

PŘÍBYTKY V LUSTIGOVÝCH PRÓZÁCH

DWELLING IN THE LUSTIG'S PROSE

Ingrid Chytilová

Katedra české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě

teorie a dějiny české literatury, 3. rok štúdia, prezenční forma studia

A11622@student.osu.cz

Školitel: doc. PhDr. Martin Pilař, CSc. (martin.pilar@osu.cz)

Klíčová slova

Arnošt Lustig, existence, prostor, předměty

Key words

Arnošt Lustig, existence, space, objects

Úvod

V následující studii *Příbytky v Lustigových prózách* budeme zkoumat pojetí prostoru příbytku v literární tvorbě Arnošta Lustiga. Vybrali jsme prozaické texty *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979), *Colette: dívka z Antverp* (1992), *Krásné zelné oči* (2000). Naším úkolem bude nejdříve uvést literárně teoretické přístupy, jež budeme v rámci kategorie prostoru využívat. Východiskem se pro nás stanou poznatky Joosta Van Baaka, jenž se v knize *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* zabýval významem a rozvojem domu v ruské literatuře. V českém literárním prostředí se pojetí prostoru věnovala také Daniela Hodrová (*Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie*, *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, *Citlivé město: eseje z mytopoetiky*) či Zdeněk Hrbata ve své studii s názvem *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* v knize *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století* (2005), o jejichž poznatcích se zmíníme. Součástí studie budou i předměty v prostorách interiéru, které ho nejen vyplňují, ale také se podílejí na jeho vnitřní kompozici. Zaměříme na to, jaké pocity v postavách vyvolává pohled na plamen hořící svíčky, eventuálně co pro ně znamená pohled do zrcadla.

1 Literárněteoretické koncepce prostoru příbytku

1.1 Pojetí příbytku Joosta Van Baaka

Joost Van Baak se v knize *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* zabýval funkčností příbytku v narativu. Základním východiskem jeho studie se stane kapitola s názvem „The House and its Functions in Structuring Narrative and Poetic Worlds: the House as Myth“, kde navrhuje podoby příbytků na základě jejich pozitivních či negativních atributů. Vychází z předpokladu, že příbytek reflektoval taktéž nelehké osudy svých obyvatel, a proto ho nelze vnímat pouze jako prostor s pozitivními atributy.

Mezi příbytky spojené s negativními znaky zařadil dům bez šťastného manželství nebo dům s nešťastnými sirotky či chráněnci. Dále se jedná o dům smrti, kde demoralizace, destrukce a úpadek jsou silnější než síly života, mimo to v něm objevíme i konkrétní obraz domu jako hrobu nebo rakve. Jedinci trpící psychickými poruchami jsou umístěni v domě pro duševně nemocné, aby nebyli společností na obtíž. Negativní vnímání prostředí vzbuzuje i uzavřený dům, vězení, podzemní obydlí či peklo. Joost Van Baak v rovině psychologické hovoří o archaickém domě, pro nějž má označení důmlůno, dům-jeskyně, a jedná se především o personifikované podoby domu coby lidské bytosti (Van Baak, 2009, s. 70).

Za domy vyznačující se pozitivními atributy pokládá utopický dům, s nímž si spojuje životní energii a sílu. Na rozhraní mezi pozitivním a negativním domem autor umísťuje antidům, který zpočátku sice představuje idylické místo, ale časem se mění v nebezpečné prostředí. Za domy

s neutrálním příznakem označuje rodný dům, dům rodičů, starý dům, dům s pamětí, dům budoucnosti a dům s rajskou zahradou, eventuálně normální dům. V kontextu domu uvádí několik motivů, z nichž uvedeme pouze ty, které budou užity v následujících analýzách:

1. Budování nebo nalezení domu.
2. Hledání a nalezení nového domu – tento motiv najdeme v novele *Dita Saxová*; protagonistka se po válce vrací domů, ten však nenalézá. Nakonec nové zázemí najde v Lublaňské ulici v Domově pro mládež.
3. Návrat do domu – zde Joost Van Baak mluví o návratu ztracených osob, těch, které se po odchodu rozhodnou vrátit. Jako příklad uveďme Hanku Kaudersovou z románu *Krásné zelené oči*, jež svůj domov nachází v Praze, odkud musela společně se svou rodinou odejít.

Zohledňuje fakt, že v textech dochází ke kombinaci těchto motivů a že existuje obrovské spektrum variací, jež lze za pomoci transformací uskutečnit. Joost Van Baak vycházel z tartuské školy a z jejích sémiotických přístupů, avšak na rozdíl od představitelů tohoto vědeckého sdružení jemu šlo v prvé řadě o literaturu. Podstatným motivem se pro nás stane ztráta domova – spojená se ztrátou životních jistot; dále to je motiv související s hledáním a nalezením nového příbytku, případně motiv návratu.

1.2 Pojetí příbytku v českém literárním kontextu, Daniela Hodrová a Zdeněk Hrbata

Daniela Hodrová v odborné práci s názvem *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie* rozlišuje šest hlavních podob příbytku. Patří mezi ně dům idylický, utopický, rodný dům a dům vzpomínky, dále se jedná o dům s esoterickým tajemstvím, šlechtické hnízdo a dům hrůzy. Společnou vlastností těchto podob příbytků je jejich relativnost spočívající ve vzájemném prolínání, k němuž v syžetu dochází. Idylický dům se může například změnit v dům hrůzy s tajuplným prostorem. Podobných příkladů bychom našli více. Z toho, co bylo uvedeno, je tedy zřejmé, že musíme brát zřetel na oscilace mezi podobami příbytků a že k nim tudíž nelze přistupovat jako k pevným a neměnným typům. V Lustigových prózách stísněný prostor příbytků a nedostatek jakéhokoliv soukromí korespondují s úzkostnými stavy postav a jejich touhou vyhledávat samotu.

Zdeněk Hrbata ve studii s názvem *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* v jistém ohledu navazuje na Bachelardovo pojetí příbytku, konkrétně na podobu rodného domu nebo domu vzpomínky a obě podoby prezentuje jako soubor obrazů, jež člověku poskytují iluzi stability (Hrbata, 2005, s. 330). Autor ve svém textu předkládá podobu strašidelného domu, domu s tajemstvím a domu labyrint, kde dochází k prolínání a proplétání jednotlivých vnitřních prostorů. Podnětným se pro nás stane příbytek dětství, pro nějž ještě užívá označení kolébka, útočiště, dále to bude dům vzpomínek, který Arnošt Lustig využívá jako místo bezpečí, kde se postavy snaží nalézt ztracenou identitu. Takový příbytek může být zobrazován v různé časové posloupnosti, čímž i umožňuje postavám prožívat jak čas aktuální, tak i minulý. Podotkněme, že u Daniely Hodrové a Zdeňka Hrbaty je patrný vliv zahraničních literárních teoretiků, ať už Gastona Bachelarda či Joosta Van Baaka, ale především tartuské školy. V analytické části studie budeme zjišťovat, jaké podoby příbytků lze v Lustigových textech vysledovat.

1.3 Atributy spojující vnější prostor s vnitřním prostorem: okno a dveře

Přihlédneme-li k toposu vchodu v souvislosti s příbytkem, je zapotřebí zmínit dveře a okno, jež zevnitř umožňují pohled do vnějšího prostoru, ale také naopak pohled zvnějšku dovnitř. Okno funguje jako nástroj, který zprostředkovává postavě kontakt s vnějším světem, s nímž může komunikovat. Sledování krajiny ve fikčním světě sice podněcuje touhu postav dostat se za hranice ghetta, ale rovněž si postupně uvědomují stísněný prostor, z něhož se jako svobodní jedinci již nedostanou. A tak se prvotní pocity radosti a naděje, že by bylo možné přejít hranice ghetta, střídají se smutkem a s bezmocností změnit svůj osud. Okno je tedy nositelem dvojího významu, umožňuje jedinci výhled na krajinu (do otevřeného prostoru), ale také do prostoru ghetta či vyhlazovacího tábora (uzavřené prostředí). S oknem mimo jiné souvisí motiv světla, které do tmavého, šedého a ponurého pokoje proniká a alespoň na nějakou jej dobu prosvětluje. Kromě světla se sem dostává

vzduch, ale také hluk z ramp a popel z krematorií, a proto jsou okna často zavírána. Topos okna má v Lustigových prózách zásadní význam, umožňuje totiž postavám při pohledu do krajiny zapomenout, zabývat se současností a snít o budoucnosti. Připomeňme, že okna ve vagonech jsou zatemněna a nejdou otevřít, což způsobuje nejen nedostatek vzduchu, ale též to evokuje pocit stísněnosti; dveře jsou zapečetěny.

Zaměříme-li se, jakým způsobem se realizuje překračování hranic prostoru v autorových dílech, zjistíme, že postavy jsou nuceny odejít ze svých příbytků, tj. překročit práh svého bytu či domu, pak opustit město, kde žily, až přejdou hranice ghetta či koncentračního tábora. Dostanou se do zcela jiného prostředí, jehož podmínkám se musejí okamžitě přizpůsobit (realizuje se tedy překročení kategorie kulturně-sémiotické spočívající v tom, že pro postavy je najednou všechno nové, neznámé). Nejedná se o volný a spontánní pohyb, ale o pohyb naplánovaný směřující na předem určená místa. S chronotopem vchodu – dveří souvisí také práh, který je v narativu většinou pojat symbolicky. Pokud je to jedincům umožněno, soukromí příbytku si pečlivě střeží tak, že na dveře umístí řetěz a větší zámek, aby zabránili vniknutí do prostoru, jež považovali za svůj. Motiv zamčených dveří si mohou jiné postavy spojovat s tajemstvím pokoje, jež má být pro cizince zachováno.

2 Analyticko-interpretativní část

2.1 Prostory příbytků v ghettu, vyhlazovacím táboře, polním nevěstinci

Lustigovy postavy pomocí vzpomínek usilují o rekonstrukci příbytků, z nichž musely nedobrovolně odejít a které svým odchodem již navždy ztratily. Vybavují si rodinný byt, případně dům prarodičů, jehož idyličnost narušoval uzavřený, tajemný prostor podkrovní místnosti a podněcoval v nich obavy z neznáma. Autor zachycuje nejistou budoucnost svých postav právě v již zmíněném prostoru podkrovních pokojů, vyznačující se svou nehostinností a neútluností. Soustředíme se na příbytky, jež se v následující části studie stanou předmětem zájmu našeho zkoumání.

2.1.1 Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Od příjezdu do terezínského ghetta Perla neměla žádné soukromí, a tak byla nadšená, když jí pan L. přišel oznámit, že domov pro děvčata na L 410 opustí a přestěhuje se do samostatného pokoje v domě situovaném na třídě Lange Strasse. Velmi rychle se zabydlela v temném pokoji, jenž měl okno s výhledem přímo na hory a na Hamburské kasárny – místo příjezdu a odjezdu transportů. Také zde najdeme kontrast: příroda, krajina (znak otevřenosti, volný pohyb) proti ghettu (uzavřenost, jedinec je ve svém pohybu omezen). Byla ráda, že již nemusí sdílet svůj prostor s ostatními, a tak jí v ten moment ani nenapadlo, že samota, kterou si přála, jí bude časem překážet a že bude vyhledávat společnost.

Podíváme-li se na výskyt rekvizit, dívčín pokoj je na rozdíl od jiných pokojů, o nichž byla již zmínka, vybaven nejrůznějšími věcmi, počínaje dámským příručním kuffíkem, pilníkem, županem, koženým rámečkem na fotografie a kuchyňskými potřebami – vidličkou a nožem – konče. Najdou se tady i předměty spojené s psaním deníku, jako je plnicí pero, dopisní papíry a sešit.

Aby alespoň na okamžik zapoměla na přítomný čas, začne vzpomínat na byt v Praze, který se nacházel v čtyřpatrovém činžáku a kde nějaký čas žila s rodinou. Ráda by popsala pokojík dětství, jež sdílela společně s bratrem a se sestrou, ale nedokáže ho ve své paměti již rekonstruovat: „Málokdy vidím v paměti mou postel nebo sestru anebo bratra či sebe samu. Dokážu vidět jen to, co bylo na dohled skrz okno ve stěně až k oknům do ulice, a pak až co bylo naproti přes ulici, zase okna a co se rozplývá za nimi“ (Lustig, 1979, s. 112). To, že si Perla nedokáže vybavit dětský pokoj, souvisí s nenávratností času a potvrzuje, co jsme konstatovali výše v našem textu. Pochopí, jak je nezbytné naslouchat své intuici, které jí upozorňují na potenciální nebezpečí. Nejzřetelněji si vybavuje okno ve zdi, kterým bylo vidět do obývacího pokoje na dvě okna s výhledem na ulici. Okna zabraňovala, aby se z rodinného domu stalo ponuré prostředí vzbuzující hlavně u dětí obavy a hrůzu. Včetně oken před sebou viděla bílé, lakované dveře, jež měly v horní skleněné části vyryté květiny, což jí mohlo připomínat dobu, kdy byla zahrnuta péčí a pozorností; to všechno na základě vizuálního vjemu. Když

ještě bydlela s rodinou v jejich pražském bytě, neznala pocit strachu, protože věděla, že je v bezpečí a že ji nemůže nic ohrozit. Potvrzují se nám slova Gastona Bachelarda, jenž popisuje dům jako soubor obrazů: „... které člověku poskytují důvody nebo iluze stability. [...] Dům je prvotním světem lidské bytosti. Dříve, než byl člověk vržen do světa, jak to vyznávají překotné metafyziky, byl položen do kolébky domu. Dům je naším koutem světa, naším prvním vesmírem. Je skutečným kosmem. Kosmem ve všech významech slova“ (Bachelard, 2009, s. 24). Prostřednictvím vzpomínek se v prostoru podkrovního pokoje objevuje další pokoj, a to pokoj jejího dětství, čímž dochází k zasouvání jednoho místa (příbytek současnosti, tj. přítomného času) do druhého (příbytek minulosti – zastoupen vzpomínkami).

Po nějaké době se rodina přestěhovala do jiného bytu; bylo to jejich druhé stěhování, při němž nikoho nenapadlo, že je bude ještě čekat transport do ghetta. Vybavíme-li si motivy, jež Joost Van Baak v souvislosti s pojetím příbytku navrhoval, nemůžeme přehlédnout, že se jedná o motiv ztráty příbytku zapříčiněného cizími lidmi – v případě Perliny židovské rodiny jimi byli Němci, kteří je vyhnali a připravili o zázemí. Dívka i přesto na domov nikdy nezapomněla a v dlouhodobé paměti si uchovávala vůni připomínající jí dětství. Reflektovali jsme již, že autor do narativu zakomponoval smyslovou percepci – vizuální, jejíž vznik byl podmíněn dívčinou vzpomínkou; vůně spouští čichový vjem dívky, který je zakódován v jejím podvědomí a který vyvolává emocionální reakci: „*A přitom den ode dne, rok od roku ve mně sedí tahle vzpomínka pevněji a zavání příjemnou, povědomou a ztracenou vůní jako všechny vzpomínky. Je to, jako když mně maminka pekla v zimě pečivo – zůstává to ve mně jako stín, který doprovází všechno, i když není v noci nebo v pravé poledne vidět, ať už jsem ji vzala, kde jsem ji vzala*“ (Lustig, 1979, s. 34). Vidíme, že vůně aktivovala další vzpomínky, jež byly ukryty hluboko v její paměti. Mimo jiné si vybavuje, jaké sny se jí zdály v dětském pokoji. Jejich charakter se proměňoval v závislosti na tom, co Perla zrovna prožívala a co se odehrávalo v jejím okolí. Do třinácti let to byly sny, ze kterých se probouzela s úzkostnými pocity, jež souvisely především s matčíným náhlým onemocněním a s její léčbou v nemocnici. Byl to první z jejich špatných zážitků, když uviděla matku připoutanou k nemocničnímu lůžku. Byla zaskočena změnou matčina tělesného zevnějšku. Pamatovala si jí jako krásnou a usměvavou ženu s dlouhými vlasy spletenými do drdolu a najednou před sebou viděla hubenou a tichou osobu s prošedivělými vlasy. V době dospívání prostor snění zaplnily sny o chlapcích. Podkrovní pokoj v ghettu představuje podobu příbytku vzpomínek, kde se dívka retrospektivně vrací do minulosti a popisuje oba pražské byty. Mansarda se stává i útočištěm před vnějším světem a nabývá podoby intimního prostoru. Co se týká bytů v Praze, ty prezentují podobu rodinného příbytku, ale také příbytku idylického, použijeme-li pojem Zdeňka Hrbaty, tedy domu dětství. V pojetí Joosta Van Baaka se jedná o rodný dům (byt) či dům (byt) rodičů s neutrálními příznaky. Protagonistka zde prožívala období dětství a začátek dospívání. Rodný dům byl pro členy rodiny místem, kam se rádi vraceli, protože tady nacházeli jistotu, lásku a vzájemný respekt. Vystěhování z domova za účelem deportace do ghetta rodinu ještě více stmelila.

2.1.2 Colette: dívka z Antverp

Colette Comen v Auschwitz-Birkenau pracuje ve střížně, kde s ostatními dívkami a ženami třídí oblečení po zemřelých. Otevřenými okny do obrovské místnosti pronikaly sluneční paprsky vyvolávající pozitivní pocity a nálady. Ženy někdy okna zavíraly kvůli velkému množství sazí a popelu, jež sem zavál vítr. Během několikahodinového třídění si Colette kladla otázku, co ve svém životě udělala špatně, že Bůh dopustil, aby přišla o celou svou rodinu. Večer se vrací do domu s číslem jedenadvacet, kde obývá skromný pokojík, jehož inventář tvoří dřevěné lůžko, stůl a židle s opěradlem. Konkrétní popis dívčina příbytku a předmětů v textu nezaznamenáme. Souvisí to zejména s autorovým záměrem zdůraznit vnitřní prostor protagonistky, která uvažuje nad významem bytí člověka v prostředí, jako je vyhlazovací tábor, jenž se stává místem lidského utrpení; subjektivizované vyprávění je obsaženo ve vyprávěném monologu: „*Neměla čas ani možnost hledat v každém kroku smysl své existence, protože by se dobrala prahu nespočetných možností, kde člověk přestával existovat, kde jeho život dospěl k náhlému a násilnému konci. Člověk měl v sobě svou*

neustálou druhou možnost, stát se sazí“ (Lustig, 1992, s. 116, 15). Klade si otázku, zda lze vůbec ještě hovořit o existenci, když jedinec přišel o právo na žití a čeká, jak bude rozhodnuto o jeho osudu.

V noci se tmavý podkrovní pokoj, kde šero pozvolna přechází do tmy, zaplňuje rovněž dívčinou nejistotou a pocity bezmocnosti. Ráno, než odešla do práce, to bylo pro ni známé místo, které se večer proměnilo v neurčitou místnost. Její příbytek lze považovat za neutrální místo, ačkoliv je před vnějším světem uzavřený a nese jisté znaky tajemství: „Už se připozdilo. Z šera se narodila tma. Nemluvila už o ničem, z čeho jí mrazilo v zádech. Byla jako pták v letu. Pod ní bylo hluboké a studené a neznámé moře. Neviděla nic, co by směla ještě stihnout. To přejde, až vykročí do tmy. Bude muset myslet na jiné věci“ (Lustig, 1992, s. 124). Vidíme, že autor využívá v textu jazykových prvků, jež vyjadřují její duševní stav: mrazilo ji v zádech, neviděla nic, vykročí do tmy, o čemž svědčí, že dívka prožívá smutek, bezmoc, neklid a sevřenost. Touží oprostít se od absurdních pravidel a začít žít tak, jak žila dříve. Vypadá to, že Colette chce upadnout do hlubokého spánku, z něhož by se nikdy neprobudila. Hlubinné a temné moře, skrývající nebezpečí, vyvolává u lidské bytosti obavy. Lidé mu připisují atributy cizí, temné, neprobádané, tmavé, proměňující se na rozdíl od půdy, s níž je spojena stabilita. Živel moře v tomto případě symbolizuje lidskou konečnost a pomíjivost pozemského života v přesně vymezeném časoprostoru. Někdy si zase připadala jako loď zmítající se v bouřlivém moři, v jehož vlnách bojovala o svou existenci. Nejistotu a nestálost života si v koncentračním táboře spojovala se živlem vody, tj. jako symbol záhuby. Pokud se dívce podaří udržet se na hladině, je to dobré znamení. V případě, že svůj zápas s mořem prohraje, ji čeká cesta do hlubin světa signalizujícího zánik. Vidíme, že vševědoucí vypravěč pomocí psycho-narace alegoricky připodobňuje Auschwitz-Birkenau k moři jakožto symbolu ohrožení. Oproti tomu si živel větru spojovala s volností, svobodou, neboť v ní vzbuzoval nezávislost, již si přála získat. Když nechce Colette myslet na svou duševní bolest a na dění kolem sebe, stoupne si k oknu, z něhož má výhled přímo na les. Sleduje pole a louky, které symbolizují neohrazený prostor, kontrastující s vyhlazovacím táborem. I když se smířila s faktem, že se sem nikdy nevrátí, tak se alespoň na chvíli nechala unášet pozitivními pocity a představami, jak se coby svobodný jedinec po tomto prostoru prochází. Prostřednictvím vnitřního monologu a poznávání sebe sama v časoprostoru zjišťujeme, že v některých okamžicích prožívá melancholickou náladu, která je podpořena nostalgickým vzpomínáním na minulost. Postava každodenně zakouší úzkostné stavy i při pohledu na komíny, z nichž neustále vychází kouř a oheň. Komíny symbolizují v Auschwitz-Birkenau smrt: „Komínem – kousek od jejich dílny – vyletělo dvě stě rumunských a maďarských rabinů. [...] Dívala se na komín, kterým šlehal do mlhavého rána oheň. Z ohně létaly saze, židovští andělé. [...] Zase si vzal do prsů břitvu. Dívala se oknem na komín, z něhož dýmalo. Nahoře, u koruny komínu, u kořene kouře, šlehalo nízké plameny jako z cihlového ohniště“ (Lustig, 1992, s. 11, 93, 95).

Spojitosť mezi příbytkem a Auschwitz-Birkenau vysledujeme zvláště v Colettině přístupu. Nemůže si zvyknout na stísněný příbytek a na nevlídné prostředí, připomínající jí její smrtelnost. V próze se uplatňuje Hamonův způsob prezentace prostoru zprostředkovaný z pohledu Colette Comen, která představuje postavu sledující z okna prostor krajiny a z druhé strany prostor Auschwitz-Birkenau. Zobrazený prostor v rovině scenérie je vystaven na protikladu krajiny, tj. místo za vyhlazovacím táborem, jež je navždy postavám odepřeno. Krajina je vykreslena pomocí výrazů slunce, osvěžující vzduch, modré nebe, kromě toho je tento prostor vůči jedinci otevřený. Zatímco ghetto je uzavřené a neobjevíme zde žádné přírodní vertikální orientační body, kromě toho vizualita prostoru odráží způsob Colettiny percepce, z její perspektivy je podán obraz šedivého prostoru, jemuž náleží záporné adjektivní výrazy jako temné, deprimující či substantiva déšť, potopa, oznamující konec světa. Postavy zaujímají k místům (příbytkům, ulicím) negativní stanovisko, protože v nich vyvolávají smutek, únavu, neklid, a připomínají jim ztrátu jejich domovů.

2.1.3 Krásné zelené oči

Poté, co dospívající Hanka Kaudersová zalhala v ordinaci doktora Kruegera, že jí je osmnáct let, se dostává mezi třicet šest dívek, které míří do polního nevěstince u řeky San. Prostor je tady prezentován jako uzavřený (ohrazený dráty s vysokým napětím), kde dennodenně někdo umírá bez ohledu na to, zda je den nebo noc: „Tu noc byla plná smrti, protože byla plná života. Tvrdila, že smrtí

všechno zkrásní, to umírající, co se teprve rodí, polibek, dotek, pootevřené rty, kousiček kůže“ (Lustig, 2000b, s. 57). První den jí madam Kuliková vysvětlí, že nikdy nesmí před muži mluvit o smrti, bolestech a utrpení. V nevěstinci Hanku čeká další životní zkouška, jež prověří, zda je schopna zvládnout psychický nápor, jemuž bude po celou dobu vystavena. Do malého pokoje za ní chodí němečtí vojáci a důstojníci, v jejichž přítomnosti je povinna ovládat své emoce, což pro ni není jednoduché, neboť pociťuje vůči nacistům nenávisť. Nuznost a neútlunost pokoje jí připomíná, že se nachází v místě, kde jakákoliv chyba znamená smrt, a že hranice mezi životem a smrtí je tenká: „*Po zdech byly skvrny, zbytky zmrzlých brouků, než je sežrali pavouci, už také zmrzlí, na zbytcích potrháných pavučin*“ (Lustig, 2000b, s. 33). Zaměříme-li se na předměty v kóji, tak všechno, co zde Hanka najde, má své opodstatnění a plní svou funkci. Analogii mezi spleťtým životem Hanky Kaudersové a nuzným prostorem koncentračního tábora vysledujeme například v jejím oblečení. Na sobě má staré obnošené šaty, což vypovídá o tom, z jaké společenské třídy pochází. V polním nevěstinci, aby byla pro muže atraktivní, dostává nový oděv, kontrastující tentokrát s neútluným prostorem příbytku.

Prostor malé místnosti se postupně zaplňuje vnitřním prostorem Hanky řečené Kůstky. Je v něm obsažena řada otázek, na něž se dívka snaží najít odpověď. Myslí na svou rodinu a zjišťuje, že by ji přestala brát jako člena rodiny, kdyby se zjistilo, co dělá v polním nevěstinci: „*Kdyby její rodina žila, byla by i pro ně mrtvá zaživa. [...] Netruchlili by pro ni, nemodlili by se za ni. Měla snad být radši, že už nežijí?*“ (Lustig, 2000b, s. 88, 306). Má výčitky svědomí a trápí ji, že zrovna ona se musela dát na takovou cestu jen proto, aby přežila. Je zoufalá sama ze sebe a mnohdy zvažuje, co je lepší, jestli zemřít a ukončit tak své trápení, nebo žít a přijmout úděl ponižovaného jedince. Nakonec se připodobňuje ke zvířeti, jež je podobně jako ona ukryto ve své skrýši, a ani jeden z nich neví, jaký osud je čeká a zda vůbec přežijí: „*Žila v díře do pekla, jako žije myš v díře, kde je jí nejbezpečněji, a vyleze jen, aby se nažrala, a zase se do díry vrací. Žila v díře do pekla, jako žije pavouk v pavučině, kterou si usoukal, protože je pavouk*“ (Lustig, 2000b, s. 53). V pokoji si uvědomila, jak málo stačí k tomu, aby jedinec přestal existovat.

V polním nevěstinci, kde převládá demoralizace a úpadek, lze přece jen Hančin příbytek, jenž obývá a v němž vzpomíná na svou rodinu, označit za pokoj vzpomínek. V paměti si oživuje konkrétní obraz domu, z něhož vyhnali celou rodinu. Vzpomínky se střídají se sebereflexí a dívka se ponořuje do nejtemnějších míst své osobnosti: „*Co cítila, viděla a slyšela, se odehrávalo pod hladinou, neviditelné, neslyšné, ale prudké a hrůzné. Na okamžik si představila moře, mělo rudou barvu krve. Barvu průjmu. [...] Prošlo jí spánky, čím se člověk vzdává. Byla také na dně moře, toho nejhlubšího oceánu, ale možná, že toho nejmělkčího. [...] Cítila jsem se obehnaná dráty s vysokým napětím, jako bych byla poslední člověk na světě*“ (Lustig, 2000b, s. 126). Z citované ukázky vyplývá, že se cítí oslabená a je na dně svých tělesných, ale i duševních sil. Raději nechce myslet na přítomnost, a proto se snaží hledat v minulosti i něco pozitivního. Vybaví si například divadlo v Terezíně, které prezentovalo jistou formu zábavy a bylo pro svůj bohatý program velmi vyhledávané: „*Terezínské divadlo, skromný a podvyživený malý pohádkový obr, který se živil vlastní tkání, než zahynul vyčerpáním. [...] Divadlo zrozené z provizoria a proměněné v trvalou vzpomínku. Divadlo byly komůrky naší duše, tělo v našem těle, tlukot našeho srdce*“ (Lustig, 2000b, s. 126). Obyvatelé ghetta do něj chodili nejen za účelem vidět představení, ale také se pobavit a věděli, že se jim to splní. Jedině tak se jim totiž podařilo stát se bezstarostnými jedinci, kteří alespoň na moment zapoměli na nepříznivý osud v přísně hlídaném vězení.

3 Předměty v interiérech – svícen, zrcadlo, postel

Součástí každého prostoru jsou předměty, které jej nejen vyplňují, ale také se podílejí na jeho celkovém charakteru a na tom, do jaké míry se zapíší do povědomí postav. Jedinci je budou využívat nejen pro vlastní potřebu, ale také se stanou prostředkem, který jim umožní vzpomínat na minulé časy, případně se ponořit do vlastního nitra a dostat se do klidné polohy. Podotkněme, že se zaměříme pouze na takové, o nichž se vypravěč zmiňuje zejména v souvislosti se životy postav a s jejich vnitřními stavy. Na základě analýz uvidíme, že nejsou pouhými rekvizitami zaplňujícími téměř prázdný prostor, ale že jsou nositeli významů a mají také svou ontologickou existenci. Jaká je

však jejich skutečná podstata? Maurice Merleau-Ponty zastával názor, že v našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu: „Věci na sebe berou lidské povahové rysy (jsou poslušné, mírné, nepřátelské, kladou odpor) a na druhou stranu v nás také žijí jakožto symboly chování, které máme rádi, nebo nesnášíme. Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm. Řečeno jazykem psychoanalytiků, věci jsou komplexy“ (Merleau-Ponty, 2008, s. 28 – 29). Věci, na něž si postavy mohou sáhnout, v nich podněcují zamyslet se nad svým osudem, a ponořit se do svého nitra. V analyzovaných prózách se zaměříme pouze na takové, o nichž se vypravěč zmiňuje hlavně v souvislosti se životy postav a s jejich niternými stavy.

3.1 Plamen svíčky

Hanka Kaudersová, protagonistka románu *Krásné zelené oči*, poslední den u rabína zapálí svíčku a následně se posadí do křesla umístěného naproti židli, na níž sedí Gideon Schapíra. Sledování plamínku a ticho v místnosti vytvářejí magickou atmosféru: „*Plamínek se vzňal, zesílil a vzrostl, na okamžik se rozkomíhal, jak na něj dýchala, a nakonec se ustálil. [...] Pozoroval svíčku. Stoupal z ní ke stropu plamen a z jeho špičky kouř. Chléb a sýry na stole vydávaly vůni, která se mísila s vůní svíčky. Plamínek si lehce pohupoval, obnažoval se a očišťoval. Vrhá odlesky do stran a odrážel se mu v panenkách očí*“ (Lustig, 2000b, s. 172 – 173). Rabín si při pohledu na plamínek, jenž pomalu stoupá a sílí, vzpomene na svou dceru Eržiku, kterou odvedli z domova, když jí bylo čtrnáct let. Otázkou je, zda lze v kouři nalézt skrytý symbol, který má rabín rozluštit, oznamující, že obě jeho milované bytosti zahynuly v plynových komorách a jejich mrtvá těla byla zpopelněna. Muž pochopí, že je v plamínku obsažena pravda, a přizná sám sobě, že osud Hanky a Eržiky je podobný, neboť obě přišly o své dětství, nejhezčí období života, v němž dospívající jedinec sní o své budoucnosti a představuje si, že povede bezstarostný život: „*Ukradli jim oběma ta tvárná léta dospívání, co se učí o sobě, o světě, tu slitinu pro zbytek života, co vidí, čeho se dotknou*“ (Lustig, 2000b, s. 176).

Dlouho si nechtěl připustit ztrátu ženy a dcery, a dokonce se mu po nějakou dobu úspěšně dařilo vytěsnit smutek ze své paměti a žít v přesvědčení, že neví, co je to zažít životní tragédii. Až Hančinou návštěvou si uvědomí, jak mu obě schází a zamyslí se, zda jeho dcera také musela projít takovou zkouškou jako Kůstka a jak to vůbec zvládala. Je to poprvé, kdy od útěku z vyhlazovacího tábora chce Hanka někomu vyprávět o svých negativních zážitcích. Zatímco se chaotický a nejistý vnitřní svět Hanky Kaudersové mění v klidný a vyrovnaný, mající svůj řád, u Schapíra je tomu právě naopak. V jeho původně klidném nitru začíná převládat nedůvěra ve vnější svět, a dokonce se objevily první pochybnosti o existenci Boha: „*Rabín během jejího pobytu poblehl. Pukla mu hlava. Nejedl, jen pil vodu. Dusil v sobě hněv a tlumil ho pokorou. [...] Na čele, u koutků očí a úst přibýly rabínovi vrásky, které tam, když přišla, nebyly*“ (Lustig, 2000b, s. 148). Nesvěřuje se se svými pocity a nesděluje jí, co si myslí a co ho trápí. Gideon Schapíra vzpomínal na své nejbližší, Hanka, schoulená v křesle, kde dříve sedávala rabínova manželka a dcera, začne mít při pohledu na hořící svíčku pocit, že tak jako se před nimi odkrývá plamínek, tak se ona po celou dobu, co byla v Pětikostelí, obnažovala před Gideonem, když mu vyprávěla o sobě a o tom, co prožila v polním nevěstinci. Dívka pozorně sleduje hořící plamínek, který před jejím odchodem pomalu slábne, jako kdyby předvídal konec její návštěvy. Hanka si zase přeje, aby jí plamínek vyslal signál, že bude schopna po válce žít normální život. V posledních minutách před odchodem se na její tváři objeví úsměv. Zda vyjadřuje smířlivost s minulostí a s prožitými událostmi nebo jestli je pouhou maskou, pod níž dívka skrývá své zraněné nitro, autor nechává na čtenářově intenci: „*Plamínek svíčky začal skomírat. Na podstavci alpakového svícnu se nachytaly hrudky vosku, které vytvářely hrozny. Vosk byl stejně bílý jako svíčka, když byla ještě hladká a vysoká. Připomínalo jí to zasněžený lom*“ (Lustig, 2000b, s. 190). V Hančiných představách je rozteklý vosk na podstavci zasněženým lomem, připomínajícím jí krajinu kolem polního nevěstince, kterou v zimě pokrýl sníh. Zamyslíme-li se nad tímto úryvkem, dojdeme k názoru, že jak rabín, tak Hanka jsou při sledování plamínku osamoceni, každý sedí v pokoji na jiném místě a od sebe je odděluje stůl. Navíc spolu nekomunikují a chovají se tak, jako kdyby ten druhý nebyl v pokoji přítomen. Všimněme si, že samota rovněž postihuje vnitřní svět obou postav, které hledají smysl vlastní existence. Gaston Bachelard spatřuje v plamenu jak zrození, tak i snadnou smrt. Podotýká, že také plamen umírá tím, že usíná. [...] Snění nad plamenem vede člověka k neustálému

uvažování. Je v něm ukryta minulost, ale také budoucnost. Zasněný člověk, který v době svého večerního snění sní nad svíci, hltá minulost, těší se s klamnou minulostí. Zasněný člověk sní o tom, čím by mohl být. [...] Člověk, zasněný nad svíci, se spojuje s velkými snilkou dřívějšího života, s velkou zásobou osamělého života (Bachelard, 2009, s. 37). Viděli jsme, že rabín hledal v plamínku minulost, když vzpomínal na ženu a dceru, zatímco Hanka v něm chtěla najít svou budoucnost.

Když byla Hanka ještě v polním nevěstinci u řeky San, každý večer si zapalovala svíčku, která odrážela stíny předmětů v malé místnosti. Upřeně se dívala na pohybuující se plamen, k jehož atributům patřila dynamičnost a proměnlivost: „*Kóji prokládaly stíny. Klady se na podlahu a o stěny a trámy stropu, pokroucené měnicím se plamínkem svíčky. Ohýnek komíhal nepravidelně, chvíli bílý, nažloutlý, nízko u knotu do modra. Vosk svíčky stékal do talířku na stole*“ (Lustig, 2000b, s. 31). To, že se plamínek pohyboval nepravidelně a oheň se chvílemi zvětšoval, zmenšoval, měnil barvy, lze pokládat jak za znamení dívčiny nejisté budoucnosti, neboť si nemohla být nikdy jistá, zda ji nějaký muž na návštěvě u ní nezabije, tak za signál, že bude muset překonat ještě řadu překážek.

V novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* si Perla ve svých vzpomínkách vybavuje osmiramenný svícen, jenž se v rodině dědil z matčiny strany z generace na generaci. Matka na něm zapalovala svíčky pouze během *chanuky* (1), svátku zasvěcení, aby si připomenuli vítězství Židů nad syrským panovníkem. Plamínky na ni zapůsobily tak silným dojmem, že od té doby měla v oblíbě nejrůznější svíčky, které osvětlovaly místnosti: „*Byl to asi první svícen a první oheň, které jsem v životě zaznamenala. [...] Den ode dne ve mně sedí tahle vzpomínka pevněji*“ (Lustig, 1979, s. 84, 86). Když už byla v ghettu, chtěla, aby jí známí nosili svíčky, a potom je zapalovala. Pohled na plamen svíčky ji uklidňoval a pomáhalo jí to zapomenout na úzkost a nepříjemné pocity z temných prostorů bez oken, eventuálně bez dveří, které nejdou z vnitřní strany otevřít. V novele je tedy svícen spojen hlavně s dívčinou vzpomínkou na rodinnou tradici a náboženskou slavnost, která se udržovala.

3.2 Zrcadlo

Zrcadlo jako nástroj ujišťující postavu o její existenci vysledujeme v knize *Porgess*. Je zde popsán osud chlapce Porgesse, který byl 8. května roku 1945 na útěku zmrzačen německými vojáky, protože se dostal za hranice země. Vážným zraněním sice nepodleh, ale od lékařů se dozvěděl, že ač první kulka zasáhla jen horní část plic, druhá trefila míchu, a tudíž nebude moci už nikdy chodit. Zprávu, že následky si ponese po zbytek svého života, přijal statečně, a dokonce se mu podařilo smířit se i s tím, že si už nezahraje fotbal s kamarády. Připoután na lůžko tak většinu času tráví v pokoji sám a jen někdy jej navštíví kamarád – personální vypravěč, jenž naslouchá Porgesovým historkám. Na jedné z návštěv u Porgesse si kamarád všimne zrcadla na zdi a hned ho napadne, jestli tam není umístěno jen proto, aby handicapovaného chlapce, jenž nemůže opustit svůj pokoj, ujišťovalo o jeho existenci: „*Asi se občas potřeboval přesvědčit, že ještě existuje. Napadlo mě, že denně vstávám z mrtvých. [...] Kolik Porgessů viděl v zrcadle. Nebylo to jen jako mít dvojníka?*“ (Lustig, 1995b, s. 120 – 121). Z úryvku je mimo jiné zřejmé, že zrcadlo nabývá i podoby dvojníka. Homodiegetický vypravěč si klade otázku, zda se Porgess v zrcadle někdy pozoruje, ale nikdy se jej neodvážá na to zeptat, protože si myslí, že by to nebylo vzhledem k chlapcovu stavu vhodné.

Další příklad, kdy si postava prostřednictvím svého obrazu, jež spatřuje v zrcadlech, ověřuje vlastní bytí ve světě, objevíme v povídce *Odcházím do snu*. Mladá Lea vzpomíná, jak se poprvé zavřela v koupelně, která byla od země až ke stropu obložena zrcadly; důkladně si prohlížela svou tvář, v níž vyzorovala smutné a prázdné oči: „*Zkoumala jsem rozdílnost každé poloviny tváře, včetně chrípí nosu. [...] Měla jsem pocit, že se vznáším. Opravdu existuju? Plakala jsem. Ověřovala jsem si, že mně tečou slzy*“ (Lustig, 2009b, s. 250). Pozorování sama sebe otevírá Lee možnost všimnout si tajných a na první pohled skrytých oblastí nejen svého těla, ale též nitra, jehož tajemství jedinec nechce pokaždé odhalit. Umberto Eco v kapitole pojednávající o pragmatice zrcadla tvrdí, že je to právě zrcadlo, jež říká člověku pravdu. Zrcadlo podle jeho slov představuje nástroj, protězu „prodlužující“ konkrétní objekt, který se tak stává jedinou příčinou zrcadlového obrazu a bez něhož by nemohl vzniknout: „Zrcadlům důvěřujeme, jako důvěřujeme brýlím a dalekohledům, protože stejně jako brýle a dalekohledy jsou zrcadla protězy“ (Eco, 2002, s. 26).

Je známo, že rády se v zrcadlech prohlížejí především dívky, obdivují svou krásu, ale také si všimají nedostatků, které se snaží za pomoci líčidel zakrýt. Tento narcistický postoj, tj. sledování a obdiv sebe sama, lze zaznamenat rovněž u postavy Pavlíčka Volpiho přezdívaného Narcisek z románu *Kamarádi*, jenž má sklony chovat se jako dívka i v přítomnosti ostatních chlapců. Připomeňme, že slovo narcismus má původ ve jménu mytologického hrdiny Narcise, který pohrdal láskou nymfy Echo. Zamiloval se do svého obrazu ve studánce a byl za to bohy potrestán a proměněn ve stejnojmennou květinu (Kopečný, 1974, s. 105 – 106). Jean Baudrillard konstatuje, že v narcisovském mýtu nejde o zrcadlo, přidřené Narcisovi, aby v něm nahlédl vlastní živoucí ideál, ale že je to příběh zrcadla jako absence hloubky, jako povrchové propasti, která se jeví druhému, svůdná a závatná jen proto, že každý je tím prvním, kdo se do ní ponoří. (2) Pro dospívajícího Pavlíčka je fyzický vzhled podstatný, a aby se ujišťoval o své kráse, opakovaně chodí do sprch, kde si stoupne před zrcadlo a důkladně se ze všech stran pozoruje. „Z očí se mu odrážel obdiv. [...] Asi byl spokojen s tím, jak vypadal. [...] Jako Narcisek hořel Eli Popper-Deli neuhasitelnou láskou k sobě, ačkoli se tvářil, že pláče pro osud člověčenstva“ (Lustig, 1995a, s. 13, 10). Postávání před zrcadlem, provádění různých postojů či gest, detailní sledování rysů v obličejí, a především hrdé ocenění vlastní dokonalosti působí jako divadelní představení, jehož aktérem a zároveň publikem je pouze narcis Pavlíček, který si ve své mysli vytvořil imaginární publikum, jež ho stejně tak jako on sám sebe obdivuje. Mimo jiné si povšimněme, že chlapcova přezdívka je motivovaná, a tudíž koresponduje nejen s jeho vizáží, ale i s jeho vystupováním a chováním. Ačkoliv se chvílemi může zdát, že chce někomu pomoci, ve skutečnosti se o nikoho nezajímá a vždycky mu jde v první řadě jen o sebe. Jeho individualismus a zájem o vlastní já je silnější než potřeba zapojit se do kolektivu a být jeho součástí.

V narativu vysledujeme rozdíl mezi tím, jak Pavlíček Volpi vidí sám sebe, jak jej vnímají lidé z jeho okolí a co si o něm myslí. Pro svou zaslepenost si je zcela jistý, že jeho osobnost vyvolává u ostatních kladný zájem. Jean Paul Sartre v knize *Bytí a nicota* – kapitola Existence druhého – ukazuje vnitřní paradox možnosti ovlivnit druhého v tom, jak mě vidí. Výklad fenoménu pýchy je velmi blízký uvedené charakteristice Pavlíčkova narcismu. Pýcha je podle autora jistou rezignací, a aby mohl být člověk hrdý na to, že je krásný, obdivovaný, musí se nejdříve smířit s tím, že bude předmětem pro druhého: „Jsem-li takto konstituován jako předmět, chci být uznáván svobodným subjektem, jinak bych nemohl být sám na sebe pyšný.“ (3) Znaky narcismu a pýchy se projevují jak v oblasti obdivu, který patří vlastnímu tělu, tak ve způsobu chování v prostředí, v němž se jedinec vyskytuje.

Podobnou zálibu v pozorování sebe sama má i starší muž Artur, postava z prózy *Dům vrácené ozvěny*. Dokáže využít každé příležitosti k tomu, aby se mohl na sebe podívat, od prohlížení se v zrcadlech umístěných ve výtazích až po zdvižené křídlo klavíru, kde spatří odraz svého obličeje: „Když jsem někde v hotelu, kde mají na chodbách v patrech zrcadla, jdu radši nahoru i dolů pěšky, abych to nezmeškal a nepodíval se na sebe. Je po mne“ (Lustig, 1968, s. 188). Artur má rád, když se může před ostatními pochlubit s něčím, co se mu povedlo. Doslova si libuje, že má kolem sebe pečlivě naslouchající publikum, které mu dává najevo svůj souhlas s tím, co říká. Projevuje se u něj obrovská touha být viděn a obdivován, kterou mu jeho věrní posluchači plní. Arturův narcismus je tedy svým způsobem představením. Bez něho by se nepovažoval za tak výjimečného. Zrcadlem se mu stává také jeho dcera Zuzana, jež je mu podobná a jejíž půvaby vyzdvihuje před rodinou a známými, kteří k nim chodí na návštěvy. Připomeňme si, že jak u Pavlíčka Volpiho, tak u Artura je podstatným znakem zasněnost, umožňující jim představovat si sebe samé jako bytosti bez nedostatků.

Chlapec Ludvíček, hlavní postava v románu *Zloděj kufrů*, slíbí své kamarádce Markétě Fischerové, že jí sežene zrcadlo. Ještě než se k tomuto činu odhodlá, popisuje jí sny o zrcadlových bludištích a síních, z nichž nemůže najít cestu ven. Markéta mu zase do detailů vypráví, jak se jí kdysi naskytla příležitost tohle zvláštní místo navštívit: „Znáš zrcadla v bludišti, kde se vidíš v jednom tlustá, v druhém dlouhá, ve třetím máš krátké nohy a dlouhé tělo nebo dvě hlavy? [...] V bludišti jsem náhodou byla. Pamatuju si, jak jsem vypadala, jako když se ti zdá přílišný sen“ (Lustig, 2008, s. 27). Popisuje zrcadla, jež záměrně měnila její vzhled a vytvářela klamnou iluzi o jejím těle a obličejí. Zrcadlová bludiště otevírají subjektu – člověku – možnost ocitnout se v nereálném čase a prostoru. Markéta byla tímto místem fascinována a snažila se ve svém vyprávění vystihnout jeho podstatu. Ludvíček na rozdíl od ní ve svých snech viděl deformující zrcadlové prostory, které mu připomínaly

pokřivený svět vytvořený nacisty. Věděl, že zrcadla zkreslují realitu, a proto v něm vyvolávala nedůvěru.

Vrátíme-li se ještě k dílu Umberta Eca *O zrcadlech a jiné eseje* s podtitulem *Znak, reprezentace, iluze, obraz*, zjistíme, že autor na základě bližšího zkoumání vyzdvíhal, že jde o hru, která nám říká pravdu, ale my shledáváme, že nám vrací „ireálný“ obraz (to, čím nejsme). Přijmeme-li obraz jako dobrý, pomůžeme zrcadlu ve lhaní (Eco, 2002, s. 36). Zamyslíme-li se nad tím, co Umberto Eco tvrdí, dojdeme k závěru, že i my jsme součástí hry, kterou zrcadlo nastoluje, a že je jen na nás samotných, zda na ni přistoupíme a necháme se jí strhnout a ovlivnit. Ludvíček si všiml, jak moc se Markéta touží na sebe podívat do zrcadla a zjistit, jestli je stále pěkná. Pochopil, že každá dívka či žena potřebuje zrcadlo ke svému životu, a tak se přece jen rozhodl, že ho pro svou kamarádku ukradne. Vydal se do ženského starobince na Q 815, protože věděl, že ženy jej určitě budou mít u sebe, ale jakmile otevřel dveře a spatřil zesláblé a poloslepé ženy, uvědomil si, že je nemůže okrást o to poslední, co jim ještě v ghettu zbylo.

3.3 Postel

V próze *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* se z dívčinych vzpomínek dovídáme, že v prvním rodinném bytě spala na jedné posteli se sourozenci a neměla tak dostatek prostoru pro sebe. Jako děvče chodila do lůžka za matkou, u níž nacházela pocit jistoty a spokojenosti – matčina postel totiž představovala klidné místo, kde Perle nic špatného nehrozilo. Když matka těžce onemocněla a byla převezena do nemocnice, dívce nějakou dobu trvalo, než se smířila s její nepřítomností. Navíc musela pochopit, že bude nějakou dobu usínat bez matčina objetí. Nejhorší pro ni bylo, že ani na návštěvě, odehrávající se v prázdném nemocničním pokoji, za ní nemohla do postele: „*Víc než půl roku byla připoutána k lůžku, s poruchou páteře. Nesměla jsem k ní lézt do postele. Navykla jsem si chodit do její ložnice už od malička*“ (Lustig, 1979, s. 92). Chybělo jí přivínout se k milovanému člověku a cítit jeho blízkost.

Obrovská změna nastala, když se rodina přestěhovala do druhého bytu, kde měla svou postel, již si ve skrytu duše přála. Postel se ale nestala „šťastným“ místem, do něhož Perla uléhala s příjemnými pocity, jak by se dalo očekávat. Z jejího vysněného lůžka se stalo „temné“ lože, kde se jí zdály špatné sny, které nezmizely ani v pokoji v ghettu. Užít výrazu „temná“ postel je zcela na místě, protože jí neposkytovala bezpečí, a tudíž pro ni nepředstavovala „šťastný“ kout, kde by se mohla ukrýt před světem. Poznamenejme, že v novele objevíme iniciační cestu související právě s cestou do jejích snů. V jednom ze svých snů se protagonistka ocitá na lodi s názvem Smrt, jež převáží mrtvé na druhý břeh. Její duše je de facto v procesu snění od těla oddělena; pociťuje lehkost a bezstarostnost. Snění jí umožňuje být v jiné prostorově vymezené dimenzi, která se zcela vymyká lidské existenci. Jinými slovy se v narativu prolínají dva prostory: jednak je to prostor náležící životu a živým, kam patří Perla Sch., jednak prostor určený pouze mrtvým, v tomto ohledu je to vymezený prostor lodě, do něhož se dívce podařilo ve spánku dostat.

Nesmíme opominout skutečnost, že postavy vnímají prostor též svým tělem. Maurice Merleau-Ponty vidí prostor jako model naší zkušenosti s bytím, a proto hovoří o eukleidovském prostoru, jenž je modelem perspektivního bytí. (Merleau-Ponty, 1998, s. 215). Prostor determinuje nejen postavy, ale i vzhled jejich těl, jež se v něm nacházejí. Uvědomme si, že tělesnost postav není potlačována, ale naopak zdůrazňována.

V prózách Arnošta Lustiga se postele stávají především místem, kde lidé prožívají psychické a tělesné bolesti. Lůžko je nepohodlné a málo prostorné místo, o čemž svědčí matrace ze slámy, na nichž jsou polštáře vyplněné pískem. Vyznačuje se tedy „jangovou“ povahou, ale i přesto má v autorově pojetí zároveň ambivalentní povahu. Umožňuje například milencům se k sobě přivínout; dítěti poskytuje zase pocit bezpečí, pokud vedle něj leží matka. Mimo to postel označíme za místo posledního spočinutí, kde umírají jak staří a nemocní lidé, tak zesláblí jedinci a děti. V jistém smyslu nemocné tělo nutí postavy přeskupit většinu časoprostorových vztahů. V románu *Kamarádi* je místem posledního spočinutí právě postel, na níž umírá dívka Liana, již byla v koncentračním táboře diagnostikována leukémií. Dívka konfrontuje samu sebe s bytím a nebytím, častým přemítáním o smrti si uvědomí, že její existence je limitována v čase a prostoru. Nemoc ji omezuje natolik, že

v posledních dnech už jenom leží na lůžku a spí. Smrt je zde reflektována i z pozice jejího bratra Alberta Flussera, který byl již jednou v přítomnosti umírajícího otce na tuberkulózu. Flusser se musel vyrovnat jak s otcovou, tak s Lianinou smrtí, jež se pro oba stala východiskem z agónie. Jelikož nechtěl, aby sestra příliš trpěla, dal jí na zmírnění bolesti morfium. V souvislosti se smrtelnou nemocí si Albert vzpomene na kamaráda Ervína Adlera, jenž kdysi vyprávěl ostatním chlapcům v sirotčinci, jak v devíti letech přišel nejen o své rodiče, ale také o svou mladší sestru, jež zemřela na nádor na mozku. Ervín ji navštěvoval v nemocnici, seděl u jejího lůžka a držel ji za ruku, aby měla pocit, že v okamžiku umírání nebude sama. Robert Murphy v knize *Umlčené tělo* reflektuje podobu nemocného těla slovy: „Poslední fáze před smrtí je ztráta naděje, neboť nemocný již budoucnost nemá. Má minulost již není přímá a plynulá, ale přetržená a polarizovaná. A má budoucnost dlouhodobější budoucnost vlastně neexistuje“ (Murphy, 2001, s. 30). Je tedy zřejmé, že oba chlapci se smířili s odchodem svých blízkých a že ke smrti přistupovali racionálně a bez emocí. Svědčí o tom také to, že postavy dětí každodenně viděly někoho umírat, proto pro ně smrt nebyla něčím neobvyklým. Nešokovalo je to, ani nepřekvapovalo, chápaly to jako přirozený koloběh.

Co se týká typů postelí, dá se hovořit o postelích nad sebou, nacházejících se v obrovských místnostech, dále se jedná o dřevěnou postel umístěnou v podkrovním pokoji. Nezapomeňme také na zem, na níž vězni z nedostatku lůžek často spali – obraz ubohé lidské existence.

Závěr

Zaměřili jsme se na prostor podkrovního pokoje, jenž pro postavy představoval místo snění a vzpomínání na předválečné časy. Jedinci si utvářeli vlastní existenci v novém prostoru, čemuž většinou předcházelo prožívání úzkostných stavů a obav z toho, co se bude v následujících dnech odehrávat. V pojetí Arnošta Lustiga se malá, temná a neútná místnost s vikýřem stává hlavním místem, v němž postavy reflektují bytí s jeho konečností. Jejich život již nemá pro nikoho žádnou hodnotu, což se svým způsobem odráží i na vybavenosti pokoje, který je zařízen skromně.

Existenci v ghettu není možné oddělit od „žitého“ prostoru, neboť s ním vytváří neoddelitelnou dvojici. Klíčové motivy vyjádřené substantivy noc, tma, smrt, bezmoc charakterizují prostor jako temný, nebezpečný, stísněný, nehostinný či špinavý, a odrážejí dušení stavy postav. Analogie mezi ghettom a příbytkem prostupuje celým Lustigovým dílem. Oba prostory mají ambivalentní povahu: ghetto symbolizuje úpadek Židů a jeho neútnost je zneklidňuje; v analyzovaných textech jsme zaznamenali, že stejné atributy, temné, nečisté, cizí, postavy připisovaly i příbytku. Viděli jsme, že prostor příbytku exponoval nejenom existenciální problém jedince, ale také celku. Stal se místem pro utváření a posílení samoty a odcizení; kromě toho rozjímáním nad vlastní existencí. Postavy si kladly otázky, zda je možné vytvořit si v nestandardním prostředí novou identitu.

Kromě toho jsme si všimli, že časoprostor v autorových dílech spočíval v kontrastu mezi idylickým žitím v minulosti (období před válkou, příbytky, na něž postavy vzpomínají) a nemilosrdnou současností (příbytek v ghettu či polním nevěstinci). Princip vzpomínání a zasouvání prostoru minulosti do prostoru současnosti jsme objevili například v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*; protagonistka si sice špatně, ale přece jen vybavovala dva pražské byty, které pro ni znamenaly zázemí. Jistě je důležité si uvědomit, že příbytky v ghettu fungují hlavně jako útočiště, kde se postavy ukrývají před okolím a kde mohou odpočívat. Neopomeňme však, že jsou i místem, kde oběti prožívají traumata a pocity bezvýchodnosti, s nimiž se těžko vyrovnávají. Jedinec zakouší ve stísněném a ohraničeném prostoru své bytí, jež se pro něj stává překážkou. Rovněž je místem, kde probíhají dialogy mezi postavami, a do něhož se zasouvá niterný svět postavy. Otevřenost pokoje je dána oknem, z něhož je možné nahlédnout dolů do prostoru ghetta, nebo sledovat horizont krajiny. Ve spisovatelově pojetí okno metaforicky představuje pohled do nitra lidské bytosti, její paměti a vědomí. Podobně je tomu v případě dveří – postavy otevírají „dveře“ čtenáři do svého nitra.

Na základě porovnání předmětů v prostoru jsme zaznamenali, že se nejedná o pouhý soupis interiérového mobiliáře určeného pro každodenní potřeby postav. V próze *Krásné zelené oči* jsme se soustředili na svícen, jehož pohybuující se plamen podněcoval v Hance Kaudersové myšlenky na budoucnost. Rabínu Gideonu Schapírovi se vybavovaly vzpomínky na jeho ženu a dceru, jejichž

přítomnost postrádal. Rád by vrátil čas zpět, ale nezbývalo mu nic jiného než se smířit s realitou, že se ani jedna z nich nikdy nevrátí. I když se oba spolu bavili deset dní, připomínali si ztracené časy, při sledování hořícího plamínku ani jeden z nich neprojevil zájem vést rozhovor. Tato seance byla výhradně záležitostí jednotlivce, který pomocí meditace hledal cestu do svého nitra a který naslouchal hlasu svého vědomí. Je i místem paměti „do níž sestupuje vzpomínající bytost“. Lustigovy postavy v něm hledají jistotu, klid a snaží se vytvořit si vlastní existenciální prostor. Uzavřenost u nich sice vyvolává iluzi bezpečí, ale může v nich vzbudit i úzkost z vnějšího prostoru ghetta a z dění v něm. U zrcadla jsme zaregistrovali, že funguje nejenom jako prostředek, který postavy utvrzuje v jejich existenci, ale že v momentě, kdy je postava zahleděna do svého obrazu a má pocit, že není sama, kdo obdivuje její vzhled, může fungovat jako nástroj svádění. Zahleděnost sama do sebe znamená také to, že jedinec nechce vědět, jak jej vidí jiní, protože si myslí, že tak, jak vidí sám sebe, tj. v dokonalosti, jej vnímá i jeho okolí. V souvislosti se zrcadly jsme uvedli zrcadlové síně a bludiště, o nichž v románu *Zloděj kufrů* vypráví Markéta Fischerová, jež se v bludištech vyžívala a byla jimi přitahována. Naproti tomu Ludvíček se těchto podivných prostorů obával, vadila mu deformovaná zrcadla, domníval se, že ukazují podobu současného světa, kterou zničili nacističtí vůdci, a proto je neměl rád.

V Lustigových prózách postele neplní funkci snovosti (s výjimkou Perly Sch.), neboť jsou nepohodlné a nedá se na nich snít. Postel představuje rovněž existenciální místo, na němž jedinec zažívá fyzickou a psychickou bolest, neboť jeho tělo je již nefunkční a směřuje ke svému konci. Další okolností, jíž nelze opominout, je, že jedinec si zde uvědomuje, jak je tenká hranice mezi životem a smrtí. Dennodenně pociťuje existenciální stavy osamělosti a strachu z vlastní konečnosti. Lidská bytost je si vědoma, že v okamžiku umírání bude sama, čímž se její úzkostné stavy zintenzivňují a prohlubují.

Postavy Arnošta Lustiga věří, že se jim podaří přežít a že se dostanou opět do svých příbytků. Zároveň přemýšlejí, zda budou schopny zapomenout na negativní zážitky, které si pravděpodobně ponosou s sebou celý život. Kladou si otázku, jestli nejlepším řešením nebude vymazat minulost ze své paměti. Nakonec přicházejí k názoru ponechat si do budoucna své negativní zkušenosti z ghetta či koncentračního tábora coby „memento mori“. V autorových textech je kategorie času hlavně spojena s aktem zapominání a vzpomínání. Na jednu stranu sledujeme jedincovu touhu zapomenout, na druhou stranu zde přetrvává zodpovědnost nevytěsnit špatné vzpomínky ze své paměti (budou uchované v podvědomí), protože by tím došlo k popření všeho, co se v minulosti odehrálo a podepsalo nejen na jednotlivci, ale i na kolektivu.

Poznámky

- (1) Když Židé po třech letech bojů vyhnali vetřelce, zapálili sedmiramenný svícen (hebrejsky menorah) a došlo k zázraku. Jediná konvička posvátného oleje, kterou Židé našli, měla udržovat plamen jeden den, ale nakonec vystačila na celých osm dní. Na paměť této události se v židovských domech zapalují světla v osmiramenném svícnu, který se nazývá chanukija. První večer se zažihá jedno světlo a každý další vždy o jedno víc, až osmý den svícen září celý (Sadek, 1997, s. 123).
- (2) Každé svádění je narcistní a tajemství spočívá v jeho schopnosti smrtelného pohlcování. Ženy, kterým je bližší toto jiné zrcadlo, do něhož zavinují vlastní tělo a svůj obraz, mohou být blíže k účinkům svádění. Muži mají nitro, vlastní hloubku, ale jsou bez tajemství: z toho vyplývá jejich moc a také jejich křehkost (Baudrillard, 1996, s. 81 – 82).
- (3) K plnému prožití mé pýchy, však potřebuji vědět, jak mne druhý vidí, což není možné, protože pokud by byl svobodným subjektem, pak je mi v principu nedostupný. Mám tedy snahu podrobit si jej jako předmět a prozkoumat jeho pocity (Sartre, 2006, s. 417).

Literatura

BAAK, Van Joost. 2009. The House and its Functions in Structuring Narrative and Poetic Worlds : the House as Myth. In: *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Amsterdam – New York : Rodopi B. V., 2009, p. 65 – 72. ISBN 90-420-2549-2

- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *O svádění*. Olomouc : Votobia, 1996. 216 s. ISBN 80-7198-078-1
- BACHELARD, Gaston. 1970. *Plamen svíce*. Praha : Obelisk, 1970. 84 s.
- BACHELARD, Gaston. 1994. *Psychologie ohně*. Praha : Mladá fronta, 1994. 127 s. ISBN 80-204-0505-4
- BACHELARD, Gaston. 2009. *Poetika prostoru*. Praha : Malvern, 2009. 245 s. ISBN 978-80-86702-61-2
- BACHTIN, Michail. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s.
- ECO, Umberto. 2002. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha : Mladá fronta, 2002. 443 s. ISBN 80-204-0959-9
- FINK, Eugen. 1993. *Hra jako symbol světa*. Praha : Český spisovatel, 1993. 268 s. ISBN 80-202-0410-5
- HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. Praha : KLP-Koniasch Latin Press, 1994. 211 s. ISBN 80-85917-03-3
- HODROVÁ, Daniela. 1997. *Poetika míst (Kapitoly z literární tematologie)*. Jinočany : H & H, 1997. 249 s. ISBN 80-86022-04-8
- HODROVÁ, Daniela. 2001. *... na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1
- HODROVÁ, Daniela. 2006. *Citlivé město (Eseje z mytopoetiky)*. Praha : Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1
- HODROVÁ, Daniela. 2011. *Chvála scholení (Eseje z poetiky pomíjivosti)*. Praha : Malvern, 2011. 424 s. ISBN 978-80-86702-91-9
- HRBATA, Zdeněk. 2005. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století*, 2005, s. 330 – 346. ISBN 80-7215-244-0
- LUSTIG, Arnošt. 1968. *Hořká vůně mandlí*. Praha : Mladá fronta, 1968. 303 s.
- LUSTIG, Arnošt. 1979. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1979. 153 s.
- LUSTIG, Arnošt. 1992. *Colette: dívka z Antverp*. Praha : Kvarta, 1992. 206 s. ISBN 80-85570-09-2
- LUSTIG, Arnošt. 1995a. *Kamarádi*. Praha : Victoria Publishing, 1995a. 247 s. ISBN 80-85865-91-2
- LUSTIG, Arnošt. 1995b. *Porgess*. Praha : Mladá fronta, 1995b. 127 s. ISBN 80-204-0267-5
- LUSTIG, Arnošt. 2000a. *Lea z Leeuwardenu : Židovská trilogie I.* Praha : Eminent, 2000a. 223 s. ISBN 80-7281-021-9
- LUSTIG, Arnošt. 2000b. *Krásné zelené oči*. Praha : Peron, 2000b. 357 s. ISBN 80-902866-0-7
- LUSTIG, Arnošt. 2008. *Zloděj kufrů*. Praha : Odeon, 2008. 345 s. ISBN 978-80-207-1281-3
- LUSTIG, Arnošt. 2009a. *Láska a tělo*. Praha : Mladá fronta, 2009a. 214 s. ISBN 978-80-204-2136-4
- LUSTIG, Arnošt. 2009b. *Odcházím do snu a jiné povídky*. Praha : Knižní klub, 2009b. 494 s. ISBN 978-80-242-2481-7
- KOPEČNÝ, František. 1974. *Průvodce našimi jmény*. Praha : Academia, 1974. 149 s.
- MATHAUSER, Zdeněk. 1991. Sémiotika a hermeneutika. In: *Filosofický časopis*, XXXIX, 1991, č. 5, s. 800 – 830.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1998. *Viditelné a neviditelné*. Praha : Oikoymenh, 1998. 268 s. ISBN 80-86005-04-1
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2008. *Svět vnímání*. Praha : Oikoymenh, 2008. 80 s. ISBN 978-80-7298-287-5
- MURPHY, Robert. 2001. *Umlčené tělo*. Praha : Sociologické nakladatelství Slon, 2001. 188 s. ISBN 80-85850-98-2
- SARTRE, Jean-Paul. 2006. *Bytí a nicota : pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha : Oikoymenh, 2006. 717 s. ISBN 80-7298-097-1
- SADEK, Vladimír. 1997. *Židé – dějiny a kultura*. Praha : Židovské muzeum v Praze, 1997. 144 s. ISBN 80-85608-17-0

Summary

Dwelling in the Lustig's Prose

The study is focused on space of attic room in the prose *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, *Colette: dívka z Antverp*, *Krásné zelené oči*, which for the characters made not only a vision of refuge from the outside world, but presented also a place of dreaming and remembering the times before World War II.

The parts of each space are things which are also involved in overall nature of the space and on the what measure this object are entered to the awareness of the characters which will use the things not only for their own need, but these things also become a means enabling the characters to think back about past times. In accordance with the performed analysis we can conclude that the objects are not mere props that fill the almost empty space, but they are bearers of substance and that they also have their own ontological existence.