

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA

**TYPOLOGIE POSTAV VE VYBRANÝCH DÍLECH  
ČESKÉ PRÓZY SE ŽIDOVSKOU TEMATIKOU**  
DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Bc. Markéta Zvolánková**

*Učitelství pro SŠ, obor AJ-ČJ*

Vedoucí práce: PaedDr. Jiří Staněk, CSc.

**Plzeň 2015**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni 29. března 2015

.....

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce PaedDr. Jiřímu Staňkovi, CSc. za veškeré poskytnuté materiály, cenné odborné rady a především za mimořádně vstřícný přístup.

Také bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za jejich podporu a trpělivost po dobu mého studia.

## OBSAH

1	ÚVOD.....	6
2	TEORIE LITERÁRNÍ POSTAVY.....	7
2.1	HISTORIE LITERÁRNÍ POSTAVY .....	7
2.2	LITERÁRNÍ POSTAVA V POETICE.....	13
2.3	LITERÁRNÍ POSTAVA A NARATIVNÍ FIKCE.....	16
2.4	LITERÁRNÍ POSTAVA A VYPRAVĚČ.....	19
2.5	JMÉNO LITERÁRNÍ POSTAVY.....	24
2.6	POSTAVA-DEFINICE, POSTAVA-HYPOTÉZA.....	28
3	SLEDOVANÉ PARAMETRY .....	35
4	ŽIVOT S HVĚZDOU .....	37
4.1	AUTOR.....	37
4.2	JMÉNA .....	41
4.3	VYPRAVĚČ.....	43
4.4	JOSEF ROUBÍČEK .....	46
4.5	VZPOMÍNKY.....	49
4.6	SHRNUTÍ .....	53
5	NOC A NADĚJE .....	55
5.1	AUTOR.....	55
5.2	JMÉNA .....	62
5.3	VYPRAVĚČ.....	66
5.4	POSTAVY .....	67
5.5	ŽENY.....	71
5.6	SHRNUTÍ .....	74
6	PAN THEODOR MUNDSTOCK.....	76
6.1	AUTOR.....	76
6.2	JMÉNA.....	79
6.3	VYPRAVĚČ.....	80
6.4	POSTAVY .....	82
6.5	SHRNUTÍ .....	88
7	ZÁVĚR .....	91
	RESUMÉ.....	95
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	96

## 1 ÚVOD

Cílem diplomové práce je provést analýzu literárních postav ve třech českých textech zabývajících se židovskou tematikou (konkrétně se jedná o postavy románu Jiřího Weila *Život s hvězdou*, souboru povídek Arnošta Lustiga *Noc a naděje* a románu Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*) a na základě porovnání výsledků jednotlivých rozborů dokázat, že zvolená díla se shodují v jistých literárních i mimoliterárních aspektech.

*„Postava představuje takový prvek literárního díla epického i dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost.“<sup>1</sup>*

Výše citovaná definice literární teoretičky Daniely Hodrové je jedním z hlavních důvodů, proč jsem si typologii postavy jako podpůrný nástroj k podložení své teze zvolila.

Prostřednictvím provedeného rozboru se pokusím odhalit, zda se v jednotlivých dílech objevují společné prvky. Budu se ptát, zda texty vykazují stejné znaky, takové, jež autoři volili závisle na požadavcích doby, žánru nebo v souladu s jinými formálními okolnostmi. Sledovat ovšem nehodlám jen podobnosti charakteru čistě literárního. Zaměřím se i na to, zda spisovatelé různých životních zkušeností, literárních stylů a osobních přístupů, lišící se i obdobími, v nichž tvořili, mohli do svých postav vetkat element, který by je spojoval na základě skutečností mimoliterárních. Mým záměrem je zdůraznit, že postavy pohybující se ve třech různých textech se ocitají v totožných situacích, čelí identickým problémům, řeší stejné otázky a autoři k nim přistupují se shodným tvůrčím záměrem, a to jako k interpretačním nabídkám pro čtenáře.

Ke stěžejním metodám využitým v diplomové práci bude patřit analýza, syntéza a komparace. V jednotlivých kapitolách části teoretické představím historický i současný pohled na literární postavu a její typologii. Postavu též zařadím do širšího kontextu literárně teoretického. Dále sestavím základní osnovu, podle níž se budu řídit během všech tří rozborů. V praktickém sektoru blíže představím vybraná díla a jejich autory. Provedu analýzu textů a na závěr interpretuji výsledky. Moje teze se buď potvrdí a postavy budu mít společný minimálně jeden atribut, nebo se předpoklad ukáže jako mylný.

---

<sup>1</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 519. ISBN 80-7215-140-1.

## 2 TEORIE LITERÁRNÍ POSTAVY

### 2.1 HISTORIE LITERÁRNÍ POSTAVY

Každá vývojová fáze s sebou přináší nový rozměr a nový pohled na danou problematiku. Přehled vývoje literární postavy v jednotlivých historických etapách napomůže lépe popsat její postupný přerod a její postavení na poli literární teorie dnes.

V klasicismu se stal ideálem literární postavy tzv. charakter<sup>2</sup> vyznačující se stálými atributy a neměnností profilu. Takový charakter byl dlouhou dobu literární normou.

Především v souvislosti s nástupem romantismu se však rozšířilo také Hegelovo učení podpořené Lessingovou Hamburskou dramaturgií: filosofie pojednávající o jednotě postavy jiným způsobem, než jak tomu bylo u charakterů klasicistních. Za jádro ideálního díla byl sice opět označen charakter, ovšem nově:

*„Bohatý, individualizovaný, vykazující stabilitu v proměnlivosti.“<sup>3</sup>*

V současnosti literární teoretička Daniela Hodrová rozděluje postavu na dva základní typy, a to na postavu-definici a postavu-hypotézu.<sup>4</sup> Postavu-definici lze ve vyhraněné podobě formulovat jako:

*„(...) beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou.“<sup>5</sup>*

Její protipól, postavu-hypotézu, lze naopak charakterizovat jako:

*„(...) vysvětlitelnou jen částečně, ne zcela explicitní, neúplně determinovanou.“<sup>6</sup>*

Daniela Hodrová si klade otázku, je-li jednota vskutku konstantním atributem postavy a máme-li v literatuře co do činění pouze s tzv. charaktery. Odpověď hledá právě v historii. Pojetí hrdiny v eposu a románu považuje za opodstatnění svých tezí. Zatímco epos se vyznačuje dovršeností, vnějškovostí, totalitou postavy, román rozlišuje mezi vnitřním a vnějším světem postav, mezi člověkem pro sebe sama a člověkem nahlíženým očima druhých. Proto Hodrová považuje román za žánr, pro nějž je typická poetika postavy výše představené jako postava-hypotéza.

I román však procházel vývojem, proto ohlédneme-li se zpět, konkrétně ke starořeckým literárním památkám, dnes by byli jejich hrdinové zařazeni do skupiny postav-definic. Ideálem tehdejšího dobrodružného románu byl:

*„(...) neměnný, sebeidentický a završený hrdina.“<sup>7</sup>*

<sup>2</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 547. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 791.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 547.

<sup>6</sup> Tamtéž.

Podle Aristotelovy *Poetiky*, ovlivňující kritické i teoretické myšlení odborníků až do novověku, takovýto typ postavy potvrzoval svou podřízenost fabuli<sup>8</sup>.

Změna přichází s romány rytířskými. Postavy, byť reprezentativní a završené, vynikaly individuálností. S tou:

*„(...) proniká do zobrazení postavy, jejího chování a jednání moment neočekávanosti, nevysvětlitelnosti, nedopovězenosti, ambivalence, které postavu-definici rozkládají, respektive posouvají ji směrem k postavě-hypotéze.“<sup>9</sup>*

Trend přechodu postav k typu „hypotéza“ však nepokračoval plynule. Období renesance a klasicismu se dovolávalo jednoty a koherence charakteru. Generální požadavek ovšem beze zbytku splňovaly jen vysoké žánry. Komická či parodující díla i nadále využívala postavy inkohorentní.

V éře romantismu došlo v pojetí postavy k významným proměnám. Autoři se pokoušeli z fiktivní jednoty učinit nástin skutečného, a tudíž mnohdy inkohorentního. Obraz člověka byl subjektivizován a též prošel karnevalizací. Mnohé hodnoty byly převráceny, autoři na statut postavy v klasicismu reagovali oslabením hranice mezi sebou

a postavou i mezi postavou a čtenářem. Pokusili se postavu proměnit v živého člověka, v subjekt více než v objekt. Postupně rozkládali tzv. charakter a blížili se postavám-hypotézám.

Vývoj poetiky postavy však ani po období romantismu nepostupoval jednotně. Realistická próza se zasadila o návrat postav-definic. Navíc začala operovat s pojmem „typ“:

*„V realistickém typu, v němž se zobecňují a ilustrují určité individuální, především však společenské rysy a postoje, vždy převládá nejen obecnost nad individuálností, ale i objektovost nad subjektivostí.“<sup>10</sup>*

To svědčí o vzdálenosti „typu“ od postavy-hypotézy. Postava-typ je pak maximálně určena, ať už explicitně (autorská charakteristika, charakteristika jinou postavou, sebecharakteristika, prožitky, vzpomínky, chování), nebo implicitně (řečový styl postavy, autorský styl řeči o postavě, dialog, děj, prostředí a okolnosti děje).

Typ realistické prózy se svým způsobem překrývá s „předhegelovským“ pojetím charakteru. Na rozdíl od tzv. charakteru je však u „typu“ zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce. „Typ“ představuje určitou dobu, konkrétní sociální skupinu, má její

<sup>7</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 547. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 548.

typické vlastnosti, jeho osud je pro členy skupiny (případně celé doby) příznačný a funkce reprezentativní je vyzdvížena nad tu individualizující.

Později se u postavy kladl důraz na prožitky smyslové, na její vnitřní svět, duši a myšlenky. V dílech se začal prosazovat neklid, proměnlivost, vyostřované napětí mezi postavou a prostorem, její tápání:

*„(...) to jsou rysy a momenty, které postavu zbavují pevných kontur, z plastické, jednající, plně determinované a celistvé postavy začínají tvořit siluetu, pojetí postavy se blíží postavě-hypotéze.“<sup>11</sup>*

To už se ocitáme v období symbolismu. Příchozí naturalismus pak v procesu postoupil ještě o krok dál, neboť postava zde byla konfrontována se svým způsobem personifikovaným prostředím, byla tímto prostředím deptána a ztrácela svou individuálnost a celistvost. Zatímco postava se stávala objektem, prostor nově zaujímal místo subjektu:

*„(...) prostředí zvětňuje a zabíjí postavu.“<sup>12</sup>*

Hypotetizaci postavy v naturalistických dílech však Hodrová nenalézá jen ve faktu oživeného prostředí. Poukazuje i na způsoby, kterými se prezentuje vypravěč. Ten mnohdy rezignuje na svou vševědoucnost. Například se stylizuje do role editora, podává ambivalentní výpověď nebo poskytuje několik variant příběhu (K. M. Č. Chod, *Antonín Vondřejc*)<sup>13</sup>.

O ambivalenci lze hovořit i ve spojitosti s moderním pojetím postav *commedia dell'arte*, tzv. *tippi fissi*. Ty byly původem jednoznačné, měly pevné vlastnosti a vystupovaly ve stabilizovaných situacích, objevovaly se ve stálých rolích. Masky a kostýmy pak odhalovaly charakter jednotlivých postav:

*„Každá postava byla neohledně na improvizovanost svého projevu postavou-definicí v její nepsychologické (nezreálnující) variantě.“<sup>14</sup>*

Později se však zamýšlená jednoznačnost vytrácela. Zejména ve výtvarném umění se objevovaly náznaky možného rozporu mezi maskou a vnitřním světem postavy (Tragický harlekýn P. Picassa či F. Tichého).

*„Postava-definice se tedy v kontextu dvacátého století proměnila v postavu-hypotézu, zneklidňující svou dvojznačností.“<sup>15</sup>*

<sup>11</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 549. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 550.

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Tamtéž.



Proces hypotetizace postavy ovlivnil postoje mnohých teoretiků. Mezi nimi i F. X. Šaldu, který zpočátku obhajoval tzv. „jednotný charakter“, později se jeho ideál zcela proměnil a Šalda nabádal k tomu tvořit „celky labilní a zvrtné.“<sup>16</sup>

Modelové rozборы, vesměs tematické, podle nichž se řídila kritika v dobách Šaldových kariérních začátků, byly šité na míru postavám-definicím. Požadovaly jednotnost podání, centrální postavení hrdiny a stabilitu. Přiložení těchto šablon k dílům, jejichž poetika postavy už mířila k postavě-hypotéze, však neneslo žádané ovoce. Šalda reagoval, uvažoval nad tradičními postupy a začal s nimi polemizovat. Postupně došel k názoru, že ony „logické charaktery“ spějí ke schematičnosti a konvenci:

*„Jestliže básník tzv. jednotnosti zjednodušuje a ochuzuje život, není práv jeho složitosti.“<sup>17</sup>*

Klade pak důraz na dynamičnost postav a na fakt, že se neustále hledají. Odstup vypravěče od postavy, postava jako Druhý, ne-já, jako ten, jehož nelze poznat úplně, to je princip inkoherece postavy a takové mají podle Šaldy postavy být. Odkazuje pak zejména na Dostojevského:

*„Figury Dostojevského jsou tvořeny zcela jinou metodou než figury románových mistrů západních. Cele z nitra, z ohromné žízň životní, z nesmírného napětí a rozstupu duše. U jiných mistrů, u Balzaca, U Flauberta, U Dickense, stále cítíš, že jsou opisovány z vnějška, že vznikly pojmovou prací z vnějška, že zhušťují a utřídí vnějškový svět. Balzac nebo Flaubert vezmou normálního člověka, přeženou do výstřednosti jednu jeho vlastnost, například smyslnost, lakotu, ctižádost, a stvoří typy, které jsou stále blízky alegorii. Jsou to spíše psychologická schémata, oživené logické kostry, než ten temný a propastný vír, jímž je vpravdě každý z nás žijících lidí. Snad jen s figurami Stendhalovými jsou postavy Dostojevského trochu spřízněny, a to v tom, že obojí nesou si v duši sen, který si stráží víc než oko v hlavě, který je jim dražší nad sám život, ale jinak je patrný velký rozdíl mezi mistry západními a mistrem východním. Postavy Dostojevského jsou sám oheň proudný, beztvary a i mnohotvarý a jako on zavalený dýmem. Dostojevskij sám varoval : „Ó, nevěřte v jednotu člověkovu“ a vytýčil tím sám zásadní rozdíl mezi logickou jednotící perspektivou beletrie západní a chaotickou mnohoosostí figur svých. Poněvadž tyto figury jsou v podstatě neplastické, jest osud jejich nepředvídatelný a ony samy jsou nedopočítatelné. Nemůžeš o nich ani s určitostí říci, jsou-li zlí či dobří. Jsou dvojpólní jako je dvojpólní celý mravní*

<sup>16</sup> FOŘT, Bohumil: *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s. 83. ISBN 978-80-210-4694-8.

<sup>17</sup> ŠALDA, František: *Kritické projevy XII*. 1. Vyd. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 178. ISSN 0322-922X.

*kosmos Dostojevského. Ale všem je jedno vlastní: šílená žízeň po životě, život s hlubokým ponorem, extáze až do sebezničení. Nejsou to ani osobnosti, ani charaktery, ani typy, jsou to elementární síly, výbuchy lidských nití hubící jiné i sebe, a přece nesoucí ve svém posledním jádru touhu po vykoupení.*<sup>18</sup>

Záměrně zvolený delší citát je podle mého názoru mistrným shrnutím přerodu schematizované postavy-definice v její „hypotetický“ protějšek.

Expresionismus lze popsat jako další stádium rozkladu postavy takové, jak byla vnímána celá staletí. Autoři se snažili postupným odebráním povrchů dosáhnout „větší a větší nahoty“ postavy. Šalda hovoří o odlidštění, o ztrátě „skladebné nitě“<sup>19</sup> s tím, že:

*„(...) figura expresionisticky pojatá zírání sama na sebe jako na nepochopitelné monstrum.*<sup>20</sup>

S prózou psychologickou a s novým románem je pak proces přechodu postavy k typu „hypotéza“ de facto završen. Postava funguje jako prostředek k odkrytí systému psychiky člověka, jako experiment. Stává se složkou plnící předem danou funkci, souborem sémů.

V této souvislosti se dokonce uvažovalo o nazírání na postavy jako na aktanty, přičemž tyto „*třídy přetržitých sémů*“<sup>21</sup> mohly, ale nemusely, mít charakter postavy. Učení J. Greimase spočívalo v rozlišení tzv. aktantů a aktérů, přičemž aktant byla obecná kategorie existující ve všech narativech a jeho počet byl omezen na šest (odesílatel, objekt, adresát, pomocník, subjekt, protivník). Oproti tomu aktér byl obdařen specifickými vlastnostmi v různých narativech a jako takových mohlo být aktérů velké množství. Obě entity plnily nějaký akt, či se mu podřizovaly. Greimas mezi ně zařazoval lidské bytosti, ale i neživé objekty či abstraktní koncepty (osud), přičemž tentýž aktant mohl být manifestován více než jedním aktérem a jeden aktér mohl být přidělen více než jednomu aktantu.

Rimmon-Kenanová nauku vysvětluje pomocí syntaktických jednotek. Např.:

*„Petr a Pavel dávají Marii jablko.“*

V citované větě by se tak objevili dva aktéři (Petr, Pavel), též dva aktanti (Petr s Pavlem jako aktant odesílatel, Marie jako aktant adresát) a jeden objekt (jablko). Hodrová však poukazuje na fakt, že podobné typologie postrádají historický zřetel a zejména pro analýzu české literatury meziválečného období jsou nevhodné, neboť

<sup>18</sup> FOŘT, Bohumil: *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s. 46. ISBN 978-80-210-4694-8.

<sup>19</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 555. ISBN 80-7215-140-1

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 42. ISBN 80-7294-004-X.

tzv. krize románu se u nás objevovala jen v náznacích a ve své plné formě se vůbec nerealizovala<sup>22</sup>.

Podobně jako Gremais klasifikoval postavy také ruský lingvista V. J. Propp. Ten ve svém rozsáhlém díle *Morfologie pohádky*<sup>23</sup> z roku 1928 postavy podřizuje okruhům jednání, v nichž může být jejich činnost roztržena podle sedmi obecných rolí (škůdce, dárc, pomocník, carova dcera - hledaná osoba - a její otec, odesílatel, hrdina, nepravý hrdina), přičemž jedna postava může zaujímat více rolí a naopak více postav může zaujímat roli totožnou (např. Magwitch v Nadějných vyhlídkách je napřed škůdce a později pomocník, ve stejném díle je několik škůdců apod.)<sup>24</sup>.

V téže době, konkrétně v roce 1927, přichází se svou teorií postavy také E. M. Forster. Ten si všimá zejména jejich „duchaplnosti“ a třídí postavy na tzv. ploché a oblé<sup>25</sup>. O postavách plochých (během děje se nerozvíjejí, jsou snadno rozeznatelné a zapamatovatelné a svým způsobem tak odpovídají pojetí postavy-definice) se Forster vyjadřuje následovně:

*„Ve své nejčistší formě jsou vystavěny kolem jediné myšlenky či vlastnosti, a proto mohou být vyjádřeny jednou větou.“*<sup>26</sup>

V kontrastu k předchozímu typu, postavy oblé autor vymezuje jako ty mající:

*„(...) více než jednu vlastnost a v průběhu děje se rozvíjí.“*<sup>27</sup>

O situaci literární kritiky i teorie v šedesátých letech nejlépe vypovídá následující citát amerického profesora Marvina Mudricka z roku 1961:

*„Jedna z potíží literární kritiky, které se stále vracejí, se týká způsobu existence postavy v dramatu a vyprávění. PURISTICKÉ stanovisko – dnes čím dál více zastávané literárními kritiky - poukazuje na to, že postavy vůbec neexistují kromě toho, kdy jsou součástí obrazů a událostí, jež jsou pro ně nosné a hybné, že jakýkoliv pokus vyjmout je z jejich kontextu a diskutovat o nich, jako by byly skutečné lidské bytosti, je sentimentální neporozumění povaze literatury. REALISTICKÉ stanovisko – dnes v defenzivě – trvá na tom, že postavy nabývají v průběhu děje určitou nezávislost na událostech, v nichž žijí, a že o nich lze diskutovat v určité vzdálenosti od jejich kontextu.“*<sup>28</sup>

<sup>22</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 547. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>23</sup> PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie Pohádky a jiné studie*. 1. vyd. Praha: H&H, 1999. 343 s. ISBN 80-86022-16-1.

<sup>24</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 28. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 39. ISBN 80-7294-004-X.

Je tedy postava na ději nezávislá, nebo je mu podřízena? Otázka vyplývající z několika předchozích odstavců. Rimmon-Kenanová, profesorka anglické a srovnávací literatury na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě, se ve své knize *Poetika vyprávění* pokusila dokázat, že postava nemusí být nutně zařazena ani do jedné ze škatulek. V některých narativích je dominantní postava (psychologické) a v jiných děj (apsychologické). Vyniká tím rozdíl mezi Sindibádem jako prostředkem děje a Raskolnikovem jako středem obsahu. Obě zmíněné kategorie proto mohou zůstat nezávislé:

*„Je legitimní podřídít postavu ději, zkoumáme-li děj, a naopak děj postavě, zkoumáme-li postavu.“<sup>29</sup>*

Rozhodujícím faktorem je též individuální čtenářský zájem.

## 2.2 LITERÁRNÍ POSTAVA V POETICE

Dokázat, že literatura může být nahlížena nejen jako pokladnice krás jazyka, nýbrž jako plnohodnotná věda se vším všudy. To si mimo jiné klade za cíl poetika. Na základě rozborů a komparací jednotlivých děl, ve spojení se znalostmi širších kontextů historických, sociálních či politických, pomocí mikro i makro záběrů na literaturu, odborníci tvoří teorie, ustanovují terminologii, zavádí systémy a klasifikace, podle nichž dále analyzují. Jaké postavení zaujímá literární postava v rámci poetiky? Jaké rysy jsou u ní nalézány, jaké role jsou jí připisovány?

Literární typologie se opírá o čtyři základní teorie, které souvisejí se čtyřmi základními elementy literárního procesu (dílo, autor, čtenář, svět). Podle toho, který ze vzájemných vztahů je upřednostňován, jsou vymezovány teorie mimetické, pragmatické, expresivní a objektivní.<sup>30</sup>

Mimetické teorie se zaměřují na vztah díla a světa, přičemž cílem je napodobit skutečnost. Původní antický pohled na „mimesis“ (nápodoba) se ovšem liší od pozdější okleštěné formy. Aristoteles či Platón hodlali znázorňovat lidské emoce novými způsoby. Pojímalí „mimesis“ dynamicky. Později však došlo k vulgarizaci pojmu na pouhé napodobování přírody, stal se z něj termín statický. Dřívější důraz na psychologickou stránku díla vystřídala snaha o co nejpřesnější kopii prostředí. Aristotelovská koncepce se však odráží v pojmosloví Sigmunda Freuda, který pomocí termínů „mimesis“ a „catharsis“ (očistění) vysvětloval složitý vztah autora, díla, hrdiny a čtenáře.

V centru teorií pragmatických stojí vztah díla a čtenáře. Hledá se prospěšnost

<sup>29</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 43. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>30</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 7. ISBN 80-7215-140-1.

a pravdivost textů. Pojem „pragmatismus“ vnáší do vědecké sféry Američan Williams Jones. Z jeho přednášek vyplývá, že pravdivé je to, co je užitečné:

*„Abychom zjistili význam pojmů, musíme vzít v úvahu, jaké praktické důsledky z jeho pravdivosti nutně vyplývají; v souhrnu těchto důsledků je plný význam pojmu.“<sup>31</sup>*

Ovšem je tomu tak? A co je užitečné? Co je vůbec pravda? Otázky podobného rázu si začali klást mnozí filosofové i spisovatelé, mezi nimi například Karel Čapek (Noetická trilogie). Každý pak přichází s vlastní odpovědí.

Individuální talent autora a jeho poměr k dílu se stává náplní teorií expresivních. Ty pracují zejména s tvorbou romantickou. Výjimečnost se stala jednou z charakteristických známek romantismu, a to zejména u postav. Například jména postav lze klasifikovat jako romantická či realistická podle toho, zda vypovídají o svých nositelích (více v kapitole *Jméno literární postavy*).

Objektivní teorie pak nejvíce kopírují snahy poetiky věnovat se literatuře jako vědeckému objektu, jelikož se zabývají čistě dílem a jeho specifikami. Opírají se zejména o symbolismus, který znamenal v literárních dějinách přelom, ať už v pojetí prostředí, jmen či postav. Text se místo pouhého prostředníka příběhu stává kódem, jež čtenář musí rozluštit, chce-li pokračovat. Personifikovaná příroda stojí po boku odlidštěným postavám a jméno v sobě skrývá poselství. Vše se musí prozkoumat, zachytit, utřídit. Dílo se stává objektem teorií samo o sobě.

Samozřejmě, že zkoumat dílo bez zařazení do širších souvislostí se vždy neseťkávalo jen s úspěchem a pochopením. Formalisté (Propp) a později strukturalisté či sémiotisté (Barthes, Greimas) se často zaměřovali na formu. Nebrali přitom v potaz mnohé mimoliterární skutečnosti. Místo živého člověka tak někteří viděli postavu jako dynamickou formu, jiní jako funkci či jako systém sémantických rysů. Na rozdíl od pojetí realistického<sup>32</sup>, které považovalo postavy za imitace lidí, jež nabývají nezávislosti na událostech, v nichž žijí, lze je abstrahovat ze slovní struktury a diskutovat o nich mimo kontext (např. konstruovat jejich minulost a budoucnost a tím přesahovat hranice toho, co je o nich řečeno v textu), zmínění odborníci na postavy nahlíželi sémiotickými očima jako na verbální jednotky těsně spojené se slovní strukturou, „rozplývající se v textualitě“<sup>33</sup>, redukovali postavu na jednající osobu podřízenou fabuli a tím oklešťovali možnosti čtenářských interpretací.

<sup>31</sup> PSTRUŽINA, Karel: Atlas filosofie vědy. *E-LOGOS* [online]. 1999 [citováno 20. 12. 2014]. ISSN 1211-0442. Dostupný z <http://nb.vse.cz/kfil/win/atlas1/atlas3.html>.

<sup>32</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 40. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 42.

Nelze však popřít, že díky jistému odtržení od reality byli vědci schopni pohledět na literární svět s větším nadhledem. Strukturalisté například kritizovali tzv. charakter, a to jak jeho klasicistní pojetí, tak to „pohegelovské“ (viz kapitola *Historie literární postavy*). Realisté a marxisté podle nich dostatečně neoddelili texty umělecké od těch neuměleckých, což často vedlo k jejich dezinterpretaci. Fakt, že zmíněného rozlišení bylo zapotřebí, prokázali vědci záhy. Bylo totiž možné postulovat tzv. fikční svět, vyskytující se v uměleckých textech.

Fikční svět, ten, jenž je v textu konstruován autorem a během procesu četby rekonstruován čtenářem.<sup>34</sup> Nejedná se o svět reálný, nýbrž o sémiotickou entitu, v níž se střetává akt kreace s aktem recepce. Jako takový může však fikční svět být s tím reálným propojen. Už Aristoteles ve své *Poetice* popisuje tragédii jako to, co se stalo, nebo to, co by se stát mohlo. Josef Jungmann ve své *Slovesnosti* předkládá typologii fikčních světů na základě jejich vztahu ke světu reálnému a Mukařovský ve své studii *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty* říká:

„(...) to, do jaké míry bude skutečnost přítomna ve fiktivním světě díla a jak do tohoto světa bude převedena, nejenom ovlivňuje celou sémantickou strukturu daného díla, ale též může být považováno za distinktivní rys v žánrovém a časovém zázemí díla.“<sup>35</sup>

V úvahách Lubomíra Doležela se setkáváme s termíny extensionální a intensionální struktury fikčních světů, což současný literární teoretik a vysokoškolský učitel Bohumil Fořt ve své publikaci *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*<sup>36</sup> zjednodušeně vysvětluje jako problematiku toho, co je řečeno a jak je to řečeno. Extensionální struktura poukazuje na svět díla, v němž se něco odehrává a je parafrázovatelná mimo jazykové sdělení. Skladba intensionální odkazuje ke kódu, kterým je svět díla vytvořen, je od jazykového sdělení odvislá, jedinečná a souvisí s vlastností básnického jazyka poutat pozornost sama k sobě (poetická funkce).

Po odhalení fiktivnosti následovaly analýzy postav. Jedním z výsledků je rozčlenění postav dle stupně fiktivnosti. První místo v žebříčku zaujímá ta postava, která v díle utváří jinou (vypráví o ní příběh, píše o ní v deníku). Sestupně se pak řadí postavy uhnětené jinými, podle toho, jestli samy také měly podíl na vzniku postav či nikoliv. Tak například v pohádce, kde se v úvodu shromáždí děti kolem starého dědečka a ten začne vyprávět příběh o chudém

<sup>34</sup> HAVEL, Ivan. Fikční a vymyšlené světy. *Vesmír* [online]. 2004, 63 [citováno 20. 12. 2014]. ISSN 1214-4029. Dostupné z: <http://casopis.vesmir.cz/clanek/fikcni-a-vymyslene-svety>

<sup>35</sup> FORT, Bohumil: *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s. 84. ISBN 978-80-210-4694-8.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 90.

rybáři, který svým dětem na dobrou noc zpíval píseň o hodném králi, by dědeček mohl být označen za postavu prvního stupně fiktivnosti, rybář za postavu druhého stupně fiktivnosti a král za postavu třetího stupně fiktivnosti. Existují však postavy, které prostupují několik autorových děl (strýc Pepin) či putují mezi pracemi více tvůrců (Don Quijote), čímž mohou samozřejmě měnit i své pozice na hladině fiktivnosti.

Výše zmíněné oficiální rozdělení světa fikčního a reálného spolu s dalšími teoretickými i praktickými novinkami v literatuře 20. století znamenalo pro pojetí narativu a jeho složek významný posun. Odborníci se postupem času profilovali na základě svých poznatků, přesvědčení a předmětů zájmu.

Vesmés tak v rámci poetiky existují dva přístupy. Normativní (preskriptivní), jenž si klade za cíl nalézt a kodifikovat ideální model díla. Tuto skupiny lze dále dělit. Statická část (perativní) se snaží vytýčit jisté meze a důležité momenty. Část uzavřená hledá status quo u děl klasických, výběrových a často tvoří teoretické příručky. Norma bývá často spojována s termíny jako tzv. charakter, typ či postava-definice. Přístup „deskriptivních“ se věnuje popisu díla a jeho funkci. Skupina dynamická (apeirativní), stejně jako část otevřená, nehledá řád ani ideál, nevymezuje se proti postavě-hypotéze a zejména „otevření“ se věnují i aktuálním knižním novinkám<sup>37</sup>.

### 2.3 LITERÁRNÍ POSTAVA A NARATIVNÍ FIKCE

Narativní fikce neboli „*vyprávění určitého sledu fiktivních událostí*“<sup>38</sup> je další důležitá oblast, kterou je nutno blíže představit za účelem lepšího vyložení postavy v celkovém systému poetiky.

Rimmon-Kenanová popisuje vyprávění jako:

„*Komunikační proces, v němž narativ je jakožto sdělení předáván autorem příjemci.*“<sup>39</sup>

Nutno zdůraznit, že zmíněný přenos sdělení mezi autorem a příjemcem v rámci vyprávění má jazykovou povahu, čímž se liší od jiných médií (film, pantomima či tanec).

U vyprávění předpokládáme existenci osoby, která mluví či píše a samotné vyprávění pak může být reálné či fiktivní, podle charakteru uváděných událostí. Událost je pak formulována jako:

„*(...) proměna jednoho stavu v druhý.*“<sup>40</sup>

<sup>37</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 9. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>38</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 10. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 11.

Jedná se o něco, co se odehrálo (skutečně nebo fiktivně) a co může být vyjádřeno slovním či dějovým substantivem. Událost děj buď posunuje dopředu, otevírá tak různé alternativy a stává se jádrem narativu, či naopak posun vpřed brzdí, je jeho katalyzátorem, průvodcem. Jednotlivé události tvoří mikrosekvence, jež se spojují v makrosekvence. Makrosekvence se pak zcelí v příběh. Mezi makrosekvencemi a příběhem lze rozeznat také tzv. linie příběhu, kterých může být více a často se kříží. Lze pak hovořit o hlavních a podpůrných liniích příběhu. V rámci narativní fikce pak kromě samotného vyprávění jako procesu produkce textu lze hovořit ještě o termínech fabule (příběh) a syžet (text)<sup>41</sup>.

Fabule, kterou lze mimo jiné definovat jako „*osu časové organizace*“<sup>42</sup>, označuje události abstrahované od jejich rozložení v textu, její uspořádání je chronologické, zahrnuje i účastníky událostí a je svým způsobem předmětem syžetu. Je to:

„*Fikční realita, v níž budou žít postavy příběhu a budou se odehrávat jeho události.*“<sup>43</sup>

Syžet je mluvená či psaná promluva, to, co slyšíme či čteme. Události se zde nevyskytují nutně popořadě, charakteristiky účastníků jsou rozprostřeny v rámci celého textu a všechny jeho jednotky prochází jakýmsi „*filtrem perspektivy*“<sup>44</sup> a jediné, co je přímo dostupné čtenáři, je text samotný. Autor je pak:

„*(...) agentem zodpovědným za produkci narativu a jeho komunikaci.*“<sup>45</sup>

O oprávněnosti předchozího rozlišení vypovídá fakt, že mnozí čtenáři jsou schopni příběh převyprávět, rozpoznat jeho varianty, poznat též fabuli v jiném médiu. Zejména to, že člověk je schopen identifikovat literární příběh převedený na filmové plátno, pantomimicky či tanečně podle Rimmon-Kenanové dokazuje, že lze fabuli abstrahovat od specifického stylu daného syžetu (Vančura) nebo třeba od jazyka, ve kterém je text napsán (čeština, angličtina).

Existují odborníci, kteří si kladou otázku, jak může být z omezeného množství základních struktur generováno nekonečné množství různých příběhů. Za účelem nalezení odpovědi využívají v rámci tzv. narativní gramatiky<sup>46</sup> hloubkový a povrchový strukturní model. Povrchová narativní struktura je syntagmatická, ovládaná časovými a kauzálními principy, zatímco ta hloubková, paradigmatická, využívá statické, logické vztahy mezi prvky. S pomocí příkladů z příbuzných jazykových struktur lze ukázat principy výzkumu na následujících větách: *Policisté zabili zloděje. Zloděj byl zabit policisty.*<sup>47</sup> Povrchové struktury

<sup>41</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 12. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 11,

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 18.



se liší, neboť předmět přímý se změnil na předmět nepřímý, ovšem struktura hloubková se nemění, jelikož pasívum je pouhou transformací aktiva. V souvislosti s postavami lze říci, že zatímco povrchová struktura hraje významnou roli u postav-definic, u postav-hypotéz je rozhodující právě rozbor struktury hloubkové.

Jak tedy na základě předchozí poznatků vymezit literární postavu?

Poetika se vyvíjela a stejně jako každá věda pohlížela i ona na objekt svého zájmu z různých úhlů. Praktické ohraničení uměleckých textů, specifika teorie fikčních světů, odklon od normy k popisu a rozlišení fabule a syžetu, i díky těmto pokrokům bylo možné dojít k jistému kompromisu.

Postavu lze definovat různě, podle toho, jaké hledisko se při procesu nejvíce uplatňuje. Ve vztahu k textu ji Rimmon-Kenanová formulovala jako:

„(...) *neoddělitelný uzel ve slovním uspořádání.*“<sup>48</sup>

Ve spojení s pojmem příběh hovoří o:

„*Neverbálních či preverbálních abstrakcích (konstruktech), které jsou od své textuality odděleny.*“<sup>49</sup>

Na jednu stranu lze říci, že postavy:

„(...) *jsou zčásti modelovány podle autorovy koncepce lidí, v tomto smyslu jsou lidské.*“<sup>50</sup>

Ovšem zároveň může být postava zkoumána čistě jazykově:

„*Shrme-li, postava je souborem informací, dynamickou složkou textu, subjektem Druhého...*“<sup>51</sup>

Není tak nutno striktně oddělovat postavu od mimoliterárních skutečností, jelikož (dle slov Seymoura Chatmana, 1978):

„*Přirovnání postavy k pouhým slovům je chybné (...) množství pantomim, němých filmů bez titulků, baletů ukázalo nesmyslnost takového omezení (...) Velmi často si vzpomínáme na fiktivní postavy, aniž bychom si vzpomněli na jediné slovo z textu, z něhož se zrodila.*“<sup>52</sup>

Na jednu stranu je postava:

„*Nositelem určitých vlastností, stavů a činností, hlavně však individuálního vědomí (i když není zjeveno v textu či je potlačeno) konstituujícího se ve vztahu k druhým, ke světu, k objektu.*“<sup>53</sup>

<sup>48</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 41. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž.

<sup>51</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 545. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>52</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 41. ISBN 80-7294-004-X.

Zároveň však nikdy neztrácela svůj znakový charakter a může být zkoumána také jako funkce či složka sémiotická.

Na začátku jsem zdůrazňovala sdělení, proces přenosu informace mezi autorem a čtenářem. V takovém případě je postava:

*„Typ subjektu budovaný prostřednictvím vypravěče či bez jeho prostřednictví v sérii výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací.“<sup>54</sup>*

Subjekt postavy je přítom:

*„(...) v díle textovou analogií člověka, skutečného nebo smyšleného.“<sup>55</sup>*

Pro adresáta je potom postava:

*„(...) konstruktem, který si čtenář sestavuje z různých údajů roztroušených v textu.“<sup>56</sup>*

K rekonstrukci takové postavy příjemcem dochází v tzv. procesu nominace synonymním s aktem čtení.

Ať už zvolím kteroukoliv z definic, vždy se v ní bude odrážet některý s důležitých principů literární teorie. Literární postava tak dokazuje nejen fakt, že zastává nezastupitelnou roli v literatuře, ale naplňuje i obsah poslední z mnou zvolených vymezení, které bych označila za nejuniverzálnější, a totiž:

*„Postava představuje takový prvek literárního díla epického i dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost.“<sup>57</sup>*

## 2.4 LITERÁRNÍ POSTAVA A VYPRAVĚČ

Asi nejdůležitějším ze všech vztahů vůči literární postavě je ten, který k ní zaujímá její tvůrce. Přístupy vypravěče k postavě se v průběhu času lišily. Dělo se tak v závislosti na době, žánru i individuálních vlastnostech a potřebách autora. Ve všech případech však zaujaté stanovisko postavu determinovalo.

Při pohledu na jednotlivá literární díla lze vypořádat dva základní přístupy vypravěče k práci. Buď se k tvorbě hlásí, nebo se snaží svou přítomnost v textu skrýt.

První typ lze označit jako vypravěče „bez těla“<sup>58</sup>, kteří se pohybují v rámci celého díla. Tito vypravěči se nemohou prokázat tváří, nemají status postavy, neprožívají příběh. Jsou to neosobní, neindividualizované mody vyprávění.

<sup>53</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 544. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 44. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>57</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 519. ISBN 80-7215-140-1.

Dokud však neosobní vypravěči, funkce bez vlastností, popisovali postavy zvnějšku, mohli být považováni za řádné prostředníky mezi autorem a čtenářem, za ty, kteří předkládají fakta. S postupem času se však z těchto vypravěčů stali všemocní bozi a stvořitelé, kteří v rámci své vševědoucnosti nahlíželi také do nitra postavy. Tehdy začali být nedůvěryhodní, jelikož postava, koncipovaná tehdy jako Druhý, ne-já<sup>59</sup>, nemohla být nikdy poznána úplně.

Vymezil se proto druhý typ vypravěčů, „s tělem“<sup>60</sup>. Narátor, který se vzdává své vševědoucnosti a vystupuje jako svědek, kronikář, přítel či bytost, která spoluprožívá příběh, vměšuje se do něj, navazuje dialog s postavami i čtenářem, získává vlastnosti, zkrátka se v textu subjektivizuje. Často je takový vypravěč charakterizován osobitým vypravěčským stylem.

Se změnami na poli vypravěčském přišly i nové kombinace a způsoby, jakým byla postava v textu realizována. Zde je nutno podrobněji rozebrat jednotlivé prostředky, jimiž je postava jako funkce textu zobrazována.

*„(...) typ subjektu budovaný prostřednictvím vypravěče či bez jeho prostřednictví v sérii výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací.“<sup>61</sup>*

Tak hovoří o postavě Daniela Hodrová. Co si ale pod explicitními a implicitními informacemi představit? Oba pojmy souvisí s funkcí literární postavy jako znaku. Přes veškeré uvedené definice postavy a veškeré zmíněné klasifikace totiž postava zůstává znakem a to:

*„(...) bez ohledu na dobu, v níž dílo vzniklo, tj. její znakovost není spjata jen s určitou etapou v literárním vývoji a s určitými literárními žánry, nýbrž je její konstantní charakteristikou.“<sup>62</sup>*

Signifiant (označující) literární postavy jako znaku pak tvoří veškeré explicitní údaje o její podobě, chování, činech, dále její jméno a řeč. Její signifié (označované) může být přítomno jednak explicitně (např. vypravěčovo hodnocení postavy, tzv. abstraktní charakteristika, charakteristika jinou postavou, sebecharakteristika, prožitky, vzpomínky či chování), jednak se může jednat o potenciální významy, jež se čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci.<sup>63</sup>

Vyjmenované explicitní a implicitní údaje, z nichž některé se objevují zpravidla jen jednou (popis těla), další se vracejí (jméno) nebo jsou nahrazeny jinými (například líčení

<sup>58</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 564. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 545.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 564.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 544.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 545.

<sup>63</sup> Tamtéž.

myšlenek, činů či pocitů nebývá zcela totožné), pak mohou být v textu zobrazeny mnohými způsoby. Realizace tak probíhá díky promluvě vypravěče o postavě, během dialogů a výroků jiných postav o ní, při monolozích, v rámci scénických poznámek či specificky.

Promluva vypravěče o postavě zahrnuje přímou charakteristiku postavy, popis zevnějšku postavy („vnější tělo“), ale také popis chování, jednání a myšlení postavy (vnitřní tělo). V textu je tato promluva snadno vysledovatelná. Její rozdělení nezávisí jen na literárním druhu a žánru, ale také na dobovém pojetí postavy. Například realismus o explicitní údaje velice dbal, zejména popis zevnějšku postavy se významně podílel na jejím celkovém zobrazení, a byla požadována koherence vnějšího těla s vnitřním, tedy oděv korespondující s profesí apod.

Popis zevnějšku se v textu běžně objevuje jen jednou, zpravidla na začátku. Může být však nadále upřesňován či modifikován, pokud postava prochází různými fázemi vývoje, střídá oděvy nebo třeba tělesně upadá. Více pozornosti bývá u vnějšího těla věnováno hlavním postavám, zatímco ty vedlejší někdy fyzický vzhled vůbec nemají.

I u popisu vnitřního těla dostávají větší přednost postavy hlavní, zatímco ty vedlejší bývají bez nitra. Popis nitra se však nachází v textu průběžně a prochází výrazným vývojem. Od detailní deskripce vědomí vševědoucím vypravěčem přes vylíčení činů až k popisu chování, kterého byl vypravěč svědkem.

Monolog probíhal původně vnější, graficky signalizovaný uvozovkami a dvojtečkou, což zřetelně odděluje vypravěče a postavu. Postupně byl však tento rámeček oslabován a přeměnil se na monolog vnitřní, dnes nejrozšířenější. V rámci vnitřního monologu dochází ke spojení monologu postavy s promluvou vypravěče. Autor zpočátku uvozoval monolog slovy „myslel si“ a podobnými výrazy, jimiž se stále snažil oddělit od postavy. Později se však ve spojení s proudem vědomí (Joyce, Faulkner) hranice vytratila a dovršená diskontinuita se stala znakem autenticity textu. Procesu napomohlo hojné užívání polopřímé a smíšené řeči.

V některých dílech však řeč přestala postavu charakterizovat, neboť se stala vizitkou vypravěče (Vančura, Tolstoj). Dalo by se říci, že postavy se způsobem řeči nelišily, jak říká Šalda:

*„Řeč postav se vzpíná do výšin těchž metafor, ve kterých si libuje vypravěč.“<sup>64</sup>*

Specificky lze postavu profilovat prostřednictvím zápisníků, diářů, dopisů, dotazníků či podobných médií, kam lze vložit potřebné svědectví.

<sup>64</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 584. ISBN 80-7215-140-1.

Přechod od vševědoucího vypravěče k tomu „s tělem“ se tedy projevil i v tom, jaké prostředky z výše zmíněných autoři volili pro realizaci postavy v textu. Ruku v ruce s těmito změnami byl také kladen nový požadavek na čtenáře. Původní realistické pojetí postavy totiž po příjemci nevyžadovalo prakticky žádnou aktivitu. Realistické postavy také umožňovaly doplnit ingardenovská místa nedourčenosti:

*„(...) což ve svém důsledku znamená, že každý čtenář tím, že při své konkretizaci postavy postupuje a doplňuje si místa nedourčenosti po svém, konstruuje de facto poněkud jinou postavu.“<sup>65</sup>*

Ovšem kompaktní a normativní realistický model v této oblasti zdaleka nenabízel takové možnosti jako pozdější hypotetické postavy.

Přímá (abstraktní) charakteristika tedy vychází z módy, je nahrazena vnitřním monologem, později dokonce přichází nekomentované líčení chování a činů postavy, z níž se stává cizinec. Vypravěč se vzdává své nadvlády nad událostmi. Jen se o postavě dohaduje, o jejích domněnkách, úvahách, představách.

Ve 20. století se pak hlasitý vypravěč svým způsobem vrací k pojetí postavy jako ke Druhému, ne-já, když ji popisuje pouze z vnějšku, aniž by naznačil cokoli týkajícího se jejího nitra a tím otevírá nekonečnou možnost postavu interpretovat. Na druhou stranu se tak například v romantismu vytvořila jistá „schematická kliše“, jež prozrazovala čtenáři závěr. Postrealisté těchto klišé dokázali využít a záměrně očekávané závěry porušovali, čímž oživovali zaběhlé struktury, ovšem riskovali přitom, že zklamou čtenářovo očekávání.

Postava jako Druhý, ne-já, patří k dalším výrazným kapitolám typologie literární postavy. Ve 20. století vrcholila tendence vytvořit co nejkomplexnější pojetí postavy. Ta byla vytvářena jako perfektní zrcadlo živé bytosti. Vývoj souvisel s iluzí úplné poznatelnosti člověka, Druhého, nahlíženého jako objekt. Daniela Hodrová však poukazuje na fakt, že postava jako Druhý, ne-já, lze být nahlédnuta jen zvnějšku (ostatek tvoří naše domněnky a představy). Proč se tedy autoři dlouhou dobu zaobírali postavou jako objektem? Příčinou je především autorova „distance“ od „Druhého“ a možnost završit v textu osud postavy:

*„Postavě na rozdíl od autora nescházejí momenty završenosti (...)“<sup>66</sup>*

Daniela Hodrová odkazuje k Bachtinovi, podle něhož mnozí autoři, kteří nemohli psát svůj vlastní příběh, převedli svoje tužby na fiktivní postavy a upravili/přeměnili/dokončili jejich osud namísto svého:

<sup>65</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 523. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 545.

*„Nemožnost autorského subjektu uchopit a završeným způsobem v díle pojmout vlastní já vede podle Bachtina k projekci autora do druhého, do postavy.“<sup>67</sup>*

Po dokončení díla se však z postavy - objektu může stát postava - subjekt, neboť se vědomí hrdiny stane součástí vědomí autora, autorského subjektu.

S vývojem vypravěče se však posunuje i postava na ose objekt – subjekt blíže opačnému pólu, tedy subjektu.

*„Jako Druhý, ne-já, zůstává postava (nejedná-li se o postavu autobiografickou) vždycky nepoznatelnou, poznatelnou nanejvýš zčásti a iluzorně, nikdy nepřestává být (neopájí-li se vypravěč iluzí o vlastní vševědoucnosti a moci nad postavou - vlastním výtvořem) svým způsobem postavou s tajemstvím.“<sup>68</sup>*

Existuje-li vypravěč „s tělem“, je nutno vzdát se myšlenky na absolutní poznání postavy, Druhého. Milan Kundera označuje postavu za „*imaginární bytost*“ či „*experimentální ego*“<sup>69</sup> a podle Daniely Hodrové:

*„ (...) polemizuje tak s pojetím postavy jako druhého (napodobeniny živé bytosti), přesto ale, byť neznáme tvář postavy nebo její minulost, může být pro nás živá.“<sup>70</sup>*

Postupně se tak moderní snahy odráží v praxi i v teorii a lze prohlásit, že mnohé postavy jsou:

*„ (...) ani ne tak lidskými typy z masa a krve, nýbrž spíše jen pouhými opěrami stavů někdy ještě neprobádaných, s nimiž se setkáváme ve vlastním nitru.“<sup>71</sup>*

Vzniká moderní neúplně determinovaná postava, jež do děl vstupuje ve fragmentární podobě. Vypravěč se posléze snaží o její rekonstrukci. Celek postavy se však ztrácí v nekonečnu.

*„Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, pravdivě zobrazitelný právě jen ve své procesuálnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.“<sup>72</sup>*

Samozřejmě, že po svržení tichého vypravěče („bez těla“) z ústřední pozice se všichni autoři nepustili stejnou cestou. Mnozí pokračovali v tvorbě s vševědoucím vypravěčem, jiní nitro postav nepopisovali (Vančura, Hemingway), další duševní rozpoložení postavy představovali pomocí proudu vědomí či hlediska postav (Čapek, Faulkner) a někteří svá sdělení o vnitřním světě postav relativizovali doplňujícími výrazy (domnívám se, myslím si),

<sup>67</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 545. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 528.

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 528.

<sup>72</sup> Tamtéž.

mnohdy také rezignovali na svou anonymitu týkající se autorství, ačkoliv s tělem, zůstali vševědoucími. Na rozdíl od svých neviditelných kolegů však mnohdy operovali s ironií a nadhledem a rovněž připustili, že postavy jimi vytvořené slouží jako nástroj k něčemu jinému (Kundera, Mann).

Každopádně se postupně z objektivita a úplnosti stává subjektivita a fragmentárnost. Od románu postav (vševědoucí vypravěč, popis vnější, vnější monolog, řeč postav) autoři přecházejí k románům - promluvám (vypravěč s tělem, vnitřní monolog, specifický jazyk autora). Je projevem zájem o jednotu stylu a prožívání a pohled subjektu vypravěče je mnohdy důležitější než sama postava.

Autobiografická díla pak tvoří skupinu vývojem ohroženou, neboť autor autobiografie na sebe nemůže pohlédnout jinak než jako na „Já“, tedy ne na „Druhého“, tedy ne na objekt (objektivně). Dochází zde tedy k diskontinuitě postavy. Ovšem autobiografické texty se vždy vztahují ke světu reálnému více než k tomu fikčnímu, pohybují se na hranici textů uměleckých, proto se na ně nutně nemusí vztahovat veškeré literární trendy a zákony.

## 2.5 JMÉNO LITERÁRNÍ POSTAVY

Hlavní princip jména spočívá v jeho schopnosti vypovídat o nositeli. I v případě literární postavy je tedy základní funkcí jejího pojmenování právě ta identifikační. Jméno se výrazně podílí na tom, jakým způsobem probíhá percepce postavy. V následujícím oddílu se pokusím přiblížit teorie, které se tímto fenoménem zabývají.

*„Jméno představuje důležitou součást charakteristiky postavy (a to i v případě, kdy schází), přitom mnohem více než jiné prvky této charakteristiky ovlivňuje i další složky literárního díla.“<sup>73</sup>*

Takto uvozuje příslušnou podkapitolu Daniela Hodrová. Mezi prvky, na něž jméno působí, pak autorka uvádí složku zvukovou (jméno tvoří opakující se zvukový komplex, a tudíž se stává součástí fonetické roviny textu). Dále zařazuje složku tematicko-syžetovou (jméno se může stát tzv. leitmotivem; text zahrnuje „příběh“ jména nebo pojmenování hraje určitou roli v rozvoji syžetu). Zmiňuje také smysl díla (jméno se podílí na výstavbě textu jako celku).

Bez pochyby je důležitý samotný proces vzniku jména postavy. Zpravidla je zde hlavním činitelem vypravěč. Významnou roli však hraje také období, v němž jméno vzniká. Akt pojmenování postavy může buď textu předcházet, nebo se stát jeho součástí. V prvním

<sup>73</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 599. ISBN 80-7215-140-1.

případě bývá jméno dílem empirického autora. Ten mnohdy zanechává rukopisy, poznámky či jinak dokládá zrod a proměny jména postavy a vlastně tím vypovídá i o poetice díla. Často se s tímto typem pojmenování setkáváme v souvislosti se jmény osob skutečných. Popsaný způsob také slouží ke vzbuzení dojmu autenticity. Vzniká-li jméno až v textu, naopak tím autor podporuje fiktivnost postav. Hledá jméno před očima čtenáře, přímo mezi řádky.

To, jakým způsobem jsou jméno a postava s ním spjatá vnímány, též ovlivňuje fakt, kdy se čtenář poprvé s pojmenováním setkává. Až do 20. století se jméno velice často objevovalo již v samotném titulu díla. Už to vypovídalo o jeho důležitosti. Později byl tento přístup nikoliv zavržen, ovšem postupně upravován a eliminován. Přesto se dá konstatovat, že jméno jako takové, a to zejména v minulém století, nabralo ještě na větším významu.

Zatímco v předcházejícím období jméno objevující se v názvu díla často pouze odkazovalo k hrdinovi bez vedlejších (jazykových či jiných) záměrů, od 20. století se pohled na funkci jména v titulu změnil. Nemizí sice běžná jména (*Markéta Lazarová*), ovšem přichází na řadu i připojující se antiiluzivní gesta (M.Firsch: *Mé jméno budiž Gantenbein*). Literatura se také potýká s antiiluzivními jmény jako takovými (např. mytologičtí dvojníci, kteří zaujímají pozici určitých interpretací postavy - *Odysseus*). Objevuje se také metaforické zastoupení (*Povětroň*). Mnozí spisovatelé vytvářejí jména zvláštního zvukového charakteru (*Hordubal*). Nakonec přichází na řadu i etymologie (*Métův život v obrazech*)<sup>74</sup>. Jméno se stává důležitou sémantickou složkou díla a to, co naznačuje, se odráží v jeho celkovém pojetí.

Není možné opominout samotnou motivaci vypravěče k tomu, proč dané postavě přidělil právě ono konkrétní jméno. Často bývá inspirován charakterem postavy. Pojmenovává ji pak za účely různorodými (alegorie, satira). Jméno také může být spjato s více body než čistě s postavou. Může odviset od syžetu, kdy postava vstupuje jako neznámý a během děje hledá své jméno, což je zároveň i příběhem. Někdy se jméno mění v závislosti na potřebě děje a na proměnách postavy.

Motivace bývá stejně tak patrná, jako zastřená. Někdy dokonce úplně chybí. Jména se však často jako nemotivovaná pouze jeví (působí jako ze života). Ve většině případů, jelikož se vždy jedná o fikci, se však nakonec ukáže, že ve skutečnosti podnět pro pojmenování existuje, je jím totiž cíl, k němuž má postava dospět.

Jména se někdy mohou jevit lhostejně, ovšem tím neztrácejí výpovědní hodnotu. Hovoří o obyčejnosti svého nositele. Pro celkovou poetiku díla tak mají stejnou cenu jako ta, která:

<sup>74</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 599. ISBN 80-7215-140-1.



„(...) dávají svou souvislost různě výrazně najevo v závislosti na žánru – nadčasová, komická, satirická, parodická, alegorická.“<sup>75</sup>

Čistě nemotivovaná jména byla požadavkem u realismu (především u sociálního realismu). Takto zvolené tituly o svých nositelích neprozrazovaly nic, pouze svědčily o jejich všednosti. I v realistických románech však vystupují postavy s tajemstvím, jejichž pojmenování bylo motivované, a překračovalo tak stanovený postup.

Mnohdy také nastává zdvojení jmen, ať už parodické, groteskní, snižující (dvojník je např. trpaslík) nebo fatální (dvojník rozhoduje o osudu prvního). Jména dvojníků mohou být stejná či podobná. Tehdy se základní funkce jména (identifikační) mění na úlohu charakterizační.

Jméno postavy má samozřejmě i svoji poetiku. Daniela Hodrová dělí pojmenování na romantická a realistická<sup>76</sup>.

První typ lze charakterizovat jakousi zastřeností, záměrně vytvořeným napětím mezi jménem a charakterem postavy. Motivovanost zde není zpočátku zřejmá, často bývá záhadou využívanou příběhem. Až postupně se tajemství vyjevuje, často však ani na konci nedochází k úplnému objasnění (ambivalentní charakter postavy). K těmto postavám autorka řadí např. následující: hrabě Monte Christo, pan Jekyll a pan Hyde, Golem. Často se objevují i zdvojená pojmenování jako William Wilson či Daniel Dupont.

Druhá větev se projevuje lhostejností ke svému nositeli (nemotivovaností). Ta však může být pouze zdánlivá a i tento typ se může blížit tomu romantickému, pokud je některá vlastnost realistické postavy příliš vyzdvihována. Hodrová poukazuje např. na Raskolnikova (rozkol).

Zásadním rozdílem mezi výše zmíněnými typy pojmenování je jejich výpovědní hodnota a jejich zapojení do celkové struktury díla. Jméno realistické nebývalo nápadné ani mluvící ani defektní, potlačovalo vztah k nositeli, skrývalo svou fiktivnost, kladlo si za cíl na sebe neupozorňovat. Takový charakter:

„(...) ve svém důsledku znamenal, že jméno postavy nemohlo být klíčem k jejímu pochopení a ještě méně se mohlo podílet na smyslu díla.“<sup>77</sup>

Oproti tomu jména romantická navozovala jistou atmosféru, anticipovala vývoj příběhu, korespondovala s duchem díla, souvisela s jednotlivými vrstvami díla apod., přičemž byla volena rozvážně a mnohdy odhalila svou motivovanost a jednotlivé vazby až v průběhu četby.

<sup>75</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 603. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 599.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 610.

Objevují se ovšem i situace, kdy jméno postavě přiděleno není. I takovým způsobem může vypravěč cosi naznačit. Někdy je však v takovém případě autor svázán čistě požadavky žánru. Například v Dykové novele *Krysař* hlavní postava nedostala žádné přízvisko, ovšem nestalo se tomu za účelem vyjádření její obyčejnosti. Naopak:

*„(...) krysař je bytost každým coulem neobyčejná, výjimečná a jeho individualita je maximálně výrazná,“*<sup>78</sup>

jeho anonymita se stala součástí poetiky žánru:

*„Máme před sebou symbolickou postavu podobnou Jedermannovi či Smrti ze středověkých frašek, alegorií, tanců smrti, v nichž jména – vlastnosti (postoje) a jména – profese jsou součástí poetiky žánru.“*<sup>79</sup>

Postava bez jména se nalézá také v textech, kde se uplatňují zájmenné formy první, třetí či druhé osoby. To se nutně netýká pouze biografických děl. Anonymita může být motivován záměrnou zastřeností a dvojznačností narativu (ty – čtenář, postava, vypravěč) či nadčasovou stylizací příběhu.

Bezejmennost postavy může též svědčit o ztracené, neexistující identitě postavy. Taková postava mnohdy pozbývá tváře i částí těla. Jméno se zúží na mnohoznačnou iniciálu (K v románu *Zámek*) nebo na kód označující zredukovanou figurínu.

Ovšem i pokud se jméno objevuje v plném rozsahu, hrozí fyzické rozplynutí postavy. Často se opakující pojmenování se stává tzv. zvukovým gestem<sup>80</sup> a jako takové zůstává aktérem jazykové performance, zatímco obrysy postavy, její vzhled, tvář, tělo, to vše se ztrácí. Postava pozbývá tělesnosti.

Shrnu-li zmíněné teoretické poznatky, jméno v literatuře primárně slouží k identifikaci postavy, je však propojeno i s dalšími složkami díla. Akt pojmenování postavy probíhá dvěma způsoby, a to mimo text, nebo jako jeho součást. V prvním případě je podporován pocit autenticity, v druhém se klade důraz na fiktivnost. Jména mohou být motivovaná, což je častější, nebo bez zřejmého podnětu, jak bylo vyžadováno například v socialistickém realismu. Tituly motivované nějakým způsobem vypovídají o svém nositeli. Mohou to být jména mluvící nebo pojmenování působící jako znak. Podobně lze typy jmen rozdělit na romantické a realistické, přičemž romantické se vyznačují napětím a realistické lhostejností. Jméno také uvedeno být nemusí, popř. může být neúplné. Tehdy je nutno zjistit, jedná-li se

<sup>78</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 606. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 606.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 617.

o skutečný záměr vypravěče, potvrzuje-li bezejmennost ztracenou existenci postavy, nebo zda není věc zapříčiněna jinými (žánrovými, stylizačními) potřebami.

## 2.6 POSTAVA-DEFINICE, POSTAVA-HYPOTÉZA

V předchozích kapitolách jsem se mnohokrát zmínila o současném členění literárních postav na dva proudy, a to na postavy-definice a postavy-hypotézy. Klasifikaci do poetiky vnesla teoretička Daniela Hodrová. Následující řádky tedy věnuji podrobnější charakteristice obou kategorií. Zaměřím se také na tzv. heroičnost v literatuře a na problematiku postavy ústřední.

Za účelem členícího systému postav na „definice“ a „hypotézy“ je nejprve zapotřebí připomenout, že postava je v takovém případě pojímána jako znak.

Pojetí znaku pak existuje saussurovské, dvojčlenné, kde je za znak považovaná jednotka složená jednak z nositele významu, jednak z významu samotného. Opřu-li se o příklad z knihy *Na okraji chaosu*, pak postava dělníka prostupující většinu budovatelských románů je všeobecně platným nositelem významu, kterému je v konkrétním díle přidělen i konkrétní význam<sup>81</sup>. Saussurovské pojetí znaku, díky své schematičnosti, ve většině případů odpovídá postavám-definicím.

Naopak jednočlenné pojetí znaku Ch. S. Peirce, kde znak vystupuje pouze jako nositel významu a samotné významy jsou mu přiřazovány až v procesu sémiózy, se uplatňuje u postav-hypotéz. Toto pojetí je dynamické a zdůrazňuje úlohu vnímatele, neboť jednotky nabývají své znakovosti buď v textu, nebo během čtenářské interpretace. Někdy dokonce proces sémiózy zůstává nedokončen a význam zůstává otevřený, což je u postav-definic vyloučeno<sup>82</sup>. Postavu-definici navíc Hodrová vymezuje takto:

*„V její vyhraněné podobě ji lze charakterizovat jako beze zbytku vysvětlitelnou, explicitní, plně v textu determinovanou.“<sup>83</sup>*

Tyto postavy vstupují do díla jako hotové, dvojčlenné znaky, které se vždy liší svým signifiant i svým signifié.

Mezi tento soubor postav lze zařadit tradiční realistické postavy (charakter, typ, psychologická postavy), stabilizované typy (*tippi fissi*) z *commedia dell' arte*, postavy pokleslých románů (dobrodružné, s tajemstvím), alegorické postavy, pro něž platí:

<sup>81</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 546. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 546.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 547.

„(...) absolutní předvídatelnost chování postav, které je plně či dostatečně v souladu s literárním psychologismem a tradičním pojetím určitých lidských a sociálních typů.“<sup>84</sup>

Následující pasáž částečně odkrývá vztah postav-definic k vypravěči:

„Schematizovaná postava má sice pevné kontury svého typu, ale uvnitř je prázdná, není individualizovaná, je právě jen zosobněnou funkcí (mstitel, loupežník), nemá nitro (nanejvýš nitro pojednané v rámci ustáleného typu), často neměnný typ zafixovaný tradicí, bez tajemství, nemá nezjevený vnitřek, buď je prázdná (tam, kde jsou pouhou funkcí, hrají jedinou roli) nebo má nitro beze zbytku zveřejněné prostřednictvím vševědoucího či skrytého vypravěče.“<sup>85</sup>

Narátor se většinou pohybuje v textu bez těla, popisuje postavu jako objekt, často pouze zvnějšku, ovšem vždy plně zakončuje její osud, postava je pro něj totalita:

„(...) celek hotový ve chvíli tvorby a do díla jakoby pouze přenesený;“<sup>86</sup>

či:

„(...) formálně sémantická struktura, která vstupuje do díla hotová nebo se v něm plně završuje jako znak v díle beze zbytku odhalující své významy.“<sup>87</sup>

Signifíe postavy-hypotézy je otevřená přímo v díle, nejde o totalitu, o završený celek. Naopak, jedná se o otevřenou strukturu, kterou se pokoušejí uzavřít (interpretovat) vypravěč, jiné postavy i čtenář. Aktivizace adresáta, mnohdy v díle tematizovaná, bývá významnou složkou textů s postavou -hypotézou:

„Postava může pro čtenáře, ale i pro ostatní postavy v díle, nabývat různých významů, přičemž tato její otevřenost je součástí autorské strategie a často se v díle tematizuje. Množstvím potenciálních významů postava-hypotéza vytváří jakousi asymetrii postavy jako jazykového znaku.“<sup>88</sup>

Chování postavy-hypotézy bývá nepředvídatelné, často v rozporu s literárním psychologismem a tradičním pojetím určitých sociálních norem, vyniká neočekávaností, nechybí u něj momenty překvapení, není vždy nutně motivované, jak podotýká Hodrová.

„Charakterizujeme ji jako vysvětlitelnou jen částečně, ne zcela explicitně, neúplně determinovanou.“<sup>89</sup>

Vztah autora k souboru postav-hypotéz se liší od skupiny předcházející, neboť hypotézy nikdy nemohou být spjaty s vypravěčem vševědoucím. Vypravěč bývá hlasitý,

<sup>84</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 557. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 555.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 556.

<sup>87</sup> Tamtéž.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 546.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 547.

s tělem, případně nedává svou vševědoucnost najevo. Mnohdy se též jedná o vypravěče, který postavy veřejně a záměrně prohlašuje za své výtvořky a účelně se vyhýbá završení jejich osudu, aby například přiměl čtenáře k hlubšímu zamyšlení:

*„Autor se snaží prostřednictvím podobného pojetí postavy uchopit proces myšlení jako nezavršený, chaotický, protikladný, pravdivě zobrazitelný právě jen ve své procesualnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě.“<sup>90</sup>*

Postavíme-li tedy vedle sebe „definice“ a „hypotézy“, pak zásadní rozdíl spatříme v tom, že zatímco „definice“ jsou do textu přeneseny jako hotové celky (popř. jsou završeny až v díle), „hypotézy“ jsou pouhými torzy, jež vstupují do textu v neurčité, fragmentární podobě, autor se je pak snaží rekonstruovat, ovšem mnohdy k završení nedochází.

Postavy-hypotézy jsou otevřeny mnohem širšímu spektru interpretací, často lze hledat odpovědi mimo samotný text. Poslední dobou se však čím dál častěji tento přístup aplikuje i na díla s postavami-definicemi. Hodrová však argumentuje:

*„Dílo samotné ale s touto významovou otevřeností nepočítá a nejsou v něm znaky, které by čtenáře k hypotetickému chápání vybízely, které by je programovaly.“<sup>91</sup>*

Dodává, že dnes se „hroutí“ i stabilní postavy jako například Oblomov, aniž by se bral zřetel na to, který text lze interpretovat různě a který byl zamýšlen jen s jediným cílem.

Jinak lze zdůraznit, že zatímco postava-definice je:

*„(...) beze zbytku vyjádřená ve své promluvě a v promluvě vypravěče o ní, žádnými potenciálními významy tento pevný a jasně vymezený tvar nepřesahující,“<sup>92</sup>*

pro postavu-hypotézu platí že:

*„(...) přes svůj zdánlivě pevný tvar odkazuje k dalším, potenciálním významům, a není tudíž v promluvě postavy ani vypravěče, dvojznačné a modalizované, v úplnosti vyjádřena.“<sup>93</sup>*

Historicky se jako první uplatnily postavy-definice, ovšem už s příchodem rytířských románů a dalších problematizujících postav se pomyslná čára posunula na ose směrem k hypotéze. Rytíř, jenž se zpronevěřil svému poslání, fatální žena, tulák, loupežník, dvojník, kouzelník, cizinec, extrémní podoby Druhého, ne-já, postavy s tajemstvím, nezavršené, dynamické, neucelené, postavy, které nikdy neztratí svou identitu, zůstávají subjekty a momenty překvapení s nimi spjaté je přibližují hypotéze.

<sup>90</sup>HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 556. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>91</sup>Tamtéž, s. 546.

<sup>92</sup>Tamtéž, s. 556.

<sup>93</sup>Tamtéž.

Detektivní žánr znamenal další krok na pomyslné ose. Postavu vraha lze považovat za subjekt, zatímco oběť se po své smrti stává objektem vyšetřování (díla). Vrah, jakožto postava s tajemstvím, může být po celou dobu považována za hypotetickou, ovšem v závěru musí dojít k rozuzlení případu, tedy k odhalení tajemství a hypotetizace se vytrácí. To ovšem neplatí u nepravého detektivního žánru, v němž ke kýženému rozluštění záhady v závěru nedochází, tudíž prostor pro hypotetizaci zůstává.

Tatáž volba, rozklíčit tajemství, či je ponechat, existuje u postav v rámci fantasy (fantom, upír, vlkodlak, duch, dvojník, ožívající předmět). Lze uvažovat nad nadpřirozenou interpretací události, stejně tak nad vysvětlením prostým, přičemž toto „ambivalentní vidění“ je v textu často tematizováno.

Postupem času se nejen upustilo od potřeby dojít k definitivnímu konci s jedním jednoznačným a zcela postačujícím vysvětlením, dokonce ani nestačilo nastolit záhadu a nejistotu. Tématem se stal samotný proces poznávání, jelikož postavy, které se nechaly otevřené, neucelené, nebyly zcela odhaleny, otevíraly možnost různým interpretacím díla.

Vznikaly tak například noetické varianty řídící se ideou Ivana Klímy:

*„Každé myšlenky odpovídá někde skutečnost.“<sup>94</sup>*

Autoři tvořili postavu před očima čtenáře, ze střípků skládali mozaiku, ne však obraz. Postavy-definice pak přetrvávají jako nositelky idejí či aktivit v podobě postav kolektivních, tzv. hromadný agenc (revoluční dav či armáda). Dochází k odlidštění postav (postava-stroj) a naopak ke zlidštění věcí (stroj-člověk), stupeň modalizace klesá, objevují se i postavy-aluze, tedy varianty a modifikace známých literárních postav (Don Quijote).

Rimon Kennanová poukazuje na práci současného literárního teoretika a sémiologa B. Hrushovského, který na postavu nahlíží jako na „stromovou strukturu“ neboli hierarchii, v níž:

*„(...) vše je uspořádáno do kategorií s rostoucí integrační silou a spojení dvou či více detailů uvnitř jedné kategorie může vytvořit elementární strukturu.“<sup>95</sup>*

Každodenní návštěva postavy u matky a každodenní hádka postavy s matkou mohou být tím pádem propojeny a zobecněny na vztah postavy k matce v podobě ambivalence. Složky mohou podléhat více než jedné struktuře (hádky s matkou mohou být spojeny s dalšími hádkami apod. a zobecněny na vznětlivou povahu). Pojetí vztahu k matce pak může být spojeno se vztahem s přáteli apod. a přispět k tvorbě obecnějšího rámce vztahu postavy k lidem.

<sup>94</sup>HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 553. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>95</sup>RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 45. ISBN 80-7294-004-X.

V rámci „stromové struktury“ jsou pak nejlépe vidět hlavní principy koheze textu. Soudržnost bývá zajišťována opakováním (stejný povahový rys), podobností (chování při různých příležitostech), kontrastem (ambivalence) či též implikací (logikou)<sup>96</sup>.

Druhy implikace se donedávna zabýval australský profesor Gerald Garvey, který podle Kennanové hovoří o třech různých souborech atributů ovlivňujících kohezi textu. Jde o složku fyzických atributů implikujících psychologickou atributivní propozici (např. kouše si nehty čili je nervózní), dále o soubor psychologických atributů spojených s dalšími psychologickými propozicemi (nenávidí otce, miluje matku čili má oidipovský komplex) a nakonec o složku psychologických a fyzických atributů implikujících jinou atributivní propozici (vidí hada, dostane strach, tudíž se bojí hadů).<sup>97</sup> Na základě všech složek soudržnosti textu se vytvoří jednota postavy. Ta může tkvět i v její rozličnosti.

Samozřejmě, že věnovat stejný prostor všem postavám vyskytujícím se v textu by z hlediska náročnosti na jejich komplexnost nebylo možné. Ve většině děl tak dochází k ohraničení manévrovacího prostoru pro jednu či několik postav ústředních, zatímco zbytku není věnována taková pozornost. Postavy vedlejšího plánu často slouží jako účelné objekty, mnohdy se jedná o postavy-definice popisované pouze zvnějšku, tvoří jakousi kulisu, součást prostředí, nelze nahlédnout jejich nitro, mohou být nositeli typické vlastnosti (lupič, mstitel), zasáhnout v pravý čas a nasměrovat hlavní postavy podle chuti autora apod. Postavy tohoto typu mohou v textu fungovat jako analogie, paralely či spojení:

*„Postava nikoliv sice bez vlastností, ale s vlastnostmi standardními, žánrem předem danými, tu funguje jako scelující postup, zcela zřetelný například u navlékací kompozice (pikareskní román, dobrodružný román).“<sup>98</sup>*

Typická je také postava rezonéra v antickém dramatu (vyprávěli o událostech, které se odehrály před dějem), poslové, dobrodinci, průvodci, ti jsou spjati jen s určitou částí a funkcí v textu:

*„Často je symbolem božská prozřetelnost, která příběh obrací jiným směrem.“<sup>99</sup>*

Mnohdy se syžet opírá o pohyb centrální postavy mezi těmi vedlejšími, z čehož vyplývá statické pojetí postav vedlejších oproti dynamickému chápání postavy ústřední. Postup pohyblivého „hrdiny“ má pak scelující funkci. Koherenci zajišťuje i postava paralelní (její příběh je paralelní k příběhu postavy hlavní), zatímco však v některých dílech paralela napomáhá k rozklíčování událostí, jinde záměrně navozuje chaos. Vedlejší postava také může

<sup>96</sup> RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, s. 47. ISBN 80-7294-004-X.

<sup>97</sup> Tamtéž.

<sup>98</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 557. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>99</sup> Tamtéž.

stát v centru událostí. Může se jednat o toho, k němuž všichni směřují, tedy být pojítkem pro všechny ostatní (Golem).

*„Hlavní postava se sjednocující kompoziční funkcí a časový průběh jako by byly obranou před chaosem, vládnoucím všude tam, kde se v textu hemží množství souřadných postav a kde text s chaotickou kompozicí (kompozicí bez zjevného, snadno uchopitelného řádu), text stále se tvořící, do něhož vstupují nové a nové postavy (jiné třeba mění jména), je svého druhu analogií světa samého, který, jak napsal L. Klíma v deníkovém záznamu*

*23. května 1921, nebyl stvořen, stále se tvoří.“<sup>100</sup>*

V souvislosti s hlavní postavou je však nutno podotknout, že jednak může zastávat silnou centrální pozici, směřovat k nalezení své identity a smyslu života, podporovat svým jednáním uspořádanou kompozici a být hrdinou v pravém slova smyslu. Zároveň však může být jeho ústřední pozice otřesená, lze se setkat se skandalizovanou postavou, oslabenou, deheroizovanou, jež ztratila svou identitu a pohybuje se v rámci chaotické struktury textu.

A je to právě heroičnost postavy, která se postupem času ukázala jako ne vždy splnitelná podmínka, chce-li autor své postavy více přiblížit lidským typům a vzorcům jejich chování. Už klasicistní hrdina, „charakter“, byl sice přijímán a obdivován, ale zároveň jeho vznešené činy nemohly „obyčejným smrtelníci“ z řad diváků přijmout za své. Byl to Lessing, kdo žádal:

*„ (...) aby byl hrdina stejného zrna, jako jsme my a byl stržen z nebe na zem, čímž žádal individualizaci.“<sup>101</sup>*

Heroičnost ovšem vylučuje postavu-hypotézu, naopak souhlasí s centrálním postavením hrdiny v díle a vzdaluje postavu čtenářskému subjektu.

*„Hrdina je bohatě individualizovaný subjekt, sebeidentický a završený, projevuje se činy, v hierarchii postav zaujímá středové postavení.“<sup>102</sup>*

To ve většině případů odpovídá postavě-definici. S nástupem moderního pojetí románu tak autor nejen abstrahuje od své vševědounosti, ale ústřední postavy deheroizuje, tedy zbavuje je hrdinství v tom smyslu, v jakém bylo do té doby chápáno. Setkává se tak čím dál častěji s postavou typu:

*„ (...) člověk s vlastnostmi málo výraznými, v krajnosti bez vlastností, neindividualizovaný (či jen nepatrně), zřetelně tíhnoucí k potlačení subjektivnosti (blíží se věci).“<sup>103</sup>*

<sup>100</sup>HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 539. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 533.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 594.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 594.



Osud ne-hrdiny není výjimečný, postava se projevuje spíše řečí než činy, často se objevuje v epizodické roli, ovšem zaujímá i pozici centrální (Švejk).

Fakt, že literatura náhle pracuje s postavami ne-hrdiny, však neznamená, že jsou tyto postavy jako nehrdinné vnímány čtenářsky. Možnost otevřeně, mnoha způsoby, interpretovat moderní díla a tudíž i postavy z hlediska poetiky označené za ne-hrdiny, totiž umožňuje se na jejich činy, volby a jednání dívat z různých úhlů a mnohdy odhalit, že jakkoliv teoreticky jednaly nehrdinně, praktické životní podmínky, které jim autor, fikční svět a jiné podmínky dovolily, způsobily, že lidsky (sestoupily již z nebe na zem) se hrdinně zachovaly.

### 3 SLEDOVANÉ PARAMETRY

Přehled teoretického zkoumání literární postavy podaný v předchozích kapitolách poslouží následujícím odstavcům jako základní stavební kámen. Pro zamýšlenou analýzu několika postav z per tří autorů české prózy se židovskou tematikou, konkrétně Jiřího Weila<sup>104</sup>, Arnošta Lustiga<sup>105</sup> a Ladislava Fukse<sup>106</sup>, je nutné stanovit metodický přístup, podle něhož budu během rozboru postupovat. Předem stanovený, jasně definovaný postup, jak doufám, předejde chaotickému a nerovnoměrnému rozboru jednotlivých postav, zaručí hierarchii výsledků a zabrání případnému odklonu od původních záměrů.

Na začátku několik slov k teoriím literární typologie. Ačkoliv budou zcela jistě zastoupeny všechny čtyři, nejvíce se budu řídit teorií mimetickou a teorií objektivní. Vztah díla a světa, tedy teorie mimetické, budou v mém případě stěžejní, neboť zvolené texty reflektují jednu z nejtragičtějších událostí minulého tisíciletí, která zasáhla, ať přímo či zprostředkovaně, všechny národy, především pak ten židovský, mezi jehož příslušníky dva zmíněné autory řadíme a jeden k nim měl velice blízko.

Objektivní teorie na druhou stranu napomáhá zkoumat literární postavu jako funkci, jako specifický rys díla bez ohledu na mimoliterární skutečnosti. Domnívám se, že právě tato kombinace napomůže odhalit, nakolik jsou vybrané postavy čistě literárními kódy spojenými s textem a nakolik jsou samostatnými entitami hlásajícími tvůrcův apel, modlitbu či věštbu skrytou v autorově sémantickém gestu.

Cílem zamýšlené analýzy není nalézt ideál a ten posléze kodifikovat, nehodlám přistupovat normativně. Mou snahou je dle deskriptivních pravidel postavu popsat a posléze k ní zaujmout vlastní stanovisko, otevřené další diskusi, vůči postavě se ostře nevymezovat (ani ji nepovznášet, ani ji nehanět), zkrátka nabídnout možné vysvětlení bez zavržení alternativ.

Postavu budu rozebírat jak v rámci syžetu, tak s ohledem na samotnou fabuli.

Syžet bude rozhodující všude tam, kde se postava projeví jako pevná součást textu. Zejména zeptám-li se, zda postavu vypravěče lze označit jako typ vševědoucí či „s tělem“, hovoří-li postava svým jazykem, či jazykem vypravěče, vzniklo-li její jméno před samotnou tvorbou, nebo až v textu, stejně tak, je-li povahy realistické či romantické.

V rámci syžetu se budu pohybovat také během rozboru explicitních informací

---

<sup>104</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, 517. s. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>105</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, 159. s. ISBN 80-86202-39-9.

<sup>106</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005. 208 s. ISBN 80-207-1182-1.

o postavě, tedy jejím signifié a části signifiant. Bude mě zajímat „vnější tělo“ i „vnitřní tělo“ postavy, její jméno a řeč. Kdy, kde a jak často se přímá charakteristika objevuje? Jedná se o monolog vnější či vnitřní? Je zajištěn řečí přímou, smíšenou či nepřímou? Stejně tak se zaměřím na abstraktní charakteristiku. Je přítomna? Vypovídá o vztahu vypravěče k postavě? Je-li postava charakterizována skrze dialogy či výroky jiných postav, za jakých okolností? Objevuje se v textu sebecharakteristika? Nalézají-li se v syžetu vzpomínky, jakou hrají roli?

Fabule a postavy jako svým způsobem samostatné od textu oddělitelné entity potom budou důležité v části týkající se Druhého, ne-já. Pokusím se stanovit, jakou pozici na ose objekt – subjekt zaujmají zvolené postavy vůči svým vypravěčům. Příběh rozhodne o heroičnosti postavy a o tom, zda k ní přistupovat jako k definici, či k hypotéze. Stejně tak potenciální významy signifié postavy, které čtenář pokouší nalézt ve své interpretaci, budou v mém případě spojeny především s fabulí.

Postupně se tedy budu věnovat problematice syžetu, posléze se přesunu k otázkám spojeným s fabulí. Druhou část zakončím zmíněnou vlastní čtenářskou interpretací. Nepopírám, že výsledky závěrečné části analytické kapitoly budou převážně subjektivního rázu, právě proto je mou snahou zajistit maximální možnou racionalitu výchozího materiálu.

## 4 ŽIVOT S HVĚZDOU

### 4.1 AUTOR

Rozporuplnými osudy českého spisovatele Jiřího Weila jsem se podrobně zabývala ve své bakalářské práci: *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*<sup>107</sup>. V rámci práce diplomové se vrátím pouze k těm aspektům Weilova života, které považuji za klíčové či významné pro zpracování následující analýzy postav románu *Život s hvězdou*.<sup>108</sup> Půjde především o autorovo počínání během druhé světové války, kdy se jakožto Žid stal obětí nacistické ideologie, a zároveň jeho kariéru po roce 1945, kdy se stal terčem časté kritiky z řad zastánců žádaných konvencí.

*„Byly doby, kdy ospalý klid přesycený ležel na předmětech hojnosti, kdy se pulty prohýbaly pod nákladem dobrot, před krámy ležely nakupeny olejovky a knihy se prodávaly v koších. Avšak lidé chodili hladoví kolem krámů a koruna byla velkým obnosem, světla neonových reklam protínala v barevných pruzích chodníky, ze kterých číhala nouze z očí lidí.“*<sup>109</sup>

Jiří Weil ve své knize *Vzpomínky na Julia Fučíka* (1947) popisuje období, jež silně zasáhlo celý svět a otřásl autorovým dosavadním přesvědčením o lidské rovnosti, totiž druhou světovou válku a s ní spojený antisemitismus<sup>110</sup>.

Nástup nacistické diktatury a postupné prosazování protižidovské ideologie spisovatele ochromily. Muž, dosud zvyklý na to být součástí širokého kulturně-politického dění, se náhle stal jedním z mnoha terčů brutálních slovních, později i fyzických útoků, pro něž jen ztěžka nalézal racionální odůvodnění. Tím spíše v případě sebe sama; z jeho strany se spíše jednalo o otázku dědičných predispozic nežli náboženského přesvědčení. Nehledě na to však rodinný majetek propadl státu a Weilovi příbuzní zmizeli za bránami koncentračního tábora.

Pouze Jiří unikl transportu díky sňatku s dlouholetou přítelkyní Olgou, jenž uzavřel 19. 3. 1942. Jednalo se tehdy o poslední smíšené manželství oddané na území protektorátu provázené ztrátou zaměstnání a bytu. V prvních letech konfliktů novomanželé našli azyl

<sup>107</sup> ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.

<sup>108</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, 519 s. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>109</sup> NOVÝ, Petr. Člověk: Jiří Weil. In: WEIL, Jiří: *Moskva-hranice*. 2. Vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 7. ISBN 80-204-0230-6.

<sup>110</sup> Tamtéž.

u cestovatele A. V. Friče. Olga Weilová na svého podporovatele vzpomíná jako na originální osobnost:

*„Já budu rád, že tu mám žida - nebudu aspoň muset vyvěšovat říšskou vlajku.“<sup>111</sup>*

Weil v tomto období pravidelně docházel na židovskou obec, kde pomáhal při sběru hebrejských knížek a kultovních předmětů, které přicházely do židovského muzea v Praze převážně z likvidovaných synagog:

*„Nešťastný Jirka zalézá často za tyto sklady, v šábese čapce zamuchlá se do nich, usíná. Když ho volají, zmateně vylézá, šaty, čapka, vlasy plné odpadků. Proč jen, proč do tohoto světa vylézat? Ale večer píše a píše.“<sup>112</sup>*

Tato etapa, jakkoliv nevlídná, však pouze předznamenávala následující události. Nakonec totiž začaly být smíšené sňatky spolehlivým úředním aparátem nepřítelů jakožto alibi ignorovány a Jiří Weil obdržel příkaz k transportu. Výsledkem životního rozhodnutí se stala předstíraná sebevražda, již spisovatel provedl fingovaným skokem do řeky:

*„Bylo to vymyšleno tak, že Weil zanechá pozdě v noci n Hlávkově mostu aktovku.“*

*O něco později přichází spolupracovníci Olgy Weilové z ilegální skupiny R – 10 a křičí: Tady se někdo topí! Seběhnou se lidé, a jak už to při podobných sugestivních okamžicích bývá, i oni vidí (...)<sup>113</sup>*

Až do konce války se pak literát skrýval v ilegalitě, například u dělníka Míly Pelce, u manželky Bedřicha Václavka, u švagrové a dalších.<sup>114</sup> Během let 1942-3 žil nepřihlášen v židovské nemocnici a do února 1945 byl zaměstnán u Židovské rady starších.

Mezi květnem 1945 a únorem 1948 Jiří Weil absolvoval ozdravný pobyt ve Švýcarsku a napsal několik knih symbolických (*Makanna - otec divů*) a vzpomínkových (*Barvy, Vzpomínky na Julia Fučíka*). Nicméně odmítnutí nabídky R. Slánského na bližší spolupráci vedlo roku 1950 k vyloučení autora ze SČSS a přispělo tak ke striktnímu zavržení čerstvě vydaného románu *Život s hvězdou*. Weil se ovšem nově sblížil s literární skupinou 42 Jiřího Koláře a v padesátých letech opět pracoval ve státním Židovském muzeu.

Již po několikáté to byli sami Židé, kteří podali opuštěnému spisovateli pomocnou ruku, aniž by si cokoliv nárokovali, ať už ve formě typizované tvorby, či oficiálně stvrzené kolaborace. Literární kritička Růžena Grebeníčková poukazuje na fakt, že poslední dekádu

<sup>111</sup> NOVÝ, Petr. Člověk: Jiří Weil. In: WEIL, Jiří: Moskva-hranice. 2. Vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 11. ISBN 80-204-0230-6.

<sup>112</sup> Tamtéž.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 13.

svého života Weil věnoval tematice židovství<sup>115</sup>. Naznačuje, že se cítil dlužen vůči kolektivu, z něhož se sám vyčlenil a který jej přesto vždy přijal a chránil.<sup>116</sup> Alice Jedličková naopak říká, že romány Jiřího Weila vypovídají o ztrátě významu individuality:

*„(...) toto nelidské znicotnění jedince ve jménu celé společnosti jsou vlastními tématy... Weilových románů“*<sup>117</sup>

O uplatnění citovaných tezí lze jen spekulovat. Jisté je, že s XX. sjezdem KSSS přišlo uvolnění, které dovolilo Weilovi obnovit členství v SČSS. Znovuobjevený spisovatel odcestoval s kresbami židovských dětí z Terezína do Paříže. Vydal romány *Harfeník, Mír, Žalozpěv za 77297 obětí* a intenzivně pracoval na textu knihy *Na střeše je Mendelssohn*, jehož obsah podle svých pamětí považoval za stěžejní sdělení modernímu člověku:

*„Uvědomil jsem si teď přesně, co jsem tušil a na čem chci založit tak dlouho román. Věděl jsem, že se lidé mění v sochy, a domníval jsem se, že dostávají do rukou moc, tím přetrhávají styky s lidmi a mění se před jejich očima. Je to pravda, ale jen částečně. Lidé se stávají sochami i z jiných příčin, i také z té, že jim chybí láska (...) Protože patrně bez tohoto vztahu nemůže žít člověk jako člověk. A lidé přestávají být sochami, když se zase vracejí do lidského společenství (...) vzpomněl jsem si na pohádku Oscara Wilde (...) o soše smutného prince a vlaštovce, tam je ukázáno, jak člověk sochou být přestává. Bylo by třeba tento příměr a podobenství napsat jinak, převést do moderní řeči a o to se jednou pokusím (...)“*<sup>118</sup>

Přesně tak chmurně přemýšlel Jiří Weil roku 1959, dokud jej nezastihla smrt.

*„(...) tak trochu podivín, i proto, že se na setkáních spisovatelů, mezi nimiž jsem se cítil jako nováček, spíš plachý než sebevědomý, ke mně choval asi jako přítel psů, který potkal opuštěného nebo zanedbaného psa a projevuje mu nenápadnou, ale citelnou pozornost. Ani blízkost ani odstup, spíš zvědavost. Neznal jsem ani jeho jméno. Časem mi někdo řekl: To je Jiří Weil, židovský spisovatel, komunista a trockista.“*<sup>119</sup>

Tak popisuje seznámení s Jiřím Weilem o generaci mladší spisovatel Arnošt Lustig ve své vzpomínkové knize *O spisovatelích* z roku 2010<sup>120</sup>. S patřičným odstupem času se již etablovaný Lustig navrácí do dob svých literárních počátků a mimo jiné obrací svou

<sup>115</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Jiří Weil a moderní román. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 412. ISBN 80-202-0578-0.

<sup>116</sup> Tamtéž.

<sup>117</sup> JEDLIČKOVÁ, Alena. Doslov. In: WEIL, Jiří: *Dřevěná lžice*. Praha: Mladá fronta, 1992, 216 s. ISBN 80-204-0322-1.

<sup>118</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Jiří Weil a moderní román. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 413. ISBN 80-202-0578-0.

<sup>119</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 88. ISBN 978-80-86911-28-1.

<sup>120</sup> Tamtéž.

pozornost i k muži, s nímž jej pojí nejen podobná válečná zkušenost, nýbrž i tematické zaměření děl.

Jako komunistu a trockistu lze Jiřího Weila podle Lustigových slov popsat následovně:

*„Byl v Sovětském svazu, přeložil některé ruské romány a napsal v roce 1937 knihu Moskva – hranice, v níž vyslovil pravdu o stalinských procesech, vycucaných z prstu, za kterou byl po válce vyloučen ze strany a ze svazu spisovatelů.“*<sup>121</sup>

Jako Žid Lustigovi Weil imponoval především tím, že:

*„V roce 1942 nenastoupil do transportu, odhodil na břehu Vltavy svršky a dokumenty, jako by se dobrovolně vrhl do řeky, a zmizel a skrýval se až do osvobození v květnu 1945 u své árijské snoubenky.“*<sup>122</sup>

Podle Lustiga tak Weil žil celé tři roky „jako ponorka“ v zemi stíhané říšskými protektory, což samo „bylo více než román“. Lustig také vysoce hodnotí Weilovu životní partnerku, jejíž neohroženost a empatie musely být umělci oporou. V této souvislosti vkládám výpověď Olgy Weilové týkající se základních životních podmínek a potřeb z období, kdy novomanželé bydleli u A. V. Friče:

*„Měli jsme sice oba potravinové lístky, ale na ten Jirkův jsme mohli fasovat jen chleba a jednou týdně asi deset deka hrachu. Vzpomínám si, že jednou přinesl čočku - to byla velká vzácnost. Na maso neměl nárok, zrovna tak ne na tuky, mléko, cigarety. Po válce vážil 44 kilogramy.“*<sup>123</sup>

*Život s hvězdou*, Weilova kniha vzešlá z prožitých válečných strastí, pak z pohledu Lustiga působí jako:

*“Z odstupu jedno z nejvěrnějších, nejhlubších a nejpravdivějších svědectví o tom, co znamenalo za války být Žid v úkrytu. Snad nejlepší knížka o českém podílu Šoa, zkázy. Skvost.“*<sup>124</sup>

Bohužel, ani Lustigovi nebyly cizí tehdejší kritiky, jež *Životu s hvězdou* vytýkaly především maloměšťácké manýry, nedostatek hrdinství, málo židovských rysů postavy a především existenciální prvky. Lustig reaguje:

<sup>121</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 88. ISBN 978-80-86911-28-1.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>123</sup> NOVÝ, Petr. Člověk: Jiří Weil. In: WEIL, Jiří: *Moskva-hranice*. 2. Vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 11. ISBN 80-204-0230-6.

<sup>124</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 89. ISBN 978-80-86911-28-1.

„Nic takového v románu nebylo. Chybělo mu jen povinné vyznání o zářivých zítřcích, pamětihodném hrdinství komunistů a konec na povzbuzující notu.“<sup>125</sup>

Jako ředitel Židovského muzea pak v 50. letech Arnošt Lustig staršího Weila zaměstnával.

„(...) měl jedinou povinnost – psát. Nemusel ani chodit do práce,“<sup>126</sup>

charakterizuje Lustig Weilovu pracovní náplň. V souvislosti s Weilovým *Žalozpěvem za 77 297 českých obětí Šoa* vzniklým v předeslané době Lustig tvrdí:

„Nikdo nepostavil obětem lepší, jímavější pomník.“<sup>127</sup>

Stejně pochvalně se Lustig staví i k dalšímu dílu Jiřího Weila *Na střeše je Mendelssohn*. Dělníci roku 1942 dostanou rozkaz odstranit ze střechy Domu umělců (současné Rudolfinum na dnešním Palachově náměstí) sochu židovského hudebníka Felixe Mendelssohna. Dělníci však mezi skupinou vytesaných skladatelů zavrženého Mendelssohna nedokáží odhalit, uplatňují proto všeobecnou znalost typických židovských rysů obličejů, podle nichž svým ostrým nosem tradovanému vzezření nejlépe odpovídá socha Richarda Wagnera, proto nakonec sundají sochu árijského umělce, aniž by pochybení kdokoliv upozoroval. Vydání tohoto románu se však Jiří Weil již nedožil, zemřel o dvanáct měsíců dříve, tedy roku 1959.

## 4.2 JMÉNA

Ústřední postavou Weilova románu *Život s hvězdou* je Josef Roubíček. Ich-formou psaný příběh odhaluje identitu svého autora až na čtrnácté straně:

„(...) je jim jedno, co se stane s Josefem Roubíčkem,“<sup>128</sup>

nicméně, jméno je čtenáři předloženo jako holý faktický údaj, není modelováno před jeho očima, lze tedy konstatovat, že vzniklo před textem samým.

Josef Roubíček patří mezi četné židovské obyvatele Prahy, již byli postiženi vlnou antisemitistických zákonů, přišli o majetek a zaměstnání a v nuzných podmínkách čekají na předvolánku do transportu. Z tohoto hlediska je možné označit křestní jméno Josef za typicky české, navíc se jedná o prastaré jméno biblické, které se tradičně vyskytovalo

<sup>125</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 90. ISBN 978-80-86911-28-1.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>127</sup> Tamtéž.

<sup>128</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 14. ISBN 80-7106-326-6.



u dětí nábožensky orientovaných rodin. Taktéž příjmení Roubíček patří k běžným tentokrát již přímo židovským titulům, o čemž svědčí i románová pasáž, během níž rabín čte jména obeslaných, mezi nimi i bezpočet Roubíčků.<sup>129</sup> V takovém případě by Weilův výběr pojmenování mohl být považován za realistický s cílem zvolit jméno fiktivní postavy tak, aby skrze ně měla co nejlíže svému případnému skutečnému, neliterárnímu, protějšku.

Na druhou stranu nelze opomenout jisté zajímavosti, které lze v souvislosti s vybranými jmény vyzorovat. Původem hebrejské jméno Josef například, dle židovské tradice nosil jeden z patriarchů, syn Jákoba a jako takové se překládá:

*„Bůh ti dá následovatele (myšleno syna - Josefa).“<sup>130</sup>*

I pan Roubíček tedy může být božím následovatelem, tím, kdo jako dítě poslouchá svého otce, jakkoliv spletitá cesta se před ním otevírá. České slovo „roubíček“ pak často představuje jakousi zábranu nebo překážku, většinou v hovorů. V případě Weilovy postavy jí však může být zamezováno v tom následovat boha, v tom být člověkem či v tom konat a mluvit svobodně. Tehdy by se jednalo o jména romantická.<sup>131</sup>

Stejným způsobem lze analyzovat pojmenování dalších postav vyskytujících se v *Životě s hvězdou*. Mezi nimi i jméno Roubíčkovy životní lásky Růženy Pospíchalové. Na první pohled opět běžná česká jména, přesto přihlédnou-li k jejich etymologii ve spojení s funkcí, kterou zmíněná postava v textu zastává, musím se ptát, zda Jiří Weil nebyl větším romantikem, než dává znát.

*„Podmanivá, okouzlující, první mezi ženami.“<sup>132</sup>*

Tak lze charakterizovat nositelku jména, jež se odvíjí od upřednostňované květiny - růže. A pro Josefa Roubíčka přesně tím vším Růžena je. Krásná, svůdná, ovšem také nebezpečná pro své názory a touhy, stejně tak kvůli skutečnosti, že je vdaná. Navíc pro své přání opustit zemi v době, kdy na to Josef ještě vůbec nebyl připraven, mu neustále uniká. Spěchá za svým snem, zatímco jeho zanechává mezi pochybnostmi. Možná proto Pospíchalová.

Také jméno přítele, kterého Roubíček během příběhu získává, dělníka Josefa Materny, může být nahlíženo dvojím způsobem. Autor jej mohl zvolit zcela nezáměrně, mohl jej považovat za běžné. Zároveň však „materna“, zejména pak ve spojení „lingua materna“, znamená „mateřský“. Josef Materna v knize představuje nejvýraznější postavu z několika

<sup>129</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 137. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>130</sup> Josef [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/josef-78/>

<sup>131</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 599. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>132</sup> Růžena [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/ruzena-72/>

zástupců dělnické třídy. Silně inklinuje k politickým názorům levice a co je nejdůležitější, Židu Josefu Roubíčkoví pomáhá materiálně i jej psychicky podporuje, osnuje s ním plány pro přežití po případném odmítnutí nastoupit do transportu, jedná s ním jako s člověkem. Jiří Weil, který je sám úzce spojován s komunistickou stranou, tak mohl do postavy Josefa Materny vtělit své představy o ideálním zástupci (představiteli) upřednostňované strany.

Nakonec kocour, kterého se přes veškeré zákazy Josef Roubíček ujme, dostává jméno Tomáš. To jediné tvoří vypravěč v textu a jako předlohu uvádí biblickou postavu „nevěřícího“ Tomáše. Zvíře skutečně neuložilo svou důvěru do ničeho, co si předem neprobádalo. Jméno Tomáš přichází z aramejštiny a překládá se jako „dvojče“ či „bližnec“ a vskutku jedna varianta, jak se smysl jména vysvětluje, zní:

*„Nakloněný k pochybování.“<sup>133</sup>*

Zde tedy Jiří Weil definitivně volí romantickou cestu pojmenování.

### 4.3 VYPRAVĚČ

Postava vypravěče v *Životě s hvězdou* je bezesporu spjata s postavou ústřední, tedy Josefem Roubíčkem. Je to právě on, muž novými pořádky postavený mimo starý zákon, kdo čtenáře dějem provází. Bývalý bankovní úředník živořící v polorozpadlé mansardě, jemuž dělá společnost minulost, zatímco věci budoucí představují hrozbu, seznamuje čtenáře se svým příběhem, ale skrze osobní trápení, vzpomínky, názorové balancování a složité rozhodování, odhaluje de facto situaci celé generace podobně zkoušených mužů a žen.

Text je psaný ich-formou - první osobou jednotného čísla se prokazuje Josef Roubíček:

*„Mansarda byla plná čmoudu, snad z bubínku, snad z cigaret, které jsem kouřil (...).“<sup>134</sup>*

Na ose subjekt – objekt se vypravěč v *Životě s hvězdou* pohybuje na straně subjektu, jelikož podává svědectví sám o sobě a jako takový nemůže zůstat nezaujatý (na rozdíl od knih, kde se vypravěčem stává postava Druhého, ne-já).

Kuriózní je v tomto případě otázka přítomnosti těla narátora, která běžně u er-formy souvisí s množstvím informací, jež může vypravěč o ústřední postavě nabídnout. V případě shody postavy vypravěče s postavou centrální se totiž případný rozdíl vytrácí, Josef Roubíček je tedy vypravěčem „s tělem“, ovšem ve vztahu ke své osobě může čtenáři podat stejná data jako u jiných děl vypravěč všudypřítomný.

<sup>133</sup> Tomáš [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/tomas-66/>

<sup>134</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 7. ISBN 80-7106-326-6.

O tom, že je postava Josefa Roubíčka pojímána především lidsky, tedy nechová se jako „bez těla“ vůči jiným postavám, vypovídají především dialogy, jejichž prostřednictvím vypravěč ostatní čtenáře seznamuje s postavami vedlejšího plánu. V žádném z nich totiž narátor alias Roubíček neříká víc, než co mohl zaslechnout, vypozerovat, čeho se stal kdy svědkem:

*„Úředník měl výraz zaměstnaného člověka, který se těší ze své práce.“<sup>135</sup>*

Josef Roubíček je také, řekla bych, zdárným příkladem vývoje narativu v české próze. Podle Lubomíra Doležala (*Narativní způsoby v české literatuře*) má postava vypravěče dvě základní funkce, a to konstrukční, tedy je prostředníkem autorova tvůrčího aktu, a kontrolní, řídí celkovou výstavbu textu, přičemž:

*„(...) tato funkce se nevztahuje na obsahovou stránku promluvy postav, vypravěč neurčuje, o čem smí a nesmí postavy hovořit. Znamená to, že promluva postav je vtělena do promluvy vypravěče. Primární funkce postav jsou odlišné od primárních funkcí vypravěče.“<sup>136</sup>*

Postavy samotné pak plní úlohu akční, jež spočívá v schopnosti jednat a podílet se na tvorbě děje, a roli interpretační:

*„Každá postava je totiž samostatným subjektem, který zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem a prostředí.“<sup>137</sup>*

Josef Roubíček, jakožto propojení postavy ústřední a postavy vypravěče, plní nezávisle všechny funkce. Stává se tak zdrojem tzv. subjektivizace vyprávění:

*„Při transformaci se klasický funkční model autora posouvá. A to tím způsobem, že autor přebírá funkci interpretační a vzniká vypravěč rétorický a také přebírá funkci akční a vzniká vypravěč osobní. Výsledkem je soustředění funkcí vypravěče a postavy v téže fikční osobě, která je zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem. Přímá řeč a smíšená řeč se staví do služeb primárních vypravěčských funkcí (...)<sup>138</sup>*

V textu se vedle sebe objevuje řeč přímá se všemi atributy, především pak grafickými znaky, které čtenáře upozorňují, že následující pasáž se odehrává na rovině promluvové:

*„Co se stalo?“ řekl jsem konečně.<sup>139</sup>*

<sup>135</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 75. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>136</sup> DOLEŽAL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 11. ISBN 80-202-0418-0.

<sup>137</sup> Tamtéž.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 43.

<sup>139</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 54. ISBN 80-7106-326-6.

Na druhou stranu text obsahuje moderní narativní postupy, prvky neznačené přímé řeči, řeči polopřímé a smíšené. Polopřímou řeč Doležal označuje za gramaticky shodnou s objektivní er-formou, nicméně sémanticky nese znaky subjektivní, což shledávám i v *Životě s hvězdou*:

Má milá, je těžko umírat? (v textu bez uvozovek)<sup>140</sup>

Nakolik je postava vypravěče, tedy ta ústřední, spojena s autorským subjektem, to je u *Života s hvězdou* další zajímavá otázka. Romány Jiřího Weila bývají často označovány jako reportážní, dle literárních historiků se v nich objevují autobiografické prvky. Sám Weil se po setkání s vrcholnými představiteli formalismu hlásil k ideji, že autor nejlépe činí tehdy, když popisuje to, co dobře zná. Vlastní zkušenosti znamenají autenticitu, zároveň je nutné dbát na správnou volbu formy a tvaru.

Růžena Grebeníčková s myšlenkou, že východiskem Weilovy tvorby je reportáž, nesouhlasí. Podle jejích slov texty neslouží k pouhému popisu obvyklých událostí a dobových vztahů mezi lidmi. Připouští ovšem, že autor za tímto účelem umělecky zpracoval některé vlastní zkušenosti, s čímž plně souhlasím:

*„Otázka, jak Weilova próza, navenek spřízněná s postupy literatury dokumentu, přerůstá reportážní žánr v prózu uměleckou, je nemálo zajímavá. Autor nekoordinuje záběry z každodennosti do uzavřeného systému a uzavřené žánrové umělecké konstrukce a nedává jim ani charakter konečné definitivní výpovědi. Útržky z životních výjevů zůstávají sice bez autorova vlastního hodnotícího přístupu, ale současně nemají ani ráz nahodilého shluku fakt, která mluví sama sebou. Spíše se vznášejí jakoby ve volném prostoru, autor jako by jim této volnosti dobrovolně sdostatek ponechával, vstupují mezi sebou v souvislosti a vytvářejí zvláštní otevřené otázky, jsou samy otevřeností, hledáním, otázkou, tázáním.“<sup>141</sup>*

*Život s hvězdou*, jak jsem detailněji analyzovala ve své bakalářské práci<sup>142</sup>, je dle mého názoru kniha vypovídající o obyčejném člověku ocitnuvším se v neobyčejné situaci, hloubka příběhů spočívá v odhalování mimořádných opatření, s nimiž se lidé setkávali. Josef Roubíček je okolnostmi nucen učinit rozhodnutí, kterému ve skutečném světě čelil Jiří Weil, proto se mnohé myšlenky, životní balancování i vnitřní nepokoj autora mohly odrazit v řeči vypravěče. Zároveň však nelze opominout, že svět Josefa Roubíčka je světem fikčním, řídí se

<sup>140</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 24. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>141</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Jiří Weil a normy české prózy po patnácti letech. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 394. ISBN 80-202-0578-0.

<sup>142</sup> ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.

tedy jinými zákony a žánrově generalizovat či naopak příliš specifikovat by, podle mého názoru, nebylo správné.

#### 4.4 JOSEF ROUBÍČEK

Explicitních informací o ústřední postavě kniha nabízí nemálo, ať už se týkají popisu „vnějšího těla“, tak i toho „vnitřního“, stejně tak prostředí, v němž se Josef Roubíček pohybuje, je čtenáři představeno poměrně podrobně.

Hned v úvodní kapitole Roubíček detailně vykresluje místnost, v níž tráví celé dny:

*„(...) vařil jsem si jídlo na bubínku, bylo mi zima, protože bubínek nechtěl ohřívát mansardu, nepřiléhaly dveře a okna, marně jsem je utěšňoval starými ponožkami...“<sup>143</sup>*

Později se dozvídáme více o bývalých propozicích pokoje i o nábytku, kterého se již Roubíček zbavil, aby si jej „oni“<sup>144</sup> nemohli později odvézt:

*„Spálil jsem všechno, co se dalo, protože jsem neměl uhlí a protože jsem jim nechtěl nic dát, nedostanou ode mne nic (...)“<sup>145</sup>*

To zároveň svědčí o přítomnosti nepřímé charakteristiky (v případě Josefa Roubíčka se mísí sebecharakteristika s charakteristikou abstraktní, jelikož Roubíček představuje centrální a vypravěčovu postavu v jedné).

*„Až přijdou zabavovat nábytek, najdou jen rozpraskané stěny, prázdnou mansardu, rozbitý bubínek a uprostřed bude kuřácký stůl: jediný kus nábytku, který se k ničemu nehodí, bude vladařem pokoje.“<sup>146</sup>*

Citovaná pasáž prozrazuje nejen, jakou nenávist musel Roubíček k nacistům cítit, považují ji též za důkaz promyšlené, pečlivě připravované msty, jelikož Roubíček je přesvědčen, že „jim“ jde převážně o majetek, tudíž pokud se on dokáže vlastnictví vzdát, co víc, zničit jej a nezanechat po sobě nic než zbytečný kuřácký stůl, zvítězí nad nimi. Nakonec věta vypovídá i o hrozbě, s níž musí postava žít, totiž že dorazí předvolánka a on bude nucen opustit i to málo, co mu ještě zbylo.

Roubíček o sobě také prohlašuje:

*„(...) byl jsem unavený, umazaný a zoufalý, měl jsem hlad (...)“<sup>147</sup>*

<sup>143</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 9. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>144</sup> V knize se nikde neobjevuje přímé označení Nacisté, Němci apod., vždy jen „oni“, „tamti“ ...

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>146</sup> Tamtéž.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 9.

Přiznává své pocity. Činí tak věcně, bez příkras, nezamlčuje před čtenářem své slabosti, nehraje si na nepokořitelného hrdinu. Když Roubíček potkává známého z dávných dob, pana Wienera, který je k němu neobyčejně pozorný, hodnotí posléze situaci opět chladně:

*„To z lítosti mi dal oběd, ze soucitu mi dal cigarety.“<sup>148</sup>*

Roubíček vskutku působí jako ten, kdo si nehodlá nic namlouvat. Nejlépe je jeho postoj poznat v rámci vnitřních monologů týkajících se kolegů ze zaměstnání. Ty Roubíček považuje za poslušné ovce, které bez otázek dělají, co jim kdo poručí, jelikož smítko naděje jim zabraňuje bojovat:

*„Nechtěl jsem přijímat utrpení a nenapadá mě vůbec bojovat o korunu mučednickou. Spokojili by se se šlejškami, zaplátovanými oděvy a rozkřáplými botami. Spálili by kostelní lavice a spálili by i archu úmluvy, kdyby ji měli po ruce. Chodili by po hlavách, kdyby jim to přikázali, a měnili by i třikrát týdně vyznání. Chtěl jsem jen žít a to nebylo kdysi tak mnoho. A přece byli zvoleni, aby byli obětmi, aby umírali pro věc, která nebyla vůbec jejich věcí. Patřil jsem k nim a nevěděl jsem také dobře, pro co mám vůbec zemřít. Bylo by to snadnější, kdybych to byl věděl (...) Nedivil jsem se již lidem na hřbitově, že mě nechtěli poslouchat...nechtěli hledat cestu, kterou by unikli (...) viděli, jak se boří jejich domy a jak požáry stravují jejich majetek...Byli již otupělí čekáním, když se den ode dne třásli, až je zavolají. Bylo směšné křičet na mrtvé, aby povstali. Avšak jejich i má oběť musela mít nějaký smysl. Bylo těžko si představit, že je možno proměnit lidi ve zvířata soupisem majetku a zabavením jejich osobních věcí. Ludvík Porges zemřel, protože přednášel Hamleta, nikoliv proto, že měl chutné maso, jiní umírali pro Beethovena a nikoliv pro jemnou a teplou kožišinu (...) Nedávalo to stále smysl, i když byli poníženi ve stav zvířecí.“<sup>149</sup>*

Delší citaci jsem zvolila především proto, že poukazuje na jeden z důvodů, proč nakonec Josef Roubíček odmítá nastoupit do transportu a místo toho volí skrýš. Na rozdíl od postav, jež ho mýjely, on neustále hledal příčinu a východisko, žádal vysvětlení, a když nepřišlo, rozhodl se bezdůvodně zavedený systém ignorovat.

Pod vlivem této myšlenky Roubíček také reaguje během dialogických pasáží. Například obchodník se střížním zbožím, zaměstnaný stejně jako Roubíček na hřbitově, nachází podobenství mezi Židy a hrdiny z knihy, kterou četl kdysi ve škole. Ti byli zajati, dostali za úkol vyhloubit si hrob, do něhož byli posléze zakopáni:

<sup>148</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střese je Mendelsohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 24. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 147.

„Vždyť jim vlastně všechno obstaráváme. Svoláváme jim lidi, natiskneme čísla, dovezeme nemocné, stěhujeme věci do skladišť. To je přece jasné, že všichni lidé, kteří to dělají, přijdou nakonec do transportu také.“<sup>150</sup>

Roubíček pak reaguje slovy, která na mě působí dokonce jako zpětné zamyšlení samotného Weila, tedy postava by mohla promluvit jazykem svého tvůrce:

„Kdyby nebylo naděje, tak by člověk asi bojoval.“<sup>151</sup>

Stejně tak smysl pro výběr úryvků z častých rozhovorů odehrávajících se na hřbitově, tedy umění předat čtenáři to podstatné, se u Roubíčka pojí se zmíněnou touhou odhalit podstatu věci. Představuji si, že postava musela během své práce na hřbitově vést mnoho dialogů s kolegy a také častokrát reagovala ve formě vnitřního monologu. Roubíček je zároveň vypravěčem příběhu a jako takový je to on sám, kdo volí, které rozhovory čtenářům odkryje. Jedná tak pravděpodobně podle toho, jak na něj zapůsobil obsah dialogu, které věty mu uvízly v paměti, kdo ze spolupracovníků jej tematicky či jinak zaujal. V tomto ohledu se většina uváděných konverzací týká právě a jedině Roubíčkovy neschopnosti porozumět poslušnosti židovských kolegů a úspěchu nekonvenčního nacistického systému:

„Člověk si zvykne, a to je chyba,“<sup>152</sup>

odsuzuje Roubíček pohřebníka, muže, jehož dříve pohled na krev nutil k mrákotám a nyní z rozkazu pracuje s mrtvolami. Zároveň Roubíček předkládá čtenáři projev bookmakera:

„Kůň dělá také všelicos, když ho člověk k tomu nutí, ale jsou věci, které vám kůň neudělá, kdybyste ho tloukl od rána do večera bičem. Člověk je mocný, udělá všechno.“<sup>153</sup>

Nakonec se Josef Roubíček potýká i s největším argumentem svých oponentů, totiž že pokud nenastoupí jeden, půjde druhý. Stejně tak ti, kdo uprchlíkovi pomáhají, budou po zásluze potrestáni:

„Snad se ti lidé bojí, snad si přeje každý z nich, aby provedli to, co udělal Froehlich<sup>154</sup>, snad závidí, že nemají jeho příležitost, snad mají strach, že by museli jednou stát s pistolí nebo bez pistole tvář tvář smrti. A proto říkají: Příčí se to dobrým mravům, když někdo jiný

<sup>150</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelsohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 148. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>151</sup> Tamtéž.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>153</sup> Tamtéž.

<sup>154</sup> Bývalý dělník, utekl z transportu a skrýval se u manželů Sejkorových. Za vyplácenou odměnu si manželé drželi králíky. Sousedé věc nahlásili jako podezřelou. Nacisté zastřelili Froehliche na místě, manžele odvedli a později se vrátili pro králíky.

*za nás nastavuje krk, raději zemřeme, než bychom použili takových služeb, lidé by nás přestali litovat. Je to velmi krásné, zastírat svůj strach vznešeností.*<sup>155</sup>

Roubíček vlastně označuje podobné jednání za romantickou iluzi, za snahu uniknout realitě, pod maskou velkého gesta shledává malou duši a vystřízlivění jej vede k definitivnímu verdiktu:

*„Nenastoupím,*<sup>156</sup>

*jenž vyzrazuje nově získaným přátelům, v čele s Josefem Maternou. Ten pak reaguje:*

*„To je dobře, Pepíku. Myslí jsem, že máš kuřecí srdce, jen do toho prašť.”*<sup>157</sup>

Užitím zdobněliny, osobním přístupem, přiznáním, že v podobné rozhodnutí nevěřil, razanci a projevenou podporou, stejně jako řeči z lexikálního hlediska bohatou na frazémy, prokázal Weil, že jeho postavy hovoří samy za sebe, vypravěč pak nepřímo poukázal na Maternovu upřímnost a dobrosrdečnost.

Příkladů vztahujících se ke zmíněné problematice nabízí text bezpočet. Nelze též opomíjet pasáže, jejichž prostřednictvím se lze dozvědět explicitní údaje o vnějším těle postavy:

*„(...) třeba vážím jednapadesát kilogramů (...)*<sup>158</sup>

Mnohé úseky vypovídají o vnitřním světě pana Roubíčka, a to jak přímo:

*„Nemusil jsem o ničem rozhodovat, všechno bylo jasné a předepsané,”*<sup>159</sup>

tak skrze činy:

*„Bylo třeba vzít zodpovědnost tak, jak byla dána, bylo třeba překročit hranici a skutálet se dolů po strmém vrchu (...)*<sup>160</sup>

Autor též ponechává místo svébytné čtenářské interpretaci:

*„(...) byla to poslední léta, ve kterých jsme žili.”*<sup>161</sup>

#### 4.5 VZPOMÍNKY

První, co považují za nutné poznamenat, je spojení mezi ich-formou a časem, v němž ústřední postava, Josef Roubíček, svůj příběh vypráví. Děj se totiž odehrává v minulosti, tudíž celý text je svým způsobem jednou velkou vzpomínkou, o čemž svědčí

<sup>155</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 189. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>156</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>157</sup> Tamtéž.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>160</sup> Tamtéž.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 162.



i závěrečná slova románu:

*„Tehdy, když dohořivaly v kamnech poslední lístky škrábanic, jimiž mělo být vymazáno jméno Josef Roubíček, jsem pochopil, že není a nebude nikdy Josefa Roubíčka, který chtěl kličkovat, uhýbat, vykrotit se, jen aby se mohl vyhnout svobodě.“<sup>162</sup>*

Ovšem i v rámci podobně laděného narativu lze upozorovat pasáže sahající do ještě hlubší minulosti, vypovídající o příčinách popisovaných jevů, charakterizující postavu blíže a vysvětlující některé činy.

Nepřímá charakteristika postavy podávaná čtenáři skrze vzpomínkové pasáže, popisované prožitky a zachycené chování tvoří nedílnou součást syžetu *Života s hvězdou*. Kniha je návratem do dávné minulosti dokonce uvedena, když Josef Roubíček své milence, která však v místnosti není přítomna, vypráví o tom, jak se jiní lidé mají dobře, zatímco on trpí:

*„(...) nyní lidé pijí černou kávu, nu, třeba to není pravá černá káva, ale sedí si v teple po dobrém obědě, a já mrznu, Růženo, a mám hlad.“<sup>163</sup>*

Citovaná výpověď nejen odhaluje aktuální stav postavy, to, že není dostatečně materiálně zaopatřena. Také je svědectvím její samoty, jelikož muž je situací donucen hovořit s nepřítomnou osobou (bývala mu velice blízká). Dá se tedy usuzovat, že cítí potřebu se někomu svěřit, ovšem žádný takový člověk mu nestojí po boku. Také se dozvídáme, že dříve se s největší pravděpodobností Josef Roubíček počítal mezi tytéž, jež dnes popisuje jako teplem obdařené šťastlivce.

Osobně zde nacházím i propojení s autorem samotným. Jiří Weil mohl podle mého názoru vložit alespoň část slov Roubíčkově do úst jakožto jazyk autorův, neboť to byly právě vzpomínky na dobrou (tehdy „evropskou“) kávu, které jej nepřímo stály post ve straně.<sup>164</sup>

O typické vůni a chuti kávy také sní jedna z hlavních postav románu *Moskva – hranice*, Ri. Řekla bych tedy, že spíš než o Roubíčkův zpětný pohled se jedná o Weilovský motiv.

Poslední, co lze z představené věty vyčíst, je potom jakési usměrnění, přiznání, že ani ti druzí nepostupují životem bez překážek, jelikož ani jejich nápoj není vždy ryzí.

Sleduji-li vzpomínkové úryvky podrobněji, zjišťuji, že Josef Roubíček postupně odhaluje svůj vztah k Růženě Pospíchalové. Popisuje první setkání, mluví o společných schůzkách, naznačuje složitost milostného trojúhelníku:

<sup>162</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 231. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>164</sup> HOLÝ, Jiří. Komentář. In: WEIL, Jiří. *Život s hvězdou*. 3. vyd. Praha: Lidové noviny, 1999, s. 481-505. ISBN 80-7106-326-6.

*„Jarka se nedá se mnou rozvést a utéci od něj také nemohu.“<sup>165</sup>*

Otevřeně přiznává, že měl strach opustit zemi, jak si přála jeho milenka:

*„Zlobil jsem se, protože Růžena řekla, že se bojím. Báł jsem se, ale nechtěl jsem to přiznat.“<sup>166</sup>*

Neskrývá před čtenáři, jak se tehdy stavěl k možnosti, že vypukne válka:

*„Nezáleží mi na válce, nevím, o žádné válce, všechno skončí, když se již nikdy nesejdeme.“<sup>167</sup>*

A nakonec hovoří o svých pocitech, když mezi ostatními jmény obětí amplion oznámil to Růženino:

*„A pak jsem tloukl hlavou do zdi. Je to všechno v pořádku, Růženo, už ti rozumím (...)“<sup>168</sup>*

Ale není to pouze linie Růženina, kterou Josef Roubíček postupně čtenáři odhaluje. Z jednotlivých konstatování, drobných komentářů, letmých pohledů zpět do doby před „jejich“ příchodem, odhaluje postava čím dál více své nitro:

*„Znal jsem dříve spoustu lidí, ale nyní nevím, mám-li je navštívit, třeba by mě vyhodili.“<sup>169</sup>*

Obavy z případné návštěvy známých, strach z odmítnutí, samota. Každodenní trápení pana Roubíčka. Pohled zpět také odkrývá Roubíčkovu rozladění z tzv. norimberských zákonů:

*„(...) pak přišel posel z obce s příkazem, abych odevzdal hudební nástroje a psací stroje. Neměl jsem žádný hudební nástroj (...) psal jsem tužkou, protože jsem již dávno prodal plnicí pero. Pak přišel jiný posel a žádal šaty a textilie. Jiný chtěl kožich a mikroskop. Stále na mně něco chtěli, a já nic neměl (...) Spravuji tyto předměty a jsem placen jejich užíváním (...) Mýlil jsem se, když jsem si myslel, že si mě nebudou všimnout. Chtěl jsem jen spát, nevědět nic a neslyšet. Ale stále ode mne něco chtěli (...)“<sup>170</sup>*

Postava své prožitky vztahující se ke zmíněným norimberským stanovám následně shrnuje v otevřeném prohlášení:

*„Toužil jsem být zvířetem (...) Zvířata si nemusela lámat hlavu, do kterých ulic smějí vstoupit.“<sup>171</sup>*

<sup>165</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 27. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>166</sup> Tamtéž.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 221.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 35.

Mnohé lze vypožorovat i z reakcí Josefa Roubíčka na fakt, kdy jeho jméno jako jediné nezaznělo během předčítání obeslaných. Zatímco všichni ostatní Roubíčkové jsou nuceni nastoupit do transportu, ruka osudu zasáhla a lístek Josefa Roubíčka, vypravěče, jediný zůstal zapomenut v kartotéce. Místo úlevy, štěstí, přisuzování události boží prozřetelnosti, však přichází vnitřní zmatek, Josef netuší, jak se má zachovat. Dostavuje se pocit viny i otázka co dál? Vždyť bude jediným Roubíčkem ve městě. A především jej dusí neustálé dohady, proč byl vůbec ušetřen:

*„Ale nekřičel jsem „aleluja“, protože jsem vyšel z modlitební síně, kde četli jména mužů, žen a dětí, - ti všichni si již nyní, v tomto okamžiku, chystali rubáš a připravovali se k smrti, dívali se na mne prázdnýma očima a kývali mi, abych se k nim připojil. Nepřipojil jsem se (...) bylo to nesmírné štěstí (...) nebudou již Roubíčkové chodit, spát, milovat se s ženami, mají-li nějaké, jen já, Josef Roubíček, budu žít nějakou chvíli (...) protože se někdo spletl, když vytahoval Roubičky z kartotéky. Nikdy se nedovím, proč jsem nebyl čten mezi ostatními (...)<sup>172</sup>*

O důležitosti vzpomínkových a prožitkových pasáží hovoří také část textu, v němž Roubíček popisuje události poté, co se dozvěděl o smrti Růženy. Dokládá tak pocity, jež ho vedly ke konečnému rozhodnutí nereagovat na obsílku, obhajuje či spíše vysvětluje své chování:

*„(...)Bylo to příliš těžké břemeno, být jiným Josefem Roubíčkem, vzbouřencem (...) Snad by bylo přece lépe číslem (...) Avšak překonal jsem toto váhání (...) Bylo by pohodlné nechat rozhodnutí jiným (...) Nemohl jsem nikoho prosit o radu a nemohl jsem se k nikomu modlit, protože nyní jsem musil překročit mez. Avšak tehdy jsem již věděl, že ji překročím. Protože jsem již překročil smrt (...) Byla to Růžena, která mi přišla oné noci poradit, Růžena, jejíž rady jsem kdysi neposlechl. Věděl jsem, že je to dobrá rada, jako ona tehdejší, věděl jsem, že záleží na mně, jako tehdy na mně záleželo, že nyní (...) nesmím již ustoupit.<sup>173</sup>*

Josef si je vědom, že cesta, již si zvolil, nebude jednoduchá. Chce-li se osvobodit od svazujícího systému, musí se vzdát i toho mála, co doteď měl, své mansardy, dočasně i svého jména, bude se muset skrývat, stane se štvancem, na něhož vypíše odměnu. Zároveň však dospěl, uvědomil si, že jen on sám musí učinit zásadní rozhodnutí. Pakliže za sebe nechá volit druhé, nikdy nebude svobodný. Zpětně se vrací k okamžiku, kdy ze strachu před nejistou budoucností v cizině odmítl s Růženou uprchnout. Uvědomuje si, jak vzácně mu tehdy

<sup>172</sup>WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelsohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 131. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>173</sup>Tamtéž, s. 231.

přítelkyně radila, a je si proto jist, že i tento jeho krok, tedy neuposlechnout předvolánku, by odsouhlasila.

#### 4.6 SHRNU TÍ

Několik klíčových otázek, které jsem si v rámci analyzování postav *Života s hvězdou* položila, se týkalo klasifikace postavy Josefa Roubíčka jakožto postavy-definice či postavy-hypotézy, dále jsem se musela rozhodnout, jedná-li se o postavu plánu vedlejšího, či takovou, jež zastává roli ústřední a v neposlední řadě, zda je pan Roubíček, viděno „poeticky“, hrdina, nebo mám co do činění s tzv. postavou deheroizovanou.

V předchozích kapitolách jsem se několikrát zmínila o Josefu Roubíčkov i jako o postavě centrální. Pro tuto variantu svědčí hned několik skutečností, z nichž za nejzásadnější považuji fakt, že v ich-formou psaném románě je to právě Josef Roubíček, kdo zastává roli vypravěče. Veškeré nové informace a vzpomínkové pasáže se váží k Roubíčkov i, sám je účasten všech dialogů, zastává také funkci komentátora výroků a jednání ostatních postav, provází čtenáře svým příběhem. Postavu Josefa Roubíčka lze také jako jedinou chápat plně dynamicky. Čtenář je svým způsobem svědkem pohybu hlavní postavy mezi statickými postavami vedlejšími (kolegové na hřbitově, pracovníci na úřadě, Materna ve svém domku).

Vzhledem k značnému počtu vedlejších postav lze potom souhlasit s Danielou Hodrovou, když tvrdí, že přítomnost centrálního hrdiny spolu se sjednocujícím skladebním principem a časovou funkcí uchraňují text před chaosem zapříčiněným množstvím souřadných postav s nepřehlednou kompozicí.<sup>174</sup>

Pohlížím-li na Josefa Roubíčka jako na postavu ústřední, musím však podotknout, že v jeho případě, podle mého názoru, nelze hovořit o typickém hrdinství charakteristickém silnou centrální pozicí a jistým směřováním k nalezení své identity. Josef Roubíček není charakter ani typ, není to ani postava-definice. Není ani hrdinou v původním slova smyslu.

Ivan Skála v souvislosti s knihou hovoří o „zbabělém poraženectví“<sup>175</sup> a Jan Štern označuje Josefa Roubíčka za „poraženeckého měšťáckého měkkýše“<sup>176</sup>. Jakkoliv svou přehnanou, politicky ovlivněnou kritikou oba pánové románu, především pak autoru Jiřímu Weilovi, uškodili, svým způsobem reagovali také na změny uchopení ústřední postavy

<sup>174</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 539. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>175</sup> HOLÝ, Jiří. Komentář. In: WEIL, Jiří: *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. Vyd. Praha: Lidové noviny, 1999, s. 493. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>176</sup> ŠTERN, Jan. *Boj o hrdinu v naší literatuře*. Tvorba, 1951, s. 1061.

v literatuře své doby. Navyklí na hrdinu jakožto na sebeidentického a završeného jedince, který se projevuje činy a v hierarchii postav zaujímá středové postavení, na hrdinu, jenž vstupuje do textu většinou již jako hotová předem určená jednotka s jasně daným cílem (v době vydání románu většinou se záměrem šířit ideály stranické), se náhle střetávají s postavou sice hlavní, nicméně otřesenou, jejíž funkce je oslabená, spíše mluví, nežli jedná, mnohdy se ztrácí v chaotické kompozici textu, neční vysoko nad ostatními postavami, je „stejného zrna“ jako obyčejní lidé (jak to žádal Lessing)<sup>177</sup>, s vlastnostmi nepřiliš individualizovanými. Možná proto byli socialisticko-realističtí kritici natolik zaskočení a pohoršení.

Pro čtenáře však ne-hrdina nutně neznamená zbabělec. Osud Josefa Roubíčka nebyl výjimečný, potkalo jej to samé, co tisíce dalších, ovšem jeho rozhodnutí, a ještě více samotná cesta k němu, přivádí jednotlivé čtenářské subjekty k hlubokému zamyšlení nad morální a psychickou složitostí onoho rozhodnutí.

A přesně v tom spatřuji cíl Weilovy postavy-hypotézy. Postava vstupuje do textu pouze jako nositel významu, ovšem samotné významy jsou jí přisuzovány až v procesu sémiózy, především pak během čtenářské interpretace. Množství otazníků spojených s postavou Josefa Roubíčka pak dovoluje čtenáři doplnit více bílých míst než jen ta ingardenovská<sup>178</sup>. Postavu lze vyjmout ze syžetu a dále (částečně skrze Weilovu fikční a částečně skrze historicky doplnitelnou fabuli) si s ní pohrávat jako s plastickou figurkou, zasazovat ji do různých rámců a neustále se nově rozhodovat. To by u postavy-definice, s předem stanoveným osudem, nebylo možné. Postavy, mezi něž řadím i Josefa Roubíčka, naopak naplňují Šaldovo vidění moderního básnického pojetí postav:

*„(...) nikdy se nepodaří nalepiti na ně určitou obmezeně jednoslovnou nebo jednovětou etiketu logického utřídění.“<sup>179</sup>*

<sup>177</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 533. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>178</sup> FOŘT, Bohumil: *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, s. 93. ISBN 978-80-210-4694-8.

<sup>179</sup> ŠALDA, František: *Kritické projevy XII*. 1. Vyd. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 178. ISSN 0322-922X.

## 5 NOC A NADĚJE

### 5.1 AUTOR

*„Abyste získali povědomí o zkušenosti, za kterou vaši dědové a babičky, strýcové a tety, jež nikdy nevidíte, draze zaplatili ponižením a smrtí. Abyste věděli, co se stalo. A že lidé dokážou být tak krásní jako Anne Franková nebo Janusz Korczak a tak hnusní jako Adolf Hitler, Reinhard Heydrich nebo Heinrich Himmler. Abyste věděli, že i vám se to může stát. Učím vás to proto, abyste, kdyby k tomu zase došlo, nebyli slabí a nedůvěřiví, jako tehdejší generace Židů, kteří tomu nevěřili, protože na to nebyli nijak připraveni, protože byli příliš civilizovaní a ztratili pud přežít, nebo ho potlačili, a měli řadu dalších chyb. Než skončí tenhle kurz, budete vědět dost, abyste řekli každému: ‚Ne, já nejdu. Já vím, co byl Buchenwald a Auschwitz - Birkenau. Já se budu bránit. Budu bojovat.‘“<sup>180</sup>*

V těchto slovech shrnuje Arnošt Lustig obsahy a cíle seminářů tvůrčího psaní, které dlouhodobě vedl na několika univerzitách v USA i na půdě české. Muž, který se jako sedmnáctiletý mladík ocitl spolu s rodinou v koncentračním táboře, s dramatickým prožitkem spojil celou svou literární kariéru. Kromě potřeby vyličit děsivé zážitky, vysvětluje své tematické zaměření takto:

*„Nikdo však nedokáže psát o tom, co nemá opravdu v sobě, a já mám v sobě toto období, kterému nerad říkám ‚holocaust‘. Nemám ten výraz rád. Vznikl složením dvou řeckých slov: zničení ohněm.“<sup>181</sup>*

Lustig však argumentuje, že před samotným aktem zpopelnění předcházelo stádium horší, při němž byli Židé poniženi a zabiti, proto navrhuje pro něj přesnější definici:

*„Říkejme tomu spíše katastrofa židovského národa, masová vražda, katastrofa způsobená lidmi, která se může opakovat, a nejen Židům.“<sup>182</sup>*

Ať už onu etapu nazveme jakkoliv, podstata tehdejších událostí se nezmění, totiž že miliony osob, převážně židovského vyznání, prostřednictvím systematicky propracovaných zákonů, psychologicky zaměřené propagandy a nacistických zbraní ztratily právo na to nazývat se lidmi, ze dne na den se staly čísla a jako takové mohly být bez otázek vymazány z vedených lágrových tabulek.

Arnošt Lustig, jenž se narodil roku 1926 a jemuž bylo o patnáct let později z rasových důvodů odepřeno pokračovat ve studiu na měšťánské škole, byl v listopadu 1942 odsunut

<sup>180</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 16. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>182</sup> Tamtéž.

i s rodinou do Terezína. Do konce druhé světové války postupně překonal pobyt v Buchenwaldu a v Auchwitzu-Birkenau:

*„Měl jsem ohromné štěstí, že jsem to přežil. Víím, že každý z těch, co přežili, žije jen díky tomu, že někdo jiný zahynul. Mnohokrát jsem si přál, abych neviděl to, čeho jsem byl svědkem.“*<sup>183</sup>

Smutná svědectví, vzpomínky na lidi, s nimiž se během uvěznění setkal, výpověď o osobních ztrátách, ovšem i důkazy velké mravní síly a skutečného přátelství, to vše lze nalézt v Lustigových povídkách, románech, článcích, v hlavním textu i mezi řádky. Hned v několika knihách vzpomíná na den, kdy zemřel jeho otec. Nesundal si při prohlídce konané samotným doktorem Mengele brýle, což jej stálo život. Lustig se zprávu dozvěděl od přátel, bezmyšlenkovitě se přiblížil drátům vysokého napětí, ale známá melodie ze Straussova Netopýra jej uklidnila:

*„Šťastný je ten, kdo zapomene to, co se už nedá změnit.“ A najednou to byla tak hluboká pravda. Náповěda. Podvědomí mi poslalo na pomoc slova z písničky, co měla ráda moje maminka.“*<sup>184</sup>

V mnohých Lustigových dílech vystupují výrazné ženské postavy. Jak sám autor přiznává v rozhovoru pro amerického profesora, experta zabývajícího se holocaustem, Harryho Jamese Cargasse, velkou inspirací mu byla matka:

*„Moje matka byla krásná, opravdu krásná žena. Byla pracovitá a velmi hodná. Všechny nejlepší věci, které jsem v životě dostal, pocházely od žen.“*<sup>185</sup>

Značný počet hrdinek (Kateřina Horowitzová, Dita Saxová, Colette Cohenová) souvisí také s Lustigovou celoživotní snahou odhalovat záhady lidské duše, přičemž jsou to právě ženy, které spisovatel považuje za řešení zmíněné hádanky:

*„Vzrušují mne. Učí mě nejhlubšímu tajemství člověka.“*<sup>186</sup>

Kromě postav ženských se v textech kumulují mladí a velmi staří. Tento trend, jak sám Lustig tvrdí, je odrazem věku, v němž se on sám v táborech ocitl:

*„Mladí? Protože jsem byl také mladý. Staří? Protože starých mi bylo hrozně líto.“*<sup>187</sup>

A Lustig jde v sebeanalýze ještě dál. Nezatajuje před čtenáři, že velice pravděpodobně to byli právě oni nejstarší obyvatelé ghetta, díky nimž dnes žije a píše:

<sup>183</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 11. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>184</sup> EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig*. Jak se píše kniha. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 19. ISBN 978-80-204-2469-3.

<sup>185</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 37. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 25.

„A vím, že jsme v Terezíně přežili jen díky tomu, že vůdci Židů – sionisté – brali jídlo starým a dávali ho mladým v lidské a idealistické víře, že to bude budoucí generace, která vybuduje stát Izrael, zaslíbenou zemi (...)“<sup>188</sup>

Věří Arnošt Lustig v boha? Otázka se mnohým může zdát zbytečná, směšná či nevhodná, vždyť ji pokládáme muži, jenž celé roky představuje literární symbol židovství, který trpěl pro svou víru. A je tomu skutečně tak? Nakolik jsou díla Arnošta Lustiga o lidech, nakolik o jejich víře? Do jaké míry sleduje Lustig osudy jednotlivců, snaží se poukázat na postavení člověka, jemuž je postupně zabráno vše, zůstává ponížen a ztracen v labyrintu vyhlášek, zákazů a čísel, zahalen tmou (noc) hledá cestu zpět ke světlu lidskosti (naděje)? V jakém měřítku řeší Lustig pozemské vůči nebeskému?

„Moje máma byla velice pobožná. Přestala se modlit, když v Osvětimi - Březince viděla osmimetrové jámy s olšínovými poleny, kam Němci házeli židovská batolata (...)“<sup>189</sup>

Tak reaguje Lustig na otázku víry. Jeho lágrové zkušenosti mu brání v uznání vyšší síly, než je ta lidská. Na jedné straně nacisté, neštítící se žádného násilí, představitelé moci, naproti nim skupina mužů, již zahřáli mrznoucího Lustiga vlastními těly, symbol nezištné vzájemnosti:

„Od té doby už mě nikdo v životě nemusel přesvědčovat o tom, že existuje lidská solidarita, slušnost, zákon člověka (...) Já věřím v člověka.“<sup>190</sup>

Člověk je zároveň Lustigovým klíčem k zásadní filosofické otázce, v co věřit, pakliže o Bohu lze pochybovat. Není-li Boha, není ani toho, kdo může být vždy a beztrestně viněn za lidská příkoří:

„Kdo v něj věří, má život pohodlnější, protože na Boha všechno svede. Ale kdo o něm pochybuje (...) musí si se všemi svými otázkami poradit sám.“<sup>191</sup>

Arnošt Lustig si, jak se zdá, zvolil onu méně komfortní variantu, nicméně osobitost a humor, s nímž svou literární cestu pojal, mu pomáhají udržet si jistý nadhled:

„Nejlepší spisovatelé musejí o všem pochybovat, aby neopakovali, co už bylo řečeno.“<sup>192</sup>

Jak to ale vůbec je s tím velkým spisovatelem? Kdy se Arnošt Lustig rozhodl pro literární kariéru?

„Hned po válce. Měl jsem toho příliš mnoho, hrozilo to výbuchem.“<sup>193</sup>

<sup>188</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 25. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>189</sup> EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig*. Jak se píše kniha. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 31. ISBN 978-80-204-2469-3.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>193</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 47. ISBN 80-7260-098-2.



Lustig přiznává, že válečné zkušenosti prostupovaly celou jeho osobností a netušil, jak naložit s nimi, ani se životem. Rozhodl se proto z otřesných zážitků tzv. vypsat. Když mu bylo devatenáct let, přinesl do jednoho nejmenovaného pražského nakladatelství svůj první román čítající téměř čtyři sta stran:

*„Už nikdy válku!“<sup>194</sup>*

Tak zněla poslední slova a zmíněná věta také shrnovala vše, co si v dané době nejvíce přál. Když však o knize hovořil se svým přítelem,<sup>195</sup> dozvěděl se následující:

*„Podívej, jde o to, že spisovatel nemusí být nejchytřejší člověk na světě, ale musí nést největší odpovědnost. Co když jsi poslední? Napsal jsi tam opravdu všechno?“<sup>196</sup>*

Mladý spisovatel se navrátil do nakladatelství a přes veškeré námitky si rukopis odnesl zpět. Text později přetvořil na sedm povídek pod společným názvem *Noc a naděje*. Bohužel již nepanovala vhodná doba pro vytištění podobně laděné práce, avšak po deseti letech, v uvolněné atmosféře na sklonku padesátých let (1958), kniha vyšla. Slavila veliký úspěch, vyšla několikrát. Roku 1962 režisér Zdeněk Brynych na motivy povídek natočil film *Transport z ráje* a Janáčkův žák Otmar Mácha je dokonce zhudebnil:

*„Stačí, abyste mi řekli, které obrazy v *Noci a naději* jsou nejdůležitější a já na ně složím symfonii.“<sup>197</sup>*

Kniha byla kladně přijata literárními kritiky napříč celým názorovým spektrem:

*„Cítíte při čtení něco čechovovsky laskavého v autorově pohledu a zároveň ostrý stesk a vlnu vřelého soucítění s lidmi, plachou, ale vroucí lásku k lidství všelijak zasunutému, tupému, mrzačenému, a přece nezničitelnému.“<sup>198</sup>*

Tak se vyjádřil Ivan Skála v *Rudém právu*. Skála navíc dokázal vyčíst a podtrhnout Lustigův postoj k člověku:

*„Knihou o lidské družnosti, o potřebě lidské družnosti by bylo možné knihu Lustigovu nazvat. Neboť právě v dobách brutality a nelidství lidé dvojnásob touží po lidském teple, po solidaritě lidského houfu.“<sup>199</sup>*

Skála nevědomky potvrzuje, že Lustigova snaha poukázat na pozitivní stránky lidského chování nebyla marná. Sám Lustig v souvislosti se svými hrdiny několikrát zmiňuje

<sup>194</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 48. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>195</sup> Jméno nezminěno

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>198</sup> SKÁLA, Ivan. Pozoruhodná prvotina. *Rudé právo* [online]. 1958, 3(2) [citováno 16. 1. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1958/3/30/2.png>

<sup>199</sup> Tamtéž.

starozákonní přirovnání slušnosti k motýlu nad mořem, jenž nikdy nesmí ustát kmitat křídly, jinak by zahynul. V morální síle a empatii Lustig vidí největší lidské přednosti.

Je s podivem, že Ivan Skála téměř polovinu článku věnuje první zařazené povídce s názvem *Návrat*:

*„Za mimořádnou pozornost stojí úvodní povídka knihy, nazvaná Návrat. A to jak pro zralost myšlenkového zpracování, tak pro samo myšlenkové řešení.“<sup>200</sup>*

Hlavní postava, židovský obchodní cestující Hynek Tausig, se odmítá přemístit do ghetta a týdně se ukrývá u známých. Čtyři stěny jej však postupně dohánějí k šílenství a je nucen vyjít na ulici. Byť si obstaral falešné doklady, cítí se velmi nepatřičně, strachuje se, že bude odhalen, navíc jej přepadá pocit viny vůči těm, kteří předvolánku uposlechli. Dobrovolně se proto vmísí do davu vstupujícího do terezínských bran a nějakou dobu žije v nuzných podmínkách v ghettu. Na závěr povídky si však uvědomí, že svých rozhodnutím ztratil svobodu i možnost bojovat, a rozhodne se pevnost opustit, již beze strachu, připraven na vše. Skála přiznává, že zpočátku finální rozhodnutí Hynka Tausiga nechápal, jelikož nekorespondovalo se základní psychologií postavy, navíc postrádal v názvu povídky upozornění na to, že jde vlastně o návraty dva. Posléze však pochopil, jak zásadní ona volba byla:

*„Ten pan Tausig v závěru povídky znovu nalézá odvahu k životu, třeba životu plnému rizika, nalézá odvahu k naději, naději k odvaze. A to je ten skutečný a pravý návrat.“<sup>201</sup>*

Je zajímavé, že to byl tentýž literární kritik, kdo o deset let dříve doslova popravil nově vydaný román Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Dílo, na jehož konci se ústřední postava, Josef Roubíček, rozhodne neuposlechnout rozkaz, nenastoupit do transportu, naopak za cenu znovuzískané odvahy a naděje volí strnitou cestu skrývání a obav. Tedy Josef Roubíček se nikterak zvlášť neliší od Hynka Tausiga.

Lze za názorovou nestálostí Ivana Skály spatřovat pouze vlivy politické? Již v kapitole týkající se Jiřího Weila zmiňuji fakt, že kritici socialističtí, navyklí určité typičnosti povah literárních postav, jež svým jednáním měly často sloužit jakožto příklady pro celou společnost, se se silnou individuální postavou nacházející cíl v cestě samotné, mnohdy tápající a nejistou, jen těžko vyrovnávali. Nakolik však postavy Roubíčka či Tausiga vybočují z role vzorů pro společnost, zůstává otázkou:

<sup>200</sup> SKÁLA, Ivan. Pozoruhodná prvotina. *Rudé právo* [online]. 1958, 3(2) [citováno 16. 1. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1958/3/30/2.png>

<sup>201</sup> Tamtéž.

„A právě v tom akcentu na živý čin je živoucí humanistické vyznání autorovo, které věří v člověka a v lidský čin.“<sup>202</sup>

Tak hovoří Skála o Lustigovi. Třeba by s ohledem nazpět, v době poněkud otevřenější a přívětivější, podobně ocenil i Jiřího Weila. Jestliže totiž oba spisovatelé kladou důraz na lidský čin, je-li posláním textů poukázat na možnosti člověka, potom lze říci, že bylo přáním autorů, aby činy Josefa Roubíčka či Hynka Tausiga byly nejen rozebírány a hodnoceny, ale především následovány, aby šli dotyční příkladem.

Pavel Eisner ve *Věstníku Židovské obce náboženské* vyzdvihuje Lustigovu uměleckou pokoru, to, že se nesnaží zalíbit za každou cenu:

„Jsou to prózy bez nejmenšího příděchu artistické manýrovosti...Je to patrně první umělecké epika vážená z terezínského ghetta, a z hlediska autorského zdaru není to „naděje“, je to splnění.“<sup>203</sup>

Za povedené dílo Lustigovy povídky označuje i Josef Vohryzek v časopise *Květen*:

„Arnošt Lustig vydal knížku povídek *Noc a naděje*, která je zjevně nejlepší prozaickou prvotinu za několik posledních let.“<sup>204</sup>

Vohryzek bystře popisuje i situaci, kdy kritici „proklínající modernismus“ a svou systematickou činností bránící vytvořit potřebnou atmosféru pro vznik knih obsahujících nové literární trendy Lustigovu prvotinu chválí:

„Představitelé těchto názorů Arnošta Lustiga patrně pochválí, protože nechápou, že jeho povídková forma těžší z destrukce, kterou v průběhu více než půl sta let prováděli autoři jimi „princiálně“ odmítaní. Pochválí ji, ale současně připravují situaci, kdy by podobná kniha nemohla vzniknout. I realistická kniha, jakou je tato, potřebuje totiž pro svůj vznik atmosféru, v níž je zcela běžnou věcí, že spisovatel čerpá z každé krajnosti, že hledá poučení u každého předchůdce, našeho i cizího, který šel až do konce.“<sup>205</sup>

Vohryzek dělí kritiku na aktivní a reaktivní. Aktivní kritici kladou sobě i druhým otázky, které nebyly vysloveny před nimi, přičemž formulace otázky může být i klíčem k ní. Reaktivní kritik opakuje, prodlužuje, třídí a vyvrací již známé otázky a fakta a podle Vohryzka tím setrvává v dogmatismu. Mezi přední zástupce kritiky reaktivní podle Vohryzka patřil Jiří Hájek.<sup>206</sup>

<sup>202</sup> SKÁLA, Ivan. Pozoruhodná prvotina. *Rudé právo* [online]. 1958, 3(2) [citováno 16. 1. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1958/3/30/2.png>

<sup>203</sup> LUSTIG, Arnošt: *Noc a naděje*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, 159 s.

<sup>204</sup> VOHRÝZEK, Josef. Prozaická prvotina. In: *Literární kritiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996, s. 81.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>206</sup> Tamtéž.

O Lustigově schopnosti vykreslit povahy a pocity jednotlivých postav hovoří také Vítězslav Kocourek v *Literárních novinách*:

„Podíval se na špinu jejich života a uviděl čistotu jejich srdcí.“<sup>207</sup>

Zdárné zahájení kariéry posunulo Lustiga vpřed. Následovala kniha *Démanty noci*, zahrnující i povídku *Tma nemá stín* inspirovanou Lustigovým útěkem z osudového transportu smrti do Dachau. Silný příběh opět vyvolal vlny emocí a roku 1964 jej zfilmoval režisér Jan Němec. Své četné literární úspěchy komentuje Lustig vždy s humorem:

„Napišeme tragédii, že půl světa brečí, a my z toho máme takovou radost, že se jdeme opít do hospody.“<sup>208</sup>

Také svým žákům prozrazuje, do jaké míry jsou jeho povídky „skutečné“. Odvolává se na Aristotelovu *Poetiku* a varuje, že reálná pravda není vždy ta, kterou chtějí čtenáři slyšet, není vždy přitažlivá. Skutečnými zážitky se lze inspirovat (což on dělá), nicméně finální text musí autor tvořit s ohledem na to, že postavy budou žít ve fikčním světě a jejich úkolem je podle Lustiga přinést ušlechtilost a dobro čtenáři:

„Naučíte se proměnit reálný příběh v povídku, neboť pro literární pravdu platí jiné zákony než v životě.“<sup>209</sup>

To, že Lustigovy semináře tvůrčího psaní slavily veliký úspěch, potvrzují nejen spisovatelky Dana Emmingerová či Markéta Mališová, které se účastnily seminářů v České republice, ale i studenti zahraniční:

„My mu nerozumíme ani slovo, ale nikdo nám ještě nevysvětlil literaturu a film jako on.“<sup>210</sup>

Ve vzpomínkových knihách také hovoří o tom, jaký vliv měla na jeho románovou tvorbu kariéra žurnalisty. Novinářem se Lustig stal po válce, kdy studoval novinářství na Vysoké škole politických a sociálních věd. Uplatnil se pak mimo jiné v *Lidových novinách* a *Židovském věstníku*, který jej roku 1948 zaměstnal jakožto dopisovatele z bojů izraelsko-arabské války:

„(...) novinářina vás učí úspornosti, disciplíně, humoru a pokoře (...) zvyknete si na to, že na inspiraci nelze čekat donekonečna.“<sup>211</sup>

<sup>207</sup> LUSTIG, Arnošt: *Noc a naděje*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, 159 s.

<sup>208</sup> EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig*. Jak se píše kniha. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 9. ISBN 978-80-204-2469-3.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>211</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 39. ISBN 80-7260-098-2.

Do Izraele byl vyslán podruhé o rok později jako pracovník Československého rozhlasu. V zemi zaslíbené se Lustig oženil s Věrou Weistlitzovou.

Ovšem tvořit román je časově mnohem náročnější, navíc ani uznávaný spisovatel nemá zaručený úspěch:

„Když napíšete hezkou knížku, jste mrtví pro tu další. I když vám všichni tvrdí, že jste mistři, musíte se pro nový román znovu narodit.“<sup>212</sup>

Lustigovým největším vzorem byl všestranný americký literát Ernest Hemingway. Novinář z povolání, který dokázal napsat příběh ve třech slovech a platil studentům, aby všechna jím napsaná přídavná jména škrtili či měnili na slovesa, čímž byla podtrhnuta osovost a dějovost. Po Hemingwayově smrti Lustig dokonce navštívil jeho kubánskou vilu, kde odcizil dvě tužky (jednu pak předal Otovi Pavlovi). Domnívám se, že Lustig s Hemingwayem sdíleli (a ve svých textech stále sdílejí) více než psací potřebu a výrazovou úspornost. Existuje mnohé, co snad není v Lustigově díle doslova řečeno, avšak při bližší analýze lze nahlédnout pod hladinu a zkoumat další části „ledovce“. Například ve sféře postav jím vytvořených, o což se pokusím.

## 5.2 JMÉNA

Lustigova kniha s názvem *Noc a naděje*, již jsem si zvolila pro svoji analýzu, mně svoji složitou kompoziční stránkou nedovoluje věnovat se zvoleným pojmenováním do takových podrobností, jako se tomu snažím u románů Jiřího Weila a Ladislava Fukse. Na poli sedmi povídek, byť sjednocených tematicky a polohově (tereziánské ghetto), totiž Lustig pracuje s nepřeborným množstvím postav, z nichž jen stěží lze ukázat na ty centrální. Výjimku tvoří první z povídek, *Návrat*, kde ve své podstatě vystupuje pouze jedna figura. V ostatních příbězích se vedle sebe objevuje postav vždy několik, jimž autor věnuje podobnou péči a pozornost.

Přesto lze vypořádat jisté specifické aspekty spojující všech sedm příběhů a určitým způsobem také překračující rámec konkrétní prozaické sbírky. Ryzost a extraordinární směs původnosti a fikce, tedy vlastnost typická pro proces pojmenovávání Lustigových postav, je totiž zřetelná již u jeho prvotiny.

V knize se objevují jména jako Hynek Tausig, Alžběta Feinerová, Oscar Kleiner či Joachim Spiegl. Z pohledu běžného čtenáře se zmíněná jména jeví jako realistická. Zejména

<sup>212</sup> EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig*. Jak se píše kniha. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 30. ISBN 978-80-204-2469-3.

příjmení, s nimiž se lze v textu setkat, odkazují ke svým židovským nositelům (matka Kohnová).

Autor tedy mohl záměrně volit jména, skrze něž čtenáře automaticky uvede do tematiky, svým způsobem jimi zařadí postavy do jisté kategorie, ovšem na rozdíl od symbolikou posedlého Fukse již nic víc než židovskou příslušnost čtenáři neprozradí. Jména postav v *Noci a naději* neodhalují typické vlastnosti postav, neurčují jejich postavení ve společnosti, nehovoří o jejich fyzických předpokladech atd. Když už chce na podobné záležitosti Lustig upozornit, využívá řadu přezdívek či anonymních popisů:

„Vysoký už neodpověděl.“<sup>213</sup>

Po podrobnějším přezkoumání využitých příjmení se však ptám, zda jejich reálnost nese do ještě větší hloubky, než jak daná kritéria stanovuje Daniela Hodrová<sup>214</sup>. Konkrétně hovořím o následujících postavách: Hynek Tausig (*Návrat*), Alžběta Feinerová (*Růžová ulice*), Joachym Spiegel (*Růžová ulice*), Oskar Kleiner (*Morální výchova*), David Lowënbach (*Modravé plameny*) a Ignác Marmulstaub (*Modravé plameny*).

Zmíněná příjmení i jejich varianty a úpravy (Weinerová, Staub, Taussig) jsem vyhledala v centrální databázi obětí „židovské konečné otázky“, jež obsahuje více než 120 000 záznamů včetně autentických dokumentů (oznámení o úmrtí, žádosti o odklad trestu) a sleduje tak osudy převážně českých Židů deportovaných do cizích zemí a pak také vězňů terezínského ghetta z dalších evropských zemí.<sup>215</sup> Nejen, že každé příjmení se objevilo několikrát, ale u všech jsem našla zástupce, již se ve stejném období pohybovali v Terezíně a svým věkem odpovídali Lustigovým hrdinům.

Například s postavou Hynka Tausiga z povídky *Návrat* částečně souhlasí sebrané informace hned u několika osob v databázi. Prodavač vysavačů, který neuposlechl předvolánku a ukrývá se u staříckého páru, už nemůže vydržet sevření dvou holých stěn a vydává se do rušných městských ulic. Opatřil si již předtím falešné doklady, a to na jméno Alfréd Janota, ovšem stále si připadá nápadný. Sice nemá špičatý nos, ovšem v lázni by jej jistě poznali:

„Rovný nos ještě není všechno, když na sobě nemá kalhoty. Je Alfrédem Janotou jen v šatech. Bez nich je prokazatelně Hynkem Tausigem.“<sup>216</sup>

Lustig také popisuje Hynkovy oči:

<sup>213</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 117.

<sup>214</sup> HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001, s. 599. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>215</sup> Databáze obětí [online] Holocaust. Dostupné z: <http://www2.holocaust.cz/cz/victims>

<sup>216</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 17.

„(...) hnědé, tázavé a žhnoucí, s temnými napuchlými váčky, jakoby pokryté popelem, stále nejisté (...)“<sup>217</sup>

Spisovatel nezamlčuje ani věk postavy:

„Hynek Tausig zůstal ve svých čtyřiceti letech v jádru stejný, jakým byl v patnácti, dvaceti i třiceti; raději všechno vyřizovat po dobrém.“<sup>218</sup>

Arnošt Lustig byl poslán do Terezína 13. listopadu 1942, přičemž roku 1944 byl deportován do Osvětimi<sup>219</sup>. Čtyřicetiletých Tausigů či též Taussigů, kteří měli podle žádostí o vydání občanských průkazů hnědé oči a nosy sice povětšinou označeny za ostré či tupé, ovšem dle přiložených fotografií se stupeň podobné vlastnosti nápadně lišil, a kteří navíc museli vysvětlovat policii své protizákonné opuštění území Protektorátu, byli trestně stíháni či jinak prošetřováni, se v ghettu pohybovalo několik. Například soukromý úředník Otto Taussig (narozen 27. září 1901), dle dostupných údajů měl hnědé oči, souměrná ústa, podle fotografie nebyl jeho nos nápadně špičatý. V ghettu přebýval mezi prosincem 1941 a zářím 1944.<sup>220</sup>

Samozřejmě, že databáze obsahuje stovky jmen, u nichž není k dispozici více, než pouhá data narození, transportů a úmrtí. Navíc zmíněná nepopíratelně fiktivní postava se v Terezíně ocitá svým vlastním rozhodnutím, tudíž by nemohly existovat zápisy o jejím nástupu, stejně tak se v závěru povídky Hynek Tausig rozhodne ghetto opustit, tedy neumírá ani tam, ani v jiném táboře. To ovšem nevylučuje, že Lustig mohl vdechnout svým postavám určitý osobitě realistický podtext. Možnou spojitost lze ale vždy nahlížet pouze skrze společná příjmení reálných osob a povídkových „hrdinů“, jejich pohlaví, věk a pobyt v ghettě.

Vzhledem k faktu, že Lustigově tvorbě jsem se podrobněji nevěnovala ve své bakalářské práci<sup>221</sup>, ráda bych se na těchto řádcích pokusila nahlédnout i na samotný titul díla, tedy *Noc a naděje*. Oba motivy, jak autor přiznává, jsou totiž pro jeho tvorbu stěžejní:

„Ještě tu povídku ani neznám, ale už vím, že by se měla jmenovat *Tma. Stmívání. Noc. Pořád se mi to vrací. Noc, noc, noc. Myslím, že je to nejlepší název, jaký jsem mohl pro svou knížku nebo dvě dostat. Snad by se všechny moje povídky a knížky měly jmenovat Noc.*“<sup>222</sup>

Noc představuje tajemství, skrývá neznámé, ať ošklivé či milé, zahaluje světlo, završuje den. Podle Lustiga noc neposkytuje nic nového, ba naopak, cosi starého odnáší:

<sup>217</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 17.

<sup>218</sup> Tamtéž.

<sup>219</sup> Arnošt Lustig [online] Česká televize. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/arnost-lustig/>

<sup>220</sup> Otto Taussig [online] Holocaust cz. Dostupné z: <http://109.123.214.108/cz/victims/PERSON.ITI.1920270>

<sup>221</sup> ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.

<sup>222</sup> LUSTIG, Arnošt. *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 62. ISBN 80-7260-098-2.

„Každý si z toho vyčte to svoje. Co dělali Němci lidem v jejich válce, se podobalo noci (...) Noc není začátkem ničeho. Noc jen něco končí.“<sup>223</sup>

Skutečnost, že noc a temnota Lustiga provázejí celou kariérou, lze doložit jednoduše. Hned následující kniha po *Noci a naději*, kterou Lustig vydal téhož roku (1958), nese název *Démanty noci*. Autor zde navíc, v povídce *Tma nemá stín*, popisuje události spojené s jeho útekem z osudového transportu. Motiv se vyskytuje také v povídce *Noc* ze sbírky *Ulice ztracených bratří*. Tato povídková kniha, jež byla poprvé publikována roku 1959, později vychází pod titulem *Tma a světlo světa* (2002). V roce 1962 Lustig vydává další povídky pod souborným názvem *Noc a den*. A v neposlední řadě roku 2006 vychází spisovateli výbor z díla pod titulem *Od rána do večera a jiné povídky*<sup>224</sup>.

Naději Lustig vidí v mnoha okolnostech, velice si ji váží. Mluví o ní ve spojitosti s lidskou důstojností, kterou považuje za nejvýraznější důkaz „člověka“ v člověku. Připomíná ji ve spojitosti se starými obyvateli ghetta, kteří byli svým způsobem obětováni samotnými Židy ve jménu mladé generace, jež měla po válce založit svobodný stát. Neopomíná ani mnoho přátelsky nakloněných Němců, bez nichž byl život v táboře ještě trýznivější a jejichž lidskost upevňovala otřesenou víru vězňů. Přiznává, že naděje může člověka přetvořit, usměrnit, ovlivnit:

„Je to neuchopitelné. Nevidíme to. Neslyšíme to. Ale existuje to. Je to jako naděje, jež vás proměňuje.“<sup>225</sup>

Ostatně podobně Lustigovu naději pochopil i Josef Vohryzek, jenž ve své reakci na autorovu povídkovou prvotinu píše doslova:

„Ne snad, že se tam o naději mluví lépe - nemluví se tam o ní vůbec (...)“<sup>226</sup>

S výjimkou jedné povídky s názvem *Naděje* se totiž v rámci textu o tomto fenoménu nedočteme, nicméně v jednotlivých čtenářských interpretacích jistě víra a naděje zahrnuty budou, jak dodává i Vohryzek:

„Nejsou v nich jako téma, jsou reakcí čtenáře.“<sup>227</sup>

<sup>223</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 62. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>224</sup> Slovník české literatury po roce 1945. *Arnošt Lustig* [online]. Poslední změna 13. 2. 2009 [Cit. 21. 1. 2014].

Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=507>

<sup>225</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 30. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>226</sup> VOHRÝZEK, Josef. Prozaická prvotina. In: *Literární kritiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996, s. 84.

<sup>227</sup> Tamtéž.



### 5.3 VYPRAVĚČ

Sleduji-li vypravěčovy stopy prostupující jednotlivé povídky *Noci a naděje*, úvaha mě vede hned k následujícím závěrům.

V rámci všech příběhů se o postavách mluví jako o těch „Druhých“, jsou prezentovány ve třetích osobách (jednotného či množného čísla podle situace) a přístup vypravěče k nim zpočátku působí vcelku objektivně, omezen do formy stručných hlášení o jejich vzezření a jednání:

„Malá postavička náhle neví co s rukama. Zastrčí je do kapes.“<sup>228</sup>

„Druhým“ postavy z hlediska vypravěče zůstávají po celou dobu, jak dokazuje i ukázka z povídky *Naděje* zařazené autorem na konec:

„Té noci nemohl usnout - čekal.“<sup>229</sup>

Rozřešení fyzické přítomnosti vypravěče v textu je, jak se domnívám, jednoznačné. Jedná se o narátora vševědoucího, ovšem podstata výběru tohoto typu vypravěče si zasluhuje podrobnější rozbor.

Jak jsem již zmínila výše, zpočátku vypravěč zmiňuje explicitní údaje o postavách. Popisuje jejich vzhled, charakterizuje jejich činy, přibližuje čtenáři jejich chování. Vše podává bez emocí, zdržuje se komentářů, pouze vypisuje holá fakta:

„Známý zvuk dveří. Ohnutá záda zmizela za mastným papírem. Ticho.“<sup>230</sup>

Podobný princip proniká celou knihou a podle mého názoru je to právě vypravěč, kdo svým přístupem, ať už formálním, tak jazykovým, stmeluje jednotlivé povídky v ucelený text s jasnými jednotícími znaky.

A nejsou to jen vnitřní světy postav, které vypravěč zná a o nichž hovoří. Narátor *Noci a naděje* zprostředkovává čtenáři také myšlenky postav:

„Viki si v duchu říká: je to ona?“<sup>231</sup>

Tím se vševědoucí vypravěč Lustigův jasně liší od vypravěče „s tělem“. Ten by totiž o vnitřním světě svých „hrdinů“ dokonalý přehled neměl.

Navíc, text je doslova propleten množstvím přímé řeči. Pokud by vypravěč *Noci a naděje* disponoval tělem, byl jednou z postav, svědkem událostí, pak by musel být přítomen

<sup>228</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 10.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 81.

u všech dialogů (případně být o událostech detailně informován). To je ovšem prakticky nemožné. Jednak se nikde v knize nezmiňuje o tom, že by na dění participoval, jednak se mnohé odehrává současně.

Z hlediska literární teorie se může jevit Lustigova volba narátora, navíc přihlédnou-li k době, kdy kniha vyšla, poměrně konzervativní. Na druhou stranu, pakliže přihlédnou k útvaru, který si Lustig v rámci své prvotiny zvolil, pak se ptám, jaký jiný typ vypravěče lépe splňuje už tak náročné podmínky, které povídka na své autory klade.

V *Noci a naději* bylo nutné zvolit prvek, jenž by spojoval jednotlivé příběhy, stal se jakousi neviditelnou nitkou řídící se jistými strukturními i verbálními zásadami, a přesto čtenáře neodváděl od podstaty textů samotných, a tím se podle mě stal právě vševědoucí vypravěč. Volbou vypravěče „s tělem“ by totiž, myslím si, Lustig riskoval, že na úkor postav zamýšlených jako stěžejní strhne čtenářovu pozornost právě na narátora, o to zajímavějšího, že byl všemu přítomen, a přesto je, řekněme, z masa a kostí. Všudypřítomný, neuchopitelný a především neutrální vypravěč tedy v *Noci a naději* plní funkci nejen jednotlív, ale zejména harmonizující.

#### 5.4 POSTAVY

V příslušné podkapitole tkající se románem Jiřího Weila jsem se věnovala především postavě Josefa Roubíčka, a to hned ze dvou důvodů. Jednak se jedná o postavu ústřední, zároveň tato postava koresponduje s postavou vypravěče. Sbírkou povídek Arnošta Lustiga však ani svojí strukturou, ani z hlediska narátora (viz kapitola *Literární postava a vypravěč*) podobnému jednoznačně orientovanému rozboru neodpovídá. Jednotlivé postavy jsou si většinou kladeny na roveň a vypravěč fyzicky vůbec přítomen není. Pro postavy *Noci a naděje* jsem tedy zvolila odlišný přístup analýzy založený na komparaci explicitních i implicitních údajů, které jsou o nich čtenáři prostřednictvím narátora sdělovány, a to jak těch společných, tak i těch svébytných, popř. kontrastních.

V předcházejícím oddíle jsem vyslovila názor, že v postavě vypravěče spatřuji jakousi spojovací linii mezi příběhy, považuji jej za autorův prostředek koherence syžetu. Připodobním-li celou sbírku k hotové stavbě, potom každá jedna povídka je (základním) kamenem, tedy stavebním materiálem, a vypravěč originálním a nápaditým architektem. Ve výstavbě textu jednotlivých povídek lze potom některé „architektovy“ specifické tahy vyzorovat, např. užití kratších větných celků, časté pohroužení do vnitřního světa postavy,

smysl pro detail. Typická je také jistá emocionální strohost. Za vzor „rezervovaného“ paradigmatu jsem zvolila závěr sedmnáctého oddílu povídky *Modravé plameny*:

„Očekával, že druhá a třetí rána patří jemu. Ale obě prolétly tělem chlapce.“<sup>232</sup>

Autor se zde, podle mě, zdržuje svých citových výlevů za účelem znásobení emocionálního dopadu na čtenáře. Pokouší se též zapojit čtenáře do interpretační hry.

A stejně tak, jak je tomu u syžetu obecně, je možné vyčíst narátorův osobitý přístup ke konkrétním postavám, jejich popisu, charakteristice, zasazení do místa, času a role.

Jak již uvádím výše, způsob, jakým vypravěč v *Noci a naději* o jednotlivých postavách hovoří, se částečně podobá. To je důkazem jeho vytríbeného stylu a individuálního literárního hlediska. Ovšem, vzhledem k tomu, že cílem (a to nejen povídek Lustigových, ale většiny literárních děl) je modelovat postavy jako koncepty jedinečné, pak se nutně nemůže metoda jejich utváření překrývat zcela. Proto lze mezi vypravěčem a postavami nalézt i takové vztahy, které narátor nesdílí se všemi, nepřístupuje k nim touto tvůrčí cestou jako ke skupině, nýbrž jsou exkluzivně spojeny pouze s jednou postavou.

Kontinuitu mezi postavami a jednotný přístup k nim vypravěč *Noci a naději* prokazuje hned několika způsoby. Tím hlavním krokem je však opakující se (myšleno vracející se v každé nové povídce) popis vnějšího těla postavy. Tato deskripce je povětšinou velice přesná, se zaměřením na významné podrobnosti:

„(...) hnědé, tázavé a žhnoucí, s temnými napuchlými váčky, jakoby pokryté popelem, stále nejisté oči Hynka Tausiga.“<sup>233</sup>

Nechci odbíhat příliš od tématu, nicméně pro objasnění, proč klade autor důrazu na významotvorný detail, nastíním, co vše by mohl čtenář spatřit ve své „vnitřní fotografii“, co vyčíst ze zvolené ukázky.

Například slovo žhnoucí, ještě ve spojení s následujícím popelem, evokuje události spojené s holocaustem (viz kapitola *Noc a naděje*, podkapitola *Autor*). Stejně tak může žhnout hvězda či naděje. Tázavé oči mohou vypovídat na jedné straně o nedostatku informací, na straně druhé může stejnou míru nejistoty způsobit i přílišné poznání a domáhání se vysvětlení. Nakonec o nejistotě se v úryvku hovoří také. Napuchlé váčky očí zase mohou svědčit o vyčerpanosti či únavě.

Lustig tak (prostřednictvím vševědoucího narátora) o postavě mnohé prozrazuje, zároveň však neuzavírá možnost svébytné čtenářské interpretaci. Jak spisovatel uváděl ve

<sup>232</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 146.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 17.

svých hodinách věnovaných tvůrčímu psaní, neopomíjet podobné informace je pro autora stěžejní:

*„Konkrétní je dobrý. Detaily. Nikdy nepiš pták seděl na stromě, ale vždycky řekni kos zpíval na jabloni, datel kloval na ořechu.“<sup>234</sup>*

Podle Lustiga tkví v uvádění podrobností podstata autorovy tvorby i jádro postav samotných. Zároveň se i čtenáři lépe vžijí do situace, je podpořena jejich imaginace a zážitek z četby je celistvější a plnohodnotnější:

*„Datel viděl jen oči, které měl ve výši své tváře, nejpodivnější zřítelnice, jaké kdy spatřil. Uzounké, zelené, vědoucí o všem a vidoucí dovnitř. A všim si také rovného tenkého nosu s chrípěmi, poobrácenými ven a černě zarostlými hustými chloupky, a knírů do rezava nad sevřenými rty. Ale uzlovitá a šlachovitá tvář komandantova mu unikala. Připadala mu nepostihnutelná a cizí.“<sup>235</sup>*

Tato ukázka není jen důkazem smyslu pro detail, ale i skutečnosti, že vypravěč v *Noci a naději* se také vciťuje do niter hrdinů. Jejich vnitřní svět tak často představuje čtenáři formou útržkovitých myšlenek, vnitřních monologů a aktuálního proudu vědomí.

Poslední zmíněnou formu, tedy moderní metodu uplatňovanou zpočátku autory britskými (Joyce, Woolfová), později hojně i spisovateli americkými (Faulkner), u Lustiga vnímám velmi výrazně, ovšem již jako důkaz produkce postav jako jednotek originálních. Na rozdíl od průkopníků principu totiž Lustig na proudu vědomí svou knihu nestaví zcela, taktiku si přizpůsobuje a využívá v souladu se svými (autorskými) záměry. Proto je zmíněný postup proudu vědomí a vnitřního monologu zásadní například v úvodní povídce *Návrat*:

*„Krok - modré kostky, krok – bílé...Když byl malý, chodíval jen po modrých. Věřil, že to přináší štěstí. Nesmí ani teď šlapat na bílé. Krok - modrá, modrá. Musí natáhnout nohy. Nešlápne-li na bílou, všechno to možná dobře dopadne. Co je s peněženkou?“<sup>236</sup>*

Zatímco v povídce *Štěpán a Anna* či v závěrečné *Naději* je naopak upřednostňován dialog.

Zaměřím-li se nyní právě na dialog, podle mého názoru je snahou autora vytvořit v jeho rámci autentický výstup, tedy postavy nehovoří řečí vypravěče, ale svou vlastní. V porovnání například s prozaickou tvorbou Vladislava Vančury, kde téměř každá jeho postava, nehledě na své společenské postavení či zájmy a vlastnosti, promlouvá vznešenou květnatou řečí

<sup>234</sup> EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig. Jak se píše kniha*. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 35. ISBN 978-80-204-2469-3.

<sup>235</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 141.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 10.

a svým způsobem tak spíše reflektuje Vančuru nežli sebe samu, při bližším prozkoumání přímých řečí a zejména rozhovorů v Lustigových povídkách lze spatřit opačný přístup autora k práci, neboť každá postava hovoří svébytně s přihlédnutím k objektivním a zejména k subjektivním slohotvorným činitelům vázajícím se k situaci, v níž promlouvá, čímž podtrhuje svoji charakteristiku.

Výrazně se rozdíly projevují u příslušníků nejmladší generace. V povídce *Růžová ulice* se objevují děti německého důstojníka Mořice Herze. V souladu se svou výchovou a s prostředím, s nímž vchází do styku, se během dialogu projevují takto:

*„Strýčku Ritsche,“ ptal se malý Adolfek, „chci skalpovat deset sviňských židů!“<sup>237</sup>*

*Hildička se zeptala: „Mají i židé děti?“<sup>238</sup>*

Lustig se nevyhýbá expresivním výrazům, jsou-li potřeba, neomlouvá se za ně ani je zbytečně nekomentuje. Uvádí je jako holý fakt, jako cosi bytostně spjatého s realitou dětem vlastní. Drobnou reakci si, předpokládám, dovoluje pouze ve větě uzavírající celou epizodu dětských otázek:

*Rosemarie Ilse se šťastně usmála: „Bože, jak jsou naše malé chytré!“<sup>239</sup>*

Hrdinové z povídky *Děti*, obyvatelé ghetta, mají nejen jiný předmět hovoru, ale i jejich komunikační strategie se zcela odlišuje:

*„Na co myslíš, že ta ženská dneska v tom baráku umřela?“<sup>240</sup>*

*„Viki,“ zadívá se na něj Jakub, „vodkud' to mám já vědět? Copak mi to někdo říkal?“<sup>241</sup>*

Už jen užití kolokvialismů a dalších prostředků typických pro styl prostědělovací odlišuje chlapce od gramaticky korektní Hildičky. Obsahově se výpovědi míjí zcela. Zde by však už Hildička korektní příliš nebyla.

Některé postavy vypravěč označuje přímo, tedy jsou v textu pojmenovány (Verner Binde, Ignác Marmulstaub, Alžběta Feinerová, Hynek Tausig, Mořic Herz a další). Jiné, zejména dětské postavy, jsou čtenáři představeny pod pseudonymem, převážně pod přezdívkou (Datel, Viki, Bledulka, Hezounek, Karlíček, Lízinka). A ještě existují takové postavy, jež reprezentuje jistá podtrhnutá vlastnost, symbol. Svým způsobem si tak uchovávají punc tajemna:

*„Vyšší měl syrově bledé, protáhlé tváře, rozryté jizvami od neštovic.“<sup>242</sup>*

<sup>237</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 62.

<sup>238</sup> Tamtéž.

<sup>239</sup> Tamtéž.

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>241</sup> Tamtéž.

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 117.

I v tom lze vystopovat specifický přístup vypravěče k postavám, z nichž některé chtěl odhalit zcela, jiné snad částečně uchránit a u jisté skupiny jen vypíchl specifický rys, snad aby uhnětl obraz společnosti podobný tomu, jaký reálně známe; totiž nikde nežijí jen hrdinové, ale i bezejmenné či atypické postavy mají svou roli ve světě kolem nás.

Vrátím se nyní k tezi, že celá kniha je hotovou budovou, povídky stavebními kameny a vypravěč nápaditým architektem. Kam v podobné hierarchii zařadit postavy? Stejně tak jako délka jednotlivých příběhů a jejich tematická hloubka udávají rozměry kamenů, tedy jejich velikost a váhu, tak postavy ony kameny tvarují. A stejně tak jako i kámen může být plochý, zaoblený, drsný apod., podle toho, jakým způsobem k postavě vypravěč a (později) čtenář přistupují, se vymodeluje jistý dojem, kterým postava působí.

Domnívám se, že podobně jako by dům nemohl být postaven (s přihlédnutím nejen ke statické, ale i k estetické otázce) bez užití všech druhů kamene a rovněž bez nápadu dobrého stavitele, stěží by měly úspěch povídky bez autorské kreativity a prosty svérázných, individuálně propracovaných postav, takových, jaké lze nalézt v *Noci a naději*.

## 5.5 ŽENY

Již v Lustigově prvotině, povídkové sbírce *Noc a naděje*, jež poprvé vyšla roku 1958, se objevuje mnoho ženských charakterů. Prostitutku Lízinku z povídky *Modravé plameny* Lustig dokonce označuje za dar:

„Měl jsem tenkrát pocit (myslím, když se to skutečně stalo, třebaže jinak, než v povídce), že to byla zároveň očista dívky tím, čím se v očích přivyklé morálky provinila.“<sup>243</sup>

Lustig naráží na fakt, že námět ke své povídce čerpal ze skutečné události, která se navíc dotýkala přímo jeho osobně. Do Terezína byl poslán jakožto nezkušený šestnáctiletý hoch, což velice trápilo jeho otce. Ten byl přesvědčen, že ještě před osudnými přesuny do pracovních, či hůře vyhlazovacích táborů, by syn měl poznat alespoň zprostředkovaně, jak funguje vztah mezi mužem a ženou. Neustále se syna vyptával, jak daleko v tomto ohledu dosáhl, mladý Arnošt však neměl žádnou uspokojivou odpověď. Těsně před transportem došlo k dohodě mezi Lustigem a terezínskou kurtizánou, přičemž významnou roli sehrála polovina margarínu, trpělivost vzhledem k řadě dalších zájemců a nekomfortní lesík. Konečně se mohl syn otci prokázat, ten se však již nikdy víc nezeptal. Lustig tvrdí, že zkušeností nebyl nadšen:

<sup>243</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 71. ISBN 80-7260-098-2.

*„Byla moc hodná, než jsme odjeli do Osvětimi, tu noc na všechny(...) Později zemřela v Osvětimi, protože vrazila facku německé Aufseherce (...) Často na ni vzpomínám, jak byla hodná, třebaže se mně to hlavní nelíbilo.“<sup>244</sup>*

Jakkoliv se fiktivní příběh Lízinky z *Modravých plamenů* liší a v rámci kompozice povídky tvoří jen epizodní linii, její důvody a snad i jakási „empatická“ povaha korespondují s reálnou předlohou. Lustig přiznává, že i vzpomínky na poslední terezínskou noc jej pohání k zařazování ženských postav do svých textů, i díky nim se snaží vygradováním okolností ospravedlnit jejich neposkvřené jednání:

*„Můžete se ptát, jestli mám na mysli očistu pošpiněním. Snad. Některé paradoxy jsou fascinující. A není snad povinností autora objevovat situace ještě neobjevené nebo nezvyklé?“<sup>245</sup>*

Není to však jen Lízinka, kdo v *Noci a naději* patří k výrazným zástupkyním něžného pohlaví. Hned dvě ženské postavy zásadně ovlivňují povídku druhou, nazvanou *Růžová ulice*. Konkrétně jde o židovskou prodavačku Alžbětu Feinerovou a ženu německého důstojníka Rosemarii Ilse Herzovou.

Stará odevzdaná Alžběta Feinerová pokorně dohlíží na zapadlý vetešnický krámk a jediné, co ji snad kdy přijde na mysl, je představa nebýt na vše sama, její srdce přepadají tajné touhy spojit svůj osud s panem Joachymem Spiegelem, častým hostem. Vždy však ideu zapudí, jelikož jej nechce ohrozit. Tuší, že ji čeká neblahý osud:

*„Chtěla by zas drhnout chodníky. Na tom není nic ubohého. Jen když má před sebou brunátnou tvář s blesky sevřených úst, ví, odkud přichází ponížení. Odejde odtud dříve než přijdou? Má za sebou dvaadesát roků života; nerozhoduje se ukvapeně. A přece so doposud vždy rozmyšlela těsně před cílem. Neboť je zde ještě něco: kdo bude muset nastoupit místo ní? Třeba Joachym Feiner (ach, napomene se, jak je to hloupé, tak se přece nejmenuje!) Ano, je to v ní tak hluboké, hloupá touha mít blízkého člověka, i její odsouzení. Nesmí k sobě nikoho poutat. A samota je tak těžká. A tak kolísá mezi rozhodnutím odevzdat klíčky a opětovnými návraty.“<sup>246</sup>*

V ukázce se nejen odráží rozpolcenost a přání staré paní (záměna příjmení Joachyma Spiegela za Joachyma Feinera), ale také se rýsuje spojitost mezi všemi třemi analyzovanými díly. Již v kapitolách o *Životě s hvězdou* Jiřího Weila jsem narážela na otázku, typickou pro prózu s židovskou tematikou, totiž, kdo převezme můj úděl, pokud já se jej vzdám?

<sup>244</sup> LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, s. 70. ISBN 80-7260-098-2.

<sup>245</sup> Tamtéž.

<sup>246</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 55.

Josef Roubíček, ústřední postava zmíněného románu, hovoří o této problematice jako o jisté výmluvě, jako o předstírání. Lustig se otázkou zabývá už v povídce *Návrat*. Centrální postava, Hynek Tausig, se vyhne přesunu do ghetta, později však činu lituje, neboť se cítí vyhnancem, cizincem, obává se prozrazení:

*„Ale nicméně jim záviděl. Neboť oni měli své vytčené místo. Kéž by tam s nimi mohl také stát (...) Nejhorší je, je-li člověk vysunut mimo řadu.“<sup>247</sup>*

Následně Tausig přemýšlí, jak se zpětně ke své povinnosti přihlásit:

*„A co kdybych se dokonce šel hlásit na židovskou obec? Povolávají přece do transportu. Ale má-li gestapo i zde své lidi – co potom? A kdyby ne – nemohou mu padnout kolem krku, když je namočil do takové kaše. Někdo přece musel nastoupit místo něho.“<sup>248</sup>*

Nakonec se potají vmísí mezi skupinu Židů mířících do ghetta. Postupem času se však, díky bližšímu poznání života v Terezíně, rozpravách s lidmi a pevnějšímu sebepoznání, navrácí ke svému původnímu přesvědčení a opět pevnost opouští, nově však plně přesvědčen o nutnosti podobného kroku:

*„Dívá se na obrovskou, poslušnou masu. Souží ho výčitky. Proč on, i přes svou zbabělost, nebyl tím, co dosud viděl, natolik otupen, aby to všechno mohl lhostejně snášet...Svět se mu náhle zdál veliký a volný...každý si musí vyhledat docela úzkou uličku. Svou uličku. A jít tudy a neuhnout...Ne, jen se nezarazit...a nevlézt nazpátek do postele, jako zbabělá myš...Odcházím, hučel.“<sup>249</sup>*

Tedy Hynek Tausig, stejně jako Josef Roubíček, spatřují v odevzdanosti svých soukmenovců poraženectví a odpověď na zásadní otázku hledají jinde. Pokud nenastoupím já, nemusí tak učinit ani druhý. Pakliže bychom se všichni vzepřeli, nacistický systém by nemohl obstát:

*„Byla by to pěkná podívaná, napadá ho, kdyby těch šedesát tisíc lidí tady na louce začalo utíkat. Sotva by je pochytili. Ale nikdo neutíká.“<sup>250</sup>*

U Alžběty Feinerové se nejedná o obavu, kdo místo ní nastoupí do transportu, nýbrž, kdo převezme vetešnický kráček a stane se tak bezbranným cílem častých fyzických i psychických útoků německých úředníků. Svou roli sehrává také citové pouto, které žena chová k jednomu z návštěvníků, o němž se domnívá, že by se mohl role ujmout. Jakkoliv se však kontext liší, přítomnost zmíněné otázky zůstává a jen se tím dokazuje její principiální postavení.

<sup>247</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 22.

<sup>248</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>249</sup> Tamtéž, str. 31.

<sup>250</sup> Tamtéž.



Rosemarie Ilse Herzová je mluvčí zcela odlišné skupiny žen. Cílevědomá árijka, která se jako členka rekvirační komise neštítí odebírat majetek i zcela nemohoucím pacientům, mezi nimiž se nakonec ocitá i Alžběta Feinerová. Přímočará a lehce zmanipulovatelná Rosemarie Ilse navíc neváhá poštvat proti bezbranně stařeně služebního psa. Jakkoliv by se mohlo zdát, že postava německé manželky je až d'ábelská, v náznacích vypravěč dokládá její důvody. V podstatě vše činí pro svoji rodinu a vlast, její podprůměrná inteligence ve spojení s postavením manžela (člen vrchního velení v Terezíně) způsobily, že se velice snadno přiklonila k nacistické propagandě a svým způsobem zastupuje ideologicky zmanipulovaný dav.

Poslední ženská postava, o níž bych se ráda zmínila, se vyskytuje v povídce *Štěpán a Anna* a je jí právě Anna z titulu. Dívka v ghettu prožívá svou první milostnou epizodu a v mnohých čtenářských interpretacích, jak si dovolím tvrdit, půjde zároveň o vzplanutí poslední. Na konci příběhu je totiž Anna, na rozdíl od milence Štěpána, odeslána z pevnosti do jiného tábora. Pro Štěpána však dívka představuje symbol nevinnosti, ctnosti, krásy a především naděje:

*„Viděl ted' veliké prázdno, a v něm malou tvář a průsvitnou pleť čela, to křehké, co ho naplňovalo pocitem, že tu má pro něco být...“<sup>251</sup>*

Arnošt Lustig se později proslavil novelami s výraznými ženskými postavami, ať již zmíním Kateřinu Horovitzovou, Collete Cohenovou (*Dívka z Antverp*) či Ditu Saxovou. Cílem předchozích několik odstavců bylo mimo jiné prokázat, že u něj ženy představovaly významnou součást textu a neopominul je (výrazně) zapojit už ve své prvotině.

## 5.6 SHRUTÍ

I analýzu postav Lustigových povídek je zapotřebí souhrnně uzavřít. Následující odstavce proto věnuji přiřazení postav ze sbírky k podobným kategoriím, jako jsem tomu učinila v závěrečné kapitole týkající se Weilova románu *Život s hvězdou*.

Podívám-li se na postavu z hlediska jejího vztahu k vypravěči, potom ji lze označit jako Druhý, ne já, přičemž na ose subjekt – objekt se bude pohybovat na straně předmětu. Vševedoucí narátor využívá er-formu, hovoří o postavách ve třetích osobách, čímž se od nich osobně distancuje. Argumentovat mohou také vypravěčovou tendencí vyhnout se zbytečné emocionalitě, naopak převládá u něj snaha předkládat fakta a zvýrazňovat významotvorný

<sup>251</sup> LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, s. 113.

detail tak, aby se subjektivním hodnotitelem postav stal až samotný čtenář v rámci své interpretace.

V textu se nachází mnoho postav, jež jsou si převážně kladeny na roveň. V souvislosti s nimi bych proto o žádné nehovořila jako o té ústřední. Výjimku tvoří povídka první, *Návrat*, kde se nachází pouze jedna stěžejní postava, a to Hynek Tausig, již bych naopak centrální nazvala bezesporu.

Stejně jako tomu bylo u hlavní postavy *Života s hvězdou*, Josefa Roubíčka, kterého jsem neoznačila za hrdinu v původním slova smyslu, ani postavy *Noci a naděje*, podle mého názoru nesplňují všechny atributy literárního hrdinství.

První příčinou mého přesvědčení je holá skutečnost, že kromě první povídky v podstatě neexistuje silná ústřední postava, která by jasně převyšovala ostatní, jednala s předem daným a jasným cílem a jejíž osud by byl v textu zcela završen. Naopak se setkávám se skupinou lineárně řazených postav, jejichž vlastnosti nejsou striktně vymezeny, pouze naznačeny. Jedná se o zrcadla obyčejných lidí, jež se na pozadí tragických událostí potýkají i s běžnými problémy a většina z nich není nositelem hlubokého společenského ani politického ideálu.

S myšlenkou literární deheroizace se pojí i moderní pojetí postavy-hypotézy. Arnošt Lustig dbá na podrobnosti, jako vypravěč využívá postupy proudů vědomí, nekomentovaného dialogu, zdržuje se přílišných emocí, jeho postavy hovoří řečí vlastní, nikoliv Lustigovou, a to vše činí za, jak se domnívám, jediným účelem - maximálně zachovat autenticitu a umožnit tak čtenáři zapojit se během interpretace textu.

Ale jak jsem již uvedla dříve, postava z literárního hlediska nehrdinná není vždy označena stejně z pohledu čtenáře. V souvislosti s postavami *Noci a naděje* bych zde ráda citovala Aleše Hamana, který ve své knize věnované celoživotnímu dílu Arnošta Lustiga postihl jádro hrdinství zmíněných postav v souladu s mým názorem:

*„Židovská motivika se stala příznačnou pro skupinu autorů, kteří v ní spatřovali možnost překročit meze politického hrdinství, učinit ji symbolem hodnotového smyslu bezbranného lidství, které se stává tragickou obětí násilí a zvláště, ale jež zároveň vyjadřuje hodnotu lidské solidarity a vnitřní síly umožňující vzdorovat útrapám a pokoření silou ducha.“<sup>252</sup>*

<sup>252</sup> HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. 1. vyd. Praha: H&H, 1995, s. 31. ISBN 80-85787-82-2.

## 6 PAN THEODOR MUNDSTOCK

### 6.1 AUTOR

„Klíčovými tématy Fuksovy tvorby jsou strach, úzkost, vědomí blížící se katastrofy, zločin, totalitní bezpráví a vyčleněnost ústřední postavy z běhu „normální společnosti.“

Tak charakterizují dílo českého romanopisce autoři jemu věnované pasáže v rámci internetového *Slovníku české literatury po roce 1945* spravovaného Akademií věd České republiky<sup>253</sup>. Doplním-li, že ve své vzpomínkové knize *Zrcadlo mého života*<sup>254</sup> sám Ladislav Fuks říká, že odtajňuje pouze některé události ze svého života (převážně šťastné), zatímco ostatní lze prý vyčíst z jeho knih, z nichž si má budoucí čtenář také sestavit obraz pravého Ladislava Fukse, musím se ptát, jak děsivé zážitky měl a jak osamocen se musel spisovatel cítit, lze-li obsah jeho knih shrnout do slov úzkost, zločin, bezpráví a vyčleněnost.

Pohlédnu-li však na životní dráhu Ladislava Fukse podrobněji, dokáži mnohé odkrýt. Detailně jsem se biografii autora věnovala ve své bakalářské práci<sup>255</sup>, nyní se tedy vrátím k důležitým bodům. Mezi první řadím fakt, že ačkoliv se Fuks narodil v Praze (24. září 1923), jeho rodiče měli velice blízký vztah k Vídní, proto i Ladislav často cestoval mezi těmito městy, střídal prostředí a svým způsobem byl doma v Čechách i v Rakousku. Tato skutečnost se odráží i ve Fuksových příbězích, z nichž mnohé jsou zasazeny právě ve Vídní (*Vévodkyně a kuchařka*). S dvojím domovem se však nutně váže i užívání dvou jazyků. Tedy Ladislav Fuks již od útlého věku hovoří plyně německy. Není to řeč, kterou se musí povinně učit ve škole, nejedná se o řeč nepřátel. Tedy alespoň zpočátku ne.

Již jako malý chlapec Fuks rád navštěvoval bludiště na Petříně. Lákala jej zrcadla, do nichž si promítal svět čistý a nezkreslený. Zrcadlům věnoval celou jednu kapitolu v posledním a nejrozsáhlejším díle *Vévodkyně a kuchařka*. Jeho obliba dvojího obrazu však souvisela ještě s jedním životním traumatem. Fuks byl několikrát hospitalizován kvůli své neutuchající představě, že není své hlavě jediným pánem, totiž, že je schizofrenik. S rozdvojenou osobností se ve Fuksových románech čtenář také setkává, zejména pak v knize *Pan Theodor Mundstock*.

<sup>253</sup> Slovník české literatury po roce 1945. *Ladislav Fuks* [online]. Poslední změna 31. 5. 2006. [Cit. 29. 12. 2014]. Dostupné z:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=325&hl=fuks+>

<sup>254</sup> FUKS, Ladislav, TUŠL, Jiří. *Zrcadlo mého života*. A co bylo za zrcadlem. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 415 s. ISBN 978-80-204-1688-9.

<sup>255</sup> ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.

Ale dvojitým domovem či strachem z rozštěpení osobnosti netypické rysy Fuksova života nekončí. Nekonenční (alespoň tehdy) byl také jeho milostný svět. Ladislav Fuks totiž v lásce neupřednostňoval ženy, což jej opět stavilo do těžké pozice. Roku 1956 se však navzdory tomu oženil s Italkou Giulinou Limitiovou.<sup>256</sup> V *Zrcadle mého života*, přesněji v kapitolách doplněných Fuksovým dobrým přítelem Jiřím Tušlem, se dále píše jen o tom, že krátce po sňatku Fuks manželku opustil, vrátil se z Říma do Prahy, kde se zabarikádoval ve svém bytě a začal psát *Variace na temnou strunu*. Tušl hádá, že důvodem náhlého rozhodnutí oženit se mohla být touha úspěšně začínajícího spisovatele rozšířit si obzory (Itálie nabízela větší možnosti). Později si uvědomil, co obnáší vzdorovat přirozenému řádu, ztratit osobní svobodu a také se mu stýskalo po domově, proto se vrátil.<sup>257</sup> Ve vzpomínkové knize Arnošta Lustiga *O spisovatelích* se však dostáváme mnohem hlouběji do zákulisí celé kauzy:

*„Jednou se v tlačenici v Židovském muzeu, kde jsem byl tehdy ustaven ředitelem, otrel o ruku obdivovatelky všeho židovského v Čechách. Byla to italská dívka, která k Ladislavu Fuksovi ihned zahořela nesdělitelnou přízní. A on se domníval, že takový druh blízkosti by mohl změnit jeho sexuální orientaci, a začali se spolu přátelit.“<sup>258</sup>*

Tak uvádí Lustig kapitolku věnovanou Fuksovi. Arnošt Lustig mimo jiné napsal také předmluvu k *Zrcadlu mého života* a tematicky se jeho práce s tou Fuksovou překrývala. Lustig tvoří jakýsi klenutý most mezi Jiřím Weilem a Ladislavem Fuksem, jak lze vyčíst i z následujícího úryvku:

*„Nevěděl jsem, co bylo s Jiřím Weilem dál, když jsem přestal být muzejním ředitelem. Vím jen, že stejné postavení, jako měl Weil, ode mne požadoval spisovatel Ladislav Fuks. To nám už ale nevyšlo. Stejně jsem odcházel.“<sup>259</sup>*

Z ukázky vyplývá, že v době, kdy Lustig zastával post ředitele Židovského muzea v Praze, spolupracoval se stárnoucím Jiřím Weilem i se začínajícím Ladislavem Fuksem. Ten se navíc seznámil s doktorkou Limitiovou. Sekretářka italského parlamentu na svoji svatbu pozvala významné osobnosti včetně papeže a předsedy italské komunistické strany:

*„Ještě před svatbou jsem se u ní zastavil, když jsem letěl do Izraele a ona říkala, že je to všechno pro „Ladislao“ (...) Ovšem na svatbě se stala nepříjemná věc. Obsluhující rumunský*

<sup>256</sup> TUŠL, Jiří. Intermezzo VII.. In: FUKS, Ladislav: *Zrcadlo mého života*. A co bylo za zrcadlem. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 313-318. ISBN 978-80-204-1688-9.

<sup>257</sup> Tamtéž.

<sup>258</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 91. ISBN 978-80-86911-28-1.

<sup>259</sup> Tamtéž.

*číšník zapřičinil, že se v Ladislavu Fuksovi znovu probudil jeho sklony – uprostřed večere číšník s Fuksem i s penězi zmizel.*<sup>260</sup>

Tušlova představa o Fuksovi se hroutí pod tíhou Lustigových přímých slov. Zhrzená manželka začala věc skandalizovat, zapojila své známosti, načež reagovala KSČ:

*„(...) čeští spisovatelé si hrají na svědomí národa, ale ve skutečnosti jsou to perverti, čehož důkazem je aféra Ladislava Fukse. Dostali totiž dopis z ústředního výboru Italské komunistické strany.*<sup>261</sup>

Lustig tvrdí, že byl požádán Jiřím Šotolou a Janem Otčenáškem, tehdejším vedením Svazu spisovatelů, aby s Guilianou, jelikož ji zná, promluvil. Setkal se s ní v Itálii a v kavárně se ji jal vysvětlovat celou situaci:

*„Snažil jsem se jí říci, že Fuks svolil ke svatbě v dobrém úmyslu se změnit a také proto, že ji měl rád (...) narodil se se sklonem k témuž pohlaví (...) Konečně to pochopila a pak mi slíbila, že už se nebude obracet ani na papeže, ani na předsedu Italské komunistické strany, a tím ohrožovat asi tři sta českých spisovatelů.*<sup>262</sup>

Lustig také přiznává, že na téma nepovedeného sňatku Ladislava Fukse napsal během svého pozdějšího pobytu v Americe soft pornový příběh, který však nikdy nebyl natočen, a rukopis ztratil:

*„Napsal jsem to za odpoledne a dostal čtyři tisíce dolarů.*<sup>263</sup>

Ať už je pravda o jeho manželství jakákoliv, lze konstatovat, že co se týče lásky, nepatřil Ladislav Fuks k nejšťastnějším. Ani přáteli neoplýval. Ti nejlepší zahynuli během druhé světové války v koncentračních táborech. A právě to je další zářez na Fuksově pomyslné pažbě deviance. Ačkoliv sám Židem nebyl, několik svých děl, včetně úspěšné prvotiny, věnoval právě problematice holokaustu, antisemitismu a židovství. Bydlel nedaleko Wilsonova nádraží, odkud vyjížděly transporty. Byl svědkem toho, jak nezastavitelné zákony postupně ničily životy jeho spolužáků, zažil Heydrichiádu, nálety, jen o dva roky unikl nuceným pracím v Německu (postihlo ročník 21) a vysokou školu mohl studovat až po znovuotevření roku 1945.

Fuks nechápal, co zástupce protizidovského hnutí vede k takové nenávisti, že jim nestačí zlikvidovat onen národ jednou, fyzicky, nýbrž jej vraždí dál a dál, i po válce, ničí

<sup>260</sup> LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, s. 92. ISBN 978-80-86911-28-1.

<sup>261</sup> Tamtéž.

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>263</sup> Tamtéž.

jejich kulturu, památku na ně, jejich duše<sup>264</sup>. V takovém smyslu se Fuks vyjádřil na světovém kongresu o antisemitismu konajícím se roku 1993 v přítomnosti Arnošta Lustiga. Zemřel o rok později, osamocen ve svém potemnělém bytě. Tělo bylo nalezeno až dva dny po úmrtí.

## 6.2 JMÉNA

Pan Theodor Mundstock je nejen postava, ale i samotný titul Fuksova románu. Jméno tedy nutně vzniklo ještě před textem. Podíváme-li se na něj z hlediska etymologického, pak zjistíme, že Theodor má svůj původ v řečtině a vznikl spojením dvou slov, „théos“ a „dórón“, tedy „bůh“ a „dar“. Jméno se tedy volně překládá jako „dar boží“ a jeho nositel je:

*„Ten, kdo svým blízkým přináší poselství z nebes.“<sup>265</sup>*

Co se týče příjmení dotyčného, jeho lexikální složka nesahá do tak vzdálené minulosti, jako tomu je u jména křestního. Jedná se o složeninu dvou německých výrazů, „Mund“ a „Stock“ - „ústa“ a „sklad“. Ovšem i v takto zvolené dvojici lze spatřovat záměr, neboť svým obsahem koresponduje s významem jména prvního. Postava v ústech skladuje cosi, předpokládáme, vzácného. Úložiště ovšem není cílovou stanicí, tedy i v případě Mundstocka musí poklad, který skrývá, vyjít na světlo. Naráží-li Fuks „darem“ na Mundstockovu prvotní ideu, že se stal božím poslem, či se jméno vztahuje k samotnému objevení metody, netuším. Nicméně nelze popřít, že postava je zamýšlena jakožto „pouhý“ prostředník, posel vzkazující čtenáři cosi, co autor považuje za důležité.

Fakt, že výběr jména svých postav Ladislav Fuks neponechal náhodě, naopak se jednalo o předem promyšlený autorský tah, lze dokázat na rozboru pojmenování dalších postav vyskytujících se v příběhu. Například židovská rodina Šternů, jedni z mála lidí, s nimiž pan Mundstock udržuje blízký vztah, vyměňuje si s nimi dopisy, navštěvuje je, poskytuje jim rady. Jak symbolické příjmení, s přihlédnutím k významu slova „Stern“, jež v němčině znamená „hvězda“.

Postupně všichni členové rodiny Šternovy odjíždí do koncentračního tábora, všichni až na jednoho. Na malého Šimona. Tento chlapec, zdá se, znamenal pro Mundstocka mnoho. Byl skoro jako jeho vlastní, vždy si rozuměli, probouzel v Theodorovi lásku a soucit, chuť k životu. Ne nadarmo tedy Šimon, jenž v hebrejštině značí:

*„Ten, kdo naslouchá mé bídě.“<sup>266</sup>*

<sup>264</sup> LUSTIG, Arnošt. Klasik Ladislav Fuks. In: FUKS, Ladislav, TUŠL, Jiří. *Zrcadlo mého života. A co bylo za zrcadlem*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 12. ISBN 978-80-204-1688-9.

<sup>265</sup> Teodor [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/teodor-296/>

<sup>266</sup> Šimon [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/simon-356/>

Když se pan Mundstock navrací do minulosti, ke kolegovi z bývalého zaměstnání, hovořil-li by německy, vzpomněl by si jistě na pána, jehož znal „vor jahren“. Ale není to nutné, stačí v myšlenkách sledovat pana Vorjahrena.

A v srdci přežívá také přátelství. Celoživotní přátelství udržované formou dopisů a letmých schůzek s Ruth Krasovou. Je to opět hebrejščina, jež nám vyloží smysl zvoleného křestního jména. Ruth se rozumí:

*„Přítelkyně.“<sup>267</sup>*

Je tu i Moše Haus, který, uzavřen ve svém rozlehlém tmavém domě, sní o nadpozemské spravedlnosti. Ve stejné nehostinné budově pak pan Mundstock objevuje mrtvého Hause. Snad našel nové útočiště ve svých snech, domov přívětivější.

V neposlední řadě malá ukázka pojmenování jiných než lidských složek textu. Například místa. Ulice, v níž pan Mundstock objevil svoji metodu, nese název Mečířská. Slovtvorným rozborem docházím k základu slova, jenž zní meč. Meč patří mezi zbraně, ovšem jako takový jej lze použít nejen k útoku, ovšem i k obraně. Nejúčinnější obranou je útok, praví české přísloví, a domnívám se, že se jím Fuks řídí, neboť čím jiným nežli obranným manévrem objevení metody bylo?

Zmíněné příklady jsem volila jako možný důkaz Fuksovy volby romantických jmen. Jmen, která sama o osobě vystihují charakter svého nositele, napovídají o jeho osudu, určují jeho roli v rámci příběhu, doplňují jej. Zároveň tento přístup napovídá o detailně propracovaném postupu a předem jasně stanoveném autorském záměru, jehož patrnou součástí jsou i předem zvolená pojmenování, neoddělitelně spjatá se signifikantní postavou i s její finální interpretací.

### 6.3 VYPRAVĚČ

Hned počáteční odstavce románu napovídají, jakou roli zastává v uceleném promyšleném systému textu vypravěč:

*„Když přišel z nákupu, byla téměř tma, a tak hned v předsínce rozsvítil.“<sup>268</sup>*

Pan Theodor Mundstock je ze syntaktického hlediska subjektem, ovšem na rovině syžetu je patrným objektem, jehož činy popisuje sám autor a činí tak ve třetí osobě čísla jednotného. Otázkou však zůstává, zdali se Ladislav Fuks dá označit za tzv. vypravěče „bez těla“, vševědoucího mága, jenž zná a vypoví o postavě vše, tedy vše, co považuje za nutné, či

<sup>267</sup> Rút [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/rut-73/>

<sup>268</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 7. ISBN 80-207-1182-1.

zda se jedná o vypravěče „s tělem“, který se musí kvůli své fyzické podstatě některých znalostí, především těch týkajících se vnitřního života postavy, vzdát.

Proč si ovšem vůbec kladu podobou otázku? Vždyť vypravěč čtenáři jasně předkládá Mundstockovy myšlenkové pochody a popisuje je do takových podrobností, jako by se ony ideje honily hlavou samotného autora:

*„A v duchu si myslí: mám zničené nervy, ale teď už by můj stín Mon mohl jít.“<sup>269</sup>*

Je to však právě Mundstockův stín, kdo mě láká k zamyšlení. Kým je tajemný Mon? Mundstockovým dvojníkem, svědomím, náznakem pravdy, oponentem, realitou, nebo jde o autora přítomného v textu? Pokud by Mon představoval autora, potom by vypravěč mohl znát vnitřní svět postavy, provázet jej, někdy se zjevit ve své tajuplné formě, jindy zůstat nepozorován. V takovém případě by ale musel Mon nutně znát i narážky, které pan Mundstock ve svém duchu vede proti němu, musel by vědět, že jej Theodor nemá rád, bojí se ho. Proč neposlouchá, nereaguje?

Navíc, v druhé polovině knihy se stín neobjevuje, až do osudné chvíle v závěru. Kdyby byl však autor vtělen do Mona, nemohl by o Mundstockovi po celou dobu své nepřítomnosti psát. Pakliže však nechtěl skrytě naznačit, že stín svého pána nikdy neopustil, tak jako vypravěč nikdy nepřestal tvořit svou postavu. Byl s ním po celou dobu, pouze se nezjevoval, plnil Mundstockovo přání, a „vrátil se“ na scénu až ve chvíli nejvyšší nouze.

Je-li Mon vskutku vypravěčem „s tělem“, musím dodat, že Ladislav Fuks opět předvedl brilantní tah. Mon ve své abstraktní podobě více méně působí stejně jako vypravěč všudypřítomný, vševědoucí.

Nyní je třeba vysvětlit, jakým způsobem pan Mundstock, vypravěč a Mon hovoří. Vypravěč o Theodorovi vypovídá ve třetí osobě jednotného čísla, jak jsem již řekla, a popisuje jeho činy, chování a jednání, jako by se jednalo o cizí předmět, Druhého-ne já. Podobným způsobem se v textu hovoří i o Monovi:

*„Jeho stín stiskl knoflík lampy, roztrhl obálku a přelétl první a poslední řádku.“<sup>270</sup>*

Markantní rozdíl však spatřuji ve vnějších monolozích a také u dialogu obou postav. Výroky pana Mundstocka jsou psány v první osobě, znějí autenticky, korespondují s obsahem:

*„Že vím novinky o transportech od nebohého Moše Hause z Benediktské, který v poslední době myslí na duchy...Proto mě zvou, ostatně sama o tom píše...“<sup>271</sup>*

<sup>269</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 7. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>270</sup> Tamtéž.

<sup>271</sup> Tamtéž, s. 12.



Mon ovšem během dialogu nerespektuje běžné komunikační schéma, neoslovuje komunikačního partnera druhou osobou jednotného čísla, ani mu nevyká. Jako by ani nemluvil s ním, nýbrž komentoval, upřesňoval či soudil pravdivost Mundstockových slov před třetí stranou, podle mého názoru před čtenářem:

*„Ale proto ne, vykřikne Mon, vždyť u nich byl před půl rokem a ty první odjely nedávno! Co je to za lži? Přece proto, že jim právě tohle neříká, že jim tvrdí všechno obráceně (...) Protože je podvodník a lhář!“<sup>272</sup>*

Zatímco reakce Mundstocka na Monova slova zní opět v první osobě:

*„Protože jsem podvodník a lhář, podvodník a lhář!“<sup>273</sup>*

Postavení vypravěče v románu Pan Theodor Mundstock je zcela jistě otázkou složitou, komplexní a jednoznačně ji nelze zodpovědět. Nejjednodušší cestou by byl předpoklad, že vypravěč v textu zobrazen není, nemá žádné fyzické aspekty, plní funkci vševědoucího stvořitele. Vzhledem k propracované struktuře textu a všudypřítomné symbolice se však nabízejí alternativy, z nichž jedna mě osobně zaujala. Jak se pohybovat mezi řádky, jak se vtělit do jedné z postav, aniž by se přitom vypravěč musel vzdát své moci a vědomostí? Řešení se nabízí praktické a typické. Ambivalentní nefyzický stín, snad dvojník, snad autorův nástroj pro komentář, stín, jenž má vnést do příběhu něco málo světla.

Připustím-li tuto variantu, vyjde mi však, že vypravěč musí být propojen i se samotným Mundstockem, jelikož Mon je prezentován jako součást Theodora samého. Ve chvíli, kdy se Mundstock s Monem rozcházejí, stín jej nadále potají sleduje, zůstává mu věrný, jen o sobě nedává vědět. Tak, jak se nemůže stín oprostít od svého poslání popisovat skutečnost, kárat svědomí, narážet na střety pravdy a lži, upozorňovat na realitu, svým způsobem tedy obnažovat nedokonalosti metody, tak ani Theodor se nemůže plně od Mona, vypravěče, svého stvořitele, odpoutat, tudíž metoda nemůže uspět, neboť se stínem se navrací realita a mizí sen. Stejně tak pak musí vypravěč opustit mrtvého Mundstocka a nově doprovázet Šimona, neboť Mon chce poskytnout více než jen planou naději. Je třeba vidět věci jasně a naslouchat (Šimon – ten, který mně naslouchá) řádně. Potom snad přijde vykoupení.

## 6.4 POSTAVY

Pan Theodor Mundstock, ústřední postava Fuksova románu, je čtenáři představován především skrze postavy vedlejšího plánu, dále díky bohatým dialogům, mnohé se o něm

<sup>272</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 13. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>273</sup> Tamtéž.

dozvídáme prostřednictvím jeho osobité řeči, vnitřních monologů i za vydatné pomoci vzpomínkových pasáží.

Jak pan Mundstock vypadá, není nikde doslovně uvedeno. V kapitole druhé jsou hrubě naznačeny některé atributy týkající jeho oděvu. Ve skutečnosti však tento nárys spíše než o vzhledu postavy vypovídá o jejím vyznání a postavení ve společnosti:

*„(...) ubohý pan Theodor Mundstock v zaprášeném kabátě s šesticípou hvězdou.“<sup>274</sup>*

Zvýrazněna je i role jeho aktovky:

*„Je jako terč spletený ze slámy. Uprostřed terče je šesticípá hvězda s aktovkou. Toho, kdo si dnes na ulici tiskne aktovku, co chvíli se může někdo zeptat, co to na prsou skrývá (...)“<sup>275</sup>*

Stejně jako Josef Roubíček z Weilova *Života s hvězdou* se i pan Theodor Mundstock potýká s vnuceným označením své osoby, šesticípým cejchem, jež mu bylo zakázáno odepnout:

*„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 a prohlíželi si mě, nepatřil jsem již k nim.“<sup>276</sup>*

Takto popisuje své pocity z hvězdy Josef Roubíček a troufám si tvrdit, že reakce kolemjdoucích na pana Mundstocka by se příliš nelišily. Rozcházejí se však přístupy obou postav k samotné povinnosti Davidův symbol nosit:

*„A pak jsem se vztyčil a zatočila se mi hlava divným pocitem. Zdálo se mi, že již nejsme oním Josefem Roubíčkem, obyčejným bankovním úředníkem, kterých se potlouká tolik městem, že jsem zvláštním člověkem, jež si všichni prohlížejí a kterému ustupují z cesty. Byl jsem nyní pyšný, když se na mě lidé dívali. Ano, to jsem já, jen si mě dobře prohlédněte, mám stejné ruce a nohy, jsem stejně oblečen jako vy a přece jsem jiný.“<sup>277</sup>*

Na rozdíl od svého literárního kolegy Roubíčka se totiž Mundstock snaží svou identitu zakrývat, bytostně se obává odhalení a možných následků. Už to kromě jiného svědčí o jeho sklonu k úzkosti, strachu. Obává se, když se k němu na ulici přidává stará známá, prožívá paniku, když jej míjí strážníci, ubíjí jej, kdykoliv vidí ve schránce dopis, tedy možnou

<sup>274</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 28. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>275</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>276</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 75. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>277</sup> Tamtéž.

předvolánku, zkrátka od počátku autor dává najevo, že Mundstock nepatří do skupiny prvoplánových hrdinů, kteří by se bezhlavě vrhali do bitev, provolávali vznešená hesla a burcovali davy. Jeho vzdor bude mít jiný charakter. Zejména na sebe nebude chtít upozornit.

A otázka hvězdy není jediné, v čem se Mundstock zásadně odlišuje od Roubíčka, když prohlašuje:

*„Ztratit naději je to nejhorší, co může člověka potkat. Bez ní je i boháč žebrák, natož pak my, chudáci s hvězdami.“<sup>278</sup>*

Svým způsobem proklamace Fuksovy postavy koresponduje s atmosférou povídek Lustigových, v nichž naděje, jak trefně vystihl Vohryzek, se stává výsledkem čtenářské interpretace<sup>279</sup>, a zastává tudíž velmi důležité místo v rámci syžetu. Weilův Roubíček však k naději přistupuje zcela opačným způsobem, jako k jisté překážce, brzdě či nevýhodě:

*„Kdyby nebylo naděje, tak by člověk asi bojoval.“<sup>280</sup>*

Je zajímavé, že zatímco explicitních informací o vzhledu pana Mundstocka se v textu příliš neobjevuje, popis míst, v nichž se postava pohybuje, je poměrně detailní. Zatímco u většiny románů bývá na začátku přítomno alespoň krátké intermezzo věnované zevnějšímu postavy, Ladislav Fuks ponechává pana Mundstocka bez tváře. Odhaluje však propozice jeho bytu.

Například hned zkraje se čtenář dozvídá, že byt se skládá z předsínky, pokoje a kuchyňského koutku odděleného od obytné části závěsem. Je zvýrazněna role proutěného křesla a lampy, čtenář je dokonce obeznámen i s motivem stínidla, tedy s Kolumbovou plachetnicí.

A je to právě tento obrázek, poprvé zmíněný již ve čtvrtém souvětí románu, který v podtónu naznačuje vnitřní Mundstockův rozpor, uvádí čtenáře do myšlenkového světa postavy a zároveň předznamenává možné knižní obsahy, autorská řešení složité otázky rozpolcenosti, jež je naznačena zejména v ukázce následující:

*„V pokojíku za námi mám knížky, ty jsem si strádal třicet let, pohovku, tu na noc měním na postel, abych v ní ležel a spal, dveře, ale ty vedou sem, do té předsínky, těmi se koncentráku neuteče. Lampa, co na ní pluje loď po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola, mohu do ní skočit a odplout, v stínidle lampy?“<sup>281</sup>*

<sup>278</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 13. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>279</sup> VOHRÝZEK, Josef. Prozaická prvotina. In: *Literární kritiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996, s. 84.

<sup>280</sup> WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střese je Mendelsohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4. vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999, s. 148. ISBN 80-7106-326-6.

<sup>281</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 13. ISBN 80-207-1182-1.

Mundstock popisuje holá fakta. Je strohý a kritický, když hovoří o možné hrozbě transportu, ale především o sobě prozrazuje důležitou až intimní skutečnost - vyslovuje přání uniknout koncentračnímu táboru. Pokud bych navázala na svá slova z kapitol předcházejících, ocitáme se opět u otázky - nastoupit, či ne? Jak prozradí následující pasáž, ani Fuks se neopomíná postavit této problematice čelem:

*„Ale kdybych věděl o nějaké cestě, vždyť já bych pomohl všem, ať nosí hvězdu či nenosí, vždyť jsou chudáci jako my, snad jen menší, že mají větší kapku naděje, a já bych jim pomohl. Ale já o záchraně nevím. Nevím o ničem (...)<sup>282</sup>*

Pan Mundstock je tedy ochoten všem pomoci, našel-li by východisko ze zapeklité životní situace. Fakt, že je příčinlivý a laskavý potvrzuje například to, jak se stará o nalezeného holoubka (slípka). I způsob, kterým se všechny kolem sebe snaží uchránit před realitou smyšlenými zvěstmi o nacistických nezdarech či jak ochotně a prakticky radí komukoliv, kdo jej o to požádá. To vypovídá o jeho snaze. Zároveň však, jak jsem již naznačila výše, o dosavadních již známých způsobech řekněme vzdoru (mezi něž řadím například odmítnutí nastoupit, pokus o útěk ze země či sebevraždu) vůbec neuvažuje. Zdá se, že čeká. Čeká na nějakou novou, spolehlivější možnost záchrany. Na spásu, na zázrak.

Ale žádné řešení nepřichází, Theodor se točí v bludném kruhu stejně jako ona zmíněná plachetnice a kolébavý pohyb jej klidní, uspává, ničí. Nicméně Kolumbus nakonec objevil nový světadíl, nechce autor přeci jen naznačit, že postavu čeká rozuzlení?

*„Zrcadlo, ach ano, ale v tom vidím sebe.“<sup>283</sup>*

Jak jsem již říkala, autor se postavě Theodora Mundstocka spíše než po stránce fyzické věnuje po stránce psychické. Zde také Fuks uplatňuje svou oblíbenou zrcadlovou teorii, kdy centrální postavy rozštěpuje na dvě entity. Zásadní bod románu lze proto shledat v přítomnosti Mona, Mundstockova stínu, který v kontrastu s nerozhodným, obávajícím se Theodorem, neváhá a jedná:

*„Objevil se jeho stín, a než se odvážil pohlédnout zpět na dveře, stín se vrhl na dopisní schránku a pak do pokoje. Jeho stín stiskl knoflík lampy, roztrhl obálku a přelétl první a poslední řádku.“<sup>284</sup>*

Je to stín pana Mundstocka, nikoliv sám Theodor, kdo otevírá dopis ve snaze zjistit, jedná-li se o předvolánku. Co to značí o panu Mundstockovi? Obává se, nemá dost odvahy, je zbabělý, neumí se rozhodnout, nedokáže čelit svému strachu? On sám se zpovídá:

<sup>282</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 13. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 7.

„(...) když se ve schránce něco bělá, hned vidím předvolánku, a zatím není na obálce ani úřední razítko.“<sup>285</sup>

Tedy ovzduší skrývá hrozbu; cosi, co pana Mundstocka zbavuje racionálního uvažování, kvůli čemuž žije v neustálé úzkosti a stresu a již pomalu rezignuje na veškerou obranu, a tak jeho stín přebírá zodpovědnost. Vnitřní myšlenky pana Mundstocka však poukazují na to, že u něj není Mon v přízni:

„A v duchu si myslí: mám zničené nervy, ale teď už by můj stín Mon mohl jít.“<sup>286</sup>

Jako by nebyl stínu vděčný za odvahu, za konání, za touhu po poznání. Zůstává tedy v atmosféře strachu sám.

A zůstává sám až do chvíle, kdy jako blesk z nebes objevuje svůj „po-stup“, svou metodu a systematicky se začne připravovat na odjezd:

„Něco zeleného klíčilo v jeho vědomí.“<sup>287</sup>

Metodu tedy autor v nitru pana Mundstocka propojuje se zelenou barvou, symbolem naděje, dává tedy Theodorovi smysl, naplňuje jeho prázdný život. Postup je zároveň objeven v Mečířské ulici, o čemž jsem již hovořila v podkapitole *Jména*. Odkazuje tak k obraně i k útoku, Mundstock je náhle ozbrojený, vybavený. Metoda, spočívající v systematické přípravě na drsný život v táboře, navíc koresponduje s charakterem Mundstocka, jenž se postupu věnuje v klidu, o samotě v přítmi svého bytu, aniž by burcoval davy či vzbuzoval pozornost úřadů. Na druhou stranu, jeho slib, že pomůže všem, bude-li znát způsob, se náhle rozplývá, nově se o metodě zmiňuje jen Šimonovi, jenž mu je svěřen do péče, jinak si ji nechává pro sebe.

Šternovi jsou poprvé čtenáři představeni díky dopisu, který zaslali panu Mundstockovi. Půl roku se neobjevil, byť se znají třicet let. Přijde poradit, vyložit karty, večer, když neplatí zákaz vyjít na ulici? Jediné psaní prozradí o Theodorovi mnohé. Jakou tajemnou silou vládne, že do něj rodina vkládá naděje? Theodor reaguje:

„(...) byl jsem tam včera a dnes mě zvou zas.“<sup>288</sup>

Čas pro ústřední postavu ztratil svůj systém, je plastický a ubíhá zcela jinak. Co dříve bývalo radostí, je nyní strastí.

Dříve Šternovy často navštěvoval, nosil nejmladšímu Šimonovi známky, chodili do ZOO a na Kašpárka. Dnes, po půl roce, má opět přijít, místo radosti jej skličuje úzkost.

<sup>285</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 7. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>286</sup> Tamtéž.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 8.

Dokonce užije „zázračné“ švýcarské prášky na uklidnění. Opět tak potvrzuje svou nervozitu, sklíčenost, úzkost, které jej zbavuje až opojná moc pilulek:

*„Opil se, opil, šeptá Mon, jde jako by k nim krácel v nejhlubším míru, ale jsou to prášky.“<sup>289</sup>*

Důležitým aspektem textu je také otázka rasová. Co se týče postavy pana Mundstocka, nejlépe ideu vystihl v následujících pasážích, kdy porovnává pozici člověka s rolí keře v aktuálním světě:

*„Ovšem, jsou keře, nemusí se vykázat původem (...) lidem je jedno, stojí-li zde pámelníky, bezy nebo zlatý déšť, to snad jen fíkové a citronové keře by tu dnes netrpěli, ale tyto jsou na sto procent zdejší a nic jim nehrozí. Oč jsou šťastnější než člověk, u kterého se všechno sleduje a zkoumá (...)“<sup>290</sup>*

V synagoze se pak panu Mundstockovi dostává poučení o jeho národě:

*„Izrael je mezi národy světa jako srdce mezi údy. Je ze všech nejbohatší na nemoce a ze všech nejbohatší na zdraví.“*

Následují slova směřovaná přímo k osobě centrální postavy a zodpovídající i otázku společnou všem třem autorům, tedy, jak se zachovat, nastoupit?

*„Pan Mundstock si musí uvědomit, že je Žid, a neutíkat před utrpením a svou vysokou odpovědností.“*

Fuks, podle mého názoru, připravuje čtenáře na situaci, v níž pan Mundstock, bude-li muset volit, na rozdíl od Josefa Roubíčka či Hynka Taussiga, v souladu s požadavky a myšlením většiny členů národa, nastoupí. Opět je tedy nutné, aby ona „spása“ nevyžadovala odmítnutí či rebelii v zásadním slova smyslu.

A vrátím-li se k tématu rasových rozdílů, pak nesmím opominout fakt, že Fuks, stejně jako Lustig, plně označují členy německého národa (doslova Němce) za osoby odpovědné, jakkoliv například Lustig dodává, že v řadách nepřítele stáli i slušní lidé. Weilův román se v takovémto pojetí liší, neboť nikdy slovo Němec či nacista nepadne, jedná se o „ty“, „tamty“, o „ně“ (viz kapitola *Život s hvězdou*).

Poslední zmínka s rasovým téměř až rasistickým podtextem je pak spojena s postavami malého Šimona Šterna a Mundstockovy dlouholeté přítelkyně Ruth Krausové. Je to Šimon, kdo se před lety na návštěvě v zoo zmateně ptal, v čem se liší od opic, když umí skákat a houpat se jako ony. Zda je to jen v nepřítomnosti klece. Theodor odpověděl dosti nepřesvědčivě:

<sup>289</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 33. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>290</sup> Tamtéž.

„Ale ty jsi lepší. Vždyť jsi přeci člověk a oni jsou jen opičky, víš?“<sup>291</sup>

A je to právě Ruth Krausová, která se po letech vyměňování dopisů Theodorovi svěřuje s důvodem, proč nikdy nesvolila, aby se více sblížili. Nechtěla mu zlomit srdce, neboť neblahá událost z dětství ji natolik poznamenala, že by nikdy nemohla vést šťastný rodinný život:

„Právě jsme říkali Jitgadal<sup>292</sup> a házeli tatínkovi do hrobu hlínu, když někdo vylezl na zed' a vykřikl, jdi se tam schovat za ním, židácká opice, to bylo vše.“<sup>293</sup>

Lidský tvor tedy je kladen na roveň s opicemi, tak, jak bylo naznačeno již v kapitole první prostřednictvím zvědavého Šimona.

Typologie postav v textu Ladislava Fukse je neobyčejně zajímavým a obsáhlým tématem a v rámci této práce není možné analyzovat vše. Jednak kvůli složité symbolice, jednak pro úzké propojení s dalšími složkami textu (tematická, motivická atd.). Zabývala jsem se proto jen těmi aspekty, jež považuji za stěžejní a strategické z hlediska závěrečného shrnutí a porovnání pojetí postav u tří vybraných autorů.

## 6.5 SHRNUÍ

Jakkoliv se domnívám, že postava pana Theodora Mundstocka více než postavy autorů předcházejících vstupuje do textu již jako entita v myšlenkách autora ucelená, jejímž vznikem a především zachycením Fuks hodlal cosi pro něj konkrétního sdělit, přesto bych pana Mundstocka zařadila k postavám- hypotézám, a to hned z několika důvodů.

Knihy Ladislava Fukse obecně jsou známy přítomností symboliky, v případě románu *Pan Theodor Mundstock* jde pak o symboliku zakořeněnou hluboko v textu. Například číselné rozložení kapitol podrobně rozebírá František Všeticka<sup>294</sup>. Všeticka se též věnuje otázce Mona, kterou jsem nastínila v předcházejících kapitolách i já, stejně tak jako jsem naznačila problematiku účelové volby jmen některých postav románu (viz kapitola *Pan Theodor Mundstock: jména*).

Jakkoliv se symbolika nedá Fuksovým dílům upřít, stejně jako například u básní Otokara Březiny, je v mnohých případech natolik složitá, že nelze jednoznačně (někdy ani náznakem) určit její pravý účel, její roli, odkaz. A tak chování pana Mundstocka, jeho

<sup>291</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 9. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>292</sup> Úvodní část židovského chvalo zpěvu Kadiš, hebrejsko-arámejský text *Jitgadal ve-jitkadaš Šmej raba*, v češtině *Nechť se Jeho veliké Jméno vyvýší a posvětí*.

<sup>293</sup> FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s. 87. ISBN 80-207-1182-1.

<sup>294</sup> VŠETIČKA, František. *Dualita pana Theodora Mundstocka*. Česká literatura, 1973, 3, s. 262-270. ISSN 0009-0468.

ambivalence, metoda i závěrečné „selhání“ mohou být vysvětleny různě, odvisle od čtenáře (jeho očekávání, zkušeností, sympatií s postavou a do jisté míry i věku či snad náboženského přesvědčení). A proto postava pana Mundstocka zůstává, byť věřím, že autorem uhnětena definitivně, postavou-hypotézou otevřenou osobitým ztvárněním čtenářovým. Jedno z podobných uchopení románu jsem se pokusila podat ve své bakalářské práci<sup>295</sup>.

Theodor Mundstock ve vztahu k vypravěči, respektive autorovi, je potom objektem s jistými subjektivními rysy. Objektem Theodora Mundstocka nazývám vzhledem k jeho symbolickému pojetí, tvoří jakýsi prostředek komunikace mezi autorem a čtenářem, zároveň autor ví o Mundstockovi vše, jakkoliv se navenek prezentuje ve třetí osobě.

Vztah vypravěče vševědouceho a postavy zpravidla bývá podobný jako vztah malíře k plátnu, tedy všemocného tvůrce k objektu svého umění. Na druhou stranu, jak jsem již naznačila v kapitole hovořící o vypravěči v románu *Pan Theodor Mundstock*, existuje též možnost, že Mon, vypravěč i samotný Mundstock jsou svým způsobem propojeni. Pak by však znalost vypravěče nespočívala v jeho vševědoucnosti (ve vztahu tvůrce – objekt), nýbrž v jeho osobním zapojení, a tudíž i v subjektivní zkušenosti.

Postavu pana Mundstocka lze, podle mého názoru, pokládat za centrální. Jednak se objevuje v samotném titulu díla, jednak provází čtenáře v rámci celého textu, nechybí v žádné z kapitol, postavy vedlejšího plánu vstupují do příběhu Mundstockovým prostřednictvím, ať už mu posílají dopisy, zmiňuje se o nich ve svých vzpomínkách, navštěvuje je či je náhodně potkává. Mundstock tvoří jakých středobod, k němuž se vše vztahuje.

Byť je však Mundstock postavou ústřední, a přestože se v úvodních kapitolách sám do pozice jakéhosi „spasitele“ staví, klasifikuji jej jako literárního ne-hrdinu. Jak jsem se pokusila dokázat v kapitole předcházející, Mundstock nepatří mezi osoby vzdorující nahlas, nebucuje davy, nebojuje na barikádách. Navenek se jít příkladem nesnaží. Je neustále skličován úzkostí, bojí se dopisů, kolemjdoucích, ubíhajícího času. Svým způsobem čeká na zázrak, na vykoupení.

Zpočátku podlehne falešné ideji, že jej bůh ustanovil prorokem, později objeví svůj postup, svoji naději. A tehdy se v něm cosi zlomí, z ustrašeného človíčka se stává cílevědomý muž, jehož lze, v závislosti na čtenáři, považovat za vzor skromné píce a tichého osobního vzdoru.

<sup>295</sup> ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.



Pesimistický závěr, kdy se může zdát, že se autor snahám své postavy téměř vysmívá, tak sice nevyovídá o Mundstokově literárním hrdinství, jak jsem ovšem již mnohokrát podotkla, pojetí hrdiny v literatuře a hrdiny v životě se často paradoxně rozcházejí.

## 7 ZÁVĚR

V samotném závěru práce bych ráda věnovala prostor společným znakům, jež jsem v rámci předcházejících analýz jednotlivých děl vyzdvihovala a shledala zajímavými.

Některá mimoliterární hlediska komparace již byla naznačena (ne/nastoupení do transportu, ne/přímé označení nepřátel, role naděje a míra náboženského přesvědčení, osobní zkušenosti autorů). Zaobírat se bude též kontexty literárními (typ postavy, de/heroizace, hlavní a vedlejší plán, objekt/subjekt, vypravěč). Ke srovnání se nabízí také období vzniku textů, žánr, druh, forma, útvar, délka, popř. kritické odezvy.

Jiří Weil vydal svůj román *Život s hvězdou* v roce 1949, tedy nejen těsně po druhé světové válce, ale navíc bezprostředně po „vítězném“ únoru. Arnošt Lustig přichází se svou prvotinou, povídkami *Noc a naděje*, o více než deset let později, v uvolněné atmosféře závěru let padesátých, konkrétně v roce 1958, a konečně Ladislav Fuks publikoval román *Pan Theodor Mundstock* během tzv. zlatých šedesátých, a to roku 1963. Už čas vzniku textů je důležitou determinantou.

Jiří Weil, Žid, který fingoval sebevraždu, aby unikl transportu, muž označen svými politickými kolegy za zrádce a poslán na převýchovu. Jeho postava, Josef Roubíček, si klade otázku, zda nastoupit, či ne. Socialistickým kritiky zcela odvrhnut.

Arnošt Lustig, Žid, jenž byl jako chlapec vězněn v táborech, uprchl, bojoval na barikádách, stal se členem strany a až o mnoho let později emigroval do USA. Jeho postavy prožívají každodenní strasti a radosti v ghettu. Kniha slaví úspěch napřít kritickým spektrem.

Ladislav Fuks, mezi Židy měl přátele, sám homosexuál trpící úzkostí a obavami z rozštěpené osobnosti. Pan Theodor Mundstock je jakýmsi symbolem, poslem naděje. Kniha byla přijata kladně.

Co tedy tři spisovatele, natolik odlišné, spojuje?

Jako první a nejzásadnější pojítka je nutno zmínit židovskou tematiku, od níž se postupně odvíjejí všechny ostatní mimoliterární souvislosti. Všichni tři autoři se tak například zaobírají otázkou případného neuposlechnutí předvolánky, stejně tak hovoří o významu naděje (zejména pro židovský národ).

Jak jsem již deklarovala v předcházejících částech práce, otázka možného nenastoupení do transportu je všem autorům nejen společná, ale tvoří jakýsi prvek, jež je s problematikou židovskou téměř neodmyslitelně spojen. Zejména, následuje-li otázka, co se stane, když tak učiním, respektive, kdo se posune na mou pozici? Mám právo vzdorovat, když bude místo mě obětován jiný?

Odpovědi, jež jednotliví spisovatelé prostřednictvím svých děl, a to především pomocí postav v textech se pohybujících a s danou otázkou se potýkajících, podávají, se různí.

Josef Roubíček Jiřího Weila považuje podobné smýšlení za výmluvu, za snahu zachovat si tvář, zastít své zbabělství hrdinstvím.

Hynek Taussig Arnošta Lustiga zpočátku přijímá názor, že se neměl transportu vyhýbat, že měl zůstat s bližními, později se však přiklání k ideji, že každý je strůjcem svého štěstí, každý má svoji volbu a může se vzepřít, a tudíž na něm ona pomyslná odpovědnost neleží. Nutno připomenout, že oba autoři měli osobní zkušenost a oba patřili (alespoň pokrevně) k národu, jehož se věc týká.

Pan Mundstock Ladislava Fukse ve své podstatě ani na chvíli nepřemýšlí o tom, že by se vzbouřil výše zmíněným způsobem. V tomto slova smyslu je loajální, nechce nikomu ublížit a nikoho ohrozit. Čeká na jiný způsob vykoupení. Čeká, protože má strach na sebe upozorňovat, nemá sílu se skrývat, ale také jako symbolický zástupce židovského národa nemůže přece nikoho obětovat. Netkví právě v tom jeho zkáza? Nechce nakonec Fuks neúspěchem své postavy vzkázat národu, jehož nebyl členem, ale s nímž hluboce cítil, totéž, co jeho literární kolegové, a totiž, že kde chybí vzdor, nepřijde ani úspěch? Zde se jedná jen o můj zcela subjektivní názor. Faktem zůstává, že formou případného vzdoru se zabývají všechny tři texty.

Naděje je další pojítka mezi díly. Josefa Roubíček vidí naději jako překážku, po jejímž odstranění by se člověku snáze přistoupilo k boji. Hovoří o případu, kdy si vězni měli sami vykopat hrob, pak si do něj lehli a byli zahrnuti hlínou. Drželi lopaty, mohli se vzepřít, bít se o život, ale jejich víra, že kdosi či cosi zasáhne, je zaslepila a oni nic neučinili.

Postavy Arnošta Lustiga jsou z naděje živý. Přátelství, láska, možnost osvobození, to vše je pro ně nepostradatelná naděje. Víra, že svět není úplně zkažený, že lidská добрota, slušnost a solidarita neupadly zcela, že motýl ještě stále mává křídly (viz kapitola *Noc a naděje*).

Pan Mundstock dokonce prohlašuje, že ztratit naději je to nejhorší, co se může člověku stát. Když objeví svou metodu, vlije se mu nový zdroj víry do žil. Sám se snaží naději šířit, byť prostřednictvím lživých zpráv a falešných vizí.

Nelze hodnotit, který koncept naděje je správný. Zda ji zavrhnout, ctít nebo se ji snažit „vyrobit“ za každou cenu. Důležité je, že naděje je základním faktorem prorůstajícím všechna tři díla.

Texty však nespojuje pouze problematika mimoliterární. Existují i podobné skutečnosti literární, jež lze ve zvolených dílech sledovat.

Všechny postavy jsem označila za deheroizované „hypotézy“. Tento výsledek připisuji jak moderním literárním trendům 20. století, tak společnému základu autorských záměrů Jiřího Weila, Arnošta Lustiga a Ladislava Fukse.

Ve všech knihách lze nalézt hojně příklady vnitřních monologů, nepřímé řeči, řeči polopřímé a dalších atributů typických pro texty s postavami-hypotézami. Vypravěči sice povětšinou působí jako ti vševědoucí, ovšem již v *Životě s hvězdou* je dokonalá znalost nitra postavy podmíněna faktem, že příběh je podaný ich-formou. U *Pana Theodora Mundstocka* jsem naznačovala možné propojení autora, vypravěče, Mona a pana Mundstocka, což by také vysvětlovalo hluboké znalosti narátora týkající se centrálního hrdiny. Vypravěčský styl v povídkách Arnošta Lustiga dbající detailů a myšlenkových pochodů postav zase provokuje čtenáře k přístupu individuálnímu spíše než řízenému.

Autoři se, dle mého názoru, snaží ovlivňovat čtenáře pouze minimálně, byť přistupují k většině postav jako k objektům své tvůrčí činnosti. Jejich postavy pro čtenáře fungují spíše než jako daná schémata jako interpretační nabídky. Takový autorský přístup koresponduje s myšlenkou postav-hypotéz.

Domnívám se, že všichni tři spisovatelé, spíše než prvoplánové hrdiny či ikonické modly, chtěli nabídnout pohled obyčejného člověka postaveného do mezní situace a na jeho myšlenkových pochodech, rozhodování a činech vykreslit absurdní (někdy až groteskní) a přitom vždy životně závažnou povahu doby. Zároveň tak nabídli čtenáři k uchopení co nejbohatší repertoár hrdinů, byť z literárního hlediska deheroizovaných; vystavěli pestrobarevnou paletu postav, přičemž výsledný obraz se vždy liší podle toho, kdo (jaký čtenářský subjekt) drží štětec obrazotvornosti a dotvářenosti.

A v tomto bodě také vidím největší sílu zvolených textů a zároveň nejzásadnější pojítka mezi nimi. Společný atribut, jež bych nazvala „princip otevřené interpretace postav“, totiž dokládá nadčasovost analyzovaných děl, nadhled autorů a především význam postav samotných v komunikaci mezi autorem, literárním dílem, čtenářem a dobou. Postavy jsou tu nejen prostředníky sdělení autorských záměrů, ale zejména figurami na poli čtenářovy fantazie. A stejně tak jako jsou šachy pro hráče deskových her náročné, nicméně zábavné, tak práce s postavami románu *Život s hvězdou*, povídek *Noci a naděje* a románu *Pan Theodora Mundstocka* nabízí čtenářům výzvu, jejíž akceptování však vede k obohacení.

Na začátku jsem si kladla za cíl blíže představit typologii postavy, a to nejen z hlediska současného, ale i toho historického a zařadit literární postavy i do širších kontextů literárně teoretických, což jsem v teoretické části práce učinila. Mým úmyslem také bylo analyzovat postavy ve třech českých dílech se židovskou tematikou a následným porovnáním získaných

informací zjistit, zda se v jistých literárních i mimoliterárních aspektech díla shodují či podobají, případně o jaké atributy se jedná.

Předpokládala jsem se, že texty se alespoň v jednom aspektu slučovat budou. Má teze se během jednotlivých rozborů i v samotném závěru potvrdila. Z hlediska literárního je stěžejním pojítkem fakt, že všichni tři autoři volí postavy-hypotézy, které zároveň deheroizují. Mimoliterární znaky společné oběma románům i povídkám se týkají role naděje v lidském životě a otázky případného neuposlechnutí povolávacího rozkazu.

## RESUMÉ

The thesis focuses on three particular Czech books, namely *Night and Hope* written by Arnošt Lustig, *Life with a Star* by Jiří Weil and Ladislav Fuks' *Mr. Theodore Mundstock*. All the texts share the Jewish theme.

The first aim is to analyse the texts in terms of the typology of characters. The main goal then is to compare the works in order to find out and describe some common literal as well as non-literal features they include.

In the beginning to collect and summarize general knowledge about the literal character is necessary. The introductory part of the thesis would provide the information about the character typology within its development in time and the phenomenon of the literal character would be placed into wider literal theories. It is also important to introduce the basic biographical facts about the chosen writers to determine if their life experiences could influence the works. Next step is to analyse the texts according to the given criteria based on the knowledge of literal theory especially the typology of literal character.

The final summary shall confirm or dispel the initial idea; that all the texts, notwithstanding the possible differences as the time of publishing or the political background, contain similar or the same literal as well as the non-literal qualities.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

## Primární literatura

FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4.vyd. Praha: Odeon, 2005. 208 s. ISBN 80-207-1182-1.

LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 1958, 159 s. ISBN 80-86202-39-9.

WEIL, Jiří. *Život s hvězdou; Na střeše je Mendelssohn; Žalozpěv za 77 297 obětí*. 4.vyd. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999. 519 s. Česká knižnice, ISBN 80-7106-326-6.

## Sekundární literatura - knihy

DOLEŽAL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1993, 144 s. ISBN 80-202-0418-0.

EMINGEROVÁ, Dana: *Živel Lustig. Jak se píše kniha*. 1. Vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, 224 s. ISBN 978-80-204-2469-3.

FUKS, Ladislav. *Myši Natalie Mooshabrové*. vyd.2. Praha: Odeon, 1977. 310 s. Klub čtenářů. ISBN 01-054-77.

FUKS, Ladislav. *Nebožtíci na bále*. 2.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1989. 172 s. ISBN 80-202-0023-1.

FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. 2.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975. 232 s. Klíč. ISBN 22-085-75.

FUKS, Ladislav, TUŠL, Jiří. *Zrcadlo mého života. A co bylo za zrcadlem*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. 415 s. ISBN 978-80-204-1688-9.

FOŘT, Bohumil: *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. 1.vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008, 135 s. ISBN 978-80-210-4694-8.

HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. 1. vyd. Praha: H&H, 1995, 102 s. ISBN 80-85787-82-2.

HODROVÁ, Daniela: *Na okraji chaosu*. 1.vyd. Praha: Torst, 2001, s. 547. ISBN 80-7215-140-1.

LUSTIG, Arnošt. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 1990, 142. s. ISBN 80-204-0199.

LUSTIG, Arnošt, MALIŠOVÁ, Markéta. *O spisovatelích*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2010, 200 s. ISBN 978-80-86911-28-1.

LUSTIG, Arnošt: *Odpovědi*. 3. vyd. Praha: Prostor, 2003, 104 s. ISBN 80-7260-098-2.

PROPP, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie Pohádky a jiné studie*. 1. vyd. Praha: H&H, 1999. 343 s. ISBN 80-86022-16-1.

RIMMON-KENAN, Shlomith: *Poetika vyprávění*. vyd. 1. Brno: Host, 2001, 176 s.. ISBN 80-7294-004-X.

ŠALDA, František: *Kritické projevy XII*. 1. Vyd. Praha: Československý spisovatel, 1959, s. 178. ISSN 0322-922X.

WEIL, Jiří. *Moskva-hranice*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 1991. 285 s. ISBN 80-204-0230-6.

WEIL, Jiří. *Dřevěná lžice*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. 216 s. ISBN 80-204-0322-1.

### Sekundární literatura - články, recenze, studie, doslovy

FUČÍK, Julius. Pavlačový román o Moskvě. In: *Stati o literatuře*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1951, s. 233-240.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Jiří Weil a moderní román. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1.vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 408-437. ISBN 80-202-0578-0.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Jiří Weil a normy české prózy po patnácti letech. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1.vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 389-403. ISBN 80-202-0578-0.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Weilova Moskva-hranice. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1.vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 438-447. ISBN 80-202-0578-0.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. Weilův žalozpěv. In: *Literatura a fiktivní světy*. 1.vyd. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 404-407. ISBN 80-202-0578-0.

GROSSMAN, Jan. O krizi v literatuře. In: *Analýzy*, 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 9-21. ISBN 80-202-0323-0.

GROSSMAN, Jan. Weilův život s hvězdou. In: *Analýzy*, 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 359-363. ISBN 80-202-0323-0.

HAVEL, Václav. Předmluva. In: *Analýzy*, 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 7-8. ISBN 80-202-0323-0.



- HOLÝ, Jiří. Komentář. In: WEIL, Jiří: *Život s hvězdou*. 3.vyd. Praha: Lidové noviny, 1999, s. 481-505. ISBN 80-7106-326-6.
- JEDLIČKOVÁ, Alice. Shledávám, chtě chválit skutky božské, že bohové jsou zlí... In: WEIL, Jiří. *Dřevěná lžice*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 199-207. ISBN 80-204-0322-1.
- LUSTIG, Arnošt. Klasik Ladislav Fuks. In: FUKS, Ladislav, TUŠL, Jiří. *Zrcadlo mého života. A co bylo za zrcadlem*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 9-16. ISBN 978-80-204-1688
- NOVÝ, Petr. Člověk: Jiří Weil. In: WEIL, Jiří: *Moskva-hranice*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s.7-13. ISBN 80-204-0230-6.
- POHORSKÝ, Miloš. O autorovi. In: FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. 2.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 227-230. Klíč. ISBN 22-085-75.
- POHORSKÝ, Miloš. Doslov. In: FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. 4. vyd. Praha: Odeon, 2005, s.189-200. ISBN 80-207-1182-1.
- POHORSKÝ, Miloš. Jistoty a nejistoty Jiřího Weila. In: *Zlomky analýzy*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 14-24. ISBN 80-202-0196-3.
- POHORSKÝ, Miloš. Pokus o horor. In: *Zlomky analýzy*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 92-100. ISBN 80-202-0196-3.
- POHORSKÝ, Miloš. Úzkostné sny Ladislava Fukse. In: *Zlomky analýzy*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 101-109 . ISBN 80-202-0196-3.
- POHORSKÝ, Miloš. Variace na Fuksově struně. In: *Zlomky analýzy*. 1.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 80-91 . ISBN 80-202-0196-3.
- SVOZIL, Bohumil. Doslov. In: FUKS, Ladislav. *Nebožtíci na bále*. 2.vyd. Praha: Československý spisovatel, 1989, s.163-168. ISBN 80-202-0023-1
- ŠTĚDRŇOVÁ, Eva. Weilova Moskva-hranice. In: WEIL, Jiří: *Moskva-hranice*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 269-208. ISBN 80-204-0230-6.
- ŠTERN, Jan. Boj o hrdinu v naší literatuře. *Tvorba*. 1951, s. 1061
- TEIGE, Karel, NEZVAL, Vítězslav aj. Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1970, 3, s. 54-55.
- TUŠL, Jiří. Intermezzo I-X.. In: FUKS, Ladislav: *Zrcadlo mého života. A co bylo za zrcadlem*. 2.vyd. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1688-9.
- VOHRYZEK, Jan. Prozaická prvotina. In: *Literární kritiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996, s. 81.

VŠETIČKA, František. *Dualita pana Theodora Mundstocka*. Česká literatura. 1973, 3, s. 262-270. ISSN 0009-0468.

ZVOLÁNKOVÁ, Markéta. *Život s hvězdou a Pan Theodor Mundstock – porovnání textů*. Plzeň: ZČÚ 2014, Bakalářské práce, ZČÚ, Fakulta pedagogická, Katedra českého jazyka.

## Internetové zdroje

Slovník české literatury.[online].[Cit.23.12.2012].Dostupné z:  
<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>

Databáze obětí [online] Holocaust.cz. Dostupné z: <http://www2.holocaust.cz/cz/victims>

HAVEL, Ivan. Fikční a vymyšlené světy. *Vesmír* [online]. 2004, 63 [citováno 20. 12. 2014]. ISSN 1214-4029. Dostupné z: <http://casopis.vesmir.cz/clanek/fikcni-a-vymyslensvevety>

Josef [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/josef-78/>

PSTRUŽINA, Karel: Atlas filosofie vědy. *E-LOGOS* [online]. 1999 [citováno 20. 12. 2014]. ISSN 1211-0442. Dostupný z <http://nb.vse.cz/kfil/win/atlas1/atlas3.html>

Rút [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/rut-73/>

Růžena [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/ruzena-72/>

SKÁLA, Ivan. Pozoruhodná prvotina. *Rudé právo* [online]. 1958, 3(2) [citováno 16. 1. 2015].

Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1958/3/30/2.png>

Šimon [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/simon-356/>

Teodor [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/teodor-296/>

Tomáš [online] Centrum.cz. Dostupné z: <http://svatky.centrum.cz/svatky/jmenne-svatky/tomas-66/>

VOHRYZEK, Josef, 1991. Bezvýznamnost učiněná významem. *Respekt*. [online], 51. [citováno 23.12.2012]. ISSN 0862-6545. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-35923670-bezvyznamnost-ucinena-vyznamem>