



Filozofická
fakulta
Faculty
of Arts

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Návraty Oty B. Krause do české literatury

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Bc. Vít Žižka

Studijní obor: Učitelství pro střední školy (AJ/ČJ)

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích

.....

Poděkování

Tímto bych rád poděkoval vedoucí mé diplomové práce Mgr. Martině Halamové Ph.D., za cenné rady, odbornou pomoc, ale především za její čas, vstřícnost a trpělivost při zpracovávání práce.

Anotace

Diplomová práce se zabývá prózou českého židovského autora Oty B. Krause. Metodologická kapitola se soustředí na pojetí motivu a tématu, jež umožňuje postihnout významné tendence ve spisovatelově díle. Práce se dále věnuje Krausovu životu a interpretaci jednotlivých titulů (*Země bez Boha*, *Můj bratr dým*, *Vítr z hor*, *Vepři ve při*, *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*, *Cesta pouští*). Motivická a tematická analýza směřuje k specifikaci vazeb spisovatelovy tvorby k české literatuře druhé poloviny dvacátého století.

Klíčová slova:

Ota B. Kraus, česká literatura, motiv, téma, identita, holocaust, kibuc

Annotation

The diploma thesis deals with the prose of the Czech Jewish author Otto B. Kraus. The methodological part introduces the concept of the motif and the theme which helps with the understanding of important elements of the writer's work. The thesis then focuses on the life of Otto B. Kraus and the interpretation of the titles (*Země bez Boha*, *Můj bratr dým*, *Vítr z hor*, *Vepři ve při*, *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*, *Cesta pouští*). The motivic and thematic analysis aims to unfold the author's relationship with Czech literature of the second part of the twentieth century.

Keywords:

Ota B. Kraus, Czech literature, motif, theme, identity, holocaust, kibbutz

Obsah

Úvod.....	6
Metodologie	7
Životopis Oty B. Krause	21
Interpretace.....	30
Země bez Boha.....	30
Můj bratr dým	44
Vítr z hor	59
Vepři ve při	71
Obchodník se sny a jiné galilejské povídky.....	81
Cesta pouští	91
Závěr.....	102
Literatura	113

Úvod

Diplomová práce se zabývá prózou českého spisovatele Oty B. Krause, jenž v roce 1949 emigroval do Izraele. Kvůli této skutečnosti byly autorovy knihy v období socialismu zakázány a k jejich vydání došlo až po roce 1989. Krausovo dílo nejvíce ovlivnilo prožití šoa. Zkušenost z koncentračního tábora ztvárnil již ve svém literárním debutu *Země bez Boha*, který zobrazuje osud židovské komunity ve vyhlazovacím táboře Osvětim. Variací na toto téma je také román *Můj bratr dým*, v němž se spisovatel po mnoha letech vrátil k tíživým vzpomínkám, aby na situaci v koncentračním táboře nahlédl s větším odstupem. Po emigraci se Kraus zaměřil na popis reality nového prostoru, téma holocaustu se však promítá i do exilových děl.

Předmětem diplomové práce je motivická a tematická analýza česky psaných či do češtiny přeložených knih Oty B. Krause. Metodologická kapitola se proto soustředí na pojetí motivu a tématu u Daniely Hodrové. Tato kapitola zahrnuje vymezení motivu – co za motiv považujeme, v jakých formách se objevuje nebo jakým způsobem se motiv může rozvinout v téma. Zvláštní pozornost je věnována motivu-postavě, neboť je jedním ze základních scelujících prvků literatury a jeho význam v interpretaci děl je proto značný.

Druhá kapitola podává informace o spisovatelově životu a následující kapitoly se zaměřují na samotnou interpretaci jednotlivých próz (*Země bez Boha*, *Můj bratr dým*, *Vítr z hor*, *Vepři ve při*, *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*, *Cesta pouští*). Každá z interpretačních kapitol se krátce zabývá kontextem, v němž knihy vznikaly. Hlavním cílem těchto kapitol je postihnout významné motivy a témata, jež mohou objasnit význam daného díla. Motivická a tematická analýza na závěr umožní specifikovat Krausovy vazby k české literatuře druhé poloviny dvacátého století.

Metodologie

Praktická část práce se zabývá interpretacemi knih Oty B. Krause. V metodologické kapitole se pro tento účel zaměříme na vymezení pojmu motiv a téma. Větší pozornost bude soustředěna motivu postavy, který nabízí pohled na vztah zobrazovaného subjektu a prezentovaného světa. Poslední část kapitoly se zabývá intertextovou povahou motivu a odlišením motivu od tématu. Kapitola čerpá z knihy *Na okraji chaosu*,¹ jež nabízí klasifikaci jednotlivých motivů. Daniela Hodrová ve své knize používá příklady z celého literárního kánonu. Z toho důvodu se v práci objevují příklady z období antické literatury až po současnost.

Hodrová specifikuje motiv jako jednotku, která naznačuje vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla. Nejčastěji tak činí opakováním, umístěním v jádru díla nebo grafickým zdůrazněním. Může to být jedno slovo, ale i celá věta nebo větší úsek textu.² Motiv je totiž zvláštní užití slova, věty, obrazu nebo širšího úseku textu. Musí souviset s obsahem příběhu a díla. Hodrová vychází z Jollesova termínu „jazykové gesto“ ve smyslu slovesné jednotky, v níž se kondenzují důležité významy vyprávění. Na rozdíl od slov nebo vět, které jsou čtenáři dány předem, motivy jsou čtenářem rozeznávány a vnímány jako motivy až v průběhu četby a interpretace textu.³

Podle Hodrové nemusí být motiv pouze slovo. Může jím být i zvukový prvek (tzv. intonační leitmotiv) nebo opakuující se skupina hlásek. Motiv může být předmět (např. karta v Kolářově básni *Karetní báseň*).⁴ Jako motiv mohou být považovány i neverbální aspekty textu. Může jím být jediné písmeno, jako tomu je např. v Kolářově básni *Zrození jazyka z Básní ticha* (1959-1961), kde je příznačné písmeno „a“. Za motiv můžeme pokládat také číslice, interpunkční znaménka atd.⁵

Motivický princip uspořádává celé dílo a vytváří jeho smysl. „*Tato teze je však nezpochybnitelná pouze tehdy, budeme-li za motiv pokládat jakýkoli opakuující se prvek, jímž tedy může být, jak jsme uvedli, hláska, slovo, předmět, intonační schéma aj. Tyto prvky se však stávají motivy jen v případě, že jsou záměrně rozmístěny a opakovány*

¹ HODROVÁ, Daniela, 2001. --*na okraji chaosu--*: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst. ISBN 80-7215-140-1. s. 721.

² Ibid., s. 721.

³ Ibid., s. 721.

⁴ Ibid., s. 721.

⁵ HODROVÁ 2001, s. 722.

v textu, v němž se na základě podobného opakování vytváří určitý systém.“⁶ Hodrová dále uvažuje, jestli se motiv musí opakovat, aby byl jako motiv vnímán. Kdyby tomu tak bylo, „mohli bychom se pak pohybovat pouze v rámci téhož díla, ačkoli je zřejmé, že v rámci tvorby určitého autora nebo v kontextu děl určité doby figurují tytéž motivy (například motiv noci, poutníka, pozdravu ‚Dobrou noc‘ v různých Máchových dílech, první dva motivy pak obecně v romantismu)“⁷ Podobné pojetí motivu by bylo zavádějící i v případě, kdy se v díle určitý tematický prvek vyskytuje pouze jednou, ale přitom je z hlediska významové struktury díla důležitý.⁸ Hodrová proto dochází k závěru, že se motiv opakovat nemusí, aby byl za motiv považován.⁹

Hodrová dále naráží na problém identity motivu. Motiv totiž nemusí být vždy vyjádřen stejným způsobem. Může být vyjádřen opisem, synonymem nebo obrazem s podobným významem.¹⁰ „Motiv vězení se v románu Antonín Vondřejc (1915) Karla Matěje Čapka Choda objevuje v podobě mouchy uváznuvší pod ubrouskem, pavučiny, kterou Vondřejce obtáčí jeho milenka, ptáka uvězněného v kamnech.“¹¹ Pomocí různých obrazů je tak vyjádřen jeden totožný motiv. Hodrová na tomto příkladu zároveň demonstruje, že pojetí motivu je velké míře závislé na čtenářově interpretaci.¹²

Nejvýraznější motiv Hodrová nazývá klíčový. Klíčový motiv ve velké míře odráží hlavní význam díla. Takový motiv se pak nezdá objevuje již v názvu. Může být jednoznačný, jako je tomu u krakatitu (ve stejnojmenném románu K. Čapka z r. 1924) nebo může mít charakter šifry. Motiv, který má charakter šifry, musí čtenář v procesu interpretace dekodovat, aby mu byl zpřístupněn i rozvíjející význam motivu.¹³ Takový motiv je přítomný např. v díle K. M. Čapka Choda *Šlépěje*. V tomto případě se jedná o hlubší význam, který odkazuje na Eckhartova slova, že všechno individuální bytí je „šlépěj“.¹⁴

Hodrová uvažuje nad vazbou mezi leitmotivem a časem, kterou můžeme vnímat například v hudbě nebo literatuře. Poetika leitmotivů je charakteristická pro období romantismu (např. Máchův *Máj*, který je typický svým systémem hláskových,

⁶ HODROVÁ 2001, s. 722.

⁷ HODROVÁ 2001, s. 722.

⁸ Ibid., s. 722.

⁹ Ibid., s. 722.

¹⁰ HODROVÁ 2001, s. 723.

¹¹ Ibid., s. 723.

¹² Ibid., s. 723.

¹³ Ibid., s. 723.

¹⁴ HODROVÁ 2001, s. 724.

motivických a jiných opakování).¹⁵ Leitmotivický princip není přítomný pouze v romantické poezii, „ale významně zasáhl i do poetiky romantické prózy, posléze se uplatnil v próze naturalistické, symbolistické, expresionistické, a lze říci, že se stal typickým rysem literárního díla 20. století.“¹⁶ Oproti tomu význam leitmotivů v období realismu je výrazně užší. Je to dáno především tím, že realismus se snaží v co nejmenší míře upozorňovat na svou „dílovnost“ – svou utvořenost a komponovanost, která se projevuje mimo jiné i leitmotivičností. Dalším důvodem je samotná povaha realismu. Realismus klade důraz na racionální složku a plnou vysvětlitelnost, které jsou v rozporu s romantickým, později naturalistickým či expresionistickým leitmotivem, jenž má často iracionální či nevysvětlitelnou povahu (např. již zmíněný motiv-šifry „šlépěje“ v díle K. M. Čapka Choda).¹⁷

Na uvedených stanoviscích Hodrová vytváří typologii motivů. „Jako první a základní se nám rýsuje rozlišení motivu verbálního (máj) a neverbálního – grafického (kříž, písmeno), zvukového (eufonického, intonačního) aj. K dalšímu rozlišení dospíváme na základě způsobu výskytu motivu: 1. jediný výskyt – ‚monomotiv‘; 2. vracející se motiv – leitmotiv. Monomotiv se objeví jen jednou, ale má klíčový význam (často je pak i v titulu); pokud je tomu jinak, můžeme či nemusíme jej za motiv pokládat, přihlížejíce k dalším okolnostem (například je významný v jiném autorově díle, v dobovém kontextu apod.).“¹⁸

„Verbální motiv se může vyskytovat buď ve stále stejné podobě (máj v Máchově básni), anebo se jeho podoba mění – vrací se v podobě synonyma, obrazu, situace apod. (motiv vězení v Antonínu Vondřejcovi).“¹⁹ Motiv je možné vyjádřit jediným slovem, souslovím, větou nebo blokem vět. Pokud je motiv vyjádřen jedním slovem, může být jakýmkoli slovním druhem – substantivem, adjektivem (např. epiteton), slovesem, ale i předložkou nebo spojkou (např. v Holanově pozdní lyrice můžeme objevit básně s názvy *Ale, Že, Protože, Vždyt* atd.).²⁰

V rámci verbálních a neverbálních motivů Hodrová rozlišuje ještě motivy jednoduché a motivy složené – komplexní. Motiv jednoduchý může být jednotlivé

¹⁵ HODROVÁ 2001, s. s. 724.

¹⁶ HODROVÁ 2001, s. 724.

¹⁷ Ibid., s. 725.

¹⁸ Ibid., s. 728.

¹⁹ Ibid., s. 728.

²⁰ HODROVÁ 2001, s. 728-729.

slovo, ale i sousloví, opakující se věta nebo komplex vět.²¹ Složený motiv se od jednoduchého liší tím, „že se jeho vyjádření v textu proměňuje, a to někdy velmi podstatně (věcný motiv se mění v motiv situační).“²² Složený motiv můžeme dále dělit na jednoduché a složené motivy. Hranice mezi jednoduchým a složeným motivem však není ostře vyhraněná, protože i ten nejjednodušší motiv je dále rozložitelný na dílčí prvky.²³

Jedním z komplexních motivů je prostor nebo místo, ve kterém se dílo odehrává. Ačkoli je prostor ve většině případů popisován pouze jednou, zůstává implicitně přítomný pokaždé, když se v něm postava ocitne. Opakovaný popis místa je pocíťován jako příznakový a vypovídá o stylu díla.²⁴ Motiv-prostor je někdy označován termínem *topos* kvůli jeho intertextové povaze. Místo jako motiv se snadno vztahuje k jiným dílům, či dokonce k literatuře jako celku. Je to dáno také tím, „že počet základních míst je omezený a přitom společný různým literaturám (přinejmenším v rámci určité kultury a doby).“²⁵ Jak uvádí Hodrová, místo někdy přesahuje celé pole literatury a dosahuje až k antropologickému prazákladu – ke kolektivním archetypům lidského vědomí. K takovým intertextovým motivům místním patří např. ráj, hora, chrám, zahrada, hrad, dům nebo město.²⁶ Dalším komplexním motivem je čas. Stejně jako motiv místní, i čas má intertextový charakter. Charakteristický je např. motiv-topos smršťujícího se času, času vracejícího se v kruhu, motiv uplývání času, motiv půlnoci aj.²⁷ Typickým složeným motivem v díle je také postava. Na motiv postavy, a zvláště jakým způsobem se vztahuje k bytí, se v této části práce zaměříme podrobněji.²⁸

Postava jako motiv obsahuje celou řadu jednoduchých i složených motivů. Prvním zjevným leitmotivem je její jméno, dalšími motivy jsou vzhled, chování a činy postavy. Většina těchto motivů se vyskytuje pouze jednou – jsou to monomotivy. Např. vzhled postavy není příliš často popisován víc než jednou. Opakující se popis vzhledu postavy je příznakový a přispívá k významu a stylu díla. Některé motivy se mohou opakovat pouze jednou, jiné opakovaně – např. pro postavu typické gesto, určitý typ

²¹ Ibid., s. 730.

²² HODROVÁ 2001, s. 730.

²³ HODROVÁ 2001, s. 730.

²⁴ Ibid., s. 733.

²⁵ Ibid., s. 733.

²⁶ HODROVÁ 2001, s. 733.

²⁷ Ibid., s. 733.

²⁸ Ibid., s. 733.

chování, čin apod.²⁹ Zatímco realistická poetika v rámci motivu-postavy opakování v co možná nejvyšší míře potlačuje, v romantické poetice se opakování určitých motivů- atributů postavy stává záměrem (v Máchově *Márince* se čtyřikrát do detailů připomíná oděv žebráka, přičemž toto opakování upozorňuje na jeho skrytý smysl). V románech Vladimíra Párala je postava charakteristická určitým slovním gestem, jazykovým klišé, čímž se zdůrazňuje její teatrální, neautentická podstata. Přesto Hodrová píše, že „*je tento výrazově nepevný celek značně kompaktní, postava patří v literárním díle k opěrným bodům zajišťujícím koherenci textu, a to i tehdy, je-li tento motiv ‚defektní‘, tj. chybí-li postavě některé tradiční rysy, je-li postava ‚bez vlastností‘ apod.*“³⁰

V následujících příkladech se budeme pokoušet hledat existenciální rysy příběhu, abychom demonstrovali, jakým způsobem se postava může vztahovat k bytí. Pojetí postavy se v čase proměňuje a je závislé na dobové literární tradici. Na základě toho, jakým způsobem se postava vztahuje ke svému bytí ve 20. století vytvářejí určité typy postav, jež se navzájem ovlivňují. Postavy 20. století totiž nejsou typologicky vyhraněné a jednoznačné.³¹ Typologizace postav nutně způsobuje jistou redukci a schematičnost díla. Zároveň nám však umožňuje postihnout typické tendence při zobrazování postavy, jejího založení a vztahu k bytí. Otázku existence vnímá Hodrová jako bytostný vztah individua k vlastní existenci a k tomu, co ji přesahuje.³²

Typologie hrdinů v minulosti se Hodrové jeví být méně komplikovaná. Např. v antické době byl typickým hlavním hrdinou rek, který svůj postoj k bytí dává najevo především činem, zápasem (např. Achilles v homérském eposu).³³ Vytváří se tak určitý repertoár postav, v němž mají postavy typické vzorce chování, které jsou motivovány dobou a jednotlivými žánry.³⁴ Podobné tendence „modelovosti“ Hodrová sleduje i ve středověké literatuře, ve které se objevuje hrdina, jenž balancuje mezi světským a mystickým rytířstvím, mezi činem a láskou (např. Perceval). V této době se také vyvíjí proces deheroizace hlavního hrdiny, který souvisí s odsunutím činu do pozadí nebo s parodizací rytíře.³⁵

²⁹ Ibid., s. 731.

³⁰ HODROVÁ 2001, s. 731.

³¹ Ibid., s. 664.

³² Ibid., s. 664.

³³ Ibid., s. 664.

³⁴ Ibid., s. 665.

³⁵ HODROVÁ 2001, s. 665.

V romantismu se rovněž objevují typičtí hrdinové – ať už je to milující Werther nebo Faust prahnoucí po zasvěcení. Vedle těchto ucelených postav Hodrová uvádí příklad nehrdinského Pečorina. Tato postava je „roztříštěna“ protože se nezakládá na lásce nebo touze po vědění. Objevuje se zde „hrdina“, který toliko cítí, reflektuje nebo pouze existuje.³⁶ Smysl existence postavy je tedy nejasný, stejně jako její prezentace v textu, jež je tvořena více pohledy a v rámci několika žánrů. Pro podobné postavy se vytváří název „zbytečný člověk“ (A. N. Dobroljubov) a funguje jako protipól reků, pro které jsou typické činy. Ačkoliv by se podobný typ postavy dal najít již ve středověku, Hodrová považuje romantického a realistického „zbytečného člověka“ za jedno z východisek „postav naší doby“.³⁷

Postava naší doby také není zápasící, ale spíše cítící, reflektující a existující, „jsou pro ni charakteristické následující stavy a pocity: nemoc (šílenství), umírání, úzkost, osamělost, bezdomoví, nuda, hnus, odcizení, lhostejnost, pocit viny [...] Tyto stavy a pocity vyjadřují nejrůznější postoje k bytí – ‚zapomenutému‘, ‚unikajícímu, na okamžik ‚zahlédnutému‘, i ony jsou, jakkoli se na rozdíl od zápasu či cesty hrdiny jeví jako ‚necestné‘, cestami k bytí (například nuda, která je prvním příznakem absurdity existence a koncem mechanického života).“³⁸ Podle Hodrové je pro postavu 20. století charakteristický pocit bezdomoví. Taková postava obvykle nemá domov a znaky s ním spjaté (bezpečí, jistota, místo dětství, vlastní minulost, na kterou se váže i absence identity). V dílech se nemluví ani o ztraceném domově a není na něj vzpomínáno. Postava „nemá ani onen jiný, metafyzický ‚domov‘, symbol její zakotvenosti v bytí, sepětí s bytím – střídá byty, mění pokoje, je podnájemníkem (charakteristický je titul románu E. Hostovského *Cizinec hledá byt, 1947*).“³⁹ Není to však způsobeno tím, že by postava byla tulákem nebo poutníkem. Postava není schopna svůj domov vybudovat nebo o něj nestojí, „neboť ustrnutí na jediném místě by znemožňovalo zachytit bytí v jeho pohybu.“⁴⁰ Jestliže postava domov má, není ničím samozřejmým. Neposkytuje bezpečí a jistotu.⁴¹

Pro pocit bezdomoví je typická postava tuláka, poutníka či kouzelníka. Hodrová tento typ postavy nazývá souhrnně postavou *Jiného*. Náznaky *Jiného* můžeme sledovat

³⁶ Ibid., s. 665.

³⁷ HODROVÁ, s. 665.

³⁸ Ibid., s. 666.

³⁹ Ibid., s. 667.

⁴⁰ HODROVÁ 2001, s. 667.

⁴¹ Ibid., s. 667.

již ve středověkých románech, kde se vztahuje k hrdinově vině, neetiketnímu chování a následně k podivnému chování, osamění, ztrátě identity apod.⁴² Postava *Jiného* se velmi intenzivně objevuje v romantismu. Její jinakost je způsobena silným individualismem hrdiny. Z romantismu přechází tento typ hrdiny do poezie konce 19. století, poté se objevuje u anarchistických básníků. Dále se s touto postavou můžeme setkat ve dvacátých a třicátých letech v díle bratří Čapků, Vladislava Vančury a dalších.⁴³ V romantismu Hodrová sleduje dvojí reprezentaci *Jiného* – postavu tuláka a poutníka. V triviální literatuře se objevuje postava tuláka, který je do jisté míry povyšován. Tuláctví je pro něj jen zástěrkou např. převlekem šlechtice. Oproti tomu vysoká literatura zobrazuje postavu poutníka, který putuje světem i vesmírem.⁴⁴ Podobný přístup k postavě *Jiného* se nalézá i v symbolismu devadesátých let 19. století. Pro symbolistického poutníka je pouť cestou k přerodu, znovuzrození (Sovův poutník z *Vybouřených smutků*, 1897). Pozdější literární směry tuláka ještě dále modifikují. Anarchismus vykresluje tuláka jako bohéma – je zde patrná opozice tuláka a měšťáků – opozice přírody a města.⁴⁵

S postavou tuláka je vnitřně spjata i postava kouzelníka. Kouzelník je určitý typ tuláka, který proměňuje své okolí. V souvislosti s ním se často objevuje motiv masky, převleku, dvojnictví aj. Typické pojetí tuláka-kouzelníka nalézá Hodrová v Dykově *Krysaři* (1915). Krysař je postava nejednoznačná, ambivalentní, postava s tajemstvím, za kterým se skrývá vztah k bytí. „*Na jedné straně je krysař praktik (žádá smluvenou odměnu za svou práci [...] Na druhé straně je to kouzelník (zázračně proměňuje předměty a manipuluje s lidmi), fatální bytost-pokoušitel, neboť strhuje město do záhuby, ale zároveň je to spasitel, neboť ve všech zašlých srdcích, zubožených duších, zaprášených cestou, zkažených hříchy probouzí čistou jakous touhu, za kterou můžeme tušit touhu po bytí.*“⁴⁶ Krysař je novým typem postavy, pro kterou je typická ambivalence a hypotetičnost.⁴⁷ Všechny tyto aspekty jsou dle Hodrové „*projevem rozkladu tradiční realistické postavy, u níž se moment její konstruovanosti, literární fiktivnosti naopak pečlivě zastírá.*“⁴⁸ Syžet nespěje k odhalení jednoznačné pravdy, odhalení bílých míst v povaze postavy a v příběhu. Tím se rozkládá nejen pojetí

⁴² Ibid., s. 667.

⁴³ Ibid., s. 667.

⁴⁴ HODROVÁ 2001, s. 667-668.

⁴⁵ Ibid., s. 668.

⁴⁶ DYK 1915 cit. dle HODROVÉ 2001, str. 670.

⁴⁷ HODROVÁ 2001, s. 670.

⁴⁸ Ibid., s. 672.

významově uzavřené postavy-definice, ale také tradiční uzavřený příběh, který spěje ke konečnému odhalení, jednoznačnému smyslu. Příběh má útržkovitou, hypotetickou a otevřenou povahu.⁴⁹

Počátkem dvacátých let 20. století se zvyrazňuje akt tvorby. Tvorba je pocit'ována jako magický akt související s přesahem všední existence, bytí. Ve středu pozornosti se objevuje postava kouzelníka, kouzelníka-vynálezce či kouzelníka-umělce. Projevuje se především v poezii. Nezvalův „podivuhodný kouzelník“ v touze po poznání prochází světem a časem. Střídá profese a sedmkrát se proměňuje. Touží po lidské přirozenosti, ale není schopen ji naplnit. V porovnání s jeho předchůdci se podivuhodný kouzelník snaží překonat svou tragickou jinakost, odstranit odlišnost mezi sebou a světem. Postavy tohoto období se dokážou zázračně proměňovat a je pro ně charakteristická magie tvorby.⁵⁰ Tento typ postav bere za své v polovině dvacátých let. Ztráta víry v možnost racionálního poznávání, ale i pochybnosti o metafyzickém smyslu existence, způsobuje proměnu charakteru postavy. Postava je zbavena kouzla, snížena a deheroizována. Vedle ní se objevuje umělý člověk, který je neblahým plodem lidského ducha a umění.⁵¹ Třicátá léta se vracejí k tradičním postupům. Rovněž se aktualizuje postava poutníka. Ať už poutníka máchovského typu nebo poutníka jako potomka z *Labyrintu* J. A. Komenského. Literatura se stává niternější. „*Proti poutníkovi – člověku, který někam jde a postupně si ujasňuje, kdo je, odkud a kam jde (jde do nutnosti a do smrti), neboli bytosti, která zaujímá už svým tázáním vztah k bytí – je postavena Osoba, společenský produkt, titul, povolání, bytost oděná svou funkcí, významem, příslušností, služebností, u níž po vztahu k bytí není ani potuchy.*“⁵² V kontrastu mezi poutníkem a Osobou Hodrová spatřuje protiklad tuláckého individualismu – symbolu lidství a měšťácké stádnosti.⁵³

V době nástupu fašismu a za druhé světové války se autoři pomocí románu o tulákovi kriticky vyjadřují o problémech doby.⁵⁴ Hodrová tímto způsobem vnímá postavu Rattiho z Brochova románu *Pokušitel* (psán 1934-1951, vydán 1953) nebo postavu Emanuela Kvise v Řezáčově *Svědkoví* (1942). Obě tyto postavy jsou metaforou fašistické ideologie – vnukají zločinné myšlenky, nabádají k překročení lidských hranic.

⁴⁹ Ibid., s. 672.

⁵⁰ HODROVÁ 2001, s. 675.

⁵¹ Ibid., s. 675.

⁵² Ibid., s. 677.

⁵³ HODROVÁ 2001, s. 677.

⁵⁴ Ibid., s. 678.

Lidé se po jejich příchodu mění. Projevují se jejich skryté sklony a dopouštějí se zločinů.⁵⁵

Hodrová poukazuje na to, jak pojetí postavy, její funkce a význam jsou závislé na „*historickém kontextu (mír x válka), dobové poetice literárního směru, žánru (román x pohádka), žánrovém typu (román vážný x humoristický), systému, do něhož byla v konkrétním díle zapojena.*“⁵⁶ Mění se také v závislosti na literárním druhu. V lyrice se postavy svým charakterem a funkcí blíží metafoře, která je v určité míře rozvinuta v mikropříběh (básně Tomanovy, Šrámkovy). V próze není metaforicko-alegorický význam postavy tak patrný. Význam postavy je však zachován v oblasti kompozice a syžetu, který postava sceluje.⁵⁷

Příběh dvacátého století už není vystavěn na smysluplném činu postavy. Činy nedefinují jednoznačně postavu. Mohou být i zpochybněny, postavy je nedokončí a vyústí do prázdna (např. v Musilově *Muži bez vlastností*). Takové činy se vážou k vymezení identity postavy, protože se podobně jako identita postavy rozplývají. Činy se nepozorovatelně stírají stejně jako ostré kontury postav. Vytrácí se vyhraněné vlastnosti postav a začínají být „bez vlastností“.⁵⁸ „*Tak jako ztrácí vlastnosti a kontury postava, ztrácí je i příběh. Ten, stejně jako činy, běží naprázdno a do prázdna [...] místo příběhu činů a příběhu prožívání nastupuje příběh reflexe, který román na mnoha místech proměňuje v esej.*“⁵⁹

S bytím jsou spjaty i postavy, které jsou nějakým způsobem fragmentární, zmrzačené a znetvořené – Hodrová uvádí příklad „kulhavého poutníka“ Josefa Čapka, „zkomoleného“ Johnova *Pampovánka* (1948) aj. Neplatí to však v plné míře (někdy může být obrazem zmrzačeného světa) nebo je spjat s bytím jen částečně.⁶⁰ V tomto ohledu je zajímavá kulhající postava. Od středověku můžeme shledávat tuto vlastnost jako symbol d'ábelskosti – to je patrné již od antiky (Oidípus má zranění na nohou kvůli tomu, že byl jako novorozenec pohozen). Podle Hodrové „*představuje kulhavost*

⁵⁵ Ibid., s. 678.

⁵⁶ Ibid., s. 679.

⁵⁷ HODROVÁ 2001, s. 679.

⁵⁸ HODROVÁ 2001, s. 681.

⁵⁹ Ibid., s. 681.

⁶⁰ Ibid., s. 685.

symbol zvláštní ‚nemoci‘ duše, nemoci spočívající v tázání po smyslu chůze, po smyslu existence, tedy v různé míře i po bytí.“⁶¹

Další zpodobnění *Jiného* vidí Hodrová v postavě cizince, který je svým vzezřením nebo zvyky vnímán jako fantastická, nebo dokonce nestvůrná bytost. Cizinec je bytostí, která nezapadá do fyzického prostoru. Nelze ho v prostoru zachytit a není jeho součástí. Je to bytost, která nepatří do žádného prostoru nebo času, je „odjinud“ a představuje „skrytou stranu naší identity“.⁶² Souhrn lidí, kteří do prostoru přirozeně patří, vidí v cizinci svou „zapomenutou“ jinakost, své zapomenuté bytí. Postava cizince má souvislost s psychoanalýzou a objevem nevědomí, které cizinec symbolizuje.⁶³ Cizinec je postava, která často putuje. Chůze nebo putování v sobě obsahuje něco rituálního, co umožňuje přiblížení se k pochopení smyslu cesty, k pochopení bytí. Cizincův příběh bývá mnohdy zastřený. Na rozdíl od romantismu, ve 20. století to tak zůstává až do konce. Zastřený příběh láká a vábí. Cizinec je zosobněnou cestou *jinam* a ostatní postavy se touží po této cestě vydat (např. obyvatelé města Hammeln, kteří se vydávají za Krysařovou píšťalou).⁶⁴

Hodrová dále sleduje kontrast postavy *Jiného* a „obyčejného člověka“, který na své bytí zapomíná vlivem každodenního stereotypu. Podobné postavy jsou patrné již v realistické literatuře 19. století, ale nikdy nestojí ve středu syžetu (až na některé z postav z děl Gogola a Dostojevského). Existují různé varianty obyčejného člověka – úředník, outsider, zbabělec aj.⁶⁵ Právě v literatuře 20. století se obyčejný člověk ocitá v centru syžetu, aby reflektoval problém „malého“ člověka a „velkých“ dějin. V české literatuře je toto obzvláště patrné v dílech s válečnou tematikou (např. v Čapkově *Válce s mloky* nebo ve Weilově *Životě s hvězdou*). V příběhu obyčejného jedince se ve 20. století aktualizuje téma přesahu existence a s ním spojeného bytí.⁶⁶ V každodennosti je totiž možné výstižně vyjádřit metafyzickou propast existence a poukázat na bytí. Absence velkolepých událostí, které tradiční příběhy obsahují, v sobě skrývá možný přesah k ne-každodennosti. Pokud si postava uvědomí svůj příběh, předstíraná a zakrývaná každodennost se vytrácí a postava začíná vnímat ontologickou propast, která

⁶¹ HODROVÁ 2001, s. 685-686.

⁶² Ibid., s. 686.

⁶³ Ibid., s. 686.

⁶⁴ HODROVÁ 2001, s. 688.

⁶⁵ HODROVÁ 2001, s. 688.

⁶⁶ Ibid., s. 688.

se před ní rozevívá. Objevuje rozpolcenost a mnohost svého já.⁶⁷ Hlavní postava obyčejného člověka je kolektivní. Stojí za příběhem mnoha jedinců kolektivu, kteří jsou připraveni o individualitu a individuální příběh.⁶⁸ Postavy jsou do velké míry zvěčněny. Přichází o svou jedinečnost a stávají se oživými sochami nebo marionetami.⁶⁹ Proti kolektivním prvkům se v některých dílech postava vzepře (zejména v utopické próze). Začne vnímat neautentičnost svého existování (nejčastěji prostřednictvím milostného citu) a začne se proměňovat v jedinečnou postavu. Vzbouří se tak proti kolektivnímu příběhu ve prospěch vlastního příběhu. Často tím vstupuje do smrtelného nebezpečí. Příběh je však ve většině případů nemilosrdný. Postava buď umírá nebo je vrácena do původního stavu kolektivní postavy (např. Orwellův román *1984*).⁷⁰

Hodrová vnímá problém bytí jako hlubinný smysl, podstatu existence, Boha, vědomí sepětí s celkem světa nebo intenzivní vjem skutečnosti a života. Jednotlivé epochy, směry, žánry nebo literární oblasti zobrazují problém bytí v různé intenzitě. Od přelomu 19. a 20. století měl k problematice bytí nejbližší symbolismus. Ten bytí přímo tematizoval, nejčastěji v podobě Boha (např. Březinovy básně). Z žánrů měl nejbližší k bytí iniciační román. Toto téma pak nebylo v žádné míře reflektováno v literárních žánrech totalitních režimů (např. v české literatuře padesátých let v budovatelském románu nebo dramatu). Je to způsobeno tím, že v dílech totalitních režimů jsou zapovězena jakákoli hluboká témata a služba ideologii má nadřazenou funkci.⁷¹ Téma bytí se také neobjevuje v lidové či pokleslé literatuře, protože nevyhovuje poptávce literárního trhu.⁷²

Znovu se musíme vrátit k identitě motivu. Hodrová zdůrazňuje, že na motiv nelze nahlížet jako na statickou jednotku. Opakovaný motiv se mění, i když jeho vnější (slovní) podoba zůstává stejná. Proměňuje se vlivem odlišného kontextu, ve kterém se při opakovaném výskytu ocitá. Na motiv se nabalují nové významy a postupně se stále více problematizuje význam motivu a společně s ním i smysl díla.⁷³ Motiv lze chápat v ještě širším měřítku, když zohledníme kontext, ve kterém se motiv nachází. Za motiv tedy nepovažujeme pouze jedno slovo, větu nebo několik vět, ale i jeho bezprostřední

⁶⁷ Ibid., s. 689.

⁶⁸ Ibid., s. 689.

⁶⁹ HODROVÁ 2001, s. 691.

⁷⁰ HODROVÁ 2001, s. 692.

⁷¹ HODROVÁ 2001, s. 693.

⁷² Ibid., s. 693-694.

⁷³ HODROVÁ 2001, s. 725.

kontext, bez něhož bychom nemohli vnímat, jak se motiv vyvíjí a mění. Motiv se tak stává paradigmatem různých variant jednoho prvku, na který nahlížíme v kontextu.⁷⁴

Opakující se motivy posilují koherenci a „proudnost“ díla. Zároveň je důležité vzít v potaz, že motiv zřídka kdy zůstává totožný (i přesto, že jeho slovní podoba zůstává stejná). V novém kontextu je vlastně proměněn, dostává nový význam. To oslabuje koherenci textu, protože se význam neustále přemísťuje a mění. Typický významový posun je od původního významu k metaforickému. Metaforický význam se stává zřejmým až v pozdější fázi textu.⁷⁵ Jako příklad Hodrová uvádí motiv věnečku ve Fuksově *Spalovači mrtvol* (1967). Věneček je zpočátku chápán ve svém původním významu. Později je obohacen o význam pohřebního věnce. Z moučníku se tak stává fatální věc, která předznamenává smrt postavy. Motivы mají při svém prvním výskytu charakter šifry, kterou musí čtenář během díla rozluštit, aby dosáhl i obohaceného významu motivu.⁷⁶

Jak píše Hodrová, motiv patří k nadindividuální vrstvě díla. Vstupuje do díla vesměs zvenčí – ať už z bezprostřední skutečnosti nebo z literární tradice. Motiv v díle často není jedinečný, protože se již objevil v jiných dílech, která motiv specificky pojala, a na jejichž pozadí je poté vnímán. V tomto pojetí je téměř každý motiv do určité míry intertextový. V pozdějších dílech se motiv obohacuje o další významové vrstvy, které vyplývají z užití v jiném kontextu. Intertextové motivы vytvářejí linie, které často přesáhnou určitou dobu či literární proud (linie motivů-postav, např. linie faustovská, dvojnictví aj.).⁷⁷ Hodrová o takových komplexech děl uvažuje jako o makrotextech., které se utvářejí na základě společných vlastností. *„Jejich analýza může odhalit nejen určitý archetypální prazáklad těchto děl, ale na druhé straně také autorské stylové a sémantické zvláštnosti v užití těchto kolektivních motivů a příznačné dobové významové posuny.“*⁷⁸

Hodrová poukazuje na odlišné vnímání kolektivních motivů ve „vysoké“ a „nízké“ literatuře. Ve vysoké literatuře je intertextovost aluzí na díla literární tradice a značí autorovu erudovanost. Předpokladem pro pochopení těchto děl je čtenářova

⁷⁴ Ibid., s. 728.

⁷⁵ Ibid., s. 735.

⁷⁶ Ibid., s. 735.

⁷⁷ HODROVÁ 2001, s. 736.

⁷⁸ Ibid., s. 737.

vzdělanost.⁷⁹ V tomto pojetí se hovoří o termínu *topos*. Oproti tomu kolektivní motivy v nízké literatuře jsou znakem jisté modelovosti a nekreativnosti. V tomto případě se hovoří o termínu *formule*, který značí stereotypnost této literární sféry.⁸⁰ Obecně vzato lze říci, že opakování je častější v nízké literatuře, kde vytváří určité žánry. Oproti tomu vysoká literatura považuje opakování stereotypních motivů, schémat a situací za nežádoucí.⁸¹

Motiv vs. Téma

Téma je zpravidla nadřazeným pojmem motivu, protože se nejčastěji jedná o komplex motivů. Hodrová však zároveň připomíná, že je obtížné určit ostrou hranici mezi motivem a tématem, protože i ten nejjednodušší motiv lze rozložit na dílčí prvky. To může mít za následek, že i nerozložený motiv se stane tématem.⁸² Např. když zdánlivě obyčejný věneček ve Fuksově *Spalovači mrtvol* nabývá hlubšího významu. Je možné, že se tento motiv objeví i v dalších dílech s aluzí na Fuksův román. Motiv se tímto způsobem stává intertextovým a implikuje téma smrti.⁸³

Hodrová navrhuje, aby byl za motiv pokládán prvek, který je spjat s určitým dílem a jeho významovou strukturou. Tedy prvek, který nemá *zřetelně* intertextový charakter.⁸⁴ Za téma považuje obecnější motivické komplexy a toposy, které se vracejí v různých dílech (cesta, dům, návrat domů). Často mají filozofický a ontologický význam (hledání ztraceného času, nesmrtelnost). Nejsou vázány na jednu epochu, ale na celou lidskou kulturu.⁸⁵ „*Motiv se bere jakoby víc ze ‚skutečnosti‘, na rozdíl od tématu, jež se vybírá vesměs z paradigmatu literárních či filozofických témat (přechod od motivu k tématu je ovšem v tomto smyslu pozvolný), téma je tedy hlouběji než motiv zaklesnuto ve sféře literatury a filosofie.*“⁸⁶ Pojetí tohoto rozlišení však bere v potaz, že i jednoduchý motiv může být vnímán jako komplexní, a že se takový motiv může kdykoliv stát tématem.⁸⁷

⁷⁹ Ibid., s. 741.

⁸⁰ Ibid., s. 742.

⁸¹ HODROVÁ 2001, s. 742.

⁸² Ibid., s. 738.

⁸³ Ibid., s. 738.

⁸⁴ HODROVÁ 2001, s. 739.

⁸⁵ HODROVÁ 2001, s. 739.

⁸⁶ Ibid., s. 739.

⁸⁷ Ibid., s. 739.

Podle Hodrové je úloha motivu různá. „*Tak jako se někdy motiv – motivický systém – podílí na budování smyslu, a jindy naopak se i jeho prostřednictvím odhaluje nehlubokost či dokonce absence smyslu (i ta je ovšem svéráznou výpovědí o smyslu).*“⁸⁸ Motiv a jeho opakování na jednu stranu posilují koherenci a homogenitu textu, na druhé straně se při opakování motiv proměňuje vlivem kontextu a vnáší do textu nové prvky, které tuto koherenci a homogenitu oslabují.⁸⁹ Role motivu je tedy dvojnásobná a promítá se i do vyšších narativních sfér díla – do syžetu a příběhu.⁹⁰

⁸⁸ HODROVÁ 2001, s. 743.

⁸⁹ Ibid., s. 744.

⁹⁰ HODROVÁ 2001, s. 744.

Životopis Oty B. Krause

Ota B. Kraus byl básník, spisovatel, učitel angličtiny a grafolog. Narodil se 1. září 1921 v Praze do rodiny asimilovaných Židů. Za druhé světové války prošel terezínským ghettem a koncentračními tábory v Osvětimi a Schwarzheide. V r. 1949 emigroval do Izraele, kde žil až do konce života. Převážná část jeho tvorby vychází z osobních vzpomínek. Jeho dílo je neodmyslitelně spjata s jeho životem a do velké míry jej reflektuje.⁹¹

Krausův otec Richard byl jedním z osmi dětí. Začal pracovat jako pomocník v obchodě s textiliemi a později se vypracoval až na vlastníka továrny pro výrobu dámského spodního prádla. Poté, co se finančně osamostatnil, oženil se s Marií Strassovou, dcerou relativně zámožného obchodníka z Náchoda.⁹² Kraus byl jejich prvním synem. O sedm let později se narodil mladší bratr Harry. Žili v poměrně nevzhledném domě. Nacházel se na rušné ulici v Strašnicích v Praze. Za domem stála otcova továrna, v níž pracovalo přibližně padesát švadlen na výrobě nočních košilí, vyšívání spodního prádla a županů. Krausova matka pracovala celý den v továrně na kontrole výroby, zatímco jeho otec se staral o zákaznické kontakty a prodej. Neměli proto na děti příliš čas a v domě zaměstnávali služku a chůvu.⁹³

Kraus byl nezávislý od útlého věku. Přestože byl poměrně zavalitý, závodně hrál tenis a plaval. Byl také členem chlapeckého skauta. Ze všeho nejraději však četl knihy. Jeho učitel literatury brzy objevil Krausův tvůrčí talent a snažil se ho v psaní podporovat. Velký vliv měla na Krause i jeho babička, která se zajímala o kulturu a byla ochotna číst všechno, co napsal. Také mu kupovala nové knihy. Krausovi rodiče byli příliš zaměstnáni prací a na čtení neměli čas. Jeho otec četl pouze noviny.⁹⁴

Jako náctiletý byl Ota B. Kraus ovlivněn marxismem. Dokonce byl s jistým posměškem nazýván „salónním komunistou“. Doma se však nesetkal s pochopením. Zvláště jeho otec, vlastník továrny, měl odlišné názory.⁹⁵ Po německé okupaci Československa se všechno změnilo. Čeští Židé byli postupně odděleni od zbytku společnosti. Kraus toto pociťoval a nesl velmi těžce. V rodině se mluvilo česky.

⁹¹ HOLÝ, Jiří, 2016. ed. *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-125-2., s. 729-730.

⁹² KRAUSOVÁ, Dita, 2010. *Otto, B. Kraus Biography by Dita Kraus*. www.ottobkraus.com [online]. [cit. 2021-12-01]. Dostupné z: <http://www.ottobkraus.com>.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

Vyrůstal v českém kulturním prostředí a cítil se být Čechem. V jednom rozhovoru uvedl:

„Když se hrála česká hymna, tekly mi slzy, když se vyvěšovala vlajka, stál jsem v pozoru a upřímně jsem věřil, že jsem Čech. Když mi někdo řekl, že nevypadám jako Žid, byl jsem hrozně pyšný. Ovšem na druhou stranu jsme chodili (řikal jsem tomu, že jsme Židi na dva dny v roce, na Roš hašana a Jom kipur) z jakési náklonnosti k dědečkovi a babičce do synagogy, protože tam se konal Jizkor. Takže jsme jeli autem do synagogy na Vinohradech, kde jsme strávili půl dne nebo den, jako že jsme Židi. A já jsem tenkrát trpěl, a dodnes trpím, určitou rozpolceností osobnosti: na jednu stranu jsem vyrůstal v nežidovské, české kultuře ve velmi příjemné zemi, na druhou stranu jsem ale věděl, že jsem jiný.“⁹⁶

Tato část identity mu byla vzata. Čeští přátelé ho již nepovažovali za Čecha. On sám však netíhl ani k židovství.

Poté se přidal k sionistickému mládežnickému hnutí El Al a stal se jeho aktivním členem. Hnutí bylo složeno z mladých lidí z židovské společnosti, kteří mluvili česky. Součástí byla i řada jeho osobních přátel, jako např. Pavel Friedmann. Ota se vydal do hachšary a dva roky zde pracoval na farmě. Hlavní náplň práce spočívala v zemědělských činnostech a dalších sionistických školení včetně výuky hebrejštiny. Pobyt měl připravit sionisty na emigraci do Izraele a život v kibucu.⁹⁷ Ani v tomto ohledu Krausův otec se svým synem nesouhlasil. Spisovatel ve výpovědi o době před válkou zmiňuje: *„Všem přátelům, kteří se ho [otce] zeptali: ‚Co dělá tvůj syn?‘, odpovídal: ‚Můj syn je blbec. Mohl být doma, kde by mu bylo dobře a žil by si pohodlně, a on místo toho odejde kamsi do zapadlé vísky a tam dojí krávy.“⁹⁸* Rodiče si však byli vědomi předválečné situace třicátých let. Vnímali antisemitistické nálady a změny ve společnosti, které vyžadovali adaptaci na nový život v případě nutné emigrace. Otec proto poslal Krause do krejčovského kurzu, aby měl v případě nouze více uplatnění. Dita Krausová ve svém doslovu ke knize *Cesta pouští* uvádí:

„Těsně před začátkem války se mnozí Židé snažili utéct před hrozcím nebezpečím do ciziny. [...] Lékaři, právníci, bankéři – a těch bylo mezi Židy mnoho – věděli, že jim nebude povoleno provozovat svá povolání v cizině. Učili se tedy zámečnictví,

⁹⁶ HOLÝ 2016, s. 731.

⁹⁷ HOLÝ 2016, s. 733.

⁹⁸ HOLÝ 2016, s. 733.

automechanice nebo truhlářství, ženy vyráběly stínítka, umělé květiny a pekly dorty na prodej. Otův otec poslal syna vyučit se krejčovinu. [...] Pro jistotu, aby uměl vícero řemesel, zúčastňoval se Ota po večerech také kurzu „studené kuchyně“, ve kterém se přeškolovala jeho maminka Marie. Jistou roli v tom hrálo i to, že výrobky pak snědli sami účastníci kurzu.“⁹⁹

Všechny tyto dovednosti byly později Krausovi užitečné v terezínském ghettu.

V zemědělství Ota B. Kraus pracoval až do roku 1941. Poté se vrátil domů, protože jeden z jeho příbuzných byl transportován do Terezína. Rodiče si přáli, aby se vrátil, jelikož nechtěli, aby se rodina rozdělila. Rodina Krausova byla do terezínského ghetta transportována v květnu 1942. Zkušenosti se zemědělstvím umožnily Krausovi pracovat za zdmi Terezína. Staral se o pěstování zeleniny v jedné ze zahrad. Jejich úkolem bylo produkovat čerstvou zeleninu pro německé příslušníky SS.¹⁰⁰

Lidé z terezínského ghetta byli často deportováni na „východ“. Konkrétně do Osvětimi-Birkenau nebo do jiných koncentračních táborů. Kraus byl od transportů chráněn svou prací. S bratrem a rodiči se do Osvětimi vydal dobrovolně, aby zůstal s rodinou. Lidé v ghettu nevěděli, kam jsou odváženi. Věřili německé verzi, která tvrdila, že je pouze převážejí do jiného pracovního tábora.¹⁰¹ Krausova rodina byla deportována 18. prosince 1943. Jejich transport neprošel selekcí, stejně jako tomu bylo u předchozího zářijového transportu. Rodina byla zařazena do tzv. rodinného tábora v Osvětimi-Birkenau, BIIb. Zpočátku byl Kraus zařazen v pracovní skupině, která nosila kamení. Později byl přeřazen na dětský blok, kde se stal vychovatelem. To jej zachránilo před těžkou prací a nepříznivými podmínkami tábora.¹⁰²

V dětském bloku mohly být děti přes den. Alespoň částečně zde byly chráněny před otřesnými podmínkami Osvětimi. Dostávaly pravidelnou stravu a nemusely vykonávat těžkou práci, jako tomu bylo v ostatních částech tábora. Také zde nebyl tak přísný dozor.¹⁰³ V tomto bloku se nacházela i čtrnáctiletá Dita Polachova, jež se později stala Krausovou manželkou. Polachova se zde starala o knihy. Nebylo jich mnoho a objevily se zde náhodně. Některé z nich se daly využít na tajné vyučování dětí, význam

⁹⁹ KRAUS 2014, s. 229.

¹⁰⁰ KRAUSOVÁ 2010.

¹⁰¹ KRAUSOVÁ 2010.

¹⁰² HOLÝ 2016, s. 734.

¹⁰³ KRAUSOVÁ 2010.

většiny z nich však nebyl příliš velký. Byl zde např. atlas, učebnice ruštiny nebo některé z povídek Karla Čapka. Ve skutečnosti byla Dity práce jen zástěrkou pro to, aby na dětském bloku mohla být. O to se zasloužil Fredy Hirsch, který dětský blok vedl. Umožnil dětem ve věku od čtrnácti do šestnácti let, aby zde pracovaly. Nebylo zde příliš práce, ale Fredy Hirsch byl schopný různá místa vymýšlet. Zachránil tímto způsobem mladistvé od nehostinných podmínek tábora. Španělský spisovatel Antonio G. Itrube se mimo jiné příběhem Dity Krausové inspiroval a napsal o ní knihu *Osvětimská knihovnice*.¹⁰⁴

Dětský blok byl po šesti měsících zlikvidován. Děti, staří lidé nebo slabí a nemohoucí jedinci – více než 7000 lidí, byli zabiti v plynových komorách. Silnější jedinci byli vybráni nechvalně známým dr. Mengelem k nucené práci v Německu. Byla mezi nimi i Krausova budoucí manželka Dita, která byla poslána do Hamburk-Freihafenu – přístavní čtvrti, kde byly tovární rafinerie. Měli zde pracovat v továrnách nebo uklízet trosky po neustálých náletech spojenců. Dita v interview pro britskou televizi uvedla:

„Proč si myslíte, že jste přežila?“

„Jen kvůli náhodě a štěstí. Možná také pomohlo to, že jsem při selekci dr. Mengelem dostala nápad. Měli jsme se před něj postavit, svléct se a říct tři věci – číslo vytetované na levé ruce, věk a profesi. Většina lidí řekla profesi, o které se domnívali, že by byla užitečná pro Němce. Řekla jsem, že je mi šestnáct i přesto, že mi bylo teprve patnáct. Poté jsem uvedla své číslo a profesi. Řekla jsem, že jsem malířka. On se zastavil, přerušil selekci a zeptal se mě:

„Malujete portréty nebo jste malíř domů?“

Odpověděla jsem, „Portréty.“

On pokračoval, „Můžete nakreslit můj portrét?“

Já byla neobyčejně vystrašená a řekla, že ano. A on mě poslal k lidem, kteří byli vybráni pro práci v Německu.“¹⁰⁵

Ota B. Kraus byl mezi tisíci muži, kteří byli z Osvětimi deportováni do koncentračních táborů v Německu. Přibližně polovina z nich byla poslána do

¹⁰⁴ Hyde Park Civilizace, 2020. *Dita Krausová (přeživší holocaustu, osvětimská knihovnice)*.

www.ceskatelevize.cz [online]. [cit. 2021-12-01]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10441294653-hyde-park-civilizace/220411058090125/>

¹⁰⁵ Border Bioscope, 2019, *Dita Kraus, Holocaust Survivor*, YouTube video. [cit. 2021.12.01] dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zaCysk3g3Jc>.

Schwarzheide. Trpěli zimou, hladem, těžkou prací, ale také nedostatkem spánku kvůli častým náletům.¹⁰⁶ Ke konci války spojenci postupovali a tábory byly rozpuštěny. V dubnu r. 1945 byl tábor Schwarzheide zlikvidován a vězni byli vyhnáni na pochod smrti směřující do terezínského ghetta. Už tak vyčerpaní museli kráčet více než dva týdny. Mnoho z nich tuto cestu nepřežilo, včetně Krausova mladšího bratra Harryho.¹⁰⁷ Z tisíce lidí dosáhlo Terezína méně než 20 %. Mnoho jich zahynulo i po osvobození.¹⁰⁸ V osobním archivu Dity Krausové se nachází báseň, kterou Ota při pochodu smrti napsal.

Okno

Těžkýma nohama, im glajchšrit marš

Jdem domů

Stmívá se podzimním deštěm den

Silnicí z kamení a cestou kolem

Města

V jednom okně svítí.

Snad zapomněli zatemnit.

U stolu táta, máma vaří

A kluk si hraje

Má asi stavebnici,

Nebo malý vlak

Či vojáčky

Ti nejspíš budou v módě.

Co asi vaří? Bramborové placky?

Ty já jsem kdysi jídal rád,

Či jenom polívku a k tomu krajíc chleba?

Je válka, prý i Němci mají hlad.

To okno svítí, září, hřeje.

Musím se potočit.

Dostal jsem pažbou do ramene –

¹⁰⁶ KRAUSOVÁ 2010.

¹⁰⁷ KRAUSOVÁ 2010.

¹⁰⁸ KRAUSOVÁ 2010.

*Eh, zapomněl jsem na glajchšrit.*¹⁰⁹

Kraus se vrátil do Prahy, kde se dozvěděl, že oba rodiče ani bratr nepřežili. Obdržel byt po uprchlých Němcích a zapsal se na studium literatury, filozofie, angličtiny a španělštiny. Obdržel grant a pokusil se o nový začátek. Po válce potkal Ditu Polachovou, kterou si pamatoval jako jednu z dětí na dětském bloku v Osvětimi. Její rodiče také nepřežili. Otec Polachové zemřel několik týdnů po příjezdu do Osvětimi. Matka přežila všechny koncentrační a pracovní tábory, ale nakonec zemřela krátce po osvobození na následky nemoci.¹¹⁰ V r. 1947 se Kraus s Polachovou oženil. Ve stejném roce se narodil jejich první syn Petr-Martin. Studia Kraus nedokončil, protože zdědil továrnu po svém otci. S manželkou Ditou se odstěhovali do vily, v níž bydleli před válkou a Kraus se snažil vést továrnu sám. To nemělo dlouhého trvání, protože přišel rok 1948. Komunisté přišli k moci a zkonfiskovali soukromé podniky. Továrna Krausových byla prohlášena majetkem státu. Kraus se stal nezaměstnaným a vila jim byla odebrána.¹¹¹

Ota B. Kraus poté začal pracovat na ministerstvu kultury. Jeho prací bylo číst nová anglická díla a doporučovat ta, která byla hodna přeložení do češtiny. Jeho doporučení však prošla kontrolou komunistického výboru a byla vyřazena všechna díla, která se zdála být buržoazní nebo jiným způsobem nevhodná pro komunistickou společnost. Ota byl jediným zaměstnancem, který nebyl ve straně. Zaměstnávali ho díky jeho renomé mladého úspěšného spisovatele. Brzy po návratu z koncentračního tábora začal psát svou první novelu *Země bez Boha*, která byla publikována r. 1948 v Praze. Kniha byla považována za jednu z nejdůležitějších literárních prací, jež se zabývala holocaustem a je důležitým momentem v Krausově literárním díle, neboť do té doby psal pouze poezii. *Země bez Boha* je tedy prvním prozaickým dílem. Ota B. Kraus u této formy zůstal po zbytek svého díla.

I přes literární úspěch, který Kraus v Česku měl, se rozhodl emigrovat do Izraele. Dita Krausová uvádí, že si tím splnil svůj sionistický sen. Byl si vědom toho, že by nebylo možné emigrovat, kdyby byl jedním z úředníků ministerstva. Z toho důvodu podal výpověď a stal se členem židovského komunitního centra. Zde bylo jeho prací

¹⁰⁹ HOLÝ 2016, s. 734.

¹¹⁰ Doron Rescheff, 2016, דיטת קראוס (ניצולת אושוויץ-בירקנאו (הדלקת משואה) (YouTube video. [cit. 2021.12.01]. dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ufDBAQa_3ng&feature=emb_title.

¹¹¹ KRAUSOVÁ 2010.

ničit dokumenty, které informovaly o emigraci českých nebo polských občanů do Izraele. Několik týdnů plnil malá kamna ve své kanceláři evidencí o emigraci.

V květnu r. 1949 Kraus společně s rodinou emigroval do Izraele. V prvním roce se snažili usadit v mošavu, ale neměli dostatek majetku, aby se mohli zařadit do společného vlastnictví. Proto se rozhodli přesunout do kibucu Givat Chaim, kde měli známé. Zde žili a pracovali v letech 1950–1957. Po roce se narodilo jejich druhé dítě, Michaela. Zpočátku Kraus pracoval v kuchyni, poté jako zdravotník, a nakonec jako učitel angličtiny v kibucké škole. Po práci většinou psal.¹¹²

V kibucu vyšel hebrejský překlad *Země bez Boha* a Kraus zde napsal svůj druhý román *Vítr z hor*, jenž byl zároveň posledním česky psaným dílem. Román nebyl v kibucu přijat příliš kladně, jelikož stejně jako román *Vepři ve při* zdůrazňoval i některé negativní aspekty „kibucnictví“. Nejvíce kritizoval společnou výchovu dětí, která podle něj nebyla přirozená a nemohla poskytnout dobré prostředí pro úspěšnou výchovu. Zabýval se také vztahy mezi kibucníky. Vzhledem k tomu, že každý pocházel z jiné země, hovořil jiným jazykem a byl z odlišného kulturního prostředí, bylo téměř nemožné takto odlišné kultury skloubit. Kvůli kritickým aspektům románu kibucké prostředí neumožnilo Krausovi knihu publikovat. Nabízeli mu možnost studia, on ji však odmítl a chtěl dílo i nadále publikovat. To ovšem nebylo možné. Z toho důvodu v r. 1957 z kibucu Krausovi odešli. Kniha vyšla v r. 1959 v nakladatelství Hadar v hebrejském překladu.¹¹³

Krausovi se odstěhovali do Hadassim, kde byl internát a jedna z největších středních škol v Izraeli. Kraus zde vyučoval angličtinu a literaturu. Později začala učit angličtinu i Dita Krausová. V Hadassim žili dvacet devět let. Dcera Michaela v osmi letech onemocněla. Měla diagnostikovanou nevléčitelnou chorobou. O dva roky později se jim narodil další syn, Ronny. Michaela žila ještě dvanáct let a zemřela ve věku dvaceti let. Nejtěžší prý bylo skrýt před dítětem skutečnost, že nebude žít a předstírat, že se její stav zlepšuje. Kraus těchto dvanáct let nazval „druhým holocaustem“.

Další romány byly napsány v angličtině. Kraus cítil, že se bez kontaktu s češtinou vytrácí jeho jazykový cit. Angličtina se po letech v Izraeli stala jeho druhou

¹¹² KRAUSOVÁ 2010.

¹¹³ HOLÝ 2016, s. 752.

„mateřštinou“. Po románu *Vítr z hor* následují díla, jež směřují k ironii. Vzniká již zmíněný román *Vepři ve při*, který je opět zasazen do prostředí kibucu, a sbírka povídek *Obchodník se sny a jiné Galilejské povídky*, jež byla napsána na základě Otových vzpomínek i vzpomínek jeho známých z vesnice Roš Pina, kde si Krausovi koupili malý rodinný domek.¹¹⁴

Ota byl dobrým učitelem a žáci si ho vážili. Oceňovali jeho smysl pro humor a znalost literatury. V r. 1986 šel Kraus do důchodu a zanechal učení. Místo toho se začal zabývat studiem grafologie. Velice ho zajímalo poznávat lidi podle jejich psaného projevu a brzy se stal jedním z nejuznávanějších grafologů v zemi.¹¹⁵ Koncem osmdesátých let přijali Krausovi pozvání na mezinárodní symposium v Terezíně. Do rodné země se vrátili po čtyřiceti letech. Krausovi, který po r. 1949 přestal pro českou literární veřejnost oficiálně existovat, opět vychází román *Země bez Boha* (1992) s předmluvou jeho přítele Viktora Fischla. V roce 1991 poprvé vychází kniha *Vítr z hor* v češtině. Dále následuje román *Můj bratr dým* (1993) a prózy *Vepři ve při* (1993) a *Obchodník se sny a jiné Galilejské povídky* (2009). V r. 2014 vychází zatím poslední dílo *Cesta pouští*. Většina děl (vyjma knihy *Cesta pouští*) je přeložena autorovým přítelem Pavlem Stránským.¹¹⁶

V devadesátých letech Kraus onemocněl. Prvně měl problémy se srdcem, později mu byla diagnostikována rakovina žaludku. Přestože mu velice závažná operace zachránila život, po zbytek života zůstal vážně nemocný. Poslední dílo, které Ota B. Kraus napsal a jež nebylo dosud vydáno, je deník nazvaný *My Cancer* (Moje rakovina). S notnou dávkou ironie a černého humoru zde popisuje, jak se vypořádává s nemocí. Úryvek z tohoto díla vyšel v r. 2012 v překladu Alice Marxové.

„Jednou, ‘ ujistil mě, ,to zmizí.‘

Nevěděl jsem, zda má na mysli mě nebo mou nespavost.

„Nemůžu spát.‘

„Počítejte ovečky.‘

„Ovečky nepomáhají.‘

„Zkuste jiná zvířata.‘

„Jaká?‘

¹¹⁴ HOLÝ 2016, s. 753.

¹¹⁵ KRAUSOVÁ 2010.

¹¹⁶ HOLÝ 2016, s. 729.

,Třeba kozy, králíky nebo krysy. ‘

Sundal jsem si kyslíkovou masku.

,Slyšel jsem, ‘ šeptal jsem, ‘že ve Walesu farmáři nikdy nevědí, kolik mají ovcí. ‘ Mumlal jsem, protože mi vadila trubička v nose.

,Proč to nevědí? ‘

,Protože jakmile začnou počítat, okamžitě usnou. ‘

Lékař se nezasmál.

,Je jednou nohou v hrobě a pořád se snaží být vtipný, ‘ poznamenal směrem k sestře. ‘¹¹⁷

Ota B. Kraus zemřel 5. října r. 2000 v kruhu rodiny.

¹¹⁷ KRAUS 2012, s. 152.

Interpretace

Země bez Boha

„Nezabiješ, řekl Bůh lidem, nezabiješ, řekl, ale ďábel jemu na výsměch postavil obludné továrny smrti, kde zabijí ne z hladu, ne podle zákonů kruté přírody, ale z pouhé svévole a šílené radosti ze zabíjení. Plnými doušky chlemtá krev mrtvých, brodí se hromadami chrastících kostí, miliskuje se s bílými lebkami a tančí kankán za hudby smrtelných stonů umírajících a jeho sluhové bubnují do bubnů, potažených lidskou kůží.“¹¹⁸

V roce 1948 Kraus vydal svůj literární debut *Země bez Boha*. Kniha je založena na osobní zkušenosti z tzv. rodinného tábora v Birkenau, kam byl Kraus společně s jeho rodinou deportován v prosinci 1943. Funkce rodinného tábora údajně spočívala v oklamání Mezinárodního červeného kříže. Z toho důvodu vězni neprošli po příjezdu selekcí a rodinám bylo umožněno zůstat pospolu. Děti mohly přes den pobývat v dětském bloku a zmírněna byla i jiná nedůstojná opatření jako ostříhání vlasů.¹¹⁹ Vězňové rodinného tábora nevěděli, z jakého důvodu se jim dostává takových „privilegií“. Mnohým tato skutečnost dávala naději, že přežijí. Po nějaké době se jim však podařilo odhalit, že na osobních dokumentech vězňů stojí zkratka „SB“ a doba šest měsíců. „SB“ je zkratka pro „Sonderbehandlung“, česky „zvláštní zacházení“, které v nacistickém žargonu slouží jako krycí označení pro popravu bez rozsudku. Lidé se začali obávat, že jim zbývá pouze půl roku života a později se tato domněnka ukázala být pravdivá.¹²⁰

Země bez Boha vznikla bezprostředně po válce. Byla napsána během několika málo měsíců v roce 1946. Do té doby psal Kraus pouze poezii, a je tedy i prvním prozaickým dílem, které napsal. Knihu přivedl do literárního povědomí básník Kamil Bednář. Byl to velký literární objev a udivoval svou originalitou a odvahou literárního pojetí. Kniha se bezesporu lišila od ostatních děl, která se věnovala tematice holocaustu. Jak píše v úvodní poznámce knihy Viktor Fischl, mnozí autoři se pokoušeli o literární ztvárnění holocaustu, ale tento úkol se ukázal být téměř neproveditelným. „Většinou – a

¹¹⁸ KRAUS 1992, s. 89.

¹¹⁹ TEREZÍNSKÝ RODINNÝ TÁBOR V OSVĚTIMI-BIRKENAU (1943), 2021. www.holocaust.cz [online]. [cit. 2021-5-18]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/ghetto-terezin/deportace-terezin/terezinsky-rodinny-tabor-v-osvetimi-birkenau-1943/>.

¹²⁰ Ibid.

*pokusili se o to mnozí – ztroskotali, především proto, že nenašli potřebný odstup mezi krutým prožitkem a jeho literárním ztvárněním. [...] Z česky píšících autorů uspěl kromě Arnošta Lustiga vlastně jen Ota B. Kraus dílem Země bez Boha.*¹²¹

Kraus ve své knize zobrazuje místo, které je prostoupeno d'áblem, tedy místo, kde není Boha. Ďábel slouží jako prostředek pro vyjádření nacistického zla, které je v koncentračním táboře všudypřítomné. Jak uvádí Josef Hiršal v doslovu k *Zemi bez Boha* „*Hrůzy, násilí a vraždy, poťouchlý cynismus jejich strůjců, bezbrannost obětí, tušení i nevědomost jistoty nejhoršího byly vyjádřeny třemi prostými slovy: Země bez Boha.*“¹²²

Hlavní postavou knihy je Daniel – mladý muž, který byl deportován do Birkenau. Prostřednictvím Daniela, jeho myšlenek a postav v jeho blízkosti je sdělován příběh. Nutno podotknout, že Danielův příběh není příběhem pouhého jedince, ale příběhem tisíců jemu podobných. Slovy Daniely Hodrové, postava Daniela reprezentuje obyčejného člověka a ocitá se v centru syžetu, aby reflektovala problém „malého“ člověka a „velkých“ dějin.¹²³ Stejně tak i ostatní postavy v knize zachycují celé skupiny těch, kteří prošli utrpením koncentračního tábora. Postavy jsou vedeny k obrazu nesdělitelného utrpení, aby byly předkládány jako podstata svědectví hromadného vyvražďování Židů.

Cílem této části práce je zabývat se výraznými motivy, které kniha *Země bez Boha* obsahuje. Motivy budou blíže demonstrovány na postavách, ke kterým se dané motivy vztahují.

Prvním a pravděpodobně nejvíce zřejmým motivem je peklo, které slouží jako metafora pro prostor koncentračního tábora. Zobrazení holocaustu se jeví být velmi problematické, neboť je obtížné literárně ztvárnit danou zkušenost. Ačkoliv je možné popsat konkrétní místo nebo události, přenést zkušenost holocaustu se zdá být téměř neproveditelné. Z toho důvodu se kniha nesnaží specifikovat zkušenosti pomocí realistického zobrazování skutečnosti. Pro tyto účely je využito metafory a jí se nakonec příběh autentizuje. Jak píše Martina Halamová, metafora „*dá čtenáři poznat hloubku všeobjímajícího zla, zároveň však také jeho nepopsatelnost a nesdělitelnost. Metafora totiž ze své podstaty nemá (reálný) protějšek, na nějž by mohla být převedena.* [...]“

¹²¹ KRAUS 1992, s. 7.

¹²² KRAUS 1992, s. 139.

¹²³ HODROVÁ 2001, s. 688.

Metafora podle Davidsona nemá nějaký konkrétní a poznatelný význam, ale působí na čtenáře speciálními „efekty“. Nelze tedy přesně popsat, co metafora znamená, ale lze ji prožít a v prožitku ji svým způsobem i porozumět. ¹²⁴

Peklo se projevuje ve více aspektech a je umocněno lyrickými prostředky textu.

„Je kalný březnový den. Vítr rve oblaka na cáry a sněhové vločky, nasáklé deštěm, těžce padají do jílů. Šedivá obloha leží nízko nad dřevěnými baráky, v dálce se dokonce nabodla na ostnatý drát a svíjí se v bolestech jako rodící žena. Chvilkami vítr zakvílí dětským hlasem a zvarhaní louže na silnici. ¹²⁵

V této ukázce je krajina polidštěna a reflektuje nehostinnost situace. Pro dílo je typická i opačná tendence, v níž jsou lidé animizováni. *„A v pavučině sedí a číhají pavouci, každých třicet kroků zříš pavouka s kulometem a smrtkou na čepici. Uvnitř ostnatého drátu je dvaatřicet dřevěných stájí...“* ¹²⁶ V této ukázce jsou dozorcí tábora popisováni jako pavouci, jelikož jsou zbaveni lidství. Nehledí na žádné morální hodnoty a jsou schopni vraždit nevinné. Vězni tábora jsou také popisováni jako zvířata, neboť se s nimi nezachází jako s lidmi.

Knihy využívá i jiných rétorických figur, které přispívají k obrazu pekla. Text obsahuje mnoho zvukových prostředků a opakování.

„Oči zvětšené tmou a hrůzou se ptají: Kam? A kola odpovídají: Do pekla, do pekla, do pekla. Kolem vlaku vyrůstají záhony světla, řadí se do úhlů a v dálce se rozplývají jako zvuk v širém poli. [...] Vlak těžce oddychuje, třikrát sebou ještě trhne jako dokonávající zvíře, pak vzdychne poslední dlouhý ston. Rampa šumí očekáváním a ostrý povel rozřízne nejistotu na strach a naději. ¹²⁷

Opakování *„do pekla, do pekla, do pekla“* a zvukovost jako *„rampa šumí očekáváním“* *„vzdychne poslední dlouhý ston“* přispívají k emocionálnímu efektu díla.

V některých pasážích se vypravěč obrací na Daniela v druhé osobě singuláru, čímž se vytváří dojem Danielova vnitřního monologu, což čtenáři umožňuje blíže nahlédnout do nitra postavy. Druhá osoba singuláru je pro knihu příznačná a můžeme ji

¹²⁴ HALAMOVÁ, Martina, 2015. *Krausova iluze autentičnosti*. Literární archiv, 47, s. 177.

¹²⁵ KRAUS 1992, s. 34.

¹²⁶ KRAUS 1992, s. 15.

¹²⁷ KRAUS 1992, s. 12.

chápat i jako prostředek, jímž se vypravěč obrací na čtenáře.¹²⁸ „*Není ti dobře, když jsi nahý, nevíš, co bys počal s rukama, ztratil jsi poslední kousek sebedůvěry a jistoty. A dotyky nahých mužských těl jsou nějak podivně odporné, chce se ti zvracet ošklivostí nebo se probudit.*“¹²⁹

To činí vyprávění autentičtější, jelikož se čtenář může lépe vcítit do situace, v níž se postavy nacházejí.¹³⁰

K motivu pekla se váže postava ďábla. Ďábel je metaforou pro veškeré nacistické zlo. Metafora umožňuje čtenáři lépe uchopit nepopsatelné zlo a stává se efektivním prostředkem autentizace příběhu. Ďábel je všudypřítomný a všeobjímající. Je obsažen v místě, v čase, ale i v lidech, kteří jsou v koncentračním táboře přítomni. Je to jakási neurčitá instance zla, která je obsažena ve všem, co je s holocaustem spojené. Ďábel však nabývá i konkrétní podoby v jednotlivých postavách. Takto je například popisován dr. Mengele při selekci.

„*Jak jsem moudrý, uvažuje ďábel, jak jsem moudrý a prozíravý, jakými velkolepými nápady a myšlenkami oplývám. Mezi trhany je jistotně mnoho mužů s býčímí šíjemi a mocnými svaly, mnoho žen se širokými boky a silnýma rukama. Ej, prohlédnu si trhany zblízka, vylovím z množství ty, kteří před svou smrtí mohou ještě pracovat pro větší moji slávu.*“¹³¹

Ačkoliv dr. Mengele není pojmenován přímo, čtenář ví, o koho se jedná. Převedení do metaforické roviny jeho postavu umocňuje. Jeho osoba však zároveň sahá do reality, což zesiluje výpověď knihy, neboť se nejedná pouze o nějaké abstraktní neurčité zlo, a je tedy možné jej nějakým způsobem uchopit.

Motiv pekla či zla se projevuje i na jiných postavách v knize. Většinou se jedná o jedince, kteří mají nešťastnou minulost. Buď je potkalo nějaké osobní neštěstí nebo byli odmítnuti společností. V táboře využívají své nenávisti. Je pro ně snazší odhodit své lidství a žít na úkor druhých. Také u nich se objevují vlastnosti, které jsou eskalovány metaforou ďábla. Na rozdíl od Belzebuba se v nich objevují alespoň náznaky lidství. Svě činy si do jisté míry uvědomují a různými obrannými mechanismy se snaží zbavit špatného svědomí.

¹²⁸ HALAMOVÁ 2015, s. 176.

¹²⁹ KRAUS 1992, s. 14.

¹³⁰ HALAMOVÁ 2015, s. 176.

¹³¹ KRAUS 1992, s. 119.

Prvním z takových postav je švihák Avrúmke. Při povstání ve varšavském ghettu přišel o rodiče, manželku a dítě. Poté byl poslán do Osvětimi, kde se pomocí různých intrik dostal na pozici pokrývače, která mu v táboře zajišťuje vysoké postavení. Je schopný oprostít se od veškerých morální hodnot, aby dosáhl svého. Udává jednoho z členů povstání, aby se zavděčil d'áblu. V důsledku toho je člen povstání oběšen. Avrúmke využívá svého postavení, aby navázal vztah s dívkou Darjou, která následně otěhotní. Avrúmke však není schopen lásky a Darju má pouze kvůli sexuálním potřebám. Slibuje Darje, že se spolu pokusí o útěk, ale nakonec uniká sám a Darju společně s nenarozeným dítětem opouští. Švihák Avrúmke je postava, která jedná chladně pragmaticky. Vše si dokáže dobře promyslet a je lhostejný vůči efektům, které jeho jednání může mít na ostatní. Díky těmto „přednostem“ se dokáže zachránit. Nakonec ani on neunikne d'áblu, jelikož si začne uvědomovat d'ábla v sobě samém. V poslední pasáži s Avrúmke se objevují náznaky svědomí nad vlastním jednáním.

„Tu se však Avrúmke zadívá hlouběji do zrcadla, probůh, jaké to má divné oči, to jsou cizí a neznámé oči, v kterých se odráží tolik hrůzy, strachu a tvrdosti, že samotnému Avrúmkevi stydne krev. Stojí jako přikován a dívá se na svůj obraz, vpíjí se do svých panenek a zdá se mu, že se naň jeho očima dívá viselec Bogdan, že se naň dívá Darja, že se naň dívá jeho mrtvé nenarozené dítě, a Avrúmke slyší za svými zády ryčný d'áblův smích, slyší, jak se d'ábel chechtá, a poznává, že už nikdy d'áblu neunikne, i když se bezpečně dostane z pekla.“¹³²

Další postavou, pomocí níž je zobrazeno zlo, je kat Maxa, velký nemotorný člověk s až animálními rysy. *„Podobá se více opici než člověku. Chodí podivně nahrbený, dlouhé paže se mu komíhají až u země, a když jde, zdá se, že se potácí.“¹³³* Dříve pracoval jako popravčí. V táboře odváží mrtvolky a má tedy poměrně vysoké postavení. Kat Maxa se vyžívá v násilí a smrti. Je surový a bezohledný. Je vždy připraven a ochoten umlátit nebo utýrat své spoluvězně v zájmu zachování svých privilegií nebo je okrást o to málo, co jim v táboře zbývá. Na všechny živé pohlíží jako na mrtvolky a těší se, až je bude moci odvést do krematoria. V Katu Maxovi se opět objevuje metafora d'ábla, která intenzifikuje katovo zlo. *„Pohled na mrtvé ho vzrušuje, hřbet se mu hrbí a v očích se mu rozsvěcují zelené ohničky.“¹³⁴* Za své služby d'áblu je odměněn. Dostane se na pozici spalovače, která mu zaručuje život. Kat Maxa používá

¹³² KRAUS 1992, s. 69.

¹³³ KRAUS 1992, s. 31.

¹³⁴ KRAUS 1992, s. 31.

různé obranné mechanismy, aby si své chování odůvodnil a mohl si zachovat pozitivní smýšlení o sobě samém. Hraje si s dětmi, aby neměl špatné svědomí, když páchá zlo na dospělých. Své chování se snaží racionalizovat. Chodí ke kováři Oskarovi pro útěchu a snaží se sám sebe přesvědčit, že jsou jeho činy oprávněné. Své chování svádí na lidi, kteří se k němu odvracejí zády. Snaží si namluvit, že za své činy nemá zodpovědnost, protože pracuje pro ďábla a „*Někdo by je přeci vykonat musel.*“¹³⁵

Kat Maxa je typický svou kulhavostí. Motiv kulhavého člověka je podle Hodrové známkou jisté ďábelskosti. Kulhavost je zvláštním symbolem „nemoci“ duše.¹³⁶ Vzhledem k povaze katova chování a metafoře ďábla obsažené v jeho postavě je motiv kulhavosti dalším zesílením jinakosti katovy postavy.

Další postavou vyjadřující zlo je lékař Salt. Salt je bezpáteční, slizký člověk. Za své služby vždy žádá něco na oplátku. Jeho pacienti jsou mu lhostejní. Zajímá se jen o to, zda za svou pomoc něco získá. Jeho chování je z velké části motivováno sexuálními pudy. V mládí byl dívkami odmítán kvůli ohyznému zjevu. Záviděl mužům, kteří milovali a byli milováni. Teď se ale karta obrátila a lékaři se dostalo moci. Touží se pomstít všem, kteří milovali. Doufá, že mu jeho moc umožní mít jakoukoliv milenkou. Jako první cíl zvolí těhotnou Darju. Poté, co Avrúmke uprchne z tábora, Darja žádá Salta o potrat. On jí nabízí své služby, ale pouze v případě, že s ním Darja stráví noc. Darja odmítá a následně spáchá sebevraždu. Později se lékař Salt zaměří na Evu, Danielovu milenkou. Tentokrát se snaží u dívky vzbudit důvěru a vděčnost, aby Salta nemohla odmítnout. Salt v dívkách nevidí lidské bytosti, ale kořist, kterou je potřeba získat důmyslnými intrikami. Na rozdíl od Avrúmkeho a kata Maxy, kteří si alespoň do určité míry uvědomují své chování, lékař Salt své chování nepovažuje za nemorální. Domnívá se, že mu společnost v mládí ublížila a on má teď právo si vše vynahradiť. Podobně jako Avrúmke nebo kat Maxa, i lékař Salt se díky svému amorálnímu chování dokáže vymanit smrti.

V těchto třech postavách jsou vyjádřeny různé aspekty zla. V Avrúmkově se kloubí sobeckost a vypočítavost. Pro svůj úspěch je schopný udělat cokoli a neohlíží se při tom na ostatní. Kat Maxa páchá zlo a nachází v něm zalíbení. Své chování se snaží racionalizovat, aby si o sobě udržel dobré mínění. Lékař Salt zase zneužívá dívky, na nichž si vynahrazuje komplexy z mládí. Od Avrúmkeho a Kata Maxe se odlišuje, neboť

¹³⁵ KRAUS 1992, s. 93.

¹³⁶ HODROVÁ 2001, s. 685.

u jeho charakteru se neobjevuje žádný náznak pokání. Všechny tyto postavy však mají jeden společný prvek – jejich dřívější život byl poznamenán tragédií a v koncentračním táboře si jej chtějí vynahradit prostřednictvím ostrakizace druhých.

Dalším významným motivem, kterým se kniha zabývá, je krajní situace, resp. jakým způsobem se lidská podstata může změnit v krajní situaci. Pomocí postavy Daniela je popisován postupný proces dehonestace Židů a vliv, jaký to na ně mělo. Lidé se proměňují psychicky i fyzicky. Jsou zbaveni všech práv, důstojnosti a v důsledku toho i svého lidství. Takto je popisován ženský transport po příjezdu do Osvětimi.

„Jejich lysá temena vypadají podivně nežensky v protikladu k růžovým dívčím tělům a vláčným pohybům paží. Když spatří Daniela, vrhají se k drátu, spínají dlaně a prosí okoralými rty:

*Ach
dej nám, dej nám
chleba,
kus šatu,
vodu,
šátek.*

Ty, které jsou vzadu, zatínají nehty do nahých ramen dívek, které jim stojí v cestě, derou se lokty kupředu a syčí nenávistná slova ku svým sestrám. Všechno lidské v nich bylo té noci pošlapáno, hlad a noční rosa ji vyrvala všechn stud z lící, ďábel z nich nadělal lidských zvířat, která cítí pouze prázdný žaludek a zeboucí nohy.“¹³⁷

Ke krajní situaci se úzce váže i otázka morálky, tedy čeho je člověk v krajní situaci schopen a jakým způsobem je jeho lidství upozaděno, aby mohl přežít.

„...nuže spěchej do kuchyně, snad se ti poštěstí zalíbit se kuchyňskému ďáblu a on tě přijme do svých služeb. Budeš se otáčet kolem vřících kotlů a každý den se přejíš masem. [...] Spěchej a lísej se k ďáblu, snad se staneš jeho sluhou a budeš moci prodávat trhanům drahocenné hadry a dřeváky, které tam ďábel střeží. [...] Rvi se o teplé místečko, o žvanec a o ďáblovu přízeň, lísej se a lži, pros a falešně přisahej, život je boj a jen silnější mají právo na život, zde více než kde jinde.“¹³⁸

¹³⁷ KRAUS 1992, s. 97-98.

¹³⁸ KRAUS 1992, s. 37-38.

Lidé jsou si vědomi, že jejich chování není správné. Zároveň si však uvědomují, že není jiná možnost, jelikož cena života je příliš vysoká. Lidé, kteří si své lidství uchovávají i přes všechny tíživé situace, jsou považováni za naivní.

Ve vyprávění se objevuje postava truhláře Oskara, který upozaduje své lidství, aby sám přežil. Má velmi dobré rétorické schopnosti. Dokáže mluvit dlouze a poutavě, ale jeho řeč je bezobsažná. Vzbuzuje v ostatních důvěru. Lidé si k němu chodí pro rady, protože se zdá být moudrým a zkušeným. Snaží si všechny naklonit, aby měl spojence na všech stranách. Přátelí se jak s vězni, tak s dozorcí tábora a všem říká jen to, co potřebují slyšet. Jeho postavu však nelze označit jako bytostně zlou. Ačkoliv je popisován jako karikatura, v jeho postavě není přítomna metafora ďábla. Oskar je bezpáteří, ale ne na úkor druhých. Podobně jako ostatní postavy, jež si nezachovali své lidství, i truhlář Oskar dokáže kvůli svému postavení uniknout smrti.

Dalším motivem je dobro, které představuje postava Ley, Danielovy sestřenky. Lea je velmi citlivá a empatická vůči ostatním. Snaží se lidem pomáhat a je ochotna se pro ně obětovat. Postavám v její blízkosti je paradoxně její добрota nepříjemná, jelikož příliš kontrastuje s limity jejich vlastního lidství. Lea se kvůli své laskavosti nemá možnost bránit. Její osud končí záhy v plynové komoře.

Na uvedených postavách je možné demonstrovat motiv spravedlnosti či nespravedlnosti. Postavám, které jsou sobecké a neohlíží se na ostatní, je umožněno žít, zatímco kladným postavám, jež se snaží dostat určitým ideálům, je dáno zemřít. Ačkoliv si je Lea schopna tyto ideály udržet, končí nešťastně. To vypovídá o tom, že se koncentrační tábor neřídí žádnými mravními kodexy a je nevyhnutelně nespravedlivý.

Dalším významným motivem *Země bez Boha* je ztráta identity. V důsledku krizové situace se stírá nejen lidství, ale také další lidské vlastnosti, které jsou pro danou osobu charakteristické. To je patrné na postavě Daniela. Daniel při příjezdu do tábora vzpomíná na svou milenkou Evu, kterou si po válce plánuje vzít. Je zamilovaný a nepřemýšlí nad situací, ve které se ocitl. Po příjezdu stále věří různým morálním ideálům. Neustálá tíseň a hlad se však podepíší na jeho osobnosti. Již není schopen lásky. Ztrácí všechny iluze o lidskosti a jeho osobnost se proměňuje. S tím se pojí i stírání Danielových činů. Ačkoliv neustále přemýšlí nad povstáním, ve výsledku zůstává pasivní. Jeho činy ustupují do pozadí a je zvýrazněna charakteristika Danielovy

postavy, která se stále více přibližuje charakteristice postavy „bez vlastností“, o které píše Hodrová.¹³⁹

V kontrastu proti Danielovi je jeho přítelkyně Eva, která je do koncentračního tábora transportována o šest měsíců později. Daniel prochází ztrátou své předválečné identity, zatímco Eva přichází s ideály, které měl dříve i Daniel. Eva má odhodlání a sílu všemu čelit. Má pocit, že může všechny ochránit a nevěří, že by se v lidech mohlo skrývat tolik zla. Nechápe Daniela a jeho apatický přístup.

„Bolely nás tehdy bolesti, které jsou dnes pro mne lhostejné a bezvýznamné, odpovídá Daniel. Velmi ses změnil, říká Eva, máš zcela jiné oči a výraz tváře, hovoříš slova, která nejsou tvá. Budeš-li žít nějakou dobu v pekle, také se změníš, odvěti chlapec zatrpkle.“¹⁴⁰

Eva později naráží na svou laskavost, jelikož se jí ostatní snaží využít. Uvědomí si, že se dostala do továrny na smrt. Stejně jako Daniel přichází o iluze. Není schopna lásky a její osobnost prochází proměnou. Její postoj začne být apatický a lhostejný. Život jí začne připadat bezpředmětný a rozhodne se pro dobrovolnou smrt v plynových komorách.

„Eva kráčí blátem, ve sluchu jí ještě zní nářek nemocných, ale v hlavě jí netkví žádná myšlenka, v prsou jí bije prázdné srdce, lhostejně a otupěle jde táborem. [...] Nermoutí se nad zítřkem, nermoutí se nad svým osudem, vše se v ní sesulo do šedivé lhostejné hromady rmutu“¹⁴¹

Podstatným motivem knihy je také víra. Hlavní otázkou je, zda je možné věřit v Boha na takovém místě jako je koncentrační tábor. Toto dilema řeší Daniel společně se svým přítelem Albínem. Daniel zastává názor, že věřit možné není, protože by Bůh nemohl dopustit utrpení lidí, kteří se dostatečně neprovinili. Opačnou pozici zastává Albín, který věří bezmezně. Tvrdí, že člověk není s to pochopit božské konání a z toho důvodu by se jej neměl snažit ani vysvětlit. Kniha se zabývá různými aspekty těchto dvou pólů víry. Albínovo stanovisko absolutní víry dává člověku smysl života a umožňuje mu vyrovnat se s těžkými životními situacemi. Člověk se nezaobírá svým osudem, protože vkládá důvěru do božích rukou. Danielova kritika spočívá v tom, že

¹³⁹ HODROVÁ 2001, s. 681.

¹⁴⁰ KRAUS 1992, s. 106.

¹⁴¹ KRAUS 1992, s. 134.

víra může vést ke konformitě, jelikož se člověk nesnaží změnit svůj osud. Události přijímá pasivně a nedokáže se tak bránit. Zajímavý aspekt vyprávění je Danielova závist vůči Albínovi. Daniel závidí Albínovi, že je schopen věřit, neboť ve víře nalézá svůj prostor bytí. Albín se nebojí smrti do takové míry, protože mu víra poskytuje přesah, jenž sahá za hranice života. Oproti tomu Daniel je více vázaný na život a žije v neustálém strachu.

Autorova prvotina také popisuje, jakým způsobem krizová situace modifikuje lidský pohled na víru. Někteří svou víru opouští – Daniel přestává věřit kvůli zkušenosti s plynovými komorami. Albín později také nedokáže věřit tak suverénně a začne o Bohu pochybovat. Darja naopak začne věřit poté, co otěhotní. Její víra je výsledkem bázně ze zlého osudu. Věřící postavy v knize většinou nedopadají dobře, jelikož v *Zemi bez Boha* Boha není. Albín onemocní a kat Maxa ho utýrá. Darja spáchá sebevraždu.

„A Darja se tedy modlí k Bohu, ale sám Bůh ví, že se modlí marně a její modlitby letí k hluchému nebi, kde není Boha, neboť odvrátil svou líbeznou tvář od onoho kousku země, sirého a osetého jen mrtvými kostmi. Bůh je nanejvýš milosrdný a nemohl by se dívat na tolik bolesti a hrůzy, nesnesl by vyslechnout tolik nářků a slz, a proto se obrací na utěšenější země, kde žehná úrodě polí a usměvavým lidem“¹⁴²

K motivu víry se váže také motiv života, resp. jeho hodnoty. V krizové situaci si člověk může uvědomit, jakou hodnotu pro něj život skutečně má. Ačkoliv v běžné situaci přikládáme ideálům jako je láska, dobro nebo krása velkou hodnotu, v krizové situaci máme možnost přesvědčit se, jakou hodnotu pro nás mají doopravdy. Daniel dochází k závěru, že hodnota těchto ideálů pro něj není tak významná jako hodnota života samotného.

„Všechno na světě je pomyslné, říká tiše Daniel, to, čemu říkáme dobro a krása a smysl života, to všechno jsou jen kousky sladkého dřeva, které vkládáme do úst a pro které nepoznáváme pravou chuť. Víš ty, Albíne, co je jediným smyslem života? Smyslem života je život, slyšíš, člověče, život je cílem života. Ať už je krásný či zlý, klene se tak vysoko nad vším ostatním jako nedosažitelné nebe nad prašnou zemí. Klene se nad city a nad myšlením, neboť bez života není nic.“¹⁴³

¹⁴² KRAUS 1992, s. 79.

¹⁴³ KRAUS 1992, s. 45.

Daniel je později vybrán pro práci v jiném koncentračním táboře. Když se loučí se svými rodiči, kteří byli odsouzeni k smrti, nedokáže projevit smutek, protože v něm převládá štěstí nad tím, že mu bylo umožněno žít. Tato situace jen podtrhuje, jak velkou hodnotu život pro Daniela má.

S motivem života souvisí i motiv smrti, která je v táboře všudypřítomná a nemilosrdná. Nejvíce se lidé obávají toho, že po nich po smrti nic nezůstane. Mají potřebu po sobě něco zanechat, aby jim jejich život nepřišel bezúčelný. Příběh obsahuje scénu, v níž mají vězni možnost napsat dopis. Nesmějí psát o podmínkách tábora a dopis musí být datován o měsíc později. Tento dopis je jediným pojítkem vězňů s vnějším světem. Daniel se v této situaci rozhodne psát své milence Evě. Nedělá to však z lásky, ale aby vzpomínka na něj alespoň v někom zůstala a on nežil nadarmo.

„Se smrtí se smíříš, neboť je konečně osudem nás všech, ale pokud v tobě nevyhasne poslední jiskérka života, budeš prahnout, aby tvá památka žila dále. Nikdy se nesmíříš se skutečností, že jsi žil marně, že jsi nezanechal jediné stopy v koloběhu vesmíru.“¹⁴⁴

Vědomost blížící se smrti také proměňuje koncept času. Vlivem jeho nedostatku se čas pro vězně stává téměř hmatatelným. Kniha používá velmi výstižnou metaforu, když využívá metrických jednotek pro vyjádření množství času. Vězni staví cestu a za jeden den jsou schopni postavit osm metrů, za dva dny šestnáct atd. Mnoho vězňů vědělo o šestiměsíční lhůtě, jež pro ně v táboře byla stanovena, a mohli tak každý den přepočítávat, kolik metrů života jim ještě zbývá. K této stísněnosti přispívá běh času vnějšího světa, který je lhostejný vůči podmínkám v koncentračním táboře a zůstává neměnný.

"Nediv se, trhane, který roztloukáš kameny nebo štěrky, nediv se, neboť přichází jaro, cítíš je ve vzduchu, voní mezi ohavnými zápachy pekla a probouzí i v tobě, nejubožejším z bedných, vzpomínky a divné touhy. Namítáš, že je pokřivené a hrozné, namítáš, že je ti slunce skryto pod stínem strachu, říkáš, že pro tebe jara není? Lžeš, trhane, lžeš, roznašečko černých sudů, nezastavíš běh světa a nezakalíš slunce svou bolestí.“¹⁴⁵

Čas vnějšího světa proudí dál a nelze jej zastavit. Je připomínkou, že čas vězňů se nezadržitelně krátí.

¹⁴⁴ KRAUS 1992, s. 72.

¹⁴⁵ KRAUS 1992, s. 44.

Dalším důležitým motivem je naděje. Naděje v kontextu *Země bez Boha* nemá příliš pozitivní konotace. Většinou značí nedostatek schopnosti nahlížet na svět reálně. Lidé hledají naději ve snu a vzpomínkách. Nacházejí útěchu v minulosti nebo naopak hledí do budoucnosti a představují si šťastný život po válce. Často se jedná o způsob, jímž lidé chtějí zahnat zlé myšlenky. Uvědomují si totiž, že taková budoucnost není příliš pravděpodobná. To neplatí pro Darju. Darja nedokáže žít přítomným okamžikem, jelikož je pro ni realita příliš krutá. Vzpomíná na světlé životní momenty nebo plánuje šťastnou budoucnost s Avrúmkem. Avrúmke je protikladnou postavou oproti Darje, neboť jedná až chladně pragmaticky. Avrúmkemu se podaří uniknout, zatímco Darja kvůli své neschopnosti nahlížet na svět reálně končí tragicky. Po Avrúmkeho útěku si Darja nedokáže přiznat, že ji opustil. Když ji realita dostihne, spáchá sebevraždu. Kniha tímto poukazuje na dvě krajní polohy – snění, jež může člověka odvést od skutečnosti a chladný pragmatismus, který může člověka zbavit lidství.

Daniel není schopný lásky a přestává věřit v Boha. Místo toho nalézá naději v povstání. Nechce zemřít bez odporu. Nebojí se smrti, protože ho smrt čeká v každém případě. Tímto způsobem se alespoň pokusí o vzpouru proti nacistickému zlu. V povstání nalézá nesmrtelnost, protože po sobě něco zanechá. Když vidí stoupající dým z osvětivských spaloven, touží po pomstě. Zároveň si uvědomuje, že není možné se tak velkému zlu pomstít, protože by se člověk musel stát ještě zlejší.

„Nikdy lidé nepomstí zločiny, které ďábel spáchal, myslí si Daniel, musili by se sami stát ďábly, musili by být zplozeni peklem a smířit se s tím, že budou věčně prokleti všemi pokoleními lidí.“¹⁴⁶

Nakonec se Daniel o povstání nepokusí, protože se dozví, že byl vybrán na práci v jiném koncentračním táboře. Opouští myšlenku povstání, když se objeví naděje života.

Motiv naděje je také obsažen v písni. Píseň lidem dodává naději v těžkých chvílích. V několika částech vyprávění se objevuje píseň, jež pomáhá odlehčit situaci.

„A tu náhle přichází nečekaná pomoc. Přes ostnatý plot se přehoupne rudá píseň, která hlásá, že po údolích i po horách žijí ještě lidé, kteří budou zápolit s ďáblem, aby tě

¹⁴⁶ KRAUS 1992, s. 90.

*vyvedli z pekla. Ona píseň je plná síly a života. Narovnává pokleslá ramena a pozdvihuje sklopené oči, vlévá ti novou rudou krev do žil.*¹⁴⁷

Dalším motivem knihy je rodina. Holocaust mění vztahy v rodině. V *Zemi bez Boha* je typická tendence výměny rolí mezi dětmi a jejich rodiči. Rodiče přichází o svou ochránářskou roli a děti se starají o své rodiče. Někteří rodiče se kvůli své situaci cítí poníženi a nepřejí si, aby se o ně jejich děti staraly. Jiní to naopak vyžadují. Dětem vyhrožují a snaží se je přesvědčit o tom, že jim to jejich děti dluží. Prvním příkladem jsou Danielovi rodiče. Daniel pozoruje, jak jeho rodičům ubývají fyzické síly. Začne na ně pohlížet odlišně, neboť v nich již nevidí autoritu. Ve svém otci už nevidí silného hrdinu, který zaháněl noční můry, když byl Daniel malý. Z otce se stal zesláblý stařík, jenž by sice byl ochotný pomoci, ale není toho schopen. Daniel má proto sklon pomáhat svým rodičům a zastává ochránářskou roli, kterou obvykle zastávají rodiče.

Dalším příkladem výměny rolí mezi dětmi a rodiči je vztah Danielovy přítelkyně Evy a její matky. Eva přijíždí do tábora se svou nemocnou matkou. Díky svému vzhledu pro ni Eva dokáže sehnat lůžko u lékaře Salta. Evy matka se dožaduje pomoci své dcery. Snaží se u Evy vzbudit pocit, že je povinna se o ni starat. „*Nesmíš mne nikdy opustit, je třeba, abys byla neustále se mnou, jsi moje dcera, dala jsem ti život, nesmíš mne nyní ponechat samotnou osudu.*“¹⁴⁸ Nakonec po ní matka požaduje, aby s ní Eva šla do plynové komory. Eva si je vědoma, že chování její matky není hodno rodiče. Nemá však pro co žít a rozhodne se zemřít společně se svou matkou.

V knize se také okrajově objevuje dětský blok. Je zde přirovnán k ostrovu z jiného světa a nezapadá do kontextu koncentračního tábora. Jeho funkce spočívá v kontrastu s peklem. Zatímco peklo je plné zla a násilí, dětský blok je charakteristický neviností.

*„Občas děti zmlknou a ustrašeně se zadívají ke vchodu, kde se zjeví rohatý, s úsměvem se prochází mezi drobotinou, tu a tam pohladí kučeravou hlavičku, a když ulekavý cvrček uhýbá, tu ho d'ábel uklidňuje: Neboj se, maličký, vždyť já jsem tvůj hodný strýček, tvůj dobrý strýček d'ábel.“*¹⁴⁹

¹⁴⁷ KRAUS 1992, s. 47-48.

¹⁴⁸ KRAUS 1992, s. 102.

¹⁴⁹ KRAUS 1992, s. 118.

Ďábel zde vystupuje jako přítel. Nakonec všechny děti zavraždí v plynových komorách. Kontrast mezi zvrhlým ďáblem a nevinnými dětmi, jejichž životy jsou zmařeny, ještě více umocňuje intenzitu nacistického zla.

Uvedené příběhy postav slouží jako svědectví o holocaustovém utrpení. Postavy jsou vedeny k obrazu nesdělitelného utrpení, aby vypovídali o lidech, kteří prošli koncentračním táborem. Přenést tuto zkušenost je téměř neproveditelné a z toho důvodu kniha využívá metafory, jíž se příběh autentizuje. Autenticita prožitku metafory pak čtenáři umožňuje prožít a tím i do jisté míry pochopit tragédii šoa.

Můj bratr dým

V knize *Můj bratr dým* se Ota B. Kraus vrací k tematice, kterou zpodobnil již ve své prvotině *Země bez boha*. Kniha vzniká téměř čtyřicet let po válce a autor se v ní snaží nahlédnout na události holocaustu s větším odstupem.¹⁵⁰ Na rozdíl od *Země bez boha*, jež byla napsána během několika málo měsíců bezprostředně po válce, knize *Můj bratr dým* předcházela rozsáhlá příprava.¹⁵¹ Román je výsledkem několikaleté práce na rešerších, rozhovorech s pamětníky, ale také reflexi osobních vzpomínek. Kraus v knize nabízí odlišný pohled na události v rodinném táboře, než který představil ve svém literárním debutu. Vyprávění je více analytické a do detailu popisuje události, které se v koncentračním táboře odehrávaly. Pomocí fiktivních postav je líčen příběh skutečných lidí, jenž čtenáři umožňuje blíže nahlédnout na pohnutky, které jedince vedly k daným činům. Kniha nás tak varuje a případně nabádá k přemýšlení o šoa.

V Česku kniha vyšla roku 1993 v překladu Pavla Stránského. Původně měla nést název „*The Diary*“ (deník), protože velká část příběhu je zprostředkována pomocí deníku.¹⁵² První kapitola je zasazena do roku 1968. Jsme seznámeni s přeživším vychovatelem z dětského bloku, který je zároveň rámcovým vypravěčem příběhu v ich-formě (ostatní kapitoly jsou psány v er-formě). Tento muž po více než dvaceti letech odmítá vzpomínat na události z koncentračního tábora a radši by si přál na minulost zapomenout. Jeho názor se změní, když se mu do rukou dostane opis deníku, který napsali společně s dalšími vězni v Osvětimi. Deník není úplný. Chybí v něm některé strany a vypravěč má potřebu jej doplnit a převyprávět. Dle jeho slov však věrně zachovává původní text. Někteří čtenáři, ale i novináři, uvažovali o tom, zda se deník v knize *Můj bratr dým* nezakládá na skutečném dokumentu z koncentračního tábora. Ve skutečnosti se žádný takový text nedochoval a deník v knize je fiktivní.¹⁵³

Jak píše Martina Halamová, využití žánru fiktivního deníku slouží jako prostředek autentizace, protože vytváří iluzi pravdivosti sdělovaného. Běžný čtenář totiž přikládá (neliterárním) deníkům či jiným ego-dokumentům autenticitu a objektivitu sdělovaného. „*V podstatě tento žánr říká: něco skutečného jsem zažil, proto to, co*

¹⁵⁰ HOLÝ 2016, s. 738.

¹⁵¹ HOLÝ 2016, s. 738.

¹⁵² STRÁNSKÝ, Pavel, 2000. *OTA B. KRAUS*. www.holocaust.cz [online]. [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-2000/prosinec-2/ota-b-kraus/>

¹⁵³ HOLÝ 2016, s. 739.

popisují, mohou představovat jako faktum.“¹⁵⁴ Ačkoliv se aktem psaní a s ním spojenou interpretací zažité skutečnosti tato autenticita a objektivita vytrácí, kniha této iluze autentičnosti využívá.¹⁵⁵

Román dosahuje autentičnosti i jinými prostředky – například využitím faktů aktuálního světa. Vypravěč odkazuje na dokumenty v archivu Jad Vašem v Jeruzalému. Podává přesné počty obětí v důsledku holocaustu, včetně jejich národností. Velmi podrobně popisuje prostor tábora, jeho rozložení, rozměry apod. Vypravěč rovněž objasňuje funkci rodinného tábora, která spočívala v zakrytí podezření organizovaných hromadných vražd Židů v Osvětimi.

V knize *Můj bratr dým* se také proměňuje užitý jazyk. Expresivní výrazy, metafory, básnická přirovnání a obrazy, které jsou typické pro *Zemi bez Boha*, střídá neosobní popis a strohý jazyk bez básnických příkras.¹⁵⁶ Ačkoliv knihy popisují zčásti totožné události, jejich forma se mění. Takto je v obou knihách popsána selekce dr. Mengelem. První ukázka pochází z knihy *Země bez Boha*.

„Dábel zatím stojí rozkročen na svých okovaných nohou, vlévá si do hrdla pohár za pohárem, čiré oči srší oheň a síru, z úst mu vychází jedovatý dým a zpod rohaté čapky se vinou tři syčící zmije.

[...]

Dosti už mužů, přiveďte ženy.

A v okamžiku přicházejí svlečené ženy, ale běda, d'ábel varhaní čelo do vějíře vrásek, procházejí před ním šedé stíny se zvadlými nadry a haraší kolenem o koleno; suché paže kodrcají na vystouplých žebrech, v zádech trčí pila páteře a na suchém hrdle se uzlí modročerné žíly.

Co znáš, ptá se d'ábel ženy.

Jsem tanečnice, odpovídá nahá dívka.

Tedy tancuj, volá rozjařený d'ábel.

Žena mlčky skloní hlavu a rozechvívá tělo vláčnými pohyby. Klesá, stoupá, otáčí se v rytmu neznějící melodie, pozdvihuje dlaně k nebi a dotýká se země.

¹⁵⁴ HALAMOVÁ 2015, s. 176.

¹⁵⁵ Ibid., s. 176.

¹⁵⁶ HOLÝ 2016, s. 735.

Krev jí stoupá od srdce k očím, do těla se jí hluboce zahryzává červ studu. Nehanbí se za svou nahotu, tisíckrát tančila v průhledném šatě před hladovými zraky diváků, nehanbí se, ví, že tančí o svůj život, ale při pohybech slyší harašení kostí, vidí, že se ďábel a jeho sluhové chechtají, plácají do stehů, svíjí nekonečnou veselostí nad kostlivcem, který roztáčí královskou piruetu, naklání půvabně a koketně lebku ze strany na stranu, ladně poskakuje na špičkách kostnatých palců.

*Zadrž volá ďábel a stírá si smolnaté slzy z lící, zadrž, neboť budu-li zírat na tebe ještě okamžik, puknu smíchem.*¹⁵⁷

Takto je obdobná situace popsána v díle *Můj bratr dým*.

„V rodinném táboře bylo téměř dvanáct tisíc vězňů. Selekcce zabraly dr. Mengelemu několik dní. Použil k nim dětského bloku, protože ostatní bloky byly plné kavalců a temné a páchlo tam nemytými těly vězňů. [...] Doktor SS dal postavit stůl přede dveře do bloku. Stál za ním vymydlený, elegantní, vzdělaný člověk s dobrým vychováním. Pocházel ze zámožné rodiny a nikdy nepoznal hlad, ponížení nebo týrání. [...] Občas si doktor SS zažertoval. Když přišla řada na Magdu, nahou a bosou, vzpomněl si, že ji vídal v dětském bloku.
„Povolání? ‘ zeptal se.
„Tanečnice, ‘ odpověděla mladá žena a odvrátila zrak.
„Tanečnice? Tak zatančuj! ‘ Ukázal holí na komín

Hrozně se styděla před chtivýma očima důstojníků SS, ale vylezla na komín, bezbranná ve své nahotě. [...] Styděla se za svou nahotu, uvědomila si své chloupky mezi stehny a obnažená ňadra. Ale zatančila, protože věděla, že tančí o život. Našlapovala lehce na špičky a vytáčela piruety. Pohybovala se půvabně, zvedala paže a držela vztyčenou hlavu jako labuť. Tančila se zavřenýma očima, zmítaná strachem a s lícemi zardělými rozpaky a studem.
[...]

*„Stačí, ‘ řekl dr. Mengele a usmál se. A po chvíli uvažování poslal tanečnici mezi živé.*¹⁵⁸

Na ukázce můžeme vidět, že v *Zemi bez boha* Kraus používá více básnických prostředků. Objevuje se zde mnoho přirovnání, personifikací, onomatopoických slov a

¹⁵⁷ KRAUS 1993, s. 121-124.

¹⁵⁸ KRAUS 1993, s. 154-155.

dalších zvukových prostředků. Oproti tomu *Můj bratr dým* je věcnější. Nepoužívá tolik básnických prostředků a na jejich místo klade objektivní popis.

Nutno podotknout, že *Můj bratr dým* byl psán v angličtině, zatímco *Země bez boha* v češtině. Je pravděpodobné, že změně stylu přispěla skutečnost, že autor psal své druhé dílo o holocaustu v cizím jazyce. Jazyková změna Krausovi patrně neumožňuje psát s takovou libozvučností jako v jeho mateřském jazyce. Zároveň však nelze říci, že by to byl jediný důvod. Literární prezentace odpovídá záměru románu, který se od autorovy prvotiny liší. Literatura s tematikou holocaustu usiluje o to, aby se lidstvo z takových příběhů poučilo a k podobným událostem již nedocházelo. Z toho důvodu je důležité přibližovat prožitý reálný svět fikčnímu světu příběhu či rozvažovat o skutečném světě ve světě fikce.

S určitou mírou stylizace jsou popisovány reálné postavy a skutečné události. Předlohou pro postavu Fredyho byl mladý německý sionista Alfred Hirsch (1916-1944), který v osvětimském rodinném táboře zřídil a vedl dětský blok. Kniha popisuje jeho příběh. Společně s dalšími členy rodinného tábora je v kontaktu se členy tzv. sonderkommanda se kterým připravují povstání. Fredy si je vědom, že význam povstání je téměř nulový a v jeho důsledku by mnoho lidí z rodinného tábora mohlo přijít o život. Při rozhodování, zda povstání vykonat, je Fredy nervózní a požádá doktory o prášky na uklidnění. Doktoři však nechtějí, aby zahájil vzpouru, protože je Mengele vyřadil z transportu. Z toho důvodu Fredy mu podají velké množství prášků, které ho uspí a povstání se tak nemůže konat.

Můj bratr dým obsahuje i další postavy, které mají reálnou předlohu. V postavě Dáši můžeme spatřovat Otovu manželku Ditu Krausovou. Dáša zastává v dětském bloku funkci knihovnice, stejně jako tomu bylo u Dity Krausové v reálném životě. Do jiné postavy, malířky Lízy, zase Kraus vkládá osudy své manželky Dity. V knize se objevuje pasáž, v níž malířka Líza hovoří při selekci s dr. Mengelem.

„Ty jsi u dětí, že? Co tam děláš?“

„Já jsem malířka,“ odpověděla s náhle nabytou odvahou

„Malířka pokojů? Nebo umělkyně?“

„Portrétistka.“

„Uměla bys namalovat můj portrét?“

,Uměla.‘

,Možná, třeba někdy.‘¹⁵⁹

Tento rozhovor je téměř totožný s událostmi, jež Dita Krausová popisuje v rozhovoru o svém životě, který byl zmíněn v životopisné části této práce. Dita také dr. Mengelemu oznámila, že je malířka portrétů, přestože byl tento krok riskantní. Němci totiž potřebovali povolání, která mohla sloužit účelům války. Na tomto rozhovoru můžeme sledovat, jakým způsobem Kraus do svého díla promítá skutečné příběhy lidí, kteří ho obklopovali.

Vyprávění nás postupně seznamuje s postavami, jež jsou následně detailně charakterizovány. Postavy nejsou černobílé, představují se jejich kladné i záporné vlastnosti. Jejich chování však není hodnoceno. Kniha se vyhýbá morálním soudům. Zobrazuje člověka v krajní situaci a je poté na čtenáři, aby si o osudech postav vytvořil vlastní mínění. Podobně jako v *Zemi bez boha*, i zde nejsou postavy jen individuálními postavami, ale vypovídají o tisících dalších s podobným osudem.¹⁶⁰

Protagonistou knihy je Alex Ehren, autor fiktivního deníku. Ačkoliv se vypravěč z první kapitoly na deníku podílel, většinu autorství přikládá Alexovi. Prostřednictvím něj se dozvídáme o většině událostí v táboře. Alex přijíždí do tábora v prosinci 1943 a následně se stává vychovatelem na dětském bloku.

Právě dětský blok je v knize tematizován více než v *Zemi bez boha*. Alex Ehren informuje o jedinečnosti dětského bloku, který dětem poskytoval relativní bezpečí. Děti byly často sirotky a musely se o sebe starat samy. Vzájemně si pomáhaly a mohly zůstat naživu pouze ve skupině, ke které příslušely. Pro mnohé z nich byla skupina náhražkou rodiny. Příslušenství ke skupině dětem umožňovalo někam patřit a stalo se součástí jejich identity. „*Dětský blok se podobal lodi, do které teče, v neustálém nebezpečí, že půjde ke dnu. Ale loď přesto plula, naklánějíc se ze strany na stranu, ohrožena, že se překloupí, ale dokud plula, cítily se v ní děti jako v bezpečném domově.*“¹⁶¹

Vychovatelé dětem stanovili pravidla, která pomáhala s udržováním dobrého fyzického i psychického stavu dětí. Vytvořili dětem denní režim, který dětem pomáhal s dodržováním hygienických podmínek. Děti se musely řádně mýt, oblékat apod.

¹⁵⁹ KRAUS 1993, s. 35.

¹⁶⁰ HOLÝ 2016, s. 740.

¹⁶¹ KRAUS 1993, s. 98.

Vychovatelé měli zakázáno učit. Směli si s dětmi pouze hrát. I přes tento zákaz však učili. Stanovili hlídku, která je informovala o strážích SS a poté děti učili zeměpis, historii nebo politiku. Na bloku nebyly téměř žádné knihy. Z toho důvodu vychovatelé vyprávěli alespoň obsah knih, které četli v době před koncentračním táborem. V případě, že se blížila hlídka SS, předstírali, že hrají hry nebo vyučují německé ideologii. Péče o děti byla pro učitele povinností, závazkem, ale také smyslem existence. Pomáhalo jim to odpoutat se od reality a soustředit se na jinou existenci než tu svoji.

Aktivity pro děti nebyly zaměřené jen na věcné informace ze zeměpisu, matematiky nebo dějepisu. Zaobíraly se také uměním. Děti tančily, malovaly, skládaly básně nebo nacvičovaly divadlo. Ti nejlepší pak vyhrávali ceny ve formě malého přírůdku jídla, ale také uznání ostatních dětí. Důležitý nebyl pouze obsah těchto aktivit, ale také přesah, který měly. Byla to určitá forma obrany a vzpoury proti snaze Němců připravit je o jejich lidství a identitu. *„Děti nikdy netušily, a nikdo z dospělých jim to neřekl, že jejich kresby, povídky a verše i loutkové divadélko byly obranou i vzpourou proti snaze Němců oloupit je o jejich lidskost a ponížit jejich existenci z lidské na zvířecí. Dokud psaly příběhy, kreslily a tančily, byť byly jejich umělecké výrazové prostředky často triviální a průměrné, vítězily svými výtvoři jako ochrannými štíty nad hrozbou smrti.“*¹⁶²

Právě ztráta identity patří k jednomu z nejvýraznějších motivů v knize. Nejvíce patrný je na dětech, které přichází o svou paměť a ztrácejí pouto s normálním světem. Jak píše Martina Halamová, děti nejsou schopny rozpoznat každodenní věci. Zapomínají na to, co je to strom, květina nebo tráva a zřídka mají možnost vidět ptáky.¹⁶³ Vychovatelé se na dětském bloku snaží vytvořit iluzi normálního světa, ve kterém by se identita dětí mohla vyvíjet. Například Líza, jedna z vychovatelek, pro děti vytvoří malbu lesa, na které je zobrazena idylická příroda se zvířaty, která děti nikdy neměly možnost vidět. Snaha vychovatelů však není ve světě nacistické zločiny dostatečná. Děti nemají dostatek podnětů, o které by mohli svou identitu opřít.¹⁶⁴ Vychovatelé neustále přemítají nad tím, zda má jejich úsilí smysl, když svět, který pro děti vytvořili, je jen iluzí, která nemůže suplovat každodenní realitu. *„Říkáme dětem: Nelžete a sami jim dennodenně lžeme, protože ten náš blok s písničkami a s pomocí*

¹⁶² KRAUS 1993, s. 59.

¹⁶³ HALAMOVÁ 2015, s. 178.

¹⁶⁴ V anglické verzi se kvůli těmto malbám kniha jmenuje „*The Painted Wall*“.

malým a slabým je pouhá iluze a – lež. Až jednoho krásného dne Němci blok zruší, budou děti jako ryby na suchu. ¹⁶⁵

Ztráta identity je nejpatrnější na postavě malého chlapce Adama Landaua, jehož osobnost se po třech letech v koncentračním táboře naprosto promění. Zpočátku se díky dětskému bloku daří Adamovu identitu uchovat. Alex Ehren vede Adama k poezii a chlapci se dokonce podaří zvítězit v soutěži o nejlepší báseň, na které lze sledovat postupný proces ztráty jeho nevinnosti.

*„Zelený svět
se zelenou branou.
A pták se zelenými křídly.
Ve vlaku
Jsme jedli tmou.
Dým byl můj bratr
a ujížděl dozadu jako stromy.
Muž v košili, co má barvu jako krev,
rozsekl pole
na dvě půlky.
Já jsem dnes veliký
a mám nůž.
A rozpůlím tím nožem
strach.
A taky lidi.* ¹⁶⁶

Ačkoliv se jedná o dětskou báseň, její verše jsou temné a surové. Odráží pokřivenou mentalitu dítěte žijícího v nelidských podmínkách. Vlivem tábora se Adamova morálka neustále proměňuje. Stává se bezohledným a krutým. Později si ho oblíbí jeden z kápů a Adam se dostane na výhodnou pozici v hierarchii tábora. Má přístup do ženských bloků a začne sjednávat milostné schůzky. Stane se z něj pasák žen. Z nevinného chlapce se tak stává předčasně dospělý s pokřivenou morálkou.

Ztráta identity se týká také dospělých. Lidé jsou připraveni o svou práci a veškerý majetek. Po příjezdu jsou jim ostříhány vlasy, přichází o své jméno a stávají se

¹⁶⁵ HALAMOVÁ 2015, s. 178.

¹⁶⁶ KRAUS 1993, s. 59.

číslem. Ztrácí pouto s normálním světem a přichází o svou paměť. Lidé jsou tudíž připraveni o mnoho věcí, jež do velké míry člověka definují. Jak píše Halamová, „*lidé tak prožívají vlastní dehonestaci a postupně ji s narůstající rezignací i přijímají.*“¹⁶⁷ To umožňuje nacistům lépe manipulovat se svými oběťmi, které nemají možnost se bránit.¹⁶⁸

Podobný osud čeká i Alexe Ehrena. Za svůj pobyt v Birkenau je Alex vystaven tolika otřesným situacím, že již není schopen emocí. „*Byl uvnitř prázdný a vyprahlý, bez citu, bez náklonnosti k přátelům a bez nenávisti ke svým mučitelům [...] Byl jako vypálený dům. Nebo jako kámen vržený do vesmíru.*“¹⁶⁹ I ve zdánlivě radostných situacích se Alex není schopný odpoutat od svého utrpení. Když se naplní jeho vášnivě touhy s malířkou Lízou, Alex nedokáže být šťastný, neboť si stále uvědomuje bezvýchodnou situaci, v níž se nacházejí. Líza je po noci s Alexem přeložena do jiného bloku. Alex po jejím odchodu není zarmoucený, jelikož z jeho života odešlo příliš mnoho lidí a on už není schopen ani truchlit. Opět se zde objevuje postava, jež přichází o ostré kontury a blíží se postavě bez vlastností.

Kniha pojednává také o trvalosti efektu, který holocaust v lidech zanechává. Rámcový vypravěč z první kapitoly trpí podobným syndromem jako Alex. Ani po dvaceti letech po válce není schopen emocí. Ačkoliv emoce před ostatními předstírá, ve skutečnosti se cítí být prázdný. „*Stal jsem se občas svědkem tak nepřírodných událostí, že jsem si musel vytvořit štít necitlivosti kolem srdce, abych nezemřel hrůzou, nebo abych se nezbláznil [...] Čím déle jsem byl vystaven strachu, hrůze a bezmoci, tím víc rostl a mohutněl ochranný štít, až už za ledovou bariérou necitlivosti nezbyvalo z duše pranic*“¹⁷⁰

Lidé se snaží vztahovat k normálnímu světu, aby si zachovali svou identitu. Činí tak různými způsoby. Někteří sní o dřívějším životě. Minulost je jedinou vazbou na normální život, ve kterém lidé mohou najít útěchu. Tuto možnost jejich děti nemají, jelikož není na co vzpomínat. Některé jsou v táborech již tak dlouho, že neznají normální svět. Na rozdíl od svých rodičů tak nemohou svou identitu opírat o to, co bylo. Je pro ně tedy obtížné najít nějaký základ, na němž by se jejich identita mohla vyvinout.

¹⁶⁷ HALAMOVÁ 2015, s. 179.

¹⁶⁸ HALAMOVÁ 2015, s. 179.

¹⁶⁹ KRAUS 1993, s. 34.

¹⁷⁰ Ibid., s. 9.

Někteří lidé naopak hledí do budoucnosti. Pokouší si vysnit lepší budoucnost, aby měli pro co žít. Sní o dnech po válce. Těší se, až se budou moci vrátit ke starému životu nebo vytvořit nový. Sen je pro vězně úkrytem před realitou, kterou lze jen obtížně přijmout. Někteří toho nejsou schopni a snaží si odůvodnit, proč právě k nim realita nebude krutá.

„Nám se to nemůže stát,“ kroutil Hynek Rind hlavou. „Němci vědí, že my Češi jsme jiní. Asimilovaní. A že nejsme nábožensky založeni. Nač by jinak zřídili rodinný tábor? Proč by nechali naživu děti? [...] Maďarští Židé jsou pobožní, jejich děti chodí do židovských škol, modlí se, znají Talmud a bůhví co ještě. Mluví mezi sebou jidiš. Kdežto my jsme moderní lidé, jíme vepřové maso a párky se zelím jako Němci. Co je na nás židovského?“¹⁷¹

Vězni pocítují, že přestávají být sebou samými. O to důležitější je pro ně svou osobnost uchovávat. Činí tak upomínkami na normální svět. Většinou se jedná o symbolické předměty, které vězňům připomínají jejich předchozí život jako například vlasy. Poté, co jsou vězňům ostříhány vlasy, nejsou zbaveni pouze části těla, ale také části jejich identity. Ženy proto začnou plést čepice ze starého oblečení, které vlasy nahrazují, aby si uchovávali pouto ke starému životu.¹⁷²

Lidé se také snaží bránit svou identitu pomocí víry. Halamová poukazuje na to, jak může být vztah vězňů k židovské identitě odlišný, přestože jsou nacisty dle rasové teorie a norimberských zákonů označeni za Židy.¹⁷³ Někteří vězni, jako například muzikant Dezo Kováč, jsou ortodoxní Židé. Jiní ve víře nalézají způsob, jak se někam začlenit. *„Není to sice žádná sláva být Žid, ale je to všechno, co mám. [...] Jsem součástí všech Židů, kteří žili v otroctví, ale i součástí těch, kteří odešli z Egypta a získali svobodu.“¹⁷⁴* Pro jiné je zase víra pojítkem s normálním světem. Pro Hynka Rynda, který k víře nemá silný vztah, je víra prostředkem, jak se vymezit proti nacistické ideologii. Kvůli všem těmto důvodům se vězni spojí a chtějí společně oslavit svátky Pesah, které se slaví na památku odchodu Židů z egyptského otroctví. Oslava tohoto svátku je symbol, protože vězni se také nalézají v zajetí, ze kterého se snaží vymanit. Vězňům hrozí nebezpečí a musí se vzdát drahocenného chleba, aby sehnali

¹⁷¹ KRAUS 1993, s. 109.

¹⁷² HALAMOVIČ 2015, s. 179.

¹⁷³ Ibid., s. 179.

¹⁷⁴ Ibid., s. 180.

tradiční potraviny na oslavu svátku. Vzájemnou pomocí se jim podaří vše obstarat a cítí se alespoň na chvíli svobodní.

V oslavách Pesah je náznak odporu proti německému utlačování. V knize lze nalézt i další pasáže, v nichž se lidé snaží protestovat proti nacistickému režimu. Často se tak děje prostřednictvím umění. Vychovatelé staví loutkové divadlo, jehož uskutečnění je velmi obtížné, protože v táboře není téměř žádný materiál. Postupně schraňují materiál, aby mohli vytvořit loutky a oponu. Alex Ehren společně s Adamem Lindauem vytvoří hru o Robinsonovi Crusoeovi, do které zakomponují skrytý protinacistický podtext. Fabian, jeden z vychovatelů, hraje ďábla, který mluví německy, čímž poukazuje na to, kdo je na straně zla. Herci i posluchači se tak mohou na okamžik ocitnout v jiném světě. Na představení se chodí dívat jak vězni, tak příslušníci SS, kterým nedochází skrytý smysl hry. Na konci představení se objevuje píseň, jejíž text zní:

*„Ó, Robinsone, ó, Robinsone,
opuť ostrov, smutný dnešek,
čeká na tě krásný zítřek,
z lodi, co pluje k domovu
naposled zamávej ostrovu.“¹⁷⁵*

Robinsonův ostrov není vzdálené, opuštěné místo na zemi. Je to symbol Birkenau. Loď, která Robinsona přijela zachránit, je symbolem naděje. Ačkoliv si většina dospělých uvědomuje, že jsou odsouzeni na smrt, stále je neopouští alespoň malá naděje, že budou mít možnost z tábora uprchnout.

Alex Ehren tuto naději vidí v povstání, jemuž je v knize věnován poměrně velký prostor. Alex se přidává ke skupině lidí, kteří povstání připravují. Má od něho velké očekávání a nedokáže myslet na nic jiného. Zároveň má ale k povstání ambivalentní vztah. Obává se, že je příliš zesláblý, aby jej mohl vykonat. Také se obává konsekvencí, které by povstání mohlo mít. Uvědomuje si, že by povstání znamenalo jistou smrt pro mnoho lidí včetně jeho samého. Alexův motiv pro povstání spočívá v touze vzepřít se. Nechce připustit, že by jeho smrt byla zbytečná. Potřebuje se vymezit proti nacistickému režimu. Motiv vzdoru se objevuje již od padesátých let např. v dílech Arnošta Lustiga a je pro holocaustovou literaturu obvyklý. Jedná se o snahu

¹⁷⁵ KRAUS 1993, s. 94.

ospravedlnit Židy v koncentračním táboře. Jak píše Hříbková, po dlouhou dobu nebyli viděni v nejlepším světle ani samotnými Židy. Imigranti z Evropy nebyli v Izraeli přijímáni s otevřenou náručí. Často na ně bylo pohlíženo jako na „ovce“, jež se nebránili. Mnohdy je také považovali za osoby podezřelé, které nutně museli kolaborovat s nacisty.¹⁷⁶ Kniha poukazuje na to, že nebylo možné se bránit. Lidé byli zesláblí, neměli prostředky a v případě povstání by zemřelo mnoho nevinných lidí. Přičemž výsledkem povstání by byla smrt několika hlídačů, kteří byli snadno nahraditelní.

Další významný motiv, kterým se kniha zabývá, je morálka lidí v koncentračním táboře. Jak už bylo řečeno, na postavy a jejich jednání se hledí s odstupem. Vypravěč zobrazuje situace, které čtenáři umožňují hlouběji se zamyslet nad lidmi v krizové situaci. Často se jedná o situace, v nichž člověk ví, co je správné. Zachovat se tak a dostat určitému ideálu je ovšem obtížnější, neboť v koncentračním táboře platí jiná pravidla a jejich porušení ve většině případů znamená smrt. *„O život se odehrával urputný a zuřivý boj, válka bez hranic a slitování, protože přežít bylo možno jen na úkor někoho jiného. Byla to hra o jednom jediném kole, a proto absolutní, krutá a jednorázová, která nemohla mít pokračování“*¹⁷⁷

Zároveň máme možnost nahlédnout do mysli postav, jež ve čtenáři vzbuzuje otázku, jak by se v totožné situaci zachoval sám.

Největší překážkou, kterou postavy musí překonávat, je strach. Tomu musí čelit i Alex Ehren, když má pomoci svému příteli Juliu Ábelovi. Ábel je velmi schopný obchodník, který si v táboře dokáže vybudovat dobrou pozici díky svým obchodům. Ačkoliv svým majetkem pomáhá v dětském bloku, odmítá přispívat na povstání. Vedení povstání roznese o Ábelovi zvěsti, že je zvěd, který donáší Němcům. Mezi vězni se rozšíří podezření a rozrušený dav Ábela zavraždí. Alex Ehren celé situaci pouze přihlíží. Kvůli svému strachu není schopný se za svého přítele postavit. Pokouší sám sebe přesvědčit, že by nemohl nijak pomoci, jelikož rozlícený dav lidí neuvažuje logicky. Snaží se utěšit tím, že má povinnost k dětem, které ho potřebují. Čtenář tak neodsuzuje Alexe za nečinnost, protože lépe vidí do situace, v níž se Alex nachází.

¹⁷⁶ HOLÝ 2016, s. 742.

¹⁷⁷ KRAUS 1993, s. 77.

Jiné postavy se nechovají morálně, jelikož jejich život staví nade všechno. Takovou postavou je Agnes, elegantní matka ve středních letech, jejíž dítě se v noci pomočuje. Agnes proto musí čelit neustálým narážkám lidí v okolí kvůli zápachu. Při selekci je Agnes umožněno žít a stojí před dilematem, zda opustit své dítě a zachránit si život, nebo jít do plynových komor se svou dcerou. Agnes se nakonec rozhodne opustit svou dceru. Vyprávění opět poukazuje na rozporuplnou situaci, v níž je sice zřejmé, jaké stanovisko je morální, ale dostat tomuto ideálu v reálném životě je obtížné. Podobně jako Agnes, i Alex Ehren je při selekci vybrán pro práci v jiném koncentračním táboře. Je šťasten, že dostává další šanci na přežití a opomíjí skutečnost, že všichni staří, nemohoucí, ale hlavně děti, o které se staral v dětském bloku, zahynou.

Nad morálkou lidí také často vítězí hlad. „*Hladověli už tak dlouho, že svůj hlad nemohli ukojit kouskem chleba nebo ešusem tuřínové polévky, jejich hlad byl bezedný a bezbřehý. Nejen jejich žaludky a vnitřnosti křičely hladem, nýbrž i jejich ruce a nohy, játra a srdce, jejich pohlaví, ale hlavně a především jejich mozky. Jídlo se stalo středobodem jejich existence a ovládlo jejich vědomí i jejich sny, až už nebyli schopni myslet na nic jiného než na svůj hlad.*“¹⁷⁸

Všechny tyto situace a postavy poukazují na to, že je obtížné vynášet morální soudy nad lidmi vězněnými v koncentračním táboře. Jak píše Hříbková „*je třeba nahlížet citlivě na chvíle nejniternějších rozporů těch, kdo osvětiským táborem prošli. Na tehdejší události nelze pohlízet s chladným odstupem, z dnešní perspektivy, neboť svět není černobílý a v ‚jiném‘ světě ‚tam‘ byly nuceny za absurdních podmínek přežívat lidské bytosti, které rovněž nebyly černobílé.*“¹⁷⁹

Dalším výrazným motivem knihy je zlo, které je reprezentováno dr. Mengelem. Na rozdíl od *Země bez boha*, v knize *Můj bratr dým* je dr. Mengele přímo pojmenován. Neobestírá ho metafora ďábla a jeho zvrhlost je přenesena pomocí reálných podkladů. Dr. Mengele rozhoduje o životě a smrti lidí, aniž by na něm byly znát jakékoliv známky svědomí. Koncentrační tábor navíc Mengelemu poskytuje nepřeborné množství lidí, na nichž může provádět pokusy, které lidé mnohdy nepřežijí. Dále je zlo vyjádřeno pomocí příslušníků SS, kteří ostrakizují vězně a jsou připraveni je kdykoliv zavraždit.

¹⁷⁸ KRAUS 1993, s. 111.

¹⁷⁹ HOLÝ 2016, s. 740.

Pozoruhodným motivem v knize je smrt. Tento komplexní motiv je obsažen v několika dalších dílčích motivech, které fungují obdobně jako věneček ve Fuksově *Spalovači mrtvol*. Prvním z nich je mýdlo, které ve všedním kontextu nevzbuzuje konotace smrti. Tento význam nabývá až ve spojení s koncentračním táborem, jelikož Němci vyráběli mýdlo z tuku mrtvých vězňů. Podobným motivem je také dým, který je zároveň leitmotivem knihy. Dým je ve svém původním významu index, který předznamenává existenci ohně. V koncentračním táboře připomíná neustálou přítomnost smrti, neboť poukazuje na pálící se těla vězňů. „*Všechno bylo zahaleno do černého oblaku kouře. Kouř se valil postupně ven do kraje, ale jakmile se vítr obrátil, vracel se zpět a nutil vězně ke kašli, zanechávaje jim v ústech nasládlou pachůť uškvařených lidských těl. S kouřem se snášel i jemný popílek šedavé barvy a pokrýval vězňům ruce a obličeje. Alexu Ehrenovi slzely oči a v ústech mu při jídle skřípaly mezi zuby jemné částičky popelu. Věděl, kde se kouř i popel berou, a žaludek se mu obracel a odmítal přijímat jídlo.*“¹⁸⁰

Podobně jako v *Zemi bez boha*, i v knize *Můj bratr dým* se proměňuje koncept času. Vlivem jeho nedostatku se stává drahocenným a téměř hmatatelným, protože člověk vidí na konec svého života. Oproti autorově prvotině je ještě více zdůrazněna kondenzace času. Vlivem nelidských podmínek se čas smršťuje. Lidé rychleji stárnou. Děti se stávají dříve dospělými, na dospělé doléhá stáří. „*V táboře byly ženy, které za tři měsíce zešedivěly a tváře měly plné vrásek. Chodily shrbené a ztratily měsíčky. Jako by měl každý den, uvědomila si Agnes, dopad jako celý rok.*“¹⁸¹ Pro Alexe se pojem času začne proměňovat, když si uvědomí, že nápis „SB 6“ na jeho ruce znamená smrt v plynových komorách za šest měsíců. Začne si uvědomovat, co všechno v životě nestihl. „*Ted' se stal čas čímsi hmatatelným, konkrétním předmětem, pokladem, který je nutno střežit a chránit jako vzácný majetek [...] Ale jak dny uplývaly z omezeného různence, litoval různých událostí, které nestihl prožít, knih, které nepřečetl, míst, která nenavštívil, dívek, s kterými se nepomiloval, protože věděl, že to vše je pro něho nenávratně ztraceno.*“¹⁸²

Na rozdíl od *Země bez boha*, ve které není pro lásku prostor, v knize *Můj bratr dým* se láska objevuje. Alex Ehren naváže milostný vztah s malířkou Lízou. Láska sice dokáže Alexe přivést na jiné myšlenky, zároveň mu však způsobuje starosti, jelikož se o

¹⁸⁰ KRAUS 1993, s. 108.

¹⁸¹ KRAUS 1993, s. 43.

¹⁸² KRAUS 1993, s. 41.

Lízu neustále strachuje. Z jejich vztahu vyvstane otázka, co je člověk ochotný udělat pro lásku. Zatímco Alex by pro ni byl ochotný položit život, Líza hledí na jejich vztah s větším odstupem. Uvědomuje si, že jejich vztah nemá perspektivu. Líza Alexe opouští, aby se dostala na lepší pozici a zachránila si tím život.

Zásadním motivem knihy je otázka nebytí. Pro postavy je obtížné přijmout myšlenku, že zemřou bez jakékoliv upomínky na jejich život. Jejich existence se jim jeví být bezúčelná, když po sobě po sobě nemají možnost nic zanechat. Z toho důvodu Alex Ehren společně se svými přáteli píše deník, jehož prostřednictvím je převyprávěn celý příběh. „*Rozhodli jsme se psát deník a vytvořit tak spojení se světem a časem. Byli jsme jako kámen vržený do vesmíru, neznající času, zapomenutý a zoufale osamocený. Ale doufali jsme, že necháme-li po sobě alespoň stopu, nezmizíme z lidské paměti jako slova odváta větrem nebo písmena psaná na vodu*“¹⁸³ Vytvořením deníku se zapíše do historie, což jim v jistém ohledu umožní existovat. Z toho důvodu se vypravěč z první kapitoly rozhodne po letech otevřít staré rány holocaustového utrpení a chce vypovídat o lidech, kteří neměli možnost žít. Cítí se vinen, neboť mu bylo umožněno žít, zatímco většině bylo dáno zemřít. Výpovědi o jejich životě je vypravěč „znovuoživí“ a splatí jim tak svůj dluh. V tomto ohledu vidí Halamová východisko románu – „*snažit se pochopit masové holocaustové vyvražďování a splatit dluh mrtvým, tedy podat svědectví o jejich životě a smrti.*“¹⁸⁴

Nabízí se otázka, z jakého důvodu Ota B. Kraus napsal dvě variace na tentýž námět. Je důležité pokoušet se číst s jakým záměrem byly psány. *Země bez boha* se snaží vypovídat o holocaustovém utrpení pomocí metafory, jež čtenáři umožňuje prožít nesdělitelné utrpení holocaustu. Oproti tomu kniha *Můj bratr dým* se prostřednictvím žánru fiktivního deníku pokouší vytvořit dojem autentičnosti sdělení, aby informovala o utrpení a životě lidí v koncentračním táboře.¹⁸⁵ Obě díla tak přináší možnost hlubšího zamyšlení nad holocaustovým utrpením z trochu jiné perspektivy a nelze je vzájemně nahradit.

¹⁸³ KRAUS 1993, s. 7.

¹⁸⁴ HALAMOVÁ 2015, s. 177.

¹⁸⁵ HALAMOVÁ 2015, s. 181.

Vítr z hor

Kniha *Vítr z hor* je v pořadí druhou knihou, kterou za svůj život Ota B. Kraus napsal. Zároveň se jedná o poslední knihu psanou v češtině. Zbylá díla psal autor v angličtině, jež se stala jeho druhým „rodným“ jazykem.¹⁸⁶ Ačkoliv byla kniha napsána v češtině, Kraus si byl vědom, že jeho literární čeština v zahraničí ztratila na své někdejší vytříbenosti. Román proto s jeho souhlasem textově upravil Michal Stránský.¹⁸⁷

Vítr z hor je první autorovou knihou, která pojednává o životě v kibucu. Čerpá z Krausových osobních zkušeností z kibucu Givat Chaim, kde Krausovi žili od roku 1950. Dílo mělo poměrně problematický vznik, jelikož kritizovalo některé aspekty života v kibucu. Román nebyl přijat kladně a kibucnické nakladatelství se rozhodlo, že jej nevydá. I přesto chtěl Kraus knihu publikovat. Nebylo však možné žít v kibucu a vydat ji v jiném nakladatelství. Krausovi proto neměli na výběr a rozhodli se v roce 1957 z kibucu odejít. *Vítr z hor* byl později publikován nakladatelstvím Hadar.¹⁸⁸

Ota B. Kraus je jedním z prvních autorů, kteří českému čtenáři umožnili nahlédnout do poměrně uzavřeného prostředí kibucu.¹⁸⁹ Ve svém doslovu ke knize uvádí Kraus informace, jež pomáhají přiblížit historicko-politické pozadí knihy. Popisuje válku mezi Izraelem a arabskými zeměmi mezi lety 1948-1949.¹⁹⁰ Izraelské vítězství znamenalo pro mnoho Arabů ztrátu domova. Od května 1948 až do začátku padesátých let vzrostl počet židovských občanů Izraele z 650 000 na 1 400 000. Značný nárůst obyvatel byl problematický. Nejednalo se pouze o někdejší vězně koncentračních táborů, ale také židovské utečence z Iráku, Sýrie, Jemenu nebo severní Afriky. Noví občané mluvili rozdílnými jazyky, měli odlišné kulturní zázemí a jejich soužití proto nebylo snadné. Mnoho z přistěhovalců se rozhodlo žít v kolektivních osadách – v kibucech.¹⁹¹

Členové kibucu se každý týden scházeli na valné hromadě, kde se rozhodovalo o veřejných záležitostech. Kibuc se staral o veškeré potřeby členů – o ošacení, potravu,

¹⁸⁶ HOLÝ 2016, s. 746.

¹⁸⁷ STRÁNSKÝ 2000.

¹⁸⁸ KRAUSOVÁ 2010.

¹⁸⁹ HOLÝ 2016, s. 746.

¹⁹⁰ KRAUS 1991, s. 227.

¹⁹¹ KRAUS 1991, s. 228.

lékařskou pomoc nebo bydlení. Člen kibucu tak nepotřeboval téměř žádné peníze.¹⁹² Nikdo nevlastnil soukromý majetek a od každého se očekávalo, že bude přispívat do společného vlastnictví podle svých možností. Muži a ženy měli stejná práva a povinnosti. Jejich děti byly od narození v dětských domovech, kde se o ně starala vychovatelka. Kraus také v doslovu popisuje útoky Arabů, jimž musely čelit kibucy nacházející se na hranicích. Kibucníci proto žili za ploty z ostnatého drátu a jejich děti spaly v podzemních krytech.¹⁹³ Kibucnická hnutí věřila na národní obrodu a hodnotu práce. Problém spočíval v tom, že Židé nesměli po staletí vlastnit půdu a v jejich řadách tak bylo nepoměrně mnoho intelektuálů a obchodníků, kteří neměli s fyzickou prací a zemědělstvím příliš velké zkušenosti.¹⁹⁴ Kraus píše, že ne každý byl schopen přizpůsobit se těmto podmínkám a mnoho z nich po čase kibuc opustilo. Důvodů pro odchod však bylo více. Kibucnické hnutí bylo do jisté míry idealistické a utopické. Ideály kibucu nebyly vždy dodržovány a vedení kibucu nemohlo změnit lidskou povahu.¹⁹⁵ O všech těchto aspektech Kraus v knize *Vítr z hor* pojednává.

Román se odehrává v padesátých letech v Horní Galileji. Děj souvisí s průkopnictvím a počátky kibucu. Obyvatelé musí čelit těžkým podmínkám divoké přírody, která je plná hor a údolí s bažinami. V příbězích jednotlivých postav jsou zachyceny výhody a nevýhody žití v kibucu. Kniha obsahuje mnoho kritických názorů. Asi nejvýraznější z nich je kritika výchovy dětí, kvůli níž kibucké vydavatelství odmítlo román vydat. Kritika výchovy je přítomna v příběhu Abigail, matky pěti dětí. Abigail je asi padesát let a pracuje v prádelně. Je jednou ze zakladatelek kibucu a zhlíží se v dělnické myšlence. Je hrdá na svou pracovitost a přeje si, aby její děti byly taky takové. „*Zlo je nepracovat a žít z druhých, rozumíš, nepracovat a žít z druhých, to je zlo. A pokud jde o děti, každý přece ví, že nikde se nevychovávej dělnické děti líp než v kibucu. Nikde na světě je nevychovávej líp. A není o čem mluvit.*“¹⁹⁶ Abigail má syna Erana, který se od ostatních dětí liší. Podle Abigail není dostatečně houževnatý. Nerad si hraje venku s ostatními dětmi. Raději je doma o samotě a studuje biologii. Abigail je z Erana nešťastná, jelikož nespĺňuje její představu dělnické mládeže. Potlačuje přirozenost svého syna a přeje si jej změnit tvrdou výchovou.

¹⁹² KRAUS 1991, s. 229.

¹⁹³ KRAUS 1991, s. 229.

¹⁹⁴ Ibid., s. 228.

¹⁹⁵ Ibid., s. 229.

¹⁹⁶ KRAUS 1991, s. 24.

Postoj Abigail lze převést na všeobecný názor kibucu, který nestojí o dialog. Lidé jsou zatvrzelí ve svých názorech a nehodlají je měnit. Snaží se odlišit od všeho, co je konvenční nebo měšťácké, přestože jejich názor nemusí být správný. Na příběhu Erana lze vidět, jakým způsobem kibuc pohlíží na lidi. Nedbají na osobnost dětí. Ke všem přistupují stejným způsobem a opomíjí individuální přístup. Snaží se vychovat dělníky, kteří se od sebe nebudou ničím lišit a jakákoliv odchylka od normy je nežádoucí.

Jednoho večera v kibucu vypukne požár. Eran má z tohoto zážitku šok. Jeho matka ho najde a uvědomí si, že se její syn stal choromyslným. Abigail viní z duševní nemoci svého syna způsob, jakým se v kibucu starají o děti. Domnívá se, že kdyby její dítě nevyrostlo v dětském domově, mohla by mu pomoci. Abigail si uvědomí, že i její přístup k výchově nebyl správný. Kdyby nebyla příliš tvrdá ve výchově a brala svého syna takového, jaký je, možná by se duševní nemoc neprojevila.

„Dítě potřebuje lásku, potřebuje mít kolem sebe mámu a tátu, když se v noci probudí z děsivého snu. Potřebuje někoho, ke komu by si vlezlo do teplé postele, je to hřích držet děti v dětském domově, i když tam mají školenou ošetřovatelku a plno hraček. Dítě se musí držet v náručí, musí se s ním laskat, dotýkat se ho rukama i pusou, protože rozdělit dítě od mámy, to je proti Pánubohu i proti přírodě!“

„Co to povídáš?“ zhrzil se Jecheskiel, „naše výchova dětí je přece nejlepší na světě. Máš pět dětí a z toho jsou čtyři v pořádku, tak co chceš?“

„Taky mám pět prstů,“ zvolala a zvedla ruku do výše, „když se do jednoho říznu, tak co mi pomůže, že mi ze čtyř neteče krev? [...] Co na tom, že byl Eran jiný než ostatní? Lidi nejsou přece ze dřeva a nedaj se vyrábět ve fabrice. S lidma se nemaj dělat pokusy!“¹⁹⁷

Vyprávění poukazuje na to, že není přirozené, aby děti vyrůstaly samy bez svých rodičů v dětských domovech.

Kniha také kritizuje kolektivní výchovu dětí. Děti v kibucu vyrůstaly ve skupině a nikdy neměly soukromí. Eliševa, pracovnice na ovocné plantáži, popisuje, jaké bylo její dětství: *„Od malička byli ve skupinách spolu. Hráli si spolu, jedli spolu, spali ve společné místnosti. Vždycky ve skupině mnoha dětí a vždycky byl někdo v blízkosti.“*

¹⁹⁷ KRAUS 1991, s. 206-207.

Nikdy nebyli sami, nic nemohli mít jen pro sebe. Každá dětská radost i bolest byly otevřené, stále tu byly něčí oči a uši. “¹⁹⁸

Některými nařízeními trpí i dospělí. Život v kibucu je už tak obtížný kvůli obtížné práci. Kibuc ale rozhoduje i o tom, co budou lidé dělat ve svém volném čase. Volnočasové aktivity jsou jasně stanovené, repetitivní a monotónní. Tímto problémem trpí i tak oddaná dělnice jako Abigail. Celý život propracovala a jako žena ještě musí dělat všechny domácí práce, aniž by jí její manžel pomohl. Nemá žádný čas pro sebe. Má pocit, že jí život protekl mezi prsty v každodenním stereotypu. Cítí se stará a nemá sílu něco dohánět. Má to štěstí, že alespoň věří v dělnictví. Ti, kteří se s tímto světonázorem neztotožňují, trpí ještě víc. Lidé nemohou dělat to, co by chtěli a jejich povinností je řídit se ostatními. Musí se tedy vzdát části své osobnosti, aby se mohli zařadit do společnosti kibucu.

Obyvatelé kibucu nemají pod kontrolou svůj čas, ale ani majetek. Jsou podráždění, že jim nic nepatří. Kolektivní vlastnictví vadí také Abigail. Před jejím domem se nachází pár metrů čtverečních, které patří jenom jí. Je to malý kousek půdy, o který se nemusí s nikým dělit. Abigail je talentovaná na pěstování květin. Na svém malém pozemku si může dělat co chce a je jen na ní, jaké květiny si zde vypěstuje. Podobně to mají i ostatní obyvatelé kibucu. Na prostoru před svým domovem si alespoň symbolicky vynahrazují to, že plně nerozhodují o svých životech a majetku.

Kraus k těmto problémům přistupuje politicky. Ačkoliv kibuc otevřeně kritizuje, snaží se jej také ospravedlnit. Kibuc byl v té době v průkopnických počátcích a je obtížné vytvořit něco revolučního, aniž by to nemělo žádné nedostatky. „*Nevěděl, zda má pravdu nebo ne. Žil tady taková léta! Žil tu od založení kibucu a vždycky byly děti v dětských domovech a lidé věřili, že je to zrovna to nejlepší, co mohou svým dětem poskytnout. Přišli do země z Ruska, přišli plni revolučních nápadů, jak žít z plodů své práce, jak změnit svět, jak jednou provždy vyřešit židovskou otázku, a jak vychovat z dětí šťastnější lidi. Zamítali vše, co bylo tradiční a staré, rodinu, soukromý majetek, náboženství a formální výchovu.*“¹⁹⁹

Knih *Vítr z hor* vyzdvihuje i některé pozitivní aspekty kibucu. Jedním z nich je manželství. Manželský svazek v kibucu nemá takovou váhu. Více záleží na vztahu mezi

¹⁹⁸ KRAUS 1991, s. 72.

¹⁹⁹ KRAUS 1991, s. 207.

dvěma lidmi. V případě, že spolu manželé již nejsou šťastní, nic je společně neváže, jelikož nikdo nevlastní žádný majetek a děti s rodiči stejně nežijí. „*V kibucu se vzdali manželství. Věřili, že manželství je přežitok, a že dva lidé, kteří se milují a kteří chtějí spolu žít, mají právo být rodina bez formalit svatby. Když se třeba po nějakém čase rozhodli svazek rozpustit a žít s jiným partnerem, prostě opustili společný pokoj. Bylo jednoduché založit rodinu a stejně jednoduché bylo se rozejít. Nevlastnili žádný majetek, nebylo se oč dělit, a jejich děti žily tak jako tak v dětských domovech.*“²⁰⁰

Dalším aspektem, který některé postavy shledávají pozitivním, je fakt, že se kibuc stará o téměř všechny potřeby svých obyvatel včetně stravy, ošacení, bytu nebo kultury. Lidé se nemusí bát o materiální nouzi, protože kibuc vše zařídí. Tyto výhody kibucu vidí i Doktor. Vyhovuje mu, že se nemusí hnát za penězi a o spoustu věcí se nemusí starat. Kibuc pro něj představuje pohodlné žití.

Hlavním motivem knihy je nemožnost porozumění s druhými. Ačkoliv se obyvatelé kibucu snaží vytvořit nový domov, jejich úsilí je neúspěšné, neboť každý z nich je příliš odlišný. Neporozumění obyvatel pramení z rozdílné zkušenosti, povahy, národnosti či rozdílných politických názorů. Kniha zobrazuje vztahy jedinců, kteří spolu nemohou vyjít ze všech těchto důvodů. Vztahy mezi jednotlivci se zdají být malicherné, ale v součtu vytvářejí nesoulad celého kibucu.

Prvním z takových vztahů je manželství Jišai a Miriamy. Jišai je mladý zemědělec, který se v kibucu narodil. Má rád svoji práci a touží po klidném rodinném životě v kibucu. Bezhlavě miluje svou ženu a dítě. Ve vztazích je upřímný a čestný. Jeho žena Miriama je jiného ražení. Narodila se v Evropě, kde ji zastihla válka. Přišla do kibucu, aby zde našla útočiště. Zpočátku byla ráda, že v kibucu našla domov, ale později jí začaly chybět věci, na které byla zvyklá z Evropy. Chybí jí kontakt s lidmi, hudba, tanec, poezie apod. Její manžel toto nechápe. Jišai přijde Miriamě příliš mělký. Nezajímá ho kultura a nerozumí jí. „*Věděla, že je hezká, a chtěla z toho něco mít. Ale on byl stále vedle, vážný a zrzavý, a hlídal ji jako pes. Viděl jen to, co si mohl ohmatat těma velkýma rukama, nic víc.*“²⁰¹ Miriamu navíc obtěžuje životní rytmus kibucu. Každý den je stejný a její práce ji nenaplnuje. „*Připadala si jak ve vězení zamřížovaném jednotvárností. Stále měla pocit, že jí něco uniká, že o něco přichází, že jí život klouže*

²⁰⁰ KRAUS 1991, s. 213.

²⁰¹ KRAUS 1991, s. 83.

*mezi prsty.*²⁰² Kvůli této duševní prázdnotě si Miriama najde milence. Jišai si je vědom, že své ženě nedostačuje a snaží se to změnit. Nemůže však změnit svou podstatu. Odmítá si přiznat, že by ho jeho manželka mohla podvádět. Když prohlédne, je ochoten své ženě odpustit. Miriam již ve vztahu s Jišaiem pokračovat nechce a z kibucu odchází nadobro. Jišai stále doufá, že se Miriam vrátí, ale nakonec procitne a naváže vztah s podobně smýšlející ženou, která také pracuje v zemědělství. Na vztahu Jišai a Miriamy je tak ukázána neslučitelnost dvou různých mentalit. Jejich kulturní zázemí a odlišné povahy jim neumožňují společně fungovat a jejich vztah končí tragicky.

Dalším důvodem pro nemožnost porozumění mezi obyvateli kibucu jsou politické rozepře. V kibucu se vytvářejí dvě strany. Jedna je zaměřená levicově a spolupracuje s hlavním městem. Pravicová usiluje o to, aby se kibuc osamostatnil a stal se „státem ve státě“. Levicová strana má výhodu, protože kontroluje nově příchozí obyvatele a v hlasování si tak může snáze prosadit své, jelikož vždy přehlasuje menšinovou pravici. Pravicová strana chce změnit nepoměr sil a tento spor vyústí v rozdělení kibucu. Pravicová strana si vystaví úplně novou část kibucu. Vyprávění poukazuje na to, jak tento „pouhý“ politický spor zasahuje do života jednotlivých lidí. Nathan a Dora jsou věrnými partnery. Během let se milují čím dál více a jejich vztah roste do klidného přátelství. Ačkoliv mají odlišné názory, jeden druhého respektují. Jak se situace na valné hromadě vyostruje, tak se stupňuje i spor mezi Nathanem a Dorou. Již se nedokáží na ničem shodnout a každý si neústupně stojí za svým. Jejich pře vede k rozdělení celé rodiny. Každý z rodičů si ponechá jedno dítě a Dora odchází do nového kibucu. Prostřednictvím zobrazení jedince je tedy dosaženo výpovědi o celé společnosti. Jak píše Hříbková, kniha tímto způsobem také předkládá úvahu o možné budoucí válce Židů proti Židům.²⁰³

„Usmála se a řekla:

„Z mých dětí nebudou komunisti. Z mých dětí ne!“

[...]

Tak Dora se od něj odstěhuje a bude žít v novém kibucu. Bude pár set metrů od něho, bude tam s jedním dítětem a on zůstane s druhým tady. Občas se navštíví, jako cizí lidé. Někdy snad u ní zůstane přes noc. Bylo to nesmyslné a pitomé. Chyběl tomu rozum,

²⁰² KRAUS 1991, s. 26.

²⁰³ HOLÝ 2016, s. 744.

chyběl tomu účel. Nathan zvedl ruce a chytil se za hlavu. Pak se dal do smíchu, smál se posměšně a zlostně. Chechtal se. Posmíval se svému rozbitému manželství s učitelkou Dorou. A pak se náhle přestal smát a projela jím podivná myšlenka: co když jednou budou po sobě moje děti střílet? Nemohl se jí zbavit. Vězela v něm jako ostrý nůž.²⁰⁴

Román také poukazuje na to, že není možné zůstat nestranným. Spor je nevyhnutelný i pro ty, co se o politiku nezajímají. Na Mordechajovi je ukázán neutrální názor obyčejných lidí, kteří nechtějí nic měnit. Nechtějí být extrémní a přejí si zachovat dosavadní styl života. Nátlak společnosti však způsobuje, že se člověk někam přiklonit musí.

„To znamená,“ dodal po chvíli, „že třeba můj soused už není kamarád, protože nepodepsal kus papíru jako já?“

„Právě tak!“ řekl Doktor.

„Ale když von je pořád stejnej,“ namítl Mordechaj, „a já jsem taky stejnej. Tak co se změnilo?“

Doktor si obloukem odplivl a plácl Mordechaje přes rameno:

„Co se změnilo? Člověče, co se změnilo? Všechno, protože ani ty ani tvůj soused už nejste lidi, ale součástí jedný nebo druhý pŭlky, rozumíš?“

Mordechaj stál a přemýšlel. Chvilku to trvalo, než se odhodlal a řekl:

„Nerozumím!“²⁰⁵

V díle to není explicitně řečeno, ale kniha se pravděpodobně přiklání k levicovému stanovisku a odmítá radikální pravici.

„Blbci o tom píšou celý knihy,“ řekl a zašklebil se, „povídám blbci, protože se to dá říct jednou větou, rozumíš?“ [...] „Jeden nebude vycucávat druhýho, to je sociálismus, rozumíš, chlapečku, rozumíš?“

Jišai polkl a zeptal se nezvykle silným hlasem:

„A co ti druzí, ti, co nám nadávají, že jsme komunisti? Ty jsou taky sociálisti?“

Saba si odkašlal, sedl si na židli a zamával rukou sevřenou v pěst.

„Sociálismus, to je jen jedna věta, slyšíš, jedna věta. A kdo podle ní žije, ten je socialista. A kdo ne, je lump.“²⁰⁶

²⁰⁴ KRAUS 1991, s. 141.

²⁰⁵ KRAUS 1991, s. 81.

²⁰⁶ KRAUS 1991, s. 119.

Spolužití obyvatel je také znesnadněno národnostní odlišností. V kibucu se mísí Židé z různých částí Evropy či Afriky. Odlišné kulturní prostředí a neznalost jazyka jsou překážkou ve vzájemném porozumění. Rozdíly mezi odlišnými národnostmi nejvíce pociťuje Ašer, přistěhovalec z Persie. Je si vědom své odlišnosti a přeje si být stejný jako ostatní, aby zapadl do kolektivu. Vyvíjí velké úsilí, aby se naučil jazyk a místní zvyklosti, ale příliš se mu nedaří, jelikož dělá něco, co pro něj není přirozené. Jí potravu, která se mu hnusí. Musí změnit svůj životní rytmus a pracovat ve dny, kdy Peršané obvykle odpočívají. Přestože se snaží zapojit do rozhovoru s ostatními, nikdo se s ním nebaví. Ašer si chování druhých mylně vyloží jako diskriminaci kvůli odlišné barvě pleti. Ve skutečnosti jde spíše o jazykovou bariéru. Ostatní neví, jak a o čem by s ním hovořili. Vedení kibucu dokonce Ašerovi nabídne, aby se staral o nově příchozí z Persie. Tato práce Ašera naplňuje, ale nemůže se zbavit pocitu, že na něj ostatní pohlíží odlišně. Živí v sobě představu, že ho ostatní nemají rádi kvůli jeho národnosti a barvě pleti. Ašer nakonec v důsledku osobní frustrace zapálí nově postavený kibuc. Ašerův příběh vyjadřuje obtížnost asimilace různých národností a kultur.

Výrazným motivem románu je domov, resp. jeho absence. Jak píše Hodrová, domov není pro postavu 20. století ničím samozřejmým. Je něčím stále hledaným, nejistým a unikajícím. Domov neskýtá „*nic z blah a jistot domova a postava je v něm de facto „podnájemníkem“, osamělým cizincem [...] Postava nemá ani onen jiný, metafyzický „domov“, symbol její zakotvenosti v bytí, sepětí s bytím.*“²⁰⁷ Přestože se postavy v knize *Vítr z hor* snaží vybudovat nový domov, kibuc se nezdá být oním metafyzickým „domovem“. Na novém místě se snaží najít své kořeny, ale tato snaha je neúspěšná. Často hledí k dalšímu místu, které by jim tuto potřebu domova mohlo poskytnout. Sní o místě, jímž by mohli zastřešit svou existenci. Takovou postavou je i Mordechaj. V retrospektivě vzpomíná na své mládí, kdy se zhlédl ve vizionářské myšlence kibucu. Po střetu s rodiči odchází z nespécifikovaného města (pravděpodobně v Evropě) do prostředí kibucu. Na svůj starý domov nevzpomíná se sentimentem, protože se zde domov nenacházel. Když byl v místě svého dětství, myslel na vysněné místo v kibucu. Ve chvíli, kdy Mordechaj kibucu dosáhne, uvědomí si, že ani zde domov nenachází. Jeho novým ideálem se stane Jeruzalém, kam čas od času jezdí na dovolenou. Do Jeruzaléma se však neodstěhuje, neboť tuší, že by se situace opakovala.

²⁰⁷ HODROVÁ 2001, s. 667.

Rozhodne se proto zůstat v kibucu, který mu dává potřebné zázemí a žije v iluzi vzdáleného domova v Jeruzalémě.

Další postavou, která nemá domov je Doktor. Na rozdíl od Mordechaje, Doktor o domov neusiluje. Za války utekl před Němci. Musel si změnit jméno, povolání a naučil se chovat tak, aby přežil. Nezáleží mu proto na vysokých ideálech nebo politice. Je pro něj zásadní, aby se měl dobře. Kvůli této jeho vlastnosti také odchází z kibucu. Vedení mu nabídne práci ve městě a on ji přijme, protože za ni dostane více peněz. Když dosáhne jistoty, majetku a všeho, co kdy chtěl, uvědomí si, že je jeho duševní život prázdný. Doktor si neuvědomuje, že nějaký domov chce nebo že nějaký domov má, dokud o něj nepřijde. Přál by si vrátit se, ale není to možné, jelikož ho lidé odsuzují za to, že odešel pro peníze a úspěch.

V doktorově příběhu můžeme sledovat motiv války, který se v knize okrajově objevuje. Jak píše Hříbková, válka se v próze neobjevuje přímo. Většinou je přítomna ve formě vzpomínek, když postavy vypráví o své minulosti v Evropě.²⁰⁸ Takto o svém životě před válkou hovoří Miriam, nevěrná manželka Jišaie:

„Jsou na světě horší věci, než je oheň,“ řekl Doktor.

Stála tiše a dívala se na rudé nebe. Pak ji něco přimělo k mluvení, něco, co bylo silnější než ona. Pokračovala trhaně:

„Já vím, to, co zůstane po ohni. Popel a spáleniště.“

„Tys byla za války v lágru, viď?“ pochopil Doktor.

Stála nehnutě jako kámen, útlá ve světlých šatech a s tváří ozářenou ohněm, který zhasínal a znovu vyskakoval v nárazech větru z hor.

„Tři roky,“ odpověděla, „Terezín, Osvětim a Belsen. Tady to nikdo nechápe, nikdo tomu nerozumí a ani nemůže,“ povídala vyschlým hlasem. „Zpočátku jsem se pokusila vyprávět, ale dívali se na mě divně a s jakýmsi pohrdáním. Jak jste mohli jít na smrt bez boje, bez odporu, jako ovce? To víš, tady se bojovalo, tady byli hrdinové, co zvítězili ve válce, zatímco my jsme se nechali vraždit.“

Teď už Miriam mluvila volně a slova jí vybíhala z úst a hrnula se jako dlouho zadržovaná povodeň. Ústa měla tvrdá a hněvivá:

„Umřít je lehký, protože smrt je konečná. Ale těžký je žít! Vrátit se do pouště samoty, bez rodiny, bez přátel, bez kořenů a bez minulosti.“

²⁰⁸ HOLÝ 2016, s. 744.

Otočila se k Doktorovi a dodala úpěnlivě:

„Jak může člověk přežít tolik hrůzy? Bejt vystavenej smrti, den po dni, tejdnu po tejdnu, měsíce a roky bez obrany a nahej? Byla jen jedna cesta,“ říkala a lámala si prst o prst, „zavřít srdce do kamene, potlačit lidský cit, strach a zoufalství. Umřít zevnitř a žít jen navenek!“²⁰⁹

U antagonistické Miriam se ukáže, že její chování je ovlivněno traumatem z války, které ve čtenáři vzbuzuje pochopení a její chování je do jisté míry omluveno. V tomto případě se jedná o dlouho potlačovanou vzpomínku, nikoliv však z osobní vůle, ale z vůle okolí. Kraus se tímto způsobem snaží přiblížit situaci Židů, kteří přežili koncentrační tábor a snažili se začít nový život v nově vzniklém státě, kde nebyli přijímáni s otevřenou náručí. Jak již bylo zmíněno, často na ně pohlíželi jako na „ovce“, které se žádným způsobem nebránily.²¹⁰ Izraelští kibucníci přirovnávali situaci v Evropě se svými zkušenostmi z osobně prožitých válečných konfliktů s Araby.²¹¹

V náznacích se také projevuje izraelsko-arabský konflikt. Arabové byli nuceni opustit oblasti, které byly přiděleny Státu Izrael. Židé tak zčásti obsadili cizí rodnou půdu a získali lepší podmínky, než které měli Arabové před nimi. Obyvatelé kibucu přišli k již hotové věci a mohli sklízet úrodu, kterou zasel někdo jiný.²¹²

„Olivový kerem [olivový sad] byl starý a rozlehlý. Byl zde dávno před jejich příchodem, vysazený a ošetřovaný zaniklou arabskou vesnicí, a kibuc jej dostal už vzrostlý a plodící.“²¹³

„Kolem kibucu se táhl drátěný plot. Byl tu ještě z dob, kdy kolem dokola seděli Arabové a bylo třeba hlídat každý kousek dřeva, každé nářadí před krádeží.“²¹⁴

V průběhu knihy se několikrát opakuje motiv snu. Téměř všechny postavy o něčem sní a vkládají do svého snu veškerou naději. Vyprávění je k postavám nemilosrdné a většina přání zůstává nevyplněna nebo končí tragicky. Tím autor poukazuje na své všeobecné přesvědčení, jež odmítá víru v zázraky.²¹⁵ Přání se nevyplní Jišaiovi, který bezhlavě věří tomu, že se jeho nevěrná manželka vrátí zpátky.

²⁰⁹ KRAUS 1991, s. 186.

²¹⁰ HOLÝ 2016, s. 745.

²¹¹ HOLÝ 2016, s. 744.

²¹² HOLÝ 2016, s. 750-751.

²¹³ KRAUS 1991, s. 15.

²¹⁴ KRAUS 1991, s. 97.

²¹⁵ HOLÝ 2016, s. 742.

Abigail zase doufá, že její nejmladší syn bude jako ostatní děti. Na své zahrádce objeví květiny, které jsou ve špatném stavu. Abigail si řekne, že jestli bude schopna tyto květiny vypěstovat, bude moci vychovat i svého syna, aby byl normální. To se jí nepovede a její syn se stane choromyslným. Celý její život se upíná k jedné věci, která ve výsledku končí tragicky. Jediný, komu se jeho sny vyplní, je truhlář Juval. Celý svůj život věnoval výrobě dřevěných figurek. Jeho snem je vystavovat své výrobky v galerii. To se mu nakonec podaří. Jeho výrobky mají úspěch a stane se uznávaným umělcem. Juval však neví, zda se touto cestou měl dát. Kvůli svému umění přišel o všechno. Celý život je osamělý, nemá téměř žádné přátele a nezaložil rodinu. Svůj úspěch si dlouho neužije, jelikož je nemocný a při vytváření svého posledního díla zemře. Je tedy otázkou, za jakou cenu se jeho sen vyplní. Juval dojde k závěru, že jeho život smysl měl. Je však na čtenáři, aby zvážil, zda to tak opravdu je.

V postavě Juvala je přítomná samota. Většina postav se v cítí v nějakém smyslu osamocena. Juval prožívá osobní samotu, jelikož nemá žádné přátele, s kterými by se mohl vídat. Jišai je sice ženatý se svou ženou Miriam, ale oba dva se v manželství cítí osamoceni, neboť jeden druhému nedává to, co by potřeboval. Jišai po Miriam požaduje jistotu a lásku, zatímco Miriam ke svému životu potřebuje kulturu a společnost. Ani jeden není schopen vyhovět svému partnerovi a cítí se, že jsou na vše sami. Jejich osobní odlišnost jim neumožňuje být spolu. Peršan Ašer se cítí sám, protože neumí mluvit hebrejsky. Přestože by se s ním ostatní byli ochotni bavit, on s nimi ne, protože je mezi nimi jazyková bariéra. Ašerova samota je způsobena odlišným kulturním pozadím. Asi nejžalostnější je samota Nathana a Dory, kteří by spolu mohli být šťastní, ale nejsou schopni opustit své politické stanovisko. Všechny tyto osobní tragédie poukazují na krizi celého kibucu, který se ve svých počátcích musel vypořádávat s mnoha nedostatky.

V r. 1990 Kraus napsal doslov k českému vydání knihy, v němž čtenáře informuje o situaci kibucu konce osmdesátých let, která není tak dramatická jako ve svých počátcích. Zásady zůstaly stejné, ale dosahuje se jich jinými prostředky.²¹⁶ Děti již nežijí v dětských domovech a je jim umožněno studovat mimo kibuc. Dochází

²¹⁶ KRAUS 1991, s. 229.

k liberalizaci a uvolnění přísného komunálního života, o kterém kniha *Vítr z hor* pojednává.²¹⁷

Všechny tři dříve uvedené knihy (*Země bez Boha, Můj bratr dým, Vítr z hor*) váže dohromady motiv identity. V případě knih s tematikou holocaustu se jedná o proces ztráty identity, příp. o snahu zachovat si svou identitu na místě jako je koncentrační tábor. *Vítr z hor* se v tomto ohledu zdá být „pokračováním“, neboť lidé již byli zbaveni svého „starého života“. Tato ztráta má být kompenzována nalezením nového domova, kterým by mohli zastřešit svou identitu, v prostoru, kam Židé etnicky patří. Obyvatelé kibucu se domnívají, že budou moci v Izraeli nalézt nejenom skutečný domov, ale i metafyzický. Minulost však proniká i do tohoto prostoru a neumožňuje obyvatelům žít v harmonii. Jejich minulost, odlišná kulturní identita v minulém životě a často také tragická zkušenost s holocaustem přináší nesvár do utopické vize světa, což musí vést ke krachu tohoto konceptu.

²¹⁷ KRAUS 1991, s. 230.

Vepři ve při

Vepři ve při je prvním dílem, které Ota B. Kraus napsal v angličtině.²¹⁸ Z anglického originálu jej přeložil autorův přítel Pavel Stránský. Rukopis knihy měl pracovní titul *Tel Kotzim* (Bodlákový vrch). Kraus se nakonec společně s překladatelem shodl na názvu *Vepři ve při*. Stránský na webové stránce holocaust.cz o jejich spolupráci uvedl: „*Oba jsme byli naladěni na stejnou tóninu česko-židovského humoru, zčásti sebeironizujícího, zčásti černého, v tomto ladění byl Tel Kotzim napsán a díky této sdílené podobě humoru i přeložen.*“²¹⁹ Kniha vyšla v roce 1993 v nakladatelství Ivo Železný.

Dílo z velké části čerpá z autorova osobního života. Děj se opět odehrává v prostředí kibucu, kde Krausovi žili sedm let. Hlavní postava má navíc podobné zkušenosti jako Ota B. Kraus. Dita Krausová píše, že její manžel v kibucu pracoval v kuchyni, kde myl nádobí. Poté se z něj stal hygienik a následně učitel angličtiny.²²⁰ Totožnými zaměstnáními prochází také hlavní hrdina románu.

Na rozdíl od vážného pojetí knihy *Vítr z hor* je román *Vepři ve při* humoristický. Obsahuje mnoho groteskních příběhů, ironie a černého humoru. Každá kapitola je uvedena krátkým textem, který předznamenává, co se v dané kapitole bude dít. Čtenář má možnost domýšlet, jaký význam se skrývá za danou úvodní větou kapitoly. Téměř vždy se jedná o absurdní souvislost a vzniká tak komický efekt. Časoprostor vyprávění je totožný s knihou *Vítr z hor*. Příběh se odehrává v 50. letech v Horní Galileji. Vzhledem k tomu, že je děj zasazen do izraelského prostředí, odpovídá tomu i slovník díla, který obsahuje mnoho termínů z židovské historie. Autor také často odkazuje na kánon světových literárních děl. Ve vyprávění tak můžeme narazit na aluze z děl Shakespeara, Ibsena nebo Kafky.

Jak píše Hříbková, postavy se podobají tradičním figurám z komedií. Součástí příběhu je např. mladý zamilovaný muž, nevěrná žena a podváděný manžel, lenoch, jedlík či nevrlý stařec. Postavy mají neobvyklá jména, jež odhalují základní charakteristiky daných postav.²²¹ V románu jsme tak seznámeni s Rubenem

²¹⁸ STRÁNSKÝ 2000.

²¹⁹ STRÁNSKÝ 2000.

²²⁰ KRAUSOVÁ 2010.

²²¹ HOLÝ 2016, s. 744.

Žuroblivkerem, milovníkem umění, Nissimem Papuchandem, protřelým donchuanem či Zerubavelem, zcestovalým námořníkem.

Pro autora je typický vševědoucí vypravěč. *Vepři ve při* je výjimkou (společně s některými povídkami v knize *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky* a částí románu *Můj bratr dým*), neboť se zde objevuje vypravěč intradiegetický. Subjektivnost vypravěče je patrná v mnoha situacích. Přestože se vypravěč na začátku zařekne, že bude příběh vyprávět pravdivě, své jednání se v příběhu snaží ospravedlnit. Vzbuzuje dojem, že jeho chování je v souladu s morálními hodnotami, zatímco lidé v jeho okolí je nedodržují. Argument druhé strany je mnohdy zveličován a názor vypravěče se zdá být nejracionálnější.

Vypravěč příběhu je zároveň hlavní postavou. Jedná se o vzdělaného českého intelektuála, který se odstěhuje do Izraele, aby realizoval svůj sionistický sen. Vyvíjí velké úsilí, aby ho tamní společnost přijala, ale tato snaha téměř vždy selhává. Ostatním členům kibucu neimponuje jeho vzdělání a byli by radši, kdyby byl zručnější ve fyzické práci. Hlavní hrdina je mnohokrát slovně napaden, zostuzen a ponížen. Nikdy však nedochází k vyhocení sporu, protože hlavní postava hledí na svět s růžovými brýlemi. Je naivní a potupu si nebere k srdci. V mnoha situacích si vůbec neuvědomuje, že jej ostatní ostrakizují.

Hlavní dějová linka se odehrává okolo sporu, jemuž se přezdívá *vepři ve při*. Obyvatelé kibucu mají nedostatek potravin. Jejich strava sestává z velké části ze zeleniny. Proto se rozhodnou, že vybudují chlívek, kde budou moct chovat prasata. Většině obyvatel se tento plán zamlouvá, ale pár jedinců s myšlenkou nesouhlasí. Někomu přijde nepatřičné, že chovají prasata ve svaté zemi. Jiným zase vadí, že jsou prasata nečistá a obávají se nemoci. Někteří jednoduše nemají rádi vepřové maso. Po určitém čase si lidé na vepře zvyknou a nedokáží si představit život bez nich. V kibucu se postupně vytvoří dvě opozice. Ti, kteří vepře odmítají, jsou přezdíváni *antisvině* a přívrženci chovu prasat zase *vepřomilové*. První ze zmíněných opozic je stále více vyhraněná a viní *vepřomily* ze všech negativních aspektů kibucu. Podle nich *vepři* mohou za to, že se připálila polévka, že se porouchal traktor nebo z toho, že uhodil náhlý mráz. Je na pováženu, do jaké míry je opozice *antisviní* extrémní, protože vypravěč je na straně *vepřomilů* a nedokáže na své protivníky nahlížet nezúčastněně. Tento spor je vyhocen při svátku Pesah. Obyvatelé kibucu se obávají, že se o chovu

prasat dozví místní rabín nebo zástupce Židovského národního fondu. Kdyby se tak stalo, veřejnost by se dozvěděla, že chovají prasata ve svaté zemi, a navíc by se zúžily jejich peněžní prostředky. Vepři se na oslavě svátku rozutečou a tajemství kibucu je prozrazeno. Tyto události ještě více rozdělí členy kibucu a jsou nuceni hlasovat o zrušení chlívků. Spor vede k rozdělení dosavadní jídelny. Pro *antisvině* má být vystavěna nová „košer“ jídelna. Při její výstavbě ale kibucu dojdou peníze a nemají prostředky na dokončení stavby. Aby získali peněžní prostředky, začnou prodávat vepře. Nakonec rozprodají celý vepřinec a jídelna přesto není dostavěna. Celý spor přestane mít smysl a příběh se stává absurdním.

Nejvýraznějším aspektem knihy je kritika kibucu. Na rozdíl od knihy *Vítr z hor*, v níž se autor pokoušel navázat dialog s kibucem a poukázat na některé negativní aspekty, *Vepři ve při* kritizuje kibuc mnohem otevřeněji. Prostřednictvím ironie a černého humoru autor poukazuje na nevhodný způsob vedení kibucu. Situace jsou vystupňovány do absurdních rovin. Komická rovina umožňuje románu kritizovat ještě intenzivněji, neboť vzbuzuje dojem, že kibuc ani nelze brát vážně.

Nejvíce jsou kritizovány pracovní podmínky kibucu. Kibucké prostředí nahlíží na všechny pracovníky stejným způsobem a opomíjí jejich osobní preference či odbornou zdatnost. Vedení kibucu přiděluje práci podle neurčitých kritérií, která nezohledňují názor svých pracovníků. To má mnoho negativních důsledků. Pracovníci nevykonávají svou práci řádně, jelikož nejsou motivováni prací, ke které by měli vztah. Své povolání navíc leckdy nedovedou provádět kvalitně, neboť nemají potřebné zkušenosti. Například hlavní hrdina příběhu přichází do kibucu a přeje si pracovat s vinnou révou. Má tuto práci rád a je v pěstování révy odborník. Jeho požadavek je zamítnut, přestože na poli s vinnou révou potřebují pracovní síly. Navzdory protestům dají hlavnímu hrdinovi práci v zeleninových zahradách.

Na tomto úryvku lze vidět, jakým způsobem kibuc plýtvá odborným potenciálem svých pracovníků:

„Amálie Dereková začala svou novou kariéru, když velitel kravína Peppo odešel do Asociace pro maso a mléko v Tel Avivu. [...] Srulik z kachní farmy nastoupil za něho v kravíně a Srulikovu práci převzal herec Fischbein, který právě pracoval jako zámečnický. Protože jsme se nemohli bez zámečnicka obejít, přemístil se zahradník Amos

do zámečnické dílny a náš pekař Menachem Mendl si vzal na starost květinové záhony, keře a trávníky. V důsledku čehož jsme byli bez pekaře. “²²²

V tomto případě je situace satiricky vystupňována do absurdnosti. Kibuc přesouvá odborné pracovníky v domněnku, že tím nahradí jednu chybějící pozici. Ve výsledku není žádná práce vykonávána kvalitně, protože ji nezastávají odborníci.

V důsledku frustrace mnoho pracovníků z kibucu odchází. Nenaplnuje je obtížná práce, ve které nemají dostatečnou praxi. Vedení se proto musí potýkat s nedostatkem zaměstnanců. Tento problém řeší tak, že prázdná místa přiřazuje již zaměstnaným pracovníkům. Obyvatelé nemohou svou práci vykonávat řádně, neboť jsou vyčerpaní a nemají na práci dostatek času. Hlavní hrdina tak v jednu chvíli zastává pozici umývače nádobí, hygienika, učitele angličtiny a organizátora svateb. Na žádnou z těchto pozic nemá aprobaci ani čas. Vykonávání těchto funkcí se mu přičí a ostatní obyvatelé kibucu mu dávají za vinu, že je nedělá dostatečně dobře.

Kibucký systém navíc odmítá jakékoli nové nápady a kreativní řešení, přestože jejich implementace by zjevně vylepšila stávající systém. Takto se snaží vypravěč vyřešit zdánlivě jednoduchý problém:

„Začneme od střechy a potom se pustíme do stěn. Podej mi hřebík!“

Vystoupil jsem na prázdnou bednu od pomerančů a podal jsem mu hřebík. Pak jsem z ní slezl a zase na ni vylezl. Trvalo to celé odpoledne. Srulik na střeše a já střídavě na bedně a z bedny. Po polední přestávce jsem přinesl dřevěnou bedýnku na nářadí.

„Co s tím?“

„Dal jsem do ní hřebíky,“ vysvětlil jsem mu. „Ušetříme tím čas.“

„Kdo se tě prosí, abys ušetřil čas?“

[...]

Odložil jsem bedýnku na nářadí, vylezl na bednu od pomerančů a podal mu hřebík. Pak jsem slezl pro další hřebík, vystoupil na bednu a podal mu ho.

Nazítří si Srulik vyžádal herce Fischbeina místo mne.

„Moc přemejšlí,“ zdůvodnil to Hugovi. „Potřebuju pracanta a žádnýho filozofa.““²²³

Tato malicherná situace je alegorií k složitějším problémům, které by s tímto přístupem byly jen obtížně řešitelné.

²²² KRAUS 1993, s. 98.

²²³ KRAUS 1993, s. 17.

Román také s nadsázkou hledí na izolovanost kibucu. Společnost osady je uzavřená a odmítá veškeré vnější vlivy, neboť upřímně věří, že koncept kibucu je nejlepším možným systémem. Kritika uzavřenosti kibucu je přítomna v příběhu poslance, který se společně s rodinou vydá do Buenos Aires, aby naverboval novou pracovní sílu na podřadné práce. Poslanec z ciziny posílá dopisy, v nichž popisuje vilu, ve které s rodinou bydlí, svého zahradníka, kuchaře, komornou nebo šoféra, jenž je vozí do opery na různé večírky. Poslanec tyto věci popisuje jako utrpení, které v zahraničí musí snášet. „*Klesáme na úroveň dekadentní buržoazie, abychom ji pozvedli k hodnotám dělnické třídy.*“²²⁴ Obyvatelé kibucu s poslancem soucítí a těší se, až přiveze novou pracovní sílu, která jim usnadní práci. Jednoho dne se poslanec vrátí a žádné nováčky s sebou nepřiveze. Naopak jedna z jeho dcer v Buenos Aires zůstává. Potíž je v tom, že poslanec je až nadmíru čestný a nepokusil se nijak přikrášlit ubohé aspekty života v kibucu. Členům kibucu je líto všech, kteří žijí v kapitalistické společnosti „bez ideálů“. Kibucníci jsou úsměvně naivní, což jim neumožňuje vidět, že jejich způsob života je v mnoha ohledech nuznější. Odmítají cizí vlivy a nejsou ochotni přijímat nové názory, což se projevuje v zastavení vývoje kibuckého systému.

Mezi členy kibucu by měla panovat rovnost bez ohledu na jejich postavení. Zaměstnanci vedení by tedy měli mít stejná práva jako zaměstnanci s méně významným povoláním. Na postavě poslance je ukázáno, že tato rovnost je pouze domnělá. Vypravěč dělá různé podřadné práce a ostatní na něj nahlíží s opovržením, protože údajně dělá svou práci špatně. Poslancovi se každý snaží zavděčit, přestože svou práci vykonává s podobným „úspěchem“ jako vypravěč. Legračně malicherné situace prozrazují, že hierarchie v kibucu existuje a každý má jiná práva. Poslanec má mnoho výhod, které jsou hlavnímu hrdinovi upřeny. Může si přidávat větší porce kvalitnějšího jídla, lidé ho pouštějí ve frontě a při bahenních koupelích mu dopřávají dvojitou dávku léčivého bahna. „*Samozřejmě si jsme všichni rovni, ‘ pronesl náš reprezentant hlubokým a zvučným hlasem. ‘ Čím déle člověk v kibucu žije, tím se stává rovnějším.*“²²⁵ Rovnost v některých pasážích naopak zachází do groteskních detailů. Všichni obyvatelé jsou povinni číst noviny. Ten, kdo si noviny nevyzvedne, je vyhledán a nucen si je přečíst, přestože jsou v danou chvíli již zastaralé. Kdyby si je někdo nepřečetl, byl by považován za nepřítele.

²²⁴ KRAUS 1993, s. 137.

²²⁵ KRAUS 1993, s. 143.

Román také vypovídá o problémech spojených s počátky kibucu. Obyvatelé museli čelit nedostatku či naopak přebytku některých věcí. Pro knihu je typické takové situace nafukovat do humorných nepravděpodobností. Hlavní hrdina popisuje, jak vše dostávají na příděl a nikdo se neohlíží na to, jaké množství obyvatelé skutečně potřebují. Vypravěč proto trpí přebytkem mýdla. Musí se mýt mnohokrát denně, aby mýdlo spotřeboval. Zároveň jej nelze zahodit, jelikož by porušil pravidlo rovnosti, které praví, že všichni musí mít stejné podmínky. Protagonista má naopak nedostatek žiletek. Protestuje, aby měli nárok na větší počet, ale neúspěšně, neboť jsou si všichni rovni a nikdo nemůže mít žádné výhody.

Kniha *Vepři ve při* dále poukazuje na nedostatek soukromí. V kibucu je vše společné a je téměř nemožné vyhnout se společnosti. Člověk nemá možnost myslet o samotě a je obtížné, aby osobní názor zůstal soukromým. Každý z členů kibucu má potřebu vyjádřit se k veřejnému dění a individuální myšlení se proměňuje ve veřejné, téměř jako kdyby se kibuc stal jedním organismem. Román tento fenomén zachycuje vrstvením dialogů mnoha postav a tato forma je pro knihu charakteristická. Člověk nemá soukromí ani na tak choulostivém místě jako jsou sprchy. Vypravěč nese tuto skutečnost těžce, protože je nesmělý a je pro něj obtížné být předmětem debaty a hodnocení ostatních i ve sprchách.

„To, co hraje roli, není velikost, ale spíš jiný vlastnosti.“

„jaký kupříkladu?“ chtěl vědět zeleninový šéf Zerubavel.

„Třeba taky myšlenky,“ zatukal si Abraša prstem na čelo.

„Nebo třeba barva.“

„Barva není důležitá,“ namítl náš elektrikář Fritz Kistenmacher, „důležitý je napětí.“

„Bez postavení nemá člověk naději na úspěch,“ zapojil se hnojář Perachja.

„A co okolí?“ zeptal se Bobaš, obhospodařující avokádový sad.

„Výkonnost.“ prohlásil Srulik, velitel kachní farmy a můj šéf. „Já věřím ve výkonnost.“

„Forma,“ komentoval učitel hudby Šimšon.

„Cvičení dělá mistra,“ rozhodl Jaroslav, pokládáný za nejlepšího pracanta v kibucu.

„A spolupráce.“

„Každý podle svých schopností a každému podle jeho potřeb. A zásada naprosté rovnosti,“ uzavřel debatu náš poslanec.“²²⁶

²²⁶ KRAUS 1993, s. 23.

Některé situace ve vyprávění demonstrují nedostatky kolektivního vlastnictví. Koncept osobního vlastnictví v kibucu neexistuje. Veškerý majetek je veřejný a každý na něj má stejné právo. Tato pravidla by měla být ku prospěchu obyvatel, ale někteří kibucníci je překrucují pro své vlastní dobro. Tak činí i Bobaš, jehož dcera skáče ostatním dětem po postelích. Bobaš se ohání pravidly kibucu a poukazuje na to, že veškerý majetek je veřejný a postele ostatních dětí jsou všech, tedy i jeho dcery, což jí dává právo skákat po postelích, jak se jí zachce. Někteří členové potřebují tento problém vyřešit a poukázat na absurdnost těchto pravidel. To se jim podaří, když si Bobaš zapomene ve školce umělé zuby, které mu kibuc pořídil.

„Nejsou to náhodou tvoje umělé zuby?“

„To se ví, že jó,“ vykřikl Bobaš a vyrazil dopředu, aby se jich zmocnil. „Dej je sem, samozřejmě že jsou moje, musel jsem je někde zapomenout.“

„Aha, tvoje zuby?“ zeptala se ho Bluma pevným hlasem, „takže tvoje zuby, a ne naše zuby?“

„Moje zuby, naše zuby, co na tom sejde,“ odsekl Bobaš a znovu se snažil zmocnit svého žvýkacího zařízení.

Jenže Bluma udělala půvabný taneční úkrok dozadu, takže Bobaš sáhl doprázdna.

„Když to jsou naše zuby, proč bys je měl používat jenom ty sám? Proč by si s nima nemoh občas kousnout i někdo jinej? Nebo proč by si s nima nemohly hrát naše děti v písku?“²²⁷

Tato krátká komická epizoda vypovídá o pravidlech kolektivního vlastnictví, jež členy kibucu spíše omezují, než aby z nich benefitovali.

Podobně jako *Vítr z hor*, i *Vepři ve při* naráží na problematiku kolektivní výchovy, která spočívá na vychovateli, a ne na rodičích. Vychovatel dětem nemůže poskytnout milující domov, který mohou dětem dopřát pouze rodiče. Děti tímto způsobem výchovy trpí a odmítají být v noci samy. Děsí se větví stromů, které v zimě narážejí na okna apod. *„Zvlášť v noci, když jsem nemohl usnout, jsem si představoval sebe sama jako kibucnické dítě, opuštěné, počurané a marně kopající malinkýma nožičkama do stěny. Nikde ani tuchy po milující matce, aby mě k sobě přivinula. Jediné živoucí bytosti, které mohou slyšet, jak vrním, je pět stejně pomočených škvřňat,*

²²⁷ KRAUS 1993, s. 133.

nařikajících každé ve své osamocené kolíbece.“²²⁸ Výchova dětí v kibucu má neblahý vliv i na rodiče. Rodiče mohou vidět děti jednou denně a tráví s nimi tak málo času, že již nevědí, jak se k výchově postavit. Někteří rodičové jsou příliš přísní a jiní naopak děti rozmazlují. Vypravěč se rozhodne vznést své pochyby o kolektivní výchově. Nikdo však není ochotný naslouchat. Nakonec se na valné hromadě usnesou nad tím, že zavedou služby, v nichž bude jeden dospělý spát na rezervní posteli dětského domova a na děti dohlížet. Vzhledem k tomu, že mají všichni v kibucu stejné povinnosti, o děti se starají i svobodní lidé, kteří k dětem nemají žádné pouto. Toto řešení je neefektivní, neboť děti opět přijdou o to, co jim mohou dát jen jejich rodiče.

Krausův román je prostoupen erotickými motivy. Projevují se převážně v náznamech. Jsou přítomny v metaforách, přirovnáních či symbolech a často jsou spojeny s humorem a nadsázkou.²²⁹ Tímto způsobem hovoří osadníci o Tereze, nevěrné manželce jednoho z vypravěčových přátel.

„Chodit na houby třikrát do tejdna, ‘ zlobila se Bluma, naše učitelka ze školky. ,To už tam nezbydou žádný pro nikoho jinýho. ‘

‘ Čím víc jich posbíráš, tím víc rostou. ‘

‘ Kolik jich tak asi může nacpat do jednoho košíku? ‘

‘ Možná že ji zajímají jen ty tvrdý. ‘

‘ A co ty velký? ‘

‘ Ty velký bejvaj kolikrát měkký. ‘

‘ A musej se vyhazovat. ‘

‘ Kdyby měla z toho svého košíku všechny vyhazovat, mohla by si namoct zápěstí, ‘

zaštěkala posměšně sestra Chulda.“²³⁰

V příběhu Terezy je obsažen motiv nevěry. Její manžel Žako, vypravěčův drahý přítel, nemá na svou manželku dostatek času. Vedení mu přidělilo mnoho zaměstnání a on svou ženu zanedbává. Tereza je mladá okouzlující žena a netrvá dlouho, než si najde milence, donchuanského Nissima Papuchada. Žako je příliš zaneprázdněný svou prací a o nevěře své manželky po dlouhou dobu neví. Podobně jako Miriam v knize *Vítr z hor*, i Tereza se ocitne v milostném trojúhelníku, který je ještě obohacen o vypravěče příběhu, který se do Terezy zamiluje. V tomto ohledu je znatelný nespolehlivý vypravěč. Hlavní

²²⁸ KRAUS 1993, s. 129.

²²⁹ HOLÝ 2016, s. 745.

²³⁰ KRAUS 1993, s. 92.

hrdina se snaží vzbudit dojem, že je mu líto jeho přítele Žaka a chování Terezy moralizuje. Ve skutečnosti však po Tereze touží sám. Hledá si zaměstnání, v nichž by mohl být Tereze nablízku a žárlí na jejího milence Nissima Papuchada. Tereza nakonec otěhotní a vrací se ke svému manželovi. Příběh zůstává otevřený a čtenář neví, zda je dítě manžela Žaka či milence Nissima.

Vyprávění *Vepři ve při* také podává obraz toho, jak obyvatelé kibucu přistupují k víře. Většině z nich na náboženství příliš nezáleží. Snaží se jím získat osobní či politické výhody. Hlavní dějová linka se odehrává okolo sporu o jezení „nečistého“ masa. Členové kibucu nedodržují zvyky své víry a jejich pohodlí je pro ně důležitější. Tato skutečnost je ještě umocněna, když se hlavní představitel víry, místní rabín, přizná, že ho vepřové láká a jednou ho plánuje ochutnat.

Jak píše Hříbková, některé postavy projevují jistou nevraživost proti křesťanům.²³¹ Hlavní hrdina pochází z křesťanského prostředí a židovští obyvatelé na to někdy poukazují. „*Jak tě vůbec mohlo napadnout, že bys moh bejt odborník na naši révu? My žádný cizí odborníky nepotřebujeme, protože židovský víno je jiný než křesťanský.*“²³²

Podobně jako *Vítr z hor*, i kniha *Vepři ve při* pojednává o problematice odlišných národností v Izraeli. Zatímco *Vítr z hor* se zaměřuje na odlišnosti jednotlivých národností a obtížnost jejich soužití, *Vepři ve při* poukazuje na skutečnost, že cizinci z různých zemí nemají vztah k novému domovu. Tímto způsobem vypravěč popisuje svůj vztah s Peršany.

„*Nikdy jsem nepřišel na to, kolik jich vlastně je. Deset, dvanáct, patnáct? Nikdy jich nebylo stejně. Jednou jich bylo v jídelně pět a podruhé tolik, že obsadili tři stoly. [...] Přestože mezi námi byla jazyková bariéra, vycházel jsem s nimi báječně. Příčinou asi bylo, že jsme toho měli tolik společného. Musili nenávidět zeleninovou zahradu ještě víc než já, protože šlapali po něžných sazenicích zelí, spalovali salát nadměrným množstvím hnojiva, zavlažovali okurky, až shnily, a rajčata nechali uhynout nedostatkem vláhy. [...] Ztráceli se po jednom, kdykoli si někdo z nich nashromáždil dost šatstva a naučil se natolik hebrejsky, aby si otevřel stánek s ovocem a zeleninou na tržišti ve městě.*“²³³

²³¹ HOLÝ 2016, s. 755.

²³² KRAUS 1993, s. 10.

²³³ KRAUS 1993, s. 13.

Prostřednictvím satirické epizody, v níž Peršané demolují zeleninu, je líčen příběh lidí různých národností, kteří nemají pouto k nové zemi, jelikož v ní nevyrostali a neměli dostatek času, aby si jej vybudovali. Nejsou na zemi vázáni a mají pocit, že mohou kdykoliv odejít.

Podobně jako díla s holocaustovou tematikou (*Země bez Boha, Můj bratr dým*), i romány odehrávající se v kibucu jsou variací na jeden obdobný námět. Vyznění knihy *Vítr z hor* se zdá být méně kritické vůči kibucu než *Vepři ve při*. *Vítr z hor* totiž vyzdvihuje i jeho kladné vlastnosti. Oproti tomu *Vepři ve při* se zaměřuje téměř výhradně na kritiku žití v kibucu prostřednictvím humoru a nadsázky. Ke kritickému vyznění románu přispívá i odlišné vnímání motivu identity. V próze *Vítr z hor* je tento motiv spojený s hledáním. Lidé se pokoušejí nalézt svou totožnost ve Svaté zemi. Přestože většina z nich končí neúspěchem, v jejich hledání můžeme tušit alespoň možnost či naději, že by se to mohlo podařit. *Vepři ve při* od hledání identity upouští a zaměřuje se pouze na ztrátu identity vlivem kibuckého prostředí. Zavrhuje tak možnost, že by člověk mohl v kibucu nalézt svou identitu a je zde pouze riziko její ztráty.

Obchodník se sny a jiné galilejské povídky

Kniha *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky* vyšla v New Yorku v roce 1991.²³⁴ V České republice měly povídky vyjít v roce 2001. Ota B. Kraus požádal překladatele Pavla Stránského, aby se pokusil projednat s nakladatelstvím dřívější vydání. Kraus se ho chtěl ještě dočkat. Povídky nakonec vyšly až v roce 2009 v nakladatelství Sefer a jeho přání se bohužel nevyplnilo.²³⁵ V doslovu ke knize Dita Krausová popisuje, odkud pramenila Krausova inspirace. Krausovi jezdili na dovolenou na sever do Galileje. Nemohli zde sehnat ubytování a jedna jejich známá jim poskytla ubytování ve vesničce Roš Pina. Krausovi si vesnici oblíbili natolik, že si zde pořídili dům a navštěvovali je každé prázdniny po zbytek svého života.²³⁶ Roš Pina nebyla obyčejná vesnice, protože od 50. let přitahovala zvláštní typy lidí – bohémy, umělce nebo lidi, kteří zde hledali Boha nebo smysl života.²³⁷ „*Roš Pina byla plná malebných a neobvyklých osob a Ota se s nimi rád bavil. A pak z těch jejich vyprávění sprádal svoje Galilejské povídky.*“²³⁸

Kniha zahrnuje sedm povídek. Některé z nich se odehrávají právě ve vesnici Roš Pina (*Obchodník se sny a marným toužením, Ikona, Zub*). Dílo se však neomezuje pouze na oblast Galileje a děj některých povídek je situován do Maďarska či Ameriky. Příběh povídek *Zacharias* a *Kabát* je pak zasazen do prostředí kibucu. Velká část prózy se odehrává v první nebo druhé polovině 20. století. Výjimkou je povídka *Světlo*, jejíž rámcový příběh nás zavádí do 16. století.

Všechny povídky provází motiv nového začátku, životního přerodu, jemuž předchází hledání identity. Hlavní postavy jsou převážně mladí Židé, kteří se dopouští nějakého nekonvenčního činu (např. prodej drog, konverze z křesťanství k židovství a naopak nebo romantická láska k ikoně svatého). Protagonisté následně procitnou a započnou relativně spokojený život.

Názorným příkladem je úvodní povídka *Obchodník se sny a marným toužením*. Ústřední postava, Estrugo, odpovídá pojetí *Jiného* v teorii Hodrové. Estrugo přichází do

²³⁴ KRAUS, Ron. *Novels by Otto (Ota) B. Kraus*. www.1holocaust.com [online]. [cit. 2021-8-11]. Dostupné z: <http://www.1holocaust.com/books.html>.

²³⁵ STRÁNSKÝ 2000.

²³⁶ KRAUSOVÁ, Dita, 2009. *Jak psal Ota Galilejské povídky*. in: *Obchodník se sny a jiné Galilejské povídky* (Praha: Sefer), s. 199-202.

²³⁷ *Ibid.*, s. 200.

²³⁸ KRAUS 2009, s. 202.

vesnice Roš Pina a zasahuje do stereotypního života místních obyvatel. Nezapadá do zdejšího prostoru, je popisován jako vagabund, který se chová zvláště. Většina obyvatel jej považuje za podivína. Estrugo je tajemný a nikdo přesně neví, za jakým účelem do vesnice přišel. Je osamocенý, dokud se s ním nesblíží mladá vdova Ziva, která pomůže odkrýt jeho životní příběh. Jako malý se s rodinou přestěhoval do cizí země, ke které necítil pouto. Nemohl se totiž ztotožnit se svým okolím, jež bylo jiné národnosti, uznávalo jiné náboženství, mluvilo jiným jazykem a bylo kulturně odlišné. Později se stal úspěšným obchodníkem. Jeho vizáž pobudy je tedy jen maskou, neboť dříve býval vysoce postaveným člověkem. Estrugo si vzal ženu z majetné rodiny. Aby si mohl dovolit životní styl své manželky, která žila ve stylu Fitzgeraldovy „zlaté mládeže“, byl nucen začít prodávat drogy.²³⁹ Prodej drog je v této povídce onou „nekonvenční“ činností hrdiny. Estrugo vynakládá veškeré úsilí, aby se mu podařilo vydělat dostatek peněz, ale jeho manželka chtěla stále víc, a nakonec mu začala být nevěrná. Pro Estruga jakožto postavu *Jiného* je typický pocit bezdomoví. Jako malý přišel o domov. V dospělosti se jej pokoušel vybudovat, ale neúspěšně. Jeho „domov“ nedisponuje vlastnostmi domova (bezpečí, jistota apod.), na které se váže i absence identity. Estrugo nakonec přijde i o tento domnělý domov a stane se z něj tulák. Jeho cesta ho zavede do vesnice Roš Pina. Ve výsledku se mu povede navázat vztah s mladou vdovou Zivou. V lásce k ní nalezne smysl života, a tak by se mohlo zdát, že alespoň pro tuto chvíli našel určitý scelující prvek jeho identity a kýžený domov.

V příběhu Estruga můžeme nalézt velké množství motivů významných pro celou knihu. Jedním z nich je také motiv mladého člověka prahnoucího po penězích, který vynakládá veškeré úsilí, aby dosáhl svého snu. Ve výsledku však Estrugo zjistí, že peníze nejsou pro jeho život důležité, a nalezne smysl života jinde. Tento motiv se objevuje také v povídce *Proč nebyl svět dosud spasen*. Je o mladém muži, Menanchemovi, který se neshodne se svým otcem a rozhodne se jít si za svým snem stát se hudebníkem. Přijímá jakoukoliv práci, aby zbohatl, mohl si pořídit dům a vlastní hudební školu. Sice není nejtalentovanější, ale vynahrazuje tento nedostatek obrovskou pílí. Díky své usilovné práci si získá renomé věhlasného učitele hudby. Jeho práce ho naplňuje natolik, že se zbaví své neukojitelné touhy po penězích a usmíří se se svým otcem.

²³⁹ Odtud také pochází název povídky *Obchodník se sny a jiným toužením* – sny jsou v tomto případě metaforou či eufemismem pro drogy.

Obě povídky mají společné, že jejich hlavní postavy dojdou prozření díky lásce. V případě úvodní povídky je to láska k ženě, v druhé povídce je to láska k práci, životnímu údělu. Láska je dalším motivem, který provazuje všechny povídky díla. Láska pomáhá postavám, aby mohly překlenout dosavadní životní stav a přesunout se do nové životní etapy, jež se zdá být pozitivnější. Láska postavám umožňuje zastřešit svou identitu a zbavit se nějakého nedostatku či neduhu, kterým trpí. Mimo již zmíněných forem lásky se v povídkách také objevuje láska k rodině nebo Bohu.

Všechny zmíněné motivy jsou obsaženy také v povídce *Ikona*. Je o mladé šetrné matce, Kláře, která si pořídí malý dům na okraji města, aby ušetřila za nájem. Klára se nedokáže ničeho vzdát. Touží po tom být bohatá. Šlechtí svou zahradu a prodává na trzích, aby naspořila dostatek peněz. Klára hromadí majetek kvůli své dceři, která se narodila s vadou páteře a má hrb. Klára se obává, že bude její dcera celý život svobodná, a proto schraňuje věno, aby měl případný ženich větší motivaci pro svatbu. Mnoho let tvrdě pracuje, aby vydělala dostatek peněz. Její jedinou útěchou je ikona se svatou postavou, do které se Klára zamiluje. Vztah s obrazem je v této povídce již zmíněným překročením konvencí. Klára s obrazem hovoří a věnuje mu nejen svou lásku, ale také ženskost. Podobně jako v předchozích příbězích, i zde se objevuje člověk, který vynakládá veškeré své úsilí do svého snu. V tomto případě však vynaložená práce přijde vniveč. Kláře se sice povede sehnat své dceři ženicha, ale ten celou rodinu pouze využívá, a nakonec uteče s celým našetřeným majetkem. Kláry dcera ještě předtím otěhotní a zůstane s nenarozeným dítětem osamocena. Klára se ke svému bytí vztahuje prostřednictvím majetku. Je pro ni proto důležité, co vlastní, neboť hodnotou majetku si dokazuje i svoji osobní hodnotu. I tato povídka má zčásti smírný konec, protože dcera společně s celou rodinou najdou útěchu v narozeném dítěti. Opět se zde objevuje motiv lásky (tentokrát se jedná o lásku k dítěti), která všem umožní odpoutat se od svého předchozího života, jenž byl omezující. Klára se oprostí od lásky k obrazu, přestane se hnát za majetkem a společně s dcerou naleznou smysl života v péči o dítě.

Některé postavy jsou charakteristické tím, že se ke svému bytí vztahují prostřednictvím Boha. Výrazným aspektem jejich víry je konverze, jež se pojí s životním přerodem, novou cestou. V povídkách *Světlo* a *Zacharias* se hlavní postavy odvrací od své někdejší víry. V případě povídky *Světlo* se jedná o konverzi z křesťanství k židovství. Příběh se odehrává po konci 2. světové války. Vypravěči v první osobě se

naskytne možnost nahlédnout do židovského spisu, v jehož rámci se odehrává další příběh, který nás zavádí do Maďarska v 16. století. Hlavním hrdinou (a zároveň vypravěčem) rámcového příběhu je mladý křesťanský šlechtic, jenž se vydá do světa, aby bojoval za křesťanskou víru. Při útoku na jedno židovské město je raněn a téměř přijde o život. Zachrání jej Židé, kteří tím riskují svůj život. Protagonista si při pobytu u nich uvědomí, že zvěsti o Židech panující na jejich křesťanském panství nejsou pravdivé. Přijde na to, že Židé nejsou nepořádní a zlí. Žid, jenž šlechtice ošetřuje, je věhlasný lékař, který přesto žije v chudobě. Hlavní hrdina se zamiluje do jeho dcery a přeje si konvertovat. Láska je v tomto vyprávění prvním impulzem ke změně charakteru postavy. Největší podíl na jeho proměně má však židovská víra, která dle vypravěče sahá dále než víra křesťanská. Protagonista v nově utvořeném vztahu k židovství nalezne přesah a utvoří si nový způsob, jakým se vztahuje ke svému bytí. Dle Paula Ricœura se lidská identita vymezuje prostřednictvím narace – příběhu, který si člověk o sobě pro sebe vytváří.²⁴⁰ Nelze říci, že by hlavní hrdina před konverzí trpěl absencí identity, neboť si o své totožnosti dokázal vytvořit naraci v rámci křesťanství, která mu poskytovala poměrně jasný obraz o tom, kým je. Poté, co poznal židovskou víru už mu však tato narace nestačila, neboť ji přestal považovat za pravdivou a nemohl se s ní ztotožnit. Nová víra mu umožnila vytvořit nový způsob, jak na sebe nahlížet. Ricœur zároveň pojednává o tom, že identita se utváří v souvislosti s diskurzy, s nimiž se postava aktuálně identifikuje, není tedy pevně daným fenoménem, ale je postavou v průběhu času konstruována a re-konstruována.²⁴¹ Nově utvořená identita hlavního hrdiny tedy není ničím definitivním. Tento člověk dokázal nalézt určitou scelující naraci, se kterou se může identifikovat, a tím dosáhl relativně „koherentní“ identity pro danou chvíli. Takto popisuje křesťanský šlechtic své vnímání po konverzi. „*Byl jsem jako rukavice, kterou někdo obrátil rubem ven. Vnímал jsem ptáky, stromy, zrnko prachu, noc a den, dokonce sebe samotného ne zvenku, ale zevnitř. Bylo mi, jako bych byl dříve slepý a teprve teď počal vidět svět, jaký skutečně je, bohatý a třpytivý a plný vnitřního života.*“²⁴²

Motiv konverze se objevuje také v povídce *Zacharias*. V tomto vyprávění se jedná o konverzi opačným směrem – z židovství ke křesťanství. Povídka se odehrává

²⁴⁰ RICŒUR, Paul, 2016. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Praha: OIKOYMENH. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-438-1., s. 171.

²⁴¹ Ibid., s. 174.

²⁴² KRAUS 2009, s. 74.

v době po druhé světové válce. Pojednává o Zachariasovi, františkánském mnichovi, který žije v klášteře společně s dvěma dalšími bratry. Klášter se nachází poblíž hranice mezi arabským a židovským územím. Zacharias je lékař a neohlíží se na národnost. Léčí všechny lidi, nehledě na to, zda jsou arabského či židovského původu. Také má rád přírodu a často chodí na dlouhé výpravy. V Zachariasovi lze opět vidět postavu *Jiného*, o němž pojednává Hodrová. Zacharias je poutník, který se vydává na cesty, aby poznal sám sebe. V retrospektivě vzpomíná, jak konvertoval ke křesťanství. Jako mladý se přidal ke komunistické straně, protože ho lákala ideologie rovnosti, sociální spravedlnosti, ale také proto, aby unikl svému židovskému původu. Přesto nepřestal být Židem. Když přišli Němci, zavraždili jeho dívku a málem i Zachariase. On přežil, protože ho zachránili františkáni. Ve františkánském klášteře se obrátil ke křesťanství. Zachariasův „nekonvenční“ osud spočívá v konverzi z Žida na ateistického komunistu a poté na křesťanského mnicha. Přestože se domnívá, že mu křesťanství poskytuje určitý přesah, nedokáže se oprostít od židovské identity. Tuto duševní prázdnotu si Zacharias uvědomí v krizové situaci. Na jedné z jeho cest do přírody ho požádají arabské děti o pomoc. Jedna z žen v jejich vesnici totiž rodí. Zároveň mu také prozradí, že Arabové hodlají zaútočit na blízký kibuc. Zacharias stojí před dilematem, zda pomoci arabské těhotné ženě, či varovat židovské obyvatele.

„Byl rozhodnut, že z mysli vypudí a vymytí temný, téměř prvotní pud sounáležitosti s tím, do čeho se narodil, s rasou, kmenem, rodinou. Byl knězem, františkánským mnichem a mystikem a nesměl přilnout k ničemu. Bojoval proti tomu, aby ho to táhlo nazpět, bojoval vědomou vůlí, vroucí modlitbou, umrtvováním svého těla. Ale myšlenka na bílé domky kibucu ho doprovázela jako vlastní stín. Vřava bitvy duněla přes svah dolů do údolí a náhle, nevědomky, se Zacharias obrátil a spěchal zpátky k vesnici. Budou tam ranění, opakoval si v duchu, dokonce snad i děti. Ale v hloubi srdce věděl, že se vrací, protože je Žid.“²⁴³

Na rozdíl od povídky *Světlo*, v níž se hlavní postava obrátí k židovství a aktualizuje tak svou identitu, *Zacharias* toto neučiní. Asi proto, že má k židovské víře ambivalentní vztah. Přestože se cítí být Židem, od svého narození byl kvůli svému židovství utlačován. Kvůli původu zemřela jeho dívka a málem i on. Je pro něj tedy obtížné vrátit se ke svým kořenům, neboť se nemůže odpoutat od minulosti. Cítí sounáležitost s židovstvím, ale z racionálního hlediska zůstává františkánským mnichem. Na rozdíl od

²⁴³ KRAUS 2009, s. 135-137.

křesťanského šlechtice z předchozí povídky o sobě Zacharias nedokáže vytvořit plnohodnotnou naraci. Osciluje mezi různými verzemi své identity a nedokáže se plně rozhodnout, jakou cestou se dát.

Povídky také otevírají některá palčivá témata židovské historie. Příběh povídky *Proč nebyl svět dosud spasen* se odehrává na hranici Maďarska a Ukrajiny, kde se nachází malá vesnice jménem Psji. Tato vesnice je rozdělena na ukrajinskou a židovskou část. Vyprávění pojednává o vztahu mezi Židy a Ukrajinci v této vesnici. „*Ukrajinci se modlili v dřevěném kostele, který stál na kopci nad řekou, zatímco Židé studovali Talmud a Tóru v nízkém šulu v údolí. Dbali na to, aby jeho štít nepřesahoval cibulovou kopuli pravoslavné kaple a tamní kněz se nerozhněval. Mohl by v nedělním kázání poštvat své věřící a ti by pak přešli řeku a zapálili nejen šul, ale i domy nebo sklad dřeva Alexandra Moldavana, gvira a rašekula. Stávalo se, že Ukrajincům nestačilo zapálit židovské domy, ale že také povraždili pár židovských mužů a znásilnili některé mladší ženy. Po mnoha generacích soužití tak bylo stejně tolik modrookých a světlolasých dětí na jednom břehu řeky jako na druhém.*“²⁴⁴ Ukrajinci Židy tyranizují a po vypuknutí druhé světové války židovskou část vesnice napadnou a zavraždí většinu jejích obyvatel „...protože považovali za své právo ukořistit židovský majetek a nenechat jej Němcům, kteří přece byli cizinci.“²⁴⁵ Židé jsou jednoznačně považováni za oběti. Uvědomují si svou utlačovanou pozici, ale nemohou se odloučit od své víry, protože jen v ní nachází smysl života.

Utlačovatelé Židů jsou většinou křesťané. Část povídky *Světlo* je zasazena do 16. století a vypráví příběh křesťanského rytíře, který se účastnil křížových výprav. *Světlo* vypovídá o pogromech a vztahu křesťanů k Židům v této době. „*Určitou dobu se otec zabýval myšlenkou usadit na svém panství několik židovských rodin a později je upálit jako výstrahu čarodějnicím a odpadlíkům od víry. Ale brzy se toho nápadu vzdal, protože se přece nehodí, aby šlechtic choval na dvoře svého zámku zvěř pro budoucí lov a odstřel.*“²⁴⁶ Tato povídka zároveň naznačuje, že nevráživost křesťanů vůči Židům stále trvá a ani po generacích se nevytrácí. Potomek křesťanského rytíře se po druhé světové válce setká s vypravěčem příběhu. Křesťanský gróf nemá potomky a obává se, že jeho rod zanikne. Doufá, že se nalezne nějaký dědic. Vypravěč se grófa otáže, zda by svůj erb a majetek odkázal člověku židovského původu a gróf odvěti: „*Žid, opakoval*

²⁴⁴ KRAUS 2009, s. 92.

²⁴⁵ KRAUS 2009, s. 99.

²⁴⁶ KRAUS 2009, s. 57.

gróf Kemenyi se záští v hlase. „Kdyby byl Žid, poštvál bych na něj psy a vyhnal ho ze zámku. Židé, drahý pane, byli pohromou Uher od počátku dějin. Přivedli na nás černý mor a tureckou metlu a teď na nás jdou zase jako rudá zhouba. Nemám rád Němce o nic víc než vy, protože jejich junkeři a generálové z dobrých rodin dovolili tomu maniakovi, aby je vedl do katastrofy. Ale pokud jde o Židy, udělali Němci skvělou práci. Opravdu skvělou.“²⁴⁷

Tento vztah však není pouze jednostranný. Ve vyprávění se objevuje také předpojatost Židů vůči křesťanům. Nevraživost ve vztahu ke křesťanství můžeme sledovat v náznacích, v symbolech, které představují křesťanskou víru. V povídce *Světlo* je takovým symbolem svatý kříž, na němž je vyřezán Ježíš. Ježíšovo tělo je malé a hubené oproti hlavě, která je téměř v lidské velikosti. Svatý kříž je nepřirozený, nevzhledný a nezapadá do kontextu kaple, jež je vyzdobená stříbrem a zlatem. Je příznakové, že právě jeden z nejvýraznějších symbolů křesťanství je pokřivený, zatímco zbytek kaple je hojně vyzdobený. Vyprávění tak může vyjadřovat negativní vztah ke křesťanství, jež považuje za narušené a povrchní. Podobným motivem je také františkánský klášter v povídce *Zacharias*. Tento klášter se nachází v lesích. Je neudržovaný a vypadá, jako kdyby si ho příroda chtěla vzít zpátky. Klášter je nevzhledný a odpuzuje kolemjdoucí. Tento symbol by mohl poukazovat na zkosnatělost víry, která je v knize považována za zastaralou a vyčpělou.

Vyprávění také pojednává o některých neduzích Židů ve vztahu k židovské víře. V povídkách *Proč nebyl svět dosud spasen* a *Zub* se objevují Židé, kteří upínají své sny k příchodu mesiáše. V povídce *Zub* se jedná o ortodoxního Žida, jenž má pomoci vypravěči příběhu s bolestí zubu. Zubař je však příliš zaneprázdněný vírou a vyčkáváním mesiáše, takže nemůže vykonávat své povolání. Vypravěč se nutně potřebuje zbavit bolesti zubu a nezbývá mu nic jiného, než naslouchat zubařovým rozpravám o víře. Po několika hodinách rozhovoru dojde vypravěč osvícení.

„Podíval jsem se na Bautistu Maldonada Savariega, dentistu y ortodontistu, potomka mnoha generací Kryptožidů, a věděl jsem, že má pravdu. Mesiáš doopravdy přichází a jednoho dne se objeví oděn světlem a slávou. Byl jsem si ale jistý, že nepřijde ze severu – jen nevím, kde jsem tu jistotu vzal.

„Nepřijde z hory Hermonu,“ prohlásil jsem rozhodně.

²⁴⁷ KRAUS 2009, s. 90.

„Cože, jak to?“ zeptal se znepokojeně. „Proč ne ze severu?“
„Přijde z našeho nitra,“ řekl jsem, ale znělo to, jako by to říkal někdo místo mě.
„Z našeho nitra?“ zatvářil se zmateně. „Proč z nitra?“
Chvilku přemýšlel a najednou na mě rozezleně vybafl: „Z nitra lidí? To je ale nápad!
Vyloučeno!“ Najednou jako by se celý schoulil do sebe. „Jestli je to pravda, budeme
čekat ještě tisíc let.“²⁴⁸

Vypravěč s jistou dávkou ironie hledí na Židy, jejichž víra je povrchní. Vymezuje se tak proti věřícím, kteří ve víře vyžadují něco hmatatelného (např. očekávání příchodu mesiáše) a opomíjí její niternost. I přes některé tyto neduhy zobrazují *Galilejské povídky* židovský lid v dobrém světle. Např. povídka *Světlo* pojednává o dobrodiní a laskavosti Židů. Židovský doktor ošetří křesťanského šlechtice, přestože jeho rod tyranizoval Židy po staletí. Doktor tím zároveň riskuje vyvraždění celé rodiny. Povídka *Zub* zase vyzdvihuje jednotnost židovského národa. „*J sme drzí, netolerantní a chamtiví, ale jsme spíš kmen než národ. [...] Máme třicet různých politických stran, ale když haníme vládu, neříkáme oni, ale my, není to jejich neschopnost, byrokracie a pošetilost, ale naše. Máme sice hádky, šarvátky a roztržky, ale přitom jsme všichni Židé a to nás sjednocuje i v naší nejednotnosti. Cožpak jsme nebyli všichni otroky v Egyptě, nebyli vypuzeni ze Španělska, netrpěli v době Chmelnického a Petljury a neprošli očistcem holocaustu?*“²⁴⁹ Přestože hlavní postavy prochází obtížnými událostmi, svou vírou a nezdolností si dokáží vytvořit domov, nalézt smysl života, dojít sebepoznání a utvořit novou identitu.

I v této knize se je zobrazen izraelsko-arabský konflikt. Na rozdíl od předchozích děl je explicitnější. Zatímco v knize *Vítr z hor* se objevuje v náznacích, *Galilejské povídky* věnují tomuto konfliktu celou pasáž v povídce *Zacharias*. Oproti knize *Vítr z hor*, která zohledňuje i negativní aspekty židovské strany, *Galilejské povídky* se staví proti Arabům a tematizují různé neduhy arabské strany. Nejvýraznějším takovým neduhem je arabská bezohlednost. Arabové se v povídce *Zacharias* neohlíží na to, zda útočí na nevinné obyvatele či děti. „*Arabové by se přece nevystavovali nebezpečí za jasného rána. Útočili obvykle v noci, ve skupinách po třech či čtyřech mužích, ozbrojení puškami a výbušninami a dychtící vyhodit do povětří*

²⁴⁸ KRAUS 2009, s. 197.

²⁴⁹ KRAUS 2009, s. 187.

nějakou budovu, jesle nebo školní autobus. ²⁵⁰ Některé pasáže povídky *Zub* lze chápat jako kritiku některých principů arabské víry. Hlavního hrdinu tohoto vyprávění rozbolí zub. Všichni zubaři z jeho města mají dovolenou a on se musí vydat do vedlejšího města, aby tam našel pomoc. Ve vedlejším městě narazí na arabského prodavače, který se mu snaží vnutit bylinky proti bolesti zubu. Protagonista poté řekne: „*Závidím těm prostým vesničanům, kteří se smířeně podvolují ranám osudu. ,Alláhu akbar. Všechno je psáno. Když ho máš ztratit, tak ho ztratíš.‘ On sám asi nikdy u zubaře nebyl.*“ ²⁵¹ Vypravěč s nadsázkou naráží na Araby, kteří považují skutečnost za danou a přijímají svůj osud, aniž by se jej snažili změnit.

Všechny povídky také pojí různé variace motivu ztraceného domova. Postavy opouštějí svůj dosavadní domov, aby mohli začít nový život – Estrugo v ústřední povídce nalezne nový domov v Roš Pina díky lásce k dívce. Nebo naopak znovuobjevují svůj starý domov – Zacharias si ve stejnojmenné povídce uvědomí, že přestože konvertoval ke křesťanství, své kořeny nachází v židovství. Některé postavy opouštějí domov dobrovolně a jiné jej musí opustit vlivem vnějších podmínek – z velké části kvůli obtížnosti asimilace a pronásledování Židů. Jak píše Hříbková, odchod z domova se nezřídka váže s tradičním motivem sporu otce se synem. U Krause se tento motiv pojí s religiozními tematikou. Postavy odchází z domova z náboženských důvodů – v povídce *Proč nebyl svět dosud spasen* se tento motiv objevuje rovnou dvakrát. ²⁵² Syn se nepohodne s otcem, židovským rabínem, jelikož chce pracovat ve Svaté zemi v kibucu. Syn rabína má později rozepře se svým synem, protože není ochoten pracovat v kibucu. Náboženské důvody ke sporu s otcem mají také postavy, které v povídkách *Zacharias* a *Světlo* konvertují k odlišným náboženstvím. V případě povídky *Zacharias* se jedná o konverzi z židovství ke křesťanství a v povídce *Světlo* ke konverzi opačným směrem.

Hlavním motivem *Galilejských povídek* je pro autora charakteristické hledání identity. Kniha je prostoupena motivy nového počátku, jenž souvisí s nalezením identity. Postavy nalézají přesah v lásce, práci (životním údělu) nebo víře. Právě víra je oproti předchozím dílům více tematizována. Jejím prostřednictvím se postavy vztahují ke svému bytí a pokoušejí se utřídit, kým jsou. Kraus s jistou dávkou ironie a humoru popisuje židovství, židovskou kulturu, ale také některé tragické okamžiky židovské

²⁵⁰ KRAUS 2009, s. 134.

²⁵¹ KRAUS 2009, s. 183.

²⁵² HOLÝ 2016, s. 733.

historie. Příběhy popisují pogromy a obtížnost asimilace Židů. *Galilejské povídky* se dále zabývají vztahem mezi křesťany a Židy, který historicky nelze označit za harmonický. To samé platí o vztahu Židů s Araby, jenž kniha také zobrazuje. Na rozdíl od předchozích děl se však staví více na stranu židovského obyvatelstva a je značně ofenzivnější proti Arabům. S vírou souvisí i v literatuře značně užívaný motiv ztráty domova. U Krause se často pojí s tradičním motivem sporu otce se synem, přičemž rozdílné pohledy na víru jsou impulzem pro odchod postavy z domova.

Cesta pouští

Své poslední úplné dílo *Cesta pouští* tvořil Ota B. Kraus v první polovině osmdesátých let (1982-1984).²⁵³ Přestože jej Kraus považoval za svou nejvýznamnější práci, jeho cesta ke čtenáři nebyla jednoduchá.²⁵⁴ Jedná se o další knihu psanou v angličtině, čemuž odpovídala snaha vydat román v některém ze zahraničních vydavatelství – americký Random House, britský Victor Gollancz, izraelský Hakibbutz Hameuchad Publishing a po roce 1990 Golan Publisher.²⁵⁵ I přes velké úsilí se Krausovi nepodařilo najít vydavatele. Se svým přítelem Josefem Škvoreckým jednal o vydání románu v torontském exilovém vydavatelství Sixty-Eight Publishers. Z části korespondence se zdá, že Škvorecký měl zájem vydat dílo v českém překladu. Ten však nikdy nevznikl a česká verze rukopisu vyšla až v roce 2014 v překladu Alice Marxové.²⁵⁶

Cesta pouští je nejrozsáhlejším autorovým dílem. Kraus využívá obdobných technik kompozice jako v předchozích dílech – prolínání časových i dějových pásem. Vypravěč udává přesná data či významné historické události a čtenář má tedy dobrou představu o historickém kontextu. Dílo je v Er-formě a má vševědoucího vypravěče, který je pro autora typický. Značná část děje se odehrává v České republice, ale některé části příběhu nás zavádějí také do Německa, Ruska či Ukrajiny.

Krausova poslední práce vykazuje největší míru autobiografičnosti. Jak sám řekl, román *Cesta pouští* „je psán vlastní krví“.²⁵⁷ Postava Štěpána se v mnoha ohledech přibližuje autorovým osudům. Podobně jako Kraus, i Štěpán zažívá dilema, zda se cítí být více Čechem nebo Židem. Kraus do Štěpána promítá rodinné vztahy, popisuje spory s otcem nebo kladný vztah k babičce, jež ho podporovala v literatuře. Štěpán se též začne zajímat o marxismus a poté o sionismus. Snaží se žít manuálně, stane se krejčím a později pracuje na statku v severních Čechách. Kraus se však na rozdíl od Štěpána nepokusil uniknout do Sovětského svazu a uvědomění o nedostacích komunistické ideologie se dostavilo později.²⁵⁸ Přestože Kraus do svého románu začlenil mnoho prvků ze svého života, jeho cílem nebylo vytvořit memoáry. Každá

²⁵³ KRAUS 2014, s. 343.

²⁵⁴ KRAUSOVÁ 2010.

²⁵⁵ KRAUS 2014, s. 343.

²⁵⁶ Ibid., s. 343.

²⁵⁷ KRAUS 2014, přebal knihy *Cesta pouští*.

²⁵⁸ KRAUS 2014, s. 336.

postava (Štěpán, jeho přátelé či reálné historické osobnosti) představuje jistou část společnosti, určitý směr smýšlení, jenž vypovídá o předválečné době a prvních letech války.

Značná pozornost je věnována identitě, resp. jejímu hledání. Tento motiv můžeme pozorovat na hlavní postavě, Štěpánovi, kterému je 18 let a nemá představu o tom, kým je. Ačkoliv toto období není jednoduché pro většinu mladých mužů, Štěpánova situace je ztížena dobou. Štěpán je z rodiny asimilovaných Židů a nachází se v předválečné Praze, v době, jež Židům postupně upírá většinu lidských práv a svobod. Štěpán je kvůli svému původu vyloučen ze školy – z místa, které mu dává životní řád a cíl. Maurice Halbwachs ve své knize *Kolektivní paměť* pojednává o tom, jak kolektiv formuje naši identitu. Štěpán je v tomto pojetí odloučen od prostoru, v němž by mohl realizovat svůj život a tím ověřovat svoje hodnoty, identifikovat se s hodnotami druhých, což vede k ustanovování vlastní identity.²⁵⁹ Aby Štěpán zaplnil tuto prázdnotu, naváže vztah s dívkou Máňou, která žije bezstarostným životem. Štěpána miluje, ale nedokáže pochopit jeho trápení, neboť nemusí čelit podobným událostem. Máňa je z křesťanské rodiny a nikdy nezažila náboženskou či rasovou diskriminaci. Vztah Štěpána a Máni končí nešťastně. Největší podíl na tom má odlišný kolektiv, ke kterému Štěpán začne v důsledku politických událostí náležet, resp. ke kterému je majoritní společností přiřazen. Jak píše Halbwachs, malá skupina lidí (např. dva lidé) se odcizí, když každý z nich komunikuje s odlišnými skupinami i přesto, že jsou v kontaktu.²⁶⁰ To samé se stane Štěpánovi a Máňě. Štěpán přestane chodit do školy a začne pracovat jako krejčí. V práci se stýká s dělníky a později se s nimi identifikuje. Změna kolektivu má na Štěpána zásadní vliv – začne vypadat a chovat se jako dělník. Máňa na rozdíl od Štěpána ze školy vyhozena není a zůstává tak i nadále součástí majoritního kolektivního smýšlení. Nakonec se oba odcizí natolik, že Máňa začne být Štěpánovi nevěrná. Jejich vztah vypovídá o obtížnosti vytvořit pouto s nejistou identitou, ale také o významu kolektivu, který naši identitu určuje.

Aleida Assmannová obohacuje Halbwachsovu myšlenku kolektivní identity o národní složku identity. Assmannová popisuje to, jak je historie interpretována společností, aby se lidé ztotožnili s étosem daného národa a byli případně ochotni za něj

²⁵⁹ HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard a Marie JAISSON, 2009. ed. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-016-2., s. 71.

²⁶⁰ HALBWACHS 2009, s. 73

položít život.²⁶¹ Národní historie se stává společným referenčním rámcem. Lidé se identifikují s dějinami a kolektivní identita je tak obohacena o identitu národní.²⁶² Štěpán je v *Cestě pouští* o tuto složku identity ochuzen. Jako asimilovaný Žid cítí sounáležitost s českým národem. Židé se ale dostávají na okraj společnosti a národ je odmítá.

„Dřív myslel, že ví, kdo je a kam patří. Byl členem českého sportovního klubu, nosil pyšně jeho červený dres. Byl hrdý na husity, kteří tak udatně bojovali proti německým křižákům, k slzám ho dojímal, když četl o strašlivé porážce na Bílé hoře, kde Češi – a on s nimi – ztratili svou nezávislost a podlehli proradným katolickým Habsburkům.

Když hráli státní hymnu, stál hrdě v pozoru, státní vlajka pro něj byla posvátným symbolem.

Pořád cítil sounáležitost s hymnou, vlajkou a zemí, ale nějak tušil, že na tyto emoce a hrdost už nemá nárok; české dějiny, hymna, a dokonce jazyk, jeho mateřština, mu nepatřily. Jen si je dočasně vypůjčil a skutečný vlastník si je mohl kdykoli vzít zpět.“²⁶³

Když Štěpán přijde o možnost identifikovat se s národem, pokusí se naleznout životní zázemí někde jinde. Se svým přítelem Gideonem, který je také ze školy vyloučen, začnou psát básně. Gideon je v psaní básní velmi talentovaný a tato činnost mu pomáhá oprostít se od kruté reality předválečných dní. Lidé jsou postupně zbavováni stávajícího života. Musí si proto vytvořit nový svět, v němž by se mohli realizovat, v případě Štěpána a Gideona se jedná o svět básní. Jde tedy o únik ze světa reality do světa imaginace a fikčnosti. Gideon však nakonec končí tragicky, jelikož se příliš vnoří do svého snového světa a srazí ho válečné nákladní auto. Gideonův osud by mohl symbolizovat autorův negativní postoj k iluzím a přílišnému odpoutání se od reality.

Poté, co je Štěpánovi odeprána většina „pilířů“ jeho osobnosti, postupně se obrací k ideologickým konceptům. Jeho prvním vzorem se stane komunismus. Štěpán se chce stát dělníkem a věří, že v tomto kolektivu bude přijat a nalezne i sám sebe.

²⁶¹ ASSMANN, Aleida, 2018. *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti*. Přeložil Jakub FLANDERKA, přeložil Světlana ONDROUŠKOVÁ, přeložil Jiří SOUKUP. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3433-3. s. 88.

²⁶² ASSMANNOVÁ 2018, s. 85-86.

²⁶³ KRAUS 2014, s. 62.

Chodí na komunistické přednášky a je ochoten žít pro masu. Tato snaha končí neúspěšně, neboť Štěpán náleží k odlišnému kolektivnímu myšlení, jež se neslučuje s dělníky, kteří Štěpána mezi sebe nikdy plně nepřijmou. Po rozchodu s Máňou dosáhne Štěpánova osobní krize vrcholu a rozhodne se odcestovat do Sovětského svazu, kde rázem z utopického pohledu na komunismus vystřízliví. Štěpán se postupně dozvídá o věznění nevinných, pracovních táborech, popravách a společnosti, jež je založena na strachu. Pro Štěpána to znamená konec iluzím a trpké probuzení. Štěpánův pobyt v Sovětském svazu odkrývá skutečnost, že identitu nemůže hledat v ideologii. Při té příležitosti kniha zároveň kritizuje negativní prvky komunismu.

Po příjezdu ze Sovětského svazu se Štěpán cítí vyprázdňený. Východisko nalezne v sionismu. Poté, co jsou Židé vyloučeni z veřejné správy a zaměstnání ve veřejném sektoru, se Štěpán přidá k sionistickému hnutí a odjede s nimi pracovat na statek do severních Čech. Štěpán v zemědělské práci a životu v tomto kolektivu nalezne rovnováhu. *„Přestal být ‚já‘ a stal se ‚my společně‘, pocit sdílené odpovědnosti a společenství byl sladký a úlevný. V tu chvíli si pomyslel, že konečně našel sám sebe, že v poddání se kolektivu dosáhl svého skutečného já, které nikdy předtím neměl, neboť v něm bylo příliš mnoho sobectví.“*²⁶⁴

Tato harmonie však nemá dlouhého trvání. Když sionistům začnou chodit dopisy o předvolání k transportu, musí učinit rozhodnutí, zda zůstat na statku a žít pro sebe, nebo se vrátit ke svým rodinám a riskovat svůj život. V tu chvíli již žádný kolektiv neexistuje, neboť podobné rozhodnutí musí učinit každý sám. Sionisté dojdou poznání, že v krizové situaci nelze dosáhnout kolektivní identity a jejich ideál byl jen iluzí. Přestože Štěpán neví, čím je nebo čím by chtěl být, má jasnou představu o tom, čím být nechce. Ve Štěpánově tendenci tíhnout k levicovým ideologiím můžeme sledovat snahu vymezit se proti radikální pravici – nacismu.

V hledání identity je obsažen také motiv víry. Samotný název knihy *Cesta pouští* je paralelou odchodu Izraelitů z egyptského otroctví ke svobodě. Štěpán pochází z rodiny asimilovaných Židů. Cítí se být spíše křesťanem, neboť v křesťanství vyrůstal. *„Snažil se zjistit, kdo je, ale bylo to, jako kdyby visel nad propastí a obě strany jámy byly stejně nedosažitelné. Přitom nedosáhnout ani na jednu znamenalo propadnout se*

²⁶⁴ KRAUS 2014, s. 240.

do nicoty, a právě proti tomu se snažil vši silou bojovat.“²⁶⁵ V průběhu knihy se však postupně začne přiklánět k židovské víře. Velký podíl na tom mají křesťané, kteří se neřídí principy svého náboženství. Když se Štěpán odstěhuje na statek v severních Čechách, prohlédne zkorumpovanost církve. Na vesnici pozná křesťany, jejichž víra je povrchní. Tito křesťané věří v Boha jen pro osobní prospěch. Někteří dokonce vyznávají ďábla, aby si naklonili nebe i peklo současně. Štěpánovi se hnusí popření Boha. Začne být pyšný na svůj původ a identifikuje se s židovstvím. Román naznačuje, že člověk má bytostnou potřebu věřit v Boha a nelze bez něj existovat. „*Nevěřím v něj kvůli němu, ale kvůli sobě, dodržuju pravidla hry, ne že bych věřil, že mi to jednou oplatí a přinese mi štěstí nebo mě nechá, abych se dožil sto dvaceti. Vím, že to neudělá, i kdybych se ho ve dne v noci snažil uplácet. Ale stejně ty jeho pravidla beru, protože bez víry bych se cítil jako kámen hozený do vesmíru, strašně osamělý, vyděšený a studený. Jojne, tys chodil do ješivy, ale nechápeš ho. On tě nepotřebuje, možná je lhostejný a možná vůbec neexistuje, ale je to úplně jinak. Ty potřebuješ jeho, a kdyby neexistoval, musel by sis ho vymyslet, abys vůbec mohl žít.*“²⁶⁶

Štěpánův osud nevypovídá pouze o strastech mladého muže, ale je zejména dokladem doby, v níž sílí antisemitismus. Štěpán je připraven o lásku, přátele, rodinu a další životní jistoty. Jak už bylo řečeno, prostřednictvím individuálního osudu jsou líčeny velké dějiny. Kromě Štěpána se v knize objevují další postavy, na nichž se představuje život Židů za protektorátu. Vypravěč vstupuje do mysli postav a umožňuje tak čtenáři hlouběji pochopit jejich realitu. Příběh nás přitom seznamuje s oběma stranami – se stranou obětí i stranou představitelů moci. Jednou z takových postav je i Joachim Löwenberger, doktorand německé univerzity. Joachim je uznávaný pro svou výzkumnou práci v oblasti filozofie a matematiky. Z toho důvodu ho jeho nadřízený zaměstnává, přestože na to Joachim jako Žid již nemá právo. Joachim je velmi slušný a jeho bytná s ním má dobrý vztah. Kdyby měla ale možnost, ubytovala by někoho jiného, protože je Žid. Je ovlivněná okolím a propagandou. O Křišťálové noci musí Joachim utéci z Německa, aby si zachránil život před lidmi, kteří jej plánují zavraždit. Joachim Löwenberger je prototyp člověka, jenž je celou svou bytostí Němec. Vyrostl v Německu, umí dokonale jazyk, navíc je talentovaný a dobrý člověk. Přesto jej Němci nenávidí jen kvůli jeho původu. Postava Joachima dokládá, s jakou postupností byli Židé zbavováni práv. Už v předválečném Německu lidé nehleděli na Židy jako na lidské

²⁶⁵ KRAUS 2014, s. 63.

²⁶⁶ KRAUS 2014, s. 109.

bytosti a bylo jim lhostejné, jací Židé jsou. Židovský původ pro ně byl dostatečným důvodem pro nenávist a násilí.

Joachim unikne do České republiky k příbuzným – Štěpánově rodině. V této části vyprávění kniha zmiňuje také podezřívavost a nepochopení Židů z různých zemí. Štěpánův otec je asimilovaný Žid z Prahy a domnívá se, že si za to Židé z Německa mohou sami.

„Noc rozbitého skla odbyl Štěpánův otec mávnutím ruky a povzdechem a napil se kávy. Je to koneckonců vaše chyba. Vy němečtí Židé jste nikdy nevěděli, jak se včlenit mezi lidi. Drželi jste se svého židovství a naparovali jste se jím, byli jste příliš pyšní na to, že jste Židi, místo abyste byli pokorní. Hlásali jste, že jste Židé, a zvedali jste kvůli tomu nosy nahoru. Sami jste se vyvyšovali a oddělovali, a tohle máte za to. Neříkám, že si to zasluhujete, ale mohli jste tomu zabránit. My jsme jiní, chováme se skromně a naprosto jako Češi a snažíme se, aby všichni zapomněli, že jsme Židé. Milí Löwenbergu, u nás se to nikdy stát nemůže, nikdy, říkám, a myslím to vážně.“²⁶⁷

„Myslel jsem, že jsem Němec,“ řekl Joachim Löwenberg smutně, „opravdu jsem si to myslel, doktorskou práci jsem psal německy, chodil jsem na německou univerzitu, často jsem úplně zapomněl, že jsem Žid, až mi to připomněli. Ne, nestalo se nám to, protože jsme se nechovali dost jako Němci, ale proto, že Němci se chovají až moc německy, a být někým přes míru je šílenství.“²⁶⁸

Vyprávění nás dále seznamuje s postavou Ulricha Wlczkeho, jež představuje obyčejného člověka, který se přidá k nacistické straně. Ulrich ve svém dětství nedostal ani nenávist ani lásku. Je technický typ a miluje pořádek. Je pyšný, že žije v tak spořádané době. Ulrichova spořádanost je důvodem pro naprostou jednotvárnost jeho života. Žije ve stereotypu a čas pro něj ztrácí smysl, protože každý den, týden i rok jsou stejné. Nečte knihy, jen technické příručky a noviny odpovídající jeho mentalitě, a proto jednoduše uvěří propagandě, jež odmítá Židy. Když může, přidá se k nacistické straně. Ulrich jednoho dne chvátá na oběd a srazí vojenskou dodávkou Gideona, Štěpánova přítele. Více než život člověka Ulricha rozčiluje pozdní příchod k obědu. Postava Ulricha zastupuje lidi, kteří jsou snadno ovlivnitelní a netáží se, zda jsou jejich činy správné – lidé, kteří nejsou lidští a byli by ochotni vykonat jakýkoliv rozkaz nehledíce

²⁶⁷ KRAUS 2014, s. 59.

²⁶⁸ KRAUS 2014, s. 60.

na důsledky svých činů. Autor takové lidi přirovnává ke stromům, jež vyrostou a poté pouze poslouží svému účelu. „*Nechápal, že lidé jako on, kteří plují jako drobné řasy v oceánu a odnáší je příliv či odliv, rozkládají vesmír. Neboť nikdy nenaslouchal, co mu šeptá jeho srdce, a nikdy nezpochybňoval rozkazy, které dostal.*“²⁶⁹

Ota B. Kraus se v *Cestě pouští* zčásti vrací k metaforické literární formě, kterou ztvárnil již ve své prvotině *Země bez Boha*. I zde metafora slouží jako médium, jež umožňuje čtenáři prožít, a tím do jisté míry přiblížit atmosféru předválečné doby. Takovou metaforou jsou například Hitlerovi psi, kteří představují strach lidí z války a hrozby nacismu. Psi jsou přítomni v celém spektru reality, pronikají do každodenního života lidí a mění jejich lidskou přirozenost. „*Ale psi se dostali hlavně do útrob a srdcí lidí a skrze jejich oči a jazyky teď štěkali a vrčeli. Psů bylo tolik, že na každého člověka připadl jeden vlčák a nikdo nemohl bez psa jít po ulici nebo ležet v posteli, milovat, nenávidět ani umírat.*“²⁷⁰

Metafora je přítomna také v postavě Hitlera. Kniha jej zpodobňuje jako zrůdného jedince, který prahne po moci. Hitler je téměř všemocný. Ovládá čas. Má v moci minulost a dokáže ji měnit tím, že nechá pálit knihy, v nichž je minulost zaznamenaná. Jak píše Assmannová „*Paměť je motor pohánějící fatální dějinnou dynamiku občanské války. Přiživují ji osoby, které nemohou zapomenout.*“²⁷¹ Odstraněním paměti si pro sebe Hitler získává přítomnost i budoucnost. Postava Hitlera utváří svět, v němž vládne ten nejsilnější a nejmocichtivější. V jeho osobě je zároveň patrný rozpor mezi soukromým a veřejným životem. Na veřejnosti se prezentuje téměř jako mytická bytost, čímž vytváří kult své osobnosti a získává ještě větší moc. V soukromí je popisován jako zbabělec, který nesnese pohled na krev. Assmannová ve své práci popisuje panovníky, kteří své vnitřní rozpory řeší zaměřením se na ovládnutí vnější reality. Hitlerova agresivní politika může být způsobena nějakým nedostatkem jeho nitra. „*Řečeno jazykem psychoanalýzy, tažení má funkci krycí vzpomínky. Soustředěním se na jediného, osudem předurčeného vnějšího nepřítele má překonat nebezpečí ze strany nepřítele vnitřního.*“²⁷²

Nacistický svět v závěru knihy splývá se světem černé magie a čarodějnictví. Motiv nacistického zla je tímto způsobem dále eskalován. Oba tyto směry totiž

²⁶⁹ KRAUS 2014, s. 142.

²⁷⁰ KRAUS 2014, s. 84.

²⁷¹ ASSMANNOVÁ 2018, s. 76.

²⁷² ASSMANNOVÁ 2018, s. 80.

nerozlišují mezi dobrem a zlem a jsou určovány tím, že odpírají svobodu druhým. Čarodějnice jsou dále přirovnávány k Hitlerovi – stejně jako on vykonávají oběti, aby něčeho dosáhly. U čarodějnic se jedná o kočky a jiná zvířata, u Hitlera o Židy a Romy. Nacismus a čarodějnictví jsou v knize propojeny s motivem víry, neboť oba tyto směry Boha popírají a jsou obrazem něčeho nečistého, amorálního, až d'ábelského. Všechny tyto podobnosti jsou prostředkem pro vyjádření svévolného, úplného zla nacismu.

K čarodějnictví se váže postava Němce Kristiana Hellenbrunnena, který pracuje se Štěpánem na statku v severních Čechách. V Kristianovi lze spatřovat postavu *Jiného* v pojetí Hodrové. Konkrétně se jedná o postavu tuláka-pokušitele.²⁷³ Kristian bojoval ve válce proti Španělům a Židům.²⁷⁴ Byl raněn do slabin a život mu zachránili čarodějnice, které ho zasvětily do čarodějnictví. Díky čarodějnickým rituálům si Kristian dokázal podmanit celou křesťanskou vesnici. Kristian Hellenbrunnen je alegorickou postavou, jež zpodobňuje nacistickou ideologii – vnuká lidem zločinné myšlenky a nabádá je překročení lidských hranic. V jeho přítomnosti se lidé mění a poznávají sami sebe.²⁷⁵ Zatímco na počátku století byla tuláková jinakost ztělesněním od světa odděleného mystického vědomí, tulák přicházel, aby smířil sen se skutečností, umění s životem apod., v případě Kristiana jde o vědomí degenerované – jde o falešný mýtus.²⁷⁶ Ve skutečnosti se totiž o žádnou magii nejedná. Kristian pouze využívá omezenosti vesničanů, kteří nedokážou prohlédnout, že čarodějnictví je lež. Kristianův motiv spočívá v moci a slastech, jež mu vesničani dopřávají.

Na vztahu Kristiana se Štěpánem je také patrný zvyšující se antisemitismus. Když Štěpán přijde na statek, Kristián mu provádí zdánlivě nevinné žerty. Později začne být ovlivněný propagandou a tyto žerty se vyvinou v extrémní nenávisť. Kristian začne být posedlý myšlenkou povznést se nad Židy a stát se jejich Bohem. Uvěří, že náleží k nadřazené rase a nemusí proto dodržovat žádná pravidla, jen pravidla Strany. Navíc přiměje ostatní vesničany, aby Židy také nenáviděli. Na příběhu Kristiána lze pozorovat antisemitistické tendence, které se vlivem okolí postupně zvyšovaly. Německé antisemitistické vlivy byly s to ovlivnit smýšlení společnosti natolik, že byli lidé schopni odklonu od jakýchkoliv morálních soudů.

²⁷³ HODROVÁ 2001, s. 678.

²⁷⁴ Pravděpodobně se jedná o občanskou válku ve Španělsku, ale v knize to není blíže specifikováno.

²⁷⁵ HODROVÁ 2001, s. 678.

²⁷⁶ HODROVÁ 2001, s. 679.

Právě otázka etiky je dalším významným prvkem díla. V příběhu se několikrát opakuje motiv člověka, jenž se nezaobírá morálními otázkami. Přestože si tito jedinci uvědomují neetičnost svého chování, jejich vlastní prospěch je pro ně důležitější a získávají tak svobodu na úkor ostatních. Takovou postavou je i Max, Štěpánův přítel. Max je schopen zapřít rodiče, aby se oprostil od svého židovského původu. Poté se přidá k nacistické organizaci, jež mu dává moc. Cítí se nekonečně svobodný, přestože si uvědomuje, že jeho svoboda přesahuje do svobody někoho jiného. Podobně jako u Hitlera, i u Maxe se objevuje motiv ovládnutí času. Max má pocit, že se může stát kýmkoliv – dobrým i zlým. Vzhledem k tomu, že „ovládá čas“ může zároveň vymazat jakoukoli evidenci o svých podlých činech.

„Koho zajímá vyměřený čas?‘ Zeptal se Max a pohládl ji po ruce. ‚Když víš, jak čas zkrotit, neutíká ti.‘

Zvedla hlavu a podívala se na něj. ‚Jak můžeš zastavit čas?‘

‚Různě. Když jsi svobodná, nemusíš čas poslouchat, můžeš ho vytvářet a ničit, jak se ti zlíbí. Když jsi svobodná, čas neznamena nic.‘

[...]

‚Gideon zemřel a dnes ho pohřbili, ale my můžeme zapomenout, protože pro nás čas neexistuje. Můžeme ho odložit nebo svléknout jako šaty. Když jsi svobodná, krásko moje, věci, které se dějí, ztrácejí význam, dokonce i to, čemu lidé říkají svědomí, rozdíl mezi dobrem a zlem ztrácí smysl, protože bez času nezůstávají žádné stopy. Když se povzneseš nad čas, můžeš dělat to, co chceš, můžeš opustit tuhle zem a vyletět vzhůru, nebo klesnout k úplné hříšnosti, a pak jsi dokonale svobodná.‘²⁷⁷

Kniha tímto způsobem varuje před lidmi, kteří upřednostňují vlastní svobodu, aniž by se zabývali morálními hodnotami a byli odpovědní za své chování.

V některých situacích je sice zřejmé, jaké rozhodnutí je morální. Vyprávění ale zdůrazňuje, že to, co je morální, se vždy neshoduje s tím, co je správné. I Štěpán musí volit mezi těmito dvěma polohami, když jeho spor s Kristianem vyvrcholí. Němec Kristián se totiž chystá vykonat sexuální rituál na jeho přítelkyni. Štěpán již nechce přijímat další ponižování Židů a hodlá se vzepřít. Toto rozhodnutí však znamená jistou smrt jednoho z nich. Štěpán tedy musí vybrat mezi tím, jestli někomu vezme život, nebo někdo vezme život jemu.

²⁷⁷ KRAUS 2014, s. 152.

„Chajo, máš pravdu, lidský život je posvátný a nesmíme ho nikomu brát. Byl nám dán jen dočasně, pak se přesune jinam podle plánu, kterému nedokážeme porozumět. Život je svědomí a svoboda vybírat si mezi dobrem a zlem, každá volba a každý skutek mění budoucí svět. Spojujeme minulost a budoucnost, a tak svět vytváříme my, každým okamžikem, který žijeme.“ Štěpánův hlas už nezněl jemně, ale hořce a pomstychtivě. „Ale ten příkaz má vadu, otázku uvnitř otázky, co je správné a co ne. Protože co nesmím dělat já, nesmí dělat nikdo, jinak se z Nezabiješ stává Musíš zabít Kristiána Hellenbrunnena, a to je příčina našeho utrpení. A když přijde, aby nám vzal život, co máme dělat? Vykřiknout a umřít jako spravedliví lidé, spoléhat na našeho Hospodina, pronést poslední modlitbu a vykrváct s ušlechtilou myšlenkou, že my jsme ti dobří, vyvolení, ty milované děti Boží? Nebo se rozhodneme mezi tím, zda zabijeme, nebo budeme zabiti?“²⁷⁸

Morální hodnoty jsou tedy obtížně aplikovatelné, když člověk přijde do styku s mocí či politickým systémem, které tyto hodnoty nedodržují. Musí poté rozhodovat mezi variantami, z nichž žádná není správná.

Autorovo poslední úplné dílo *Cesta pouští* podává výpověď o době, v níž jsou lidé zbavováni veškerých lidských práv a svobod. Obdobně jako v předchozích dílech, i zde se nejvíce projevuje motiv hledání identity. Příběh nás seznamuje s postavami, které jsou vyčleněny z jejich běžného prostředí a jsou ochuzeny o veškeré životní jistoty – nejvýraznější je odsun Židů z kolektivního společenství. Hlavní postava, Štěpán, je kvůli svému původu vyloučen ze školy. Je pro něj proto obtížnější ujasnit si, kým je, neboť je vyřazen z daného kolektivního smýšlení. Ačkoliv se jako asimilovaný Žid cítí být Čechem, jeho národ jej odmítá a Štěpán tak přichází i o národní složku své identity. Aby postavy zaplnily tato prázdná místa smýšlení o sobě, hledají alternativy, které by jim umožnily tato místa zaplnit. Štěpán se nejdříve pokouší být součástí jiného kolektivního smýšlení, které je však natolik odlišné, že jej není ochotno přijmout. Poté se snaží realizovat svou osobnost prostřednictvím imaginárního světa básní, který se později zhroutí kvůli neúprosné krutosti doby. Štěpán se také pokusí zhlédnout v ideologických konceptech. Dojde však poznání, že jsou z velké části založeny na lži. Nejvíce nadějná se pro Štěpána zdá být myšlenka sionismu. V kolektivu Židů s podobným osudem a kolektivním smýšlením se mu povede žít relativně spokojený život. Ten ale nemá dlouhého trvání, neboť jej překazí realita války. Celá kniha směřuje

²⁷⁸ KRAUS 2014, s. 330.

k nějakému přerodu Štěpánovy identity, kterou nakonec nalezne ve svém židovství. Ztráta identity či její hledání jsou prezentovány na pozadí předválečné a válečné doby. Každá z postav zastupuje mnoho dalších s podobným osudem. Kniha přitom zobrazuje nitro obětí i představitelů moci. Máme tak možnost nahlédnout do vědomí lidí, na kterých jsou páčány zločiny proti lidskosti, ale také do vědomí těch, kteří se těchto zločinů dopustili. V knize *Cesta pouští* se také Kraus vrací k metaforické formě, kterou využil již ve své prvotině *Země bez Boha*. Podobně jako v první autorově próze, i zde metafora funguje jako prostředek pro vyjádření zla obsaženého v nacismu. Kniha se také věnuje etickým otázkám, které jsou spojeny s obtížností morálního chování ve světě, který žádné morální kodexy nerespektuje.

Závěr

Stěžejním motivem Krausovy tvorby je lidská identita, resp. její hledání. Tento motiv je nejvíce zřetelný v autorově poslední úplné práci *Cesta pouští*. Kniha popisuje obtížnost nalezení vlastní identity v předválečné době, jež lidi postupně připravovala o základní jistoty (domov, přátelé, národní totožnost, víra apod.), o které by svou identitu mohli opřít za normálních okolností. Aby se postavy vyrovnaly s tíživou situací a našly pevnou půdu pod nohama, vytváří si svůj vlastní interní svět představ, uchylují se k ideologiím (komunismus, sionismus) či Bohu.

Díla s tematikou šoa (*Země bez Boha*, *Můj bratr dým*) se zabývají otázkou, zda je možné uchovat identitu jedince v mezní situaci na místě jako je koncentrační tábor. Postavy jsou konfrontovány s brutálním prostředím a jsou nuceny přeskrtnout svou dosavadní identitu a vyrovnávat se s dehonestací v roli vězně. Lidé jsou vytrženi ze svého přirozeného kolektivu. Po příjezdu do tábora jsou zbaveni oblečení, vlasů a veškerých lidských práv či svobod. Věznění jsou tak připraveni o mnoho věcí, jež do velké míry definují lidskou identitu a většina z nich o ni postupem času přichází. Kniha *Můj bratr dým* motiv ztráty identity dále rozvíjí. Věnuje větší pozornost dětem v koncentračním táboře. Některé děti zde strávily tolik času, že nemají zkušenost s reálným světem. Tuto situaci se snaží napravit vychovatelé dětského bloku, kteří dětem vytvoří iluzi reálného světa uvnitř Osvětlemi. Musí však zároveň čelit pochybám, zda tím něčeho docílí, když se identita dětí rozvíjí ve fiktivním, falešném světě, který se jim snaží vybudovat a překrýt tak žitou realitu.

Prózy odehrávající se v prostředí kibucu (*Vítr z hor*, *Vepři ve při*) na motiv identity nahlíží z jiné perspektivy. Snaží se varovat před riziky kolektivního soužití v kibucu, kam přichází lidé z různých zemí, a proto se zde střetávají různé kolektivní i individuální identity, jejichž kombinace je jen obtížně slučitelná. Vedení kibucu navíc opomíjí individuální přístup a zaměřuje se na spokojenost kolektivu jako celku. To má však za následek, že téměř nikdo není spokojen a osobní stránka jednotlivců je potlačena. Hledání identity se v těchto knihách pojí s motivem domova. Většina kibucníků opouští svůj „starý život“. Ztráta domova má být kompenzována nalezením nového domova, kterým by mohli zastřešit svou identitu – v prostoru, kam Židé etnicky patří. Po čase stráveném v kibucu si obyvatelé uvědomí, že jim kibuc domov neposkytuje. Někteří kibucníci dojdou poznání, že svět „nového domova“, života „tam

někde“ je jen iluzí a svou identitu se pokouší nalézt jiným způsobem, např. ve víře. Tuto tendenci můžeme spatřovat napříč autorovým dílem. Zářným příkladem je kniha *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*, která je prostoupena motivem nového počátku. Postavy povídek se obvykle nalézají v tíživé situaci a prostřednictvím víry si mohou ujasnit, kým jsou a následně započít relativně spokojený život.

Víra je tedy dalším motivem, který se silně váže ke Krausově próze. Nelze však říci, že tento motiv zůstává statický napříč všemi díly. Je zajímavé sledovat, jak se v průběhu autorovy tvorby náhled na víru vyvíjí. V literárním debutu *Země bez Boha* jsou některé asociace s vírou negativní. Na věřící je nahlíženo jako na lidi, kteří nejsou schopni vidět svět reálně. Jejich ortodoxnost způsobuje, že jsou konformní, neboť vkládají veškerou naději v Boha a nesnaží se změnit svůj osud. V pozdějších prózách (např. *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*, *Cesta pouští*) se vnímání víry proměňuje. Postavy jsou ochotny obětovat život pro svou víru, protože se s ní identifikují a život bez ní pro ně nemá smysl.

Knihy otvírají palčivá témata židovské historie – obtížnou asimilaci Židů, perzekuce, pogromy nebo šoa. Utlačovateli Židů jsou nejčastěji křesťané. Prostřednictvím křesťanských postav je líčen nenávistný vztah některých křesťanů vůči Židům. Tento vztah však není pouze jednostranný. V náznacích a malých motivech je projevena také nevraživost Židů vůči křesťanům. Některé tituly kritizují křesťanství otevřeněji (např. *Cesta pouští*). Poukazují na zkorumpovanost církve a na věřící, jejichž víra je pouze povrchní. V prózách zasazených v oblasti kibucu se také okrajově objevuje izraelsko-arabský spor. Každé z těchto děl přitom na konflikt pohlíží z jiného úhlu. Kniha *Vítr z hor* zohledňuje arabskou stranu, která byla připravena o půdu, jež byla po staletí obhospodařována Araby. Dílo *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky* na druhou stranu zobrazuje teroristické praktiky Arabů, které cílí na nevinné.

Studium jednotlivých motivů nás přivádí ke dvěma velkým tematickým celkům, které postihují značnou část Krausovy literární práce. Prvním takovým celkem je téma holocaustu, do něhož spadá především *Země bez Boha* a *Můj bratr dým*. Autorova literární prvotina (*Země bez Boha*) je charakteristická neotřelou formou. Příběh je autentizován metaforou, jež představuje nacistické zlo. Přenést zkušenost holocaustu je totiž téměř neproveditelné. Autenticita prožitku metafory čtenáři umožňuje prožít, a tím i do jisté míry pochopit tragédii šoa. V románu *Můj bratr dým* se básnický jazyk vytrácí

a na jeho místo je kladen neosobní popis. Prostřednictvím fiktivních postav je líčen příběh skutečných lidí, kteří se ocitají v krajní situaci a často je opouští nejzákladnější city a hodnoty, jako jsou láska, přátelství či solidarita. Kniha se však vyhýbá morálním soudům. Čtenář má tak možnost blíže nahlédnout na pohnutky, které jedince vedly k daným činům a utvořit si vlastní mínění o jejich jednání. V tomto případě je příběh autentizován žánrem fiktivního deníku, který vytváří iluzi pravdivosti sdělovaného. Běžný čtenář totiž přikládá (neliterárním) deníkům či jiným ego-dokumentům autenticitu a objektivitu sdělovaného. Přestože jsou obě knihy variací na stejný námět, nelze je vzájemně zaměnit. Jejich hlavní sdělení se totiž liší. *Země bez Boha* se snaží metaforicky „ztělesnit“ zlo nacismu, zatímco *Můj bratr dým* chce svědčit o trýznivém přežívání a smrti lidí v koncentračním táboře. Obě knihy mají samozřejmě společné, že připomínají šoa a nabádají nás k přemýšlení o něm. Nečiní tak pouze tyto dva tituly, nýbrž celé autorovo dílo. Válka a motiv šoa se promítají do celé Krausovy tvorby. V knize *Cesta pouští* se jedná především o antisemitistické tendence předválečné doby a první perzekuce Židů. V prózách z oblasti kibucu se holocaust projevuje v náznacích a malých motivech – např. ve vzpomínkách postav na minulý život.

Druhým význačným tematickým celkem je život v kibucu, o kterém pojednávají knihy *Vítr z hor*, *Vepři ve při* a zčásti také povídky *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*. Tyto prózy se z velké části věnují stinným stránkám života v kolektivní osadě. Některé kritické aspekty se vztahují k počátku kibucu (lidé se například museli potýkat s nedostatkem nebo naopak přebytkem některých věcí). Nejvýraznější je kritika kolektivní výchovy. Děti nejsou vychovávány svými rodiči, ale profesionálními vychovateli v dětském domově. Vyrůstají proto v prostředí bez lásky a soukromí. Kvůli systému kibucu však trpí i dospělí. Kolektivní rozhodování lidem nedává možnost uspořádat život dle vlastního uvážení. Všichni musí žít stejným způsobem a jakákoliv odchylka od normy je nežádoucí. Neštěstí lidí má ale i hlubší příčiny. V kibucu se setkávají různé národnosti s rozdílným kulturním či politickým vnímáním, které lidem neumožňuje žít v harmonii. Někteří obyvatelé mají navíc odlišnou zkušenost – např. přežití šoa. Nejistoty minulého života pronikají i do prostoru kibucu a způsobují nesváry ve vztazích lidí, neboť ti, kteří šoa nezažili, jej nejsou s to pochopit. Kritika knihy *Vítr z hor* je konstruktivnější. Přestože kritizuje mnoho aspektů systému, vyzdvihuje také jeho pozitivní vlastnosti. Román *Vepři ve při* je v tomto ohledu ofenzivnější a kibuc převážně kritizuje prostřednictvím ironie, vtipu a nadsázky.

Nelze opominout provázanost autorova života s jeho dílem. Motivy, témata, postavy nebo chování postav se často zakládají na Krausových osobních vzpomínkách či vzpomínkách jeho přátel. Největší podíl autobiografických prvků se nalézá v románu *Cesta pouští*, který je jakousi bilancí autorova života. Krausovy osudy se v různé míře promítají i do všech zbylých děl. Knihy *Země bez Boha* a *Můj bratr dým* vychází z Krausovy osobní zkušenosti z koncentračního tábora v Osvětimi. *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky* jsou založeny na vzpomínkách Krausových přátel a obyvatel vesnice Roš Pina, ve které si Krausovi pořídili chatu. Prózy *Vítr z hor* a *Vepři ve při* zase pojednávají o autorově zkušenosti s imigrací do Izraele a životem v kibucu.

Motivická a tematická analýza děl Oty B. Krause nám umožňuje blíže specifikovat autorovu vazbu k české literatuře druhé poloviny dvacátého století. Autorův literární debut *Země bez Boha* byl napsán v roce 1946 a vydán o dva roky později. V té době bylo téma holocaustu ve velké míře zobrazováno prostřednictvím dokumentárních autobiografických postupů. Nejvhodnější se zdály být žánry jako reportáž, memoáry či deník – žánry, které pracují s reálnými událostmi a fakty. Tyto formy autorům pomáhaly „skrýt“ se za výmluvností samotné reality, neboť umělecká próza měla problémy vyrovnat se s agresivitou faktů týkajících se holocaustu.²⁷⁹ Panovalo obecné přesvědčení, že ani ta nejvypjatější fantazie by nedokázala zobrazit hrůznou skutečnost. Z toho důvodu byly pokusy o její umělecké zobrazení jen ojedinělé.²⁸⁰ Krausova prvotina je tak jednou z mála próz, jež se o to pokusily. Jeho román se od většiny dobové literatury liší. Kraus na místo objektivního popisu klade velmi subjektivní a abstraktní výpověď. Není divu, proč se dílo po jeho vydání v roce 1948 míjelo socialistickorealisticke orientované literatury. Použití metaforického vyjádření se vzdalovalo konceptu „literatury opravdu všelidské.“²⁸¹ Kraus navíc využívá všedních postav, které nejsou heroické, v mezní situaci se nejsou schopny zachovat hrdinně a často opouští své ideály, aby si zachránily život. To je v rozporu s aktivním hrdinou, který se obětuje pro kolektiv. Negativnímu hodnocení autorovy práce ještě více přispělo bezúspěšné vyústění, kdy v osudu protagonisty jen jedno peklo vystřídá druhé.²⁸² Dílo se tedy vymyká pounorové koncepci umění a literatury, která vyžadovala směřování k „*optimismu, který by zachytil vítězný zápas pracujících o*

²⁷⁹ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2007a. *Dějiny české literatury 1945-1989*. I., 1945–1948. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1527-3. s. 219.

²⁸⁰ *Ibid.*, s. 220.

²⁸¹ JANOUŠEK 2007a, I., s. 116.

²⁸² *Ibid.*, s. 230.

*socialismus a smysl nynějšího hlubokého sociálního přerodu naší společnosti.*²⁸³ Po Krausově emigraci do Izraele byla kniha krátce po vydání stažena z oběhu a většina jejích nákladů skončila ve stoupě.²⁸⁴

Kraus se ve svém debutu přiblížil literátům z existenciálního proudu literatury. Jeho próza vykazuje motiv ztráty identity a psychické deformace vlivem války, jež lidem bere možnost navázat a udržovat přirozené lidské vztahy.²⁸⁵ U Krause se také objevují motivy odcizení, samoty, úzkosti a nemožnosti porozumění. Existencialisté však tyto pocity vnímají jako součást lidské existence, na rozdíl od Krausovy prózy, v níž jsou tyto emoce způsobeny mezní situací v koncentračním táboře. Postavy českých psychologických próz se s těmito stavy vyrovnávají tím, že se eticky emancipují.²⁸⁶ „*Přiklání se k určitému mravnímu řádu, který sice před nimi vyvstává jako výsledek hledání a někdy i trpkých citových ztrát, ale který jim zároveň do budoucna skýtá záruku pevnosti a jistoty hodnot.*“²⁸⁷ Tento proud prózy tedy spěje ke kladnému konci a charakterizuje jej „*potřeba teze k účelům mravně vykupitelského happy endu.*“²⁸⁸ Podobná tendence se u Krause ve čtyřicátých letech neobjevuje. Postavy jsou vrženy do absurdního světa, nemají šanci se v něm vzepřít, nastavit si etické hodnoty, kterých by se mohly přidržet, a v závěru jsou ponechány napospas nemilosrdnému osudu.

Krausův první román lze přirovnat k existenciální próze Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949), která je také spjata s židovským válečným osudem. Obě práce podávají autentické subjektivní sdělení, přestože jej každá z nich dosahuje jiným způsobem. Weil se k umělecké próze dostal od publicistiky a reportáže. V *Životu s hvězdou* dokázal propojit osobní prožitek se specifickými literárními prostředky, které do jeho dokumentární výpovědi vnesly autentickou subjektivitu.²⁸⁹ Román je typický strohým popisem, v němž jsou i ty nejbrutálnější skutečnosti prezentovány s odstupem, jako by byly přirozené a každodenní. Tato sterilita paradoxně vnáší do vyprávění autenticitu a intenzitu. *Země bez Boha* oproti tomu využívá básnické metafory, která umocňuje už tak hrůznou skutečnost. Přestože obě knihy využívají téměř opačné prostředky autentizace, jejich efekt je podobný. Prózy se přibližují i v některých

²⁸³ JANOUŠEK 2007a, I., s. 116.

²⁸⁴ JANOUŠEK 2007a, I., s. 230.

²⁸⁵ JANOUŠEK 2007a, I., s. 239.

²⁸⁶ JANOUŠEK 2007a, I., s. 235.

²⁸⁷ *Ibid.*, s. 235.

²⁸⁸ *Ibid.*, s. 236.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 243.

klíčových motivech – v zobrazení obyčejného neheroického člověka, který se ocitá v mezní situaci, jež degraduje lidskou důstojnost. Postavy mají přitom možnost uvědomit si, co je v životě důležité. Protagonista v *Životě s hvězdou* přichází na hodnotu vnitřní svobody, třebaže by měla znamenat okamžitou smrt. Weil tímto způsobem potvrzuje tendenci české prózy, která hledá spásu a naději.²⁹⁰ Jak už bylo řečeno, podobný styčný bod se v *Zemi bez Boha* neobjevuje. Krausovy postavy lpí na životě a morální hodnoty jsou pro ně druhořadé. V jeho pojetí je tedy pohled na člověka v mezní situaci skeptičtější. Odsouzení Weilova románu dobovou kritikou, jež vyžadovala „aktivního hrdinu“, který „v rozhodném okamžiku udělá to, co mu přikazuje zájem společnosti“, znamenalo potlačení existenciální linie, na kterou navázali až na přelomu padesátých a šedesátých let autoři jako Arnošt Lustig či Ladislav Fuks.²⁹¹

Po emigraci se Kraus začal českému kontextu vzdalovat. K literatuře padesátých let jej nelze přirovnávat, neboť nepodléhal nátlaku totalitní kultury sovětského typu a nemusel dodržovat podmínky její programové estetiky, socialistického realismu. Zůstává otázkou, do jaké míry byla Krausova imigrace motivována politickou imigrací, neboť Dita Krausová v biografii o svém manželovi píše, že bylo jeho snem žít v Izraeli.²⁹² Zřejmě se jedná o kombinaci obou těchto faktorů, ale možnost, že Kraus chtěl přijmout novou zemi za svou, by vysvětlovala, proč se jeho literatura z padesátých let liší od ostatních exulantů. Většina spisovatelů, kteří emigrovali, podléhala iluzím o brzkém pádu komunistického režimu. Věřili, že se brzy budou moci vrátit do rodné země a stav kultury se vrátí k „normálu.“²⁹³ Zejména v publicistice se tázali po míře odpovědnosti politické reprezentace a jednotlivců za ovládnutí Československa komunisty. V beletrii toto téma autoři předkládali v obrazu subjektu, který soustředili na jednotlivce, jenž „intenzivně reaguje na bezprostřední přítomnost a vystupuje jako všední svědek velké historie nebo který získává funkci dějinného mementa a stává se součástí varujícího podobenství.“²⁹⁴ Jinými slovy, umělci se zajímali o to, co se děje „doma“. Snažili se duchovně podpořit lidi v Československu nebo kritizovat komunistickou moc. V dílech exulantů je patrný nostalgický smutek a lítost. Próza Jana Čepa, Zdeňka Němečka či Jiřího Kovtuna se zakládá na vzpomínkách. Autoři se

²⁹⁰ JANOUŠEK 2007a, I., s. 244.

²⁹¹ JANOUŠEK 2007a, I., s. 244.

²⁹² KRAUSOVÁ 2010.

²⁹³ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2007b. *Dějiny české literatury 1945-1989*. II., 1948–1958.

Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1528-0. s. 321.

²⁹⁴ *Ibid.*, s. 322.

nesnaží věnovat tolik pozornosti novému prostoru a zdá se, že hledají útěchu v minulosti.²⁹⁵ Tyto vlastnosti Krausův román *Vítr z hor* (1957) nesdílí. Na rodnou zemi není vzpomínáno. Postavy sice vzpomínají na starý život v Evropě, není však specifikováno kde a vzpomínky nepřinášejí útěchu, ale bolest, která je způsobena prožitím šoa. Román se soustřeďuje téměř výhradně na novou realitu v Horní Galileji. Je tedy možné, že se Kraus identifikoval s životem v nové zemi a neměl potřebu obracet se k domovu.

Sjednocujícím prvkem exilu padesátých let bylo téma exulantského osudu, které je přítomné i v Krausově próze. Typické jsou motivy vykořenění, samoty či nemožnosti porozumění s druhými. Tyto motivy autoři interpretují jako projev obecnější moderní vykořeněnosti, kterou šok z vynucené emigrace ještě více zesiluje.²⁹⁶ V románu Egona Hostovského *Dobročinný večírek* dostává emigrantský mikrokosmos rozměr podobnosti o absenci řádu, situaci, kdy jakékoliv střetnutí s druhými končí tragédií. Člověk je odsouzen k věčné samotě a nese na svých bedrech vinu, které se není možné zbavit jinak než sebeobětováním.²⁹⁷ Pro Hostovského je vykořenění obecným syndromem moderní doby a jeho dílo tak koresponduje se soudobou světovou existencialistickou literaturou.²⁹⁸ U Krause je vykořenění způsobeno odlišnou zkušeností. Pro postavy románu *Vítr z hor* je obtížné navázat kontakt s druhými, neboť byly vytrženy ze svého původního kolektivního myšlení, což přináší nesváry do nového prostoru. Obyvatelé různých národností mají odlišné zkušenosti a kombinace různých mentalit činí vzájemné porozumění ještě obtížnější. Lze však vytvořit nové kolektivní myšlení a navázat tak pouto s ostatními. Vykořenění je tedy v Krausově pojetí méně skeptické a na rozdíl od prózy Hostovského není „samozřejmou“ součástí moderního života.

Limitem pro tvůrčí rozvoj pounorového literárního exilu se ukázala být ztráta přirozeného kontaktu s češtinou. Ačkoliv se tvorba těchto autorů v padesátých letech vyvíjela myšlenkově, jejich jazyk odkazoval k meziválečnému období a v daném okamžiku jej bylo možné považovat za archaický.²⁹⁹ Tomuto problému čelil i Kraus a

²⁹⁵ Ibid., s. 322.

²⁹⁶ JANOUŠEK 2007b, II., s. 322.

²⁹⁷ JANOUŠEK 2007b, II., s. 325.

²⁹⁸ Ibid., s. 326.

²⁹⁹ JANOUŠEK 2007b, II., s. 326.

svá další díla proto psal v angličtině. Přechod k cizímu jazyku byl tedy dalším autorovým výrazným vzdálením od české literatury.

Ke konci padesátých let se poměry v československé kultuře začaly uvolňovat. Próza se postupně začala oprostovat od budovatelských představ o literatuře a její společenské funkci. Z literatury se vytrácel heroický patos a důraz byl kladen na prostou každodennost (např. Poezie všedního dne). Autoři se zaměřili na popis obecně lidských situací.³⁰⁰ Kraus se v tomto období (1957-1968) české literatuře přiblížil právě touto každodenností, která je součástí románů z kibucu. Již od čtyřicátých let se Kraus soustředil na individuální prožitek obyčejných nehrdinských postav, které pokračují i v jeho exilové tvorbě. Tato linie se v šedesátých letech navrácí i do českého kontextu například v díle Arnošta Lustiga, který směřuje ke komornějšímu ladění a dokumentuje smýšlení dané generace v obecné a spíše citové rovině.³⁰¹ Kraus se zřejmě neopírá o českou literaturu a tyto tendence se tedy objevují nezávisle na sobě.

Poetika literárního exilu se v šedesátých letech příliš neproměňovala. Toto období indikovalo určité vyčerpání tvůrčích sil a autoři často zůstávali u již vyzkoušených modelů. Jen malá část z nich dokázala svou poetiku rozvinout.³⁰² Vzhledem k příznivému vývoji politické a kulturní situace v Československu byli domácí autoři pro exilovou publicistiku atraktivnější než ti autoři, kteří emigrovali.³⁰³ V tvorbě exulantů zůstávalo klíčové téma vyhnance, jenž musí čelit nepřízni světa. Postupně slábl nostalgický tón charakteristický pro padesátá léta společně s ideologickou vyhroceností vyprávění. Exulanti již neměli potřebu zaujmout moralizující postoj a zaměřili se na vyprávěče, který není eticky angažovaný.³⁰⁴ Podobně jako v domácí tvorbě, i v exilu se pozornost obracela k subjektivnějším formám vyprávění, v nichž sílí mimo jiné užívání prvků černého humoru, ironie a skepse.³⁰⁵ Exilová literatura se tedy v mnoha aspektech přiblížila Krausově poetice, pro niž jsou tyto vlastnosti charakteristické již od padesátých let. Kraus nebyl nostalgický vůči domovu a nesnažil se eticky působit na své čtenáře. V šedesátých letech pro něj

³⁰⁰ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2008a. *Dějiny české literatury 1945-1989*. III., 1958–1969. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1583-9. s. 281.

³⁰¹ JANOUŠEK 2008a, III., s. 289.

³⁰² *Ibid.*, s. 387.

³⁰³ JANOUŠEK 2008a, III., s. 117.

³⁰⁴ *Ibid.*, s. 387.

³⁰⁵ *Ibid.*, s. 388.

bylo i nadále důležité téma vyhnance. K silící ironizaci světa, humoru či nadsázce, z níž je na svět nahlíženo, se přiblížil v románu *Veprí ve při*.

V šedesátých letech se do literatury začala pozvolna vracet pozapomenutá jména (např. Jan Čep, Egon Hostovský) a směry, jež byly během padesátých let zakázány (existencialismus, surrealismus).³⁰⁶ Ačkoliv se situace uvolnila, literatura Oty B. Krause se do českého prostředí nedostala a v období normalizace už to nebylo možné vůbec. Sedmdesátá a osmdesátá léta se nesla v duchu cenzury a restrikcí nepohodlných spisovatelů. Zakázaná produkce se snažila kontinuálně navázat na poetiku šedesátých let, zatímco výchozí postoj oficiální literatury určovala nostalgie po poetice padesátých let.³⁰⁷ Tato norma přitom byla nadřazena literárním kvalitám díla. Někteří autoři této situace využili a prosadili se prostřednictvím stranicky angažované literatury. Jiní přistoupili na daná omezení, ale snažili se aspoň do jisté míry držet svého uměleckého programu a podat svou výpověď o světě. Autory samizdatu a exilu naopak přitahovala témata, jež nemohla být zobrazována v oficiálním kontextu a snažili se tak vymezit proti komunistickému režimu.³⁰⁸ Kraus se v tomto období začal českému prostředí vzdalovat nejvíce, jelikož více než dvacet let nebyl jeho součástí. Bylo by obtížné připodobnit ho k oficiální literatuře, neboť Krausovo dílo nemuselo vyhovovat požadavkům komunistického režimu. Zároveň má daleko od exilové literatury, která se z velké části snažila na totalitní realitu Československa reagovat. Na konci sedmdesátých let a v první polovině osmdesátých let se Ota B. Kraus zaměřuje na paměť a historii (*Můj bratr dým, Cesta pouští*). V české literatuře je toto téma také relevantní, avšak motivace k jeho zobrazení je odlišná. V domácím prostředí se autoři ubírali k žánru historické prózy, protože byla prostorem pro svobodnější psaní, ve kterém bylo možné vyhýbat se normám, které autory omezovaly. V historické próze mohli umělci uplatnit volnou fabulaci či jinotaje, takže mohli v rámci možností zobrazit své myšlenky, aniž by byli cenzurováni.³⁰⁹ Literatura exilu a samizdatu se zaměřila na ideologickou demystifikaci falšovaných dějin. Zakázaní autoři měli potřebu vztáhnout přítomnost k minulosti a najít v dějinách příčiny současné situace, nebo prostřednictvím obrazů minulosti vracet Čechy a českou kulturu do střední a západní Evropy. Od počátku sedmdesátých let byl zvláště produktivní typ dvouplánového románu, který se

³⁰⁶ JANOUŠEK 2008a, III., s. 127.

³⁰⁷ JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2008b. *Dějiny české literatury 1945-1989*. IV., 1969–1989. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1631-7. s. 390.

³⁰⁸ JANOUŠEK 2008b, IV., 391.

³⁰⁹ *Ibid.*, s. 494.

odehrává ve dvou časových rovinách. První z těchto rovin tvoří přítomnost, hlavní těžiště však leží v analýze minulosti. Současní hrdinové jsou přitom nejčastěji zároveň vypravěči.³¹⁰ Tohoto typu románu využil Kraus ve své próze *Můj bratr dým*, v níž ztvárnil zkušenost s holocaustem. Kraus se však k historii vracel z jiného důvodu než jeho čeští kolegové. Nezaměřoval se na historii, aby se mohl svobodně vyjádřit a nesnažil se do ní vložit různá podobenství a alegorie. Zároveň se nepokoušel pochopit přítomnost prostřednictvím minulosti, jako to dělali autoři v exilu. V díle Oty B. Krause ze sedmdesátých a osmdesátých let můžeme sledovat prolínání některých tendencí, které sdílí i česká literatura, nelze však hovořit o autorově adaptaci na český kontext.

Rok 1989 byl novým začátkem. Literatura se vymanila z ideologického a politického nátlaku. Nastal pád cenzury a liberalizace trhu. Bylo nutné reeditovat a nově utvářet díla, která byla do té doby z různých důvodů nepřijatelná. Do českého prostředí se začala vracet jména autorů různých generací. Překotně vycházelo mnoho knih, jež vznikly v rozmezí i několika desetiletí. Mnoho spisovatelů disentu či exilu se dočkalo „druhé debutu“.³¹¹ To byl případ i Oty B. Krause, jenž nemohl publikovat již po roce 1948. Během relativně krátké doby (1991–1993) vyšla velká část jeho textů.

Život v totalitní společnosti neumožňoval explicitní a pravdivé vyjádření. Z toho důvodu byl po revoluci velký zájem o nezkreslenou výpověď oprostěnou od kolektivistického patosu. Pozornost čtenářů se ubírala k minulosti, která je nazírána značně subjektivním pohledem. Důležitá byla paměť v osobně zakoušené podobě. Autoři kladli důraz na hluboké a intenzivní prožívání reality, které využívá tabuizovaných a zamlčovaných témat. Celému desetiletí proto dominovaly deníky spolu s žánrem pamětí a vzpomínek.³¹² Tento prozaický trend byl zjevně motivován dobovou nedůvěrou lidí k „fabulovaným lžím“. Přesto byla poptávka po prózách, v nichž byla autorova osobní zkušenost podrobena epické fabulaci a umělecké transformaci.³¹³ Kraus se tedy dokázal vhodně začlenit do literatury devadesátých let. Jeho dílo nikdy nepodléhalo požadavkům totalitního režimu. Ani jeho literární debut z roku 1948 neobsahuje tendence, které jsou charakteristické pro poúnorovou literaturu. Po autorově emigraci byla jeho próza „konzervována“ exilem, protože v nové zemi mohl psát

³¹⁰ JANOUŠEK 2008a, III., s. 421.

³¹¹ HRUŠKA, Petr, ed., 2008. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1630-0. s. 277.

³¹² HRUŠKA 2008, s. 20.

³¹³ *Ibid.*, s. 285.

svobodně. Jeho dílo se ve velké míře zakládá na osobní zkušenosti a klade důraz na jedince. Krausovy knihy v sobě uchovávají nezkreslenou a autentickou výpověď, jež byla potřebným prvkem porevoluční tvorby. Ota B. Kraus se tak na sklonku života vrátil do české literatury, jíž se po celý život vzdaloval.

Literatura

Primární literatura

KRAUS, Ota B, 1991. *Vítr z hor*. Praha: J. Kanzelsberger. ISBN 80-85387-03-4.

KRAUS, Ota B, 1992. *Země bez Boha*. 2. vyd., 1. vyd. v nakl. Sefer. Praha: Sefer. Edice prózy (Sefer). ISBN 80-900895-2-6.

KRAUS, Ota B, 1993. *Můj bratr dým*. Praha: Panorama. ISBN 80-7038-199-X.

KRAUS, Ota B, 1993. *Vepři ve při*. Praha: I. Železný. Česká knihovna (Ivo Železný). ISBN 80-7116-516-6.

KRAUS, Ota B, 2009. *Obchodník se sny a jiné galilejské povídky*. Praha: Sefer. Edice prózy (Sefer). ISBN 978-80-85924-57-2.

KRAUS, Ota B, 2014. *Cesta pouští*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-063-7.

Sekundární literatura

a) Odborná literatura

ASSMANN, Aleida, 2018. *Prostory vzpomínání: podoby a proměny kulturní paměti*. Přeložil Jakub FLANDERKA, přeložil Světlana ONDROUŠKOVÁ, přeložil Jiří SOUKUP. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3433-3.

DAVIDSON, Donald, 1978. *What metaphors mean*. *Critical Inquiry* 5, č. 1, Special Issue on Metaphor, s. 31–47.

HALAMOVÁ, Martina, 2015. *Krausova iluze autentičnosti*. *Literární archiv*, 47, s. 175-181.

HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard a Marie JAISSON, 2009. ed. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-016-2.

HODROVÁ, Daniela, 2001. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst. ISBN 80-7215-140-1.

HOLÝ, Jiří, ed., 2016. *Cizí i blízcí: Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*. Praha: Akropolis. ISBN 978-80-7470-125-2.

- HRUŠKA, Petr, ed., 2008. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1630-0.
- JANOUSEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2007a. *Dějiny české literatury 1945-1989*. I., 1945–1948. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1527-3.
- JANOUSEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2007b. *Dějiny české literatury 1945-1989*. II., 1948–1958. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1528-0.
- JANOUSEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2008a. *Dějiny české literatury 1945-1989*. III., 1958–1969. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1583-9.
- JANOUSEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed., 2008b. *Dějiny české literatury 1945-1989*. IV., 1969–1989. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1631-7.
- KRAUS, Ota B., 2012. *Moje rakovina*; přel. Alice Marxová; Židovská ročenka LIX, 5773. s. 150-158.
- KRAUSOVÁ, Dita, 2009. *Jak psal Ota Galilejské povídky*. in: *Obchodník se sny a jiné Galilejské povídky* (Praha: Sefer), ISBN 978-80-85924-57-2. s. 199-202.
- KRAUSOVÁ, Dita, 2014. *Jak je důležité umět řemeslo*. in: Ota B. Kraus: *Cesta pouští* (Praha: Akropolis), ISBN 978-80-7470-063-7. s. 339-341.
- RICŒUR, Paul, 2016. *O sobě samém jako o jiném*. Přeložil Milan LYČKA. Praha: OIKOYMENH., Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-438-1.

b) Internetové zdroje

- Border Bioscope, 2019, *Dita Kraus, Holocaust Survivor*, YouTube video. [cit. 2021.12.01]. dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=zaCysk3g3Jc>.
- Doron Rescheff, 2016, דיטת קראוס (ניצולת אושוויץ-בירקנאו (הדלקת משואה), YouTube video. [cit. 2021.12.01]. dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ufDBAQa_3ng&feature=emb_title.
- Hyde Park Civilizace, 2020. *Dita Krausová (přeživší holocaustu, osvětimská knihovnice)*. www.ceskatelevize.cz [online]. [cit. 2021-12-01]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10441294653-hyde-park-civilizace/220411058090125/>.
- KRAUSOVÁ, Dita, 2010. *Otto, B. Kraus Biography by Dita Kraus*. www.ottobkraus.com [online]. [cit. 2021-12-01]. Dostupné z: <http://www.ottobkraus.com>.
- KRAUS, Ron. *Novels by Otto (Ota) B. Kraus*. www.1holocaust.com [online]. [cit. 2021-8-11]. Dostupné z: <http://www.1holocaust.com/books.html>.

STRÁNSKÝ, Pavel, 2000. *OTA B. KRAUS*. www.holocaust.cz [online]. [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-2000/prosinec-2/ota-b-kraus/>.

TEREZÍNSKÝ RODINNÝ TÁBOR V OSVĚTIMI-BIRKENAU (1943), 2021. www.holocaust.cz [online]. [cit. 2021-5-18]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/ghetto-terezin/deportace-terezin/terezinsky-rodinny-tabor-v-osvetimi-birkenau-1943/>.