod

Cílem této práce je provést analýzu díla Reného Edgara Tresslera, konkrétně povídkového souboru *Utkáno z lana katova* a jeho pozdějšího vydání s názvem *Únik osudu*. Práce se také zabývá zařazením autora do kontextu české literatury poloviny 20. století, konkrétně literatury s tématem holocaustu. V obou vydáních se budu snažit zmapovat fikční světy jednotlivých povídek a srovnat je se světem reálným, ze kterého Tresslerova tvorba vychází. Vzhledem k tomu, že k autorovu životopisu neexistuje mnoho zdrojů, obracím se v biografické části zejména na rozhovor pana Tresslera s Janou Klusákovou pro Český rozhlas z roku 2004 a z údajů ve výše uvedených knihách.

V hlavní části své práce bych se ráda zaměřila na interpretaci obou knih a zejména na nalezení „vnitřních“ souvislostí psaného textu a konkrétních životních zážitků autora. Pokusím se o analýzu hlavních důvodů, které ho vedly k výběru právě těch kterých textů do povídkových souborů, a o zhodnocení morálního kontextu jednotlivých činů, ke kterým se autor podle svých slov uchýlil.

V metodologické části zpracovávám téma vztahu fikčních a historických, resp. reálných světů a pracuji zejména s knihami Lubomíra Doležela *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (2003), *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) a s knihou Ruth Ronenové *Možné světy v teorii literatury* 2006 [1994]. V definicích se mi neocenitelnými pomocníky staly dva slovníky literární teorie, a to: *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (Müller, Richard a Šidák, Pavel, eds. 2012; SNLT) a *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning, Ansgar, ed. 2006; LTLK).

## 1. Možné a jiné světy

### 1.1 Možné světy

Ve světě literární teorie se setkáváme s pojmem „možné světy“ už na přelomu 17. a 18. století u Leibnize. Jde o pojem převzatý z filozofie, kde vystupuje v mnoha diskurzích – jako součást metafyziky, modální logiky, epistemologie i filozofie vědy, kde označuje vztahy mezi navzájem se vylučujícími paradigmaty (Ronenová 2006 [1994]). Jak říká Slovník novější literární teorie, jde o „realizaci možností odchylných od realizace, jaká nastala v aktuálním světě“ (2012) – pojem aktuální svět vysvětlím později, vizte kapitolu 1. 3. Ronenová dále říká, že existují i jiné způsoby, jak by věci mohly být, existují i jiné možné stavy věcí (2006 [1994], s. 14).

Možnými světy se v minulosti zabývali přední filozofové, a jak je uvedeno výše, pojem zavedl Gottfried Wilhelm Leibniz, který jej chápe jako metafyzickou entitu, která ozřejmuje kategorii možnosti; říká, že existuje nekonečný počet možných světů, z nichž náš je nejlepší, podle Leibnize jde tedy o metaforický pojem, který nabývá různých významů. V moderní době se s ním setkáváme znovu u Saula Kripkeho. V 70. letech 20. století ho začleňuje do novodobého myšlení jako nástroj modální logiky. (SNLT 2012, s. 331). Pojmy abstraktní modální logiky měl naplnit konkrétním obsahem. Možné světy vysvětlují pojmy „možnost“ a „nutnost“ (Ronenová 2006 [1994], s. 14). V důsledku rozvolnění chápání pravdy a vztahu svět – jazyk představuje možný svět způsob, jakým lze vnést fikci zpět do filozofické diskuze a vyhnout se tak jejímu marginalizování (SNLT 2012, s. 331).

Co se týče vztahu možný svět – literatura, dochází zde k zásadnímu rozporu mezi teorií možných světů a klasicistní představou mimeze neboli nápodoby<sup>1</sup>. V období antiky a zejména pak klasicismu znamenala nápodoba odražení vnějšího světa, jindy jen napodobovala věčné ideje. V pozdější době tuto myšlenku přetváří již zmíněný Leibniz, který říká, že „zatímco jeden svět je možné napodobovat, možné světy lze tvořit“. Teorie možných světů 70. let 20. století potom dochází k závěru, že umělecké dílo je vždy fikce, neboť zobrazuje ontologicky odlišný jev = fikční svět (SNLT 2012, s. 317).

---

<sup>1</sup> Mimetická teorie -> mimeze (nápodoba) = teorie, podle níž fikční svět více či méně napodobuje aktuální svět. Mimesis dovoluje na fikční svět vztahovat pravdivostní soudy a podmínky světa aktuálního. Největší vliv má teorie mimeze na formalismus a francouzský strukturalismus. Oblíbená je již od starověku, např. ve starověkém Řecku se s ní setkáváme v téměř všech divadelních hrách. Velkou renesanci poté zažívá v období klasicismu (SNLT 2012).



SNLT dále cituje Saula Kripkeho, který vymezuje termín možného světa v rámci teorie mluvnických aktů takto: možný svět není „objevován“ (jako již něco existujícího), ale je teprve „stanovován“ jazykem. Možný svět je obtížně definovatelný pojem, který lze ale „popsat“. Možný svět je logicky konzistentní (tedy nemůže obsahovat rozpor), je logicky úplný (možné světy jsou podle logické sémantiky úplné entity, a tedy všechny výroky o nich jsou rozhodnutelné) a má platnost logického vyplývání (tj. obsahuje vše, co implikuje) /2012, s. 332/.

Pokud se na skok vrátím k jednomu z ústředních témat své práce, vztahu reálného světa autobiografie a možného světa, dostáváme se k ontologickému statutu možných světů – formální logika říká, že možný svět není monolitický – zná různé stupně reálnosti a připouští možnou platností výpovědi o možných světech díky koncepci možných modů existence, a pracuje tak s pojmem „modální realismus“<sup>2</sup> (SNLT 2012, s. 332).

Teorii možných světů (angl. *possible-worlds theory*) v literární sféře se ve svých pracích zabývali a zabývají A. G. Baumgarten, H. Bodmer, J. J. Breitinger, Ruth Ronen, Umberto Eco, Thomas G. Pavel, Dorrit Cohn a v českém prostředí nejvíce známý literární vědec a naratolog Lubomír Doležel, o němž bude řeč později.

## 1.2 Fikční světy

Fikce je jazykovým tvrzením, které neodkazuje k žádné entitě nebo vztahu v rámci aktuálního světa, ale nelze jej přesto označit za lež (SNLT 2012, s. 150). Primárně označuje smyšlený nebo imaginární charakter světů znázorněných v literárních textech. Fakta ve výpovědích mají zvláštní pravdivostní status, s nímž se celé dějiny literární teorie snaží vypořádat. Jak již bylo uvedeno výše, podstatnou část tohoto období převažoval v názorech na pravdivost textů princip mimeze, bádání tedy bylo zaměřeno zejména směrem k pravděpodobnosti, než k pravdivosti. V pozdějších dobách se vyskytovaly koncepty literatury jako lži nebo naopak jako média přinášejícího vyšší

---

<sup>2</sup> Modální realismus nebo také radikální realismus je jedním ze tří základních názorů na platnost výpovědi o možném světě, a to vedle umírněného realismu a antirealismu. Přiznává existenci všem světům (SNLT 2012, s. 323). Podle Ronenové a její definice modálního realismu všechny specifikovatelné modální možnosti (i s ohledem na stejnou specifikovatelnost aktuálního světa) stejně realizovány v nějakém prostoru a v něm jim patří fyzická existence (2006 [1994]). Podle modálního realismu Davida Lewise (1986) je možné pojetí možných světů jakožto světů paralelních, tzn. všechny možné světy jsou stejně reálné časoprostorové entity, navzájem ale oddělené. Ronenová ve své práci zmiňuje dále Lewisovu myšlenku, která poukazuje na pojem „aktuální“, který dle něj neznámá námi obývaný svět. Jde o indexový výraz, poněvadž je používán obyvateli všech světů pro jejich svět stávající (Ronenová 2006 [1994], s. 31).

pravdu (LTLK 2006, s. 226). Logicky zde vyvstává otázka, nakolik je fikční svět propojen se světem možným. Fikční svět je podle mého jednou z paralel ke světu aktuálnímu. V Ronenové se dočítáme, že „fikční svět jako jakýkoli možný svět je aktuálnímu světu analogický v tom, že má svou vlastní množinu faktů a své vlastní podsvěty a antisvěty“ (2006 [1994]). Z toho vyplývá, že fikční světy, stejně jako všechny ostatní možné světy<sup>3</sup>, mají i své vlastní aktuální světy.

SNLT nám také udává, do jaké míry můžeme ztotožňovat fikční a možný svět. Koncept fikčního světa z toho možného vychází, totožné ale nejsou. Oba obsahují množství prvků, které jsou jim společné: objekty, osoby v možném světě, postavy v tom fikčním, jež jsou specificky propojené a provázané např. časoprostorem, událostmi či situacemi. Jsou autonomní tím, že je dokážeme od sebe oddělit a určit tak jasně dané hranice. V neposlední řadě jde o kvantitu; počet typů obou světů je nekonečný (2012, s. 332 - 333).

Hlavní rozpor těchto dvou světů tkví v tom, že zatímco fikční svět může existovat i jako nemožný, tudíž vše v něm obsažené může být nemožné, možný svět tuto funkci nemá. Tento existuje pouze jako možný svět, vše možné může být jen možné a vše nemožné zase jen nemožné. Už Leibniz zdůrazňoval, že možné světy nesmí obsahovat rozpory. Možný svět obsahuje to, co se mohlo nebo nemohlo objevit v aktuálnosti, tedy v přítomnosti, zatímco fikční svět obsahuje to, co se objevilo nebo objevuje skutečně ve fikčním světě. Možný svět je úplný, tzn. vše, co v něm je, buď platí, nebo neplatí, zatímco ve fikčním světě je vše fikce. Fikční svět, na rozdíl od možného, obsahuje konečný počet entit a jeho status existence je fikční (status e. možného světa je logický) /SNLT 2012, s. 333/. K specifickému vztahu fikčního a možného světa se ještě vrátím v kapitole o přístupech L. Doležela.

### 1.3 Aktuální světy

Aktuální svět je jedním z možných světů, který je na rozdíl od fikčního úplný, s nekonečným počtem entit. Je aktualizován, tedy je reálný, můžeme ho zakusit a je pouze jeden. Pochopen může být pouze z nitra sebe samého, tedy svými obyvateli. Bývá označován za svět reálný. Svůj status získá označením, ostatní neoznačené světy zůstávají pouze v rovině možnosti (SNLT 2012, s. 30).

---

<sup>3</sup> Podsvěty, antisvěty, nemožné světy

## 1.4 Možné, fikční a historické světy v podání Lubomíra Doležela

Pokud se zabýváme teorií fikčních a možných světů, nelze opomenout dílo Lubomíra Doležela (\*1922), českého literárního teoretika, naratologa a stylisty, jenž ve svých pracích vychází hlavně z myšlenek Pražského lingvistického kroužku a obecně ze strukturalismu. Lubomír Doležel pochází z malého městečka nedaleko Šumperka, kde strávil celé své dětství a dospívání a kde přežil druhou světovou válku, během níž se naučil německy. Po válce začal studovat na Univerzitě Karlově v Praze ruštinu a češtinu a svou velkou vášeň, filosofii, si ponechal pouze jako koníček. V 60. letech odešel do Kanady, kde se stal významným profesorem a přednášejícím na mnoha univerzitách, stejně jako ve Spojených státech. V posledních letech žije opět v České republice a nadále se věnuje vědecké činnosti.

Dílo Lubomíra Doležela má vliv na velkou část moderních literárních vědců, stejně jako on se v mnohých inspiroval. Ze současných literárních teoretiků je to například Petr A. Bílek, Tomáš Kubiček nebo Bohumil Fořt. Z významných děl j stěžejní *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (2003 [1998]), *Fikce a historie v období postmoderny* (2008), *Studie z české literatury a poetiky* (2008), *O stylu moderní české prózy* (1960) nebo *Narativní způsoby v české literatuře* (1993 [1973]). Obsáhlá je také produkce literárních studií a článků například v časopisech *Naše řeč* nebo *Slovo a slovesnost*. Mnohé o jeho osudech a literární činnosti se dozvídáme v autobiografické knize *Život s literaturou. Vzpomínky a rozhovory* z roku 2013 /Doležel 2013/.

### 1.4.1 Heterocosmica. Fikce a možné světy

*Heterocosmica* byla pro Doležela prací novou, inovativní. V tomto díle se nechtěl omezovat poppovskou naratologií, a proto přistoupil ke změně svého paradigmatu v pátrání po fikci a možných světech. Opustil proto pátrání v populární literatuře, jejíž hlavní tendencí je opakování a pokročil až k literatuře založené na inovaci. Narativní gramatika zachycovala pro něj nepodstatné rysy nebo přetváření prostředí. Doležel ale vyvinul novou tezi, a to, že „nejvlastnější podstatou a funkcí literatury je svobodně tvořit nové, dosud neexistující světy“. Právě tím podle něj literatura obohacuje náš život, naši existenci (Doležel 2013). Protože studium celé *Heterocosmica* by vydalo na samostatnou práci, zaměřím se hlavně na Doleželovy základní přístupy k fikčním světům a na nové pojmy, které zavádí v rámci koncepce možných světů a fikce.

### *1. 4. 1.1 Rámec jednoho světa*

V první řadě Doležel vymezuje rámce jednoho a více světů. Rámec jednoho světa je založený na předpokladu, že existuje pouze jedno legitimní univerzum existence, a to svět aktuální. Existuje pak více teorií, pomocí kterých se rámec jednoho světa vymezuje. První z nich je poněkud radikální teorie Bertanda Rusella, která tvrdí, že fikční entity neexistují, fikční výrazy postrádají referenci a fikční věty jsou nepravdivé. Fikční entity jsou postaveny na úroveň neexistujících předmětů, jako například kulatý čtverec, mylnými označeními nebo odloženými vědeckým pojmy (Doležel 2003, s. 18).

Dalším citovaným autorem je Gottlob Frege. Ten tvrdí, že sémantický výklad fikce spočívá v rozlišení dvou složek významu, a to mezi referencí a smyslem. Reference<sup>4</sup> je označení určité entity světa a smysl „způsob danosti“ reference (Frege 1892). Frege nepřipouští fikční referenci. On i Russell uvádí, že za fikčními slovy nejsou žádné světy. Frege ale obohacuje svůj jeden fikční svět o druhý jazyk, porovnává tedy jazyk kognitivní, básnický, a vědecký: zatímco jedním je jazyk básnický, postrádající jakoukoli referenci a sloužící svému vlastnímu účelu, tj. poskytovat estetický zážitek, jazyk vědecký má za svůj účel poznání, pouze je-li referenčním jazykem podroben pravdivostnímu hodnocení (tamtéž).

Pokud se setkáváme s problematikou fikčních světů, nelze opomenout mimezi neboli nápodobu. Doležel ji uvádí jako jednu z dalších možností přístupu k jednomu fikčnímu světu. Jako hlavní myšlenku mimeze uvádí: fikční entity jsou odvozeny ze skutečnosti, jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících. Postupem času ale byla tato myšlenka zneužívána takovým způsobem, že došlo k jejímu zmatení.

Základním krokem k určení podoby mimetické interpretace je přisouzení skutečného prototypu fikční entitě (2003, s. 21). Je to jednodušší, než se zdá. V literatuře, ale i v ostatních odvětvích kultury najdeme mnoho příkladů tohoto přisouzení, kdy kupříkladu reálná historická postava je v díle označena jiným jménem, nicméně podle dalších příznaků a i dle konkrétní situace lze odvodit, o jakou postavu se jedná. Doležel by původní postavu označil jako „historický prototyp“ (tamtéž). Doležel také extrahuje několik vzorců nazývaných „mimetická funkce“, podle kterých určuje principy následných interpretací:

---

<sup>4</sup> Reference je obecně akt a/nebo vztah odkazování verbálního výrazu k pojmenované entitě, jež může být literární, textová, intertextová, mimotextová i mimojazyková (SNLT 2012, s. 428).

1. Fikční jednotlivina zobrazuje skutečnou jednotlivinu (= konkrétní věc fikčního světa je zobrazena konkrétní věcí světa aktuálního), př. ostrov Hawaii reálný je ostrovem Hawaii i v literárním díle.
2. Fikční jednotlivina zobrazuje skutečnou obecninu (= řekněme, že v tomto případě má fikční jednotlivina jakousi zástupnou funkci pro určitou realii), jako příklad mě napadá Moliérův Harpagon jakožto příklad nepoučitelného lakomce.
3. Skutečný zdroj poskytuje zobrazení fikční jednotliviny (= tyto jednotliviny se vyskytovaly už před svým zobrazením a autor je jakýmsi kronikářem fikčních světů a pouze nám zprostředkovává tyto světy), př. Alenka v říši divů – říše divů mohla existovat dávno předtím, než ji Lewis Carroll poprvé popsal.

Teorie mimeze se tady uzavírá jednoduchou definicí: fikční sémantika, která je základem její interpretační praxe, má velmi omezený obor: vysvětluje pouze ty fikční entity, které můžeme uvést ve vztah se skutečnými prototypy (Doležel 2003, s. 21 – 24).

#### *1. 4. 1. 2 Rámec možných světů*

Rámec jednoho světa zde Doležel nahrazuje rámcem více světů. Tento posun je inspirován dynamickým pohybem v literárním vědění 60. let a ovlivněn výzkumem již zmiňovaného Saula Kripkeho. Během 70. let se model fikčních světů rozšířil mimo oblast modální logiky a nabyt tak interdisciplinární povahy. Pojetí původu možného světa se začalo lišit – z Leibnizova metafyzického pohledu, kdy možné světy mají transcendentní povahu, sídlí v „božské mysli“ a nadpřirozený talent je může maximálně objevit.

Oproti tomu moderní způsob smýšlení o možných světech je popisuje jako něco, co je součástí tvůrčí činnosti lidské mysli (2003, s. 28); nejde tedy o něco nadpřirozeného, ale o něco, co vychází z nás. Jak říká Doležel, u Kripkeho a následně u Eca a dalších nalézáme pojem tzv. malého světa (malého fikčního světa), který pomáhá zvládnout četnost a různorodost velkého množství fikčních, resp. možných světů. Tyto minisvěty obsahují konečné množství prvků, které jsou logicky omezené; jedná se vlastně o plně zařízené „pokojíčky“ obydlené jedinci s charakteristickými vlastnostmi, jsou tedy tvořené konečným počtem možných jednotlivin (Kripke 1980, Eco 1989; 1994; Doležel 2003).

V následujících tezích Doležel rozebírá, jakým způsobem odvozujeme fikční světy od světů možných a v jakých podmínkách se fikční světy z rámců světů možných vymykají.

1. *Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možností stavů věcí.* Fikční jednotliviny jsou neaktualizované možnosti odlišné od skutečných událostí, osob, předmětů a míst. Neplatí zde, že mimetická pomůcka přisouzení stejného jména fikční jednotlivině a reálné jednotlivině odkazuje na původ fikční jednotliviny v aktuálním světě. Fikční jednotliviny, v tomto případě osoby, nemohou vejít do skutečné interakce s osobami světa aktuálního. Nelze ovšem popřít, že mezi těmito osobami existuje vztah, který překonává hranice mezi dvěma možnými světy (Doležel 2003, s. 31).
2. *Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.* Literatura není odkázána jen na napodobování světa skutečného. Fikční světy nepodléhají požadavkům na pravdu. Jsou homogenní, jsou tvarovány dobovými požadavky světa aktuálního, které se samozřejmě formují. Jde o dobové normy, historické cíle, záměry nebo žánry. Dochází i na definici: „fikční svět je malým možným světem tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců“ (S. 33-34).
3. *Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály.* Fikční světy nejsou čtenáři z aktuálního světa přístupny rovnou, ale pomocí tzv. sémiotických kanálů. Fikční světy si toho „vypůjčují“ z aktuálního světa hodně, ale tento materiál musí projít určitou transformací na hranici těchto světů. Lépe řečeno, záleží pouze na tvůrci fikce, jak s tímto materiálem ve svém díle naloží. Druhým břehem pro tento kanál je osoba čtenáře, který text zpracovává. Zatímco fikční svět je konstruován autorem, čtenář jej rekonstruuje (s. 34-35).
4. *Fikční světy literatury jsou neúplné.* Dokážeme to tak, že se zeptáme na rozhodnutelnost výroků o fikčních světech – některé rozhodnutelné jsou, některé ne (s. 36). Ve fikčních světech existuje jen to, co můžeme vidět. Nic, co si můžeme být jen domyslet, v nich ve skutečnosti není, a proto tedy nejsou světy úplnými.
5. *Makrostruktura fikčních světů může být nestejnorodá.* Stejnorodost Doležel nachází pouze u menších fikčních světů, větší fikční světy jsou podle něj už

heterogenní. Různorodost je dána nutností poskytnout prostor pro nejrozličnější množství osob, událostí a stavů (s. 36-37).

6. *Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností*<sup>5</sup>. Fikční světy jsou v literatuře vytvářeny psaním nebo mluvením. Autor je vytváří v aktuálním světě, tyto jsou ale na něm ve skutečnosti nezávislé a stávají se fikčně existujícími světy, ve kterých dochází k emoční interakci se čtenářem, z čehož vyplývá, že fikční svět je ve své podstatě objektivní (s. 37).

#### 1. 4. 1. 3 Fikční text

Zde docházíme ke gros celého problému fikčních světů, a to fikčnímu textu. Fikční svět nemůže existovat bez fikčního textu, který ho konstruuje. Doležel zde rozlišuje mezi texty zobrazujícími (Z-texty) a konstruujícími (K-texty). Zatímco Z-texty zobrazují aktuální svět, který existuje před nimi, K-texty předcházejí světům a jsou vyvolány pomocí textotvorné činnosti. Fikční texty jsou potom zvláštním druhem K-textů a nepodléhají (na rozdíl od Z-textů) pravdivostnímu hodnocení. Věty fikčních textů totiž nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé.

Důležitá pro mou práci je zde Ricoeurova definice fikce, která závisí na opozici fikčního světa a historického narativu: „Termín fikce vyhrazení pro ty literární výtvoř, které nemají ctižádost historického narativu podat pravdivý příběh“ (1988, sv. 3). Neméně důležitou je definice Dorrit Cohnové, která se vypořádává s žánrem biografie a autobiografie: „Žádný text nemůžeme považovat za více či méně fikční či více či méně faktický. Čteme v jednom klíči nebo v druhém“ (1989). V mém případě tedy budeme pracovat zejména se Z-texty, do kterých dle mého autobiografie a historiografie patří.

Ve fikčních textech se vyskytují komentáře fikčních postav k dějům nebo konáním ve fikčních světech. Zdroje těchto komentářů jsou zpravidla subjektivní a jsou jimi fikční postavy nebo vypravěč, proto se tyto komentáře mohou lišit. Doležel pro podobné komentáře, ale pro změnu z aktuálního světa zavádí nový termín Z-odbočky (jinde metanarativy). Tyto Z-odbočky jsou včleněny do fikčního textu a zobrazují mínění a názory světa aktuálního. Jako příklad autor uvádí aforismy.

Na závěr je mi velice sympatický přístup Lubomíra Doležela, který tvrdí, že ač svět fikční, přesto je tvořen z aktuálních „záležitostí“, skutečným autorem, jazykem, písmem, vychází ze skutečných událostí a je určen skutečnému čtenáři. Je fikčním

---

<sup>5</sup> Textotvorná činnost = textová poiesis (Doležel 2003, s. 37)

světem na funkčním základě, něčím, co dokáže fungovat a bývá platné i mnoho let po svém vzniku. Je fikčním ve svém prostoru, ale aktuálním pro nás (Doležel 2003, s. 37-41).

#### 1.4.2 Fikce a historie v období postmoderny

**„Jediným druhem světa, který je lidský jazyk schopen vyvolat nebo stvořit, je možný svět“** (Doležel 2008).

Hlavní částí mojí práce bude selekce událostí fikčních a těch z aktuálního světa v autobiografické sbírce povídek Reného Edgara Tresslera. Podobnou tematikou se zabýval i Lubomír Doležel ve své zatím poslední teoretické práci *Fikce a historie v období postmoderny* z edice Možné světy nakladatelství Academia, kterou sám redigoval.

Historie a literatura mají k sobě velmi blízko. Autoři často reflektují historické události a existuje i samostatný žánr věnující se psaní historie, tj. historiografie. Samozřejmě jsou vedeny diskuze na téma vztahu historiografie vs. literatura, které se zaměřují především na několik hlavních otázek: Jaký je diachronní vývoj vztahu mezi historií a literaturou? Jaké jsou textové analogie a rozdíly mezi literaturou a historiografickými pracemi a má historiografie literární rozměr, čímž by zanikla hranice mezi literaturou a historiografií?

Až do poloviny 19. století se setkáváme s názorem, že historie je součástí literatury a má se tedy posuzovat podle stejných pravidel, ale pozitivistická teorie vznášející nárok na pravdu počala na historiografii nahlížet z pohledu funkčnosti. Tuto teorii přejala i postmoderní hnutí, neboť v nové době dochází i k profesionalizaci historiografie (LTLK 2006).

Na počátku Doleželovy knihy se setkáváme s pojmem „postmoderní výzva“. Cituje zde velikány postmoderního myšlení, Rolanda Barthesa a Haydena Whitea, kteří ztotožňují historický narativ s tím fikčním (2013). Barthes ve své teorii popisuje tzv. shiftery, které dokazují spojitost historika s psaným textem a jeho osobní zkušenost, jsou to například věty typu „jak jsem slyšel“, „pokud vím“; nebo odkazy v textu: „jak jsme uvedli výše“. Shiftery jsou odkazy, které narušují historiky tolik ceněný princip objektivity. Podstatnou tezí Barthesovy teorie je ten fakt, že každé historiografické dílo je vlastně text, tedy diskurz, proto může mít hist. text specifické rysy objektivity. Postmoderní



literární věda nakonec klade historický narativ na úroveň narativů literárního a fikčního (Doležel 2008, s. 26-30).

Test holocaustem. Tuto teorii zformuloval Berel Lang, když řekl, že skutečnost nacistické genocidy je rozhodující moment, který odděluje historický diskurz od procesu imaginativního zobrazení (Lang 1990). Historický diskurz je rozdělen na dvě úrovně: *podání událostí, které jsou už ustáleny jako fakty* a *básnické a rétorické prvky, jimiž je přetvořeno v příběh to, co by jindy bylo jenom seznam faktů*. Existuje ovšem určité omezení produkce jakýchkoli textů, a to takové, že syžet díla například právě z období holocaustu může mít společensky přijatelnou pouze jedinou hodnotu – záporné hodnocení. Výběr syžetu může ale historii také zkreslovat a desinterpretovat, čímž dochází k jejímu nesprávnému výkladu.

Vztahy světů fikčních a historických bojují podle Doležela s několika rozlišnostmi:

1. Funkční rozdíl – fikční světy jsou imaginární alternativy aktuálního světa, zatímco historické světy jsou kognitivní modely aktuální minulosti. Každý svět, který je konstruován (nemusí jít pouze o svět historický, ale o svět ekonomický, politický), v sobě obsahuje převládající prvky danosti tohoto světa – politický svět bude obsahovat především odkazy na politické osobnosti nebo události atp. Podstatou historie je ale její monopol objektivity, resp. nestrannosti, historik by tedy neměl vnášet do textů svůj osobní názor. Je jasné, že tento záměr se ne vždy zdaří.

2. Základní strukturní rozdíl. Fikční světy mohou existovat v jakékoli, a tedy i v nadpřirozené podobě. Oproti tomu historické světy musí být omezeny skutečností, aktuálním světem, musí být světy fyzicky možnými.

3. Konstelace konatelů. Zatímco ve fikčních světech se mohou postavy svévolně pohybovat a existovat, v historických světech je jejich existence předem a jasně daná, téměř nic se na ní nedá změnit bez toho, aby došlo k desinterpretaci historického faktu. Tento fakt se nejlépe demonstruje na specifickém žánru historické fikce, kde osoby fikční mohou jednat s osobami historickými.

4. Neúplnost. Posledním zcela nevyvratitelným argumentem je neúplnost – nejde dost dobře napsat úplný fikční nebo historický text, neboť by byl nekonečně dlouhý a jeho psaní by se nikdy neskončilo. Nešlo by tedy nakonec o text historický, ale o text s povahou aktuálního světa. Existuje tedy autorovo výsostné právo začlenit do svého

textu postavy vybrané, což úplně neplatí pro historiografa, neboť ten mnohdy nemá na vybranou, než se snažit začlenit postavy dané realitou. Ve zkratce – tam, kde končí svoboda historiografova, začíná svoboda tvůrce fikčního světa (Doležel 2008, s. 40 - 47).

## 1.5 Shrnutí

Metodologickou část jsem pojala jako text uvádějící čtenáře do problematiky fikčních a možných světů, které budou jedním z hlavních témat mé práce. Věnuji se zde zejména objasnění základních pojmů, které se pod problematiku fikčních světů skryjí a které budou potřebné pro mou další práci. Ze všech pojetí je mi nejsympatičtější postoj Lubomír Doležela, který úplně nevyklučuje propojenost možných světů se světy fikčními a jejich paralelní stránky se světem aktuálním. Já osobně totiž věřím v rozsáhlou provázanost všech možných existujících světů, vč. svázání s osobou autora.

## 2. Literární a historický kontext

### 2.1 Šoa a holocaust

Je tomu již více než sedmdesát let od doby, kdy Evropa a s ní i celý svět zažily na vlastní kůži hrůzy druhé světové války. Mezi zeměmi panovala nenávist, kterou šest let museli snášet nevinní lidé a která doznívala ještě dlouho po posledním výstřelu tohoto hrůzného válečného konfliktu. Zapojena do něj byla většina států světa a v učebnicích dějepisu se o něm mluví jako o největším a nejkrvavějším vojenském střetu v dějinách lidstva. Počet obětí sahal k desítkám milionů s tím, že následky si přeživší v sobě nesli po celý zbytek života.

Velký podíl na lidských ztrátách měla nepochopitelná touha Adolfa Hitlera vymýtit ze světa celé národy, v první řadě Židy, Romy a následně všechny ostatní, čímž by vzniklo společenství rasově „čistých“ Germánů nebo také árijců. Nacisté byli nekompromisní; stačil jen vyřčená možnost nebo náznak nežádoucího původu a z člověka se rázem stalo číslo, které ve většině případů končilo v některém z koncentračních táborů, jichž na území dnešního Německa a Polska vzniklo početně. „Nežádoucích“ bylo mnoho. Mimo Židů a Romů šlo především o Poláky, homosexuály, komunisty, zdravotně a psychicky znevýhodněné, staré a nemocné, nebo naopak malé děti (které byly někdy určené pro převýchovu v německé Říši). Hitler nešetřil nikoho, kdo by mu mohl nějakým způsobem narušit představu o čisté rase.

Tato genocida (nacisty označovaná jako *konečné řešení židovské otázky*) se v dnešní době označuje dvěma termíny, které bývají často zaměňovány, a to *holocaust* a *šoa*. Etymologie slova: *holocaust* (v češtině také používaný holokaust) je pojmenování antického původu a značí „naprosté zničení, masakr“. Podoba *sc* se k nám dostala z angličtiny, která přejala řecké *holokaútōma* či latinského *holocaustum* znamenající zápalnou oběť nebo celkové spálení (Rejzek 2001). Oproti tomu biblické slovo *šoa* pochází z hebrejštiny a znamená katastrofu nebo úplné zničení, tedy úplné zničení židovského národa, který toto slovo přejal do svého jazyka jakožto zastřešující pojem označující genocidu páchanou na Židech za druhé světové války.

## 2.2 Šoa a jeho literární obraz

Ať již však použijeme jakýkoli pojem, je jisté, že druhá světová válka byla a stále je jedním z nebolavějších okamžiků světové historie, představující těžko pochopitelné zločiny páchané proti člověku a lidskosti. A právě takové okamžiky podnítily bohatou literární tvorbu v letech následujících, poválečných.

Po celém světě existuje nespočetné množství autorů, kteří ve svých dílech šoa nějakým způsobem reflektují, ať už jako přeživší nebo jako svědci dějinných událostí. Literaturu zabývající se tímto obdobím lze rozdělit do několika časových období; těsně po roce 1945 přichází na scénu literatura dokumentární, zobrazující očitá svědectví těch, kteří přežili nacistické vraždění v koncentračních táborech a kteří potřebují své prožité zkušenosti předat světu a ukázat tak realitu holocaustu (Holý 2011a).

### 2.2.1 Dokumentární zobrazení šoa z pohledu viníka i oběti

Mezi stěžejní díla této dokumentární tvorby patří kniha českých Židů Oty Krause a Ericha Šöna *Továrna na smrt* (1946), jež byla přeložena do většiny hlavních světových jazyků. Slovní spojení „továrna na smrt“ se stalo součástí ikonografie holocaustu a jako pojem se používá i v dalších obdobích. Zobrazuje realitu v osvětimském koncentračním táboře a celkovou mašinerii procesu vyhlazování Židů a dalších národů. Řeší taktéž otázku viny těch, kteří se na vyvražďování podíleli nepřímo, těch, kteří třídili židovské věci, cennosti, plánovali transporty, tedy vykonávali rozkazy. Podle Adolfa Eichmanna, duchovního otce myšlenky konečného řešení, by se tito lidé jistě s odporem odvrátili, pokud by na vlastní oči viděli smrt milionů nevinných lidí. Eichmann se takto hájil na počátku 60. let v Jeruzalémě při svém procesu, tvrdil tedy, že osobně by žádnému Židu neublížil. Podle této logiky by byl za celý holocaust vinný jediný člověk, a to Adolf Hitler, nebo naopak ten nacist, který obsluhoval „sprchy“ v plynových komorách (tamtéž 2011a).

Podle mého názoru šlo pouze o snahu nějakým způsobem obhájit vlastní jednání v situaci, která byla pro každého souzeného za holocaust bezvýhodná. Fungování celého Hitlerova režimu stálo na bezchybné práci a vykonávání rozkazů mnoha tisíců ukázněných dělníků, vojáků i obyčejných lidí, kteří tak konali buď z nutnosti a strachu z trestu, který by přišel po nesplnění rozkazu či nedodržení vyhlášky, nebo, a o to hůř, z vlastního přesvědčení. Tito lidé stáli na obou stranách barikády, jak mezi vojenskými

příslušníky, tak mezi obyčejnými občany všech zúčastněných států, tedy i mezi Čechy a Slováky.

Z doby uplatňování nacistických ideálů pochází také mnoho materiálů psaných samotnými strůjci a vykonavateli Hitlerovy zločiny, zejména z řad vysokých důstojníků SS. Klasickým dílem je v tomto případě *Mein Kampf* (1925-26) Adolfa Hitlera, který v něm zdůvodňuje svou nenávist k Židům jakožto škůdcům německého národa. Hitler k Židům přistupoval jako k zvířatům, jako k nákaze, které musí zbavit Evropu i celý svět, říkal, že k nim ani nelze jinak přistupovat, neboť chtěli do Evropy zavléct bolševismus. Dalšími nacisty, kteří povětšinou ve vazbě při čekání na soud sepisovali své vzpomínky, jsou například Joseph Goebbels, Hans Frank, velitel v Osvětimi Rudolf Höß nebo již výše zmíněný Adolf Eichmann. Zde se setkáme buďto s deníkovými zápisy již z období 40. let (Goebbels), nebo s vězeňskými zápisky čekajících na proces (Holý 2011b).

### 2.2.2 Fikční svět a tematika šoa z pohledu viníka i oběti

Téma šoa z pohledu viníka se objevuje i ve fikčním vyprávění, i když toto není právě nejčastějším námětem románové tvorby. Dobrým příkladem tohoto typu prózy je román francouzského prozaika Roberta Merleho *Smrt je mým řemeslem* z roku 1952<sup>6</sup>. Příběh se pohybuje na pomezí fakta a fikce a je založený na zápiscích v protokolu z výslechů Rudolfa Höße, velitele koncentračního tábora v Osvětimi-Březince. V knize se autorův vypravěč jmenuje Rudolf Lang, což bylo krycí Hößovo krycí jméno, jež používal od konce války až do svého dopadení 11. 3. 1946 (Holý 2011b).

Celý holocaust Höß později popisuje ve svých zápiscích z krakovské vazby jako organizačně technický problém, který je potřeba nějakým efektivním způsobem vyřešit. Dochází tak ke „geniálnímu“ řešení v podobě cyklonu B a plynových komor, které jsou tím efektivnější, že Židé do nich vstupují v podstatě dobrovolně pod záminkou desinfekční sprchy.

Jakým způsobem se ale člověk stane z poslušného syna poslušným nacistou? Höß byl vychováván v bigotní rodině a celý svůj život byl navyklý plnit rozkazy a horlivě

---

<sup>6</sup> Tato kniha nebyla vybrána náhodně, i přesto, že se nejedná o dílo českého autora. Román *Smrt je mým řemeslem* je jedním z nejlepších příkladů prózy s tematikou šoa z pohledu viníka. Obdobím svého vzniku román spadá do 50. let, tedy do doby, kdy se obnovuje zájem o holocaust jako o literární námět. Detailní sonda do Hösovy duše koresponduje s hlavní pohnutkou znovuoobjevení zájmu o šoa tematiku, analýzou niterních pocitů hlavních hrdinů.

pracovat. Nebyl ale klasickým typem zločince, který si svými činy kompenzuje újmy z mládí, podle psychiatrických vyšetření, jež mu byla po válce provedena, byl v podstatě normálním, psychicky zdravým člověkem s průměrným intelektem, láskou k rodině, přírodě a zvláště ke koním, který nadevše ctil pořádek a velitele znamenající pro něj vrcholnou autoritu (Holý 2011b). Dalo by se tedy usuzovat, že za Hößovou povahou stála výchova a vedení k naprosté poslušnosti, které si jako malý chlapec odnesl do života. Otázkou ale zůstává, k jakému výsledku bychom došli, pokud by bylo možné analyzovat podobným způsobem každého jednotlivého nacistu, příslušníka SS nebo jen sympatizanta nacistického Německa, který, byť možná nesouhlasil s veškerým jednáním nacistů, tomuto jen tiše přihlížel. Jak je možné, že tehdy nikdo nezasáhl? Jak je možné, že nedošlo k žádné vzpouře i přesto, že šlo o zřetelné zločiny proti lidskosti? Bránil rychlému zásahu strach nebo pohodlnost? To už se dneska jen stěží dozvíme.

### 2.2.3 50. a 60. léta a znovuobjevení šoa jako literárního námětu

Druhá polovina 50. let znamenala pro literaturu s tematikou šoa velkou renesanci. K moci se dostává stalinský režim a tedy i požadavek na oslavu vítězného válečného hrdiny. Téma šoa bylo aktualizováno díky procesům s nacistickými zločinci, které probíhaly v Jeruzalémě a v Německu, velký ohlas vzbudily zejména výpovědi velitelů koncentračních táborů. Otevřena byla taktéž otázka viny za holocaust, která vytanula na mysl nové generaci. Ta chtěla znát příčiny šoa a důvody, proč proti němu nebylo rázněji zakročeno. Naopak 60. léta přinesla období uvolnění na kulturní scéně a možnost plurality námětů v literatuře (Holý 2011a).

Na rozdíl od literatury vzniklé těsně po válce je dokumentární prvek ale v mnoha případech nahrazen fikčním vyprávěním, a to zejména v textech kratšího rozsahu (povídky a novely Jana Otčenáška, Arnošta Lustiga a jiných), výjimkou ale není ani románová tvorba (Josef Škvorecký). I přesto je ale do jisté míry fikční svět mnohých děl zkonstruovaný na základě empirické zkušenosti nebo alespoň za zkušenosti zprostředkované. Čas i prostor děl bývá postaven na reálném základu, stejně jako náměty některých novel.

Na konci 40. let vychází román Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949), který problematiku šoa demonstruje na fenoménu každodennosti. Hrdina Josef Roubíček není žádný velký hrdina, nýbrž obyčejný člověk, Žid, jenž žije realitu všedního válečného dne. Postava Roubíčka má do určité míry autobiografické rysy, a to nejen v různých detailech, ale i

v celkovém ladění ducha doby, kdy člověk je ne vlastní vinou vržen do bezvýchodné situace a je perzekuován. I přesto, že je obyčejnou lidskou bytostí, doléhá na něj separace od normální společnosti, jež si uvědomuje například díky svému kocourovi, který má větší možnost volného pohybu než jeho majitel (Holý 2011a).

Podobný typ hrdiny jako Weil má ve svém díle i Jan Otčenášek. Na pozadí heidrichiády v novele *Romeo, Julie a tma* (1963) vyniká milostný vztah studenta gymnázia Pavla a Židovky Ester, která nenastoupila do terezínského transportu. Pavel ji zachraňuje a ukrývá ve svém domě. Zamilují se do sebe a doufají v lepší budoucnost po válce. Něžný a čistý milostný cit je krutě pošpiněn strachem, který nakonec lásku hubí. Ester se pokusí o útěk a je při svém pokusu zastřelena. Pavel je nucen žít se svým citem sám. Příběh nám představuje kontrast nejčistšího citu dvou mladých lidí a hrůz války, která ničila nevinné. Znovu se zde objevuje hrdina-obyčejný člověk, semletý mašinerií válečného procesu, a nevinná dívka s jedinou „vadou“, svým rodokmenem. Tento motiv zakázané lásky je ostatně jedním z nejoblíbenějších v literatuře, neboť je použitelný pro jakékoli období a situaci.

Vzpomenout bychom ještě měli dvě velké postavy české literatury nejen 60. let, Arnošta Lustiga a Ladislava Fukse. Na konci 50. let debutuje Arnošt Lustig se soubory částečně autobiografických próz *Noc a naděje* (1958) a *Démanty noci* (1958). V centru zájmu je, stejně jako u Otčenáška, subjekt, jeho niterní vnímání času, prostoru a konečně i sebe sama. Tento hrdina je navíc outsiderem, často starcem nebo dítětem, který díky své nevinnosti a bezbrannosti ukazuje již zmíněný kontrast mezi brutalitou šoa a čistotou, jež je primární a vrozenou vlastností lidského života. Pro Lustiga je také důležité zachování jakési mravní hodnoty, kterou mnozí autorovi hrdinové neztrácejí ani v případě vystavení mezní situaci, jakou je například zabití očitě svědkyně v povídce *Tma nemá stín* ze souboru *Démanty noci* (Holý 2011a).

Jiný pohled na šoa nabízí Ladislav Fuks ve své novele *Spalovač mrtvol* (1967). Šoa zde už není v centru zájmu, ale konturuje mistrné vykreslení individuality posedlé zlým úmyslem. Příběh se odehrává v roce 1939 (na konci ještě nalezneme dovětek z roku 1945) a vypráví o osudech zaměstnance krematoria Pavla Kopfrkingla, který je spořádaným otcem rodiny až do doby, kdy je mu nacistickou stranou doporučeno udělat „něco“ s židovským původem své ženy a tedy i dětí. Rozvod pan Kopfrkingl nechce, a

tak některé členy své rodiny postupně zavraždí. Zároveň je pověřen úkolem vymyslet a zrealizovat plán na hromadnou likvidaci a spalování lidí (Holý 2011b).

Karel Kopfrkingl je tak jakýmsi vykonavatelem zloville, ne nepodobným Rudolfu Hößovi a jeho plánu na postavení obřích krematorií. Tento záměr je ve *Spalovači mrtvol* převeden z velkého, konečného řešení židovské otázky na malou českou rodinu. Kopfrkingl, stejně jako Höß, je poslušným pracovníkem se zálibou v pořádku a disciplíně a s láskou k rodině. Oba jsou ale ochotni onu lásku překonat z důvodu zájmu ve věci nacismu. A tak i přesto, že ve *Spalovači mrtvol* není šoa explicitně pojmenováno, jeho odkaz je všudypřítomný, a vkrádá se do děje tak postupně, jako myšlenky na smrt nepohodlné rodiny do hlavy pana Kopfrkingla, pro kterého ostatně smrt nikdy nebyla něčím zlým, nýbrž tím, co k životu patří a hezky ho zakončuje a uceluje. Groteskní kontrastnost je v tomto případě demonstrována na lásce a až mytických pojmenováních (Lakmé, Nebeská) a panoptikálním hororovém vraždění a obdivu ke smrti.

Hrdinové děl s tematikou šoa jsou různí, a přesto mají jedno společné. Jsou to lidé. Lidé se svými starostmi, radostmi, slabostmi a především se svým životem, za který si nese zodpovědnost každý sám. I přesto je do nich zasahováno vnější mocí, v našem případě nacistickou totalitou. Diametrální rozdíly mezi záměrem obou zúčastněných stran jen dokazují neustálou přítomnost kontrastů a paradoxů druhé světové války. Literatura má v tomto případě dokonalé prostředky k reflexi myšlení perzekuovaných i vykonavatelů nacistické zvěle.

Jak jsme si dokázali na výše zmíněných příkladech, hrdinové mohou stát na straně dobra i zla a pokaždé je možné popsat jejich příběh z různých perspektiv. Možné je to ale díky tomu, že každý hrdina je člověk. Člověk ovlivněný svým okolím, svým strachem, svými pudy a dobou, ve které žije. I přesto, že se v mnoha případech jedná o fikční postavy, které nemusí mít základ v reálné osobě, ale pouze v dobovém typu člověka. Lidé se totiž nemění, mění se pouze pohled kritického čtenáře v průběhu doby, který je schopný retrospektivně zohlednit dějinné události. Jak bychom se dnes asi dívali na poslušného zaměstnance firmy, který plní rozkazy svého nadřízeného, nebo na chlapce, který krade chleba z dodávky?



## 2.3 René Edgar Tressler – život a dílo

### 2.3.1 Život a ovlivnění holocaustem

Autorem méně známým, avšak neméně kvalitním, je spisovatel a překladatel René Edgar Tressler. Narodil se 16. 4. 1927 ve Strakonících. Tatínek byl profesorem hudby, dirigentem a pianistou, který s různými hudebními tělesy často cestoval po celém světě. Maminka byla asistentkou ředitele firmy Weisman-Peček v Ústí nad Labem, kde tato firma těžila a zpracovávala černé uhlí. V Ústí nad Labem rodina žila až do roku 1938, kdy zde zanechala velký, pětipokojový byt s veškerým vybavením a utekla do Prahy. Zde se členové rodiny rozdělili. Matka bydlela s novým manželem v garsoniéře na Letné, bratr u jedné z tet a malý René u dědečka, který měl ale malý byt a nebyl schopný se o vnuka starat.

Tímto způsobem skončilo v té době jedenáctiletému chlapci dětství. Musel se postarat jen sám o sebe a navíc v době, kdy žádný člověk s jeho rodokmenem neměl jistotu vůbec v ničem. Celá jeho rodina doufala, že všechna tato omezení budou pouze dočasná, utrpení brzy skončí a oni se budou moci vrátit do svých domovů. Nebyli jako ti, kteří těmto slibům nevěřili a utekli do zahraničí. Rodina Tresslerova vůbec netušila, jaké dalekosáhlé následky bude mít druhá světová válka pro židovské etnikum.

Psal se rok 1942 a René byl společně s celou svou rodinou deportován do rodinného tábora v Terezíně. Pevnostní město mělo představovat jakousi nacistickou Potěmkinovu vesnici pro mezinárodní humanitární organizace, zejména pro Mezinárodní výbor Červeného kříže. Zde mohla být rodina ještě pohromadě a podmínky pro život nebyly zdaleka tak hrozné, jako později v Osvětimi. Pan Tressler vzpomíná, že Terezín nikdo, zejména z mladých obyvatel, nebral příliš vážně. Tito mladí lidé zde žili život podobný tomu na svobodě, snažili se užít, bavit nebo se milovat, snažili se žít a přežít a nemyslet na to, co se děje jinde.

Velká většina obyvatel terezínského ghetta vůbec netušila, kam a proč odjíždějí transporty židovských a jiných obyvatel z Terezína i přímé transporty z jiných částí státu. Říkalo se, že jezdí na Východ. Tresslerova rodina byla v Terezíně pod ochranou, neboť Reného bratr byl členem terezínské Rady starších<sup>7</sup>. Rada se jednoho dne rozhodla

---

<sup>7</sup> Rada fungovala jako nejvyšší správní orgán pod vedením židovského staršího. V Terezíně měla určující slovo a podléhala pouze rozkazům SS. Členové Rady starších byli z ostatní židovské soudní moci

provést podvod a pokusit se tak zachránit některé obyvatele terezínského ghetta. Do transportní listiny, na jejímž vzniku se Rada podílela, byla uvedena jména lidí, kteří v Terezíně již zahynuli. Vedení na to ale přišlo a celá Rada včetně všech rodinných příslušníků, kteří byli do této doby tak zvaně kryti, byla za trest poslána do Osvětimi, kde byla většina zastřelena, ale mezi přeživšími se díky náhodě ocitl jeden – Reného bratr.. Důvod jeho přežití byl paradoxní a prostý – onemocněl tyfem. V Osvětimi byl tedy umístěn v tyfovém baráku, do kterého se sami nacisté neodvažovali vstoupit, a tak při shánění členů Rady ponechali dozorcí Reného bratra svému osudu. Později se na něj zapomnělo (Tressler 2004).

Jako zázrakem přežila celá úzká rodina Reného Edgara Tresslera, která přišla do Osvětimi s velkou vlnou deportací z Terezína a z dalších částí Protektorátu, které probíhaly mezi zářím 1943 až květnem 1944. Tyto transporty, čítající třináct a půl tisíce vězňů, převážně Čechů, ale také Němců, Rakušanů a Holanďanů, mířily do nově vzniklého „rodinného“ tábora v Osvětimi - Březince. Vězni z těchto transportů měli ve své dokumentaci zvláštní označení, SB6 (*Sonderbehandlung in sechs Monat = zvláštní zacházení po dobu šesti měsíců*) (Tressler 2004 i terezínský rodinný tábor v Osvětimi-Birkenau (1943) 2011). Důvod vzniku rodinného tábora není do dneška zcela jistý. Zřejmě šlo o další z nacistických Potěmkinových vesnic pro mezinárodní organizace.

Vězni v této části tábora se těšili z různých privilegií. Neprocházeli selekcí, nebyli nuceni ostříhat si vlasy a také nedocházelo k rozdělení rodin, odtud název rodinný tábor. I přesto zde panovaly podmínky jako jinde v táboře, tudíž hlad, zima, špína, strach a vyčerpání zde byly na denním pořádku. Ještě jednomu právu ale zdejší obyvatelé holdovali – při táboře existoval tzv. dětský blok, kde děti trávil své dny hrami a improvizovanou výukou, vedené charismatickým vychovatelem Fredy Hirschem. Toto období ale netrvalo dlouho.

Přesně po šesti měsících od zářijového transportu, na počátku března 1944, bylo vězňům oznámeno, že budou přepraveni do pracovního tábora v Heydebrecku. Tento tábor ale neexistoval a vězni byli místo práci posláni do plynových komor, kde byli

---

vyjmuti. Židovský starší měl jako jediný z Židů právo stýkat se s velitelem SS, kterému přednášel přání a rozkazy. V této funkci se vystřídal tři Židé, Jakob Edelstein, Paul Eppstein a Benjamin Murlmelstein. Jejich společným zájmem byl osud celého nejen terezínského židovského společenství, naneštěstí byli velmi odlišní, ať už v otázce věku, názorů, ale i okruhu věrných známých a přístupu k nacistickým vůdcům. Naopak jejich společným znakem byla víra ve vítězství Spojenců a snaha o záchranu co největšího možného počtu vězněných. Byli ale také nuceni rozhodovat o nepříjemných záležitostech, například o umístění do transportu (Kučerová 2013).

v noci z 8. na 9. března zavraždění. Před svou smrtí prý zpívali československou hymnu, židovskou hymnu hatikvu a internacionálu. Jednalo se (společně s popravou v červenci 1944) o největší popravu československých občanů za druhé světové války (Terezínský rodinný tábor v Osvětimi-Birkenau. (1943) 2011).

Hříčkou náhody, díky které Reného rodina přežila, byla selekce terezínských chlapců před odjezdem do plynových komor. Vězni, kteří přežili vyvraždění v březnu, věděli, jaký je čeká osud. Na rozdíl od březnového řádění ale proběhla selekce, a tak necelých 1300 vězňů odešlo na práci. René mezi nimi být neměl, byl ještě dítětem, ale doktor Mengele byl nakonec přesvědčen k tomu, aby děti, nemocné a staré ještě jednou „roztřídil“, a tak silný a statný sportovec René byl nakonec vybrán a v červnu 1944 se přesunul do tábora v Blechhammeru. Patřil mezi 64 lidí, kterým se dostalo této další šance na život (Tressler 2004 i Terezínský rodinný tábor v Osvětimi-Birkenau (1943) 2011).

René se tedy dostal na práci do továrny na syntetická paliva, kde se vyráběl umělý benzín. Tuto továrnu ale vytrvale zasypávali bombami Američané. Říkalo se, že se odsud nedostal jediný litr paliva, neboť vše bylo rozbombardováno spojenci.

Jako každý vězeň v Osvětimi byl i René Edgar Tressler nucen se zamyslet nad tím, co pro něj bylo při věznění nejhorší. Nebyl to strach, nedostatek hygieny nebo jídla, ale myšlenka na to, že může existovat ještě něco hroššího, než Osvětim. Z počátku nikdo z vězňů netušil, že v táboře jsou plynové komory a k čemu se používají. Nikdo nechtěl ani věřit, že něco takového skutečně existuje. Postupně ale každému došlo, že v pecích nejsou spalována pouze těla zemřelých stářím nebo na nemoc. I přes otřesné podmínky ale někteří neztráceli svou tvář a stávali se hrdiny.

I přesto, že nacistické řádění málokterý z Židů přežil, René toto štěstí měl. V únoru 1945 byl zařazen do pochodu smrti a osvobození se dočkal v Buchenwaldu, 11. dubna 1945, pět dní před svými osmnáctými narozeninami a po třech letech v koncentračních táborech. Jeho návrat do každodenní reality ale nebyl jednoduchý. I přesto, že nebyl nějak extrémně podvyživený, velice se těšil na jídlo, které dostane od Američanů, a tak snědl, co se do něj vešlo. Jeho oslabený organismus to ale nevydržel a zkolaboval. Probudil se až o pět dní později.

Poté, co se dal René do kupy, jal se hledat svoji rodinu a místo, kde bude v následujících měsících bydlet. Těsně po revoluci, 19. května 1945, přijel do Prahy na Václavské náměstí. Zde se dozvěděl, že pro nalezení svých příbuzných musí navštívit repatriační úřad. I přesto, že od konce války už uplynul více než měsíc, byl pořád stejně slabý a nemohl jíst vše, na co měl chuť. Přenocoval v Imce na Poříčí, snědl nějaké pečivo a druhý den se vydal do onoho repatriačního úřadu. Tato vzpomínka je pro Reného velice dojemná. Na místě, kde byl tento úřad, stále dlouhá, asi stometrová zeď, úplně celá posetá maličkými lístky různé velikosti a barvy s nápisy, podle kterých hledali lidé své příbuzné a známé.

René již ztrácel naději, neboť vzkazů bylo nepřehledné množství. A vtom zahlédl lístek, který mu něco připomínal. Vybavil si, jak psal jeho otec. Překrásný rukopis a zvláštní poznávací znamení: zelený inkoust. A přesně takový papírek našel René až na konci, v horním pravém rohu oné zdi. Bylo na něm napsáno, aby se jeho bratr, Harry Tressler, dostavil do Dušní ulice číslo 13, kde přebýval jejich otec. Ten zmiňoval pouze staršího syna, neboť z mladších dětí většinou žádné nepřežilo a tak nedoufal, že by René mohl být ještě naživu. Tímto způsobem René našel svého otce, který ale v táborech ani na frontě nebyl, protože si po rozvodu vzal Němku, a tak byl uchráněn.

Reného maminka velkou část války prožila v koncentračním táboře v Bergen-Belsen, kde po osvobození vedla kuchyni americké armády díky tomu, že uměla trochu anglicky. Do Prahy přijela až poměrně dlouho po osvobození, buď v srpnu, nebo v září 1945. Většina úzké rodiny se tedy opět shledala a organizací politických vězňů byla vyslána na dovolenou na Zvíkov. Tady obdržel René telefonát. Volal mu přítel, aby mu sdělil, že se našel i jeho bratr, Harry. Nikdo mu sice nevěřil, ale i přesto se matka rozhodla jet do sanatoria, kde se měl Harry údajně léčit. Jaké bylo překvapení, když ho tam doopravdy našla. Byl vážně nemocný – trpěl tuberkulózou, ale později odjel na léčení do Švýcarska. I přesto, že se nejužší rodina po válce opět shledala, což byl vzácný úkaz, přišla o dalších šedesát čtyři členů, z nichž padesát dva zahynulo v plynových komorách. Tak, jako se to stalo mnohým jiným.

Vzhledem k tomu, že v době osvobození bylo Renému čerstvých osmnáct let, bylo nutné nalézt si způsob obživy. Jako malý chlapec se chtěl stát lékařem – gynekologem, ale z tohoto úmyslu sešlo, a tak měl různá zaměstnání. Živil se výrobou křížovek pro *Křídla vlasti*, snažil se uveřejňovat některé své prózy, zejména povídky v *Mladém světě*

a *Tváři*, ale po převratu v roce 1948 měl bohužel jednu nežádoucí vlastnost – myšlenku. Nesouhlasil s komunistickým režimem, s jeho ideologií a odmítl vstoupit do strany. S tímto přístupem musel v 60. letech strávit devět měsíců na nucených pracích v ostravských dolech a s literární činností byl konec. Po těchto zkušenostech se rozhodl utéct na Západ, a tak při první příležitosti, na dovolené v roce 1965, emigroval do Spojených států, kde až do současné doby žije v hlavním městě Washingtonu (Tressler 2004, 2006).

Spojené státy znamenaly pro Reného velkou změnu. Před odchodem do emigrace započal literární kariéru, které se neubírala špatným směrem, nicméně touha po svobodě byla silnější než radost z úspěchu, a tak se René rozhodl opustit přístav a vydal se do světa za „velkou louží“. Měl štěstí, protože hned od začátku se mu začalo dařit. Živil se různě, stejně jako ve své rodné domovině. Nejprve se věnoval obchodu, což ho ale moc nenaplňovalo, neboť, podle svých slov, nemá „podnikatelského ducha“. Později se této práci věnoval jen na poloviční úvazek, až nakonec mohl popustit oťže touze věnovat se naplno své velké lásce, tlumočení a překládání, a to dokonce trojsměrnému: z češtiny, němčiny a angličtiny (Tvar 1993).

I přesto, že velkou část svého času musel v Čechách i ve Spojených státech věnovat práci mimo literární sféru, nepřestal Tressler nikdy psát. Tvořil povídky postavené na empirickém základu vlastní ne příliš šťastné zkušenosti, tlumočil, překládal a počal publikovat anglicky psané krátké příběhy a básně v různých magazínech a časopisech. Jak sám přiznal, angličtina se mu vryla pod kůži, anglicky začal přemýšlet, a tak v Americe zapustil pevné kořeny. Vydal tedy soubor básní a aforismů *Painted Thoughts* (1992 – Malované myšlenky), z nichž některé sám přeložil do češtiny pro rozhovor z roku 1993 pro literární časopis *Tvar*. Po roce 1989 česky publikoval pouze časopisecky, a to v *Tvaru*, *Lidových novinách* a *Židovské ročence*. A tak, i když svou původní domovinu velice miluje a ještě v nedávné době Českou republiku několikrát ročně navštěvoval, díky svému pokročilému věku a zakořenění ve Washingtonu už se neplánuje natrvalo vrátit do Čech a nadále, pokud mu to jeho stav umožňuje, se věnuje literatuře a tlumočnickví (Tvar 1993 i Tressler 2006).

### 2.3.2 Literatura a dílo

Dílo Reného Edgara Tresslera není obsáhlé, ale své místo v prostředí české literatury bezpochyby má. Vzhledem k tomu, že literárně debutuje na přelomu 50. a 60. let v časopisech *Mladý svět* a *Tvář*, lze v tomto případě zařadit jeho tvorbu mezi takové velikány, jako je Arnošt Lustig nebo Josef Škvorecký. Krátké literární útvary a povídky byly v této době velice oblíbeným žánrem. Na relativně ohraničeném, úzkém prostoru bylo možné prezentovat malou osobní tragédii na pozadí velkých dějinných událostí a přiblížit tak závažnou problematiku obyčejnému člověku, který se zejména v této době dostával do popředí.

Realita všedního dne byla výrazně aktualizována právě v šedesátých letech, kdy ve společnosti docházelo k podstatným změnám. Tressler s těmito změnami nesouhlasil, a tak se musel na dlouhou dobu odmlčet. Naprosto nežádoucí osobou se stal v okamžiku, kdy emigroval do zahraničí a bylo tak ukončeno jeho literární snažení v českém jazyce. Ve Spojených státech se věnoval literární tvorbě především v angličtině. Není zcela zřejmé, v jakém časovém horizontu ani v jakém jazyce původně vznikaly povídkové soubory *Únik osudu* a *Utkáno z lana katova*, předpokládáme ale, že původní zpracování je české, neboť jejich vydání v angličtině neexistuje.

Cykly výše uvedených povídek jsou výrazně autobiografické a zpracovávají osobní zkušenost s tyranii holocaustu. Zabírají široké časové období od počátku druhé světové války až po život stárnoucího hrdiny ve Spojených státech, který vzpomíná na to, co se kdysi událo. Konkrétní dataci vzniku textů tedy nemůžeme uvést, ale v případě, že texty vznikaly až v letech po Sametové revoluci (což by se dalo odvodit právě od časového zařazení děje posledních povídek, které se na věc dívají retrospektivně s velkým časovým odstupem), nelze jejich genezi zařadit do období znovuoobjeveného zájmu o šoa v šedesátých letech. Tematicky by se sice do tohoto období dokonale spadaly, nicméně díky době svého pravděpodobného vzniku jsou osvobozeny od tíhy dobové komunistické ideologie, tudíž jsou psány s jakousi lehkostí a shovívavostí časového odstavu a nejsou poplatné své době, jak k tomu byly nuceny například některé texty Lustigovy. Texty jsou tedy čistou esencí osobního zážitku konturovanou hrůzami šoa.

Pokud bychom chtěli srovnat soubor povídek *Únik osudu* s některým z děl českých autorů šoa, nalezneme zřejmou podobnost s dílem Arnošta Lustiga, zejména

s povídkovým souborem *Démanty noci*, ale i s jinou tvorbou. Lustigovi hrdinové jsou často mladí lidé, zasažení holocaustem, lidé na útěku, ve velmi vypjatých situacích, často musí rozhodovat o životě a smrti. Lustig své texty též píše na základě prožité zkušenosti a podobně jako Tressler používá dějinné události jako kulisu k prezentaci osobního příběhu ilustrujícího utrpení člověka způsobené šoa. Namísto přesné výpovědi se zaměřují na psychiku konkrétního člověka deformovanou zážitky z koncentračních táborů, kterou mapují pomocí sondy do vlastního nitra, což nejlépe vystihuje autobiografický ráz.

Oba autoři mají téměř shodný ročník narození a pojí je tedy i stejné zážitky a pocity z internace v koncentračním táboře. Jejich literární debuty se datují do období přelomu padesátých a šedesátých let dvacátého století. Ani jeden z nich se v literatuře nevzdělával a oba také odešli do amerického exilu. Zde se jejich literární činnost rozchází, stejně jako další osudy. Zatímco Tressler zůstává v Americe a věnuje se zejména překladatelské činnosti, Lustig se posléze vrací zpět do České republiky a na literaturu nezanevře.

Kapitolou samou pro sebe jsou potom anglické črty, aforismy a drobné prózy s názvem *Painted Thoughts*. V českém jazyce dosud nebyly vydány, ale autor několik svých básní přeložil pro časopis Tvar v roce 1993. Jedná se o krátké básně, ve kterých se opět objevuje motiv každodennosti, lehký vtip, ironie, ale i láska, hudební prvek, který provází i prozaické Tresslerovy texty. Neméně důležitou součástí těchto básní je i grafická stránka a členění textu. Délka verše je nepravidelná a rým zde nemá významnou funkci. Pro ilustraci uvádíme jednu z básní s názvem *Špatná rada* (Tressler nedatováno)<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> Další z básní lze nalézt v časopise Tvar v čísle 29-30 z roku 1993, vizte seznam použitých zdrojů.

*ŠPATNÁ RADA*

*Až vyrosteš, nežeň se;*

*leda, že bys našel ženu,*

*jako je tvá matka.*

*Vyrostl...*

*Oženil se s ženou,*

*jako je jeho matka.*

*Rovných dvašedesát...*

*a velice bohatá!*



## 3 Interpretativní část

### 3.1 Únik osudu

Soubor povídek Únik osudu (resp. Utkáno z lana katova) představuje jeden ze stěžejních literárních počínů Reného Edgara Tresslera. Osm (původně sedm) povídek tvoří jedinečný rámec života obyčejného hochy, který ale nakonec nebyl vůbec obyčejný, neboť výjimečným ho učinil jeden muž svou nenávisť. Příběhy zachycují život v jeho syrové podobě, v boji proti zlu a výjimečnosti. *Pro ilustraci bych v následující kapitole ráda stručně představila jednotlivé povídky a následně se pokusila zjistit, z jakého důvodu autor dává přednost právě těmto příběhům před jinými.*

### 3.2 Stručný obsah: Únik osudu<sup>9</sup>

#### 3.2.1 Podpis, prosím

První příběh nás přivádí do prostředí bytu paní Elfrídy Tarsové, Židovky a matky čtrnáctiletého Mariona. Ten v okamžiku, kdy přichází domů, zde potká SS-Obersturmbannführera Ewalda Pffützera, nacistu, jemuž připadne byt Tarsových po vystěhování rodiny do méně reprezentativního bydlení. Pffützer chce paní Tarsovou přesvědčit, aby mu byla po vůli a on by jim byt ponechal. Ta má ale svou čest a na tuto hru nepřistoupí. Marion vážnosti situace nerozumí a v jednu chvíli považuje nezvaného návštěvníka dokonce za pracovníka stěhovací služby.

Tarsovi se tedy přestěhují do činžovního domu k dalším rodinám s podobným osudem. Zde bydlí ještě Kepplovi a Turek Allan, který udržuje s paní Tarsovou intimní vztah. Všichni postupně odcházejí do koncentračních táborů, až na Tarsovi. Židům je také zakázáno vlastnit domácí mazlíčky, proto Marion dovede krásnou kníračku Heru, patřící sousedům Kepplovým, spolužačce Zuzance, která prodává na rohu noviny. Pffützer naoko dodrží svůj slib, že se Tarsovi nedostanou do koncentračního tábora, ale jednou navštíví paní Elfrídu v jejím novém bytě a žádá po ní určitou „laskavost“. Elfrída odmítne. Za několik týdnů u nich doma zazvoní pošťák s předvoláním do Terezína (Tressler 2006, s. 7-28).

---

<sup>9</sup> I přesto, že obsah jednotlivých povídek zpravidla do práce tohoto typu nezařazujeme, připojuji jej díky tomu že kniha *Únik osudu* není běžně známá a je tedy příhodné seznámit čtenáře s příběhem.

### 3.2.2 Čínská panenka

Děj krátké povídky se odehrává v době, kdy Marion ještě nemusí být v Terezíně a snaží se vyrovnávat s příkazy a zákazy v protektorátní Praze. Marion se společně se svou kamarádkou Hanou Hanovou, jejíž dávní předkové pocházeli z Číny, proplétá městem, aby se dostali na Letnou, kde se nachází Židovský sportovní klub Hagibor. Marion pod jeho křídly hraje na poměrně dobré úrovni fotbal a má dobrou kondici, což mu později několikrát zachrání život. Ze zápasu se vrací pozdě a musí se tak uchýlit k Marionovu otci, jenž bydlí nedaleko. V noci se sblíží, ale k ničemu intimnímu nedojde, a tak se smluví na příští sobotu. V ten den ale Hanu odvezou transportem do Terezína. O mnoho let později se Marion dozví, že právě zde Hana po příjezdu zemřela.

Dozvídáme se také, že Haniným otcem byl Rakušan, který se v roce 1938 s Haninou maminkou rozvedl, aby mu, podle jeho slov, „žlutá rasa“ v rodině neškodila. Hanu pak adoptoval pan Kohn, jehož víru přijala. A tak i přesto, že byla potomkem příslušníka čisté rasy, zemřela jako jedna z obětí pogromu (Tressler 2006, s. 29-36).

### 3.2.3 Milenci z kamene

Aniž bychom se něco dozvěděli o pobytu v Terezíně, přesouvá se děj téměř okamžitě do Osvětimi. Terezín navštívíme pouze na okamžik na počátku příběhu, kdy odsud odjíždí transport do Osvětimi. Marion se po cestě na toto hrůzné místo seznámí s dvojčaty Evženem a Lotou Zingerovými. Ty si na selekční rampě vybere doktor Mengele pro své zvrácené pokusy. Chce co nejrychleji rozmnožit čistou árijskou rasu, a tak na dvojčatech „zkoumá“, jak je možné zajistit dvou a vícečetná těhotenství. Na ubohých sourozencích zkouší řeznické praktiky, uřezává chlapcům varlata nebo nutí Evžena s Lotou k pohlavnímu styku. Když se vzpírají, usmrtí je injekcí fenolu. Marion tomuto všemu přihlíží jako pomocná síla, která musí odklízet těla a věci zemřelých. Poprvé zde cítí opravdový strach ze smrti, která je v Osvětimi všudypřítomná (Tressler 2006, s. 37-51).

### 3.2.4 Antinomie<sup>10</sup>

Stále se nacházíme v Osvětimi, kde se schyluje k zvláštní události. Na místním improvizovaném fotbalovém hřišti se má odehrát fotbalový souboj mezi týmem

---

<sup>10</sup> Antinomie = protichůdný, protikladný, vztah mezi tezí a antitezí (Otto 1889).

židovských vězňů, jež se jmenuje „Tote Seelen“ (mrtvé duše), a mezi týmem dozorců SS-Auschwitz. Jedná se samozřejmě o krajně nevyrovnaný souboj sil, protože z kdysi silných, šikovných a slavných židovských fotbalistů jsou v ten okamžik trosky, které sotva chtějí plýtvat silami na běhání po hřišti. Ale vzhledem k tomu, že zde si vůli nikdo nevybíral, bylo nutno mužstvo sestavit. Na starosti jej dostal trenér Tausar, který v Praze trénoval tým Hagiboru. Sestavení týmu pro něj byla nejen nutnost, ale také způsob určité revolty a důkazu, že s Židy je ještě nutné počítat a že židovské obyvatelstvo v sobě má skrytou velkou sílu.

Od vedoucího dětského baráku Fredyho (který byl v Hagiboru Tausarovým konkurentem) si vyprosil do mužstva Mariona, jemuž bylo v té době šestnáct let a měl ještě nějakou sílu bojovat. Když došlo na samotný zápas, byla na táborovou jedenáctku žalostná podívaná. Na zabláceném hřišti měli jen tenisky a staré hadry, aby si neušpinili táborový stejnokroj. Zápas pískal muž naverbovaný z jiné části tábora, prý aby nebyl zaujatý. Od začátku bylo jasné, že Židé nesmí zápas vyhrát. I přesto se dozorcům podaří zvítězit jen za pomoci podvodu. Zápas nepřežil rozhodčí, který si dozorcům dovolí odpískat ofsajd. Marion vsítil krásný gól, ale musí dělat, že je zraněný, jinak by ho tato „troufalost“ stála život. Zápas skončil po několika dlouhých hodinách v okamžiku, kdy Fredy záměrně udělal chybu a nechal si dát gól, aby bylo židovské utrpení ukončeno. Příslušníci SS tedy vítězí 2-1.

Později byl Fredy i s celým svým transportem poslán do plynu. Vedení dětského baráku se po něm nechtěl nikdo ujmout, Tausar zahořkl a nechtěl s fotbalem už nic mít. V táboře se navíc objevil tyfus. Němci v tuto chvíli začínají pátrat po členech terezínské židovské Rady starších, jejíž členové se v Terezíně snažili udržet na živu lidi, kteří měli odjet transportem do Terezína. Zde se setkáváme s Marionovým bratrem Harrym, který byl nejmladším členem Rady, ale místo popravy se dostal do tyfového baráku, kde vraždění členů přežil jako jeden ze čtyř a později vykonával nucené práce, takže válku přežil. Na konci této povídky se setkáváme s teď již sedmnáctiletým Marionem, kterého si díky kondici a skvělému sportovnímu výkonu ve fotbalovém zápasu zapamatoval doktor Mengele, a tak se dostal do vlaku se směrem pracovní tábor Blechhammer (Tressler 2006, s. 52-75).

### 3.2.5 Lano katovo

Tato povídka je jedna z nejdůležitějších, co se týče Marionova života. Marion zde jen

kvůli několika shodám okolností a souhrám náhod zůstal při životě a nezanevřel na naději. Příběh začíná v okamžiku, kdy do koncentračního tábora v Blechhammeru přijíždí vlak s transportem z Osvětimi a zároveň hned zpočátku umírá Marionův přítel Jiří. Setkáváme se v tomto okamžiku s humorem, který je vzhledem k situaci naprostým antagonistou k tvrdému bičování, jež stojí Jiřího život. Marion postupně poznával zažité pořádky v táboře. Seznámil se s německým doktorem Hirschem a katem Pierrem, který byl původně lékařem a sám říkal, že *„když umíš léčit, musíš umět i zabít“*. Společně hráli po nocích šachy.

Po nedělní popravě se nad továrnou a táborem odehrál letadlový útok, který nebyl nijak ojedinělý. Marion při něm přišel k dýce od mrtvého Němce a schoval si ji u sebe. Bohužel mu na ni ale přijdou a Marion je odsouzen k smrti. Pierre a Hirsch toto ale nemohli přenést přes srdce, neboť Marion byl nevinný a rozhodnou se mu pomoci. Kat vyrobí oprátku tak, aby tíhu chlapcova těla nevydržela, a Marion se následně hroutí s šibenice na zem. Chtěli ho pověsit znovu, ale doktor Hirsch konstatoval smrt a nechal chlapce odvézt do márnice. Tady Mariona umístili do vozíku na popel a vysypali do pohřbívací jámy, ze které utekl do okolních lesů.

Při svém útěku poznává dceru hajného Jasu, která se o něj postará, obleče ho, dá mu najíst, napít a nechá ho u sebe přespávat. Jasa má farmu, ze které musí všechno maso odevzdávat wehrmachtu. Jednou se ale přišlo na to, že nedodala všechno, a tak se Jasa s Marionem rozhodnou uprchnout. Málem jim to vychází, naskakují do nákladního vlaku, který jede na sever Polska, bohužel je ale vybombardován a Jasa umírá v hořícím vagonu. Mariona chytí a ten je poslán zpět do blechhammerského tábora. Zde má být pouze vyléčen, neboť nikde poblíž není nemocnice. Doktor Hirsch ho ale pozná hned.

Marion se zotavuje rychle a na jeho totožnost se také přichází. Trest je pro něj vymyšlen ďábelský. Má se stát táborovým katem a jeho prvními popravenými doktor Hirsch a kat Pierre. Chlapec moc dobře věděl, že toho nebude schopen. Oba odsouzení jsou si toho vědomi, a tak Hirsch páchá noc před popravou sebevraždu a Pierre si v okamžiku popravu sám nasazuje oprátku a podkopne pod sebou lavici. V tu chvíli se spustí velké bombardování a vězni jsou narychlo přesouváni do tábora v Gross Rosenu. Pro většinu půjde o pochod smrti (Tressler 2006, s. 76-98).

### 3.2.6 Vavříny zkázy

Povídka *Vavříny zkázy* mapuje pochod smrti mezi Blechhammerem a Buchenwaldem. Konec války je již na spadnutí a odevšad se ozývají výbuchy bomb. Marion pochoduje v pětistupu s kamarádem Wiencekem, který je dalším z Mrionových strážných andělů. Má v košili schovaný kus chleba a je to ten člověk, který Marion ráno vytáhl z popraviště a strčil mezi lidi, kteří utíkali z tábora. Objasňuje mu také leckterá táborová tajemství, jako například to, že pod fotbalovým hřištěm se skrývají cisterny se syntetickým benzínem, proto se jednalo o Spojenci často bombardované místo. Vězni se vždy smáli, že se neumí trefit do továrny, přitom šlo o jasný cíl.

Na noc se pochod zastavil, mnoho vězňů bylo zastřeleno nebo samo umřelo z důvodu totálního vyčerpání. Marion se svým přítelem snědli část chleba a vypili vodu, která roztává na plechovce ze sněhu. Poté Marion vyvázne z dalšího svodu – je Čech a Čechy jsou blízko a část vězňů ho uprosí, aby je vedl při útěku. Wiencek ho od jeho úmyslu zradí a dobře dělá, neboť žádný z vězňů svůj pokus o útěk nepřezijí. Později Marion ještě dvakrát pokouší osud, když chce počkat na další chléb nebo se schovat v senu v nocležišti, ale jeho přítel ho pokaždé zachrání.

V poslední části se děj zaměří na konečnou část přesunu do Buchenwaldu. Esesáci už ani nestřílejí pro zábavu, ale jen ty, kteří se skutečně pokusí o útěk. Po dlouhé cestě pochod přespí v táboře v Gross Rosenu a odtud se vlakem vydá do Buchenwaldu. Osvoboditelé z východní strany jsou již velmi blízko, a tak je potřeba kolonu dostat co nejdále na západ. Vězni se dostávají do vlaku plného výbušnin. To vede ke komickým situacím, neboť ani vězni, ani dozorcí si nemohou nic dovolit. Každý z nich mohl způsobit, že celý transport vyletí do vzduchu. Nastala pravá patová situace.

Náhle vlak zastaví bombardování. Nachází se poblíž Drážďan. Marionova anděla strážného, Wienceka, tu zabije železniční pražec. Výbuch přežije asi sto vězňů, mezi nimiž je i Marion. V tuto chvíli jsou vězni nahnáni do autobusu směr Buchenwald a mají již téměř vyhráno (Tressler 2006, s. 99-119).

### 3.2.7 Plané růže kdysi kvetly na Ettersbergu

Text začíná retrospektivou – pohledem do Marionova brzkého mládí. Zrovna je přijat do židovského pěveckého sboru Jubal. Rada židovských starších připravovala pro sbor

turné do Londýna. Šlo hlavně o to, aby se tam děti dostaly a přečkaly v klidu válku. Muž, který měl vše zařídit na místě a dělat sboru předvoj, se nikdy na předem domluvené místo ve Švýcarsku nedostavil, a tak z celé akce sešlo.

Navrátíme se ale do reality buchenwaldského tábora. Osvobození přišlo záhy po příjezdu. Marion tu potkal Sammyho, svého pozdějšího amerického přítele. Marion upadá do bezvědomí a vzbudí se až o pět dní později, přesně na své osmnácté narozeniny. Hodně času poté projí a prospí, zdá se mu také sen o Spojených státech, kde je vše zářivé a krásné. Se Sammym se Marion potká o dvacet let později ve Washingtonu D.C., kde se společně sejdou u památníku padlým. O dalších třicet let později naplánují cestu na místa v Evropě, která je spojila. Staré vzpomínky se vynořily, stejně jako píseň, která Marionovi vždy vytanula na mysl, když vzpomínal na svoje zážitky. Píseň *Plané růže kdysi kvetly na Ettersbergu* (Tressler 120-134).

### 3.2.8 Del Gesu

Motiv slavné značky houslí, a potažmo tedy i hudby, se nese celým krátkým textem, který zavírá soubor novel *Únik osudu*. Housle, o nichž je řeč, patřily slavnému pražskému houslistovi Sadlerovi. Marion mu v jednom okamžiku v terezínském ghettu opravoval zuby. Když se dostali do Osvětimi, Marion Sadlerovi zachránil housle a sobě život. Jako už po tolikáté. Stal se Sadlerovým pomocníkem, místo toho, aby šel do plynu. Po válce se společně sešli v kavárně Barberit, kde Sadler původně hrával. Na pohnutý osud houslí nikdy nikdo nezapomněl (Tressler 2006, s. 135-139).

## 3.3 Analýza jednotlivých struktur

Ve své interpretaci vycházím z hypotézy, že soubor povídek *Únik osudu* je založen na reálném základu a je autobiografický, tedy pramení z autorovy osobní zkušenosti. Soubor existuje ve dvou vydáních, druhé z roku 2006 vyšlo rozšířené o povídku *Milenci z kamene* a o autorův závěrečný citát: „Unikl jsem osudu, abych mohl povědět o těch, kteří mu neunikli.“ V ostatních oblastech se jednotlivá vydání neliší, ve své interpretaci se tedy budu odkazovat na druhé, rozšířené vydání. V centru mého zájmu bude především hlavní postava Mariona, dále prostředí, ve kterých se povídky odehrávají, a v neposlední řadě se zaměřím též na důvod výběru konkrétních příběhů a postav z knihy.

### 3.3.1 Fikční svět a celková koncepce knihy *Únik osudu*

Po formální stránce je kniha *Únik osudu* souborem osmi povídek, které na sebe volně navazují a spojuje je vždy jedna hlavní postava – Marion. Vypravěč je zde vševědoucí a používá tak zvanou *er* formu. Příběhy postupují chronologicky od počátku války až po autorovo stáří.

Podstatnou kapitolou je rovina mizeze a fikce. Jelikož se jedná o autobiografické dílo, jež je z podstatné části determinované realitou a skutečnými zážitky autora, přetavenými do poutavých příběhů, nejedná se tedy o fikci jako takovou, ale spíš o mizezi v pojetí Doleželově. Ten říká, že „základním krokem k určení podoby mimetické interpretace je přisouzení skutečného prototypu fikční realitě“ (2003, s. 21). Podle této teorie lze interpretovat i knihu *Únik osudu*.

Skutečnosti, zejména ty velké dějinné, na jejichž pozadí je příběh vystavěn, jsou zcela reálné a popisované z bezprostřední blízkosti očitým svědkem. Autor nemá důvod zpochybňovat či jinak desinterpretovat prožitou skutečnost, neboť jeho hlavním cílem je podat pravdivé svědectví. Zároveň má ale potřebu jakési anonymizace, tudíž volí pro postavy svých příběhů fiktivní jména. Skutečný prototyp (reálné postavy z Tresslerova okolí i on sám) jsou zde pojmenovány jinak, než v realitě (René = Marion, paní Tresslerová = paní Tarsová).

Vrátíme se teď k Doleželově teorii o třech mimetických funkcích, které pracují na principu mimetické podoby rámce jednoho fikčního světa. V případě naší knihy můžeme aplikovat zejména dvě: fikční jednotlivina zobrazuje skutečnou jednotlivinu (protektorátní Praha, koncentrační tábor v Osvětimi – tato místa opravdu existovala, k jejich existenci máme ověřené prameny); fikční jednotlivina zobrazuje skutečnou obecninu (jednotlivé případy vězňů, esesáků jakožto jedinců reprezentují příběhy tisíců jiných). I přes úzký interpretační okruh možností teorie mizeze můžeme její principy použít na díla s biografickým či jinak reálným základem, ale pouze v případě, že fikčním jednotlivinám můžeme reálně přiřknout skutečné prototypy.

### 3.3.2 Jazyk

Jazyková stránka díla je neméně zajímavá – dynamický spád vyprávění zajišťuje hojná přítomnost přímé řeči a dialogů, ale oproti tomu se téměř nevyskytuje vnitřní monolog hlavní postavy, jak by se dalo očekávat. Četná je také přítomnost germanismů, které se

vyskytují vzhledem k časovému zařazení děje knihy jako termíny (názvy hodností „*Obersturmbannführer*“), místní názvy („*Auschwitz - Birkenau*“) nebo jako promluvy samostatných osob („*Du bist meine Sonne... nur du allein bist meine Wohne*“).

Jazyk jako takový je ale běžnému čtenáři dobře srozumitelný a pokud se v některé části textu objevují cizojazyčné výrazy, jsou na stejném místě vysvětleny. Texty povídek je možné rozdělit do dvou skupin – popisné pasáže a dialogy s přímou řečí. Jazyk dialogů, a zároveň tedy jednajících postav, je strohý, vycházející i přes svou literární stylizaci funkčnímu stylu prostědělovacímu (nedokončené výpovědi, častý imperativ, který zároveň uvozuje dramatickosti situací, deiktická slova), nicméně je ve většině případů zachována spisovnost (někdy objevujeme i hovorové prvky, např. koncovka –ej: „člověče, to přeci není žádný civilista“ Tressler 2006, s. 95).

Dialogy v textech povídek působí jako katalyzátory urychlující děj, a jsou tak podstatným prvkem textů kratší prózy, jako jsou povídky nebo novely. V případě knihy *Únik osudu* je právě tato funkce rozhovorů stěžejní. Dialogy povídkové texty obohacují o prvek akčnosti a přibližují nám jako čtenářům děj. V textech s tématem holocaustu, zvláště v těch, které vznikají v 50. – 60. letech a později ve 20. století je prvek dialogu navíc dalším způsobem, jak zohlednit myšlení postav, aniž by bylo nutné použít vnitřní monolog. Dozvídáme se vše podstatné v rychlém sledu, je nám umožněno nahlédnout do interního světa hlavních hrdinů (pokud ve svých rozhovorech řeší jiné než aktuálně vzniklé problémy, např. jak naplánovat útěk) a navíc dialogy postihnou dobovou mluvu hlavních aktérů a přiblíží nám tak typ jazyka, se kterým se dnes už jen tak nesetkáme.

Oproti jazyku dialogů je jazyk popisných částí mnohem bohatší o značné množství obrazných pojmenování, metafor či personifikací. Rozhodně se ale nejedná o stylizaci podobnou například té Vančurově, ale o jazyk přiměřeně květnatý, přizpůsobený celkovému ladění tématu knihy. Důraz je kladen zvláště na výstižná a významově plná substantiva a adjektiva, který s pomocí četných dějových sloves nechávají čtenáře proniknout hluboko do děje, ale přitom se nevnucují, ani neobtěžují. Tato nenucenost jazykového projevu je jedním z dalších benefitů autorova stylu psaní povídek a pomáhá dotvořit celkový koncept knihy snažící se o informační přesnost a výpovědní hodnotu. Pro ilustraci uvádím několik příkladů:

„Mengeleho tvář trochu roztála.“ – metafora (Tressler 2006, s. 74)



„...zdatnost, která je měla zachránit...“ – personifikace (Tressler 2006, s. 75)

„...kat ukončil svůj obřad...“ – nadsázka (Tressler 2006, s. 84)

„...ty se třpytily a vypadaly jako z ryzího zlata“ – přirovnání (Tressler 2006, s. 129)

Pokud se ve vyprávění setkáme se zápornými postavami, v drtivé většině případů s nacisty, je jejich jednání doprovázeno povětšinou slovesy s negativním expresivním příznakem. Autor tak pracuje s jazykem jako s nástrojem pro hodnocení kladnosti a zápornosti postavy. Jazyk je zde selekčním prostředkem stejně jako rasové příslušenství kdysi v koncentračních táborech. Tressler se pomocí něj vypořádá s nacistickými katy, jako by tyto osoby ani nemohly mluvit běžným jazykem, ale musely být uvozeny mluvou s hořkou příchutí. Nacisté tu prakticky nejsou lidmi, nýbrž zvířaty, která „syčí“ a „štěkají“ (Tressler 2006, s. 95). Chovají se nadřazeně, jízlivě se smějí, křičí, rozkazují a chechtají se. Tyto osoby se pomocí kombinace dialogů plných imperativů a uvozujících expresivních částí deformují do podoby nepřirozených kreatur s nelidskou tváří a autor tak jednoznačně rozlišuje strany dobra a zla. U ostatních postav totiž není tento fenomén tak nápadný, dokonce ani ve vypjatých situacích. Jazyk tedy „pracuje“ ve prospěch kladných postav.

Jazykovou pestrost doplňuje velké množství přívlastků shodných i neshodných. Hojně se vyskytují plnovýznamová adjektiva, v expresivním podání i s inverzním pořádkem slov („ty dědku starej!“ Tressler 2006, s. 62). Někdy nalezneme i věty v dvojjazyčném provedení (stejný příklad: „Já ti dám odsajd, ty dědku starej. Mazej pro písťalku, *du beschissener Hund!*“ tamtéž). Dvojjazyčné provedení autor používá v případě německých vulgarismů, které do češtiny překládá jen málo. V tomto konkrétním případě němčina slouží jako prvek gradace situace, kdy už autor nemohl či nechtěl použít českého ekvivalentu.

Obšírné přívlastky samozřejmě autor nepoužíval jen u negativně zabarvených výpovědí, ale i v intimním prostředí hlavního hrdiny, tedy v další dějové linii povídek. Mladý chlapec se na těchto řádcích poprvé setkává s láskou a intimitou a autor jeho zážitek neváhá popsat příhodnými atributy („V náruči držel teplé, poddajné tělo, vonící svěží vůní levandulového mýdla. Ležel zcela bez pohnutí, aby nepřerušil to, co ještě považoval za sen.“ Tressler 2006, s. 34; „... přetáhla si kostkovanou přikrývku přes

obličej. Byly z ní vidět jen pomněnkové oči pod plavými vlasy a upíraly se na Mariona. Chlapec stál znehybněný a zmatený, nevěděl, co má dělat.“ tamtéž, s. 90).

Jazyk je tedy nejen pro tuto knihu vícerozměrným médiem poskytující prostředky pro vystihnutí nejširší škály situací a emocí. Ukazuje se, že jeho role je význačná i při tak velkých dějinných událostech, jako je druhá světová válka. Nepomáhá sice vyhrávat bitvy, ale je nástrojem obyčejného člověka, jak se vyrovnat s těžkou životní situací. Je zbraní dvojsečnou, pomáhá nejen kladným, ale i záporným. Přesvědčuje masy i uklidňuje jedince. Je typickým a výlučným znakem lidské rasy, která ho podle toho také využívá. A je jedinečným nástrojem literátů, kteří nám jím přibližují situace, na které by nemělo být zapomenuto, přesně tak, jak to činí René Edgar Tressler.

### 3.3.3 Čas a prostor

Časová kompozice díla je téměř posloupná, tedy postupuje chronologicky od nejstarších událostí (tedy začátek války) až po události mladšího datování (konec války, osvobození, pobyt ve Spojených státech o několik desítek let poté). Nalezneme zde ale také retrospektivu, a to v případě dvou posledních povídek *Plané růže kdysi kvetly na Ettersbergu a Del Gesu*. Oba tyto případy ale retrospekci používají k objasnění událostí z aktuální časové sféry povídky. V *Planých růžích* se dozvídáme o plánovaném výjezdu pěveckého sboru do Londýna a v *Del Gesu* se autor pro změnu vrací do Terezína a představuje slavného houslistu Sadlera, který hrál v podniku, kde autor po válce sedával.

Tento časový plán autor zvolil z jednoduchého důvodu – příběhy mají být podány čtenáři tak, aby kompozice byla ucelená a snadno srozumitelná. Kniha je tím pádem dobře čitelná a jednotlivé povídky můžeme číst zvlášť, nicméně pokud jsou příběhy čteny chronologicky, je možné nalézt skrytou nit v podobě autorova osobního příběhu, který by nám jinak utekl, nebo byl značně neucelený.

Pokud se zaměříme na prostory knihy, zjistíme, že ve větší míře převažují exteriéry. Výběr interiérů je poměrně omezený – byt, vnitřek statku, ubikace v koncentračních táborech, stísněný prostor vlakových vagónů, prostor malé kavárny, dílny, ložnice nebo ordinace či pokoj v nemocnici. Většina těchto prostor symbolizuje jakousi intimitu, místo, kde člověk poznává jinak nepoznané. Pro Mariona je tímto místem například

ložnice či malý prostor ložnice ve statku přítelkyně Jesy, kde má chlapec poznat fyzickou lásku, což mu ale nakonec není dopřáno.

Tuto intimní sféru zcela narušuje problém velmi úzkého prostoru, který pro Mariona může znamenat ztrátu života, a tedy velkou frustraci. Jedná se o prostory dobytčích vagónů, táborových ubikací či vlastního bytu. Zde má sice také dočasné útočiště, ale v žádném případě se nejedná o místa s příslibem klidu nebo bezpečí, naopak vyžadují obezřetnost a neklid. Specifickým typem úzkého prostoru jsou pak místa, kde se Marion schovává při snaze utéct. Je to vozík na popel, hromadný hrob nebo sláma v seníku. Jde o prostory velmi úzké a stísněné, evokující neutišenou situaci hlavního hrdiny. Třetím typem prostoru je prostor poválečný, v nemocnici nebo posléze v místě vlastního bydliště, která již přinášejí opravdové zázemí a klid a kde si tedy autor může po dlouhé době vydechnout.

Protipólem k někdy až velmi těsným prostorům je převažující rozlehlost exteriérů. Široká prostranství koncentračních táborů, lány polí a luk, kolem kterých prochází pochody smrti na konci války, velká shromaždiště Židů v Praze přímo korespondují s rozsáhlostí druhoválečného konfliktu. Tato alegorie objemného prostoru ale navozuje stejnou bezútěšnost, jako těsný prostor zmíněný výše. Celkově se tyto dva protiklady spojují ve svazek představující právě válku, která zasáhla široké masy a způsobila pocity úzkosti, jež pominuly v okamžiku jejího konce a znamenaly uvolnění.

### 3.3.4 Postavy a příběhy

Hlavní postavou propojující všechny povídky, jak již bylo výše uvedeno, je chlapec Marion, autorovo literární alter ego. Poprvé se s ním setkáváme v okamžiku, kdy je mu čtrnáct let a ještě si plně neuvědomuje situaci, ve které se krátce po vzniku Protektorátu jako Žid nachází. Jeho život je doposud protkán dětskou naivitou, kterou musí velmi rychle vystřídat tíha dospělého světa.

Situace, do kterých se Marion dostává, jsou příliš vzdálené světu obyčejného dospívajícího mladého muže. Damoklův meč otázky života a smrti nad ním visí každý den, zejména poté, co se s transportem dostává do Terezína v okamžiku, kdy si jeho matka zachovala tvář a nebyla po vůli nacistickému důstojníkovi. Terezín je ovšem pro Mariona místem domnělého bezpečí, i přesto, že zde dennodenně přicházejí o život

stovky lidí. Vykonává různé činnosti, například spravuje zuby, a život zde nebere na příliš těžkou váhu.

Povídky zabývající se Marionovým pobytem ještě doma v Praze a v Terezíně jsou tři: *Podpis, prosím, Čínská panenka, Del Gesu* a částečně také *Plané růže kdysi kvetly na Ettersbergu*, kde autor využívá retrospekce do časového úseku Marionova života, který plně nezapadá do časové osy povídkového souboru, ale kontrastuje dokonale s plánem povídky. Ta je totiž rámována dvěma událostmi; první z nich je snahou dostat členy dětského pěveckého souboru do Londýna, tedy anglosaského města, a druhá se udává o šedesát let později, ve Spojených státech, kam Marion nakonec doputuje. Kruh jeho životní pouti se tak uzavírá.

Vraťme se ale zpátky do reality života patnáctiletého Mariona. Jeho další kroky míří do Osvětimi. Zde opět vykonává rozličné práce a také se poprvé setkává s krutou táborovou realitou, když rukou „anděla smrti“, doktora Mengeleho, umírají dva z jeho přátel, dvojčata Zingerova. První pohled na tyto hrůzy hrůz v něm zůstává napořád. Autorův mimořádný výtvarný cit roubuje umění právě na povídku *Milenci z kamene*. Zemřelá dvojčata odklízeč mrtvol Marion nachází přesně v té poloze, v jaké je sousoší Milenců u kamene u vjezdu do Osvětimi. Tato panoptikální souhra náhod je jedním z posledních setkání s uměním, které od té body Marion uskuteční. Sousoší je jedním z paradoxních mement (společně s nápisem „*Arbeit mach frei*“ – „*práce osvobozuje*“ u bran tábora Osvětim I. a s orchestrem hrajícím vězňům Osvětimi k práci), které nacisti používali pro kamufláž svých skutků.

Zvláštním úkazem je Marionovo neuvěřitelné štěstí na osoby, které mu zachrání život a dostanou ho z bezvýchodných situací. Tressler si tak pro své příběhy vybírá hrdiny, kteří mu svým způsobem „dali život“. Hned v první povídce je to matka, později jde o přátele, které potká v koncentračních táborech nebo je zná ze svého původního života. Výběr je přirozený, může mít ovšem tři důvody. Prvním z nich je důvod přizemně pragmatický, a tedy ten, že autor se snažil přivlastnit svým povídkám punc zajímavosti a vybíral tak záměrně situace, které jsou nějakým způsobem extrémní a dokáží šokovat. Tento fakt samozřejmě nemůžeme opomíjet, protože každý autor chce zaujmout své čtenáře, u Tresslera jej ale budeme brát až jako důvod sekundární, neboť jsem přesvědčená, že autor chtěl podat očitě svědectví.

Druhým důvodem je pocit vděčnosti, který jej nutí vzdát hold některým osobám, od matky, která mu život dala a později se ho snažila uchránit před hrůzami internace v koncentračním táboře, ale nemohla obětovat svou čest, až po kamarády, kteří ho svou moudrostí, obětavostí a rozumem zachránili před jistou smrtí. Zároveň ale autor může pociťovat vinu a nespravedlnost čišící z vlastního přežití.

Okamžik, ve kterém vidíme odcházet na věčnost naše blízké (tento okamžik byl v minulosti zcela běžný, neboť se umíralo doma) se v těchto nezdravých, patologických podmínkách druhé světové války mění v něco odstrašujícího, z čehož může – a pravděpodobně bude – mít mladý člověk celoživotní trauma. Následkem pak může být nepřiznání vlastního utrpení a snaha upozornit na osudy těch, které stál holocaust život, a nutkání nějakým způsobem jim oplatit jejich službu a zoufale je připomínat, protože kdo je připomínán, nikdy skutečně nezemře.

Uvažujme teď na chvíli o Tresslerově situaci. Už od dětství vyrůstá v rozvedené rodině, a i když ho oba rodiče zajisté milují, žije po přestěhování do Prahy z nutných důvodů s dědečkem. Dědeček je ale starý muž, a proto je René nucen starat se o všechno sám už od svých jedenácti let. Mladík se tak zřejmě brzy naučí rozlišovat zrna od plev a vybírat si v životě lidi, kterým může věřit a kteří mu stojí za tu námahu sdílet s nimi svůj život. Člověk s osudem podobným Tresslerovu hrdinovi má jasně dané priority, navíc, pokud okolní situace jeho život ještě ztěžuje, není divu, že z bezstarostného mladíka se stává pragmatický, předčasně vyspělý jedinec. Celé dílo zkázy dovršují zážitky z koncentračních táborů, ve kterých se lidé stávají čísly a mnohdy přesně tak také musí jednat, v duchu hesla „nedáš, dostaneš“.

Proto si myslím, že výběr Tresslerových příběhů v knize není náhodný. Přikláním se k teorii, že tento výběr je fúzí dvou snah – poctit a informovat. Tresslerovi hrdinové jsou osoby se silným osudem, jež do autorova života (zde plně splývá postava autora a hlavní postava jeho fikčního světa Mariona) zasáhly zásadním způsobem. Proto se autor dokáže více zaměřit na osoby jemu sice nepříbuzné, ale se závažnou rolí zachránců života, a víceméně opomíjí rodinu mimo matky, která mu dala život, a bratra, který byl v celé situaci stejně nevinně jako Marion/René. Bohužel, kvůli komplikované situaci v rodině i ve světě je pro Reného nutností odvrátit se od bezpečí a klidu rodinného krbu a začít důvěřovat zcela jiným lidem. Navíc si můžeme v některých příbězích všimnout

toho, že se René snaží jít cestou nejmenšího odporu, naštěstí mu to vždy někdo rozmluví, a dokazuje tak, že v době internace byl přece jen pořád nedospělým mužem.

Jak již bylo uvedeno výše, svou roli může hrát i jistý pocit zodpovědnosti a možná i viny, která přeživšího provází po celý život, snaha revanšovat se mrtvým andělům strážným (proto se také na konci knihy setkáváme s citátem „*Unikl jsem osudu, abych mohl povědět o těch, kteří mu neunikli*“). Roli ovšem může hrát i nepřiznání si vlastního negativního chování vůči ostatním, které je ve velké míře opomenuto. Vlastní negativní chování je zde bráno jako domnělá hloupost, kterou vidíme například v povídkách *Lano katovo*, kdy si Marion schovává dýku a málem kvůli ní přichází o život, nebo ve *Vavřínech zkázy*, kde Marion několikrát odolává svodům snadného útěku.

Postava Mariona je tak důležitá v pochopení celého směřování knihy. Je spojovacím článkem všech kapitol. Zobrazuje výsledek působení neúměrného stresu na psychiku jedince a jeho následné vyrovnávání se se situacemi nepřírozenými pro člověka. Nadto demonstruje hrůzy holocaustu na osobě nevinného člověka, tím více dítěte, které je ale bráno jen jako další z mnoha, ne jako výjimečná osobnost. Zároveň má ale tento mladý člověk ještě tolik síly, aby o hrdinech svého života a potažmo i doby dokázal informovat budoucí generace.

Knihy dokazuje, jak i neznámý autor, který téměř zcela unikl pozornosti českého literárního kánonu, může hodnotně přispět k jeho rozšíření. Kladné hodnocení si zaslouží jazyková stránka povídek a ucelenost jazykového projevu. Autor svůj autobiografický text píše velmi čtivou formou, jazyk se nikterak nevnučuje, ale zároveň je velmi příjemný, netrpí strohým projevem, ale naopak vykazuje líbivou květnatost. Zároveň zde nalezneme sondu do nitra autorovy hlavní postavy, Mariona, a pomocí něž si přiblížíme utrpení člověka sužovaného válkou, ale i netrpělivým mládím. Nachází se zkrátka před námi dílo hodné literární pozornosti, jež nám dopřeje i jiný úhel pohledu, než díla „klasiků“ české holocaustové literatury.

## Závěr

Cílem této práce byla analýza a interpretace knihy *Únik osudu* (jedná se o druhé rozšířené vydání povídkového souboru *Utkáno z lana katova*) českého autora šoa Reného Edgara Tresslera, toho času žijícího ve Spojených státech. Zároveň se práce zabývá autorovým životem a zařazením tvorby do širšího kontextu české literatury s tématem holocaustu, neboť o tomto autorovi nenalezneme v českých literárních příručkách mnoho zmínek, lépe řečeno žádné. Dalším cílem byla komparace obou edic knihy.

V metodologické části práce zpracovává tematiku možných a fikčních světů, zejména v pojetí Lubomíra Doležela. Samotnou analýzou díla bylo zjištěno, že základním stavebním kamenem povídkového souboru je mimeze, neboť kniha má autobiografický ráz a pracuje se skutečnými prototypy přisouzenými fikční realitě. V další části teoretické stati je nastíněna situace v české literatuře s tematikou šoa a zároveň je předkládána teze o podobnosti Tresslerova díla s dílem Arnošta Lustiga.

Analytická část se zaměřuje především na život a tvorbu Reného Edgara Tresslera a na interpretaci povídkového souboru. Kniha sestává z osmi povídek, z nichž jedna – *Milenci z kamene* – v původním vydání chybí. V ničem jiném se tyto dvě edice neliší. Ústředním tématem je autorova osobní zkušenost z koncentračních táborů, kterou zpracovává v duchu literatury s tématem šoa z přelomu padesátých a šedesátých let. Důležité je pro něj zejména niterní vnímání a psychika člověka. Zároveň texty mají dokumentární ráz, ale dějinné události nejsou předkládány jako primární, nýbrž fungují jako kulisy pro příběhy konkrétních jedinců.

V praktické části se zpracovává téma času, prostoru a jazyka povídek, ale zvláště také hlavní postavy, chlapce Mariona, autorova alter ega. Díky celkové koncepci knihy, jež koresponduje právě například s Lustigovou povídkovou tvorbou, nepřekvapuje chronologické řazení povídek, občasná retrospektiva i výběr témat zajímavých pro čtenáře. Nejedná se o knihu, která by měla nějakým způsobem šokovat a člověka znalého literatury s tematikou šoa překvapit. Jedná se ale o dílo literárně zdařilé, jež dobře udržuje čtenářovu pozornost a dokáže představit židovskou genocidu pohledem přímého účastníka.

Pohled na Reného Edgara Tresslera nám představí člověka zajímavého, s velkou životní zkušeností a s nesporným literárním nadáním. Je jen s podivem, že se autor prozaické tvorbě nevěnoval ve větší míře a nezanechal tak světu více dokladů o svém zajisté zajímavém životě kupříkladu ve Spojených státech. Zřejmě se pro něj smyslem života stalo překladatelství a tlumočnictví, při kterém se člověk nemusí tak výrazně odhalovat, jako při psaní autobiografické prózy. Vše, co chtěl autor o svém životě za druhé světové války říct, sdělil ve svých povídkách, a dále již necítil potřebu se tímto tématem zabývat.

Kniha *Únik osudu* je jistě zajímavým želízem v ohni české literatury s tématem šoa. Dala by se interpretovat z mnoha dalších pohledů, které nejsou v analytické části zohledněny, nicméně v práci jsou zpracovány podle všeho nejdůležitější motivy knihy. Povídková tvorba je čtenářsky velmi oblíbená pro svou rychlost a spád v ději, tudíž její obliba v padesátých a šedesátých letech nachází svůj odraz i době současné, moderní. Je čtenářsky přitažlivá i pro mladého člověka, který již nemusí přijít s pamětníkem holocaustu do styku. Tím, že hlavní hrdina je mladý člověk, který své vyprávění okořenil o erotický či jiný kontroverzní prvek, se ještě více přibližuje stejně starému čtenáři a nenásilnou formou mu tak předkládá závažné téma, na které nesmí být nikdy zapomenuto, neboť i takové tendence v dnešní společnosti nacházejí živnou půdu.

Doporučila bych tedy Tresslerovu holocaustovou tvorbu do osnov literatury základní školy, neboť je srozumitelná a poutavá, ale stejně tak je záživná i pro dospělého čtenáře či čtenáře se znalostí problematiky, protože rozšiřuje kánon literatury holocaustu a směle se může řadit vedle notoricky připomínaných autorů české šoa literatury. Na závěr bych ráda dodala, že seznámení s René E. Tresslerem pro mě bylo zajímavou a přínosnou literární zkušeností.



## Seznam použité literatury

### Primární literatura

TRESSLER, René Edgar. 1998. *Utkáno z lana katova*. Praha: Sefer, s.r.o. 127 stran. ISBN 80-85924-19-6.

TRESSLER, René Edgar. 2006. *Únik osudu*. 2. rozš. vyd. Praha: Jaroslava Poberová. 139 stran. ISBN 80-903601-4-9.

### Sekundární literatura

DOLEŽEL, Lubomír. 2008. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia. 159 s. Možné světy, sv. 1. ISBN 978-80-200-1581-5.

DOLEŽEL, Lubomír. 2003 [en.1998]. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Přeložil autor. Praha: Karolinum. 312 s. ISBN 80-246-0735-2.

DOLEŽEL, Lubomír. 2013. *Život s literaturou. Vzpomínky a rozhovory*. Praha: Academia. 285 s. Paměť, sv. 60. ISBN 978-80-200-2239-4.

ECO, Umberto. 2010. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Přeložil Z. FRÝBORT. Praha: Academia. 292 s. Možné světy, sv. 3. ISBN 978-80-200-1828-1.

HOLÝ, Jiří. 2011b. Šoa vnímané očima viníka. In: HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Vyd.1. Praha: AKROPOLIS, s. 7-65. ISBN 978-80-87481-14-1.

HOLÝ, Jiří. 2011a. Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce. In: HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Vyd.1. Praha: AKROPOLIS, s. 7-65. ISBN 978-80-87481-14-1.

MÜLLER, Richard a ŠIDÁK, Pavel (eds.). 2012. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia. 700 s. ISBN 978-80-200-2048-2.

NÜNNING, Ansgar (ed.). 2008. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. 912 s. ISBN 978-80-7294170-4.

OTTO, Jan. 1889. *Ottův slovník naučný*. Druhý díl. Praha: J. OTTO. S. 464-465.

Dostupné z: <http://archive.org/stream/ottvslovnknauni34ottogoog#page/n505/mode/2up>

REJZEK, Jiří. 2001. *Český etymologický slovník*. Vyd. 1. Voznice: LEDA. ISBN 80-85927-85-3.

RONENOVÁ, Ruth. 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host. 296 s. Teoretická knihovna, sv. 14. ISBN 80-7294-180-1.

### Elektronické zdroje

KUČEROVÁ, Michaela. 2013. *Samospráva a vedení SS v ghettu Terezín*. Brno. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta filozofická. Historický ústav. Dostupné z:

[http://is.muni.cz/th/342397/ff\\_m/Samosprava\\_a\\_veleni\\_SS\\_v\\_ghettu\\_Terezin.pdf](http://is.muni.cz/th/342397/ff_m/Samosprava_a_veleni_SS_v_ghettu_Terezin.pdf)

TRESSLER René Edgar, 2004. *Život Reného Edgara Tresslera, utkaný z lana katova*. Rozhovor pro Český rozhlas Radiožurnál s Janou Klusákovou. Praha 8. 8. 2004 [cit. 21. 3. 2015]. Dostupné z:

[http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/publ\\_izurnal/\\_zprava/127962?hodnoceni=5](http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/publ_izurnal/_zprava/127962?hodnoceni=5)

*Tvar*, 1993. Rozhovor s R. E. Tresslerem. Praha: Klub přátel Tvaru, roč. 4, č. 29-30. ISSN 0862-657 X [cit. 21. 3. 2015]. Dostupné z:

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/4.1993/29-30/11.png>

Terezínský rodinný tábor v Osvětimi-Birkenau (1943). In: *www2.holocaust.cz* [online]. 26. 9. 2011 [cit. 22. 3. 2015]. Dostupné z:

[http://www2.holocaust.cz/cz/history/events/family\\_camp](http://www2.holocaust.cz/cz/history/events/family_camp)