

Jiří Holý – Petr Málek – Michael Špirit – Filip Tomáš

Šoa v české literatuře a v kulturní paměti



Praha 2011

Jiří Holý – Petr Málek – Michael Špirit – Filip Tomáš

Šoa v české literatuře a v kulturní paměti



CIP – Katalogizace v knize – Národní knihovna ČR

Šoa v české literatuře a v kulturní paměti / Jiří Holý ... [et al.]. –
1. vyd. – Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011. – 290 s.
ISBN 978-80-87481-14-1 (brož.)

821.162.3 * 821.162.4 * 821(4) * 82:7.04 *
323.12“1939/1945“ * 82(=411.16) * 82.07

– česká literatura – 1945–
– slovenská literatura – 1945–
– evropská literatura – 1945–
– literární náměty
– holocaust, 1939–1945
– Židé v literatuře
– interpretace a přijetí literárního díla
– kolektivní monografie

821.162.3.09 – Česká literatura (o ní) [11]

Vychází v rámci projektu GA ČR č. 405/08/0123

Recenzovali:

doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M. A.

© Graphic & Cover Design Ondřej Fučík, 2011

© Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2011

© Filip Tomáš – Akropolis, 2011

ISBN 978-80-87481-14-1

ISBN 978-80-87481-20-2 (PDF)

Úvodem

Tématem této monografie čtyř autorů z Ústavu české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK je šoa/holokaust v české literatuře, v literatuře slovenské a dalších literaturách v kontextu kulturní paměti. Šoa v literatuře a kultuře se u nás, na rozdíl od jiných zemí, dosud věnovala velmi malá pozornost. Jediný rozsáhlejší pokus v tom směru představovalo mezinárodní symposium v Praze roku 2005, z něhož vyšla publikace s názvem *Holokaust – Šoa – Zagłada w české, slovenské a polské literatuře* (ed. J. Holý, 2007).

Zde se ukázala jako přínosná komparace a konfrontace děl různých literatur a kultur s daným tématem. Literatury střední Evropy mají sice v mnohém odlišné tradice, což se promítá i do zobrazení Židů a tématu šoa, ale zvláště česká a slovenská společnost procházely ve 20. století analogickým historickým vývojem (vznik samostatného Československa, nacistická okupace v českých zemích / klerofašistický režim na Slovensku, komunistický režim a jeho pád). Můžeme zde sledovat zprvu období bezprostředních reakcí na holokaust (1945–1949; např. Ota Kraus / Erich Schön, Peter Karvaš, Jiří Weil), potom potlačení tohoto tématu v době stalinismu a jeho oživení od konce 50. let (např. Rudolf Jašík, Jan Otčenášek, Arnošt Lustig). Zájem o šoa vrcholil v 60. letech, kdy se obraz pronásledování a vyhlazení Židů někdy stává obecnějším modelem totalitní společnosti (např. Ladislav Fuks, Josef Škvorecký, Leopold Lahola). Druhá vlna zájmu o holokaust pak přichází v 80. a 90. letech, kdy se toto téma spojuje s reflexí minulosti a jejím novým hodnocením (např. Ján Johanides, Hela Volanská, Hana Bořkovicová, Jáchym Topol, Arnošt Goldflam).

Cílem naší publikace je sledovat ikonografii holokaustu/šoa v literatuře, a to historicky (proměny v průběhu času), tematologicky (klíčové motivy, figury, obrazy) i na příkladu vybraných autorských osobností. Tomu odpovídá řazení jednotlivých příspěvků. Úvodní studie sleduje historický vývoj tematiky šoa v české a slovenské literatuře. Druhý příspěvek se zabývá jazykem kulturní paměti v literárních i filmových dílech (prózy Jiřího Weila, Ladislava Fukse a Jáchyma Topola, filmy Alfréda Radoka, Zbyňka Brynychy a Jana Němce s tématem holokaustu). Sahá přitom do judaistické tradice i k dalším filozofickým a kulturním kontextům. Následují dvě studie na dílčí témata, která opět umožňují konfrontace různých národních literatur: šoa vnímané netradičně z pohledu viníka (Robert Merle, Ladislav Fuks, Zofia Posmysz aj.); obrazy traumatu návratu a šoa v literatuře „druhé generace“ (Arnošt Lustig, Leopold Lahola, Henryk Grynberg, Primo

Levi, Imre Kertész, Helen Epstein). Publikaci uzavírají tři „případové studie“ soustředěné k výrazným autorským osobnostem: Arnoštu Lustigovi, Josefu Škvoreckému a J. R. Pickovi.

Jednotlivé příspěvky tak zkoumají reprezentaci šoa v literatuře a kultuře z různých stran, přehledově i analyticky, z hlediska jednotlivých motivů i celku autorské tvorby. Kladou si otázky po možnostech a hranicích literárního zobrazení šoa. Jde mimo jiné o vztah fiction a non-fiction, literárnosti na jedné straně a etického apelu na straně druhé. Je například morálně přípustné využívat humoru a ironie? Je možné zobrazit holokaust nejen z pohledu obětí a svědků, ale i pachatelů? Jak se liší bezprostřední reakce od pozdějších reflexí, případně od pohledu generace dětí a vnuků, kteří už šoa nezažili? Do jaké míry se do smyslu těchto děl promítá židovská a křesťanská tradice a představa dějin a eschatonu?

Autoři se shodují v tom, že téma šoa nepovažují jen za záležitost minulosti. Zkoumání holokaustu problematizuje hranice literární reprezentace. Také přispívá k udržování a obnovování dějinné a národní paměti. V době „zapomnění“, které ovládá nemalou část české a vlastně i evropské společnosti a jehož důsledkem může být lhostejnost, nebo dokonce popírání holokaustu, je to aktuální. Neexistují dokonalé právní či institucionální mechanismy, jež jednou provždy zabrání novým genocidám a totalitářským. Musíme proto spoléhat na základní mravní principy a na vědomí této historické a kulturní paměti.

Naše práce byla umožněna grantem GAČR 405/08/0123 *Holocaust v české a slovenské literatuře*. Oběma posuzovatelům, doc. Michalu Bauerovi a prof. Jiřímu Trávníčkovi, děkujeme za pečlivé čtení rukopisu a připomínky, které přesáhly běžný rámec lektorské praxe.

Jiří Holý, leden 2011

Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce

Jiří Holý

1.

Židé žili na území dnešního českého i slovenského státu od raného středověku a hebrejšтина zde byla po staroslovenštině a latině (a před němčinou i češtinou) třetím literárním jazykem. České glosy v hebrejských rukopisech patří k nejstarším dokladům českého jazyka. Pražský rabín Abraham ben Azriel zvaný Chládek byl autorem prvního pokusu o českou gramatiku již v první polovině 13. století. Vedle Prahy byl významným střediskem židovské kultury moravský Mikulov. Většina uměleckých a literárních památek českých Židů však byla zničena při pogromu v Praze 1389 (autorem elegie o této události byl Avigdor Kara, patrně jeden z mála pražských Židů, kdo jej přežili) a při řadě požárů. Trosky, které se zachovaly, převyšují latinskou produkci té doby a svědčí o sounáležitosti Židů s českým královstvím (Jakobson 1957). Židé jsou také od 10. století písemně doloženi ve slovenských Uhrách. I zde se střídala období klidného soužití a konfliktů. Roku 1494 zaznamenal Jošua ben Chaim mučení a upálení čtrnácti trnavských Židů, kteří byli obviněni z rituální vraždy křesťanského dítěte (Mlynárik 2005: 21–22). „Zlatý věk“ prožívala česká židovská literatura na konci 16. a na začátku 17. století. Například dva konvertovaní Židé, kteří se stali českými bratry, Lukáš Helic a Mikuláš Albrecht z Kaménka, se podíleli jako hebraisté na překladu *Bible kralické*. Pražské židovské město bylo v té době největším ghettem v Evropě. Mezi osobnostmi vynikl učenec Jehuda Leva ben Becalel, s kterým bývá spojována pověst o Golemovi (srov. Putík 2009). Historik, astronom a filozof David ben Šelomo Gans v Praze vydal první středoevropskou hebrejskou kroniku *Cemah David* (1592). Po skončení třicetileté války však následovalo období náboženské intolerance. Tzv. úřední antisemitismus vyvrcholil na konci 17. a v prvních desetiletích 18. století, kdy vládnoucí rakouští Habsburkové Židy omezovali, a dokonce vypovídali ze země. Snesitelnější byla situace židovských obyvatel v Uhrách, například v Bratislavě je podporovali Palffyové. Bratislavská ješiva se na počátku 19. století, kdy byl rabínem Chatam Sófer, stala nejvýznamnějším rabínským učilištěm v Evropě.

Zásadní průlom do postavení Židů v rakouské monarchii přinesly reformy Josefa II. na konci 18. století. Následovala, stejně jako v jiných zemích západní a střední Evropy, jejich postupná emancipace (Pěkný 1993). V průběhu 19. století a na začátku 20. století se čeští i slovenští Židé většinou integrovali do společnosti německé, maďarské nebo české. Mezi německy píšící autory s židovskými předky patřila slavná jména jako Franz Kafka, Franz Werfel, Max Brod a Egon Erwin Kisch. Všichni měli významné kontakty s českými spisovateli a českou kulturou.

Židovská tematika se projevuje u mnoha česky nebo v Česku latinsky a německy píšících autorů. Žid jako komická figura vystupuje ve frašce *Mastičkář* v první polovině 14. století, jež byla součástí velikonočních her. Protižidovské zmínky lze najít v *Hájkově kronice*, naopak tolerantní vůči Židům je *Zbraslavská kronika* nebo *Kalendář historický* (1578) Adama z Veleslavína. Luterán Tobiáš Mouřenín na začátku 17. století představil v mravoučné hře *Historia kratochvilná...* postavu Žida vychytralého a obmyslného. Osvícenec F. M. Pelcl v *Abbdildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* (první díl 1773) zařazuje některé židovské učence mezi elitu českého kulturního života v minulosti. V téže době však zároveň vzrůstá počet anonymně vydávaných letáků, písniček, které vyjadřují protižidovské nálady nižších sociálních vrstev (Veselá-Prudková 2003). Na konci 19. století napsal Jaroslav Vrchlický rozsáhlou báseň o starověkém židovském povstání proti Římanům *Bar Kochba* (1897), jež mohlo být vykládáno jako analogie s českým odbojem proti rakouské nadvládě. Vojtěch Rakous humorně zobrazil prostředí chudých Židů na venkově v povídkách *Vojkovičtí a přespolní* (1910). Zcela odlišný podnět představovalo někdejší židovské ghetto v Praze, jež bylo většinou zobrazováno romaneskně jako tajemné místo. Tak tomu bylo například v drobné básnické knize Vítězslava Nezvala *Židovský hřbitov* (1928). Inspirací několika autorů meziválečného období se staly tradiční židovské komunity na Podkarpatské Rusi, která byla v té době součástí Československa. Štět rituálů východního židovství s moderní civilizací najdeme v prózách Ivana Olbrachta *Golet v údolí* (1937). Příznačně se v nich střídají komické, groteskní a tragické momenty. Karel Poláček zobrazoval mentalitu a také jazyková gesta židovských obchodníků a podnikatelů asimilovaných v českém prostředí s humorem, laskavým pochopením i satirickým odstupem (například *Povídky izraelského vyznání*, 1926; román *Okresní město*, 1936). Poláčka zaujaly a inspirovaly židovské anekdoty; podle něho patří do stejné skupiny jako ruské byliny, bohatýrské zpěvy jižních Slovanů a středověké legendy. Poláček patřil k obětem šoa, během nacistické okupace byl transportován nejprve do Terezína a pak

do Osvětimi, kde zahynul. Posmrtně (1959) vyšel jeho deník, který si vedl v roce 1943 před nástupem do transportu. Egon Hostovský, jiný významný prozaik s židovskými předky, se naproti tomu ke svým kořenům vracel jen zřídka. Učinil tak hlavně v románu *Dům bez pána* (1937), který podnítilo poznání života ortodoxních Židů v Haliči. Je to příběh čtyř sourozenců, kteří po smrti svého otce poznávají, že dědictví po něm nespočívá v majetku, ale v pochopení druhých a vzájemné lásce. Hostovský se před nacismem zachránil útekem do Francie a pak do Spojených států. Po válce se krátce vrátil do Československa, ale po roce 1948 odešel znovu na Západ. Ve slovenské literatuře tematizoval svět ortodoxních Židů i soužití Židů s Maďary a Slováky Gejza Vámoš v románu *Odlomená haluz* (1934). Líčí dětství a dospívání chlapce z venkovské židovské rodiny, jenž se bouří proti konvenčním hodnotám víry a intolerci. Samko Krakauer odmítá formální zbožnost své matky a starších bratrů, jejich prostředí je mu cizí. Podobně jako Hana Karadžičová v Olbrachtově *Goletu v údolí* opouští i on vesnici, ve které vyrůstal, a rozhodne se žít se svým biologickým otcem, osvíceným Slovákem. Tato „konverze k rozumu“ (Barborík 2006: 124) a nová identita se promítá i do změny jména: stává se z něho Mikuláš Anjelmôj. V jiné linii románu přichází Žid Majzl se svými dcerami na Slovensko. V krizi, do které se dostane v novém manželství, marně očekává pomoc od židovské komunity a stejně jako Samko se vzdává víry. Autor proklamuje spolupráci a integraci Slováků a Židů, jak to demonstuje sňatek Majzlových dcer se Slovákou. Po vzniku Slovenské republiky odešel Gejza Vámoš do exilu, válku strávil v Číně, kde pracoval jako lékař, a později se přestěhoval do Brazílie.

Mezi českými a slovenskými spisovateli byl výjimečný Jiří Mordechaj Langer. Svým tématem učinil východoevropské židovství, s kterým se identifikoval za několikaletého pobytu v Haliči. Vyvíjel se tak opačným směrem než většina autorů s židovskými kořeny, kteří se asimilovali v Československu. Langer byl poslední pražský autor, který psal hebrejsky (*Pijutim we-šire jedidut*, 1929, Básně a písně přátelství). V české antologii *Zpěvy zavržených* (1938) představil ve vlastních překladech hebrejskou poezii vzniklou na českém území od 10. do 19. století. Langer byl trilingvní autor, německy publikoval např. eseje o vztahu kabaly a psychoanalýzy (*Die Erotik der Kabbala*, 1923; česky *Erotika kabbaly*, 1991), česky jedinečná vyprávění o židovských chasidech z Haliče *Devět bran* (1937). Prostupuje se v nich záračnost a mystika s naivitou, profánností a humorem. J. M. Langer se po okupaci českých zemí pokusil uniknout před nacisty do Palestiny. Loď, na níž se plavil po Dunaji, v Rumunsku zamrzla, Langer těžce onemocněl a na následky nemoci po příchodu do Palestiny

zemřel. Dnes je hodnocen jako inspirativní autor, který překročil rámec národní i tradiční západní kultury (Koschmal 2010).

Asimilace a integrace Židů vyvolávala ve většinové české společnosti na jedné straně sympatie, na druhé straně také odpor (tradiční antijudaismus byl od 19. století nahrazován antisemitismem). V Česku ani na Slovensku nevznikly rasistické teorie, jaké razil Joseph Arthur de Gobineau nebo Houston Stewart Chamberlain. Nelze ani mluvit o drastickém pronásledování Židů jako v Rusku. Ale přesto se objevovaly antisemitské nálady (Frankl 2007). Vrcholu dosáhly v době tzv. Hilsnerovy aféry na konci 19. století. Leopold Hilsner z Polné u Jihlavy byl tehdy obviněn z rituální vraždy české dívky, což vyvolalo štvavou kampaň většiny českého i německojazyčného tisku i politických stran. Mnohdy za ní stály ekonomické zájmy. Proti kampani neohroženě vystoupil tehdejší profesor pražské univerzity a poslanec T. G. Masaryk, který sehrál podobnou roli jako Émile Zola v Dreyfusově případu ve Francii. Masaryk dosáhl revize Hilsnerova případu, ale Hilsner, ač zřejmě zcela neviný, byl znovu odsouzen do vězení a omilostněn až v roce 1918 (Kovtun 1994).¹

Antisemitismus a odpor vůči Židům zasáhl i české a slovenské spisovatele 19. a 20. století (srov. Toman 2006; Pynsent 2008: zejm. 413–422, 541–422; Brabec 2009: 32–41, 167–198; Med 2010: 82–97). V českých zemích, zvláště v Čechách, ovšem na rozdíl například od Polska a Slovenska, nebýval protižidovský postoj spojován s katolicismem. Šlo často o obvinění Židů z nedostatku slovanského, českého či slovenského citění (Ján Kollár, Karel Havlíček Borovský, Ľudovít Štúr) nebo vyhraněný nacionalismus (Jan Neruda v protižidovském pamfletu *Pro strach židovský*, 1870; Svetozár Hurban Vajanský) nebo o ohlas naivního venkovského antisemitismu, který spatřoval v židovských krčmářích a obchodnících příčinu chudoby a úpadku české, moravské a slovenské vesnice (Josef Holeček, Petr Bezruč, Slovák Milo Urban). Častější než otevřený byl latentní antisemitismus, který se promítl kupř. do Pludkova románu *Nepřítel z Atlantidy* (1981).

2.

Všechny tyto historické reminiscence a okolnosti musíme brát v úvahu, když hodnotíme zobrazení holokaustu/šoa v české a slovenské literatuře. Je zřejmé, že tato látka nikdy nemůže být jen čistě estetickou záležitostí.

1 Netradiční pohled na Hilsnerův případ zvolil Jiří Daníček (1948) v dramatické koláži *Broučci & Hilsner* (uváděna jen soukromě 1974), kde spojil texty Karafiátovy prózy se záznamy Hilsnerova procesu.

Téma šoa u nás není tak intenzivní jako třeba v literatuře hebrejské, německé nebo polské. Je to pochopitelné, Židé byli šoa postiženi, němečtí nacisté patřili k viníkům a v Polsku byly vyhlazovací tábory, Osvětim, Majdanek, Treblinka, Sobibór, Bežec. Ostatně velká část obětí byli polští Židé a dodnes je kontroverzní, nakolik k jejich osudu přispěl polský antisemitismus. Svědectví o něm najdeme třeba v prózách Henryka Grynberga *Żydowska wojna* (1965; česky *Židovská válka*, 1996) a *Zwycięstwo* (1969; česky *Vítězství*, 1996).

Ovšem i v české a slovenské literatuře vzniklo několik jedinečných děl, z nichž některá jsou více založena na dokumentárnosti, jiná mají silnější podíl fikce. Zvláště v šedesátých letech 20. století se stalo šoa jedním z hlavních námětů prózy (v poezii a dramatu se toto téma objevilo jen výjimečně) i filmu. V českém prostředí obvykle nenajdeme tradiční antisemitismus, který bezprostředně po válce a návratu Židů, kteří vyhlazování přežili, vedl k protizidovským náladám, v Polsku a místy i na Slovensku dokonce k pogromům, většinou oficiálně zamlčovaným. Tato stránka minulosti je však dodnes u nás i jinde předmětem sporů, jež ovlivňují politickou scénu. Svědčí o tom třeba diskuse, které vzbudilo udělení první maďarské Nobelovy ceny za literaturu Imre Kertészovi (2002), spisovateli s židovskými předky, který přežil Osvětim a ve svých prózách se vrací k tématu šoa. Část maďarské kulturní veřejnosti vyjádřila názor, že jeho dílo není dostatečně patriotické. Na Slovensku se odehrály polemiky kolem celovečerního dokumentárního filmu režiséra Dušana Hudce *Miluj blízkeho svojho* (2004), který se zabýval vztahem Slováků k Židům za války a zejména protizidovským pogromem v Topolčanech v září 1945. Slovenská veřejnoprávní televize jej v květnu 2004, kdy měl mít premiéru, stáhla z vysílání. (Film byl později odvysílán jako součást diskusní relace Pod lampou.) Mnozí slovenští intelektuálové po zhlédnutí filmu přiznali, že o této události nevěděli – čímž se potvrdilo její vytěsnění z historické paměti. (Podobným tématem se zabývá próza Věry Kalábové *Ve městě jsou bratři Steinové* z roku 1967, viz dále s. 41.) V Polsku vzbudil velký rozruch historik Jan Tomasz Gross, který vyvolal debatu o masakru ve východopolském městě Jedwabne v červnu 1941. Jeho publikace měla příznačný název *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (Sousedé. Historie vyhlazení židovského městečka, 2000; anglicky 2001). Dokládá, že masové vraždění a upalování Židů zaživa (1600 obětí) tam neměli na svědomí nacisté, jak se dosud soudilo, ale polští spoluobčané. Jacek Kuroń v předmluvě ke knize dokumentů o událostech v Jedwabně napsal, že vzniklo několik mýtů, mýtus vrahů a svědků, který často přejímali i nezúčastnění Poláci a katoličtí činitelé, ale také mýtus obětí, jenž sakralizuje konkrétní fakta a staví je mimo

prostor a čas. (Bikont 2008: 4) Následovala neméně provokující Grossova kniha *Fear. Anti-Semitism in Poland after Auschwitz* o polském poválečném antisemitismu (2006; polsky 2008, česky *Strach. Největší poválečný protizidovský pogrom*, 2008). Gross, který od roku 1969 žije ve Spojených státech a působí na Princeton University, byl dokonce v době vlády bratrů Kaczyńských soudně obviněn ze zrady polských národních zájmů a teprve nedávno bylo jeho stíhání zastaveno.

V českých zemích se pogromy neodehrály, popírání holokaustu se omezuje na okrajové jevy českého fašismu a skinheadské subkultury. Ale přesto je třeba toto téma připomínat, jak ukazují občasně pokusy o protizidovské provokace. S odchodem generace bezprostředních pamětníků šoa se totiž zvolna vytrácí i historická paměť. Pro Čechy není charakteristický agresivní antisemitismus, objevuje se spíš lhostejnost vůči židovským spoluobčanům. Popsal ji významný dramatik a prozaik, blízký přítel bratrů Čapků a starší bratr zmíněného J. M. Langer František Langer, když se 1945 vrátil z britského exilu. V úvaze „Zapomínání“ (1946) vylíčil setkání s dávným přítelem z českých legií z první světové války, který si mu stěžoval na útrapy své rodiny na malém českém městě za nacistické okupace. Mluvil o tom, že byl ve svém městě nejhůř postižen. Ale zapomněl na to, že se z táborů nevrátilo mnoho místních Židů. Autor si klade otázku, jak je takové zapomnění na židovské sousedy, kteří byli už dávno integrováni do občanského života, možné a jak se mohlo stát, že kromě Jana Masaryka nikdo z čelných politiků utrpení českých Židů nepřipomněl.

„Tak tedy žádná záplava soucitu, žádná vysoká vlna slitování se neobjevila [...]. Naopak, rozevřená hlubina se jen co nejrychleji zavřela a svědkové i současníci nejnelidštějšího aktu na této oběžnici odsunuli každé pomyšlení na něj honem do největších temnot nevědomí. A to se mi zdá něčím mnohem a neskonale horším než nějaký ten antisemitismus nebo nevlídnost k Židům. Tohle je už nějaká větší a těžší porucha v zdraví a pořádku lidského společenství [...]. Vždyť se už zvolna, ale jasně před námi rýsuje to, že vůbec jedna část lidstva s největším úsilím, nebo ještě lépe, s největší lehkostí zapomíná nebo nebere na vědomí utrpení části jiné, že dnešek ne že se jen tváří, ale že přímo už vůbec neví o bolestech včerejška“
(Langer 2003: 323).

Langer vzpomíná na svůj poslední rozhovor s Josefem Čapkem v létě 1939 (před jeho zatčením a transportem do koncentračního tábora, z něhož se už nevrátil) a na to, jak mu Čapek líčil svou vizi národní svobody a průvodu, který půjde v den vítězství po Václavském náměstí v Praze. V čele podle

Čapka půjdou s velikou Davidovou hvězdou čeští Židé, protože jim bude jistě po celou dobu nejhůř.

Vytěsnění utrpení Židů z historické paměti se tak stalo, podobně jako brutální způsob vyhnání českých Němců (založené na principu kolektivní viny), jedním z prvních kroků nástupu nového totalitarismu, který následoval brzo po totalitarismu nacistickém.

3.

Téma šoa procházelo několika fázemi. Bezprostředně po válce se objevovala hlavně dokumentární svědectví těch, kdo nacistické lágry přežili. Touto literaturou, tj. memoáry, deníky a příp. korespondencí, se tu nebudeme zabývat, přesto alespoň některá nejvýraznější díla nelze pominout. Mezi ně patří kniha českých Židů Oty Krause (1909–2001) a Ericha Schöna (jenž později převzal jméno Erich Kulka, 1911–1995) o osvětimském táboře *Továrna na smrt* (1946) přeložená do hlavních světových jazyků. Označení Osvětimi, kde zahynulo víc než milion Židů, jako „továrny na smrt“, se stalo součástí ikonografie holokaustu, i když Kraus a Schön zřejmě nebyli první, kdo je použili. Vystihuje velmi výstižně spojení šílené rasové ideologie se způsobem segregace a likvidace Židů, při níž hrála hlavní roli neosobní byrokratická mašinerie a nejmodernější technika. Mnozí němečtí i jiní občané, kteří se na těchto zločinech podíleli jako spolehliví vykonavatelé rozkazů – plánující např. pohyby transportů do Osvětimi, třídící z táborů přicházející zásilky zlata, oblečení, vlasů apod. –, by se jistě s odporem odvrátili, kdyby sledovali živelné pogromy. Adolf Eichmann, hlavní organizátor „konečného řešení“, se hájil při procesu v Jeruzalémě na začátku 60. let tím, že osobně žádnému Židu nikdy neublížil. (Arendtová 1995) Nedokázal nebo nechtěl pochopit, že přesto nese značný podíl viny na smrti milionů nevinných lidí. Pokud bychom přijali Eichmannovu logiku, byl by viníkem šoa buď jen sám hlavní iniciátor Adolf Hitler, nebo naopak jen příslušník SS, který do plynové komory hodil plechovku s cyklonem. Ve skutečnosti fungování hitlerovského režimu včetně vražedné mašinerie umožnila denní ukázněná práce statisíců poslušných dělníků a úředníků, mezi které patřili i Češi a Slováci. Ti sloužili nacistické moci, aniž by si položili otázku adresné osobní odpovědnosti. Jednoho z nich zobrazuje ve svém románu Ota Filip:

„Josef Kurtin pracoval deset až šestnáct hodin denně; točil na soustruhu kulometné hlavně; doma pak sedával u rádia a zatínal pěsti: smrt německým okupantům! Ráno však pěsti rozevřel, aby měl citlivou ruku

na posuv soustruhu; za měsíc nebo za dva kulometná hlaveň poprvé a ne naposledy vyvrhne kulku do řad těch, od nichž Josef Kurtin, můj strýc, poctivý soustružník a vlastenec, očekával osvobození z útisku...“
(Filip 1990: 151).

Zásluhou publikací jako *Továrna na smrt* nebo o něco později vydaného románu Jiřího Weila (1901–1959) *Život s hvězdou* (1949) bylo, že představily nejenom hrůznou brutalitu šoa, ale i jeho zdánlivě banální všednodennost. *Život s hvězdou* považují za vrcholné dílo české literatury s touto tematikou, inspiroval řadu dalších knih, a proto si ho povšimnu podrobněji.

Když román na jaře 1949 poprvé vyšel, zareagoval oficiální měsíčník Svazu československých spisovatelů *Nový život* jednoznačně: taková kniha nepatří do socialistické literatury, její autor je škůdce. Jiří Weil se ocitl na černé listině, nesměl publikovat, byl vyloučen ze spisovatelského svazu a patrně jen pokořující sebekritika jej uchránila před dalšími represemi, před osudem těch, kdo byli zatýkáni a vězněni.

Příčinou tak ostrého odsudku ovšem nebyl jen *Život s hvězdou* sám. Za kampaní proti tomuto dílu se totiž skrývaly starší politické a kulturní spory druhé poloviny třicátých let. Stalinští komunisté nemohli Weilovi zapomenout předválečný román *Moskva – hranice* (1937) a jeho nevydané pokračování *Dřevěná lžice* (dopsáno 1938, autor jej stáhl z tisku, poprvé posmrtně v italském překladu 1970, česky vyšel až 1992). Bylo to jedno z prvních svědectví o atmosféře stalinismu v Sovětském svazu, jak ji Weil za svého několikaletého pobytu v Moskvě i ve vyhnanství ve Střední Asii sám prožil.

Jiří Weil byl již od počátku dvacátých let přesvědčený komunist. Pracoval jako redaktor, překládal Majakovského a další sovětské autory. Při delším pobytu v Moskvě se však po atentátu na Kirova stal obětí čistek, byl vyloučen z komunistické strany a jen se štěstím vyvázl životem.

Avšak Weil provokoval vedle těchto politických resentimentů také způsobem, jakým byly jeho romány, a zvláště *Život s hvězdou*, napsány. Inspiroval se modernistickými teoriemi, které odmítaly tradiční psychologickou analýzu i konstruovanou dějovou zápletku a zakládaly prózu na věčnosti, na faktech. Nositelem smyslu není dramatický příběh hrdiny nebo autorský komentář, ale mnohem spíše faktické životní situace, záznam všedního dne, který je popsán „suše“, jakoby nezúčastněně.

Hlavní postava Josef Roubíček se pohybuje v „malých dějinách“, ne v heroické Velké Historii, kterou požadovala komunistická kritika a jak ji zpodobovala většina knih o šoa. Umění Jiřího Weila spočívalo v tom, že si záměrně volil neheroické hrdiny, žijící svým denním, na pohled banálním

životem – postavy, které se míjejí s tím, co je považováno za „společensky významné“. Roubíček žije za války sám ve zchátralém domku na okraji Prahy, chodí jako ostatní Židé pracovat, musí se pravidelně hlásit na úřadech. Sní o šálku kávy, který si nemůže dopřát, o tom, jak se svou přítelkyní Růžnou jezdili na hory nebo chodili do kina a kavárny.

Stejně jako *Moskva – hranice* byl i *Život s hvězdou* v mnohém založen na autorově osobní zkušenosti. Po konfrontaci se stalinismem ve 30. letech jej totiž čekala konfrontace s nacismem. Po obsazení českých zemí Hitlerem v březnu 1939 se Weil neodhodlal včas k útěku do zahraničí, a tak mu jako ostatním Židům hrozila rasová perzekuce. Po jistou dobu se kryl „smíšeným manželstvím“, které uzavřel v posledním možném termínu na jaře 1942. Byl zaměstnán při evidenci a shromažďování předmětů z židovských synagog. Když byl i přesto povolán do transportu, fingoval sebevraždu a konec války strávil v ilegálních úkrytech. Ostatní členové jeho rodiny zahynuli ve vyhlazovacích táborech.

Autobiografická je kromě různých detailů hlavně situace člověka, který je bez vlastní viny vržen do ponížení, bezvýznamnosti, anonymity, jako by se někdy stal věcí. Jak je tomu například tehdy, když si musí na kabát přišít žlutou hvězdu s nápisem „Jude“.

„Vyšel jsem druhého dne na ulici, musel jsem přece chodit nakupovat. Viděl jsem, jak se na mne dívají lidé, zdálo se mi nejprve, že mám rozvázanou tkaničku nebo něco v nepořádku v oděvu, nějak jsem rušil řád, obyčejný a vžitý, byl jsem jakousi skvrnou, která nepatřila do obrazu ulice, a všichni to nějak cítili. A byl jsem sám uprostřed jiných lidí, úplně sám, protože přede mnou lidé ustupovali, zastavovali se, prohlíželi si mě, nepatřil jsem již k nim.

[...]

„Nazdar, šerife,“ křičel na mne jakýsi kluk. A všichni se smáli, ale věděli, že se nesmějí mně, smál jsem se také, byla to zábavná věc, chodit s takovým odznakem, byla to maškaráda...“

(Weil 1999: 75–76).

Roubíček závidí svému kocourovi, jehož drží ilegálně (Židé nesmějí mít domácí zvířata) a který se může pohybovat mnohem volněji než on sám:

„Toužil jsem být zvířetem. Viděl jsem z okna mansardy, jak si hrají psi na sněhu, viděl jsem, jak se plíží pomalu kočka přes sousední zahrady...“

(Weil 1999: 35).

Ztráta vlastní lidské identity je vyjádřena v rozhovoru hrdiny s jeho přítelem Pavlem, když uvažují o blížícím se transportu:

„Nezbude mi nic jiného než být číslem.“

Jak to?

„Ano, číslem zavěšeným na krku, upevněným na kufru, nalepeným na batohu. Pak na sebe naložím padesát kilogramů a půjdu. [...]“

(Weil 1999: 112).

Jak upozornila Veronika Ambros (2006: 406), Weilův pozdější *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958) proměňuje čísla v individua, konkrétní lidské osudy. *Život s hvězdou* naopak líčí na několika postavách, s nimiž se Roubíček setkává, proces degradace, jemuž byli Židé vystaveni, ztrátu individuality. Tomu odpovídá styl Weilovy prózy. Odklon od modelu tradiční mimesis, iluzivní nápodoby, se v *Životě s hvězdou* promítá jak do pojmenování, tak do způsobu vyprávění. V *Životě s hvězdou*, i když je z kontextu zřejmé, že se děj odehrává v Praze, není pojmenována ani jediná z ulic, jimiž Roubíček prochází. Nepřímo je pojmenován Terezín („pevnostní město“), stanné právo po atentátu na protektora Heydricha, sami němečtí nacisté („oni“, „tamti“). Tato nedovyslovenost vyniká tím spíše, že text je založen na popisu, konkrétním záznamu. Jediné místní jméno, jež se v přímém pojmenování objevuje, je zlověstně působící „Střešovice“, název čtvrti v Praze, kde je sídlo nacistického úřadu pro židovské záležitosti.

Neurčitost pojmenování, mezerovitost či fragmentárnost informací (týkají se např. vypravěčovy minulosti, jeho zjevu) tak v *Životě s hvězdou* sugeruje podivnou nesouvislost zobrazeného fikčního světa. Podobně jako v dílech Kafkových nebo Camusových je každodenní řádnost (podoba „zprávy“, neosobní výpovědi) v ostrém kontrastu s vyhrocenou, mezní situací hrdiny (vypravěcí situace první osoby, tj. subjektivní horizont vnímání a prožívání, v *Životě s hvězdou* zdůrazněná ich-formou).

Pozoruhodná je neutrálnost a mírná knižnost jazyka a stylu. Nejen v hrdinových promluvách, ale ani v dialozích nenajdeme expresiva, prvky obecné češtiny, slangu atp. Dokonce i dělník Materna, který píše s hrubými chybami, mluví spisovně. Opět jako kontrastní výjimka jsou použita expresivní slovesa ve scéně ponižující evidence majetku:

„Byli jsme pak hnáni do velikého pokoje, sedělo tam u stolu mnoho lidí, chodil jsem od jednoho stolu k druhému. Šperky, vyštěkl

na mne jeden úředník. ‚Nemám,‘ řekl jsem. ‚Zlato,‘ zachroptěl druhý. ‚Nemám,‘ řekl jsem. ‚Depozita,‘ zasykl třetí. [...]
Prošel jsem celým pokojem a říkal na všechno ‚nemám‘, lidé u stolu se na mne nedívali, ale snad to nebyli ani lidé, nýbrž stroje...“
(Weil 1999: 28–29).

Roubíček se během celého vyprávění takřka nesetkává s Němci a s nacisty. I v právě citované scéně jsou to úředníci z Židovské obce, kteří organizují evidenci, zabavování peněz, majetku, přípravu transportů atd.

O tom, že souvislost *Života s hvězdou* s Franzem Kafkou není náhodná, svědčí jedna z předchozích verzí románu vznikající ještě v ilegilitě za války a nazvaná *Maskir*. Zde se mimo jiné píše:

„Vcházíme do školy, přeměněné v úřadovny Muzea, našeho muzea, které se jmenuje všelijak v úředních výkazech, není muzeem, nýbrž také skladištěm nebo také někdy oddělením K, což znamená kulturu, snad, nebo také jen písmenu abecedy, nesmí se vyslovovat slovo „kultura“, jen oddělení K. [Úředně nejsme a neexistujeme], zavázali nás jakýmsi slibem, že nebudeme nikomu vypravovat, co se děje v našich úřadovnách, svolávají jakési apely, na kterých opakují – nejste, nepracujete, jste stínem, písmenou K. A písmena K se mění v klapot psacích strojů, v zapisovaná slova, diktovaná cizí řečí, v krabice kartoték a předměty ukládané v skladištích, v lesk dopadající na stříbrné nástavce, na korunu [...] písmeno K z Kafkova románu Zámek /jehož tajemství nikdo nevzpomíná!.“²

Život s hvězdou popisuje osud člověka, který byl bez vlastní viny vržen do ponížení, anonymity, jako by se stal věcí. Román zachycuje degradaci člověka, která má obecnější charakter a kterou nacistická zvěle jen činí viditelnější. Tato zvrácenost je tím výmluvnější, že je „obyčejná“ a racionalizovaná – její absurdita je kromě jiného v tom, že ji většinou přijímají i samy oběti. Jednou z vrcholných scén románu je situace, kdy arijská manželka nutí svého židovského muže k tomu, aby spáchal sebevraždu, a tak „usnadnil situaci“ jí i jejich dceři, a on argumentaci přijímá.

2 Citováno podle rukopisu, který je uložen v pozůstalosti Jiřího Weila v pražském Památníku národního písemnictví. Text v hranaté závorce škrtnut, v ležaté připsán tužkou.

Stalinský režim v Československu, který byl nastolen po převratu v únoru 1948 a vyvrcholil na začátku padesátých let, se vyznačoval, stejně jako ostatní komunistické režimy té doby, skrytým a někdy i zjevným antisemitismem. Jestliže po válce Sovětský svaz a komunistické hnutí podporovaly Izrael, po porážce izraelské levice ve volbách v lednu 1949 se kurz obrátil a židovský stát se stal nepřítelem. Mnoho Židů, kteří přežili německé lágry a hlásili se ke komunismu, v němž viděli protiváhu vůči nacistické ideologii, se nyní ocitlo v situaci podezřelých a pronásledovaných osob (srov. např. Klíma 2009). Na konci roku 1952 se konal monstrproces proti vysokým státním činitelům v čele s druhým mužem ve státu, generálním tajemníkem komunistické strany Rudolfem Slánským. U jedenácti ze čtrnácti obžalovaných „zrádců“, kteří byli mučením donuceni přiznat se k vlastizradě, byl zdůrazněn jejich židovský původ. Rudolfa Margolia před popravou nezachránilo ani to, že byl za války vězněn v lodžském ghettu, Osvětimi a Dachau (srov. Margoliová-Kovályová 2003).

*„Zhruba polovina všech československých Židů, kteří přežili
šoa, se po válce vystěhovala do Izraele. Další odešli na Západ.
Na začátku padesátých let tak v zemi zůstalo 15 až 18
tisíc Židů, méně než desetina předválečného počtu“*
(Heitlingerová 2007: 30).

Latentní antisemitismus dokládá např. oprava v Nezvalově básni *Signál času* (poprvé 1931), kde verš „byli kupčící jež vyhnal z chrámu Žid“ byl už v roce 1940 nahrazen „byli kupčící jež vyhnal z chrámu lid“. Bizarní změna, vynucená nacistickou cenzurou, zůstala ve vydáních *Signálu času* a *Básní noci* i po roce 1945. Opačným dokladem je ineditní sborník *Židovská jména*, který v roce 1949 vznikl v okruhu tehdejších mladých surrealistů (knižně vyšel 1995). Autoři si na protest proti antisemitismu oficiální ideologie zvolili nápadně židovsky znějící pseudonymy (Zbyněk Fišer už zůstal Egonem Bondym).

V publikacích o nacistickém režimu a koncentračních táborech se ve všech zemích východního bloku zdůrazňoval hrdinský boj komunistů a systematické vyhlazování Židů bylo zmíněno okrajově či vůbec ne. Psalo se o 360 tisících československých obětích nacismu, ale nebylo uvedeno, že většina z nich, čtvrt milionu, byli Židé. Válečné události byly vnímány z hlediska třídního boje mezi proletariátem a buržoazií, a šoa tak pochopitelně ztratilo svoji

singularitu. Díla, která tomu předpisu neodpovídala, těžko hledala cestu k vydání. Takový byl například osud autobiografické knihy Richarda Glazara (1920–1997), který byl vězněn v Treblince, a po povstání v srpnu 1943 se mu podařilo uprchnout. Jeho *Treblinka, slovo jako z dětské říkanky* byla napsána po válce, ale česky mohla vyjít až 1994. Je to jedno z mála autentických svědectví o tomto likvidačním táboře. Richard Glazar vypovídal jako svědek v soudním řízení proti dozorcům z Treblinky v 60. letech a vystoupil rovněž v Lanzmannově filmu *Šoa*.

Stejně zůstala nevydána sbírka Jiřího Koláře (1914–2002) *Černá lyra* napsaná v padesátých letech, která podle autora měla být „dějinami lidské podlosti“ (Kolář 1993: 245) a která začínala autentickými svědectvími z války a z Osvětimi. Některé básně byly zařazeny do souboru *Vršovický Ezop* (1966), kniha v úplnosti vyšla až v roce 1993. Kolář tematizoval šoa i v jedné části knihy *Prometheova játra* (vznik 1950, vyšlo v redukované podobě 1985 v Torontu, úplné vydání až v Díle Jiřího Koláře, 2000), když se inspiroval proslulou povídkou Zofie Nałkowské „U trati“.

Charakteristický byl také případ Buchenwaldu, bývalého koncentračního tábora blízko Výmaru, kde dal režim NDR postavit sochy symbolizující jednotlivé vězněné národy. Chyběla socha Židů, což vyvolalo oficiální protest Izraele. I v působivých literárních dílech té doby, třeba v slavném románu *Nacht unter Wölfen* (1958; česky *Nahý mezi vlky*, 1960; zfilmováno Frankem Beyerem, 1963) východoněmeckého autora Bruna Apitze, kde se líčí záchrana malého dítěte v koncentračním táboře, je židovství hlavních hrdinů potlačeno nebo marginalizováno. V proslulém Apitzově bestselleru přeloženém do pětadvaceti jazyků, který je situován právě do Buchenwaldu, se píše:

„Nejšťastnější byl Kropiński. Je to polský chlapec, ‘říkal stále znovu se smíchem a ukládal do toho veškerou svou pýchu‘“
(Apitz 1977: 27).³

Později se mluví také o „polském židovském dítěti“, ale román byl vnímán a vykládán právě jako boj o záchranu malého polského dítěte.⁴ Jsou to

3 „Am glücklichsten war Kropinski. ‚Ist kleines Polenkind,‘ lachte er immer wieder und legte seinen ganzen Stolz darauf“ (Apitz 1959: 26).

4 Srov. Ruth Klügerová: „V Buchenwaldu je na staré správní budově umístěna tabule, která slavnostně připomíná záchranu židovského dítěte; jméno je uvedeno, i když není identifikováno jako židovské. Také román o záchraně tohoto dítěte existuje. Tabule zastírá, jak skutečně vypadaly vztahy mezi politickými a židovskými vězni. Pokud vztahy vůbec existovaly, byly většinou nedobré.“ Apitzův román nazývá kýčem (Klügerová 1997: 72).

ostatně Poláci a Němci, kteří se v tom angažují. Významnou roli hraje podzemní komunistická organizace. Text končí scénou osvobození tábora, aniž by byli zmíněni američtí vojáci, kteří Buchenwald v dubnu 1945 osvobodili. Vězňové zvedají zachráněné dítě nad své hlavy a autor používá i aluzi na tradiční obraz malého Mojžíše, uniknuvšího před vražděním a plujícího v ošatce na hladině.⁵

*„Zvedl křičící raneček nad hlavu, aby ho kolotající příboj neumačkal.
Jako ořechová skořápka se pohupovalo dítě nad vlnobitím hlav“
(tamtéž: 384).⁶*

Bruno Apitz, bývalý buchenwaldský vězeň, vycházel z reálné události. V táboře se od srpna 1944 skutečně podařilo ukrývat malého židovského chlapce. Na rozdíl od románu jej však nepřivezl polský vězeň z Osvětimi, ale jeho otec z krakovského ghetta a dalších táborů. Nejmladší buchenwaldský vězeň Jerzy Stefan Zweig, jemuž byly při osvobození čtyři roky, odešel po válce se svým otcem do Francie a poté do Izraele. Když se dověděl o románu a jeho světovém ohlasu, přesídlil do NDR a studoval zde na filmové škole. V roce 1972 emigroval i s manželkou a dítětem do Rakouska, kde pracoval jako kameraman. Případu bylo věnováno několik knižních publikací.

Pro téma šoa v české literatuře a jeho proměny je typický případ Norberta Frýda (1913–1976). Původně se jmenoval Fried, narodil se jako syn drobného židovského obchodníka v Českých Budějovicích; rodina byla bilingvní, mluvila česky, německy, částečně jidiš. Absolvoval německé gymnázium a českou univerzitu, před válkou pracoval jako kulturní redaktor a dramaturg, spolupracoval s E. F. Burianem. Od roku 1942 byl vězněn v Terezíně, kde pracoval jako vychovatel a podílel se na kulturním životě, poté byl transportován do Osvětimi a do Dachau-Kauferingu. V táborech zahynuli jeho otec, bratr i manželka.

Frýdova povídka *Meč archandělů* ze stejnojmenné knihy (1954) se neliší od dobového zpracování tématu koncentračních táborů, jak je známe od Milana Jariše (*Oni přijdou*, 1948; upravené a rozšířené verze vyšly 1949, 1953, 1956 a posmrtně 1985) nebo E. F. Buriana (*Osm odtamtud*, 1954; 1956 rozšířeno jako *Osm odtamtud a další z řady*). Na základě vlastních zkušeností Frýd

5 Motiv zachráněného židovského dítěte najdeme v německé literatuře v podobném kontextu také v próze Williho Bredela *Das schweigende Dorf* (1948; česky *Mlčící vesnice*, 1951). Srov. Eke 2006: 88.

6 „Kropinski hob das schreiende Bündel über sich, damit es nicht erdrückt werde von der brodelnden Flut. Einer Nußschale gleich schaukelte das Kind über den wogenden Köpfen“ (426).

líčí osvobození tábora Dachau americkou armádou a první týdny poválečného života, kdy vězňové musí zůstat v táboře v karanténě.⁷ Američané jsou zobrazeni ironicky, s výjimkou černošského šoféra a jednoho podřízeného důstojníka, který je však odvolán do Spojených států. Někteří v německých nacistech nevidí ani tak nepřítele jako budoucího spojence. Nejsou ochotni uznat jejich kolektivní vinu. Hlavní hrdina, který stejně jako Frýd pracuje v táboře ve funkci tlumočníka, byl v lágru přijat do komunistické strany a postupně ideově prohlédá. Příznačné je, že ani slovem nejsou zmíněni Židé.

O dva roky později (1956) vychází Frýdův rozsáhlý román *Krabice živých*, kde je všednodennost tábora zobrazena mnohem reálněji a diferencovaněji. Román líčí fiktivní bavorský tábor Gigling (předobrazem byl opět Dachau-Kaufering) v podzimních a zimních měsících 1944. Najdeme tu některé schematické, málo autentické nebo teatrální scény, autor pracuje s tradičními motivy „obětí“, „záchrany“, „zrady“ a „proměny“, které známe z naprosté většiny děl s touto tematikou a které vlastně variují motivy biblické. Kolektiv vězňů i věznitelů je však představen nuancovaněji. Velitel tábora Kopitz není sadista, primitiv ani fanatik, jeho hlavním cílem je v klidu přežít, a případně se obohatit. Nejlidštější z esesmanů je invalida Leuthold, který je z Giglingu zděšen a vnímá ho jako cirkus s drezurou, což může být aluze na Weilův *Život s hvězdou*. Mezi vězni najdeme širokou škálu postojů: od odporu a solidarity přes lhostejnost k egoismu a prospěchářství na úkor druhých (prostitut Berl). Postavy nejsou jednou provždy „zařazeny“, ale své chování proměňují. Spolupracovat s esesmany ve vedení lágru nemusí znamenat zradu, může to přinést zlepšení situace všech vězňů. Fakt, že nejvíce perzekuovanou skupinou v táboře byli Židé, v *Krabici živých* není zcela zamlčen, ovšem ani zvýrazněn. Hned v úvodní scéně, která je tradičně pojata jako příjezd do tábora, zpívají němečtí vojáci na uvítanou posměšnou píseň:

*„Der Jud zieht hin und her,
er zieht durchs Rote Meer,
die Wellen schlagen zu
die Welt hat Ruh...“*

*A měli pravdu. Tak to přece bylo. Bible už dávno čekala na tuto
německou korekturu: moře se zavřelo nad prchajícími židy, zahubilo*

7 Na základě stejné zkušenosti z Dachau po osvobození vznikly i některé prózy Tadeusze Borowského, např. „Independence Day.“

je a neublížilo jejich egyptským pronásledovatelům. Jen tak to mohlo dopadnout, měl-li se svět konečně bezstarostně smát“
(Frýd 1985: 12).

Ovšem v kontextu hlavní postavy s autobiografickými rysy, dvaatřicetiletého Zdeňka Roubíka, je jeho židovství marginalizováno na okraji; je charakterizován jako Čech a levicový intelektuál. K umělecké účinnosti románu přispívá i styl, podstatně barvitější než knižní jazyk v *Meči archandělů*. Jednotlivé postavy jsou výrazně jazykově charakterizovány, objevuje se koncentračnický slang, němčina, polština, španělština atd.

Naposledy se Frýd k tématu vrátil v jednom ze svých posledních děl, třetí části rodinné kroniky *Labvová pošta aneb Konec posledních sto let* (1971). Uvádí zde dokumentární detaily ze svého pobytu v Kauferingu, které použil v románu. Zdá se, že velká část postav, scén, a dokonce i jmen je identická s aktuální realitou. Příznačné je, že o něco více zdůrazňuje židovství vězňů.

„Ta veliká masa nevypadala příliš diferencovaně, aspoň shora ne. Šlo o židy z Čech, Slovenska, Maďarska a Polska“
(Frýd 1971: 251).

Dokladem antisemitismu padesátých let je třeba skutečnost, že do filmové verze známé novely Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (viz dále), kterou natočil režisér Jiří Weiss (celá jeho rodina byla zavražděna v Osvětimi) v roce 1959, zasáhla na podnět tehdejšího ministra a stranického činitele Václava Kopeckého cenzura. Vadila sugestivní závěrečná scéna. V ní čeští obyvatelé domu ze strachu o vlastní život posílají mladou Židovku, která se u nich ukrývá, ven, přímo do rukou nacistů. Když v roce 1961 vydal Jevgenij Jevtušenko verše o hromadném vraždění židovských obyvatel Kyjeva *Babij Jar*, kde Němci během dvou dnů v září 1941 popravili víc než 30 000 Židů, vyvolalo to v sovětském tisku útoky na autora proto, že se identifikoval s židovskými (ne ukrajinskými či sovětskými) oběťmi a že připomněl oficiální mlčení o této události (srov. Kaibach 2007: 170).

V dobovém kontextu je patrně třeba rozlišovat jednak texty psané z pozice komunistického přesvědčení, jednak ideologickou hantýrku a jednak povinné dobové retuše. Například Polka Krystyna Żywulska, která vzápětí po válce vydala známou knihu *Przeżyłam Oświęcim* (1946; česky *Přežila jsem Osvětim*, 1957) v předmluvě k třetímu polskému vydání své knihy v roce 1951 napsala či byla nucena napsat:

„Dnes vím, že strůjci válek a Osvětími jsou tíž, kteří se vydávali za spojence Sovětského svazu tehdy, když je samé, přes všechny jejich imperialistické plány, začal ohrožovat nenasytný a rozběsněný hitlerismus. Dnes vím, že to byla pouze okamžitá dějová nutnost chvíle, která je k tomu vedla, že přece pro imperialisty byla vždy hlavním nebezpečím síla a moc prvního socialistického státu“ (přel. J. H.).⁸

V následujícím vydání v roce 1960 předmluva opět chybí.⁹ Zmíněná kniha Oty Krause a Ericha Schöna je zarámována v prvním vydání 1946 předmluvou komunistického divadelníka a hudebníka E. F. Buriana, který se vrátil z koncentračního tábora, textem staroslověnského kněze z 10. století o utrpení učedníků svatého Metoděje, kteří byli vyhnáni z Velké Moravy, když zde zvítězila latinská liturgie, a řečí československého prezidenta Edvarda Beneše o nutnosti historické paměti. Ve druhém vydání (1950) zůstala z původních tří úvodních textů jen patetická Burianova předmluva, přibyla báseň Františka Hrubína „Birkenau“ a na závěr se nově objevily texty Bruna Bauma a Viktora Lederera o odboji v Osvětími psané v duchu komunistické agitace (ze závěru knihy zmizel další citát z československého prezidenta Edvarda Beneše). Baum líčí podrobně zatčení a popravu pěti členů ilegální komunistické buňky v táboře v prosinci 1944 jako takřka nejotřesnější událost v Osvětími, zatímco spíš zběžně glosuje utrpení a smrt milionu Židů v plynových komorách.

Ostatně také na Západě, a zvlášť v tehdejší západní Německu, nebyl holokaust v popředí pozornosti. Reflexe filozofa Karla Jasperse a evangelického faráře Martina Niemöllera byly ojedinělé (srov. Holý 2011). Po válce se stejně nebo spíš více psalo o obléhání Leningradu, stalingradské bitvě, zkáze Varšavy, zničení Coventry, Oradouru, Lidic; ani při procesu s nacistickými zločinci v Norimberku nebyly vyhlazovací tábory zcela v popředí pozornosti, i když obžalovací spis uváděl, že nacistům padlo za oběť 5 700 000

8 „Dziś wiem, że sprawcami wojen i Oświęcimia są ci sami, którzy udawali sojuszników Związku Radzieckiego wtedy, kiedy wbrew ich imperialistycznym planom im samym zaczął zagrażać rozruchwalony i rozjuszony hitleryzm. Dziś wiem, że była to tylko tamta dziejowa konieczność chwili, że przecież zawsze główne niebezpieczeństwo dla imperialistów stanowiła potęga pierwszego kraju socjalizmu“ (Żywulska 1951: 8).

9 Případ Krystyny Żywulskiej je pozoruhodný také tím, že autorka ve své autobiografické knize nikde nezmiňuje, že je Židovka. Do Osvětími se dostala po útěku z ghetta s „polskými papíry“ a byla zde oficiálně jako Polka. Avšak i po válce zcela rezignovala na svou židovskou identitu, jako mnozí Židé, kteří vnímali komunismus jako naději a protiváhu nacismu. K jejímu *coming out* došlo v šedesátých letech. V roce 1968, v době antisemitské kampaně v Polsku, již vyvolalo část stranického vedení, Krystyna Żywulska, jako řada Poláků s židovskými předky, odešla do exilu do Izraele.

Židů. Spojené státy po vypuknutí studené války podporovaly obraz západního Německa jako demokratické země, což napomáhalo „zapomínání“ na nacistické zločiny, které by tento obraz narušovaly. Osvětim byla zvláště v Polsku považována především za místo utrpení Poláků, ne Židů. Světoznámý *Het Achterhuis* Anny Frankové vyšel nizozemsky 1947, po třech letech ve francouzském a německém překladu, vcelku bez ohlasu (česky většinou jako *Deník Anny Frankové*, poprvé 1956). Proslulost získala až americká scénická adaptace 1955, protože interpretovala dílo jako univerzální poselství o intoleranci a víře v dobro a lásku. V Německu se znalost díla rozšířila na přelomu 50. a 60. let. (Majewski 2009) Ve vlivné práci Golla Manna *Deutsche Geschichte des XIX. und XX. Jahrhunderts* (Dějiny Německa XIX. a XX. století, první vydání 1958), přeložené do řady jazyků a vydávané v mnoha dalších vydáních, je téma pronásledování a vraždění Židů nacisty marginalizováno. Z odstupů v roce 1992 konstatuje Klaus Briegleb, že „se v německé literatuře po roce 1945 Židé vlastně nevyskytují [...] spíše je však všeobecná nepřítomnost židovských spisovatelů a židovských literárních hrdinů v sociálním spektru literárního povědomí od školského kánonu, knižní reklamy, čtenářských anket až po germanistiku a fejeton strukturálním, ba konstitutivním nedostatkem literatury poválečné doby.“ (Pešek 2010: 263)

Antisemitismus se v mírnější podobě, jako celá stalinská ideologie, opákoval v Československu 70. a 80. let.¹⁰ Byly zrušeny kurzy hebrejštiny na Státní jazykové škole. V obsáhlých šestidílných „akademických“ *Dejinách Slovenska* (1986 až 1992) o slovenských Židech takřka nenajdeme zmínky, nepočítáme-li informace o jejich perzekuci za války v době Slovenské republiky. Z druhé strany to dokládají autobiografické i historické publikace na téma šoa, které vyšly v samizdatu a poté po roce 1989 (např. vzpomínky Hedy Kaufmannové, knižní rozhovor Hanny Krall s Leszkiem Engelmanem *Stihnout to před Pánem Bohem*, próza Františka R. Krause *Kat beze stínu* nebo autobiografický román Hely Volanské *Ako na cudzej svadbe*, viz zde na s. 51). V samizdatu vycházela v letech 1978 až 1989 edice Alef věnovaná židovské tematice, kterou řídil Jiří Daniček (židovské motivy se objevují v některých textech jeho sbírky *Dům z listí*, samizdat 1980; 1996 vyšla rozšířena o prozaické texty). Šoa a osudy Židů se také staly součástí netradičního pohledu na minulost, který prezentovaly romány Oty Filipa *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (poprvé německy 1973, česky v samizdatu až

10 Tajný program ministerstva vnitra Pavouk měl sledovat všechny Židy v Československu. Jiří Daniček napsal: „Židovský původ stačil k tomu, aby byl občan opakovaně předvoláván k výslechům na Státní bezpečnost“ (Heitlingerová 2007: 48).

1975), Jiřího Gruši *Dotazník* (poprvé v samizdatu 1975), Daniely Hodrové *Podobojí* (rukopis 1977–1978, knižně 1991). Z děl na okraji oficiální literatury to byly prózy Zena Dostála „Lev“ (v knize *Lev a Štír*, 1983; zfilmována autorem pod názvem *Král kolonád*, 1990) a Jiřího Šotoly *Róza Rio* (1986). Samo téma židovství akcentují prózy Karola Sidona, např. román *Boží osten* (samizdat 1975, knižně 1991).

5.

V české a částečně i ve slovenské literatuře se téma šoa aktualizuje od konce padesátých let, kdy se pomalu rozkládá stalinový systém, a zejména v letech šedesátých, kdy v oblasti kultury dochází k velkému uvolnění a pluralizaci.

Problematika vyhlazení Židů se v téže době oživuje také v západní Evropě a ve Spojených státech. Přispěl k tomu proces s Eichmannem v Jeruzalémě a kniha Hannah Arendtové o tomto procesu, která tematizovala „banalitu zla“ i spoluodpovědnost židovských rad za průběh šoa. Problematika holokaustu se dostala do amerických televizních debat, a byla tak široce medializována. V Německu vzbudily velký rozruch procesy s dozorcí vyhlazovacích táborů, zejména osvětimský proces ve Frankfurtu nad Mohanem 1963–1965. Mladá generace kladla svým otcům otázky odpovědnosti za minulost (Rudolf Hochhuth a další).

Autor *Života s hvězdou* Jiří Weil v té době vydal další dva tituly s touto tematikou.

Nejprve vyšel jako bibliofilský tisk v roce 1958 dvacetistránkový text *Žalozpěv za 77 297 obětí* (nové vydání až 1999). Číslo udává počet židovských občanů v českých zemích, kteří se stali obětí nacismu a jejichž jména byla zapsána na zdech pražské Pinkasovy synagogy.¹¹

Žalozpěv zaznamenává v časové posloupnosti události v protektorátu Čechy a Morava od příchodu německých vojsk 15. března 1939 přes první protižidovské sankce a zákazy, registraci a zabavování majetku, shromažďování židovských občanů v dřevěných barácích na pražském Rádiotrhu, přesuny do Terezína, život v terezínském ghettu, další transporty na východ do vyhlazovacích táborů a fyzickou likvidaci v Osvětimi.

Text je montáží tří pásem, která jsou odlišena také graficky. První pásmo tvoří strohý, ale působivý básnický komentář:

11 Tato jména připomíná i povídka Pavla Naumana „Zed I“ v knize *Litice* (1959).

„Ruce matky, hladící dítě po vlasech, ruce milenců, do sebe spletené, ruce žehnající nad pohárem vína [...] ruce starců, malé pěstičky dětí. A ruce vztyčené z hrobů, ruce zkrvavené ranami, ruce se servanými nehty, ruce rozdrcené okovanými botami“
(Weil 1999: 478).

Druhé pásmo je psáno v poloze neosobní zprávy, suchého dokumentu. Autor v něm rozvíjí stylový základ *Života s hvězdou*, ale s přesnými a konkrétními pojmenováními, daty, informacemi.

Třetí, lapidární vrstvu textu tvoří citáty ze *Starého zákona*, většinou ze „Žalmů“, výjimečně z „Deuteronomia“ a knih proroků. Autor *Bibli* cituje v jazyce tradičního kralického překladu. Tím vzniká napětí mezi lapidární věcností a monumentalitou, mezi vznešenou působivostí biblického textu a drsností vyličených situací, zoufalou bezmocí obětí a bestialitou katů. Podobně jako už v *Životě s hvězdou* dochází ke stylovým „vybočením“, když se registrující dokument posune do polohy žalmu a patosu:

„Dne 7. března 1943 byl likvidován takzvaný rodinný tábor v Osvětimi. Osm tisíc mužů, žen a dětí bylo posláno do plynových komor. Věděli, jaký osud je čeká, věděli, že jdou na smrt. Šli a zpívali hymnu své rodné země. Byla to píseň Kde domov můj. Však oni jsou lid tvůj a dědictví tvé, kteréž jsi vyvedl v síle své veliké a v rameni svém vztaženém“

V. kniha Mojžíšova, 9, 29 (Weil 1999: 479).

Většinu epizod, zpracovaných v *Žalozpěvu*, najdeme rovněž v *Životě s hvězdou* nebo v následujícím, už posmrtně vydaném románu *Na střeše je Mendelssohn* (1960). Poslední Weilův román je poznamenán cenzurními zásahy, které autora nutily ke kompromisům se stále vládnoucí oficiální estetickou a kulturněpolitickou doktrínou, a také úbytkem sil těžce nemocného spisovatele. Pozoruhodná je však první kapitola tohoto díla. V popředí je zde socha německého skladatele Felixe Mendelssohna-Bartholdyho na střeše Rudolfiny. Nový zastupující říšský protektor Reinhard Heydrich tuto sochu po svém příchodu do Prahy na podzim 1941 nařídí zlikvidovat, neboť skladatel pocházel z židovské rodiny. Následuje groteskní scéna, kdy dva čeští zaměstnanci magistrátu za dozoru německého čekatele hodnosti SS mají „nepřátelskou sochu“ odstranit. Nikdo ji však nedokáže mezi ostatními sochami slavných skladatelů identifikovat. Užij by strhli podle velikého nosu sochu Richarda Wagnera, skladatele Hitlerem a nacisty nejvíce uctívaného. Posléze

musí s označením správné sochy pomoci učený Žid... Zároveň se v sále Rudolfinu hraje za Heydrichovy účasti slavnostní představení Mozartova Dona Giovanniho, v jehož závěru se socha mstí troulalému komturovi. Tak již úvod naznačuje pozdější atentát na Heydricha a jeho smrt.

V roce 1958 vyšly v Československu dvě prózy renomovaných autorů, kteří neměli židovské předky ani zkušenost šoa, Otčenáška a Jašíka. V obou případech je námět intimizován a spojen s erotikou. Jde stejně jako v souběžně vydané Lustigově povídce „Štěpán a Anna“ v souboru *Noc a naděje* (viz dále) o tragický příběh první velké lásky. U Lustiga odvázejí Annu transportem do Osvětimi a Štěpán zůstává v Terezíně. V novele Jana Otčenáška (1924–1979) *Romeo, Julie a tma* je Ester zastřelena nacisty v Praze při heydrichiádě právě v den, kdy ji chce Pavel odvézt na venkov. Sama vybíhá z úkrytu do prostoru, který Němci obklíčili při útoku na parašutisty, protože nechce ohrozit životy druhých. Také Židovka Eva z provinčního slovenského města v románu Rudolfa Jašíka (1919–1990) *Námestie svätej Alžbety* měla blízko k záchraně, Igor plánoval její křest, společnou svatbu a útěk na místo, kde je nikdo nezná. Ocitla se však v prvním transportu a ještě před deportací ji na shromaždišti zastřelí. Igor mstí její smrt tím, že zabije gardistu a arizátora Flórika.

Jde o variace na téma slavné Shakespearovy hry, ovšem s tím rozdílem, že umírá pouze milenka. V obou případech je to mladá a nevinná židovská dívka, která je tedy tím slabším, pasivnějším partnerem, jehož je třeba chránit.¹² To stupňuje dramatickost a působivost příběhu. Obě díla také pracují se symbolikou barev, světla a tmy.

„Čierne duše vlkov! Ich oči čierne!
Ruky ich čierne...
...i myšlienky z pekla!“
(Jašík 1982: 204).

Jestliže nacisté se podobají vlkům, Židé jsou srovnávání s myškami¹³: „V ohrade je Eva. Premenila sa na malú myšku. [...] Vtom neviditeľná ruka

12 Podobně je tomu v některých prózách s tematikou česko-německého soužití a odsunu/vyhnání Němců, kde jde o vztah Čecha a německé dívky (Durychova *Boží duha*, 1969; Körnerova *Adelheid*, 1967; Pavlíkuv *Šumavský deník*, 1976; Šmidův *Cejch*, 1993).

13 Také židovský holič Jenkele je ve Frýdově románu *Krabice živých* několikrát srovnáván s malou myškou. Jako myši jsou později Židé zobrazeni ve Spiegelmanově komiksu *Maus* (viz zde, s. 193).

otvorila jediná bránu a cez ňu vstupuje nespočetné množstvo vyleštených čižiem s tvrdými sárkami“ (tamtéž: 86).

Jašíkův román pracuje se sociálními motívy a je expresívnejší, Otčenáškova novela je komornější, dominuje Pavlova vyprávčská a hodnotící perspektíva. Proti tomu Jašíkův vyprávč vystupuje z príbehu a komentuje jej mistry takřka vančurovským spôsobem, predjímaje budúcnosť:

Preklínam ruky, ktoré krvavia ústa milencov!“
(tamtéž: 220).

„Igor je ešte ďaleko od toho, aby videl tento obrovský košiar, ale on raz pochopí, uzrie a bude žasnúť, preklínať. A bude to onedlho. Dovidí na dno priepasti aj na končiare veľhôr. [...] Lebo sa narodil v bluchom čase, ktorý umieranie na posteli vyhlásil za kacírstvo a vlezradu. Taký čas je ako hrdza, ako popol. Ťažko sa žije, ťažko dýcha. Sadá na ľudí a oni starnú, strašne starnú“
(tamtéž: 49).

Na konci padesátých let se téma šoa aktualizovalo i ve slovenské poezii, která překonávala schematismus. Proslula báseň „Osvienčim 1958“ (*Zem pod nohami*, 1960) mladého básníka Mikuláše Kováče (1934–1992), která byla zhudebněna jako kantáta Iljou Zeljenkou. Osvětimí se inspiroval také Ivan Kupec (1922–1997) ve sbírce *Mušľa* (1961) a Ján Ondruš (1932–2000), jehož pozoruhodné básně „Osvienčimský oheň“ a „Osvienčimský popol“ vyšly opožděně v knize *Prehľadanie vlasu* (1996).

Z českých básníků evokoval židovský osud za války Jaroslav Seifert (1901–1986) v cyklu veršů o malé dívce Hendele v *Koncertu na ostrově* (1965).

6.

Prozaik, který knižně debutuje na konci padesátých let, je Arnošt Lustig (1926), jeden z těch, kteří přežili Terezín a Osvětim a pro něž se šoa stává celoživotním námětem. Už jeho první knihy próz, *Noc a naděje* (1958) a *Démanty noci* (1958), patří k nejpůsobivějším. Podle těchto Lustigových povídek vznikly dva z jedinečných filmů české „nové vlny“ šedesátých let, *Transport z ráje* Zbyňka Brynycha (1962, podle „terezínských“ povídek z první knihy) a *Démanty noci* Jana Němce (1964, filmová verze povídky „Tma nemá stín“). Autor, podobně jako Jiří Weil, používá důsledně

vnitřní perspektivu (i když vypráví v *er-formě*), pracuje zejména s výrazně subjektivním vnímáním času. Jeho hrdiny bývají neheroické postavy, outsideri, děti nebo starci. Také tím se Lustig liší od konvenčního obrazu války a koncentračních táborů, v němž se obvykle zobrazoval aktivní odpor proti nacistům. Přes všechnu drsnost, kterou musejí Lustigovy postavy snášet i projevovat navenek, aby přežili (např. v povídce „Sousto“ vyrazí chlapec mrtvému otci z úst zlaté zuby, aby je vyměnil za citron, který nutně potřebuje jeho nemocná sestra), se většinou snaží uchovat si základní mravní hodnoty.

V Lustigových prózách se mísí některé autobiografické zážitky, například útěk z transportu smrti v uvedené povídce „Tma nemá stín“, s fikčností. Autor inscenuje mimořádné, mezní situace, kdy se rozhoduje o životě a smrti. Například povídka „Druhé kolo“ líčí situaci, kdy chlapec má tři minuty na to, aby doběhl k vagonu, ukradl tam bochník chleba a vrátil se s ním ke svému na smrt vyhladovělým kamarádům dříve, než hlídka obejde kruh. Jestliže to nestihne, hlídka ho zastřelí. Autor líčí jeho vnitřní vědomí během té doby na více než deseti stránkách.

Lustig přitom ne vždy ztotožňuje dobro s Židy jako oběťmi perzekuce a zlo s německými nacisty jako jejich vykonavateli. V povídce „Růžová ulice“ se vypráví příběh staré židovské ženy, která je bezdůvodně ztýrána surovým důstojníkem SS. Činu přihlíží důstojníkův šofér, rovněž Němec, který je pobouřen, ale proti nadřazenému nemůže vystoupit. Druhého dne ženě přinese krabičku olejovek.

Jestliže Lustigovy první prózy jsou na pomezí autentičnosti a fikčnosti, naopak spíše dokumentárnost dominuje v prózách Josefa Bora (1906–1979), který byl rovněž obětí rasové perzekuce a byl vězněn v Terezínu a Buchenwaldu. Novela *Terezínské rekviem* (1961) líčí přípravu a provedení koncertu Verdiho skladby *Rekviem* v terezínském ghettu v létě 1944, jehož dirigentem byl Rafael Schächter. Tímto koncertem chtěli nacisté před světem demonstrovat údajné „slušné poměry“ v táboře. Pro hudebníky a další židovské vězně však znamenal lidské napřímení, umělecký zážitek jim dodal důstojnost, naději a příslib svobody. Po představení byli dirigent i všichni účinkující posláni transportem do Osvětimi, kde je čekala smrt. Také Borův román *Opuštěná panenka* (1962), který se odehrává v Terezíně a dalších táborech, líčí nacistickou brutalitu i přátelství a solidaritu vězňů. Podobně je založen rozsáhlý dokumentární román *Krutá léta* (1963) Františka Kafky (1909–1991), právníka, judaisty a prozaika. Kafka byl jako mnozí jiní Češi internován v „ghettu Litzmannstadt“ v polské Lodži. Je také autorem drobnější imaginativní prózy *Vánoční legenda z ghetta*, která vznikla přímo v Lodži

1941 a vyšla 1946,¹⁴ a souboru povídek *Žízňivá poutnice* (1947). O autorovy vlastní zážitky se do značné míry opírá také román Ladislava Mňačka (1919–1994) *Smrt' sa volá Engelchen* (1959; filmová verze režisérů J. Kadára a E. Klose 1963). Líčí boje partyzánů s nacisty na východní Moravě a také postavu Židovky Marty, která pracuje jako double agent pro odbojáře i gestapo.

Na dokumentárnosti jsou založeny působivé knihy dvou slovenských vězňů, kterým se podařilo uprchnout z Osvětimi a propašovat na svobodu zprávu o poměrech v táboře.¹⁵ Jozef Lánik (původním jménem Alfréd Wetzler, 1918–1988) pracoval jako redaktor, v první polovině padesátých let nuceně přešel do profese dělníka. Bezprostředně po válce napsal publikaci *Oswiecim, brobka štyroch miliónov ľudí* (1945). V roce 1964 vyšlo jeho beletrizované svědectví o pobytu v Osvětimi *Čo Dante nevidel*. Lánikův přítel Rudolf Vrba, původně Walter Rosenberg (1924–2006), se stal po válce profesorem neurologie na University of British Columbia. Svou knihu vydal nejprve 1963 jako *I Cannot Forgive*, v rozšířené verzi 1989 44070 – *The Conspiracy of the Twentieth Century*. Česky vyšla 1998 s bohatou dokumentací pod názvem *Utekl jsem z Osvětimi*.

Téma šoa se na přelomu 50. a 60. let objevuje u dalších autorů, kteří neměli osobní zkušenost s vyhlazovacími tábory. Perzekuci Židů tematizují texty Ludvíka Aškenazyho (1921–1986), prozaika a dramatika, který za války bojoval v československých jednotkách na východní frontě. Je to v próze „Brutus“ ze souboru povídek *Psí život* (1959), kde příběh sledujeme převážně očima německého ovčáka, jehož majitelkou je stará Židovka. Jako ostatní domácí zvířata je pes zabaven, nacisté ho vycvičí pro koncentrační tábor a znovu se se svou paní setkává v Treblince. Působivé jsou Aškenazyho komentáře k dokumentárním fotografiím z války i denního poválečného života *Černá bedýnka* (1960). Jeden z nich stejně jako Weilův *Žalozpěv* odkazuje k seznamu židovských obětí na stěně Pinkasovy synagogy. Jiný doprovází fotografii Žida, kterého němečtí vojáci (patrně ve Varšavě po velikonočním povstání) vytahují z kanálu:

14 Působivý obraz tohoto ghetta podal polský prozaik Adolf Rudnicki v knize *Kupiec łódzki* (1963).

15 Jde o tzv. Vrbovu a Wetzlerovu zprávu z dubna 1944, 32 stran, obsahující podrobné informace o organizaci osvětimského tábora a množství obětí. I když uveřejnění této zprávy bylo pozdrženo (BBC a *The New York Times* části z ní uveřejnily v červnu 1944), působila zřejmě na zastavení deportací Židů z Maďarska. Zpráva je otištěna ve Vrbově knize *Utekl jsem z Osvětimi* (1998). Televize CBC v roce 1990 rekonstruovala útěk obou vězňů v dokumentárním filmu.

„Tak polez, hezky, pomaloučku, polez, neboj se;
co v tom kanále?
Kanál je pro krysy, ne pro takového hezkého židáčka,
jako jsi ty.
No tak dejchej, dejchej!
Máš dobrý plíce?
Takový hezký člověk a schovává se v kanále...
Jak se jmenuješ? Kohn nebo Klein? Nebo Katz?
No tak dejchej, dejchej, ještě chvílku můžeš“
(Aškenazy 1960: 55).

Židovská tematika u Aškenazyho pokračuje v dalším souboru povídek *Vajíčko* (1963). Zde najdeme například povídku „Romeo“ s námětem rasově nerovné první lásky, jež končí odchodem chlapce do transportu, tematicky obdobnou zmíněným prózám Otčenáška a Jašíka. Na začátku 60. let dosáhla ohlasu Hana Bělohradská (1929–2005) románem *Bez krásy, bez límce* (1962), jejíž filmovou verzi s názvem ...a pátý jezdec je *Strach* natočil Zbyněk Brynych (1964). Odehrává se v okupační Praze a zaměřuje se na postavu starého židovského lékaře, doktora Brauna, který bez ohledu na vlastní ohrožení poskytne pomoc zraněnému příslušníku českého odboje. Titulní povídka knihy *Kráska s cejchem* (1961) Věry Sládkové (1927–2006) líčí židovskou dívku, která se stala v táboře předmětem pokusů nacistických lékařů. Přežila a vypadá na pohled atraktivně, musí se však vzdát lásky a manželství.

Josef Škvorecký (1924) vydal v roce 1964 soubor próz *Sedmiramenný svícen*, jež už svým názvem odkazuje k židovské tematice (sedmiramenný svícen čili menorah je tradiční symbol judaismu, byl prý původně umístěn ve svatyni starého chrámu v Jeruzalémě). Dílo je komponováno jako cyklus sedmi povídek. Ty jsou integrovány spojovacím textem, v němž mladá židovská žena Rebekka a její přítel Danny (autorovo alter ego a hrdina série Škvoreckého próz) sedm let po válce vzpomínají na svoje mládí v malém českém městě ve východních Čechách. Některé situace jsou velmi působivé. Tak Rebekka líčí moment, kdy musí sama nastoupit do transportu do Terezína a odchází s kufrem na nádraží. Cestou potká svoji spolužačku, která ji roztržitě pozdraví a mine, protože spěchá do kina nebo na rande. Povídka „Eine kleine Jazzmusik“ popisuje studentskou recesi, jazzový koncert v provinčním českém městě za okupace. Mladí muzikanti vnímají jazz (který byl přísně zakázán jakožto „úpadkové negroidní umění“) jako protest proti nacistům i proti opatrnosti a tradičnímu vkusu svých otců. Po koncertě je však udá český kolaborant, studenti jsou vyloučeni z gymnázia a jeden z účastníků, Paddy

Nakonec, poloviční Žid, je zatčen a zastřelen. Podle vypravěče nevede morální hranice mezi lidmi národnostně, neboť mezi Čechy, Němci i Židy se najdou zbabělci, hrdinové, lidé ustrašení i solidární. Téma šoa a zbabělosti některých Čechů za okupace je také v pozadí Škvoreckého románu *Lviče* (1969; filmová verze *Flirt se slečnou Stříbrnou*, režie Václav Gajer, v témže roce). Mladá židovská žena, která přežila Terezín, se zde po letech mstí muži, který opustil její sestru, a nepřímo tak zavinil její smrt v lágru.

7.

Již ve Škvoreckého *Sedmiramenném svícnu* se stává téma šoa také podobností o člověku v soukolí totalitního režimu a o působení zla (setkání Rebekky a Dannyho se odehrává v roce 1952, kdy vrcholily masová nezákonnost a popravy poúnorového režimu). Další prózy s touto tematikou v šedesátých letech tuto paralelu ještě zvýrazňují, mimo jiné i tím, že obvykle využívají složitější stylové postupy. To je především případ Ladislava Fukse (1923–1994), jeho románu *Pan Theodor Mundstock* (1963), souboru povídek *Mí černovlasí bratři* (1964) a novely *Spalovač mrtvol* (1967; skvělou filmovou verzi s Rudolfem Hrušínským a Vlastou Chramostovou v hlavních rolích natočil za Fuksovy spolupráce na scénáři Juraj Herz, premiéra 1969) a dalších próz. Fuks nepatřil mezi ty, kdo měli židovské předky a bezprostřední zkušenost šoa, ale často toto téma v šedesátých letech zpracovával.

Příspěly k tomu snad jeho vlastní pocity outsiderství (umocněné skrytou homosexualitou) a mimořádná citlivost. Za války byl jako velká část mladých Čechů totálně nasazen, po studiích filozofie, psychologie a kunsthistorie pracoval v papírnách, poté v muzeu a v Národní galerii. Literárně debutoval až ve čtyřiceti letech právě románem *Pan Theodor Mundstock*, který ho rázem proslavil.

Fuksovy prózy jsou založeny na rafinovaných opakováních a variacích, bez přechodu se v nich prolínají reálné a fantaskní výjevy. V *Panu Theodoru Mundstockovi* vnímáme takřka vše očima titulní postavy, která žije napůl ve světě svých představ. Vede například rozhovory se svým dvojníkem Monem, o němž se čtenář až po čase dozví, že je hrdinovou fikcí. Mundstock je jinak nenápadný člověk, který byl před válkou zaměstnán jako úředník, nyní žije stejně jako Weilův Roubíček v osamělosti v pustém pražském bytě a čeká na předvolání k transportu. Snaží se vymyslet něco, co by ho mohlo zachránit. Přejde na domněle dokonalou metodu, jak se připravit na koncentrační tábor tím, že si bude nacvičovat všechny možné budoucí útrapy,

nepohodlné spaní na pryčně, bití, hladovění apod. Nakonec umírá ve chvíli, kdy přichází na shromaždiště k transportu, podle své metody si při přechodu ulice přehazuje kufr z jedné ruky do druhé, aby nebyl příliš unaven, a přitom si nevšimne německého auta, které ho srazí. Jeho smrt můžeme vyložit jako tragikomickou událost, ale také jako selhání jeho metody založené na představě, že zlo je možné obelstít.

Povídky *Mí černovlasí bratři* se odehrávají v Praze za války. Vypráví je český gymnaziální student, jemný a senzitivní Michal (s některými autobiografickými rysy), jenž vzpomíná na své židovské spolužáky a kamarády ve třídě, Davida Kohna, Pavla Arnsteina, Mojžíše Katze a jeho sestru Ester a na jejich tragické osudy. Každá z šesti povídek cyklu je uvozena větou: „Smutek je žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda.“ V závěru se ozývá variace: „Smutek byl žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda...“ O něco pozdější novela *Cesta do zaslíbené země* (vyšla v knize *Smrt morčete*, 1969) líčí skupinu bohatých vídeňských Židů, kteří se koncem srpna 1939 vydají na plavbu po Dunaji k Černému moři, která je má přivést k záchraně. Někteří umírají cestou, zbylí ztroskotávají a jsou pohlceni řekou. Jejich příběh je plný starozákonních aluzí, zejména se připomíná útěk Židů z egyptského zajetí a cesta do země Kanaán.

Ve Fuksových prózách se často vracejí slova a motivy, které nabývají různých obrazných významů. V *Panu Theodoru Mundstockovi* jsou to třeba motivy prachu a hvězdy. Tak je tomu i v závěrečné scéně hrdinovy smrti, kdy se v posledních odstavcích mění dosud dominantní vnitřní perspektiva vyprávění na vnější:

„Vtom slyší strašný hluk. Zablédne, že se na něho řítí obrovské vojenské auto. Před očima se mu zatmí, jakási přeukrutná síla mu vyhodí kufr z ruky a tu pozná, že se dostal do nějaké strašlivé pasti... Bože, co se to stalo, vykřikne v jeho hlavě, co jsme to dělali, že jsme jen nacvičovali, vždyť jsme se snad opravdu nemohli na všechno připravit, vždyť to všechno asi byl nějaký můj omyl, vždyť já jsem se v tom asi velice zmylil... vnímá, jako by padala jakási hvězda, k němu přirostlá, dolů, dolů [...]. Když auto popojede a pana Mundstocka obrátí na záda, zjistí strážník, ačkoli vůbec není lékařem, že tenhle člověk, který se tak náhle zarazil uprostřed jízdní dráhy, už nepřejde. Je to jakýsi pobublý muž šedivých tváří a nehybných očí, obrácených kamsi prosebně k nebi. Žlutá židovská hvězda, kterou má na tmavomodrém kabátě, je celá od prachu zaprášená, ale kupodivu, není na ní ani stopy krve“ (Fuks 1969: 180).

Ladislav Fuks pojímá osud Židů jako obraz bezbranných lidí, kteří podléhají fanatické a systematické nenávisti i vlastnímu strachu. Sugestivně se zde líčí hrůza ze světa, v kterém se ztratila lidskost a který se stal místem ohrožení a pronásledování. Fuksovy prózy směřují k modelovému zobrazení existenciální úzkosti jedince, obklíčeného nesrozumitelným, nelítostným mechanismem.

Podobný postup jako Fuks použil uprostřed šedesátých let také Arnošt Lustig, který do té doby vycházel z autenticky zachycovaných situací. Ve své nejslavnější knize, novele *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964; televizní film natočil Antonín Moskalyk, 1965), se inspiroval reálnou událostí, která se odehrála v Osvětimi 1943: zavražděním skupiny bohatých Židů, jimž nacisté slíbili za výkupné odchod za hranice. Ale próza je konstruována velmi složitě, v popředí je postava inteligentního nacisty jménem Bedřich Brenske, který působí jako ďábelský Mefisto. Své oběti ovládá nikoliv brutálním násilím, ale sofistikovanými dvojnáznými proslovy a sliby. Mluví například o „konečném řešení“, o „soumraku, který vše rozhodne“ apod. Působí na ně jako solidní partner, který se liší od děsivého světa kolem a je zárukou dohody. Krok za krokem však bohaté Židy připravuje o jejich finanční prostředky uložené v amerických bankách a tím o naději na přežití.

„Konečné řešení je už na dosah ruky. Sami se přesvědčíte. Vaše starosti shoří jak seno. Ze zkušenosti mohu osobně dosvědčit, že lidé často nevěří některým věcem, které se jich nejbyťtostněji týkají, dokud se o nich nepřesvědčí právě na vlastní kůži. [...] Chceme odepsat navzájem likvidace této výměny z našich položek co nejspolehlivěji. Musíte poslouchat. Než budeme na místě, které vás všechny uspokojí a proti němuž, doufám, nemáte námitek, chci vynaložit nejlepší ze svých schopností, abych tuto cestu pro každého z vás učinil snesitelnou“
(Lustig 2003: 98).

Zneužití jazyka jako první krok k manipulaci s lidmi a ke zneužití moci – to je jedno z velkých témat české literatury od Karla Čapka a Karla Poláčka až třeba po Václava Havla. Pozoruhodné je v novele nastavení perspektivy. Většinu situací vnímá čtenář očima naivních amerických Židů, kteří si dlouho neuvědomují, že se přibližují zkáze, zatímco čtenář, který dostává i další informace, už očekává neúprosný tragický konec. Je to opačné rozdělení perspektivy čtenáře a postavy než u Fukse, kde vnímatel nepřesahuje horizont postav. V Lustigově novele jdou bohatí američtí Židé do plynové komory jako ovce. Aktivně se proti tomu postaví jediná žena mezi nimi,

Kateřina Horovitzová, která esesákovi Schillingerovi vytrhne pistoli a zastřelí ho. Kateřina se tak stává postavou blízkou biblické Juditě.

Je zajímavé, že tuto událost, která byla v Osvětimi výjimečná a kterou připomínají kromě Lustigovy prózy i další fiktivní i memoárová díla (např. Tadeusz Borowski, *Kamienny świat*, 1948 [česky *Kamenný svět*, 1966], také uvedené knihy Żywulské *Przeżyłam Oświęcim* a *Towárna na smrt* Krause a Schöna), byla až po mnoha letech doložena přímými svědectvími. Napsali je příslušníci tzv. sonderkomanda, oddílu vězňů, kteří pracovali přímo v krematoriích a plynových komorách, odklízeli mrtvé, jejichž těla spalovali v pecích, atp. Z nich je zvlášť důležitá vzpomínková kniha slovenského Žida Filipa Müllera z roku 1979. Vyšla německy s názvem *Sonderbehandlung* (Zvláštní zacházení), což byl nacistický eufemismus pro popravu. Jeho vzpomínka spojuje zmíněnou událost s příjezdem prominentních Židů, ale ne Američanů zajatých v Itálii po invazi spojenců jako u Lustiga, ale bohatých Židů z východu, jimž byl za výkupné slíben odjezd do Paraguaye. Němci s nimi sehraji divadlo, zdvořile je vyzývají, že se mají odebrat do koupelen, protože musí projít dezinfekcí. Nakonec jim však dojde trpělivost, začnou je mlátit, a v této chvíli se odehraje scéna podobná té, kterou popisuje Lustig v *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou*.

Směrem k obecnějšímu, existenciálnímu smyslu (srov. Prušková 1996) směřoval své prózy s tématem šoa také Leopold Lahola (1918–1968). Narodil se v židovské rodině na východním Slovensku jako Leopold Arje Friedmann. Už jako bratislavský gymnazista publikoval básně a psal eseje, byl v kontaktu s Nezvaľem i slovenskými nadrealisty. Studia na Filozofické fakultě Komenského univerzity nedokončil, jako Žid byl povolán do speciálního trestného praporu, později se ukrýval. Když v koncentračním táboře v Novákách internovali jeho matku a mladšího bratra, přihlásil se do tábora dobrovolně. Zde ho před transportem do Osvětimi, který se odehrál na největší židovský svátek Jom Kipur 22. 9. 1942, v poslední chvíli zachránil spoluvězeň Juraj Špitzer.¹⁶ Lahola uprchl z tábora, pracoval ilegálně na

16 „Leopoldovho mladšieho brata zapísali na listinu odsúdených. Nosil pražce a koľajnice z objektu, ktorý sa rozoberal, a od únavy zaspal v práci. O zaradenie do transportu sa postaral horlivý palier. Keďže mal v tábore matku, zapísali aj ju. Leopolda nezapísali, lebo nebol v evidencii. [Dostal se do tábora ilegálně. J. H.] [...]

Jediný raz som prosil veliteľa. Prosil som za Leopolda, za jeho brata a matku, hovoril som, že Leopold Friedmann je maliar, básnik a hudobník, že je ho škoda, aby zachránil Leopolda a jeho rodinu. Veliteľ bol už podnapitý, díval sa na mňa vodovými očami: Vezmi si všetkých, všetkých si vezmi – opakoval – prečo si nevezmeš všetkých židov, ja ich nepotrebujem, dám ti všetkých židov, vezmi si ich! Potom sa na mňa rozkričal, že ma dá do transportu s nimi, aby som išiel do čerta so všetkými židmi, že ho Boh so židmi iba potrestal. Vzápätí upadol do skleslosti.

Horehroní. Ještě před vypuknutím Slovenského národního povstání se přidal k partyzánům, bojoval u Telgártu, byl raněn. Po válce zůstal v armádě jako redaktor armádního tisku, psal úspěšné hry a scénáře s tématem povstání. V roce 1949 byl po uvedení hry *Atentát* obviněn z existencialismu, vystěhoval se do Izraele, později žil v Rakousku a západním Německu, živil se jako filmař. V roce 1966 se vrací na Slovensko, znovu smí publikovat, natáčí film *Sladký čas Kalimagdory*, ale ještě před jeho premiérou v lednu 1968 umírá. Až posmrtně vychází soubor jeho povídek *Posledná vec* (1968).

Laholovy povídky vznikly většinou v době jeho pobytu v Izraeli, až na první dvě jsou datovány 1949 až 1956. Ukazují ošklivou tvář války a šoa s precizní, místy dokumentární věrností, někdy s černým humorem. Popisují scény pronásledování Židů ve slovenských městech („Božia ulička“ mohla být inspirována pogromem v bratislavské Židovské ulici), v koncentračních a pracovních táborech, kde se z lidí, vystavených mezním situacím a zbavených důstojnosti, stávají trosky a pudová zvířata. Tak v próze „Vtáčí spev“ je starý židovský právník Vogel gardisty přinucen, aby uprostřed ulice vylezl na strom a začal zpívat. Jeho sousedí scénu pozorují, ale nikdo se mu neodváží pomoci. Autor jako by chtěl povídkou dokumentovat slavný výrok Edmunda Burkeho, podle něhož zlo může triumfovat tehdy, když slušní lidé nedělají nic. Vogel je tak ponížěn, konsternován a otřesen, že neví, zda bude moci dál žít. „Ako má človek teraz ďalej žiť...“ (Lahola 2007: 55). Padá ze stromu a umírá.

V povídce „Dvadsaťpäť palíc“, jež se odehrává ve slovenském internačním táboře, je vězeň proti své vůli jmenován kápem a vzápětí dostane úkol: vybrat 180 lidí, kteří budou druhého dne transportováni do Polska. V předvečer transportu je šokován, kolik lidí propadne pohlavnímu pudu a sexu.

Nechcel [Leopold, J. H.] ani počuť o tom, že ostane a matka s bratom odídu. Darmo som mu dohováraľ, že to nemá význam, ak pôjde s nimi, že ich hneď rozdelia, že matke v ničom nepomôže. Nebola to pekná argumentácia, ale pravdivá. Už vtedy sme vedeli, že Nemci nedbajú nič na rodinné vzťahy, že odtrhávajú mužov od žien, deti od matiek. Leopold by bol odprevadil svoju drobnú matku na poslednú cestu. Bol by sa musel dívať, ako mu hynie pred očami v preľudnenom vagóne bez toho, aby jej mohol pomôcť. Presviedčal som ho a myslel som pritom s výčitkami svedomia na svojich rodičov. Zahynuli a ja som musel ostať nažive a bol som rád, že som nebol svedkom posledných chvíľ ich života.

Leopold si nedal povedať. Šťastná alebo nešťastná náhoda spôsobila, že službu v garde vykonávali aj niekoľkí moji krajanovia z Krupiny. Požiadal som jedného z nich, aby Leopolda oddelili od transportu, keďže nie je v evidencii. Na druhý deň, keď transport odišiel, išiel som za Leopoldom. Opľul ma“ (Špitzer 1994: 225–226). Patří k paradoxům dějin, že to byl Špitzer, kdo v roce 1949 první kritizoval Laholovu hru *Atentát* a že to byl Špitzer, kdo se v polovině 60. let nejvíc zasadil o Laholovu rehabilitaci a návrat na Slovensko.

Ani on sám se tomu nedokáže ubránit. Žena, se kterou spí, se ho ptá, zda je na seznamu, a žádá ho, aby ji škrtnul:

„– *Vytiahnite ma z toho svinstva*, – *zaprosila úpenlivo*.
– *Vytiahnite vy mňa*, – *rozkríčal sa Brunner*.
– *Zlутуйте sa a vytiahnite ma z toho svinstva*“
(tamtéž: 40–41).

Laholovy povídky jsou drsně věcné. Zároveň inscenují modelové situace, které reflektují existenciální zkušenost ohrožení a smrti. V některých scénách hrdinové nemohou mluvit, protože jim docházejí slova. Lahola také představuje tíživou situaci člověka, který přežil. Žije s pocitem viny, že se zachránil na úkor druhých, zjišťuje, že doma ho nikdo nevíta s otevřenou náručí, nedokáže se vpravit do nového života. V povídce „Rozprávanie v prvej osobe“ to vyjadřuje takto: „Nežijeme, my sme iba ostali nažive.“ (143) V jiné próze se vrací slovenský Žid, který přežil jediný ze své rodiny, zpátky do města a bytu, v němž žili. Zjišťuje, že je obsazený, je odmítnut s tím, že všichni Židé, kteří zde kdysi bydleli, jsou už dávno mrtví... (podrobněji zde, s. 177 an.).

Na konci šedesátých let vznikl román básníka a překladatele válečné generace Lumíra Čivrného (1915–2001) *Černá paměť stromu* (připraven k vydání 1970, samizdat 1974). Vznikl podle životních osudů židovského lékaře a autora přítele. Líčí hrdinu, který se rozhodl vzdorovat nacistické perzekuci. Je zatčen pražským gestapem, poslán do Terezína a transportován do Polska. Podaří se mu uniknout, skrývá se v horách a dostává se do jižního Maďarska, kde pod falešným jménem pracuje jako lékař. Je znovu zatčen, ale šťastně se dožije osvobození. Příběh je vyprávěn v er-formě, ale s vyhraněnou vnitřní perspektivou jako řetěz asociací Rudyho Fleischnera. Vrací se mu několik klíčových situací, erotických reminiscencí a vzpomínek na lidi, kteří i v ohrožení života pomáhali druhým. Jiní jako bohatí Židé Lejbovci se naopak nedokážou vzdát majetku a překonat strach. Styl prózy je často lyrizující a obrazný, titul odkazuje ke stromu, který Rudy vídal nad apelpacem v lágru, k jasanu s černými větvemi. „A ty nahé větve, ta černá paměť stromu, ty budou vždycky pod zelenou korunou“ (Čivrný 1991: 218). Nacisté se podobně jako u Weila označují jako „tamti“: „...ne, nikdy nebudu hrát tamtém hodného, povolného Žida“ (tamtéž: 56).

Málo obvyklým prvkem v zobrazení šoa bylo komično. Komické a zábavné prvky i grotesknost a černý humor obsahovaly některé původní hry uváděné v terezínském ghettu (srov. zejm. Šormová 1973; Peschel 2008).

V Terezíně strávil dva roky také J. R. Pick (1925–1983). Jeho otec zahynul v Osvětimi, matka a sestra odešly 1948 do exilu. Pick psal satiry, v 60. letech byl uměleckým vedoucím a hlavním autorem divadla Paravan, jedné z populárních malých scén. V 70. letech nesměl publikovat. V roce 1969 vydal *Spolek pro ochranu zvířat* s podtitulem „humoristická – pokud je to možné – novela z ghetta“. Odehrává se v terezínském špitále a je vyprávěna z perspektivy třináctiletého Toniho. Toni sleduje rozhovory i hádky svých starších spolupacientů. Autor pracuje s naivitou dětského hrdiny i s jazykovou komikou (židovský slang, terezínský slang).

Komickými prvky a groteskností se vyznačují i pozdější Pickovy hry *Sen o vzdálených jezerech* (1981, premiéra 1980) a *Smolař ve žluté čepici* (1982, v témže roce premiéra). Odehrávají se v terezínském ghettu, vystupují zde některé postavy známé z novely („nejlepší brankář v ghettu“ Alba Feld). Komika často vzniká z odlišného chování starší generace, jež se marně snaží si uchovat důstojnost a zvyky dřívějšího života, a mladých, kteří i zde žijí láskou a sexem. V závěru obou her velká část hrdinů dostává povolání k transportu.

Komická je kupř. scéna, v níž si kontrolor záchodů v ghettě ing. Karel Jelínek stěžuje na židovské samosprávě na to, že jedno WC bylo uzamčeno a že v něm byl černý sklad brambor.

„Kancelář v magdeburských kasárnách. Psací stůl a věšák.
Na věšáku esálek. Za psacím stolem major Bém. V civilu
a s židovskou hvězdou na kabátě, jako všichni, mává
lejstrem, které zřejmě obdržel od rozčileného Karla.

Bém: *A to mám celý číst?*

Karel: *Není to zas tak dlouhé, pane majore.*

Bém: *Dvě a půl stránky.*

Karel: *Jedná se o závažnou záležitost, pane majore.*

Bém: *Hrozně závažnou, Jelínek. Nějakej Jéjteles nebo Pašeles
strhá splachovadlo a já si kvůli tomu budu kazit oči.*

Karel: (už zlostně) *Nezdržoval bych vás kvůli splachovadlu.*

Bém: (ho neposlouchá) *To jste snad taky moh vyřídit na místě,
Jelínek. Nejste vy tak trochu byrokrat, Jelínek? To by mě
na vás mrzelo. Byrokraty já nemám v lásce, Jelínek.*

Karel: *Nikdo nemá rád byrokracii.*

Bém: *Já jsem v tomhle prašivém ghettě jen kvůli byrokratům.
Už pradědeček Bém z Horažďovic se dal pokřtít. Ale
nějakej byrokratickej šantala na gestapu zjistil, že jsem*

podle norimberských zákonů žid. Já, major Bém, kterej celý život neviděl synagogu ani zvenku. Mno. Tak holt se na to kouknem, Jelínek. (Začne číst.) Ale co mi to tu vykládáte o splachovadlu, Jelínek? Tady nepíšete o splachovadlu.

Karel: *O splachovadlu jste začal vy, pane majore.*

Bém: *No jo. Tak co ráčíte s těmi erteplemi podniknout, Jelínek?*

Karel: *Podle mého se to musí postoupit radě starších, pane majore.*

Bém: *Ale prdlajs, radě starších, stačí to strčit kuchyňský kontrole, Jelínek.*

Karel: *Nezmínil jsem se v tom blášení o jedné okolnosti. Pokusili se mě podplatit.*

Bém: *(s živým zájmem) Neříkejte, Jelínek. To se tady nestává každý den. A co vám to jako nabízeli?*

Karel: *Knedlíky.*

Bém: *A vy jste je odmít?*

Karel: *Samozřejmě.*

Bém: *(tiše) Tòs tomu dal na prdel.*

Karel: *Prosím?*

Bém: *Ale nic. Jen se obdivuju, jaký jste charakter, Jelínek“*
(Pick 1981: 29–30).

Když se Jelínek s Bémem dostaví na místo, zjistí, že záchod je prázdný. Bizarnost situace spočívá v tom, že za bramborami se ukrýval sklad zbraní. Jelínek posléze obdrží předvolání k transportu a vymíní si, že ze skladu dostane revolver, aby v případě, že půjde na smrt, mohl zastřelit aspoň jednoho nacistu. Transport však odjíždí na východ bez zavazadel, kufr i s pistolí zůstává na nádraží.

7.

Některé česky psané prózy s námětem holokaustu se odehrávají na Slovensku. Po rozpadu Československa vznikla v letech 1939–1945 Slovenská republika (bez částí dnešního jižního a východního Slovenska, jež připadly Maďarsku). Byla sice formálně samostatná, v čele s katolickým knězem Jozefem Tisem, ale v praxi byla jen satelitem Hitlerova Německa. I Na Slovensku byli Židé segregováni, posíláni do sběrných táborů a nakonec do táborů smrti v Polsku.

Nejnámějším takovým dílem je novela Ladislava Grosmana (1921–1981) *Obchod na korze* (1965). Grosman pocházel ze slovenské židovské rodiny, za války prošel tábory nucených prací, před transportem do vyhlazovacího

tábora se zachránil útekem a přechodem do ilegality. Po válce vystudoval v Praze, pracoval jako redaktor a scenárista a publikoval slovensky i česky. Jeho próza se proslavila zásluhou filmového zpracování, které natočili režiséři Ján Kádár a Elmar Klos a které získalo kromě jiných ocenění 1966 amerického Oscara pro zahraniční film. Scénáři a filmu předcházela Grosmanova povídka s názvem „Past“, která vyšla 1962 v pražském časopise *Plamen*. Sama novela vznikla souběžně se scénářem (na němž se Grosman podílel) a filmem.

Hlavním hrdinou, jak je to v české i slovenské literatuře s tímto tématem časté, je malý člověk, jenž se příliš nezajímá o politiku a veřejné dění, truhlář Tono Brtko. Žije v provinčním městě na východním Slovensku (předobrazem byly skutečné události v autorově rodném městě Humenné). Jeho švagr je však velitelem místní Hlinkovy gardy a Brtkova žena je velmi ctižádostivá. Proto se Brtko stává tzv. arizátorem, tj. správcem zabaveného židovského majetku. Dostává ovšem bezcenný a zadlužený krámeček staré, takřka hluché vdovy Rozálie Lautmanové. Protože je to hodný člověk a nemá rád konflikty, pomáhá staré Židovce opravovat nábytek. Tváří se před ní jako její pomocník, doma před ženou vystupuje jako ostrý arizátor. Situace se vyhroťte ve chvíli, kdy Židé z města a okolí nastupují do transportu. Na Lautmanovou zapomněli, ale Brtko se domnívá, že je to jen rafinovaný úskok nenáviděného švagra, který ho pak označí za „bílého Žida“ (ochránce a pomocníka Židů), aby se ho tak zbavil. Zoufalý a opilý proto přemlouvá starou paní, aby vyšla ven na náměstí a zařadila se do transportu, vzápětí mu je jí líto a chce ji zachránit. Lautmanová zprvu nic nechápe, potom se zděsí, že jde o pogrom, dostane záchvat mrtvice a zemře. Zcela zoufalý Brtko spáchá sebevraždu.

Novela zpodobuje drama člověka, který je bez vlastní viny zapleten do tíživé, bezvýchodné situace. Film navíc působivě pracuje s groteskností a surreálnými scénami, vrcholné výkony v něm podali v hlavních rolích Slovák Jozef Kroner a polská židovská herečka Ida Kamińska.

Josef Strnadel (1912–1986), který byl za války vězněn s českými studenty v Sachsenhausenu, se několikrát vrátil k tématu okupace a šoa. V povídce „Torzo“ v knize *Noc v patách* (1969) vyličil příběh slovenského Žida Marka, který přijel do Prahy, aby psal disertační práci, stává se však jako celá jeho rodina obětí nacistů.

*„Tvůj otec i matka zahynuli v Osvětimi.
Sestru s dvěma dětmi i s mužem zastřelili u Tarchově.
Jednoho tvého bratra i jeho ženu zastřelili v Púchově.*

Další dva tvé bratry umučili v Lublíně.

*Snad se někdo z vás upamatoval na ten žalm
zpívaný kdysi v otcovském domě:*

*Berlu moci tvé vyše Hospodin ze Siona řka:
Panuj uprostřed nepřátel svých.*

*Čas to však už tehdy dobře věděl, že zůstanete každý
sám mezi nepřáteli a bez berly Hospodinovy.*

*Tobě bylo jen pětadvacet let, Marku.
Jak rád bych tě vyhledal a řekl ti pár obyčejných, prostých slov.
Ale nemáš ani hrob“
(Strnadel 1969: 42).*

V roce 1967 vyšla literární prvotina Věry Kalábové (1932) *Ve městě jsou bratři Steinové*. Autorka pracovala jako dramaturgyně a scenáristka, po určité době žila na Slovensku, a proto si zvolila slovenské prostředí. Próza se odehrává víc než desetiletí po válce, kdy se na malém městě roznese zpráva, že se do něho vracejí dva židovští spoluobčané, o nichž se všichni domnívali, že jsou dávno mrtví. Ukazuje se, že někteří místní činitelé mají špatné svědomí, protože bratry Steiny denuncovali, aby získali jejich majetek. Jen málokterí jejich návrat vítají. Zpráva se posléze ukazuje jako falešná. Podobně jako v *Obchodu na korze* omlouvají lidé svoji pasivitu, s níž přihlížejí krutému zacházení s židovskými spoluobčany, tím, že byli poslušni zákona. Nejsou ochotni připustit svoji spoluvinu a osobní, nepřenosnou odpovědnost za své činy.

*„My jsme nevymysleli odvážet židy. Takové byly
zákony. Dneska jsou jinačí, zase posloucháme, co malý
člověk taky může... Vy to snad děláte jinač?“
Vítězně se usmála, protože Hřebíček mlčel.
,Vidíte to, tak co si tady budeme mazat medy!‘ dodala.
O zákonech často přemýšlel, kdysi chtěl dokonce studovat práva.
Tyto úvahy se staly neodbytnými v době před procesem s kolaboranty,
když začal pozorovat, že vina se stěhuje ze zabláceného městečka do
Norimberku. A že to byla dlouhá a úřední cesta, ztrácela vina svou určitou*

*a potrestatelnou podobu. Vina se změnila v poslušnost platným zákonům
a poslušnost je sama o sobě konec konců ctnost a nikoliv prohřešek.
A Hřebíček se den ode dne více přesvědčoval, že je-li vina dost
všeobecná a dostatečně velká, stane se nepostihnutelná“*
(Kalábová 1992: 52).

Prózu Kalábové můžeme také volně zařadit k několika další dílům, která v rámci šoa zpracovávají „trauma návratu“ (podrobněji v této knize na s. 175 an.). Jde o vylíčení nelehkého návratu těch, kdo přežili tábory, jsou sužováni fyzickými i duševními bolestmi a doma se navíc často setkávají s nepochopením, nevráživostí a odmítáním. V polské literatuře sem patří např. zmíněné *Vítězství* Henryka Grynberga, v maďarské *Kaddis a meg nem születt gyermekért* (1990; česky *Kaddiš za nenarozené dítě*, 1998) Imre Kertésze, v italské *La tregua* (1963; česky *Příměří*, 2000) Prima Leviho, v slovenské několik skvělých povídek Leopolda Laholy (*Posledná vec*, 1968). Z děl české literatury jsou to zejména osudy dvou mladých ženských hrdinek, již zmíněné Rebekky ve Škvoreckého *Sedmiramenném svícnu* a Dity v próze Arnošta Lustiga *Dita Saxová* (1962, rozšířené a přepracované znění 1997; filmová verze režiséra A. Moskalyka, 1967). Obě cítí po hrůzách tábora odstup, dokonce nechutí při kontaktu s lidmi, jako by samy byly špinavé nebo prašivé. Rebekka, která přišla o všechny příbuzné, se po válce vrací do bytu, kde s rodinou bydlela. Byt je však obsazen českým „revolučním vlastencem“, který v květnu 1945 zastřelil několik Němců a domnívá se, že má na něj právo. Jiná Češka jí odmítá vydat šperky, které si u ní Rebeččini rodiče uschovali, prý si na nic nevzpomíná. Lustigova Dita Saxová, neobyčejně krásná světlovlasá dívka, se nemůže zbavit vzpomínky na chvíli na rampě v Osvětimi, kdy byla sama poslána doprava, zatímco její matka doleva, tj. na smrt do plynové komory. Dita tehdy nahá klečela před důstojníkem SS a prosila o milost pro matku, ten však po ní plivnul a šlápl na ni botou. Po válce traumatizována tím, co prožila, marně hledá smysl života. Nenachází ho v lásce, ve víře v nadosobní ideje ani v odchodu do zahraničí. Není schopná prolomit svou osamělost a končí ve švýcarských Alpách sebevraždou.

Jiným dílčím tématem, jež se objevilo v české próze 60. let, je netradiční zobrazení šoa z pohledu viníka (viz v této knize, s. 137 an.). I zde najdeme dřívější a pozdější analogie v jiných literaturách, kupříkladu u francouzského prozaika Roberta Merlea (*La mort est mon métier*, 1952; česky *Smrt je mým řemeslem*, 1955), který byl inspirován vzpomínkami velitele Osvětimi Rudolfa Höße. Můžeme sem také zařadit romány Němce Edgara Hilsenratha (*Der Nazi & der Friseur*, 1977; česky *Nácek a holič*, 1997) či Brita

Martina Amise (*Time's Arrow; or, the Nature of the Offence*, 1991; česky *Šíp času*, 2003). Nedávno vyšel hodně diskutovaný román Jonathana Littella *Les Bienveillantes* (2006; česky *Laskavé bohyně*, 2008).

V české próze je to opět Ladislav Fuks a jeho novela *Spalovač mrtvol* (1967). Vyhlazení Židů zde není přísně vzato v centru dění, neboť děj novely se časově uzavírá někdy koncem roku 1939 s krátkým dovětkem v květnu 1945.

Tento Fuksův hrdina je ještě bizarnější než jeho dosavadní postavy. Přitom i zde, jak je pro autora příznačné, se mísí předmětná realita s fantastikou a vizemi, aniž by čtenáři měli možnost přesnější korekce. Navíc se toto dílo pohybuje až na hranici hororu. Z naratologického hlediska jde o tzv. nespolehlivé vyprávění. Fikční svět je zachycen ryze osobní, vyšnutou projekcí reality hlavní postavy. Jen nepatrné náznaky v textu novely a výraznější signály na jejím konci vedou čtenáře k distanci. Například na předposlední straně knihy čteme: „Mnich se usmál a v té chvíli, jako by se panu Karlu Kopfrkinglovi zamlžil svět. *Ale bylo to zamlžení v jeho vlastní duši.* [zvýraznil J. H.] Když se trochu vzpamatoval, slyšel hrát nádhernou hudbu...” (Fuks 2003: 136). Podobné signály byly zaznamenány ve větší míře kupř. při analýze Kafkova *Procesu*, kde v druhé polovině románu dochází k úpadku a psychickému rozkladu osobnosti Josefa K.

Z hlediska vztahu hrdiny k fikčnímu světu je Kopfrkingl opačným typem než Mundstock. V *Panu Theodoru Mundstockovi* přichází agrese k postavě nečekaně zvenčí, ve *Spalovači mrtvol* vychází agresivita stejně nečekaně od protagonisty. Theodor Mundstock je Žid, který se bez vlastní viny ocitá v situaci krajního ohrožení a pokouší se bránit. Stává se obětí šoa. Zaměstnanec krematoria Karel Kopfrkingl je na počátku trochu kuriózní postavou, mentálně podobnou Mundstockovi. Ostatně Mundstockův imaginární dvojník Mon má obdobu v tibetském mnichovi, který navštěvuje Kopfrkingla.¹⁷ Na rozdíl od Mundstocka se však Kopfrkingl proměňuje. Je sice Čech, tedy v rámci šoa předurčen k pozici „neutrála“ a „svědka“, ale využívá mimořádné situace a hlásí se k německým předkům a nacistické ideologii. „Noční stránka“ jeho bytosti, zprvu nenápadná a neškodná (záliba v kremaci, předcítání zpráv z černé kroniky), učiní z něho v podmínkách totalitního režimu zločince. Udává své kolegy v krematoriu, stává se dvojnásobným vrahem, když zabíjí svou manželku (poloviční Židovku) a syna, kteří by mu překáželi v kariéře.

17 Herzův film toto zdvojení skvěle postihl, protože roli Kopfrkingla i mnicha hraje týž herec, Rudolf Hrušínský. Dvojroli hraje i Vlasta Chramostová, představuje Kopfrkinglovu manželku i prostitutku, s kterou se pravidelně stýká.

V závěru je pověřen organizovat spalování ve velkém, budovat „plynová žároviště“ a „jakési komory“, což je evidentní narážka na šoa. Z konformisty se stává pachatelem zla, i když v závěru novely se zdá, že ho vezou do blázince, a nebude tak moci pokračovat ve svém „poslání“.

Fuksova novela dovedně sugeruje zrůdně panoptikální atmosféru, obřadnost a strnulá dekorativnost se proměňuje v horor. Celý text je konstruován jako síť narážek a anticipací. Například ve druhé kapitole navštěvuje rodina Kopfrkinglových pouťovou atrakci, panoptikum se strašidelnými scénami velkého moru roku 1680. Umírání a vraždění, které se tu předvádí (oběšení, utlučení tyčí) předznamenává Kopfrkinglovy činy ve 13. a 14. kapitole, kdy v koupelně oběsí manželku a v krematoriu utluče syna Miliho tyčí. Těsně před návštěvou panoptika se mluví o tom, že pan Strauss přišel o ženu, která zemřela „*na krční souchoť*“, a o syna, jenž zemřel „*na spálu*“ (13, zvýraznil L. F.). To opět naznačuje obě vraždy, neboť Kopfrking hodí ženě smyčku na krk a tělo zavražděného syna spálí v krematoriu.

9.

Od konce šedesátých let 20. století nehrálo téma šoa v české a slovenské literatuře už takovou významnou roli jako dříve. V západní Evropě a ve Spojených státech se naopak dostalo do popředí pozornosti, stávalo se obecně známým symbolem zla a lidského utrpení. Velkou popularitu získal seriál televize NBC *Holocaust* (1978) o osudech rodiny Weissů podle románu Geralda Greena (1978, česky 1994), který se zčásti odehrává i v Praze. Při premiéře sledovalo první díl víc než 120 milionů Američanů. Problematika vyhlazení Židů nacisty se stala součástí kulturního mainstreamu. V polovině 80. let se ve Spolkové republice odehrál proslulý spor historiků (*Historikerstreit*). Článek Ernsta Nolteho a radikální reakce Jürgena Habermase vyvolaly otázku, zda jsou zločiny nacismu srovnatelné se zločiny stalinismu. K tomu přistupoval každý, kdo hledal odpověď, různě, podle individuálních i kolektivních zkušeností. V podstatě však němečtí historici odmítli toto srovnání jako relativizaci zločinů nacismu (nacismu jako radikální reakce na bolševické ohrožení).

V 80. a 90. letech 20. století i na začátku 21. století vzniklo obrovské množství historických studií, memoárové literatury, uměleckých děl s touto tematikou. Důsledkem této vlny zájmu byla také komercializace a instrumentalizace šoa. Zejména v Německu se šoa dostávalo do popředí veřejného diskurzu. Vznikla až jistá rétorická rutina, ritualizace, na kterou reagoval

Martin Walser v známém projevu ve frankfurtské Paulskirche (kde se v 60. letech konaly výstavy o varšavském ghettu a Osvětimi) v říjnu 1998. Žádný soudný člověk podle Walsera nebude zpochybňovat Osvětim a její hrůzy. Média však svým čtenářům předkládají tuto německou vinu a odpovědnost každý den. Dochází tak podle Walsera k jejímu zevšednění a šoa se často stává instrumentem různých politických zájmů a denunciací.¹⁸ Jinou reakcí na ritualizaci je stále sílící hnutí popíračů holokaustu. Umožňuje je postmoderní relativizace hodnot a také bulvarizace mediálního světa, který vítá jakoukoli provokativní senzaci. Za tím vším však může být i šok, který už po válce vyjádřil jeden americký generál po návštěvě Osvětimi: Je to příliš strašné, aby to mohlo být pravda. (Špitzer 1994: 234)

Česko a Slovensko prošlo touto vlnou až po roce 1989. Kromě jiného vyšel překlad trísvezkové Adlerovy publikace *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství* (2006–2007). Pozornost vzbudil případ „Wintonových dětí“. Nicholas George Winton na jaře a v létě 1939 zachránil 669 převážně židovských dětí z území někdejšího Československa. Podařilo se mu odvézt je do Británie a zajistit jim náhradní rodiny. O svých činech později nikdy nemluvil a jen náhoda způsobila, že se o tom na konci 80. let dozvěděla veřejnost. Případu bylo věnováno několik filmů (režisér Matej Mináč) i vzpomínek (Gissingová 1992). Komentované vzpomínky slovenských Židů, kteří přežili šoa, přinesly knihy *Přežili holokaust* (ed. Peter Salner, 1997) a *Videli sme holokaust* (ed. Monika Vrzgulová, 2002). Vzpomínky byly natočeny na videozáznam, jako součást Fortunoff Video Archiv for Holocaust Testimonies, který je uchováván na University of Yale. Četba ukazuje, že spolužití obou komunit, slovenské i židovské, bylo jak ve městech, tak na venkově v podstatě tolerantní. Před rokem 1938 byl antisemitismus na Slovensku jen okrajovým jevem, například Bratislava byla trojjazyčná (slovensko-maďarsko-německá). Antisemitismus zesílil s vlnou slovenského nacionalismu a po vzniku Slovenské republiky se perzekuce postupně zostřovala. Transporty do Osvětimi a dalších vyhlazovacích táborů začaly v březnu 1942 a na nátlak veřejnosti skončily na podzim 1942 (v té době ovšem už většina slovenských Židů zahynula); obnoveny byly po vypuknutí povstání a německé okupaci na podzim 1944. Židé se snažili uniknout tím, že se dali pokřtít (kryli je častěji evangeličtí faráři, viz např. Tatarkova *Farská republika*, 1948),

18 S Walserem polemizoval především Ignatz Bubis, tehdejší předseda Ústřední rady Židů v Německu. Varoval před nebezpečím potlačování dějin a paměti; později označil Walserovo stanovisko za latentní antisemitismus. V roce 2003 vydal Walser román *Der Tod eines Kritikers* (Smrt kritika), který jako údajně antisemitský odmítly deník *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a nakladatelství Suhrkamp.

nebo utekli do Maďarska, kde až do pádu Horthyho žili Židé v relativním bezpečí. Zdá se, že odpor Slováků vůči Židům měl častěji ekonomickou než rasovou motivaci, z arizace židovského majetku mnozí příslušníci Hlinkovy gardy a ľudové strany těžili.

S podobnou intencí vznikl projekt sociologa Fedora Gála, který se snažil rekonstruovat příběh svého otce, slovenského Žida, který zahynul na konci války při pochodu smrti ze Sachsenhausenu do Schwerinu. Osobní osudy své rodiny zasadil do historických událostí na Slovensku i do současnosti. Dílo vyšlo v podobě knihy i DVD (Gál 2008).

Českou obdobu tvoří třídílný televizní seriál *Holocaust*, který připravoval Petr Maryško a po jeho smrti dokončil Petr Jančárek (2004). V seriálu zazněly hlavně hlasy pamětníků (Toman Brod, Ruth Bondy, František Maier, Marieta Šmolková a další) i historiků a dalších osobností různých generací. První díl, jenž se zabýval česko-židovskými vztahy až po vznik protektorátu, provázeli komentáři fotograf Radovan Kobera; druhý díl (život v Terezíně, také inscenace Krásovy opery *Brundibár*) spisovatelka Hana Androniková; třetí díl (osvobození, skrytí i zjevný antisemitismus po válce, romské tábory) filmař Martin Šmok. Dalším pozoruhodným dokumentem je čtyřdílný filmový cyklus Lukáše Přibyla *Zapomenuté transporty* (2008–2009). Režisér, který je vzděláním historik a politolog, pracoval na tomto projektu deset let. Natočil svědectví českých Židů, kteří byli transportováni do východního Polska, Pobaltí a Běloruska. Ve filmech nejsou komentáře nebo dohrávané záběry, vedle svědectví těch, kdo přežili, jsou použity jen autentické materiály. Podobným způsobem postupoval např. polský spisovatel Henryk Grynberg, když některé své knihy založil jen na koláži výpovědi očitých svědků (*Dzieci Syjonu*, 1994; *Drohobycz, Drohobycz*, 1997), a v podstatě také Claude Lanzmann ve slavném filmu *Šoa* (1985, česky scénář 1991).

Díla, která se šoa v literatuře zabývala, v podstatě navazovala na obě výrazné tendence předchozích let: reálnou autentizaci a obraznou stylizaci.

Pokračuje tvorba Arnošta Lustiga, který se až na malé výjimky ve svém rozsáhlém díle stále vrací k tomuto tématu. Jeho pozdější knihy více akcentují drsnější stránky života v táborech (homosexuální prostituce, nedostatek solidarity mezi vězni). Často píše příběhy mladých židovských dívek a žen, jak to učinil již v *Dítě Saxové* a *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou*. Jejich krása a mládí jsou působivým kontrastem k hrůzám šoa. Taková je próza *Nemilovaná* s podtitulem *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979), která snad vznikla jako kontrapunkt k proslaveným deníkům Anny Frankové. Je to fiktivní deník mladičké židovské prostitutky v Terezíně. Zachycuje s naviň i drsnou věcností období od srpna do prosince 1943. Perla odčiní své

ponížení stejně jako Kateřina Horovitzová pomstou: německému důstojníkovi, jenž pro ni ztělesňuje zlo, prokousne při souloži hrdlo.

Lustig také často přepracovává své starší prózy. Obvykle pak vznikají nové, mnohem rozsáhlejší verze, často i pod novými názvy. Jedním z důvodů může být autorova snaha přiblížit se americkému publiku. Lustig jako mnozí jiní opustil Československo po vpádu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 a od roku 1970 žije ve Spojených státech. Většina kritiků se však shoduje v tom, že původní, lakoničtější verze jeho próz působí silněji.

Jestliže pro Arnošta Lustiga se stala autobiografická zkušenost šoa celoživotním tématem, neplatí to pro jiného známého prozaika jeho generace Ivana Klíma (1931), i když i on strávil dlouhou dobu (tři a půl roku) v ghettu v Terezíně. Klíma se stal nejprve nadšeným, potom reformním komunistou a po roce 1968 disidentem. Ve svém díle se často vyrovnával s mechanismy moci i s ideou komunismu, ale poměrně zřídka se vrací k šoa. Učinil tak v epizodách románu *Soudce z milosti* (1986). Hlavní hrdina soudce Adam Kindl zde vzpomíná na dětství v terezínském ghettu. Rovněž povídka „Miriam“ v souboru *Moje první lásky* (poprvé v samizdatu 1981) těží z tohoto prostředí. V roce 1998 napsal Klíma doprovod k edici obrázků, které v roce 1944 vznikly v Terezíně pro tříletého chlapce (*O chlapci, který se nestal číslem*).

Přítel a literární žák Arnošta Lustiga Ota Pavel (1930–1973) pocházel ze „smíšeného manželství“, jeho otec a dva starší bratři byli deportováni do koncentračního tábora. Všem se však podařilo přežít. V souboru povídek *Smrt krásných srnců* (1971), které jsou založeny na autorových životních zkušenostech, Pavel líčí kromě jiného perzekuci své rodiny. Otec byl propuštěn z firmy Elektrolux, kde pracoval jako obchodní cestující. Poměry donutily rodinu přestěhovat se do Buštěhradu u Kladna, kde otec a pak i vypravěčovi bratři pracovali na uhelné šachtě. Zde zblízka prožili vypálení sousední vesnice Lidice v roce 1942. Když byli oba starší bratři povoláni do transportu do Terezína, otec se navzdory zákazu opustit místo bydliště vypravil k příteli Proškovi, aby přivezl pro své syny před odchodem do tábora vydatné jídlo. I když mu za to hrozil trest smrti, podařilo se mu ulovit srnce a dovézt ho domů. Tento „povedený tatínek“, který byl dosud představován jako pábítel a fanfarón, milovník života, rybaření a krásných žen, se nyní stává odpovědným otcem rodiny, neokázalým hrdinou a vypravěčovým vzorem. Ve stylu se střídají dramatické scény s humorem a takřka idylickým líčením přírody.

„Za tmy vyrazil od přívozu, chudák Prošek mu někde sehnal na cestu stovku cigár. Na tandemu měl mouku, máslo, koláče a v batohu srnce, hlavu s parůžky nechal Proškovi. Vyšlapal kopec a jel serpentínami

dolů do městečka Křivoklátu. V městečku se to hemžilo Němci. Ztratil nervy a chtěl od kola utéci, jedna paní mu však povídala: „Pane, máte všechno od krve.“

Table česká paní, kterou neznal jménem, ho vzala domů, s mužem mu srnce přebalili, uvařili mu kafe, aby se posilnil na cestu, a fleky na kabátě mu zatím vyprala. A potom už můj povedený tatínek frčel dál a byl už nějaký klidný, protože potom, co prožil v křivoklátských lesích a teď, věděl, že má dnes a také zítra kliku a že se nic nestane. Jel jak z výletu, a když se rozednilo a minulo ho obrněné auto wehrmachtu, začal si broukat písničky z legií a taky tu neslušnou německou:

*Der Elefant von Indien,
der kann Loch nicht findien.*

Začínalo léto a bylo krásně, květy z třešní už opadaly a padaly květy z hrušek a jabloní a začaly se tvořit plody v tom třetím roce války. Na Buštěhrad přijel odpoledne a srnec byl spravedlivě rozdělen. Jednu kýtu jsme dali pekaři Bláhovi, byl k nám za války moc hodný, jednu do statku k Burgrovým, ti k nám byli ještě hodnější, a ostatní máma naložila do takové krásné kamenné štoudve a dělala mým bráškům Hugovi a Jirkovi omáčky a bifteky, což byla její veliká specialita. Kluci se cpali na příští léta, aby vydrželi Terezín a Osvětim, Mauthausen a pochody smrti v třicetistupňových mrazech a nošení kamenů do mauthausenských schodů v třicetistupňových vedrech a všechny ty krásné věcičky, které pro ně připravili Němci. Hugo se vrátil celkem dobrý. Jirka se vrátil z Mauthausenu a měl čtyřicet kilo a půl roku umíral od hladu a utrpení, než začal znovu žít. Nikdy mi o tom moc nevyprávěl, jenom jednou, když jsme mluvili o tom srnci, řekl: „Možná, že ten srnec mi zachránil zrovna život. Možná že ty poslední kusy pořádného masa mi vystačily akorát do konce“

(Pavel 1985: 69–70).

Také slovenský dramatik a prozaik Peter Karvaš (1920–2000) byl postižen rasovou perzekucí. S šoa na Slovensku se vyrovnával v dramatu (*Návrat do života*, 1949, přepr. 1959; insc. 1946; srov. Robertsová 2007) a také v próze. Povídka „Starý pán a osud“ (*Noc v mojom meste*, 1979) líčí rodinu židovského hodináře na maloměstě. Staří rodiče, kteří se už dávno asimilovali ve slovenském prostředí, nejsou schopni v době hrozící perzekuce opustit svůj domov. Zůstávají smíření se svým osudem, zatímco jejich sedmnáctiletá dcera odchází.

Zcela jiný způsob zobrazení si vybral Ján Johanides (1934), slovenský prozaik z generace nastupující v 60. letech, který se po roce 1970 nedobrovolně odmlčel. Začal znovu publikovat až na konci sedmdesátých let a jedním z jeho nových děl byla novela *Slony v Mauthausene* (1985). Knihu věnoval svým židovským příbuzným, kteří se stali obětí šoa. Líčí setkání dvou bývalých mauthausenských vězňů, Slováka Holenyšta a Holanďana van Maaseho. Fero Holenyšt je osmasedmdesátiletý horník v penzi a neortodoxní komunist, který žije na středním Slovensku. S van Maasem se spřátelil v lágru, když Holanďanovi zachránil život. Vidí se poprvé třicet sedm let po válce, když Holanďan, který je obchodní cestující, navštíví Vídeň a zajede na několik hodin na návštěvu. Oba vykazují příznaky syndromu holokaustu. Jejich dialog nebo spíše jejich mlčení (neboť jak říkají, o Mauthausenu se vlastně nedá mluvit) jsou přerušovány množstvím vsuvek, odboček, dlouhých vnitřních monologů a reminiscencí na minulost. Ty často tvoří jakési vlastní minipříběhy. Novela je tak velmi složité a rafinovaně komponována. Například titulní motiv slonů se vynořuje několikrát v různých variacích. Jako strach z elefantiázy, který Fero zažíval před svatbou. Jako obrázek slonů v učebnici francouzštiny pro děti, jež se mu dostala do ruky při drastickém výjevu v lágru. Jako pohyb záhadného starce, jehož van Maase potkává v nočním Amsterdamu a jenž mu připomíná starou slonici v zoologické zahradě. Jako miniatura slona z látky, kterou si van Maase koupil v Indonésii a kterou vyrobil jakýsi Ind v britském koncentračním táboře. A také jako scéna z Mauthausenu, ve které si malé děti před pojízdnou plynovou komorou hrajou na slony.

„Pod'me si hrať na slony!“ zavelil chlapec. Najprv rozťiahol vystretý ukazovák a prostredník do tvaru latinskej majuskuly ,V', priložil si prsty k ústam a povedal: ,To sú kly!' [...] Chlapec si potom pritisol pravý lakeť, pravú ruku k čelu a oznámil: ,Toto je chobot!' Deti si prikladali ukazováčiky a prostredné prsty k ústam – robili kly – zatiaľ čo ich prisahajúce pravice predstavujúce choboty opisovali vo vzduchu kruhy a pomaly vstupovali do pojazdnej plynovej komory“ (Johanides 1985: 82).

Jedním z vracejících se témat v Johanidesově novele je univerzalita šoa. Koncentrační tábor a vyhlazení Židů není izolovaný a ojedinělý fenomén, může se v jiných podobách a jiných časech opakovat. K tématu šoa se autor vrátil v próze *„Inzeráty pre večnosť“* v knize *Krik drozdov pred spaním* (1992). I zde se mihne motiv traumatického návratu po přežití koncentračního tábora.

Hana Bořkovcová (1927–2009) prožila šoa na vlastní kůži. V roce 1943 byla s celou rodinou poslána do Terezína a později do Osvětimi. Ke svým zážitkům se po prvotině *Světýlka* (1971) soustavně vrátila až v pozdním věku. V roce 1995 vydala prózu pro mládež *Zakázané holky*. Téma pronásledování Židů líčí z hlediska dospívající studentky gymnázia Janky. Přes zákaz styků navštěvuje svou židovskou přítelkyni, sprátcí se s celou rodinou a pomáhá jim. Děvčata si vymyslí pohádkové „Karamelové království“, které jim umožní vytvořit jakousi jinou, spravedlivější realitu. Autorka záměrně pracuje s naivním pohledem nezasvěcené pozorovatelky, která se až postupně orientuje v situaci:

„Podívala se výš a uviděla obyčejného brýlatého pána středního věku, jenže se asi musel zbláznit, protože si ozdobil sako křiklavou žlutou hvězdou s podivně vypadajícími písmeny. Pak si uvědomila, že se dají přečíst. Jude. Tedy Žid, a současně jí došlo, že to nebyl ten pán, komu přeskočilo. [...] Pán přidal do kroku, jako by se mu nelíbila pozornost, kterou vzbudil, a Janka se na něj ještě rychle stačila usmát, než přešel. Obromně ji potěšilo, že to stihla, protože na ni mrkl...“
(Bořkovcová 1995: 171).

Je to tatáž situace viděná z opačné strany než v citované epizodě Weilova *Života s hvězdou*. Próza Bořkovcové se řadí k typu děl o šoa, která využívají perspektivu prošťáčka nebo dítěte. Naivní vypravěč nechápe příčiny dění a jeho podání je tím působivější. Tento postup využil například polsko-americký spisovatel Jerzy Kosiński ve slavném románu *The Painted Bird* (1965; česky *Nabarvené ptáče*, 1995). Z česky píšících autorek a autorů například Irena Dousková v románu *Hrdý Budžes* (1998) nebo zmíněný Ladislav Grosman v próze *Z pekla štěstí* (1994), která líčí příběh malého židovského chlapce, který prchá ze Slovenska do Maďarska, ze slovenských Vincent Šikula v drobné próze „Erikine lalie“ (*Rozprávky a rozprávania*, 1996).

Za vrcholné dílo Bořkovcové se považuje její poslední kniha, *Soukromý rozhovor* (2004). Znovu využívá pohled malého děvčete, zde se zřetelně autobiografickými rysy. Děj se odehrává v prostředí pražské židovské rodiny od třicátých let 20. století. Líčí život v předválečném Československu, nacistickou okupaci a stupňující se perzekuci Židů. Rodina se dostává do Terezína a poté je transportována do Osvětimi, kde zahyne Hanin otec a mladší bratr David. Z lakonických poznámek se dozvídáme také o pozdějších osudech dospělé Hany, matky a později babičky. Do popředí mimo jiné vystupuje její vztah k matce. Matka jí za války několikrát zachránila život, ale dcera se jí

později odcizila odklonem od židovské víry a konverzí ke křesťanství. Jako i v jiných dílech s tímto tématem se klade otázka, zda Bůh mohl připustit takové utrpení a masové vraždění svého lidu:

„Uslyšíš o něm, a poprvé ve chvíli, kdy tebe a nikoho z vás ani nenapadne si na něj vzpomenout. Nikdo nevysloví jeho jméno, jak by mohl, jenže ta úzkostná otázka i zbožná odpověď se ztrácí v propasti, odkud se vrací dlouhou ozvěnou. – Když nás tady teď všechny postrřílí, bude ještě nějak potom? – To nevím. Ale jestli je Boží vůle, abychom teď umřeli, já ji rád splním. – Ke komu se ten odevzdaný hlas obrací? Očekával, že mu Ten, který mluvil s Abrahámem a Mojžíšem, odpoví jen věčným mlčením?“
(Bořkovcová 2005: 68).

Autorka zvolila netradiční postup, když v dialogu konfrontovala perspektivu staré ženy a malé Hany, jejího mladšího já. Střídají se tak pasáže vyprávěcky naivní a aktuálně prožívající, která neví, co ji čeká, a vyprávěcky, která může události komentovat z časového odstupu několika desetiletí.

Hana Bořkovcová tak proklamovala otevřeně svoje židovství až po roce 1989. Nebyl to zdaleka ojedinělý případ. Na Slovensku v 80. a 90. letech vznikly dvě pozoruhodné knihy, jejichž autoři se rovněž ve zralém věku hlásí k židovské identitě. Je to autobiografický román Hely Volanské a autobiografická esej Juraje Špitza. Román Hely Volanské (1912–1996) *Ako na cudzej svadbe* měl příznačné vydavatelské osudy. Poprvé se objevil 1987 v samizdatu v edici Petlice pod názvem *Concordia* a pod dívčím jménem autorky Chaja Wolfowitz. Volanská nesměla v 70. a 80. let publikovat. V německém překladu román vyšel 1990, česky 1991, slovensky až posmrtně 1999. Autorka se narodila v chudé polské rodině v Lodži. Vzhledem k tomu, že na polských vysokých školách platil pro Židy numerus clausus, vystudovala medicínu v Bratislavě a po uzavření formálního sňatku se Slovákem promovala v posledním možném termínu (Židé byli vyloučeni z univerzity) 1940. Pracovala na chirurgickém oddělení v Žilině a působila v komunistickém odboji. 1943 byla kvůli odboji uvězněna, tvrdě vyslýchána a poté internována v židovském táboře v Novákách. I zde se zapojila do ilegálního hnutí odporu a po vypuknutí povstání se ho účastnila jako lékařka. S partyzánskou skupinou se jí podařilo po porážce povstalců přejít na Moravu, kde se dočkala osvobození. Po válce odmítla všechny funkce, pracovala jako dětská lékařka, psala prózy, ale znovu se setkávala s antisemitismem. Příznačná je např. reakce vysokého komunistického funkcionáře Viliama Širokého na konkrétní projevy perzekuce Židů (národní výbor v Salakúziích odmítl návrat

židovského spoluobčana, neboť prý jen s obtížemi docílili toho, že v obci nemají Židy):

*„Tu sa predsa nikto nebude zapodievať osudmi jednotlivcov,
keď celý priemysel a poľnohospodárstvo a celá slovenská
komunistická strana čakajú na inštrukcie...“*

(Volanská 1999: 195).

Ako na cudzej svatbe zpracovává hlavně předválečnou, válečnou a těsně poválečnou část autorčina života, ale některé pasáže anticipují i pozdější události (několikrát setkání s komunistickými dogmatiky Júliem Ďurišem, Viliamem Širokým, Pavlem Reimanem, výslechy po únoru 1948, vyloučení ze strany 1970). Autorka vypráví z dobové perspektivy (jako dítě, dívka, mladá žena), ale i ze současného odstupu. Oba tituly, *Concordia* i *Ako na cudzej svadbe* jsou signifikantní. *Concordia*, heslo sociální spravedlnosti, slyší Chaja poprvé od polského chlapce v Lodži, který ji učil latinu. Spolu s ním sní o Sovětském svazu, kde je odstraněno rasové pronásledování a vládne rovnost všech. Paradoxně se právě tento Polák stává obětí stalinismu, když po válce umírá v sibiřském lágru. Také svatba se objevuje hned na začátku. Jde nejprve o polskou svatbu sousedů v Lodži, při níž opilí svatebčané zaútočí na jejich byt. Malá Chaja, jíž se Poláci kvůli jménu posmívají, se chce přejmenovat na Helu. Rodiče jí odpovídají: „Keď sa budeš hanbiť za vlastné meno, celý život sa budeš cítiť ako na cudzej svatbe. [...] Máš byť hrdá, že si Židovka“ (23). Jako na cizí svatbě se pak cítí několikrát, třeba při promoci v Bratislavě v roce 1940 před rektorem Vojtechem Tukou a kolegy-gardisty v uniformách, kteří děkují fašistické vládě a Hlinkově straně. Jako Židovka má problémy i v povstaleckém oddíle. Když se ozve proti krutosti ruského velitele, který kromě jiného dal zabít dva staré Židy, velitel říká: „Etože slovackoje vostanije, při čom zdes jevreji?“ (241). Vypravěčka několikrát protestuje proti perzekuci Židů i po válce, ale přiznává také svá selhání, když i ve svých prózách z povstání mnohé zamlčela. „A my? Žili sme s pocitom viny, pretože sme mlčali a neodvážili sa ozvať“ (224). Román tak vyznívá jako hledání nadosobních hodnot a hledání osobní identity.

Kniha literárního vědce Juraje Špitzer (1919–1995) *Nechcel som byť žid* (1994) není beletristická, musíme se však o ní alespoň zmínit, protože nejde jen o memoáry reflektující autorovo mládí a perzekuci v době Slovenské republiky (vojna v trestném praporu, sběrný a později pracovní tábor v Novákách, vzpoura v táboře a značně věcně a deheroizovaně líčená účast na povstání). Je to i pozoruhodná reflexe mnoha otázek spojených

s šoa. Špitzer mimo jiné píše o tom, že on i jeho otec odmítali nosit židovskou hvězdu. Odmítali přijmout perzekuční zákony a nařízení. Tím se lišili od většiny Židů i Slováků. Ve zmíněných prózách Věry Kalábové i Ladislava Grosmána argumentují ustrašení občané tím, že se loajálně řídí zákonem. To ostatně připomínal i sám Eichmann při procesu v Jeruzalémě. Nad legalitou zákona však stojí legitimita obecných mravních norem a osobního svědomí i odpovědnosti každého jedince. Být poslušen zločinných zákonů je proto zločinné. Podle Špitzera, stejně jako podle Jasperse, vina padá nejen na strůjce a vykonavatele zločinů, ale i na každého řadového občana, který se proti nim nepostaví, například na slovenského úředníka na železnici, který starostlivě vypravuje vlaky s transporty a s pýchou hlásí, že jezdí přesně. (Špitzer 1994: 124 an.) Proto nesou spoluvinu i funkcionáři Ústředny židů Hochberg a Just,¹⁹ kteří horlivě spolupracovali se slovenskou vládou i nacisty.

Špitzer stejně jako Volanská připomíná mnoho osudů přátel, slovenských Židů, kteří zahynuli v lágrech nebo při povstání. Vzpomíná také na řadu projevů odporu a odboje. Polemizuje s tradiční představou o pasivitě Židů, kteří odcházeli na smrt jako ovce:

„Poslušnosť židov, odchádzajúcich mlčanlivo do transportov možno odsúdiť iba vtedy, ak sa odmyslí ľahostajnosť okolia, ktoré trpelo teror ako už koľkokrát v dejinách. Boli ľudia, ktorí hovorili: Dávajú sa odviesť ako ovce na jatku. Potom sa rýchlo poobzerali, či ich niekto nepočul, aby sa ich slová, nedajbože, nepovažovali za výzvu k vzbure“
(Špitzer 1994: 76).²⁰

Ani on si není jistý svou identitou. Píše, že jako asimilovaný Žid pociťoval za války dvojnásobnou izolaci, mezi Slováky i mezi Židy.

„Vždy, keď som sa neskôr dostal do ťažkej alebo tiesnivej situácie, recitoval som si Hviezdoslavov verš ‚Pusto tu i pusto tam, človek trnie,

19 Špitzer zřejmě omylem uvádí jeho jméno jako Ost.

20 Ruth Klügerová píše o obdobném problému: „...proč oběti nekladly odpor. Otázka zároveň obsahuje požadavek, aby se odpor kladl. [...] živí se dopouštějí nestoudnosti, když po zavražděných ještě požadují určité chování ve chvíli, kdy umírají, žádají něco, co činí jejich smrt pro nás snesitelnější, heroická gesta marného odporu nebo mučednickou odevzdanost. Neumírali pro nás, a my, namouvěru, nežijeme pro ně“ (Klügerová 1997: 93).

keď je sám. 'Nahrádzal mi modlitbu. Slovenský žid alebo židovský Slováč. Po celý život som musel žiť s touto dilemou – nielen ja“
(tamtéž: 41).

Ve zralém věku debutovala Věra Weislitzová (1927–2009), manželka Arnošta Lustiga. V roce 1994 vydala dvojjazyčně (česky a anglicky) básně s názvem *Dcera Olgy a Lea/The Daughter of Olga and Leo*, 2001 autobiografické povídky *Pes z Klagenfurtu*. Její básně vycházejí z osobní zkušenosti, vzpomíná na rodiče i další blízké, kteří zahynuli. Často se objevují aluze na židovskou historii, působivé jsou konkrétní epické detaily a věcnost:

*„Protože mám na kabátě žlutocípou hvězdu
se svým otcem jakoby projít se jdu
v jeden nenápadný den, někdy uprostřed týdne
po Václavském náměstí, na Můstek
ty a já*

[...]

*Žena vyšla z krámu, máme štěstí, řezník za pultem
cosi rovná, má umaštěnou zástěru, rozšířené tváře
krabice od konzerv zdobí výlohu
omšelé nálepky kolemjdoucí nedojímají,
nelze si ani představit,*

*že kdysi tentýž člověk
vřele tě vítal, vyprávíš mi,
ba nabízel ti tlačenko k ochutnání
vyptával se na madam i na děti
zlaté zuby cenil v ješitnosti
k potřesení natahoval ruku –*

*Ale nyní
na dveřích visí cedule:
velká písmena, aby každý negramota viděl zdaleka,
kdo umí číst a rozumí
cizímu jazyku, v jakém veršoval a mluvil
Heine a taky Schiller*

*cikánům, židům a psům
je vstup zakázán.*

*Přesto vstupujeme, máme malou duši
na pultu se chvělá kráva vyrobená z vosku –
blas seká zhurta: co chcete,
dnes jenom na masové lístky,
jinak není nic na prodej, ani ždibec masa, dokonce ani kost!“
(Weislitzová 2001: 19–20).*

Autorem, který se velmi často vracel k židovským tématům, byl Viktor Fischl (1912–2006). Pocházel z českožidovské rodiny, po okupaci českých zemí v roce 1939 se mu podařilo emigrovat do Británie, kde pracoval jako úředník československé exilové vlády. Po nástupu komunistů k moci odjel do Izraele, přijal jméno Avigdor Dagan a pracoval tam v diplomatických službách. Fischl byl literárně činný již před válkou, ale většina jeho próz vznikla až v pozdním věku, poté, co byl penzionován. Kromě literárních děl je také hlavním editorem rozsáhlé třísvazkové publikace *The Jews of Czechoslovakia. Historical Studies and Surveys* (1968, 1971, 1984).

Šoa se objevuje v pozadí několika Fischlových knih, ale přímým námětem se stává hlavně v románu *Dvorní šašci* (původně 1982 hebrejsky s titulem *Lejcanej bachacer*, česky 1990). „Dvorní šašci“ byli čtyři židovští vězni v likvidačním koncentračním táboře, které nacistický velitel tábora šetřil jako zábavu pro obveselení při nočních pitkách. Jeden z nich je trpaslík, druhý eskamotér, třetí astrolog a čtvrtý hrbatý soudce Kahana, který má schopnost předpovídat budoucnost a který také z odstupu všechny události vypráví. Příběh se odehrává ve dvou časových rovinách. První část za druhé světové války, před ní a těsně po ní. Druhá část v roce 1967 v Jeruzalémě v době izraelsko-arabské války. Tehdy se tři ze čtyř hrdinů znovu setkávají a vyslechnou vyprávění jednoho z nich, který se rozhodl pomstít vraždu své ženy a vyhledat jejího nacistického vraha v Argentině.

Vylíčené příběhy jsou podnětem k obecným úvahám o běhu světa. Strašné události, které vypravěč a jeho přátelé zažili, zasadily úder jejich představám o stabilitě a humánním základu moderní doby. Přestali věřit ve spravedlnost a Boží lásku. Kladou si otázku, zda oni sami nejsou loutkami a šašky v Božích rukou. Vědí, že rozsah i hrůza šoa jsou rozumem i vírou nevysvětl-

litelné a můžou se kdykoliv opakovat.²¹ I když soudce Kahana ještě dlouho po válce vnímá svět jako neprůhlednou džungli, hledá své poslání v tom, aby vydal svědectví a zabránil zapomnění.

„Vydat svědectví, vytáhnout do boje proti zapomnění, to bylo naše poslání. Nemysleli jsme tolik na trest, na soud, na oko za oko a do třetího a čtvrtého pokolení. Arci také ne na pokání a odpouštění. Neboť který soud mohl vynést rozsudek nad propastnou hloubkou spáchaných zločinů, jaký trest mohl být jen zdaleka dostačující a kdo mohl odpustit nebo neodpustit něco, co se vymykalo lidské představitivosti? Šlo nám jen o to, nedat světu zapomenout“
(Fischl 1990: 76).

V románu *Ulice zvaná Mamila* (hebrejsky *Rechov ušmo Mamilah*, 1984, česky 2006), který volně navazuje na *Dvorní šašky*, se znovu v reminiscencích vrací šoa. Kahana si představuje obžalobu, kterou vede proti Bohu, jemuž klade za vinu, že připustil tolik zla a neštěstí. Obžalovaný neodpovídá, ale vítr v tu chvíli otevírá „Knihu Job“ na stránkách, kde se čte o nemožnosti člověka rozpoznat Boží záměr. Před jitřením starých ran je třeba myslet „na to, jak tomu či onomu pomoci“ (Fischl 2006: 117). Jeruzalém, kam je příběh stejně jako druhá část *Dvorních šašek*, situován, se jeví jako zázračné město Boží přítomnosti; pomáhá hrdinům hledat rovnováhu a naději.

V téže roce jako *Ulice zvaná Mamila* vyšla společně napsaná próza Pavla a Viktora Fischlových *Hodinář z uličky Zvěrokruhu* (1992; hebrejsky s titulem *Hašaan misimtat hamazalot*, 1984). Viktorův mladší bratr Pavel Fischl (1922–2008) prošel Terezínem, působil jako herec a dramaturg, 1949 odešel do Izraele, později v USA vystudoval psychoterapii a vrátil se do Tel Avivu. Pod jménem Gabriel Dagan psal hlavně divadelní hry.

Vypravěč a hlavní hrdina Viktor Blum žije po válce v Izraeli v starobylém přístavu Jaffa v Tel Avivu, pracuje jako hodinář v malém krámku. Svou profesi se naučil v Osvětimi, čímž si zachránil život. „Jedni přežili, aby vydali svědectví. Jiní zůstali jako živé pomníky, aby připomínali, co všechno člověk může přežít. Byli i takoví, jejichž posláním byla pomsta, ale takových bylo málo.“ (Fischlovi 1992: 19) Stále se mu vrací hrůza z lágru, kterou na rozdíl od svých přátel, zbožného sklenáře Maxe a vitálního klenotníka Jakuba, nemůže překonat. Rozhodne se pro sebevraždu, ale v poslední

21 Podobně vnímá katastrofu války a holokaustu Ferdinand Peroutka v románu *Oblak a valčík* (1976). Oblak a následující bouřka na začátku románu naznačují neprůhlednost náhlé ničivé katastrofy a křehkosti iluzí o osobním štěstí.

chvíli slyší výbuch a běží s ostatními zachránit postižené. Neštěstí přežila malá holčička Dalila, s kterou se Viktor předtím několikrát setkal a která jej dětskou spontánností a fantazií vrací zpět do života.

10.

Jak již bylo řečeno, období po roce 1989 znamenalo i v Česku a na Slovensku nový vzestup literatury s tématem šoa. V některých literárních dílech se stává spíše dekorací, někdy se spojuje s tématem odsunu/vyhnání českých Němců – u tvůrců starší generace již v Kohoutově *Hodině tance a lásky* (1989), později v Hanibalově románu *S pečeti viny* (2006). K tématu šoa sáhli i další autorky a autoři, např. Hana Androniková ve *Zvuku slunečních hodin* (2001), Radka Denemarková v *Penězích od Hitlera* (2006), Magdaléna Platzová v *Aaronově skoku* (2006), Jakuba Katalpa v *Hořkém moři* (2008), Pavol Rankov v románu *Stalo se prvního septembra (alebo inokedy)* (2009).

Generace, která už nezažila šoa, vnímala toto téma převážně v podobě ustálených obrazů, strnulé ikonografie. Někteří autoři se je snaží různým způsobem narušovat. Příznačný je třeba komiks Arta Spiegelmana, Američana s polskožidovskými předky, *Maus* (1986; česky 1997), který Spiegelman napsal podle vyprávění svého otce a kde jsou Němci zobrazeni jako kočky, Židé jako myši, Poláci jako prasata a Američané jako psi. Z tradičního stanoviska se takové zpracování jeví jako znesvěcení tématu šoa. Otevírá však znovu možnosti jeho aktualizace.²²

V české literatuře s tématem šoa po roce 1989 lze připomenout díla Ireny Douskové (srov. Pynsent 2008: 545–553; viz zde s. 196) a hru Arnošta Goldflama (1946) *Sladký Theresienstadt* (premiéra 1996, knižně 2001). Autor, jenž se hlásí ke svým židovským kořenům, originálně zpracoval známou epizodu z terezínského ghetta. Šlo o natáčení propagačního filmu *Theresienstadt*, známějšího jako *Vůdce daroval Židům město*, který měl zapůsobit na mezinárodní komisi Červeného kříže v červnu 1944. Film natáčel známý německý herec a terezínský vezeň Kurt Gerron (v Goldflamově hře Gerroldt). Natáčení tohoto „dokumentu“, kde lidé deklarují, jak se jim v Terezíně spokojeně žije, hrají fotbal, navštěvují kavárnu, knihovnu apod., je tematizováno i ve zmíněném filmu *Transport z ráje*. Po odjezdu komise Červeného

22 Srov. dvoudílný komiks *Hitler* (1989) od historika Friedemanna Bedürftiga a kreslíře Dietera Kalenbacha, který vnímá šoa z hlediska viníků. (Klappert 2002)

kříže byli režisér i aktéři filmu posláni transportem na smrt do Osvětimi. Goldflam ve své hře využil prvků komických, tragických i groteskních.

„Zní hudba, Mahner odchází, některé páry tančí, Gerroldt popojíždí na vozíku. Z reproduktoru zní komentář.

Komentář: *Zatímco Židé v Terezíně sedí u kávy s bábovkou a tančí černošský swing pro filmovou kameru, nesou naši vojáci na svých bedrech veškerou tíhu strašlivé války, bídu a odříkání, aby bránili svoji vlast, svou domovinu.*

Asistentovi se podaří vnutit Gerroldtovi papíry – povolání do transportu. Gerroldt chvíli čte – ticho. Pak trochu zběsile, jakoby hnán časovou tísní, rychle.

Gerroldt: *Uděláme ještě tu scénu v knihovně. Plavce... přivezte taky plavce! A mlátičku! Mlátičku v provozu! A děti do čekárny! A tu hezkou sestřičku! Tak 2–3 tisíce lidí potřebuju!*

Pak se uklidní a ztiší. Zlomeně. Hudba tiše pokračuje.

Gerroldt: *Ale kdo to dokončí? Copak se to má, odcházet od rozdělané práce, copak se to smí? Já jsem přece... to musí být omyl! Já teď nemůžu do transportu, nemám čas!*

Asistent (souhlasí): *To jistě“*
(Goldflam 2001: 235–236).

Z básníků mladší generace se holokaust několikrát objevuje ve verších Radka Malého (1977). Někdy je to připomínka zašlé minulosti: „Šepot zní boskovickým ghettem / Šalom šalom / Es kommen böse Zeiten [...] // Dupot zní boskovickým ghettem / čtyři sta bratrů odešlo k ránu / hledat si nevěstu ve světě zdejší // čtrnáct z nich vrátilo se zpět“ (Malý 2005: 13). Jindy se tyto aluze objevují jako součást evokace marasmu života, nečekané mezní situace.

„Podzim jak doktor Mengele
zkouší, co vydržíme
[...]

Podzim jak doktor Mengele
už na transport se těší
Plášť z mlhy vzal si bílý
Jít do plynu je zbabělé
Kdo přežije, ten zhřeší
(Malý 2001: 34).

*„Flakóny vagónů Záchody Pivo Pot
Všichni už sedíme v transportu na východ
Světla se stíhají Pryčna a drát
Bezpráví Hranice Vihorlat Stát“
(Malý 2008: 25).*

Patrně nejpozoruhodnějším pokusem o nový přístup k tématu šoa je „osvětimská“ kapitola románu Jáchyma Topola (1962) *Sestra* (1994, upraveno 1996; filmovou verzi natočil Vít Pancíř, 2008) s názvem *Měl jsem sen*. Tento text, podaný jako děsivá vize, která spojuje hrůznost, vulgaritu, grotesknost i banalitu, můžeme vnímat jako výzvu vůči konvenční ikonografii holokaustu a jeho profanaci (srov. podrobněji Kliems 2007: 197–210). Vyprávěč líčí sen, ve kterém se spolu s přáteli ocitl na jakémsi létajícím koberci, který přistál v moři popela a kostí v Osvětimi.

„Byl to popel ze spálených lidí, bratři moji, ze židů. Poslední naděje, že snad došlo k mýlce a že sme aspoň, dyž už, tak v nákým lehce kosmopolitním starým zlým gulagu, vzala za svůj. A ten popel, kterej sme svým dopadem zvrátili, se nám začal lepit na boty a šaty a těžce se nám šlo. A tam, kde nebyl popel, byly kostry, lidský kostry, moře, nekonečný příšerný moře kostí, bratři. Šli jsme všichni, celá partička, k nějakému městu, jehož věže jsme zahlídli v dálce... jedna byla vysoká a sloužila nám jako orientační bod... a báli jsme se, protože ty lebky naši cestu sledovaly, dívaly se na nás a my byli plný hrůzy a říkali jsme si: Proč jsme tady? Proč my? Proč se to stalo zrovna mně? A některý ty lebky jako by odpovídaly: A proč ne? Některý lebky ležely mezi ostatními lebkama lehce, sledovaly nás čelistma s jakoby vědoucím úsměvem, ale víc, daleko víc jich na nás hledělo jen prázdnými očními důlky, protože to, co zbylo z čelistí, bylo zkroucený v šklebu bolesti, protože tihle to dostali natvrdo a těžce zaživa, bratři moji. A bylo jich moře, oceán. A tohle přirovnání nás napadlo, když už jsme nemohli jít, protože jsme se v hromádách kostí propadávali, tak jsme, bratři moji, v těch kostech zkoušeli plavat, zkoušeli jsme se pohybovat a lézt a odstrkovat se rukama. [...] A tak jsme si to šinuli k věžím a snažili se nechytnat ty mrtvý pohledy z očních důlků lebek, abychom nezešíleli. Byly tam dětský lebky, bratři moji, a byly tam hromady lebek roztrštěnějších napadrt' a byly tam rozstřílený lebky a lebky jakoby drcený v lisu a lebky s malejma otvorama svázaný osnatým drátem a jeden z nás, rytíři a kapitáni, zas zavtipkoval: To budou asi takzvaný manželský lebky, ho! ho!, ale pak začal zvracet. A ten, co se plazil před ním, ho neslyšel, protože plakal,

a ten, co lezl za ním, ho taky neslyšel, protože se hlasitě modlil. A my jsme, přátelé a bratři moji, nešli peklem, my jsme šli něčím, co bylo po pekle“
(Topol 1996: 86–87).

Hrdinové se setkávají s živou kostrou, Čechem Josefem Novákem, který se v Osvětimi neocitl z rasových nebo odbojových důvodů, ale kvůli nelegálnímu obchodu s potravinami. Tento podivný průvodce, „malej český člověk“, mluví pokleslou pražskou mluvou (ostatně celý Topolův román je netradičně založen na obecné češtině). Popisuje užaslým posluchačům drastické scény mučení a vraždění, na nichž se zčásti sám jako „kápo“ podílel, což střídá s šibeničním humorem. Přesto se on, a dokonce i proslulý doktor Mengele, který prý své hříchy po válce odčinil obětavým léčením indiánů v Jižní Americe, dostali po smrti do nebe. Sám příchod do nebe přitom připomíná selekci v Osvětimi:

„...to byl Pán Bůh, hoši moji, a jak ty zástupy šly v řadách, tak von se jen usmíval a dělal takovou bílou hůlkou Rechts! und Links! a v tý řadě, co jsem šel já, tak se nás ujímali andělé a vošetřovali naše zranění [...] do druhý řady vtrhli čerchmantí s vidlíma a bičíma...“
(Topol 1996: 102).

Smysl Topolova textu lze vysvětlit nejen jako evokaci hrůz šoa, ale i jako připomenutí spoluodpovědnosti Čechů za vyhlazování Židů. Vypravěč se v závěru svého snu o Osvětimi setkává se vznešenou Tvář (Bohem), od níž se dovídá, že budoucí Mesiáš zemřel jako malé židovské dítě v Osvětimi. Statisíce lebek na poli kostí na něho i na jeho přátele křičí: „Krev naše na vás a na vaše děti!“ (Topol 1996: 109). Je to evidentní narážka na pokřik Židů v Matoušově evangeliu, kteří se dožadují Ježíšova ukřižování: „Krev jeho na nás a na naše děti!“ (Mt 27, 25). Jestliže ono místo z Nového zákona bylo vykládáno jako inspirace antijudaismu, v Topolově *Sestře* pozměněná věta připomíná spoluvinu Čechů za šoa či jejich netečnost vůči masovému vraždění židovských spoluobčanů. V tom smyslu vyznívá i název kapitoly Měl jsem sen jako nepřímá polemika se slavným projevem Martina Luthera Kinga u washingtonského Lincolnova památníku v srpnu 1963, v němž se opakovala okřídlená slova „I have a dream...“ Není to jako u M. L. Kinga výzva k toleranci a bartrství, ale děsivý sen o nenávisti, vraždění a lhostejnosti.²³

23 Šoa je také v pozadí dosud poslední Topolovy prózy, fataskního příběhu *Chladnou zemí* (2009), který se odehrává v Terezíně a běloruské Chatyni (srov. Jürgens/Marszałek 2010).

Kapitola vrcholí větou „čas zemřel s Mesiahem v Osvětím“ (Topol 1996: 109). Pozoruhodnou analogii k tomu najdeme u Elieho Wiesela, který řekl, že Osvětim nelze pochopit ani bez Boha, ani s Bohem. Je to podle něho událost, která je stejně významná jako zjevení na hoře Sinaj i budoucí příchod Mesiáše, ale stojí na opačném pólu – jako „antizjevení“ nebo „Anti-Mesiáš“, Mesiáš smrti (Saint Cheron 2000).

Prameny:

Apitz, Bruno

1959 *Nackt unter Wölfen* (Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag)

1977 *Nahý mezi vlky*, přel. Rudolf Toman (Praha: Odeon)

Bořkovcová, Hana

1995 *Zakázané holky* (Praha: Albatros)

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

Čivrný, Lumír

1991 *Černá paměť stromu* (Praha: Československý spisovatel) [1974]

Filip, Ota

1990 *Cesta ke hřbitovu* (Ostrava: Profil) [1968]

Fischl, Pavel – Fischl, Viktor

1992 *Hodinář z uličky Zvěrokruhu* (Praha: Ivo Železný) [1984]

Fischl, Viktor

1990 *Dvorní šaši* (Praha: Art-servis) [1982]

2006 *Ulice zvaná Mamila* (Praha: Garamond) [1984]

Fryd, Norbert

1971 *Labvová pošta aneb Posledních sto let* (Praha: Československý spisovatel)

1985 *Krabice živých* (Praha: Československý spisovatel) [1956]

Fuks, Ladislav

1969 *Pan Theodor Mundstock* (Praha: Československý spisovatel) [1963]

2003 *Spalovač mrtvol*; ed. Miloš Pohorský (Praha: Odeon) [1967]

Gissingová, Věra

1992 *Perličky dětství*; přel. Alžběta Rejchrtová (Praha: Odeon)

Goldflam, Arnošt

2001 *Modrá tvář – Komplikátor – Smlouva – Sladký Theresienstadt – Já je někdo jiný* (Brno: Větrné mlýny)

Heitlingerová, Alena

2007 *Ve stínu holocaustu a komunismu: Čeští a slovenští židé po roce 1945*; přel. Dagmar a Petr Lieblovi (Praha: G plus G) [2006]

Jašík, Rudolf

1982 *Námestie svätej Alžbety* (Bratislava: Slovenský spisovateľ) [1958]

Johanides, Ján

1985 *Slony v Mauthausene* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

Kalábová, Věra

1992 *Ve městě jsou bratři Steinové* (Praha: Mladá fronta) [1967]

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.