

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DÍTĚ JAKO SVĚDOMÍ**  
DĚTSKÝ SUBJEKT A JEHO SVĚT VE VYBRANÝCH DÍLECH  
LUDVÍKA AŠKENAZYHO

**Vedoucí práce:** doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

**Autorka práce:** Kateřina Šaldová

**Studijní obor:** Čj-Nj/SŠ

**Ročník:** 5.

2012

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 30. března 2012

.....  
Kateřina Šaldová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své diplomové práce doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., a to nejenom za cenné rady a konstruktivní připomínky, ale také za projevenou ochotu a trpělivost, se kterou jsem se v rámci průběžných konzultací vždy setkala.

## **ANOTACE**

Diplomová práce pojednává o dětském subjektu a jeho světě ve vybraných dílech Ludvíka Aškenazyho. Výchozím literárním pramenem se stala samotná díla tohoto autora. První kapitola je věnována životu Ludvíka Aškenazyho, druhá kapitola podává výčet jeho děl rozdělených podle žánru. Třetí až šestá kapitola si kladou za cíl interpretaci vystavěnou z témat, motivů a detailů, které jsou pro tvorbu Ludvíka Aškenazyho signifikantní. V závěrečné sedmé kapitole je shromážděno několik literárních kritik a recenzí, na jejichž základě vyznívá dobová recepce Aškenazyho děl vyvozená v závěru práce.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Ludvík Aškenazy, dětský subjekt, dítě, dětství, vnitřní a vnější svět, interpretace.

## **ANNOTATION**

The thesis discusses child subject and its world in selected works of Ludvík Aškenazy. The base literary source was the very oeuvre of the author. The first chapter is devoted to life of Ludvík Aškenazy, the second chapter gives an account of his works listed according to genre. The third to the sixth chapters are aiming for an interpretation built of the themes, the motives and the details significant for Ludvík Aškenazy's work. The closing seventh chapter comprises several literary reviews that illustrate reception of Ludvík Aškenazy's work at the time of its publishing, as deduced in the thesis's conclusion.

## **KEYWORDS**

Ludvík Aškenazy, child subject, child, childhood, inner and outer world, interpretation.

## OBSAH

ÚVOD .....	7
I. LUDVÍK AŠKENAZY .....	10
1.1 A. L. o L. A. – Arnošt Lustig o Ludvíku Aškenazym .....	13
II. ROZDĚLENÍ AŠKENAZYHO DĚL PODLE ŽÁNRU .....	17
III. DÍTĚ A VÁLKA .....	23
3.1 Mistr miniatury .....	23
3.2 Narození do situace .....	25
IV. DĚTSTVÍ JAKO ŽIVÁ PAMĚT V NÁS .....	32
4.1 Paměť vůně .....	32
4.2 Synonymum pro „dětský“ .....	39
V. DÍTĚ A VNĚJŠÍ SVĚT .....	46
5.1 Dítě maluje vnější svět: „Svět je takový, jak ho vidím já!“ .....	47
5.2 Dítě modeluje vnější svět: „Svět je modelína, která někdy zlobí.“ .....	50
5.3 Vnější svět formuje a omezuje dítě: „Svět bude mít tolik barev, kolik jich má modelína.“ .....	56
VI. DÍTĚ A VNITŘNÍ SVĚT .....	62
6.1 Malí dospělí – řeč dětského subjektu .....	62
6.2 Řeč jako prostředek sblížení .....	69
6.3 Náboženská symbolika v dramatu <i>Pašije pro Andělku</i> .....	75
6.4 Nedospělá dospělost .....	78
6.5 Poetika nonsensu v Aškenazyho <i>Praštěných pohádkách</i> .....	82
VII. DOBOVÁ RECEPCE AŠKENAZYHO DĚL .....	89
7.1 Aškenazy reportérem .....	90
7.2 Aškenazy fejetonistou .....	94
7.3 Aškenazy pohádkářem .....	97
7.4 „Za vším hledej ideologii!“ .....	101
7.5 Definice stylu psaní .....	106
7.6 Aškenazy na divadle .....	110
7.7 Aškenazy a dobový kontext - shrnutí .....	114
ZÁVĚR .....	125

BIBLIOGRAFIE .....	131
SEZNAM PŘÍLOH .....	134
PŘÍLOHY .....	135

## ÚVOD

O tématu své diplomové práce jsem začala přemýšlet ve chvíli, kdy jsem se v rámci přípravy na seminář z literatury druhé poloviny 20. století začetla do povídkové knihy *Vajíčko* (1963) od Ludvíka Aškenazyho. Nejednalo se sice o moje první seznámení s tímto autorem, již dříve jsem prožívala spolu s „človíčkem“ z *Dětských etud* (1955) jeho radosti i zklamání, ale až zážitek z četby *Vajíčka*, který pro mě byl emocionálně velmi intenzivní, ve mně vyvolal žádostivost po dalších dílech tohoto autora. Impulz i motivace zároveň, věnovat se tvorbě Ludvíka Aškenazyho, na mě čekaly v podobě „ticha“, které se ze strany české kritiky kolem Aškenazyho rozprostírá. Fáze rešerše byla překvapivá, o dílech i autorovi samém existuje jen několik desítek kritik, ve větší míře se však jedná o recenze a stručné medailonky. Ačkoli jsem si byla vědoma toho, že svoji diplomovou práci nebudu moci opřít ani o jedinou pomocnou monografii, coby literárněvědnou autoritu, nenechala jsem se nedostatkem sekundární literatury odradit, a dokonce jsem pocítila silné nutkání přispět svou prací k prolomení tohoto literárněvědného „ticha“. Život a dílo Ludvíka Aškenazyho se pro mě staly osobní výzvou a po několika přečtených knihách tohoto autora se téma mojí diplomové práce začalo profilovat téměř samo.

Ráda bych v úvodu ozřejmila, proč píši svou diplomovou práci esejistickým stylem, který není u diplomových prací příliš obvyklý, snad také proto, že: „*U esejí symbióza funkce odborněsdělné a estetické vede k tomu, že výběr a uspořádání výrazových prvků textu bývá odlišný od odborných. Funkce komunikátu ovlivňuje nejen základní vlastnosti textu (jimiž jsou přesnost, míra odbornosti, objektivita informace, výstižnost, jednoznačnost, stručnost, obsahová úplnost sdělení), ale odlišnosti se promítají i do jeho výstavby, do kompozice.*“<sup>1</sup> Útvar eseje jsem zvolila záměrně, umožňuje mi totiž nenásilně zachytit subjektivní myšlenky a dojmy získané během čtení Aškenazyho děl. Sama esej však není založena na pouhém dojmu, ale především na bázi literární interpretace vybraných děl, a proto snad můžeme její platnost, i přes nesporný subjektivní faktor, chápat jako obecnější. Esejistický útvar shledávám cenným především v oblasti interpretace literárního díla, kde nelze jednoduše podat jakýsi odborný

---

<sup>1</sup> CHLOUPEK, J. a kol. *Stylistika češtiny*. 1. vyd. Praha: SPN, 1991, s. 65.

důkaz závěrů. Mojí hlavní intencí je snaha o osobité pojetí interpretace několika literárních děl Ludvíka Aškenazyho, které jsou vnitřně provázány autorským přístupem k dětskému subjektu a jeho světu, aniž bych si kladla za cíl (nebo toho byla vůbec schopna) tato svá interpretační východiska a závěry vědecky dokazovat.

Jak jsem již nastínila, ve své diplomové práci se nezabývám jasně danou metodologií, na jejíž citačních odkazech k autoritám by byla má práce primárně vedena. Vyšla jsem se na nejistou interpretační cestu, kterou zakládám výhradně na emoční rovině. Vycházet z emoční roviny díla mi přišlo přirozené, jelikož se domnívám, že každá interpretace díla v podstatě vychází ze subjektivních zkušeností a prožitků interpreta (čtenáře). V recepčním ohledu tedy slouží emoce k popisu působení literatury. Rovněž souhlasím s tvrzením **Jonathana Cullera**: „*Je-li literární dílo pojímáno jako sled dějů určených pozornosti čtenáře, pak interpretace takového díla může být příběhem této interakce se svými plusy i minusy: do hry vstupují různé konvence či očekávání, ustavují se spojitosti a očekávání nebudou naplněna, nebo naopak budou potvrzena. Interpretovat nějaké dílo znamená vyprávět příběh čtení.*“<sup>2</sup> Detaily, náznaky, pointy a lyrizace Aškenazyho děl mají silný emoční náboj, ve kterém spatřuji jeden ze základních rysů jeho tvorby, a proto taktéž svou interpretaci stavím na emoční rovině.

První kapitolu věnuji životu Ludvíka Aškenazyho, kam zařadím také mnou převyprávěnou vzpomínku Arnošta Lustiga na přítele Aškenazyho a jejich společně strávená léta. Ve druhé kapitole se pokusím podat přehledný výčet Aškenazyho děl rozdělených podle žánru a od třetí kapitoly do kapitoly sedmé nabídnu svou interpretaci vybraných děl Ludvíka Aškenazyho. Zamyslím se především nad tématy jako například: *dítě a válka, dětství jako živá paměť v nás, dítě a vnitřní svět, dítě a vnější svět, řeč dětského subjektu, poetika nonsensu* aj., které se jeho díly často prolínají, a stávají se tak pro jeho tvorbu signifikantními. Sedmá kapitola se pak vymyká z interpretačního konceptu celé práce, jelikož v ní shromáždím různé literární recenze, kritiky a úvahy věnované tvorbě Ludvíka Aškenazyho. Mým cílem této kapitoly je podat představu o dobové recepci Aškenazyho děl, která by nám mohla pomoci zodpovědět v závěru práce

---

<sup>2</sup> CULLER, J. *Krátký úvod do literární teorie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, s. 72.



znepokojující otázku, a sice: proč je autor Ludvík Aškenazy českou kritikou i čtenářem opomíjen?

Snad tedy mohu svou práci jako celek nazvat hermeneutickou, v níž ani tolik nezáleží na tom, jakých interpretačních závěrů bylo dosaženo, jako spíše na inspirativní práci s tématy, motivy a detaily Aškenazyho textů, které jsem se snažila svou diplomovou prací „oživit“.

## I. LUDVÍK AŠKENAZY

24. 2. 1921 Český Těšín

18. 3. 1986 Bolzano (Itálie)

*„Ludvík Aškenazy se narodil své polské mamince ve vlaku mezi Polskem a Čechami v Českém Těšíně, a tak získal české občanství a českou národnost.“*<sup>3</sup> Vyrůstal v česko-židovské rodině. Již samotné příjmení *Aškenazy* je spjato s jidiš, tedy s jazykem evropských Židů, který se vytvořil asi ve 12. století v Porýní na základě střední horní němčiny. (Četná slova i slovní spojení byla přejata z hebrejštiny, ale také ze slovanských jazyků, většina slovní zásoby je však původu německého.) Ve starých rabínských textech bývá jidiš někdy také nazývána „mluvou aškenazskou“ a pojem Aškenázové byl ve středověku určen pro označení Židů žijících v Německu.<sup>4</sup>

Střední školu navštěvoval ve východopolské - západoukrajinské Stanislavi, maturoval v roce 1939, tedy až po zabrání Stanislavi sovětskými vojsky. Na univerzitě ve Lvově studoval slovanskou filologii a všeobecné dějiny. Roku 1941 (po přepadení SSSR Němci) ustupoval se sovětskou armádou do Kyjeva, odtud byl evakuován do Kazachstánu, kde také krátce učil na střední škole v Berčoguru. Roku 1942 vstoupil do československé vojenské jednotky L. Svobody v SSSR. O rok později absolvoval důstojnickou školu v Sadaguře a byl přidělen jako styčný důstojník 1. československé armády v SSSR ke štábu 1. a 4. ukrajinského frontu. Během války obdržel česká i sovětská vyznamenání za statečnost.<sup>5</sup> *„O rodičích nikdy nemluvil, jen jednou. V tiché chvílce naznačil, že se za války schovávali u kufří se svršky a boty, svaté knihy a trochu peněz. [...] Nezeptal jsem se, odkud věděl o jejich konci.“*<sup>6</sup> Vzpomíná Arnošt Lustig ve své knize na svého přítele Ludvíka.

---

<sup>3</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 101.

<sup>4</sup> MATES, V. *Aškenazy.... Labyrinth revue*, 1996, roč. 6, č. 1, s. 3.

BOK, V. *Úvod do studia germanistiky*. 2. vyd. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU, 1995, s. 49-50.

<sup>5</sup> PERSTICKÁ, D. *Aškenazy a ti druzí. Informace o umlčované a zamlčované literatuře*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna Brno, 1990, s. 10-13.

<sup>6</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 101.

S armádou došel jako osvoboditel až do Prahy, kde se také v prvních květnových dnech 1945 seznámil se svou budoucí ženou Leonie Mannovou, která byla jediným dítětem významného německého spisovatele a antifašisty Heinricha Manna. Leonie prožila válku v Praze, ale její matka Marie Kanová byla kvůli svému židovskému původu deportována do koncentračního tábora Terezín. (Leonin otec emigroval se svou druhou ženou roku 1940 za svým bratrem Thomasem Mannem do USA, kde také zemřel.)<sup>7</sup> *„Moje maminka přijela do Československa v roce 1933 se svou matkou [...]. Babičku zavřeli hned 15. března 1939 a maminka strávila v Praze těžkých šest let. Podle Norimberských zákonů a navíc jako dcera významného spisovatele – prominentního politického emigranta – byla stále jednou nohou v koncentračním táboře. Když válka skončila – říká se, že babičku z Terezína do Prahy přivezl vojenským džípem její synovec, důstojník americké armády, Klaus Mann – dostaly obě přidělený byt v Podolí. Do stejného domu se, jako voják československé armády, nastěhoval právě můj tatínek a za tři roky jsem se narodil já.“*<sup>8</sup> Vypráví o době před svým narozením Jindřich Mann, syn Ludvíka Aškenazyho.

V prvních poválečných letech pracoval Aškenazy pro pražský rozhlas jako reportér a zahraničně-politický komentátor. Tato profese mu umožnila cestovat nejen po evropském kontinentu, ale také po kontinentech exotičtějších, a ovlivnila tak přímo jeho spisovatelské začátky. (Mezi země, které pracovně navštívil, patřily například: Polsko, NDR, Itálie, USA, Japonsko nebo Indie.) Působil také jako válečný zpravodaj v Izraeli, odkud si přivezl celoživotní přátelství s Arnoštem Lustigem. První knížky reportáží a črt ze zahraničních cest uvedly Aškenazyho do české literatury coby schopného pozorovatele se smyslem pro vykreslení detailů i lyrizaci, který je schopen napsat uměleckou reportáž, jejíž kvalita výrazových prostředků přerůstá přes jeho poněkud „naivní“ ideologicky zabarvené vidění světa. Debutantské začátky však spadají ještě do doby jeho vysokoškolských studií ve Lvově (debutoval v komsomolském listu Wilna Molod'). Ke konci 50. let se stal spisovatelem z povolání a zároveň objevil lákavě „svobodný“ svět dětství a dětské fantazie, kde se mohlo jeho básnické „ustrojení“ plně realizovat. V 60. letech věnoval Ludvík Aškenazy značnou pozornost také

---

<sup>7</sup>KÜHLMANN, W. *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Band 7. 2. vyd. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2010, s. 650-655.

<sup>8</sup>MANN, J. Ludvík Aškenazy: Zapomenutý spisovatel. *Labyrinth revue*, 1996, roč. 6, č. 1, s. 6-7.

dramatické tvorbě a začala (mimo jiné) jeho spolupráce s mnichovským rozhlasem. Přispíval do řady periodik jako například do *Panoramy*, *Lidových novin*, *Hosta do domu*, *Kulturní tvorby*, *Nového života*, *Filmu a doby*, *Divadla*, *Plamene*. Po srpnu 1968 emigroval se svou ženou i oběma syny (Jindřich a Ludvík Mannové – oba pracují jako filmoví režiséři) do Spolkové republiky Německo. Několik let žili v Mnichově, rodném městě Aškenazyho ženy Leonie, koncem 70. let se spolu s ní přestěhoval Ludvík Aškenazy na sever Itálie, kde po dlouhé nemoci roku 1986 zemřel a byl pochován na židovském hřbitově v Bolzanu.<sup>9</sup> „Od roku 1982, kdy mu přestaly sloužit ledviny, chodil na dialýzu. [...] Tak dva až tři roky téhle bědné životní fáze ještě hodně pracoval [...]. A poslední rok, či roky, nebyl jako kulička, byl pohublý, elegantní, dost smutný a slabounký.“<sup>10</sup> Tak byl nemocný Aškenazy viděn očima svého syna Jindřicha.

Jeho česky psaná tvorba byla překládána do světových jazyků (především do němčiny, ruštiny, polštiny a maďarštiny). V emigraci mu od roku 1970 začaly vycházet knihy, které byly určeny především dětskému čtenáři. Psaným jazykem se mu stala výhradně němčina. Aškenazy psal zprvu česky a následně s pomocí manželů Baumrukových (s nimiž spolupracoval již před emigrací) texty překládal. Po krátké době začal psát své texty přímo německy. Překlady jeho německých originálů vyšly například i v Jihoafrické republice, Izraeli nebo ve Finsku. Rozhlasové hry Ludvíka Aškenazyho byly vysílány také v kanadském rozhlase a BBC. Za svou tvorbu získal dvě významná ocenění. Roku 1966 (ještě během svého pobytu v Československu) mu byla udělena cena *Prix de Italia* za jeho rozhlasovou hru *Bylo to na váš účet* (1964), v Německu pak získal roku 1977 za sbírku pohádek *Wo die Füchse Blockflöte spielen* (1976) státní cenu za literaturu pro děti.<sup>11</sup> „Jako autor próz a dramát pro dospělé v Německu neexistoval. Byl zájem např. o legendární Černou bedýnku, ale nakladatel chtěl knihu vydat bez fotografií! Dobré jméno, které zůstalo v povědomí části německé kulturní veřejnosti dodnes, je s Aškenazym spojeno jako s autorem rozhlasových her, televizních scénářů a knih pro děti.“<sup>12</sup> Posteskl si jeho syn Jindřich.

---

<sup>9</sup> PERSTICKÁ, D. *Aškenazy a ti druzí. Informace o umlčované a zamlčované literatuře*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna Brno, 1990, s. 10-13.

<sup>10</sup> MANN, J. Vážená redakce!. *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 15, s. 5.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>12</sup> MANN, J. Ludvík Aškenazy: Zapomenutý spisovatel. *Labyrinth revue*, 1996, roč. 6, č. 1, s. 6-7.

## 1.1 A. L. o L. A. - Arnošt Lustig o Ludvíku Aškenazym

Ačkoli jsem si vědoma toho, že záznam vzpomínek, byť psané váženou autoritou, kterou Arnošt Lustig dozajista byl, nelze vydávat za plně hodnověrný zdroj, rozhodla jsem se těchto cenných vzpomínek využít a některé z nich volně převyprávět. Již samotná forma vyprávění čtenáři naznačuje, že informace takto získané v sobě neodráží objektivní paměť dobových událostí, nýbrž subjektivně selektivní paměť svého nositele, která si s velkou pravděpodobností své zážitky upraví. Rozpité kontury vzpomínek obtáhne někde silněji, někde ponechá konturu zmizet docela. Paměť optimisty má tendenci nahlížet odstupem času na události i osoby laskavě a smířlivě, nepříjemné zážitky eliminovat, případně trochu „příkrášlit“. Osobní zážitky „vypravěče“ jsou prosyceny emocemi, které nám umožní nahlédnout na spisovatele Ludvíka Aškenazyho odlišným způsobem, než který by nám umožnily publikace literárních dějin. Jelikož i má diplomová práce je vystavěna především na emoční rovině čtenářova prožitku, shledávám vhodné převyprávět střípky z Aškenazyho života zachované právě díky přátelství dvou spřízněných bytostí, třebaže hrozí nebezpečí, že autorovo vyprávění sklouzne (aniž by to čtenář zaznamenal) k literární fikci.

Arnošt Lustig rád vzpomínal na dobu, kdy spolu s Aškenazym pracovali v pražském rozhlase. Aškenazy byl zaměstnaný jako reportér a komentátor zahraničních událostí, mladičkový Lustig jako „zprávař“. Přátelili se vlastně tři. Jejich dvojici doplňoval za sportovní redakci Ota Pavel. *„Připadali jsme si jako tři mušketýři. Oba jsme s Otou Aškenazyho uznávali. Uměl toho z nás tří nejvíc. Věděl, že ho uznáváme. Byl starší a patřilo mu to. Bylo mu už šestadvacet.“*<sup>13</sup> Lustig obdivoval Aškenazyho styl reportáží, na kterém nebylo nikterak patrné, že se učil česky vlastně až v dospělosti (stejně jako jeho žena). Přitom Aškenazy nepsal prý téměř nikdy, on totiž diktoval. (Snad i to byl jeden z důvodů, proč nepracoval v novinách, ale v rozhlase.) Často také diktoval manželce Oty Pavla - Věře. Každé slovo si prý nechal hlavou projít několikrát, přemítal slova jako v nějaké modlitbě. Lustig byl přesvědčen, že Aškenazy byl tou nejněžnější duší, kterou kdy potkal. Něžnost byla v něm i v jeho psaní. *„Byla pravda, že měl tu*

---

<sup>13</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 102.

snovou melancholii i v očích, v hlase, v tom, jak se tvářil. Dalo se říci, že Aške byl to, co psal. Nebo že to, co psal, byl Aškenazy.<sup>14</sup> Psal prý, jako by se ostýchal. Jako by se cítil vinen za to, že je tou tajuplnou kafkovskou vinou lidí. Vinen bez obžaloby. Zároveň však byl ve svých textech laskavý soudce. Lustig v něm cítil pokračovatele kafkovské linie a byl přesvědčen, že se jeho tvorba v lecčems Kafkovi přibližuje. „Měl v sobě to židovské, aniž se ono slovíčko v textu objevilo. (V tom se podobal Kafkovi).“<sup>15</sup> Ale třeba také ve schopnosti zachytit moudrost pomocí aforismu. „V povídce *Vajíčko* Ludvík Aškenazy napsal: »Každý život má své hrdiny a staty. Není nám souzeno znát jejich skutečnou roli ve hře. Koho považujeme za hrdinu, ten bývá často statista; štěk našeho života se někdy stává osudem.« Mohl to napsat Franz Kafka. Ale napsal to Aškenazy.“<sup>16</sup> Učil se z bible, talmudu i z Karla Marxe, také ale od spisovatelů, které miloval, Andersena a Čechova.

Lustig se s Aškenazym poprvé setkal v letadle, které v květnu 1948 mířilo se dvěma českými válečnými zpravodaji do Izraele. Na pozadí první osvobozené války Izraele proti armádám pěti arabských zemí, které nepřijaly usnesení OSN, se upevnilo přátelství, které trvalo řadu let. Lustig vypráví o tom, že pro Aškenazyho byla tato židovsko-arabská válka něčím, co měl pod kůží, součástí zápasu člověka o lepší budoucnost. Ve vzduchu, kromě malých raket, byla prý tehdy cítit volnost, vlastní země a především možnost bránit se. Aškenazy se tam cítil samozřejmě doma, tedy pokud budeme akceptovat duchovní „doma“, kde člověk nemusí zrovna bydlet.

Lustigovi vytanula jedna úsměvná historka, jak se jednou směsice novinářů různého původu a z různých zemí v kantýně v Tel Avivu vsadila o to, kdo dokáže rychleji přijmout, odeslat a slyšet svou zprávu v rádiu své země. Aškenazy znal manželku Zeeva Shecka, který pracoval na izraelském ministerstvu zahraničí, a ta mu slíbila, že mu s touto sázkou pomůže. Tak se stalo, že se po patnácti minutách přenesla Aškenazyho zpráva z kantýny z Tel Avivu do Prahy, kde ji ihned zařadili do rozhlasového vysílání. Aškenazy se tak stal díky svým konexím pro místní zpravodaje legendou.

---

<sup>14</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 103.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 115.

Jiná Lustigova vzpomínka líčí atmosféru ostřelovaného Jeruzaléma, obklíčeného elitní arabskou jednotkou vyzbrojenou Velkou Británií, i nebojácnou povahu Aškenazyho, kterého přestalo bavit opatrně vysedávat v kantýně a poslouchat nejrůznější rozhlasové stanice, vybírat z nich „hrozinky“ a pak je zasílat jako zprávy domů. Rozhodl tak prý i za Lustiga, že se půjdou „projít“ do ostřelovaných ulic. *„Připadal jsem si skoro stejně »nesmrtelný« jako Aške, můj mistr a kamarád.“*<sup>17</sup> Po chvíli si také Lustig zvykl na nepříjemný hvizd granátů. Ovšem jen do chvíle, kdy se střelba obrátila na bulvár, po kterém, přikrčení ke zdi, šli. Lustigovi se přesně vybavuje, jak stáli asi někde uprostřed, kam střílela děla, a za chvíli by se pravděpodobně stali součástí obřího terče. Lustig byl Aškenazym poslán do kamenného domu naproti, aby tam vyjednal úkryt, než přejde střelba. Poté se i on rozvážně a pomalu vydal za Lustigem. *„Aške nedělal snad nic rychle. Byla to rozvážnost nebo pomalost, jako neviditelný most, po němž přecházel. Poslední trychtýř udělal granát za zdí, při které před chvílkou stál.“*<sup>18</sup> V úkrytu měli vyčkat nového dne. Lustigův válečný zážitek byl jemně překryt ostřelovanou nocí strávenou ve společnosti dvou mladých Židovek, se kterými si prý po celou dobu pouštěli na kufříkovém gramofonu s klikou jedinou desku z francouzského filmu René Claira Pod střechami Paříže, valčík v němčině, filozofovali a sedm dní starý chleba měkčili v červeném víně. *„Byla to jedna z nezapomenutelných nocí s Aškem. Jedna z těch hezkých věcí, které nás potkají jen jednou a pak s námi žijí tak dlouho, jak to vydržíme my.“*<sup>19</sup>

Lustig také rád vzpomínal na jejich společně strávená rozhlasová léta, kdy bylo jen tak příjemné mít Aškenazyho vedle sebe: *„Pamatuju se, jak se v redakci někdo nad mapou Ruska otázel spíš řečnický: »Co asi dělá v tuhle chvíli soudruh Stalin?« »Asi sere,« odpověděl Aške. Lidi ztuhli. Začali se ztrácet z místnosti. Zůstali jsme s Otou Pavlem. Pozorovali jsme tlustoučké prstíky Aškeho, jak vytahují z hromady zpráv agentur ty, které by zařadil do večerního vysílání. [...] Tvářil se jako korunní princ před večeří, před kterou musí ještě vyřídit pár neodkladných*

---

<sup>17</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 108.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 109.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 112.

*záležitostí.*“<sup>20</sup> Lustig tvrdí, že se Aškenazy nebál. Řekl prostě to, co si myslel, že se má (někdy co se dá) říci.

Arnošt Lustig vděčí Aškenazymu také za odvrácení hněvu dělnického lidu, po kterém mělo následovat Lustigovo vyloučení z komunistické strany, s čímž by tenkrát souvisela i výpověď ze zaměstnání. A kvůli čemu? Lustig vzpomíná, jak skočil v létě do Vltavy v šatech a rozmočila se mu stranická legitimace. Příspěvkové známky se mu odlepily a uplavaly po proudu. Den poté měla ale Lustiga čekat prověrka. Vypůjčil si tedy známky od otce Oty Pavla, který doufal, že ho, jako penzistu, už prověřovat nebudou. Prověřovali. A tak musel známky vrátit zpět. Lustiga vyšetřovala nejprve stranická organizace, poté také Státní bezpečnost. Ztratit příspěvkové známky se tenkrát rovnalo zločinu. Lustig se raději přiznal. Na schůzi zazněl trest – vyloučení ze strany nebo výtka s výstrahou. Jistý soudruh prý dlouze rozprávěl o vojácích z Rudé armády, kteří raději padli, než by nechali zneuctít stranickou knížku. Když domluvil nastalo ticho, než vstal pomalu Aškenazy. „*»Byl jsem v Rudé armádě,«* řekl. *A o hodně tišeji: »Život je pro mě víc než legitimace.«* Potom se odmlčel a dodal: *»Arnošt je můj kamarád. Mám ho rád.«*“<sup>21</sup>

Aškenazy uznával i neuznával autority, měl svůj osobitý způsob vzdoru. Viděl věci po svém a snažil se ony věci po svém také dělat. Snad právě v tom spočíval zárodek jeho osudu. Dokázal odejít, pracovat a proslavit se v exilu. Měl totiž jednu důležitou vlastnost, která bývá toho podmínkou. Jak napsal sám Arnošt Lustig: Aškenazy se totiž „nepředposrával“ a nepadal také na kolena. Přesto se bál všeho, co paralyzuje člověka. Všeho, co umlčuje nebo popírá jeho fantazii a touhu, co ho dokáže ochromit nebo zakřiknout. Dokázal psát o úzkosti člověka, o jeho osamění, ale také o tom, co vrací lidem smysl, krásu a důstojnost.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 116.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>22</sup> Tamtéž.



## II. ROZDĚLENÍ AŠKENAZYHO DĚL PODLE ŽÁNRU

### **Pohádky:**

*Cestopis s jezevčíkem (1969)*

*Malá vánoční povídka (1966)*

*Osamělý létající talíř (1963)*

*Pohádka na klíč (1967)*

*Pohádky čtyř větrů (2007, posmrtně)*

*Praštěné pohádky (1965)*

*Putování za švestkovou vůni aneb Pitryšek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka (1959)*

*Ukradený měsíc (1956)*

německy:

*Aschenputtel oder gläsernes Pantoffelchen (1984)*

*Der Schatten und drei weitere Geschichten (1981)*

*Der Schnee und drei weitere Geschichten (1981)*

*Der standhafte Zinnsoldat (1984)*

*Der Tannenbaum (1984)*

*Der Tiger mit dem gelben Tank (1970)*

*Der Weisswurstkönig (1985)*

*Der Zirkus und drei weitere Geschichten (1981)*

*Die Geige und drei weitere Geschichten (1981)*

*Die Grille und drei weitere Geschichten (1981)*

*Die Kirsche und drei weitere Geschichten (1981)*

*Die Schöne und das Tier (1985)*

*Die schwarzen Engel (1985)*

*Die Sirenenforelle (1985)*

*Du bist einmalig! (1981)*

*Estrella aus dem grünen Haus (1985)*

*Molly, die Schiffskatze (1978)*

*Paul, Pauline und der gelbe Tiger (1975)*

*Wo die Füchse Blockflöte spielen (1976)*

*Wo die goldene Schildkröte tanzt (1977)*

posmrtně:

*Das Wunderei (1996)*

*Der grüne Jockey (1992)*

*Der Schlittschuhkarpfen (1992)*

*Die Märchen der vier Winde (1991)*

*Hasen pfeifen nicht (2004)*

*Juviro (1992)*

*Märchen für die Dämmerung (1993)*<sup>23</sup>

### **Povídky:**

*Dětské etudy (1955)*

*Etudy dětské a nedětské (1963)*

*Květnové hvězdy (1955)*, 2. vyd. s titulem *Májové hvězdy (1960)*

*Milenci z bedny (1959)*

*Psí život (1959)*

*Sto ohňů (1952)*, přepracováno s titulem *Sto ohňů a jiné povídky (1953)*

*Vajíčko (1963)*, přepracováno (1967)

*Vysoká politika (1953)*

*Záře (1951)*, poté in *Sto ohňů a jiné povídky (1953)*

### **Básně: texty k fotografiím**

*Černá bedýnka (1960)*

### **Reportáže:**

*Indiánské léto (1956)*

*Kde teče krev a nafta (1948)*

*Modrý zápisník (1951)*

*Německé jaro (1950)*

*Ulice milá a jiné reportáže z Polska (1950)*

---

<sup>23</sup> BARTUŠKOVÁ, S. Ludvík Aškenazy. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2011-07-18]. Dostupné na WWW: <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=246&hl=ludv%C3%ADk+a%C5%A1kenazy+>

*Všude jsem potkal lidi (1955)*

**Divadelní hry:**

*C. k. státní ženich (1962)*

*Host (1960) – úprava „Nočního hosta“*

*Kůže (1970)*

*Noční host (1960), také pod názvem „Host v noci“*

*Pašije pro Andělku (1968)*

*Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem (1991), z pozůstalosti připravili L. Pistorius a J. Mann, (adaptace Nanebevstoupení Tonky Šibenice E. E. Kische)*

*Rasputin (1967), podle A. N. Tolstého*

*Šlamastyka s měsícem (1961)*

*Ukradený měsíc (1959) – dramaturgie L. Smoljaka*

*Vendulka (1962)<sup>24</sup>*

**Rozhlasové hry (Český rozhlas uvedl):**

*Akce Rudý šátek (1959)*

*Anamnéze (1969)*

*Beethoven (1991)*

*Bodnutí (1999, původně: Der Stich, 1973)*

*Byla to vichřice (1949)*

*Bylo to na váš účet (1964, v roce 1966 cena Prix de Italia)*

*Cena míru (1949)*

*Dávné podobizny (1992)*

*Dítě a bomba (1950)*

*Doktor Faustík aneb Nová hra s d'áblem (1999, původně: Doktor Fäustchen oder Das neue Spiel mit dem Feuer, 1984)*

*Host (1970)*

*Hra s ohněm (2000, původně: Spiel mit dem Feuer, 1984)*

*Jak jsme si tě vymysleli (2000)*

*Jehlice (1997)*

---

<sup>24</sup> KUNC, J. *Česká literární bibliografie 1945-1963: soupis článků, statí a kritik z knižních publikací a periodického tisku let 1945-1963 o dílech soudobých českých spisovatelů. Díl I, A – M.* 1. vyd. Praha: Státní knihovna ČSSR - Národní knihovna, 1963, s. 10-17.

*Je krásné, když se Florián směje (1999)*  
*Kůže (1967)*  
*Let k Andromedě (2000, původně: Der Flug zur Andromeda, 1983)*  
*Mozart (1991)*  
*Mouřenín (2002)*  
*Návod k prodeji jazykového kursu (1997, původně: Anleitung zum Verkauf eines Sprachkurses, 1973)*  
*Návod k prodeji modré andulky (1997)*  
*Piškot (1963)*  
*Plán Barbarosa (1949)*  
*Proč svatý Mikuláš nosí falešný vous (2008, původně: Warum der heilige Nikolaus bis auf den heutigen Tag einen falschen Bart trägt, 1981)*  
*Servítek (1967)*  
*Třikrát dva (1993, původně: Viermal zwei, 1971)*  
*Ve zpětném zrcátku (2003, původně: Im Rückspiegl, 1973)*  
*Vzpomínka na poníka (1997 původně: Nachruf auf ein Pony, 1980)*  
*Začalo to v Chicagu (1949)*  
pravděpodobně pouze německy byly dosud vysílány hry:  
*Das Happening (1979)*  
*Das Wunderei (1996)*  
*Der Feuerschein (1967)*  
*Der Kiosk (1967)*  
*Der Kürbisberg (1977)*  
*Der Schlüsselsatz (1976)*  
*Die Leiden des jungen Nowak (1972)*  
*Die schwarzweisse Geschichte (1983)*  
*Die Stecknadel (1971)*  
*Die wahre Geschichte der gutherzigen Dirne Antonie Prussik (1977)*  
*Eine Handvoll Zuckerwürfel (1969)*  
*Ein Schuss tränen, namen, taxinapping (rok nezjištěn)*  
*Milena (1980)*  
*Namen (1972)*  
*Passion für Angelika (1970)*  
*Verblichene Pastelle (1993)*

*Was es noch nicht gab (1977)*

*Wüterich, der gute Freund (1985)*

### **Náměty a scénáře k filmům:**

*Černá bedýnka (1961)* – pásmo v televizi podle stejnojmenné knihy

*Hry a sny (1958, režie M. Vošmik)*

*Jak jsem tě poznala (krátký film FAMU, 2001, režie J. Abrahám)*

*Křik (1963, režie J. Jireš)*

*Májové hvězdy (1959, režie S. Rostockij)*

*Můj přítel Fabián (1953, režie J. Weiss, podle povídky Dva Gáboři)*

*Noční host (1961, režie O. Vávra)*

*Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem (2000, režie J. Mann)* – televizní inscenace

*Putování za švestkovou vůní (1998, režie J. Lamka)* – seriál večerníčků

*Rekviem za kouzelnou flétnu (1968, režie V. Kašlík)*

*Šlamastyka s měsícem (1962, režie S. Rumlová a L. Ráža)* – adaptace loutkové hry

*Tam na konečné (1957, režie J. Kadár a E. Klos)*

*Vajíčko (1964, režie Zd. Kopáč)*

V SRN vznikly podle jeho námětů či scénářů televizní filmy:

*Galgentoni (1972, podle E. E. Kische, režie M. Kehlmann)*

*Der Poltergeist (1981, režie J. Mann)*

*Des Pudels Kern (1975, režie V. Jasný)*

### **Výbory:**

*Všude jsem potkal lidi (1955)*

*Etudy dětské a nedětské (1963, ed. M. Jungmann)*

*Světla zastaveného času (1992, ed. A. Haman)*

### **Souborná vydání:**

*Vybrané spisy I – Etudy dětské a nedětské (2008, ed. M. Huvar)*

*Vybrané spisy II – Pohádky (2009)*

*Vybrané spisy III – Divadelní hry (2011)*

*proponovány: Vybrané spisy IV – Rozhlasové hry*<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> BARTUŠKOVÁ, S. Ludvík Aškenazy. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2011-07-18]. Dostupné na WWW: <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=246&hl=ludv%C3%ADk+a%C5%A1kenazy+>

### III. DÍTĚ A VÁLKA

V roce 1960 vyšla žánrově pozoruhodná kniha *Černá bedýnka*, která nese podtitul *Songy, balady a romány*. Jak vnímat tuto knihu? Spojení textu a fotografie. Dokáže text svébytně koexistovat vedle natolik emocionálně nabitého fenoménu, kterým fotografie bezesporu je? Někdo by mohl namítnout, že fotografie je především pouhým dokumentem, i když třeba uměleckým s promyšlenou kompozicí. Přesto, nebo snad právě proto, je Aškenazyho lyricko-vizuální montáž tolik působivá.

#### 3.1 Mistr miniatury

Aškenazy je mistrem miniatury. Nepotřebuje velkou plochu, aby mohl psát o velkých dějinách. Střety jeho světů a kontextů se skrývají v dobře zacíleném detailu. Dětské oko, které nevnímá okolní svět v horizontech, ale právě v konkrétních detailech. Detail vrásky pod zvětšovací sklem vypoví víc než stohy popsaných archů. V detailu je ukryta odpověď na otázky. Pohled na velké dějiny je určován prizmatem skleněčky v rukách malého dítěte. Místo patosu a schématického vidění dějin, které se v této době často pojilo s válečnou tematikou, si Aškenazy vybírá cestu kontrastu mezi odlehčenou až dětsky hravou formou zpracování textů a niternou závažností sdělení, které nám předkládá. Tento kontrast mezi tématem a způsobem, jak ho autor zpracovává, je velice působivý a vyvolává ve čtenáři permanentní napětí. Názny, které děsí, jsou s mírou rozesety v celé sbírce. Slovní hříčky a zámlky se stávají brilantními pointami. „*Nejmilejší lidská hra je hra s kuličkou. S hliněnou, skleněnou, stříbrnou, zlatou... Nejmilejší lidská hra je hra s kuličkou v hlavni. [...]*“<sup>26</sup> Hra s kalambúrem vyvolává u čtenáře na tváři mírný úsměv, při kterém nás ale nepřestává mrazit v zátylku. „*[...] a my se mjíme jako houbaři, hledající jadrný hříbek v lese plném překrásných prašivek.*“<sup>27</sup> Jemná ironie a nedořečený náznak odhaluje absurdní svět velmi sugestivně. „*Děti jsou malé, a proto milují zdobněliny. Každé dítě chce mít něco docela malého, připadá si pak větší. Slunci*

---

<sup>26</sup> AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960, s. 29.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 7.

*říkají sluníčko, zní to trochu dojemně, jedna sluneční skvrna je mnohokrát větší než celá naše legrační planeta. Jednou jedna japonská holčička se dívala na nebe a řekla: Koukej, mami! Hříbeček!*<sup>28</sup>

Válka a reakce na ni se v počátcích Aškenazyho tvorby stává centrálním tématem. Aškenazy s válkou účtuje, jeho potřeba o ní psát, potřeba zaznamenat zkušenost z ní, touha, aby se tato zkušenost stala trvalým odkazem pro budoucí generace, je patrná právě v této sbírce. Aškenazy se stává průvodcem a zasvětitelům pro poválečné generace. Neustále se vrací ke zkušenostem z války. Život se pro něj skládá ze zkušeností. Tyto zkušenosti ale v rozdílných světech přestávají fungovat. Válka se stává bodovým okamžikem dějin. Můžeme pozorovat jeho implicitní dělení světa na „před válkou“, „válka“ a „po válce“. „*A všechny (děti – K.Š.) se narodily před válkou, paní, za války, paní, anebo po válce.*“<sup>29</sup> Naráží na sebe střety světů a kontextů těchto rozdílných světů. Pokud budeme brát v úvahu válku jako bodový okamžik v dějinách lidstva, nesmíme ale dějiny zasunout jako pouhou kulisu. Kontext jednotlivých světů totiž mění nejen situaci, ale i naši paměť. Zkušenost z jiného světa, kterou chceme použít, nefunguje a naráží na nepochopení. Dítě ve světě před válkou učí chodit rodiče, radují se z jeho pokroků, každým novým krůčkem má blíž k poznání světa a života. Ve světě války se dítě musí naučit chodit, aby samo dokázalo dojít do plynové komory. „*[...] V sobotu už jdem do toho komína, jak v něm Němci dělají z dětí beránky. [...] Tak neplač, já tě naučím (chodit – K.Š.), abys tam v sobotu došel po svých.*“<sup>30</sup>

Vnitřní vypořádání Aškenazyho s válkou se v *Černé bedýnce* přeci jen trochu proměňuje ve srovnání například s *Májovými hvězdami* (1960) nebo se *Psím životem* (1959). Válečná traumata se totiž začínají zasouvat do vzpomínek. Velká tragická témata jako paralela k bedýnce s fotografiemi, která zůstává přítomna bez ohledu na prach, který se na ní za tu dobu usadil. Fotografie pomáhá paměti, aby oživila blednoucí vzpomínky na události, které nám přišly natolik důležité, že nám stály za zvětšení v podobě nestárnoucích snímků. Fotografie se sama o sobě stává novou interpretační možností. Živé vzpomínky, stejně tak jako fotografie, jsou přenosné a sdělné i pro další generace. Záleží jen na ochotě oněch

---

<sup>28</sup> AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960, s. 32.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 57.



generací naslouchat vypravování. Aškenazy dokáže vypravovat bez přílišného patosu, nedojímá se sám nad svým osudem, o to víc se jeho texty dokáží hluboce dotknout čtenáře. Dokáže předat především určitý pocit, náladu. Smutek a stesk nejsou pouhou pózou. Smutek i hravost jsou vyváženy. A právě tato hravost se někdy zdá být příliš jednoduchá až triviální, ale právě ona je primárně spojena s dítětem a jeho světem. Dítě si hraje bez ohledu na to, zda venku padají bomby. Na úrovni dětského vnímání světa nemůžeme mluvit o klišé.

### 3.2 Narození do situace

Dítě se vždy narodí do určité situace - společenské, ekonomické, náboženské. Tato situace, počínaje dnem jeho narození, začíná determinovat jeho život a přestane jeho život ovlivňovat až dnem jeho smrti. „*Narodil jsem se u dobrých lidí? Ve slušném století? Nevedu náhodou válku? Je tady zrušeno otroctví? Mám správnou barvu kůže? Vhodný původ? Smím dýchat? Tak děkuju.*“<sup>31</sup> Motiv židovského dítěte ve válce i po válce, které smí dýchat, je ve sbírce *Černá bedýnka* sugestivní a emocionálně vypjatý. Obraz židovského dítěte schovávajícího se ze strachu před Němci v kanále je doprovázen monologem německého vojáka: „*Kanál je pro krysy, ne pro takového hezkého židáčka, jako jsi ty. [...] No tak dejchej, dejchej, ještě chvílku můžeš.*“<sup>32</sup> Německý voják, který rozhodne o tom, jak dlouho bude židovské dítě žít. Německý voják jako kat, který rozhoduje o popravě nevinného dítěte. Proměna situace způsobí, že hodnota života židovského dítěte se dostává do úrovně hodnoty života obyčejné krysy. Voják rozhodne, kolikrát se dítě smí ještě nadechnout. V jiné situaci o svém žití, nežití rozhodují sami protagonisté bez ohledu na realitu. Po válce hledá židovská žena své jméno ve zdi se jmény mrtvých. Nedokáže se vyrovnat se situací, nedokáže pochopit, že právě ona onu zrušnou dobu přežila, nedokáže pocítit, zda ještě žije. „*Paní, to bude omyl, jste živa. Podívejte se, paní, máte v košíku kedlubny! Ale ona hledala své jméno dál, malým, téměř dětským prstíkem. Tady někde musím být, říkala, mezi Janem a Josefem.*“<sup>33</sup> Ačkoli je zde žena označená

---

<sup>31</sup> AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960, s. 13.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 76.

oslovením „paní“, její prsty zůstávají malé, dětské. Skutečné stáří určíme spíše pomocí rukou než letným pohledem do zbědované tváře, která může mást. Vrásky na obličejí od strachu, starostí, stejně tak jako šedivé vlasy, nás mohou mnohdy klamat při odhadu věku. Absurdita tvrzení lyrického subjektu o omylu smrti ukázaná na paralele k něčemu tak obyčejnému jako je kedlubna. Kedlubna jako zcizovací předmět vstupuje do hry, rozhoduje o tom, zda je žena naživu nebo zda je už mrtvá. Předmět kedlubny odráží činnost živých bytostí. Kedlubna jako měřítko míry života v člověku. Ještě žena chodí na nákup, ještě jí není lhostejné, co bude jíst. Ještě plní drobné denní úkoly, dojí na trh, koupit kedlubny. Konotace biblických jmen Jan a Josef jako nomen omen vystupují do popředí v posledním verši. Žena cítí, že by mělo být její jméno napsáno mezi nimi. Další zcizovací efekt - zcizovací efekt kontaktu se čtenářem skrze oslovení „paní“ - není ve sbírce ojedinělý. Univerzální oslovení „paní“ může být vztaženo, bez ohledu na věk, na jakoukoli osobu ženského pohlaví. Proč právě toto univerzální oslovení? „Paní“ jako někdo, kdo má svou životní zkušenost, oslovení evokuje představu dvou starých žen na lavičce v družném hovoru. O čem? O tom, jak to bylo dřív a jak je to dnes. Jak zkušenost z minulých let naráží na nové směry. Nemožnost pochopení dnešního světa. Touha vrátit se zpět. Možná sice do horších životních podmínek, ale tam, kde dokáže funkčně použít svou zkušenost. Starý svět a nový svět uvězněny v přítomnosti. „Paní“ jako někdo, kdo toho už mnoho zažil a mohl by vypravovat. Pokud ale odpoutám svůj pohled od konotace „paní“ jako staré ženy a upřu ho pouze na pojem „žena“, vidím především vnitřní atributy ženství. „Ženy“ jako matky, která nevede válku, protože by do ní musela poslat své vlastní dítě. Jako matky, která se nikdy nepřestane strachovat o životy svých dětí. Jako někoho, kdo dokáže projevit soucit. Jako někoho, kdo se nehodí do absurdního válečného světa plného krutého násilí, podmiňování a bolesti. Nám všem je potřeba soucitu, proto snad lyrický subjekt oslovuje právě ženu, od které očekává pochopení. „*Nejhorší je, paní, když se děti začnou ptát, nejhorší je, když se děti ptají: Proč a co a kdy a kdo?*“<sup>34</sup> Právě ženský soucit s dítětem se stane osudným v básni *Kočárek 1945*. Opuštěný kočárek v německé ulici po válce. Dvě velké emoce postavené proti sobě. Strach a soucit. Která emoce u ženy zvítězí? Vystoupí z auta a jde se podívat do kočárku, lámanou němčinou se s ním chce

---

<sup>34</sup> AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960, s. 18.

dorozumět. „*Du leben, du leben lassen. Du kleiner, Du Kind! [...] Kočárek neodpověděl. Byla v něm panzerfaust, zabalená v bleděmodré peřince.*“<sup>35</sup>

Do kategorie válečných vzpomínek bych zařadila i četné odkazy na jadernou zbraň, která je jako „dárek pro budoucí generace“ častým motivem. Vypořádání se s vlastním svědomím těch, kteří nejen zabíjeli již narozené v době války, ale jejichž ničivý odkaz bude ohrožovat ještě několik generací po nich samých. V básni *Nagasaki* se zdraví škodlivým artefaktem stává mateřské mléko. Mateřské mléko, které bylo odpradáвна symbolem zdraví, síly, životodárné tekutiny. Zde je v něm obsažena radioaktivita, a kojící matka se tak sama stává tou, která svému dítěti po kapičkách ordinuje jed. Není jiná volba. Život potřebuje být živen, jen sama minutová situace proměnila mateřské mléko v jed. „*Můj ospalý, unavený, nešikovně narozený, můj hubený, můj zelený, můj trošičku otrávený. [...] Můj flekatý, můj strakatý, cucej mlíčko jedovatý.*“<sup>36</sup> Slovní spojení *mlíčko jedovatý* se v poválečné situaci bohužel nestává neobvyklým básnickým oxymóronem, ale pravdivým přívlastkem. Sarkastické ladění má báseň *Omluva*, kdy voják vysvětluje ještě nenarozenému dítěti, co je to bomba. Voják už předem počítá s tím, že jednou možná, až si dítě bude hrát, najde takové zvláštní železné „cigáro“, na kterém bude třeba napsáno: „Glück auf“ nebo „Merry Christmas“. Potutelně se usmívá vojenskému válečnému vtípku a schopnosti „zažertovat si“ v každé situaci. A kdyby to bouchlo a zabilo ono imaginární dítě, ke kterému mluví, má tedy přijmout jeho upřímnou omluvu.

Od ostatních básní z *Černé bedýnky* se nápadně odlišuje báseň *Jak jsme udělali svět*. Vystupuje v ní malá holčička, která svými existenciálními otázkami připomíná „človíčka“ z *Dětských etud*. „*Nemůžeme, Ludvíku, teď hned spolu udělat takový svět, kde se nikdo nebojí?*“<sup>37</sup> Schopnost vytvořit z plastelíny nový svět, kde se nikdo nebude bát, kde nebudou kasárna ani věznice, protože na ně nezbylo místo, otvírá zcela novou platformu dětského imaginárního světa, který nám může posloužit jako únik z každodenní reality. Světa možná trochu naivního a zjednodušeného, ale který stojí na dětské naivní víře v něj. Dítě věří, že svět kolem sebe může tvarovat podle vlastních představ. Aškenazymu tato platforma

---

<sup>35</sup> AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960, s. 82.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 205.

nadmíru sedí. Nepotřebuje na sebe brát roli vševědoucího dospělého, samy děti se stávají moudrymi hybateli událostí a tvůrci svých snů.

Povídka *Kuřátko (Psí život 1959)* je vystavěna na dětském subjektu, který se ocitne v mezní situaci lidické tragédie. Velké události dějin jsou odkázány na ty, kteří cítí potřebu o nich psát. Jak silný nádech bolesti do řádků zakódují je velice individuální, i když míra emocí byla často dána dobovým vkusem a politickými tendencemi. Aškenazy emoce povýšil na tvůrčí a percepční princip. Psal totiž o své době a nepsal literaturu faktu. Nakolik se mu stalo psaní terapií z válečných traumatizujících zážitků, o kterých nikdy nemluvil, nebo nakolik byla míra bolesti pobízena a vítána dobovou ideologií, která vynášela na vrchol kritik spisovatele, kteří na válku ideologicky uvědomělým a černobílým způsobem reagovali ve svých dílech, věděl pouze Aškenazy sám. Do centra lidické tragédie postavil malé pětileté děvčátko – Kačenku. Opuštěný sirotek capající na spáleništi Lidic. Jediný přeživší a neodvezený tvor v blízkém okolí. Nedokáže v sobě zapudit dojem jakési emoční lacinosti, stejně tak jako se mi v hlavě míhají obrazy ze sci-fi povídek o vypálené měsíční krajině a posledním lidském tvorů. Jako kdyby tato vypjatá situace nebyla už sama o sobě mezní. Aškenazy jde ještě kousek dál. Jedinému přeživšímu děvčátku postrčí věrného „druha“ právě se vylíhnuvší kuře. Otázkou je, zda si autor uvědomoval, že může právě tímto rozhodnutím povídku uškodit, protože se čtenáři vybaví šlejharovský příběh *Kuře melancholik*. Paralela osiřelého děvčátka ve vypálené vesnici a vylíhnuvšího se kuřete působí sice sugestivně, ale je zřejmé, že si Aškenazy určité motivy od Šlejhara vypůjčil. Výsledkem se sice stal nový příběh, zasazený do jiné situace, ale přesto zůstává určitou variací na téma již zpracované.

Díky básnickému jazyku a věrohodné optice dětského subjektu, kterému Aškenazy vkládá do úst slova tak citlivě, opravdově a zároveň lyricky, dokáže čtenář zapomenout na předchozí nedostatky. „(domy – K.Š.) *Hořely jasným plamenem, s třeskotem a hučením, hořely nějak vesele a s chutí, ohýnky poskakovaly z šindele na šindel, jako by si hrály na honěnou. Kačenka si pomyslela, že velký oheň má malé děti, které se teprve učí hořet. A líbilo se jí, že náves je rudá jako výheň u kováře, jenže větší.*“<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> AŠKENAZY, L. Psí život. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 60.

Osvědčenou Aškenazyho zbraní proti přílišnému dojmání a rozněžnění je užití lehce ironického humoru. „*Nejvíc křičely maminky, každá volala ty své, ale jak je mohly děti slyšet, když volaly jedna přes druhou a všechny najednou. Kdyby ty mámy nevolaly Mařenku, možná by je byla uslyšela Kačenka; ale Mařenek bylo šest a už se v tom nikdo nevyznal, ani sám obersturmbannführer a jeho dva unterscharführerové.*“<sup>39</sup> Někdy není zapotřebí ani lehké ironie, postačí jen logická optika dětského oka, která čtenáře odzbrojí a přinutí k úsměvu, který nemá daleko k úzkosti. „*Velkým pánům stačí říct větu. Hned předjel další steyer, spustil dřevěné schůdky a šestadvacet dětí spěšně nastoupilo. Plakaly už jen ty nejstarší, mladším se líbilo, že pojedou autem, k tomu tak velikým, že se do něho leze po schůdkách. Radovaly se tiše, a komu kručelo v bříšku, ten na to hned zapomněl.*“<sup>40</sup> Dětská přání a strachy se prolínají. Kačenka se se strachem rozhodla vypořádat po svém. Nejen že si ve svém věku plně neuvědomuje, co se vlastně stalo a jaké to bude mít následky, ale strach a pochyby, že je to vlastně napořád, zahání modelováním svého vlastního světa, kde je vše ošklivé jen „jako“ a brzy zase přijde máma, která si jen odskočila do města nakoupit. Kačenka se prochází po spáleništi a věří, že brzy bude všechno jako dřív: „*Za hospodou u Trajců svítila žhavá hromádka dříví. Před ní si Káča sedla na bobek a dívala se, jako do kamen. A protože ještě trochu spala, myslela si, že je večer a že někdo prohrabává rošty lopatkou a že v emailované konvici, na dvou místech oprýskané, bublá voda na večerní koupání.*“<sup>41</sup> Lehne si do dědečkovy železné postele, jejíž konstrukce jediná po požáru z jejich domku zbyla a čeká na mámu. Těší se, až kdokoli živý přijde a řekne si: „*Koukejme se, Kačenka, mrška jedna, kam si zalezla. Co jsme se jí v těch autech nahledali!*“<sup>42</sup> Jenže nikdo nejde a Kačenka začne plakat dospělým pláčem. Supluje si alespoň maminčin hlas, aby se míň bála, a tak střídá hlas svůj a maminčin. S dokonale odposlouchanou rétorikou dospělých se začne komandovat a plísnit. To jí alespoň na chvíli dodá pocit jistoty a bezpečí. Silnou replikou, která nabývá na novém hlubším významu, se stane monolog Kačenky ke kuřátku. Kuřátku dá jádýrko od jablka, které sama s ní. Kuře do jádýrka klovne a nesní ho. Kačenka ustaraně pronese opět jednu odposlouchanou rodičovskou repliku:

---

<sup>39</sup> AŠKENAZY, L. Psi život. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 62.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 66.

„Musíš jíst všechno, dítě, nevede se nám tak dobře, aby sis mohla vybírat.“<sup>43</sup> Tato běžná rodičovská rétorika z úst pětiletého dítěte působí mrazivě, zvláště k přihlídnutí k situaci, která Kačenku čeká. S vkládáním replik a rétoriky dospělých do úst dětí se setkáme i v povídce *Milenci z bedny* (1959), kde však plní tyto repliky zcela jinou funkci, a sice funkci jazykové a situační komiky.

I v této povídce se setkáváme s motivem dechu, který se často objevoval v *Černé bedýnce*. Po dechu lačně prahne právě vylíhnuvší se kuře. „Dýchal, dýchal, vůbec se toho dýchání nemohl nabažít; a až se napil kyslíku, pípl si, tenounce a nesměle, jako by si sám nevěřil, že na světě je vůbec nějaké pípání dovoleno.“<sup>44</sup> V *Černé bedýnce* se ptá narozené dítě, jestli vůbec smí dýchat, jestli si bude moci splnit základní lidské potřeby. Zde se absurdita nemožnosti naplnění základních potřeb každého živého tvora vyostřuje a reflektuje v potřebách malého kuřete, které instinktivně začne pípat, a volat tak mámu, která ho ochrání. Otevřený konec celé povídky dokazuje, že nemůžeme zjednodušeně říct, že by Aškenazy přepjal rovinu emocí. On sám dokáže bravurně balancovat mezi „už moc“ a „ještě trochu“. A pokud mu bude čtenář důvěřovat a nechá se povídkou vést, nebude zklamán.

Trochu více ideového odstínu najdeme v povídce *Děti (Májové hvězdy 1960)*. Fabule vystavěná na paradoxu a černobílém charakteru postavy sovětského vojáka. Na jednu stranu postavit nacistické hyeny, které vychovávají ze svých dětí malé krvelačné zabijáky se zvířecím pohledem, a na stranu druhou taktéž schematicky vytvořit postavu sovětského vojáka s velkým srdcem, kam se vejde nejen láska k jeho vlasti, ale i láska k německému sirotkovi. Intenzivním se v povídce stává paradox, kdy sovětský bezdětný voják poprvé v životě krmí dítě, a sice dítě německé. V povídce se nachází několik silnějších momentů. Motiv židovského dítěte, které žilo ve Varšavě rok a půl v kanále, zachránilo si tím život, ale přestalo úplně mluvit, mi evokoval již zmíněnou báseň z *Černé bedýnky*, ve které se také objevuje židovské dítě v kanále, odkud ho tahá německý voják, pronáší k němu monolog a dovoluje mu ještě chvíli dýchat. Dalším zajímavým obrazem je malé dítě a zbraň. Osmiletý německý chlapec, který žije

---

<sup>43</sup>AŠKENAZY, L. Psi život. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 69.

<sup>44</sup>Tamtéž, s. 68.

sám ve vystříleném domě v Berlíně, střílí z rozbitého okna dětskou pistolkou po sovětské armádě. I tváří v tvář vojákovvi, který ho drží za límec, nepouští svou pistolku a míří na něj. „*Oči má vzpurné a zlé, takové nedětské. Ne, nebyly to dětské oči – zvířátko to bylo, dravé a hloupé, takové, jak si je vychovali.*“<sup>45</sup> Tvrdit, že Němci ze svých dětí vychovávali dravá a hloupá zvířátka, je trochu zjednodušený pohled na válečnou pedagogickou problematiku. Na dítě je zde pohlíženo jako na objekt determinovaný výchovou. Sovětský voják vypráví o „moudru“, které mu v Německu došlo: „*[...] děti, to máte, kamaráde, jako vosk. Co z toho uhněteš, to máš.*“<sup>46</sup> Snad se ale tvrzení hodí do úst sovětského vojáka, který se, i přes velké srdce a jeho vrozenou „humanitu“, na konci povídky ukazuje v ironickém světle. Tento záblesk ironie a výsměchu nad inteligencí tohoto vojáka alespoň trochu narovná jeho dosud glorifikovaný charakter do lidštější podoby a čtenáře pobaví. Hodný, ale poněkud hloupý voják získá u čtenáře nakonec víc sympatií, než kdyby jeho chrabré chování zdozil punc inteligence. Na závěr povídky se Aškenazymu podařilo svou postavu polidštit a dát jí uvěřitelnější rozměr. Voják v závěru vzpomíná, kam se vlastně poděla ona dětská pistolka, díky níž poznal, že v rozstříleném domě žije sirotek: „*Jen tu pistolku jsem mu tehdy zabavil, protože takový byl příkaz městského velitele. Do čtyřadvaceti hodin odevzdat veškeré zbraně.*“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> AŠKENAZY, L. Májové hvězdy. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 79.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 81.

## IV. DĚTSTVÍ JAKO ŽIVÁ PAMĚŤ V NÁS

### 4.1 Paměť vůně

Vzpomínky na dětství mohou být evokovány různými smyslovými spouštěči: za výlohou antikvariátu náhodně zhlédnutou krabičkou od indického čaje, zašeptanou zdobnělinou z úst neznámého člověka, pohlazením leskyma. Existuje však něco, co je prchavější, těkavější, pro ostatní smysly „neviditelné“, a přesto přesnější, intenzivnější a identičtější než obraz, dotek nebo zvuk. Vůně. Omamným leitmotivem v dílech Ludvíka Akšenazyho, který přivolává letmé vzpomínky na dětství, se stává právě vůně - vůně dětských jídel. Snad je tento leitmotiv ovlivněn kladným vztahem mezi pokrmy a samotným Aškenazym, který byl pověstný svým gurmánstvím i několika hodinovými „stolovacími obřady“, snad za to může absence jakýchkoli rodinných fotografií i vzpomínkových předmětů, které Aškenazy po smrti svých rodičů postrádal. (Jak se ve svých vzpomínkách na Ludvíka Aškenazyho zmínil Arnošt Lustig.) Tak či onak se vůně dětských jídel u Aškenazyho povyšuje na čistou esenci dětství. Ať už je vůně obsažena v samotném názvu knihy: *Putování za švestkovou vůní* (1959) nebo je rafinovaně propletená *Dětskými etudami* (1955) či povídkami z *Vajíčka* (1963), je malým poetickým zázrakem, který dokáže vyčarovat atmosféru pro každého, kdo je schopen onu vůni znovu cítit spolu s postavami.

Čichová paměť je oživena hned na první stránce díla *Dětské etudy*. Vzpomínání vypravěče z *Dětských etud*, které rovněž tvoří retrospektivní kompozici díla, je zachyceno chronologicky na retrospektivní časové ose. „Otec vypravěč“ začíná svému synkovi odkrývat své vzpomínky na dobu před seznámením se svou ženou, „človíčkovou“ maminkou. Na dobu charakterizovanou vůní větru. Tato vůně se pro vypravěče stává symbolem jeho mládí, svobody, nezávislosti i zamilování. Zároveň se stává symbolem transformace solitéra v otce rodiny. Vypravěč z nostalgie ještě v době, kdy své „solitérství“ dobrovolně vyměnil za rodinný život, otevírá okno a hledá onu vůni. Vráti se někdy? Dobře ví, že nevrátí. Z nespoutaného větru zbyl jen větřík a



otevírání okna se stalo pouhou hrou nostalgie. „*Ale zdá se, že můj vítr se prohání jinde, možná že v nějaké zahradě právě ohýbá mladou jabloň nebo někde v ulici odnáší klobouk. Kdo ví. Třebas se uklidnil a je z něho nudný, nanicovatý větrík.*“<sup>48</sup> Ono totiž i z toho tajemného „solitérství“ po čase tajemství i dobrodružství vyvane a o vypravěče se poprvé začnou třít, jako černé kočky, myšlenky na rodinné pohodlí, zázemí, porozumění. „*Což si člověk musí žehlit kalhoty do smrti sám?*“<sup>49</sup> Za tímto banálním povzdechem se skrývá vypravěčův strach z nedobrovolného solitérství i docela obyčejný stesk nad tím, že nemá nikoho, kdo by byl vedle něj napořád. Skrývá se zde snad i prosba za to, že o ten, dříve zavrhaný a opovrhovaný, rodinný život skutečně stojí.

Přeměna mladého nezávislého muže v muže toužícího po vlastní rodině neprobíhala beze strachu. Vypravěčův vnitřní přerod byl tímto strachem přibrzdován. V momentě, kdy s vůní větru přivála k oknu vypravěče ještě jedna vůně, jarní vůně lásky a emocí, touží se vypravěč vrátit do bezpečných dětských let a schovat hlavu do máminých sukní. Zprvu se snaží s voláním „lásky“ vypořádat racionálně jako „dospělý muž“, který se nerad nechává vyvést z míry a který zná na neočekávané záchvěvy „lásky“ zkušený lék. „*»Uvaříme si čaj, srdce,« říkám si, »možná že nás to přejde.«*“<sup>50</sup> Vypravěčova ochota promlouvat se svým srdcem jako rovnocenným partnerem dialogu umocňuje paralelu k vábívé příměsi větru, kterou měl být vypravěčův „láskyplný orgán“ zasažen. Jelikož se čaj ukáže nedostatečnou ochranou vůči srdečním obtížím, snaží si vypravěč navodit umělý stav dětství, který by ukolébal jeho strachy a obavy. Zaručená cesta do dětství vede přes dětská jídla. Chuť a vůně meruňkových knedlíků ukonejší každé „velké dítě“. Sladké kuličky z těsta jsou měkce bezpečné a skrývají odpověď na všechny trable. Útěk ke knedlíkům je útekem do bezpečného dětství, kde se nejtvrdějším životním „oříškem“ stává meruňková pecka ukrytá v knedlíku. „*»Není pomoci,« myslím si, »je třeba udělat meruňkové knedlíky, tyhle stavy bývají z hladu.«*“<sup>51</sup> Přesto nakonec na knedlíky nedojde. Snad si vypravěč uvědomí, že proces psychického zranění nejde zastavit ani potlačit. Na to jsou krátké dokonce i meruňkové knedlíky. Nebo už snad své zranění, i přes obávané

---

<sup>48</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 7.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 9.

komplikace z něho plynoucí, potlačit nechce? „*Ale neudělal jsem nic – tuším. A to je na pováženou.*“<sup>52</sup>

Období před narozením „človíčka“ není symbolizováno jen nespoutaným větrem, ale také třeba manšestrovými kalhotami. Manšestrové kalhoty bývají symbolem „nezávislých intelektuálů“, a odkazují tak k předešlé životní etapě vypravěče. Signalizují zde opět mládí, určitý druh svobody a intelektuálního zaměření. V době, kdy vypravěč promlouvá ke svému synkovi, zbyl z manšestrových kalhot už jen polštářek pro kočku. „*Bylo to hodně dávno, nosil jsem ještě manšestrové kalhoty, z nichž máme polštářek pro kočku.*“<sup>53</sup> Nabízí se otázka, zda bylo autorovým záměrem vzbudit tímto obratem ve čtenáři dojem, že byla vypravěčova mladistvá svoboda a nezávislost hodnocena do manželství jako nežádoucí a nebezpečná. Kalhoty, a potažmo i vypravěčovo mládí, se hodí už pouze pro kočku (sice jako užitečný polštářek, ale přesto pro kočku). Nemůžu si pomoci, ale toto spojení slov mi evokuje více obrat „je to pro kočku“, se kterým mám spojen pocit marnosti a bezútěšnosti více než jakoukoli užitečnost nebo snad i upotřebitelnost.

Také *Robert Janů*, ztělesnění ztraceného mládí a staromládenecké svobody, na něhož je ten nejtrapnější pohled zezadu, když tlačí do kopce bleděmodrý aerodynamický kočárek a studované zvěrolékařství se mu ztrácí v nedohlednu, se pro vypravěče stane obávaným mementem a posiluje vypravěčův odpor k rodičovství. Toto memento se následně objeví v podobné konotaci, zato však se zcela jinou funkcí. Vypravěče okouzlí zbyvší vůně (jeho první budoucí lásky) na lavičce a vybaví si opět obraz Roberta Janů. „*Najednou jsem si vzpomněl na Roberta Janů, jak tlačil kočárek. Trapný pohled.*“<sup>54</sup> Díky opovržlivému pohledu vypravěče na Roberta záda je zesíleně anticipována půvabná ironická předzvěst vypravěčova budoucího života, která je utkaná z vůně jeho první lásky i bleděmodrého aerodynamického kočárku, břímě rodičovských povinností, které Robert Janů tlačí do kopce. Ano, právě toho kočárku, který vypravěč pro svého „človíčka“ u Roberta Janů posléze zakoupí.

Na dětství a mládí je vzpomínáno s notnou dávkou působivé nostalgie. Nostalgie se zde představuje v mnoha podobách. Může být obtěžkána i

---

<sup>52</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 9.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 13.

nenaplněnými možnostmi, neuskutečněnými sny a cíli. Je nutné podotknout, že za smutnější tón nemohou housle vypravěčovy, ale přítelovy. Ten slibuje vypravěči příležitostně zahrát velkolepý koncert Čajkovského. (Nikdy ovšem nerealizovaný.) Jen jednou vezme zamyšleně housle do rukou a na místo očekávaného Čajkovského zabrnká jedním prstem na struny. „*Býval jsem wunderkind,*« říkával o sobě. *»Když mi bylo devět, hrál jsem Wieniawského. A dnes se podívejte...« A my jsme ho utěšovali.*“<sup>55</sup> Je zde tedy zastoupen i o něco tragičtější pohled na přerod dítěte v dospělého muže, nešťastného z bilančního výsledku svého nenaplněného úspěchu. Naštěstí je možno myšlenku na dětství plné velkolepých snů, které se nepovedlo naplnit, zaplašit uzavřením houslového futrálu a vyřešit úschovou tohoto nešťastného artefaktu u vypravěče doma. Tíseň a smutek, které můžeme uzamknout v houslovém futrálu, svědčí paradoxně o šťastném životě muže, jehož splíny jsou tak jednoduše polapitelné a umlčitelné.

Zásadním okamžikem vypravěčova života se přirozeně stane narození jeho syna. Ani při tak radostné události nesmí chybět atmosféru dokreslující leitmotiv v podobě jídla. Příchod narození syna je oslavován okurkovým salátem a huspeninou, jídly oblíbenými spíše u dospělé populace než u dětí (alespoň tedy ta huspenina). Jak pak by ne, tento okamžik učinil z vypravěče otce a od otců se již očekává, že se konečně vzdají svých oblíbených dětských jídel, signalizující jejich chlapeckou duši nebo snad stále ještě trochu dětskou, ve prospěch jejich vlastních dětí. Obavy z toho, zda dokáže chlapecká duše během jedné noci vyzrát v duši zodpovědného otce, má především vypravěčova žena. Její první pohled na vypravěče, když ji přijde navštívit do porodnice, je velmi pátravý. „*Přísně se podívala, jak vypadám a jestli se jevím jako otec.*« *»Vezmi mne za ruku,*« řekla, *»to tady dělají všichni muži. Tady se bere za ruku.*«<sup>56</sup> Do porodnice zamířil novopečený otec s tulipánem a rumunskými švestkami, které věnoval své ženě. Ty švestky byly tak sladké, že způsobily ukápnutí šťastné velké slzy. Přesto tak nepatrné, nejvšednější, která ženám ukápně, aniž by ji mužská polovička vzala mnohdy vůbec na vědomí. Vypravěč si této slzy ale dobře všimnul. Možná proto, že ani přes narození „človíčka“ nepřestal mít rád dětská jídla, že se ani přes narození „človíčka“ své dětské duše nevzdal.

---

<sup>55</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 18.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 26.

Zastoupení dětských jídel je ve vypravěčově životě logicky posíleno právě narozením „človíčka“, za kterého se mohou skrýt i vypravěčovy chutě. Sám „človíček“ není těmito jídly nikterak nadšen. Dětskými jídly, která jsou pro něj určena, se totiž jen zvětšuje rozdíl mezi světem dětí a světem dospělých, pro které jsou v restauraci určeny řízky a pivo a ne buchtičky s krémem, palačinky s tvarohem nebo reveňový kompot, které jsou „človíčkoví“ blahosklonně podsouvány. „Človíček“ si přijde těmito jídly degradován na pozici malého „caparta“ a je velmi dotčen, když mu při hře na hasiče jedno z nejtýpčtějších dětských jídel otec nabídne. Nedovolí, aby „hloupá“ krupicová kaše snížila jeho „sociální status“ hasiče! Krupicová kaše je pro mimina a ne pro „opravdové chlapy“ jako jsou hasiči! „*Pane, copak nevíte, že požární služba krupicovou kaši nejí?*«<sup>57</sup> A co si má chudák „človíček“ počít s takovými játry, typickým příkladem nespravedlnosti, která je na něm skrze tyto vnitřnosti páchána. Pokud nechutnají játra dospělému, jíst je nemusí. Pokud ale nechutnají dítěti, má dítě smůlu, jelikož obsahují potřebné vitaminy pro vývoj dítěte nezbytné! „Človíčkoví“ zbude jen trpký úšklebek nad „fikaností“ světa dospělých. „*Když vy mne ale vždycky přesvědčíte, že nemám pravdu,« pronesl s velkou hořkostí. »A pak tomu říkáte demokracie...»*“<sup>58</sup>

Paměť vůně dětských jídel hraje fatální roli v povídce *Co je lepší?* z povídkové knihy *Vajíčko* (1963). Dětská zkušenost dospělého je zde promítána do jeho smyslové paměti. Paměť vůně na koprovou omáčku a dukátové buchtičky v kontextu koncentračního tábora má rozhodnout o životě nebo smrti. Střety kontextů, předválečných zkušeností, které ve válečné situaci význam zkušenosti ztrácejí, jsou velmi působivé. Paměť situace v situaci aktuální je klamná. Teprve aktualizace zkušenosti ukazuje, jak moc se může prožitá zkušenost od aktuální zkušenosti lišit. Hrůzně metaforická perifráze: Židé deportovaní do koncentračních táborů jako: „*[...] zvláštní, pobledlí turisté, co jezdili jenom sem a nikdy zpátky.*“<sup>59</sup> otevírá problematiku paměti situace. Židé jsou připodobňováni k turistům, transport dobytčím vozem k prázdninové cestě vlakem. Židé jsou pořád ještě ovlivněni dosavadními zkušenostmi svobodných lidí, kteří se po

---

<sup>57</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 35.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>59</sup> AŠKENAZY, L. *Vajíčko*. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 364.

úmorném cestování těší na to, až vlak konečně zastaví a oni budou moci vystoupit. Jako turisté, kteří dojeli do cíle, protahují své hřbety a zvědavě pokukují v konečné stanici. Tohoto poblouznění využívají nacisté. Lidé jsou klidnější mohou-li očekávat situace, na které jsou zvyklí, které už někdy zažili, na které může reagovat jejich paměť pomocí předešlých zkušeností. Postavíte-li do konfliktu zkušenost a instinkt a necháme lidem svobodu volby, čemu chtějí uvěřit, málokdy vyhraje instinkt nad zkušeností. „*Člověk, který někam dojel, říkal doktor Hengele, je rád, že někam dojel. Vystoupí z vlaku a oddechne si. To mu nemůžeme vzít. Kdyby věděli, kam jedou, říkal ještě, nikdy bychom je sem nedostali.*“<sup>60</sup> Hengele se sám, coby malé dítě, toužil stát bohem. Jeho dětské přání, které vynucovalo úsměv na tvářích dospělých, se Hengelovi nakonec přece tak trochu podařilo naplnit. Řídil selekci na rampě, takže pokud se svými pravomocemi nerovnal bohu, šlapal s nimi zajisté na paty svatému Petrovi. Měl pravomoc poslat někoho rovnou do „pekla“, někoho zase rovnou do „nebe“. Pokládal Židům primitivní otázku, zda jsou zdraví nebo nemocní. Vracel jim tak naději, že na jejich odpovědi záleží. Že svou odpovědí rozhodnou o svém osudu, že ještě úplně neztratili lidské právo rozhodnout sami o sobě. Nevěděli, že na jejich odpovědi, ať už bude naivně pravdivá nebo chytrácky lživá, vlastně skoro nesejde. Smrt čeká na zdravé i nemocné. A tak Židé vybaveni mýdly a ručníky chtějí věřit své dosavadní zkušenosti, kterou mají z doby, kdy za nimi vyšší instance v podobě jejich rodičů volali: jdi se umýt a nezapomeň na krk a uši! Kdo na světě by večerní koupání plné mýdlových bublin spojoval s nebezpečím plynových komor? Jak silný by musel být jejich instinkt, aby prohlédli tuto obludně bestiální lež.

Ironie, mrazivě skrytá v paměti, zda jsem měl jako dítě raději koprovku nebo dukátové buchtičky, rozhodne o tom, jak dlouho budu žít. „*Zdalo se mu, že zleva je cítit něco jako koprová omáčka, z pravé strany mu voněly dukátové buchtičky. Řekl si, že má dukátové buchtičky radši než koprovou omáčku. Ale to voněla na obou stranách smrt, jednou jako koprová omáčka, podruhé jako dukátové buchtičky.*“<sup>61</sup> Smrt vonící po oblíbených jídlech našeho dětství je „ironickým eufemismem“ nebo snad oxymóronem, který záměrně znevažuje hrůzy koncentračního tábora pomocí lákavé představy maminky kuchyně. Tato

---

<sup>60</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 364.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 367.

sladká a hebká představa vůně dukátových buchtíček, ztotožňovaná se smrtí udušením se v plynové komoře, je velmi provokativní až obscénní, dosahuje však velmi výrazného účinku a to nejen uměleckého, ale také emotivního. Směšování humoru a tragédie není pro celé 20. století nikterak neobvyklé, ba naopak se stalo jakýmsi jednotícím principem absurdní optiky tragikomiky. Smích totiž dokáže mnohdy lépe odhalit skrytou povahu věci, propojit antagonistické rozpory. **Sylvie Richterová** se ve své studii (věnované smíchu) zamýšlí nad jeho signifikantními znaky: „*Smích smazává rozdíl mezi jevem skutečným a neskutečným, směšuje rovinu dosloveného a přeneseného významu, neodděluje smysl od nesmyslu: ruší tak nebo dočasně suspenduje referenční funkci. Dále smích abstrahuje od citu, a tedy vyvolává krizi funkce emotivní: ukazuje vážné jako komické a vysoké jako nízké, z přitažlivého činí odpudivé, z čehosi hrozného neškodnou věc.*“<sup>62</sup> Proč by tedy ve zvrácené absurdní době na sebe nemohla brát brzká násilná smrt vůni koprové omáčky? Smrt, vonící po něčem tak známém a bezpečném, se může stát i vykoupením.

Smrt sladce vonící po vanilce, mandlích a rozinkách se stane vykoupením také pro pana Roškota, hlavní postavu povídky *Zmizel jako cukrář*. Od předešlé násilné smrti udušením se tato skutečně voňavá smrt značně liší. Není totiž pouhou hrou fantazie smyslů zmatených postav nebo „oxymóronickou“ hrou autora. Pan Roškot si skutečně zasloužil sladkou smrt mezi kopou vajec, cukrem, máslem, kakaem a medem. Tou nejhezčí smrtí, kterou si mohl labužník a gurmán přát, je smrt z radosti nad tou nádherou, která na židovského vězně, vydávajícího se za cukráře, čeká v kuchyni komandantovy ženy, když má upéct piškot pro Himmlerova zvláštního „pověřence“. I zde je však přítomna ona tragická ironie osudu. Roškota překvapí smrt dříve, než vůbec stačí cokoli z té gurmánské nádhery ochutnat. Zemře tak, na kost vyzáblý a zesláblý, na hromadě jídla, ze které by jeho chatrné tělo mohlo načerpat potřebné živiny i energii. Útěchou při jeho umírání mu snad byl alespoň pohled na takové množství voňavých surovin. Opět si dovolím citovat ze studie Sylvie Richterové: „*Člověk se usmívá a směje, a náhle, náhle ho smích přechází, znehybňuje v grimasu a připadá mu nevhodný; smál se, ale najednou zpozoruje, že tu vlastně nic směšného není. [...] smích přechází a přechází v mrazení a úděs. Člověk se odvrací od předmětu a vrací se*

---

<sup>62</sup> RICHTEROVÁ, S. *Ticho a smích: studie z české literatury*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 92.

*sám k sobě: jak se mohl smát něčemu, co není směšné, ale podivné, cizí, děsivé?*<sup>63</sup> Nejděsivějším se stává fakt, že pomyslnou hranici mezi tragikomikou a zvrhlostí si tvoří každý sám bez ohledu na dobrou výchovu, vzdělání a mravy.

## 4.2 Synonymum pro „dětský“

Děti a dětství nejsou u Ludvíka Aškenazyho „pouhým“ tématem. Toto téma se mu totiž stává funkční platformou k vidění i chápání života, světa. Dítě je na jeho stránkách abstrakcí i molekulou. Je přítomno každému okamžiku, každé situaci, pokud se v ní nachází člověk. Dětství je neoddelitelnou součástí nás samých, našich gest, zkušeností, chování. Dětství je pro Aškenazyho bází, ze které povstává každý jedinec. Ono všudypřítomné „dítě“ se objevuje rovněž tam, kde dítě ani není vlastním tématem. Zajímavé shledávám užití adjektiva „dětský“ a přirovnání „jako dítě“, tyto výrazy se stávají neočekávaným verbálním motivem v některých povídkách knihy *Vajíčko (1963)*. Tyto povídky se pro mne staly jakýmsi reprezentantem, na kterém bych ráda ukázala, jak je přirovnání „jako dítě“ a adjektiva „dětský“ užito jako motivu v povídkové knize, která si neklade za cíl „dítě“ povýšit na celkové téma díla. Právě díky absenci prvoplánového užití tohoto motivu se motiv stává nesnadno interpretovatelný. Již samotné objevení i následné pojetí motivu závisí ve velké míře na samotném interpretovi. Synonymní řada od adjektiva „dětský“ i konotace spojené s výrazem „jako dítě“ se proměňuje v závislosti na čtenáři, na jeho vlastním vnímání dětství, dítěte, včetně vlastního „vnitřního“ dítěte. Můžeme tento proces směle nazvat sebereflexí vlastního dětství, vlastního přístupu k nám samým? Pro někoho může být synonymem k „dětský“ adjektivum „naivní“, pro jiného „nezkušený“, „hravý“ nebo třeba „bezmocný“. Cesty interpretace se rozbíhají a ono okřídlené: „Kolik interpretů, tolik interpretací,“ platí najednou také v rámci jediného slova.

Aškenazy často užívá adjektiva „dětský“ k charakteristice již dospělého jedince. V různých kontextech tak propůjčuje toto adjektivum jedinci různé vlastnosti, které však mají jedno společné, jsou bezesporu kladné. Jak jsem již nastínila, za slovem „dětský“ se skrývá nesmírná interpretační možnost a proces

---

<sup>63</sup> RICHTEROVÁ, S. *Ticho a smích: studie z české literatury*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 49.

dosazování synonym může být nekonečný (pokud budeme brát v potaz rovněž neologismy). Právě kladná expresivita však udává polaritu a vymezuje se od jiných adjektiv, které vzbuzují expresivitu zápornou. Dospělý jedinec, na jehož vykreslení využil Aškenazy slova „dětský“, v sobě ale většinou zrcadlí adjektiva, která většina z nás skutečně s dítětem podvědomě spojuje.

Tento motiv může sloužit k lepšímu zobrazení detailu různých částí těla. „Dětský“ tak udává tón spisovatelově fyziognomice člověka. Povahové vlastnosti slova „dětský“ jsou v kladném i záporném paralelismu k povahovým vlastnostem, které autor nechal reflektovat ve fyzických rysech jeho postav. V povídce *Bysta si jistý Schupatko*, zastupující vedoucí koncentračního tábora, povšimne rtů Žida Ryšánka, které Schupatko hodnotí jako dětské. „*Všiml si, že ten Ryšánek má rty docela dětské. A řekl si, že tentokrát tomu docela podlehne a že udělá dobrý skutek.*“<sup>64</sup> Co vše evokovaly Schupatkovi ony dětské rty, můžeme jen stěží odhadovat. Na základě této evokace se však obávaný Schupatko rozhodl Ryšánka povýšit na svého sochaře, který měl za úkol vytvořit nejen oslavnou sochu jako dar vězňů Říši, ale také Schupatkovu osobní bystu, na které mohl pracovat celý rok, a bydlet tak ve speciální ubikaci, kde by měl klid na svou práci. S dětskými rty se obecně pojí určitá bezbrannost, přesto však i prostořekost a spontaneita, která zvláště u nejmenších působí roztomile. Spontaneita, či snad dokonce prostořekost by pro vězně v koncentračním táboře znamenaly jistou smrt. V době, kdy vězňův osud záležel na pouhé chuti velitele, zda někoho jen tak namátkou vybere a bez důvodu ho ubije k smrti nebo pro výstrahu ostatních zastřelí, zachrání prostořeké rty Ryšánkovi život. Absolutní moc velitele nad osudy Židů je efektně vystižena setkáním Schupatka s Ryšánkovými rty. Ryšánkovy rty zasáhnou onu „lepší“ stránku Schupatka a Schupatko podlehne vábivému kouzlu jednat s vězněm „lidštěji“. Dětské rysy rtů mají kouzelnou moc i nad grobiánem. I jemu dokáží evokovat něco natolik emotivně příjemného, dobrotivého a výjimečného, co ho přinutí alespoň na chvíli využít svou pravomoc k udělení života a ne k udělení smrti. „Dětské“ se tak stává symbolem pro něco, co bychom měli ochraňovat, co si zaslouží lepší životní podmínky než něco jiného, co v sobě ono „dětské“ postrádá. „Dětské“ se podle Schupatka nesnaží ostatní ošálit, lhát jim nebo je přechytračit. „Dětské“ je esencí čistoty a pravdomluvnosti,

---

<sup>64</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 352.



kteřé Schupatko krátce podlehne. Paradoxně tak uvěří Ryšánkovým dětským rtům, které před strachem ze smrti dokáží spontánně zalhat, vymýšlet si a samotného Schupatka nakonec také přechytračit. Pro Schupatka tedy na sebe „dětské“ váže pozitivní představy, které nemusí zcela odpovídat aktuální realitě.

Dětský ret hraje důležitou úlohu i v povídce *To*. Tento dětský ret patří postavě Růženy Podolské a povšimne si ho opět Němec – komisař Erich Jürgens. Růžena, zdravá sedmnáctiletá venkovská dívka, je nařčena z napomáhání domnělému partyzánovi Šmejkalovi, který by mohl být komplicem atentátníků na říšského protektora Heydricha. Důkazem všeho se stal dopis s několika nešťastně zvolenými slovy, která Růžena adresovala svému milenci, se kterým se scházela potají v lese, aniž by znala jeho celé jméno nebo minulost. Růžena sama se nikdy neodvážila na své lásce vyzvídat, čím se živí nebo jaké jsou jeho pravé „poměry“. Považovala ho za ilegálního tajného pracovníka a byla na svou utajovanou „romantickou“ lásku patřičně hrdá. Při výslechu vyšlo najevo, že Šmejkal je vedoucím nákupu a prodeje koželužny, několik let ženatý se sudetskou Němkou a Růženě skutečně mnohdy mlživě naznačoval věci, které by kdejakého cenzura přece jen mohly uvést na falešnou stopu protistátní činnosti. Šmejkalovi však šlo jen o udržení své anonymity, aby na jeho mimomanželský poměr nikdo nepřišel a ani Růžena neměla podezření, že je snad ženatý. Komisař Jürgens se zprvu brání uvěřit takto banálnímu vysvětlení a naléhá na Šmejkala, aby přiznal, kde je vysílačka a s kým byl ve spojení. „*A vtom se podíval na Růženu Podolskou v modře puntičkovaných šatech. A uviděl její dětský ret a na něm krůpěj krve.*“<sup>65</sup> Jediný pohled na dětský ret přesvědčil komisaře, že Šmejkal je sice lhář a nevěrník, ale že není žádný partyzán napojený na zahraniční odboj. V tom jednom prchavém okamžiku, kdy si Růžena, mučená ponížením i vnitřní bolestí, prokousla ret, na němž se skvěla jako krev Kristova krůpěj její vlastní krve, pochopil komisař, že ten, kdo je tu podveden, je především Růžena. Její dětský ret prozrazoval, jak bolí zklamání. Když vstoupila do místnosti, byla ještě naivním dítětem, naivní dívkou, která musela během pár minut trvajícího monologu dospět, procitnout ze sna o statečném, milovaném muži. Pro komisaře měl ten celý uplakaný a ponížený monolog Šmejkala o loajalitě k protektorátní vládě, ve srovnání s jednou kapkou Růženiny krve, téměř nulovou vypovídací hodnotu.

---

<sup>65</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 348.

Komisař, cvičený ve vyslýchání, pochopil, že jen hrdé ticho za bolavými slovy dokáže určit, kdo mluví pravdu a kdo lže.

V povídce *No dovolte* adjektivum „dětský“ nerozvíjí část těla, nýbrž hlas. Synonyma výrazu „dětský“, pokud se onen výraz bude vztahovat k podstatnému jménu hlas, nabízí rozličné konotace. Především si nejsem zcela jista, zda bych u malého dítěte dokázala stoprocentně určit, zda hlas bude patřit děvčátku či chlapci. Použijeme-li tedy spojení dětský hlas u dospělého muže, činíme snad proto, že se nám hlas jeví poněkud „hermafroditní“, možná trochu pisklavý, každopádně vyšší než bychom u muže očekávali. Další možností může být hlas velmi jemný, slabý, špatně slyšitelný, který si od nás zaslouží přívlastek „dětský“ pro svou jemnost. I v této povídce se nám rovněž objeví postava komisaře a postava vyslýchánehého. Vyslýcháným je jistý Zmatlík, saldokontista české banky, působící dojmem jako by právě vyšel z čistírny. Při pozdravu smekal hluboko a v jeho tváři se odrážela poctivost, ukázněnost i určitá kulantnost. Byl milovníkem pořádku a podobal se v tomto ohledu vyslýchajícímu komisaři. Ten měl svou metodu výslechu, která spočívala v tom, že každého před samotným výsledkem nejprve pořádně zfackoval. Tak byl i Zmatlík hned po pozdravu náležitě zfackován. Jediná věta, kterou Zmatlík v celé povídce pronese, zní: „*Zavoněly Lesněnky a on řekl takovým slabým, udiveným, jakoby dětským hlasem: »No dovolte... pane komisaři...«*“<sup>66</sup> Po této větě padne k zemi mrtev. Tato jediná věta však postačí. Obsahuje totiž vše, co o postavě potřebujeme znát, pokud chceme vstoupit do jejího světa. Zmatlíkův svět je tvořen slušností „slušných“ lidí, ochotou a poctivostí. V jeho světě je naprosto iracionální situace, kdy dospělý člověk fackuje dalšího dospělého, aniž by si ten fackovaný byl vědom své viny. Dříve byly fackovány malé nevychované děti, které provedly něco nekalého. Ano, v tomto případě mohla nastoupit trestající instance v podobě rodiče nebo učitele, který se strachoval o slušnou výchovu mladistvého a snažil se ho tělesným trestem přivést na správnou cestu. Ale facka od komisaře znamenala pro Zmatlíka smrtící ránu přímo do srdce. Jednou fackou byl Zmatlík degradován do pozice malého uličníka, kterému zapírání a andělský pohled není nic platný, jelikož trestající instance už vše ví. Pár sekund naprostého ponížení a neúnosné křivdy způsobí řádnému saldokontistovi okamžitou smrt. Jeho hlas je slabý a udivený, Zmatlík

---

<sup>66</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 327.

byl zřejmě natolik konsternován, že ani jeho hlas se nezmohl na silnější, hrubší tón jako náznak odporu vůči páchané křivdě. Otázkou je, zda za „dětský“ slabý hlas mohla absurdita okamžiku a konsternace z oné trapné situace nebo zda měl Zmatlík vždy hlas slabý a jemný, který odkazoval k jeho citlivé a mírné povaze. Mé představě komisaře jako rodičovské trestající instance a Zmatlíka coby uličníka nahrává i komisařova replika pronesená po Zmatlíkově pádu na zem. Komisař je neočekávaným důsledkem svého jednání přece jen trochu vyveden z míry. Postává chvíli pietně nad Zmatlíkem a prohlíží si svou chlupatou ruku se snubním prstenem. Nakonec se rozhodne přivolat všechny své podřízené a vysvětlit jim obrázek zhrouceného mrtvého těla u jeho nohou. „*»Děti, podívejte se, co se mi to stalo,« pravil zarmoucen. »Prosím vás, děti, fackujte opatrně, všechno je otázka citu a míry a ani naše povolání nesnáší extrém. Doba je tak velká, že i na fackování se musí myslet. Myslet, děti, myslet.*«<sup>67</sup> Sám komisař se staví do role samozvaného otce, jehož povinností je udělit svým podřízeným, které bere jako „vlastní děti“ (a pro silnější sugesci hierarchie vztahů je i „děťmi“ oslovuje), dobré „otcovské“ rady. Nadřízený oslovující své podřízené „děťi“ sugeruje svým podřízeným (v lepším případě) pocit, že on, jako zkušenější a nadřazená instance, stojí vždy za nimi, ochotně jim poradí v těžkých začátcích a pokud si nebudou vědět rady, není nic lehčího, než vyhledat jeho velkou otevřenou „otcovskou“ náruč. V horším případě však dává arogantně najevo, že hodlá své pozice užít způsobem totalitním. Jeho „děťi“ jsou nezkušené a naivní, na jejich názory a připomínky bude brán asi stejný zřetel jako na vzlyky malého caparta, kterému dá otec zvýšením hlasu na srozuměnou, že si tu kousavou čepici prostě vezme a tetu Hermínu vždy slušně pozdraví, aniž by manipuloval s jazykem mimo ústní otvor – to vše bez jakýchkoli připomínek. Komisař se snaží svůj proslov k „děťem“ prodchnout myšlenkou humanity. Nyní žijí ve složité době, která je sama natolik velkolepá, že si zasluhuje, aby se i k obyčejnému výchovnému tělesnému trestu přistupovalo poněkud vědecky a především s rozmyslem. Snaží se tak ospravedlnit svůj poklesek, který by se mohl v té velké době, která si žádá nových postupů a přístupů, stát každému „slušnému“ člověku, který se jednoduše zapomene. Podřízení tak odchází s pocitem, že je vlastně dobře, že se tato „malá nehoda“ přihodila právě tomuto

---

<sup>67</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 327.

zkušenému komisaři s lidským přístupem a ne například nějakému nováčkovi, kterého by takový nešťastný incident mohl ošklivě psychicky poznamenat pro jeho budoucí kariéru.

Dospělý, který je před okamžikem své smrti připodobněn k malému dítěti, je i hlavní hrdina povídky *Zmizel jako cukrář* (viz výše). Bohumil Roškot, židovský vězeň, se před svým zhroucením do koše plného vajec nejprve usměje a náhle tiše zapláče nad svým nečekaným životním štěstím. „*Nejdřív se usmál, a pak náhle zaplakal jako malé, ale hrdé dítě, které se stydí brečet a jen polyká slzičky.*“<sup>68</sup> Není jistě náhoda, že ve všech povídkách, ve kterých je užito výrazů „dětský“ nebo „dítě“ (týkajících se dospělého člověka), jsou tyto hrdinové postaveni před mezní životní situace. Tyto situace nabízí pouze dvě východiska: hrdiny buď zakrátko očekává smrt, nebo se „vyšší moc“ (v podobě nacisty) rozhodne nechat hrdinu ještě chvíli při životě. V povídkách *To a Bysta* dětský ret zachránil jejich nositele před násilnou smrtí. Naopak v povídkách *No dovolte a Zmizel jako cukrář* se skryté vnitřní „dítě“ z dospělého dostane na povrch, a stává se tak pro čtenáře předzvěstí blížící se smrti. Dospělý, který je připodobněn k dítěti, musí v mezní situaci působit velice bezmocně až odevzdaně. Nejsilnější stránkou jeho osobnosti, která se v takové situaci dere na povrch, je právě ona stránka „dětská“. Snad tedy již mnohokrát zmiňovaná naivita, čistota, víra v dobro i dobré konce, ale i určitá zmatenost a ustrašenost. Jak napsal Aškenazy ve své povídce *Démon*: „*Dětem záleží nejvíc na tom, aby to dopadlo dobře. V tom jsme my dospělí úplně jako děti.*“<sup>69</sup>

Smrt člověka, který má dětský hlas nebo polyká slzičky jako malé dítě, se většiny z nás dotkne hlouběji. Představa umírajícího vystrašeného a bezmocného dítěte, byť třeba jen vnitřního, jistě emoce skutečně zdařile. Užití vnitřního dítěte byla ze strany autora dobrá volba. Aškenazy si tak zajistil soucit čtenářů s jeho dospělými postavami, které nám jsou najednou bližší a u nichž cítíme potřebu ochraňovat je. Ačkoli je každý čtenář individualitou, ono vnitřní dítě, které v sobě žíví, se vskutku mnoho neliší od vnitřních dětí ostatních čtenářů, nebo dokonce literárních postav. Bude to především pořád dítě, jehož pláč i smích vyzní „opravdově“, které má občas strach, a když se dostane do mezní situace, má ze

---

<sup>68</sup> AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 341.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 396.

všeho největší chut' zavolat mámu, aby ho „zachránila“. „Dětsky“ zaplakat dovede u Aškenazyho nejen člověk, tu schopnost má dokonce i díra na kalhotách, jejíž škleb vypadá trochu jako pláč malého dítěte. Díra sama o sobě však není autorem personifikována a z jejích očí se nekoulí citlivé slzičky, jak bychom se dočkali v nějaké moderní pohádce. Plačící díru odhalí zvědavé oko dospělého, tedy lépe řečeno, oko jeho vnitřního dítěte, které neztratilo schopnost v prosvítajících bílých spodkách vidět uroněné slzy jedné velké a tuze smutné díry v kalhotách.

## V. DÍTĚ A VNĚJŠÍ SVĚT

Obávám se, že nejsem schopna přesně vymezit okamžik, kdy se vnitřní svět dítěte, tedy jeho fantazie, sny, přání a smyšlené příběhy, začíná proplétat s vnějším reálným světem. U dětí je pomyslná hranice mezi vnitřním a vnějším světem nesmírně tenká, u některých dětí mizí docela. Smyšlené bytosti z pohádkových knížek často žijí s dětmi i v jejich „normálním“ životě. Chodí si za ně čistit zuby, doprovází je temnou chodbou v noci na záchod, a stávají se tak platnými členy rodiny. Pokud s těmito bytostmi dítě verbálně komunikuje jako s rovnocennými partnery dialogu, jde tedy pouze o vnitřní svět dítěte (protože je postava smyšlená) nebo jde již o svět vnější (jestliže je postava zapojována do běžných činností vnějšího světa)? A pokud si dvě děti hrají v bedně na dvorku ve svém vnitřním světě (vnitřním vzhledem k tomu, že chlapeček vedle role „tatínka“ zvládne plně zastoupit také televizor nebo rozhlasový přijímač a holčička – „maminka“ chodí s neviditelným džbánkem k neviditelnému výčepu „tatínkovi“ pro pivo), budou spolu však komunikovat rétorikou dospělých odposlouchanou ve světě vnějším, kdy a jak rozhodnout, v jakém ze světů se právě nacházejí? Snaha o přesné vymezení by byla velmi náročná na komparaci poznatků z různých vědních oborů, což si má diplomová práce rozhodně neklade za cíl. Mé vlastní rozdělení na vnitřní a vnější svět subjektu se pohybuje na interpretační bázi. Domnívám se, že v této mé interpretační hře nezáleží ani tak na tom, zda ostatním čtenářům podám funkční interpretační návod, jelikož si plně uvědomuji, že se s mým klíčem interpretace nemusí ztotožňovat. Ráda bych ve čtenářích stimulovala možnosti různého čtení textu, které zaručuje nové myšlenky, náhledy, a odryla tak velký potenciál, který se v textu ukrývá.

Aškenazyho, čtenářsky velmi oblíbené, *Dětské etudy (1955)* z těchto dvou světů vycházejí a dokáží se mezi nimi nenásilně pohybovat. Soubor mikropovídek o „človíčkovi“ a s „človíčkem“ otevírají malá preludia, ve kterých vypravěč – tatínek sleduje retrospektivně na chronologicky uspořádané časové ose pocity a vůně svého mládí, zamilování, očekávání „človíčka“ i jeho narození. Narozením človíčka se knížka přehoupne od preludií do své druhé části k etudám, které jsou věnovány rovněž vzpomínání. Nyní se však „človíček“ stává důležitým partnerem dialogu, který mezi sebou otec a syn po dvacet osm etud vedou. Forma etudy,

drobného prozaického útvaru, dovoluje rozehrát autentické až dojemné (ovšem bez přílišné sentimentality) dialogy na rozličné motivy. Etudy jsou založeny na lehké a hravé improvizaci i na předem promyšlených neobyčejných detailech obou světů. Aškenazy užívá lyrického náznaku, který je citlivý k dětskému chápání světa. Práci s náznakem, i když asi ne tak bravurně lyrickým, zná nakonec snad každý rodič, pokud se snaží „diplomaticky“ a zároveň pravdivě odpovědět na zvědavou dětskou otázku ohledně plození a rození dětí.

Společně rozvíjeným tématem všech etud zůstává setkávání dvou světů: nejen již zmíněného vnitřního a vnějšího, ale také světa dospělých a světa dětí. Na první pohled by se mohlo zdát, že svět dospělých a svět dětí do sebe musí neustále narážet nebo alespoň stát tvrdohlavě proti sobě. Aškenazy však ukázal, že smysl světa dospělých není pouze v nudné koexistenci vedle světa dětí, ale naopak v neformálních návštěvách, při kterých si jak dítě, tak dospělý mohou odnést mnoho barevných „suvenýrů“. Možná pro dospělého nebudou úplně novými, třeba se náhle rozpomene, že podobné již kdysi vlastnil. Bude pak záležet na obou, zda je na cestě životem z velké části poztrácejí nebo svou sbírku budou hýčkat a doplňovat o nové přírůstky. Etudy končí před „človíčkovým“ zápisem do první třídy. Snad si s sebou vezme i ony suvenýry nasbírané v „dospěláckém“ světě a snad mu budou alespoň trochu k užítku.

### **5.1 Dítě maluje vnější svět: „Svět je takový, jak ho vidím já!“**

Názorný příklad prolínání vnějšího a vnitřního světa dítěte můžeme pozorovat na jeho kresbách. I přes velkou snahu, co nejrealističtěji přenést na štětci vnější svět, výsledné malůvce kraluje spíše svět vnitřní. Je pravdou, že „co nejrealističtěji“ pro dítě neznamena realistické zachycení skutečnosti podle Courbetových zásad, přesto se o určitou realističnost opravdu snaží. Snaží se co možná nejlépe a nejvýstižněji zachytit věci tak, jak je „skutečně“ vidí kolem sebe, ale také uvnitř sebe. Fantazie, přání a sny jsou neoddelitelnou součástí světa, ve kterém „skutečně“ žije a kterému věří.

Aškenazyův „človíček“ z *Dětských etud (1955)* je někdy zmatený ze světa dospělých, kterému tak docela nerozumí. Zůstaneme-li u malby, jak těžké je pro „človíčka“ číst z abstraktního umění. Jak těžké je ve směsici čar a teček rozpoznat

Letní odpoledne v družstevní drůbežárně (i když při nejlepší vůli jedna z teček podobou připomínala kachňátko), která má být vyobrazena. Dětské vidění si během prohlížení abstraktního umění propůjčuje ze světa dospělých více, než by samo očekávalo. Takový „človíček“ stojí před bílým plátnem pocákaným barvami a ze všech sil se v obraze snaží nalézt třeba jen nepatrné stopy po realitě. Realita, která z jeho vlastních malůvek není příliš patrná, je nyní nekompromisně žádoucí. Umění je vážná věc a „človíček“ vyžaduje, aby popisky obrazů souzněly také s jejich vyhotovením. Oproti tomu navštívme svět dospělého. Ten si obraz prohlédne nejprve z dálky (nechá na sebe umění jednoduše působit), pak se kochá zblízka (detaily a technikou) a nakonec si přečte cedulku pod obrazem. Přečte-li si na ní Zamyšlení u moře, velkoryse nevyžaduje na obraze ani za myšlení, natož nějaké moře. Šibalsky se pousměje nad metaforou, kterou nazve „přiléhavou“, a pokračuje ve svém korzu dál. Umění je vážná věc! A tak, když se „človíček“ dětinsky dožaduje realističnosti a plastičnosti, povzdechne si otec směrem k němu: „*»Podívej se,«* povídám, *»tomu ty nerozumíš. To je zvláštní umění, na to oči nestačí a pochopit to je někdy těžké...«*“<sup>70</sup> „Človíčka“ tatínkovo vysvětlení neuspokojí a dál se dožaduje zedníka na obraze Zedník. Když se pak otec jen mezi řečí zmíní, že mu tyto obrazy poslal kamarád z Německa, „človíček“ radostně ožije: „*»Tomu přece nemůžeme rozumět,«* povídá, *»když je to Němec. Ten přece neumí česky a maluje po německu. Jak bychom tomu rozuměli?«*“<sup>71</sup> „Človíčková“ poznámka zní celkem logicky. Každé malé škvrně namaluje svět tak, jak mu rozumí, jak ho vnímá. Pokud je nějaký svět natolik vzdálený, že mu nerozumí, nejen že ho nedokáže samo nakreslit, nedokáže z něho ani číst, natož zedníka nebo drůbežárnu!

Jindy si vezme „človíček“ do hlavy, že musí dojít až tam, kde končí duha, aby mohl náležitě prozkoumat, co se skrývá za ní. Až za duhu nedojde, nikterak poeticky ho zkrátka bolí nožičky. Stihne ovšem v krátké etudě přejít ze světa dětí do světa filozofů, a naučí se tam dokonce velmi slušně filozofovat nad smyslem osobní zkušenosti. Nechce se mu uvěřit, jak tvrdí dospělí, že na něj za duhou čeká jen shnilý most. „*A možná že bychom uviděli barvy, které nikdo nezahlédl. Třebas tam není nic jiného než most, který hnije – ale kdo nám to zaručí, když jsme tam*

---

<sup>70</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 53.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 53.



*sami nebyli?*“<sup>72</sup> Pokud autor začne filozofovat dětskými ústy, vydává se na cestu po provaze, ze kterého se jedním špatným krokem může bolestivě zřítit. „Rozumbradování“ dětí je nepochybně roztomilé za předpokladu, že se autor pokusí zachovat dětskou autenticitu jak formy, tak obsahu. Nepopírám, že se v dětské hlavičce mohou vylíhnout myšlenky jednoduché a přesto, nebo možná právě proto, takové, které získávají punc velké životní pravdy. Mnozí dospělí na ni během dospělosti zapomněli nebo ji možná vůbec nikdy neznali, a tak se rádi nechají unést okamžitou silou myšlenky. Aškenazymu se daří být autentickým. K hluboké myšlence postačí „človíčkovým“ ústům zpravidla pár vět, které nejsou ani svou formou ani obsahem vytrženy z kontextu. Živě navazují na předešlý dialog v podobném duchu i ustrojení. Myšlenka je vyslovena a Aškenazy rychle žene čtenáře k další etudě. Nehodlá „človíčkovu“ přesně vyslovenou a působivou myšlenku utopit v přívalu dalších myšlenek, které by měly onu hlavní rozvíjet, gradovat nebo stát v kontrastu. Je si dobře vědom, že následné „dospělácké“ komentáře by „človíčkovu“ myšlenku s velkou pravděpodobností dokázaly udusit. Nechce riskovat přílišnou sentimentalitu a dojímání, ty totiž brání čtenáři vnímat svět „človíčkovským“ pohledem.

„Človíčkovy“ barevné představy o světě jsou mnohdy v konfrontaci s realitou gumovány a stínovány šedou tuhou. Prožívá si svá první zklamání nad tím, že věci nejsou vždy malovány tak, jak by je vymaloval on. Zlatá studna se pro něj stane neskonale tajemným a dobrodružným místem, kam smí chodit dospělí vždy jen jednou za rok u příležitosti návštěvy tety Stázy. Jeho představy o Zlaté studni byly plné pokladů i nejrůznějších kouzel. „Človíček“ povzdychoval a snil o okamžiku, kdy bude také on moci jít spolu s dospělými do oné Zlaté studny. Alespoň jednou v životě smět vidět Zlatou studnu! To jest vrchol všeho, čeho chce „človíček“ dosáhnout. Ještě dlouho poté, co seděl v oné slavné Zlaté studni, nemohl uvěřit, že je Zlatá studna jen obyčejná restaurace. Jeho představa o Zlaté studni se rozplynula v oparu řízků a piva. Zbyla z ní jen malá kapka, která vypadala úplně jako dětská slza.

Klasickým příkladem hravé dětské fantazie je vlastní vymyšlená řeč, kterou zná jen pár vyvolených. „Človíček“ má nejen svou vymyšlenou řeč adolfskou, má také vlastní zemi Adolfsko, kam se sestupuje kanálem v ulici.

---

<sup>72</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 84.

Hlavní městem je Tunt' a prezidentem jakýsi Josef Hovorka. Poznávacím znamením podzemního autobusu, který jediný do země jezdí, jsou kreslené filmy promítané během jízdy. Nejen „človíček“ okusil hořkost obyčejné reality. Velké dvojí zklamání prožije i jeho kamarádka Božena. Jakožto holka do Adolfska nesmí, navíc je velmi zklamaná samotnou řečí adolfskou. Za tou exoticky znějící bájnou řečí, kterou smí užívat jen vyvolení Adolfsčané, se v překladu skrývají banální slova a fráze, které Božena používá stokrát za den. Vytváření dětských koalic podle pohlaví je pro malé děti typické. Holka začíná být brána malými kluky jako uplakaná, žalující přítěž, kterou není radno brát na důležité mise, Adolfsko nevyjímaje. Co typické naopak není, je „človíčkův“ až „dospělácký“ um pro výhodné obchody, na kterých vydělá především on. „Človíčkoví“ díky jeho vlastní řeči naroste sebevědomí. Ví něco víc než ostatní a umí to náležitě prodat. Vymyslí lákavý produkt, udělá mu takovou reklamu, že by Božena dala všechno na světě, aby mohla do Adolfska jen nakouknout nebo alespoň porozuměla adolfské řeči, a dokáže svůj produkt náležitě ocenit. Když Boženina zvědavost dosahuje maxima, stačí jen párkrát prohodit: „*My jsme pod přísahou [...]. Nemůžeme nic prozradit.*“<sup>73</sup> A dobře ví, že Boženiny omalovánky, barevné tužky i špaček červené svíčky si budou zakrátko hovět v jeho kapse. To vše za pouhé přeložení jednoho adolfského pozdravu. Zvyšujte cenu, poptávka stoupá, z „človíčka“ zrodil se kapitalistický obchodník!

## 5.2 Dítě modeluje vnější svět: „Svět je modelína, která někdy zlobí.“

Představme si dítě jako tvůrce světa. Pod jeho prstíky vznikne barevně voňavý trojrozměrný svět, který bude plastičtější a pro dospělého snad lépe rozeznatelný než sada „hlavonožců“ z dětských placatých malůvek. Dětská hra v sobě ukrývá báječnou možnost rodičovské sebereflexe. Stačí být tichým pozorovatelem tohoto tvůrčího procesu, který v sobě nese jak vnější, tak vnitřní vlivy. Díky hře může dospělý nejen nahlédnout do fantaskního dětského světa, ale fascinujícím se stává již samotné pozorování tvorby světa. Etické principy, normy a zákony tohoto světa jsou čistě v režii samotného tvůrce. Jsou odrazem jeho

---

<sup>73</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 64.

povahových rysů, chování i aktuální nálady. Jsou odrazem vývoje a dětského chápání sebe sama. Aškenazy přestává být mentorem, uvědomuje si, že do fantaskního světa hry nelze násilně vpadnout svým výchovným stanoviskem. Snaží se do hry nezasahovat a nevnášet do ní nevyžádané výchovné rady. Tuší, že hra na sociální role je pro dítě přínosná. Ač je vypravěč sebevíc překvapen chladnými dětskými postoji i striktními názory a nejraději ze všeho by do hraní zasáhl a ukázal, „jak si správně hrát“, je mu jasné, že také jeho „človíček“ (jako každé jiné dítě) má právo být během hry sám sebou, odkrýt sám sebe, aniž by za to inkasoval výchovnou lekci. Nechat dítě řešit jeho modelové situace samo za sebe, si žádá velkou odvalu rodičů. Není vždy lehké sledovat vnitřní vývoj dítěte, pakliže se odklání od naší ideální představy o něm i o jeho naivně „dokonalém“ dětském světě.

V etudě *Divadlo* se vypravěč stává neviděným a neslyšeným pozorovatelem dětské dramaturgie. Drama hrané pro mycí houbu a mýdlo před oponou z modrého županu nepodléhá zákonům divadelní vědy, podléhá touze po divadle, tajemné inspiraci slovem „lakomec“. „Človíček“ s kamarádkou Boženou sehraji improvizaci o několika dějstvích, charakteristiku člověka pojmenovaného lakomec. V jejich světě je postava lakomce omezena na nejvýraznější znak - lakomec nedá cizí ženě zavařeninu pro její nemocnou matku. Dětské představě lakomce jako člověka, který někomu nechce něco dát, nejde objektivně nic vytknout. Překvapivou se stává práce s ostatními sekundárními vlastnostmi postav. Spolu s charakteristikou lakomce odkrýváme charakteristiku herců samých, jež se snaží postavu lakomce definovat pro ně podstatným povahovým rysem a vědomky, možná spíše nevědomky, vdechují své postavě i jiné vlastnosti než pouhou lakotu. „Človíček“ se sžil s postavou a oživil ji nejen skrze svá ústa, ale také pomocí svého vnitřního přesvědčení, jak by měl asi takový správný lakomec reagovat na vzniklou situaci. Mírně mrazivé se stává uvědomění, že míra necitelnosti a lhostejnosti postavy je závislá na vnitřním ustrojení „človíčka“. To on dává lhostejnost a necitelnost své postavě. Zhostil se úkolu hrát negativní postavu, ale představu o míře a dopadu její negativity si stvořil sám. Negativní konec hry může signalizovat, že si „človíček“ s koncem tak úplně neví rady a není schopný rozhodnout, jak by se opravdový lakomec měl vlastně zachovat. Proto snad setrvává v předchozím schématu, kde si byl prezentací lakomce jistý. Nebo je snad „človíček“ spokojen s negativním koncem, který sympatizuje

s lakomcovými vlastnostmi, kterým zůstal věrný? Tak či onak nenajdeme zde žádnou potřebu katarze, natož konce šťastného. Nejistíme, zda lakomec zavařeninu nemohl dát, protože ji zkrátka neměl, nebo zda to byla pouhá výmluva. Záhadnou se stává rovněž postava ženy prosící o zavařeninu, která se snaží zasáhnout city lakomce zdůrazněním, že zavařenina je pro její nemocnou matku. Čtenář se nedozví, zda byla žena lakomcovou příbuznou nebo známou, chtěla-li za zavařeninu zaplatit nebo ji chtěla získat zadarmo, zda měla skutečně nemocnou matku a pokud ano, jak to s matkou nakonec dopadlo. Konec bez etického východiska je bohužel bolestivě reálný a jak se zdá, pro dětský svět přirozenější než potřeba lakomce vytrést, nebo dokonce snaha o jeho nápravu. V jeho dětském světě existují lakomci, kteří mají právo být lakomci, aniž by „osud“ nebo kdokoli jiný usiloval o změnu jejich charakteru. „Človíčkův“ svět má samozřejmě základy více v reálném životě než v divadelní dramaturgii. Jeho svět, ačkoli se může zdát na první pohled krutý, se mi jeví o dost tolerantnější než zidealizovaný svět náprav a polepsení. Každá postava zde má právo být sama sebou až do úplného konce.

Aškenazy dokáže na malé ploše v rámci jedné etudy rozehrát různé povahové vlastnosti svého „človíčka“. Ať už vypravěč jeho vlastnost explicitně pojmenovává jako například v etudě *Ošklivý čumák aneb Pokrytectví*, kde se pokrytectví stává klíčovým motivem obsaženým již v samotném názvu, nebo pouze implicitně naznačuje v textu jako například v etudě *Tajemství*, nečiní tak z důvodu prosté exhibice těchto vlastností. Dětské vlastnosti jsou oživeny teprve zasazením do situace, a stávají se tak pro čtenáře přitažlivými. V kontextu dětského světa konfrontace vlastností a situací ústí ve vtipný (někdy až dojemný) aforismus, jímž vypravěč dokáže zakončit pointu kratičkého příběhu. Etuda *Ošklivý čumák aneb Pokrytectví* končí vypravěčovým dovětkem: „*Milí moji, kdo z nás ve svém životě nezalichotil ošklivému čumáku jen proto, že ležel u vchodu do mlékárny? Ale kde se to, prosím, vzalo v tom dítěti?*“<sup>74</sup> Aktivizace čtenáře prostřednictvím oslovení není nikterak neobvyklá, ale přesto neztrácí nic ze svého účinku. Vypravěč dokáže „šáhnout“ čtenáři do svědomí, aniž by nepříjemně moralizoval nebo uměle narušoval lehkost fabule. Tímto gestem se nám otevírá nový prostor, ve kterém můžeme chápat dítě jako symbol pro naše vlastní

---

<sup>74</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 80.

svědomí. Tedy lépe řečeno, dítě se stane zrcadlem našeho svědomí. Stane se živým odrazem našich činů, postojů i předsudků. V jeho reakcích i hodnotách jsou obsaženy naše vlastní hodnoty, které ho obklopují a formují (mnohdy také deformují) jeho charakter. Pokrytectví bývá většinou spojováno s dospělými, mnohdy je nechvalně povýšeno na „národní vlastnost“, ale málokdo by pokrytectví spojoval s osobou malého dítěte. Toto spojení tvoří nečekané napětí. A otázkou, kde se to v tom dítěti vzalo?, se zvětšuje otazník, zda jde o vlastnost dítěti vrozenou nebo získanou špatným příkladem a špatnými vzory. Označit dítě za pokrytce jen proto, že zalichotilo ošklivému psovi uvelebeného ve dveřích mlékárny (kterému se jinak zdálky rádo pošklebovalo), by bylo trochu zjednodušené a možná rovněž tak trochu pokrytecké stanovisko. Vypravěč v „človíčkově“ chování sice malého pokrytce odkryl, ale je nutné podotknout, že se na chování „človíčka“ díval skrze svou vlastní zkušenost s pokrytectvím. Zajímalo by mne, zda by děti, které se s touto vlastností ještě nikdy nesetkaly, „človíčkovo“ chování za pokrytecké také označily. (Tedy zjednodušeně: za správné nebo nesprávné chování v dané situaci). Můžete namítnout, že „človíček“ nebyl upřímný, pochleboval někomu, koho neměl rád a o kom si vůbec nemyslel, že je pěkný. Sledoval tím svůj cíl – dostat se do mlékárny. Udělal by pro to cokoli, třeba i ne zcela upřímně zalichotit. S tímto výčtem mohu jen souhlasit. Ale na druhou stranu na otcovu otázku, jak mohl „človíček“ tomu psu tak nestydatě lichotit, když se mu jindy posmívá, se človíček sice přiznal, že by se jinak do mlékárny nedostal, dodal však také upřímně: „*A on ti byl ten ošklivý čumák takový šťastný.*“<sup>75</sup> Dokázal by si vůbec pokrytec všimnout, že učinil někoho šťastným a záleželo by mu na tom, i když už dosáhl svého? Nebo to byl pouze vedlejší efekt, který nic nemění na tom, že „človíček“ jednal kalkulem, aby svého dosáhl? Záleží jen na Vás, zda uvidíte v jeho smířlivém gestu trochu víc než jen pokrytectví.

Podobný problém zdánlivého pokrytectví nalezneme i v další etudě *Andělíček čili sebekritika*. Pokrytectví zde na rozdíl od předchozí etudy není explicitně vtištěno do názvu, samotné slovo v textu také nenajdeme. Aškenazy je mistr náznaku a dojemného účinku dosahuje velmi přirozeně a to cestou implicitní. Etická zamyšlení nechtějí hrozit amorální společnosti, jsou plachá a

---

<sup>75</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 80.

nezaručí méně vnímavému čtenáři, že mu neproklouznou mezi řádky. Ve své podstatě nenabízí Aškenazy čtenáři jednoduše pochopitelný černobílý svět. Pro něj neexistuje nic takového jako jedna přesně definovaná vlastnost. Byl by to klam. Každá vlastnost je protkána nitkami jiných vlastností jako brokátový šál a Aškenazy není zastáncem monochromů. „Človíček“, žebrající deseti haléře pro andělíčka, nechce blahosklonně přispět na renovaci kostela, nechce zlepšit život duchovních nebo si prozíravě zajistit boží přízeň, chce jen chvíli pozorovat, jak andělíček zakývá hlavičkou, když mu do kroupky vloží peníz. Tato banální choutka je silnější než slib, že už nebude žebrot peníze pro anděla. „Človíček“ si uvědomuje svou slabost a také to, že peníze vlastně nejsou pro anděla, jak kolemjdoucím své žebrání prezentuje. Peníze jsou určeny pro pouhou potěchu „človíčkovy“ oka. Vypravěč se snaží „človíčkovy“ vysvětlit, co je to sebekritika a jaký má význam v životě člověka, který dělá přirozeně tu a tam také chyby. „Človíček“, jak se zdá, pochopil její pravý význam hned na poprvé. Sebekritika je, když to myslí upřímně, a to on skutečně myslí! Brzy ho otec opět načapá při žebrotě. „*»Tak vidíš,« říkám hořce, »tohle je ta tvoje upřímnost... Tož děkuji.«* *»Neboj se, tatí,« řekl celý zapýřený. »Já ti dnes večer udělám znovu sebekritiku.«* *A ještě s pláčem dodal: »Když on ten andělíček kývá hlavičkou, víš?«*<sup>76</sup> „Človíček“ se dospělým „svátečním“ křesťanům podobá víc než jen almužnou vhozenou do kroupky. Je obdivuhodné, jak jednoduše a logicky proniknul bez přičinění samotné církve do tajů pokání. Všechny hříchy budou smazány večerní sebekritikou všeptanou ve zpovědnici, kterou se stává voňavá kuchyně. Následné chvilkové pokání a nový den s lákajícím andělíčkem. Nechce se mi věřit, že bystrý „človíček“ přišel na chuť svojí sebekritice ze zcela pokrytecky vypočítavých důvodů. Berete jako polehčující okolnost, že svou sebekritiku myslel upřímně? Že nepotřebuje andělíčka vlastnit a vystavit si ho doma na polici? Že patří k minoritě těch, kteří dokáží žasnout nad pomíjivým momentem a totálně jej vychutnají? Že si zcela jasně uvědomuje svou slabost a neskrývá ji? Doufám, že ano. „Človíček“ svému pokušení podlehl. Aby také ne, jde přece o „skutečné“ dítě. Aškenazy nepotřebuje konejšit čtenáře nepovedenou atrapou poslušného maňáska, bezchybného patrona dětských tužeb. Postava „človíčka“

---

<sup>76</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 106.

ožila konfrontaci všech jeho lidských vlastností. Taková konfrontace je těžká věc, uvážíme-li, že ten andělíček kýval krásně hlavičkou.

Samozřejmě není mozaika „človíčkových“ vlastností vyskládána jen z černých oblázků, za pohled zblízka stojí také barevná sklíčka různých tvarů a velikostí. Významné sklíčko obsahuje etuda *Tajemství*. Děti z vypravěčova domu mají rádi paní Krušinovou, aniž by se o jejich přízeň paní Krušinová jakkoliv snažila. Pravidla dětské sympatie a antipatie nepodléhají logice dospělých. Pokud mají děti někoho rády jen tak samy od sebe, získal pak tento člověk to nejspolehlivější prověření. Smutné a nenaplněné očekávání dopisu od syna, který se paní Krušinové nevrátil z války, zasáhne křehkou dušičku malé Boženy i „človíčka“. Netuší nic o kruté válce ani o důvodech, proč paní Krušinová nemůže nahlásit syna jako mrtvého, přestože by za něj dostávala penzi. Cítí jen, že je paní Krušinová smutná. Ví, že čeká na dopis, který nepřichází. Rozhodnou se tedy napsat dopis pro paní Krušinovou. Dopis od dětí je náplastí za hranou účast dospělých i jejich neporozumění. Dokazuje, že není vždy bezpodmínečně nutné chápat všechny souvislosti, abychom odhalili podstatu. Více než souvislosti totiž napomůže dětem jejich upřímná ochota pomoci. Dětsky naivní přístup k řešení smutku a bolestného doufání se ukáže být účinnějším než racionální tendence dospělých – pokud nevím, jak pomoci, počkám, až si pomůžeš sám. Lék, naordinovaný dětmi v podobě zásahu zvenčí, účinně zasáhl vnitřní bolavé místo. Vnitřní smíření může po létech zoufání přijít nečekaně nebo také nemusí přijít vůbec. Děti mu, aniž by si nějaké vnitřní smíření vůbec uvědomovaly, šly svým dopisem naproti. Lhostejnost, kterou „človíčkův“ lakomec zastupoval v etudě *Divadlo*, se v reálné životní situaci mění v citlivost, upřímnou účast i v přání učinit někoho šťastným. Od „človíčka“ – herce se „človíček“ – dítě liší absencí lhostejnosti i přáním šťastného konce. Na divadle lakomec - „človíček“ zavařeninu nedal, netoužil po šťastném konci, ba ani po katarzi. V jeho reálném vnějším světě je však otevřený konec nežádoucí. Tento svět nechť funguje na principu lásky!

Na tomto blahodárném principu je vystavěna také etuda s názvem *Vrabčák na desce aneb medicína*. Jako medicína se opět osvědčí čisté pojetí lásky. Schopnost vcítit se do druhého, do jeho smutku, starostí i přání je „človíčkoví“ skutečně velmi blízká. Jak léčit zlomené křídlo vrabce, když rentgenový snímek ze starého fotoaparátu ukazuje velké smutné ptačí srdce? „Človíček“ se snaží

vcítit do přání malého ptáčka: „*Já vím, co udělám – já ho svezu na desce! To mu přece neuškodí. A možná že mu to udělá radost, protože ta deska může být jako kolotoč. Třeba se mu bude zdát, že letí!*“<sup>77</sup> Dětská fantazie proměňující černou gramofonovou desku v kolotoč se zřejmě podobá fantazii malého vrabčáka. Jak jinak si vysvětlit, že si malý pacient podivný kolotoč skutečně oblíbil a i křídlo se začalo hojit? Princip lásky není v rodině vypravěče nikdy podceňován. V tomto ohledu má „človíček“ ve svých rodičích silné vzory. Sebevětší bláznivina, je-li myšlena s dobrým úmyslem, je rodiči podporována. Naivně fantaskní pohled „človíčka“ na svět není rodiči nikdy zesměšňován nebo vysmíván. Čistota a jednoduchost jeho vidění je vypravěčem podporována a potají také obdivována. Stávají se pro vypravěče častou látkou jeho drobných, přesto hlubokých zamyšlení.

### **5.3 Vnější svět formuje a omezuje dítě: „Svět bude mít tolik barev, kolik jich má modelína.“**

Děti rády noří své drobné ručky do písku, hlíny nebo se rády patlají v měkkém těstě. Můžeme mluvit o fascinaci hmotou? Co je tak lákavé na všem tom patlání, hnětení, „hňácání“ a „ňahňání“? A jsou skutečně fascinovány lepivým, kluzkým, hřejivým, měkkým a poddajným materiálem nebo samotnou touhou tvořit něco vlastníma rukama? Jsou ovládány touhou tvůrce vymodelovat svou vlastní realitu? Touha tvořit a formovat se nevytratila ani z dospělých. Mnohdy stačí jen vyměnit písek a kyblíčky za vlastní dítě a jeho výchovu. V okamžiku zrození se pro dospělé stane dítě tím nejdůležitějším životním materiálem, výchova potřebnou formičkou. Matně si vzpomínají na pocit upatlaných prstů a překvapeně zjišťují, že je dítě mnohdy tvárnější než sada špičkové plastelíny. Oproti ní má dítě ještě jednu obrovskou výhodu, nejde z něj vytvořit sériový výrobek. Jako u každé lidské činnosti záleží na talentu tvůrce, ale jedno má každý tvůrce předem jisté, vždy vytvoří jen prvotřídní originál.

Mou první asociací při pohledu na podnadpis, z něhož mi jak z plastického obrazu vyvstala dvě slovesa *formovat* a *omezovat*, byla *výchova*. „Človíček“ je

---

<sup>77</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 38.



dítě předškolního věku, nechodí do mateřské školy, tudíž veškeré radosti i starosti výchovy leží na jeho rodičích. *Výchova – rodiče*. Nechala jsem se dobrovolně vtáhnout do kruhu asociací, který se začal rychle roztáčet. I když asociace *rodiče* není tím jediným, čím se má mysl začala zabývat. Léta strávená na pedagogické fakultě se začínají hlásit o slovo a spustily v mé hlavě červeně blikající nápis s definicí *výchovy*. (Výchova je záměrné působení na osobnost jedince s cílem dosáhnout změn v různých složkách jeho osobnosti.)<sup>78</sup> Pokusím se podívat na tuto kusou definici očima vypravěče z *Dětských etud* kontrastujícíma s touto „suchou“ definicí. K výchově se každý rodič staví svým specifickým způsobem a výjimkou není ani náš vypravěč.

Citlivý rodičovský přístup vypravěče se objevuje již v první části *Dětských etud* nazvané *Pět malých preludií*, kde prozatím vystupuje „človíček“ pouze ve formě vzpomínaného objektu. Liší se tak od aktivního subjektu druhé části knihy svou přirozenou pasivitou. Vypravěč – rodič oživuje své vzpomínky na dobu, než se „človíček“ narodil. Pro děti velmi atraktivní vyprávění o tom, jak miminko vznikne a jak se dostane na svět, formuje vypravěč na míru pro „človíčková“ dětská ouška. V preludiu *Jak jsme si tě vymyslili* ztotožňuje vypravěč „človíčka“ s maňáskem, kterého si vyrobil z růžového trikotýnu, aby zahnal stýskání po „človíčkově“ mamince. Maňásek dítětem? Nemyslím si, že by chtěl Aškenazy svým připodobněním maňáska k dítěti naznačit jejich společné znaky ve smyslu toho, že je dítě pasivním objektem rodičovské lásky i výchovy, že je pro rodiče pouhou figurkou na hraní, kterou může kdykoliv odložit do krabice. Nesedí mi ani představa despotického otce, který chce tahat za provázky, a rozpochybovat tak maňáska bez jeho vlastní vůle do směru určeným loutkovodíčem. Zdá se, že také vypravěč nesouhlasí s těmito představami. Stvořil totiž svého maňáska „človíčka“ primárně k dialogu, k povídání, k zahrnutí smutku i dlouhé chvíle. Zatoužil náhle po dítěti, které by bylo od okamžiku stvoření vypravěčovým partnerem dialogu. Na počátku vypravěčova nápadu vytvořit si maňáska stál stesk a smutek. Jakmile maňásek pod vypravěčovými rukama ožil a začal na něj promlouvat dětskými ústy, vyvolal v obou rodičích touhu po jejich vlastním opravdovém „človíčkově“, kterého si, stejně jako maňáska, mohou sami vymyslet i stvořit.

---

<sup>78</sup> PRŮCHA, J. *Přehled pedagogiky – Úvod do studia oboru*. 3. vyd. Praha: Portál, 2009.

Jak již bylo mnohokrát zmíněno, Aškenazy je skutečným mistrem náznaku, na němž dokáže vystavět svou křehkou poetiku. Ta se nevytrácí ani ze dvou následujících preludií *Jak jsem tě poznala (vyprávění maminky)* a *Jak jsem tě uviděl*. Aškenazy se v prvním zmíněném preludiu snaží vystihnout pocity „človíčkovy“ maminky, kterou v noci probudí přesvědčení, že čeká dítě. Mateřský instinkt se nemýlí a pronese geniální odpověď na vypravěčovu otázku, proč je „človíčková“ maminka vzhůru. „*»Někdo volal,« odpověděla jsem tiše. »Poznala jsem ho po hlase – ale nevím, kdo to je.«*“<sup>79</sup> Tato odpověď se nám může na první pohled jevit protichůdně, uvážíme-li však, že byla pronesena mateřským instinktem, nabývá její odpověď i jiného smyslu než jen zdánlivé sémantické hříčky.

S maňáskem se vypravěč rozloučí ve chvíli, kdy mu porodní sestra telefonicky oznámí, že se mu narodil syn. Maňásek tak najde svůj náhradní domov u pana Vorla, kterémuž byl, ze soucitu nad jeho staromládeneckým životem, věnován. Vypravěč se tak navždy zbavil svého solitérství, stal se otcem. Setkání vypravěče a „človíčka“ je zasazeno do prostředí nemocnice, kde svého malého křiklouna poprvé spatří na bílém vozíčku spolu s ostatními nemluvnaty. Ještě než vozík vjede do pokoje, pozná maminka svého „človíčka“ po hlase. Není divu, že vypravěči přijde zhora nemožné rozeznat své dítě mezi ostatními křičícími nemluvnaty. Nebyl to přece tehdy v noci on, kdo poznal „človíčka“ po ještě neslyšném hlase. Bylo by pošetilé myslet si, že pupeční šňůru odstřihává jednou provždy porodník.

Výchovné metodě se věnuje hned první etuda druhé části cyklu s názvem *O metodě přesvědčovací*. Vypravěč se cítí být moderním rodičem, jenž opovrhne tělesnými tresty a pro něhož rákoska s páskem nesmí plnit výchovnou funkci. Jeho demokratická výchova, na které si zvláště zakládá, je plná lásky, porozumění a zájmu. „Človíčkoví“ je vštěpováno, jaké má velké štěstí, že se narodil do moderní doby, která dětem vysloveně přeje. Do doby, pro níž jsou děti její budoucnost. Vypravěč nechce svého synka vychovávat jednoduchou metodou odměn a trestů, nabízí mu plnoprávnost a bere ho jako sobě rovného. Základ spatřuje ve funkční komunikaci. Je potřeba, aby byl mezi dospělým a dítětem navázán celoživotní dialog. Naučit druhého naslouchat, ptát se, vypravovat,

---

<sup>79</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 23.

diskutovat, argumentovat i obhajovat své názory je náročný úkol, který je vypravěč rozhodnut splnit. Vypravěč bere ohledy na potřeby i přání svého dítěte. „Človíčkův“ pohled na svět, jeho názory i sny se stávají pro vypravěče inspirací a mnohdy také tématem k zamyšlení nebo vzpomínání.

Metoda přesvědčovací, kterou vypravěč zvolil namísto tělesného trestu, se nakonec vyvinula přece jen trochu jiným směrem, než si vychovávající plánoval. Vypravěčova výchovná přednáška (podnícena rozbitým oknem na dvorku) sklouzne do vyčítavého tónu, kterým chce vypravěč v „človíčkoví“ rozeznít upřímnou lítost nad jeho činy. Konfrontací těžkého dětství dřívějších dob s provoněným a slunným dětstvím „človíčkovy“ doby chce vypravěč zasáhnout dětské svědomí. Poctivá příprava, ještě před užitím samotné metody, je pro vypravěče nepostradatelná. Úvod pěkně zešíroka, v dnešní době by byl hřích podceňovat účinek psychologického úvodu. Výchovný styl vypravěče zdál by se zkrátka ideálním, nebýt jednoho „malého“ opomenutí. Každý vychovávaný subjekt reaguje na výchovné metody zcela jiným, někdy i docela neočekávaným způsobem. Nejde o pouhou „človíčkovu“ reakci na stimul, do vypravěčova procesu výchovy totiž zasahuje interakce obou subjektů, tedy samotného vypravěče i jeho „človíčka“. Oba dva tedy aktivně reagují na stimul (rozbité okno), jejich společná interakce se ale od vypravěčova výchovného scénáře může nejen odchylovat, ale i rozbíhat do předem neočekávaných směrů. V praxi se vypravěčův výchovný rozhovor vyvíjel takto:

„»[...] Protože se mnou nikdo nemluvil; měl jsem tatínka a ten nosil řemen...«

*Projevil zájem, byl-li pásek vojenský.*

»Ne,« pravím, »byl civilní, ale to sem nepatří... Samozřejmě že byl civilní. [...] A jak sis mohl vůbec myslit, že jsem byl ošklivé dítě?«

»Já jsem si to nemyslí,« odpověděl, »mně se líbíš.«

»Tak vidíš,« pokračoval jsem cílevědomě.

[...]

»Tatínku,« říká, »nemohl bys mi dát dnes docela výjimečně facku? Já totiž hrozně spěchám – my si hraje na garáž...«<sup>80</sup> Takový totální bojkot své výchovné metody vypravěč skutečně neočekával. Možná vztekání, odsekávání, z hněvu potají polykané slzičky, v lepším případě zpytování svědomí, výčitky nad svým

---

<sup>80</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 32.

chováním a snaha o nápravu rozbitého okna. Jenže „človíček“ je zkrátka skutečně aktivní subjekt, který nejednou dokázal, že je překvapivě rychle učenlivý a prozíravý. Klady i zápory výchovných metod si dokáže zanalyzovat a sám pro sebe vyhodnotit ještě dřív, než jeho tatínka vůbec napadnou.

Mezi rodičovské „povinnosti“ patří i rozhovory na témata méně úsměvná. Jeden takový rozhovor, týkající se smrti, vede se „človíčkem“ i náš vypravěč. Náhodně zhlédnutý pohřební vůz odstartoval smršť „človíčkových“ otázek. Vypravěč se na ně zprvu snaží odpovídat pravdivě, ale „človíček“ se zdá být smutnějším a smutnějším, začíná mít strach ze samotné smrti. Vypravěče bolí pohled na ustaranou dětskou tvářičku. Myslím, že ve chvíli, kdy slíbil „človíčkovi“, že jednou jako nebožtík nebude muset ležet vzadu ve voze, ale posadí se vedle šoféra, pakliže na něj nebude za jízdy mluvit (což je přísně zakázáno), myslel stejně jako já na to, že pravda je často velmi relativní. Tímto výrokem nemám v úmyslu snižovat hodnotu pravdy ve výchově dětí. Zároveň bych nerada podceňovala význam lži v životě lidském. Není lehké být vždy „pravdomluvným“ rodičem, pokud Vám nejsou lhostejné smutné dětské oči. A je velmi lehké sklouznout k všemožnému fantazírování od Ježíška počínaje a psím „nebíčkem“ konče. Necht' je naší polehčující okolností při lži fakt, že ani ta sebekrásnější a sebecitlivější lež nepotrvá dlouho a bude mezi jinými jednoho dne prokouknuta.

O plačtivý náraz dětského světa se světem definovaným vyhláškami a nesmyslnými předpisy se v etudě *Úřední dokument* postará místní soudruh mající na starosti brigádnickou agendu. Ten, jako zástupce socialistického lidu, nemá porozumění pro dětskou duši ani pro otcovské fantazírování. Jeho osoba je dokonalým zhmotněním hlouposti, malosti, nadutosti, lhostejnosti i neadekvátní sebe-důležitosti v záležitosti (pro dospělého) malicherně směšné, (pro dítě) ale nesmírně důležité. Úředník svou funkci prožívá se stejnou vážností a nekompromisností jako operatér svůj výkon při transplantaci srdce. Funkce je vážná věc a úředník nemá čas se pousmát, natož udělat úkon navíc (ke všemu ještě neplatný). Co na tom, že by pouhým otiskem svého razítka mohl učinit šťastným jednoho malého brigádníka – hudebníka. Jeho razítko má kouzelnou moc a úředník si je své moci plně vědom. Potvrzení se „hudbě“ nevydává. Lidskou vážnost s neschopností vtipu a nadsázky neobměkčí ani nešťastný dětský pláč. „*»Soudruzi, toto jest úřední výkon a zachovejte, prosím, vážnost... A děti tu*

*vůbec nemají co dělat.« [...] »Soudruzi,« odvětil orgán, »rozejděte se v klidu. Svou občanskou povinnost jste splnili a nechtějte ode mne, abych zesměšňoval instituci brigád. Uvědomte si, že se první brigády v Kremlu zúčastnil sám soudruh Lenin...«<sup>81</sup> To vše si vypravěč zřejmě uvědomoval a rozhodl se proto, na počest soudruha Lenina, potvrzení padělat. Náraz dětského světa do šedé reality některých dospělých nejde odkládat donekonečna, ale takový náraz byl asi tvrdý i pro svět samotného vypravěče. Nedivím se, že měl o svou „hudbu“ strach, co kdyby ji přestalo těšit druhým vyhrávat?*

Čím je „človíček“ starší, tím lépe se dokáže orientovat v praktikách, které dospělí nazývají „výchovou“. Je velmi bystrý, a proto se nespokojí s abstraktním ideálem demokracie, otcem tolik opěvovaným, ale požaduje tento ideál zavést do praktického života své rodiny. Dokonce se při jedné plamenné debatě otci svěří, že se, jakožto dítě, cítí být v rodině utlačován. „Človíček“ stárne a svá barevná sklíčka, kterými pozoroval vnější svět, pomalu začíná vyměňovat za realistické okuláry. Vyhrocenou situaci nezachránila ani kniha stížností, výdobytek demokratické společnosti, kterou si chtěl vypravěč pojistit svou otcovskou autoritu. „Človíčka“ dlouho a netrpělivě očekávaná rodinná schůze nad knihou stížností velmi zklamala. Demokracie je ušlechtilá, pokud platí pro všechny bez rozdílu, o čemž „človíček“ začal nahlas pochybovat. Ze stolu byla totiž setřesena jeho stížnost ohledně jater, které on, jakožto dítě, jíst musí, i když mu nechutnají, a tatínek, jakožto dospělý, jíst nemusí, když mu nechutnají. Vyslouží si tím přednášku o blahodárnosti jater na dětský organismus. „Človíček“, zdecimován tíhou otcových vědeckých argumentů, pronese s trpkostí toho, komu byly náhle ozřejměny „špinavé“ praktiky vítězů, památnou myšlenku: „*»Když vy mne ale vždycky přesvědčíte, že nemám pravdu,« pronesl s velkou hořkostí. »A pak tomu říkáte demokracie...«*<sup>82</sup> „Človíček“ vyrůstal v rodině, ve které nebyl za svůj názor nikdy trestán nebo zesměšňován. Ba naopak, byli to právě jeho rodiče, kteří ho k samostatnému úsudku vedli. Proto není divu, že je „človíček“ schopen nejen vlastního, ale zároveň velmi svébytného a logického úsudku. V zájmu zachování demokracie nezbylo vypravěči nic jiného než slíbit, že tu a tam játra také pozře. Rovnoprávnost není radno podceňovat, máte-li za partnera dialogu své vlastní geny.

---

<sup>81</sup> AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996, s. 50-51.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 76.

## VI. DÍTĚ A VNITŘNÍ SVĚT

### 6.1 Malí dospělí – řeč dětského subjektu

Komického účinku prózy o dětech pro dospělé lze dosáhnout různými způsoby. Ludvík Aškenazy ve svých *Milencích z bedny (1959)* využil jak situační, tak jazykové komiky. Mnozí z Vás, listující v duchu Karlem Poláčkem, by mohli znuděně namítnout, že vtipná rétorika dětského subjektu, kterému autor vloží do úst klišé a fráze odposlouchané ze světa dospělých, není v české literatuře žádnou novinkou. Nezbude mi než souhlasit. Avšak Aškenazy se nespokojí s prověřenou cestou. Jeho přínos shledávám především v konfrontaci zdánlivých protipólů, které Aškenazy dokáže prolínat, postavit proti sobě nebo je sloučit do jednoho prvku porozumění. Ať už se jedná o koexistenci sociálních rolí: muž – žena, otec – matka, chlapec – dívka nebo o konfrontaci dětské a dospělé formy řeči i myšlení. Sociální role, řeč a myšlení dvou dětských subjektů nejsou vystavěny na pouhé inspiraci ze světa dospělých. Aškenazymu se mnohdy povede navodit u čtenáře pocit, že každé dítě má zmenšeného dospělého už od narození v sobě a naopak dospělí v sobě střeží svou věrnou dětskou kopii. Jako by se dospívání stalo možností transformace oněch forem, ale oba prvky (dětský i dospělý) byly v člověku přítomny neustále, jen poměr se časem změnil.

Domnívám se, že striktní vymezení vnitřního a vnějšího světa (zvláště u dětí) je velmi obtížnou záležitostí. Spatřuji však určité jevy, které mě během interpretačního procesu velmi zaujaly (a musím dodat, že i provokovaly k různým myšlenkám). Rozhodla jsem se proto tyto jevy blíže sledovat a rozřadit je podle své vlastní interpretační teorie. Nabízím čtenáři pouze svoji interpretační možnost náhledu. Rozhodně není mou aspirací najít univerzální klíč k rozdělení těchto světů, který by vyhovoval každému čtenáři.

Chceme-li hlouběji proniknout do světa dětí, zaměřme nyní pozornost na jejich řeč. Řeč subjektu v sobě, podle mne, odráží jak jeho vnitřní, tak i vnější svět. Svou interpretaci vnitřního a vnějšího řečového světa bych ráda opřela o známé termíny *langage* (řeč), *langue* (jazyk) a *parole* (mluva) švýcarského lingvisty *Ferdinanda de Saussura*. Jazyk podle tohoto lingvisty: „*Je sociální částí řeči, vnější vůči jednotlivci, jenž ho sám o sobě nemůže ani vytvářet, ani*

modifikovat. Existuje jen díky určité předchozí úmluvě mezi členy společenství. Jednotlivec naproti tomu musí projít učením, má-li poznat jeho funkci; dítě si ho osvojuje postupně.<sup>83</sup> Měli bychom si uvědomit, že se jazyk neshoduje s řečí, je pouze její nejdůležitější částí. Jazyk je tedy společenským produktem schopnosti řeči, je systémem znaků, jehož podstatou je jednota akustického obrazu a smyslu. Ze Saussurovy definice jazyka bych ráda zdůraznila, že je jazyk *sociální částí řeči* a že je *vnější vůči jednotlivci*. Na základě této definice se nabízí možnost **jazyk** přiřadit do **vnějšího světa** subjektu. Oproti jazyku je až mluva chápána jako individuální funkce mluvčího. Jde o individuální akt vůle a inteligence. **Mluvu** tedy chápu jako konkrétní, individuální užívání jazyka jednotlivcem, a proto ji zařazuji do **vnitřního světa** subjektu, kterému je tak umožněno vyjadřovat své vlastní myšlenky. Jako poslední ze Saussurových termínů nám zbyla řeč. Tento termín v sobě zahrnuje oba předchozí pojmy, jimž je vlastně nadřazen. Můžeme tedy říci, že řeč subjektu se skládá jak z jazyka, tak z mluvy. (Někdy se řeč definuje jako obecně lidská schopnost dorozumívat se artikulovanými zvuky pomocí jazyka.)<sup>84</sup> Řeč tedy v sobě kloubí individuální (vnitřní) i sociální (vnější) svět subjektu, a proto bych se na řeč dětského subjektu v této podkapitole ráda zaměřila.

Motivy dvou malých dětí hrajících si na dvorku v bedně, jejichž hra spočívá v napodobení sociálních rolí maminky a tatínka, se poprvé objevily již v *Dětských etudách* (1955). Ve dvou kratičkých etudách *Manželství* a *Svatba* je načrtnuta hlavní dějová linie, kterou Aškenazy později ve svých *Milencích z bedny* (1959) dále rozvádí i porůznu modifikuje. Kostra fabule, kterou autor věnuje domácímu „šťěstíčku“ novomanželů, zůstává. Přetrvává také motiv svatby, který je oproti předešlému prostoru jedné etudy epicky širší a je doplněn o svatební akt na radnici, jízdu taxíkem i svatební oběd. Princip jazykové komiky, vybudovaný na rétorice malého „dospělého“, získává teprve zde svou svébytnost i dostatečný prostor. Je rozveden o další dětské dialogy a řeč dětí, přestože autor nepolevuje ve své intenci vystavět jazykovou komiku ve formě dětské nápodoby řeči dospělých, působí v *Milencích z bedny* přirozenějším i uvěřitelnějším dojmem než v předešlých dvou etudách. V *Dětských etudách* byla řeč dětského subjektu jen jakousi nevýraznou součástí celkového nápadu dětské svatby i hry „na

---

<sup>83</sup> SAUSSURE de, F. *Kurs obecné lingvistiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 1996, s. 51.

<sup>84</sup> Tamtéž.

manžele“. Dětským dialogům poskytl Aškenazy příliš malý prostor, který neumožňoval rozehrát povedenou jazykovou „etudu“, která by dokázala svou komikou zastínit monolog vypravěče. Humorné komentáře tak zůstávaly větší měrou i nadále v jeho ústech.

Výrazná změna nastane právě v *Milencích z bedny*. Dětské dialogy jsou uvěřitelné, jsou tvořeny z obecné češtiny, chybné syntaxe a z frází, které dětská ústa často zapojují do nesprávných kontextů, a dosahují tak komického účinku. Monolog vypravěče i dialogy dětských subjektů spojuje humorný podtext lehké ironie, která vytváří kompaktní, vyrovnaný celek. Zvláště působivé je setkání dětské řeči s frázemi a frazeologismy odposlouchanými ze světa dospělých. „*»Tak dem,« řekla maminka litostivě, »už jsme svoji.« »Já jsem můj, já nejsem žádný svoji,« durdil se tatínek. »Ty seš svoji!« »To se jen tak říká,« uklidňovala ho maminka.*“<sup>85</sup> V dětských nespisovných slovech je časté odsunutí počáteční joty např.: „*dem; du*“<sup>86</sup>, případně je celé slovo zkomoleno redukcí souhláskových skupin (jejich vysouváním): „*dyk* (vždyť – K.Š.)“.<sup>87</sup> Tyto nářeční znaky se vyskytují ve středočeské nářeční podskupině (nářeční skupině české). Domnívám se ale, že v textu měly tyto znaky evokovat čtenáři pouze dětskou nespisovnou řeč, způsobenou dětským komolením slov a nedbalou výslovností. Pokud mají být autorovy dialogy malých dětí pro čtenáře skutečně přesvědčivé, neměl by autor opomenout ani ne zcela správně poskládanou větnou syntax, která budí dojem předem nepromyšlené, dychtivě přerývané řeči. Typický nedostatek, kterého se malým dětem zvláště ve vyprávění dostává, je nadměrné užití slučovací spojky „*a*“ v parataxi. Parataxe tak zapřičiňuje absenci vedlejších vět, které by výstižněji vyjádřily složitější myšlenkové procesy subjektu. Obecně můžeme říci, že je parataxe užíváno při lineárním způsobu myšlení, kdežto hypotaxe se projevuje u myšlení komplexního. „*My měli řízek s majonézou a kytku jsem našla a jeli jsme fordkou.*“<sup>88</sup>

Řeč dětského subjektu se stává zrcadlem řeči a chování dospělých. Děti při své hře napodobují sociální i genderové role svých rodičů. Snaží se být jejich věrnou kopií. Sociální role prezentují děti v rámci svých dialogů během

---

<sup>85</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 299.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 305.



obvyklých činností odkoukaných od jejich rodičů. V dětských představách genderových rolí hraje jejich fantazie nebo i přání o „ideální rodině“ jen nepatrnou úlohu, jejich představy jsou totiž značně determinovány vlastními zkušenostmi ze svých rodin. Děti se s těmito zkušenostmi identifikují a přijímají je jako obecně platné zásady platící ve všech rodinách. Během hry se však nevyskytují pouze dětmi zažité situace, vytvářejí se i situace pro ně zcela nové, ke kterým jsou nuceni zaujmout vlastní postoj a způsob řešení bez vzorového návodu. Parafrazují tak doma mnohokrát vyslechnuté věty, které zasazují do svého vlastního kontextu hry. „*Ženo, nech už té práce, ona ta louže se docela hodí. Budeš mít vodu na vaření.*« *»Máš pravdu, tatínku,«* řekla, *»ona ta louže není tak špinavá. Já ji vezmu na polívku a dám do ní nudle.«*<sup>89</sup> Společně s řečí svých rodičů přejímají rovněž jejich názory a postoje, přání i životní zklamání. „*Co je v novinách, táto?*« *ptala se. A přidala do polívky špetku pepřové vůně. »Ale nic,«* řekl tatínek, *»to víš, ženo. To nestojí za řeč.«* *»Bude válka, táto?«*<sup>90</sup> Jindy jsou jejich průpovídky velmi svérázné až peprné a odráží v sobě jejich aktuální pocity, náladu i schopnost spontánní reakce, která se nenechá sešněrovat konvečními odpověďmi. „*Tatínku, copak děláš?*« *zeptala se s velkou něhou. »Hovno,«* řekl tatínek, *a bůhví, kde k tomu slovu přišel.*<sup>91</sup>

Aškenazy upozorňuje na to, že dětské představy nejsou jen ovlivňovány odposlouchanou řečí dospělých, ale jsou také limitovány registrem slovní zásoby, se kterou přišli předškoláci do této doby do styku. Při svých pocitech, které prozatím nejsou schopni jednoslovně pojmenovat, jsou odkázáni na míru své fantazie, která na místo jednoslovného výrazu promítne svému nositeli na plátno vědomí pro něj nezapomenutelně lákavou perifrázi onoho pocitu. „*Zdalo se mu chvíli, že pije strašně sladkou limonádu, k tomu ještě brčkem, a vedle čeká další netknutá sklenice, na útlé nožce, už ne tak plná, a za ní třetí a sedmá a devátá. Moc těch sklenic uviděl, až se toho polekal. Neznal slovo blaženost, protože to je slovo dospělé. Tak tu chvíli nechal utéci; už se mu nikdy nevrátila.*“<sup>92</sup> Jindy zakóduje dětský subjekt pocit blaha do jedné banální fráze, která je, navzdory své obyčejnosti a četnosti užívání, schopná pojmut nespočet jemných pocitů

---

<sup>89</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 289.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 296.

zadostiučinění i spravedlnosti. Jako by malá holčička nebyla malou holčičkou, ale zkušenou ženou, která nemusí všechny své prchavé pocity verbálně potvrzovat, ke štěstí jí stačí právě ta jedna banální fráze vyrovnané ženy, na jejíž slova opět došlo. „[...] řekla hlasem plným výsostného blaha: »Tak vidíš, táto!« To znamenalo mnoho; že neměl ztratit to zelené péro, že se neměl na těch schodech vzpírat, že jsou přece místa, kde člověk může říkat jenom ano, že jedou autem na svatební hostinu do hotelu, který se jmenuje Grand...“<sup>93</sup>

Pokud se zabývám světem dětského subjektu, neměla bych opomenout ani důležitou rovinu - a sice rovinu myšlení. Aškenazymu se podařilo v dětském subjektu konfrontovat dva pomyslné „druhy myšlení“: dětského a dospělého. Aškenazyho dětské postavy prožívají jakousi schizofrenii svých myšlenkových procesů. Dětské myšlenky, představy i řeč jsou střídány, prolínány a někdy také oponovány myšlenkami, představami i (jak už bylo zmíněno výše) řečí, které bychom u malého dítěte nepředpokládali. V dialozích se tak citelně odráží dětská hra na „dospělé“. Sapir-Whorfova hypotéza tvrdí, že jazyk, jímž mluvíme, determinuje naše myšlení.<sup>94</sup> V případě dětských postav Ludvíka Aškenazyho je tato teorie velmi inspirující, ale není vždy stoprocentně platná. Často dochází k vyslovení „dospěláckých“ myšlenek slovy obecně českými, které ve čtenáři evokují „dětský jazyk“ trpící nedbalou výslovností a komolením cizích slov. „»Jdi, ty hloupá,« povídá chlapec, »dyk nemáš degret.« [...] »No jo,« řekl ten malíř, »jste manželé?« »Co to povídáte, pane,« řekl chlapec, »dyk jsme děti.«“<sup>95</sup> Převzetí genderové role na „maminku“ a „tatínka“ rovněž udává tón jejich dalšímu myšlení. Holčička se velice podařeně drží své role maminky a z obětavého, altruistického myšlení málokdy vyklouzne. S myšlenkovou „schizofrenií“ zápasí převážně chlapec sám. Oproti holčičce, u které má čtenář pocit, že její myšlenky nepromlouvají ústy hrané sociální role, ale ústy holčičky, která se již malou maminku narodila, a veškeré „dospělácké“ myšlenky jsou její druhou přirozeností, působí chlapec více dětsky. Poměr jeho dětských přání a myšlenek ku přáním a myšlenkám jeho sociální role je také větší. „»Já jsem proti válce,« řekla maminka. »Jsi také proti válce, tatínku?« »Proti opravdický jsem,«

---

<sup>93</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 302.

<sup>94</sup> CULLER, J. *Krátký úvod do literární teorie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002.

<sup>95</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 287.

*pravil tatínek, »ale levorvery na kapsle by mohly zůstat. A malinký kanóny.« »U mě v bytě se střílet nebude,« řekla maminka tvrdě. »V mém bytě bude pořádek!«<sup>96</sup> Aškenazymu vševědoucímu vypravěči postačí jen několik vět, aby podal čtenáři křehkou, o to však působivější, sondu do dvou dětských dušiček opačného pohlaví. Na rozdílnost obou dětí (a potažmo obou pohlaví) ukáže nekompromisně opak emoční vypjatosti – nuda. Ta se stane u chlapce důležitým signálem pro jeho nespokojenost i obavy. Čtenář zná jistě různé způsoby vypravěčů, kteří si berou pod drobnohled dvojici ve vnějším světě těsně stojící vedle sebe, ve vnitřním světě však na míle vzdálenou od sebe. Jaký efekt nastane, pokud mileneckou dvojici vystřídají malé děti? Nepřekvapí nás, že je účinek intenzivnější, jelikož dětský faktor spolehlivěji jitrí emoce, než by dokázal faktor dospělý. Máme v sobě silnější pocit smutku a marnosti z toho, jak je příroda krutá, když je lidský jedinec odsouzen k tomu, aby se se svou druhou polovičkou navždy vnitřně „míjel“ a potažen neprůhledným závojem o tom bohužel, nebo snad bohudík, nevěděl. „Úkosem se podíval na maminku s tím zplihlým pugétem a ušmudlaným copánkem a pocítil zoufalou nudu. [...] Kopal pak do osamělého šutru a byl chvíli středním útočником, chvíli levým křídlem, chvíli velkým tryskovým letadlem a chvíli dokonce majorem. A maminka šla tiše vedle něho, ohlížejíc se na deficitní biograf Palace. Byla pořád jen a jen maminkou.“<sup>97</sup> Jejich genderové role jsou líčeny navyklým stereotypním způsobem. Chlapeček by si ve svém věku hrál raději s ostatními kluky na válku nebo na zloděje, ale jemná ženská manipulace ho přiměje ke hře na maminku a tatínka, ač chlapeček ze své role tatínka, od které se a priori očekává zodpovědnější a slušnější chování, nikterak nadšený není. Holčička - maminka ovládá „tajné“ ženské zbraně, které působí i na malého tatínka. Holčička se do své role maminky obléká tak zkušeným způsobem, jako by byla od kolébky pro tuto roli vyvolena a zasvěcována. „»Co to furt stahuješ?« řekl tatínek. »Já nic nestahuju,« odpověděla maminka. »Tu zástěru,« řekl tatínek. »Dyk je to na nic.« »To se tak dělá,« řekla maminka záhadně. »To se takhle stahuje.«<sup>98</sup> Její obrovské nasazení na čtenáře nepůsobí ani nepřírozeně ani přemoudře a vůně kolínské spolu s vůní, kterou voní nemluvnata, tvoří pro chlapečka i čtenáře záhadně lákavý parfém ženství. Ten s sebou nese i méně*

<sup>96</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 290.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 308.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 292.

příjemnou stránku ženství – citlivost. Holčička v sobě často dusí hořké slzičky zrady, lítosti i výčitek, které málokdy vyplují napovrch. Chlapeček – tatínek je naopak málokdy zklamán a pokud ano, dá vše přímočaře najevo.

Na malých dětech je fascinující jejich čistá láska k nim samým. Jednají spontánně, veškeré činnosti, kterými jsou zaujaty, provádí totálně a prožívají nezměrný obdiv ke svému tělu i ke všem hmotám, které jejich tělo vyprodukuje. Malé děti vlastně málokdy pocítují něco jako odpor k nějaké hmotě, jejíž hlavní důvod existence je napínavý úkol zjistit, nakolik je tato hmota chutná a pro lidský organismus poživatelná. Aškenazy přistoupil na jejich „filozofii“. Dětsky a beze studu servíruje čtenáři jednu z těchto hmot, aniž by si dělal přílišnou starost o tabuizovaná témata, která nastavila dospělá část populace. Holub v nose, se kterým náš chlapec zápasí a po vyčerpávajícím boji přeci jen lapí, se stane zastupujícím symbolem pro dětskou bezprostřednost. Aškenazy bizarně propojí tuto bezprostřední činnost s rozmyšlením nad aktem svatby. Kontrast mezi oblíbenou dětskou, pro okolí ale dosti bezohlednou, činností a důležitým životním rozhodnutím je tlumen spojujícím prvkem přemýšlení. Tatínek se rozhodne pro svatbu po delším tichém a šťouravém rozmyšlení, na kterém je patrné, že ani děti neberou svatbu jako spontánní nápad, ale přistupují k ní rozvážně a zodpovědně.

Aškenazyho dialogy dětských subjektů plynou přirozeně a jsou čtenářem vnímány jako „uvěřitelné“, dětsky líbezné. Při čtení mě přesto zarazila jedna pasáž dětského dialogu týkajícího se hladomoru ve světě. Jako by se Aškenazy na chvíli zapomenul v *Černé bedýnce*, byl jí okouzlen a mermomocí se snažil její závažná poselství propašovat také sem. Závažné téma, vložené do úst dvěma malým dětem, však namísto morálního apelu vyznívá jako přemoudřelé „rozumbradování“ malých dospělých. Obsahová vypjatost je naštěstí doprovázena zdařilou formou nespisovného jazyka, díky níž nepůsobí ono téma tolik přehnaným dojmem. Podle mého mínění byl čtenáři během čtení poskytnut dostatečný prostor k tomu, aby si stihl povšimnout, že oba dětské subjekty jsou citlivými, účastnými bytostmi. Nebylo snad potřeba názorného předvedení jejich citlivosti představami umírajících, brečících mimin. Aškenazy by mohl svému čtenáři více důvěřovat, jak je mu ostatně jindy zvykem. Náznak, který děsí a mrazí, je přesně tím, co věrní čtenáři u Aškenazyho obdivují a vyhledávají. „*»On prej bejvá ještě ve světě hlad [...]« »Oni prej ještě umírají ve světě taky mimina,« řekla maminka. »Oni křičí a brečí a nikdo jim nerozumí, protože ještě neumějí*

*mluvit. Tak jim strčí dudlík a oni řvou dál, až se uřvou a umřou.« »Nepovídej,« řekl tatínek a hlas se mu zachvěl potlačenou slzou, »to kecáš.«<sup>99</sup>*

## 6.2 Řeč jako prostředek sblížení

Nerada bych ve své interpretaci opomenula Aškenazyho tvorbu dramatickou. Z hlediska řeči dětského subjektu mě zaujalo drama *Pašije pro Andělku* (1968). Toto drama se silnými sociální momenty je vystavěno na absurditě replik dvou subjektů: dívčího dospívajícího subjektu, tápajícího mezi naivním dětstvím a o iluze připravenou dospělostí, a dospělého mužského subjektu, který se snaží alespoň na jednu noc držet nad Andělkou „ochrannou stráž“.

Proměna dospívající dívky se intenzivně zrcadlí právě v její řeči. Anděla Kypťová, devatenáctiletá prostitutka, užívá svého myšlení a řeči jako dokladu ze světa, ve kterém se právě v danou chvíli nachází. Její útlá téměř dětská postava (těchto výrazů je v textu explicitně užito) odkazuje do světa dětství. Představa „chlapecky vyzáblého“ těla je posílena replikou, ve které se Anděla svěruje, že kupuje své oblečení stále ještě v obchodě s dětskou módou, a přesto si své šaty musí o notný kus zužovat. Výrazným protikladem k její dětsky nevyvinuté postavě je samotná profese prostitutky, která probouzí ve čtenáři spíše představu smyslně vyvinuté ženy, která má etapu dospívání již za sebou.

Pro nenásilné přechody mezi světem dětí a dospělých zvolil Ludvík Aškenazy působivou formu řetězení představ dívčího subjektu. Přechod od racionální roviny k rovině emocionální se děje na základě volné asociace, která se vymaňuje z logiky chápání dospělého a směřuje až k naivně fantazijnímu světu dítěte. Tato myšlenková hravost však nemá sklon nové představy zlehčovat, právě naopak. Navozuje ve čtenáři pocit tísně z nezadržitelnosti toku volných myšlenek, který se následně odráží v psychických stavech dívky. Střídání netečnosti se zájmem, apatičnosti se stavem euforie odkazuje na psychickou nerovnováhu hlavní hrdinky. Forma volných asociací nemá, podle mého názoru, co dočinění s „poetickou hravostí“, ač by mohl tento autorský postup tvoření replik čtenáře

---

<sup>99</sup> AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 309-310.

mást. Lépe je obrátit se až k samotným kořenům dadaismu, ačkoli si plně ovědomuji, že nelze chápat tyto repliky jako „dadaistické“. Chtěla bych pouze upozornit na některé společné rysy, které však nelze dokazovat v rámci jazykové formy, nýbrž v emotivním a myšlenkovém obsahu, a které mají vliv na mou následnou interpretaci.

Nejprve bych se ráda oprostila od nepřesného chápání dadaismu jakožto čisté destrukce a negace starého umění, které je budováno na zesměšňování, parodii a burlesce. *Vladimír Papoušek* ve svém literárněvědném díle *Gravitace avantgard* dokazuje, že tento zásadně nesprávný soud lze připsat Teigemu a poetistům, od nichž je mylně přejímán. „*Teige často ztotožňuje dadaismus prostě s reflektovanou absurditou, které je možno se vysmát, a tak se jí zbavit. Víra v možnost vykoupit se ze skutečnosti slovem vtipu, grotesky, nadsázky znovu potvrzuje specifický dělicí rastr, který Teige v tomto textu používá.*“<sup>100</sup> Papoušek dále na vysvětlenou uvádí, že však od počátku nešlo o „veselou krásu“, o očistu skrze absurdní humor. Tvrdí, že je nutno dadaismus vnímat jako vážnou věc, protože nesmyslnost, grotesknost či nadsázka mají (stejně jako u expresionismu) svůj původ v křeči, děsu a stávají se prostředkem radikálního gesta vůči nehybné skutečnosti. Dadaisté tyto prostředky vtipu sice používají, ale absurdní komika není cílem dada, jde pouze o jednu z pomůcek dadaistické reprezentace.<sup>101</sup>

Dialog by měl být, mimo jiné, prostředkem sblížení dvou subjektů, což se děje v tomto dramatu zřídka. Andělčiny repliky vyjadřují pocity strachu a bezmoci osamocenému člověku v „nepřátelském“ světě. Čím delší monolog Anděla vede, tím markantnější je ztráta její schopnosti se vůbec s ostatními lidmi dorozumět. Dialog by tedy měl potenciálně umožnit komunikaci, ale dívčiny volné asociace proces dorozumění ztěžují, mnohdy znemožňují docela.

*Anděla Že byste mi dal toho beránka a já bych šla... Když tu nemáte ani koberec...*

[...]

*Vy byste tu měl mít takový malý varhany. Abyste si moh cvičit.*

[...]

*Vy už jste dlouho takhle šedivej? Takhle zasněženě?<sup>102</sup>*

---

<sup>100</sup> PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. 1. vyd. Praha: Akropolis s. r. o., 2007, s. 69.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 66-77.

<sup>102</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 38.

Jako by Anděla ztratila víru v řeč i jazyk, které pro ni přestaly, jako prostředky dorozumívání a sblížování s okolním světem, existovat. Řeč, coby komunikační prostředek, začala ztrácet svůj původní význam. Anděla nyní povýšila lež na svůj vlastní prostředek komunikace. Celé Andělčino živobytí je ve skutečnosti vystavěno na lži a podvodu. Anděla je svým milencem, který vykonává rovněž funkci jejího pasáka, nucena k tomu, aby v noci volala opuštěným mužům a těm líčila svůj vymyšlený tklivý příběh, jak se chtěla dovolat na Linku důvěry, protože se jí chce umřít, a omylem se dovolala příslušnému pánovi. Postarší pánové pak Andělu rytířsky zvali k sobě do bytů, aby ji „uchránili“ od plánované sebevraždy. Ráno do inkriminovaného bytu dorazí pokaždé také Andělčin milenec, vydávající se za jejího bratra, a ztropí scénu ohledně Andělčiny nezletilosti a poskvrněné počestnosti. Pod příslibem mlčenlivosti pak na pánech vyloudí požadovanou vkladní knížku. Andělčin milenec „vydělává“ na její chlapecky utlé a ploché postavě, vydělává na ještě patrném náznaku jejího dětského těla i její naivitě. O nabyté peníze se s Andělou totiž nikdy nedělí. Anděle postačí, když ji ráno pozve na snídani, kde jí objedná čokoládu a koblihy. Anděla jako by zastupovala malé dítě, pro které je odměna ve formě sladkosti dostatečnou motivací k určité činnosti. Její milenec zastupuje postavu vychovatele, pro něhož je ona sladká odměna mocnou výchovnou metodou. Zde se však její poslušnost neodráží v uklizeném dětském pokoji, ale v oddanosti „prodávat sebe samu“. Tato naivita posílená motivem sladkostí, pro které je Anděla ochotna prostituovat, ostře kontrastuje s její schopností muže šálit, dráždit i vyvolávat v nich pocit lítosti a žárlivosti.

*Anděla Máte jedno bílý (K.Š. – vejce)? Já bych vám ho vomalovala...*

*[...]*

*Muž (se vrátí se třemi bílymi vejci) Tady jsou. Ale barvy... to bude horší.*

*Anděla Já jsem chtěla malovat rtěnkou...*

*Muž Tak maluj rtěnkou.*

*Anděla Mně už se nechce. (Zívne)<sup>103</sup>*

Díky rtěnce se rudě namalované ženské rty stávají pro mnoho mužů symbolem ženské smyslnosti a sexuality. Rtěnkou tedy můžeme nazvat artefaktem této smyslnosti. Anděla si je své koketérie vůči muži vědoma. Měla v úmyslu

---

<sup>103</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 33.

přilákat mužovu pozornost na slepičí vejce (symbol nového života), na které by její ruce malovaly žensky smyslným předmětem. Anděla zároveň dokáže dětsky naivní prostověkostí (otázkou zůstává, zda-li se jedná o prostověkost cíleně hranou nebo nehranou) v mužích vzbudit pocit žárlivosti i poškádlit jejich ego.

*Anděla Tak si ke mně pojd'te lehnout.*

*Muž (mlčí)*

*Anděla Pojd'te. Vždyť já vím, proč sedíte na tý pelesti...*

*Muž Zkušenost?*

*Anděla No jo, přemýšlivej pan Chalupný. Tak si pojd'te lehnout.*

*[...]*

*Anděla Tak mě líbejte. (Po chvíli) Já, vy vůbec neumíte líbat!*

*[...]*

*Anděla (po chvíli) Vono vám to ale hrozně bouchá.*

*Já už jsem jednou takový bouchání slyšela.*

*Muž Kde?*

*Anděla Vy žárlíte?*

*Muž Jak jsi na to přišla?*

*Anděla No moh byste trochu žárlit.*

*Muž Tak kde to bylo? Kdes to slyšela?*

*Anděla To jsem jednou čekala na konečný a bylo pět ráno... A vyšlo černý slunce.*

*Viděl jste někdy černý slunce?<sup>104</sup>*

Jindy na svého milence upře smyslně přivřeně oči, toto gesto se však neopírá o lacinou koketérii, její pohnutka je banálnější, Anděla chce vidět svět zeleně. Únik od nudné reality špinavého lokálu do snově barevného a rozmazaného světa Anděla nehledá v alkoholu nebo jiných drogách, vystačí si se svou hravostí a imaginací malého dítěte.

Lež se pro Andělu stala bezpečnou variantou její vlastní mluvy, znamenala pro ni schůdnější a přirozenější cestu komunikace s někým, s kým se stejně nemůže nikdy dorozumět. Pomocí lži je Anděla schopna zachovat si svou vlastní identitu, kterou uvnitř sebe střeží před okolním světem. A skutečně je její lež

---

<sup>104</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 63-65.



mnohdy pravdivější než její sociálně nuzná realita. Na tuto hru „vymyšlení si“ přistoupí po čase také Andělčin noční klient, který je v dramatu lakonicky pojmenován „muž“. Tímto oslovením jako by se jeho bytost smrškla do pouhých několika signifikantních znaků: do jeho mužství a jeho dospělosti. Stává se tak protipólem k Andělčině věčně dětské duši i k chápání její vlastní sexuality, ženství a dospívání.

*Anděla (prohlíží hrníček) Hele, von je na tom pán. S fousama...*

*Muž S licousy.*

*Anděla (upije, labužnický vzdechne) A kdo vy vlastně jste?*

*Muž Já jsem vnuk tady toho pána.*

*Anděla Tak von váš dědeček pil kafe a pořád se na sebe díval...<sup>105</sup>*

Důležitou hrou imaginace je Andělčino střídání její vlastní identity. Tato hravá „lež“ se vyskytuje běžně u dětí předškolního věku, které poznávají a zkoumají vnější svět formou nápodoby. Při hře napodobují nejen například starší osoby stejného pohlaví a jejich sociální role, ale také třeba zvířata nebo věci. Anděla touto identifikací odkazuje ke svým niterným pocitům, které tak nemusí explicitně vyslovovat, ale které jsou ukryty do zástupného symbolu onoho pocitu. Jako například střepe zastupující různé nuance strachu, úzkosti, zbytečnosti a roztržitosti nebo jediná rybička v akváriu, skrze kterou vyjadřuje Anděla svou samotu a opuštěnost.

*Anděla Já chci čaj.*

*Muž Tak si dáme čaj.*

*Anděla (stojí a mlčí) A potom?*

*Muž Potom tě zavezu k mamince.*

*Anděla Do Klatov?*

*Muž Ty jsi z Klatov?*

*Anděla Ne.*

[...]

*Muž Jak ti mám říkat?*

*Anděla Říkejte mi třeba ... Terezko.*

*Muž Tak pojd', Terezko.*

---

<sup>105</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 35.

[...]

Muž *Kam jdeš s tím kufrem?*

Anděla *(se zastaví) To není kufr, to je kabelka.*

Muž *Kam jdeš s tou kabelkou?*

Anděla *Projít se...*

Muž *Nikam nechod', pojd' na beránka. (Anděla jde dál)*

*Terezko! (Anděla se zastaví)*

*Pojd' sem s tím kufrem.*

Anděla *To není kufr.*

Muž *Pojd' sem s tou kabelkou. (Jde k ní a bere jí z ruky kabelu)*

Anděla *Ale já nejsem žádná Terezka. Já jsem Anděla.*

Muž *A proč ta Terezka?*

Anděla *(pokrčí rameny)*

Muž *Ale Anděla jsi určitě?*

Anděla *Taky ne.*

Muž *A co jsi?*

Anděla *(skrže slzy) Střep.*

Muž *Tak pojd', střípku ... na beránka.<sup>106</sup>*

[...]

Anděla *Tý musí bejt hrozně, tý rybce.*

Muž *Proč?*

Anděla *Protože je sama.*

Muž *To je samota tak hrozná?*

Anděla *Pro rybičky je hrozná.*

Muž *A pro střepy?*

Anděla *Pro střepy... Já jsem rybička.<sup>107</sup>*

Za svůj strach i pocity opuštěnosti a úzkosti se Anděla před muži stydí a snaží se vše skrýt do „siláckého“ gesta zívání z nudy a nezájmu. Za maskou floutka jsou však viditelné obrysy dětských očí plné strachu.

---

<sup>106</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 28-29.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 34.

### 6.3 Náboženská symbolika v dramatu Pašije pro Andělku

Leitmotivem celého dramatu se stává výrazná symbolika Velikonoc, během kterých se děj (rámován jednou nocí) odehrává. Motivem klíčovým, který se zračí již v samotném názvu dramatu, je církevní pašije. Pašije, nebo-li část evangelia o Kristově umučení předčítaná a zpívaná při obřadech v pašijovém týdnu, pochází z latinského slova *passio* – „utrpení“.<sup>108</sup> Nabízí se různé možnosti interpretace tohoto slova v Aškenazyho dramatu. S ohledem k ostatní velikonoční symbolice bych ráda zaměřila svoji pozornost právě na překlad tohoto latinského slova, tedy „*utrpení*“. Na základě tohoto překladu si dovoluji zaměnit původní název dramatu *Pašije pro Andělku* za *Utrpení pro Andělku*.

Abychom lépe pochopili smysl křesťanských Velikonoc jakožto oslavu vzkříšeného Krista, je nutné věnovat chvíli pozornost také tomuto židovskému svátku. Svátkem Velikonoc (hebr. „pesach“ = „přechod, přejítí“) si Židé připomínají boží záchranu z egyptského zotročení i jejich odchod z Egypta. Na znamení boží ochrany každá izraelská rodina obětovala bohu beránka, který byl bez vady, a jeho krví potřela rám dveří svého domu. Izraelité tak byli díky krvavému znamení uchráněni před smrtí, která zabíjela prvorozené v domech egyptských. Označením domů se Izraelité jasně přihlašovali ke své víře i vlastní identitě.

Křesťanské Velikonoce jsou pak oslavou zmrtvýchvstání Ježíše Krista. V Novém zákoně sám Ježíš zaujímá místo obětního beránka bez vady (je neviný). Bere na sebe hřích i jeho důsledky: utrpení, bolest a smrt. Prolévá svou krev za hříchy světa, snímá z nás naši vlastní vinu. Svátek Velikonoc tak můžeme chápat jako zpřítomnění naší spásy.<sup>109</sup> Také Anděla prožívá svá vlastní utrpení a bolesti na cestě životem. Po dosažení plnoletosti odchází z výchovného ústavu a vstupuje do „nejstaršího“ řemesla, které se pro ni zakrátko stane nudnou rutinou. V čase velikonočním i ona pocítí touhu zbavit se svých dosavadních hříchů, změnit sebe samu, začít nový život bez podvodů a přetvářek. K důležité vnitřní proměně Andělky skutečně dojde. Ukazuje se, že také ona má právo, aby její hříchy byly vykoupeny a zapomenuty. Důležitým symbolem celého dramatu se

---

<sup>108</sup> *Akademický slovník cizích slov. A-Ž*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000, s. 573.

<sup>109</sup> PIŤHA, P. *Vira.cz* (2011) [online]. Cit. 2011-10-26.

<<http://www.vira.cz/Texty/Knihovna/Smysl-a-vyznam-Velikonoc.html>>.

stává symbol velikonočního beránka. Připomíná všem, kteří si ho jako velikonoční ozdobu staví na jídelní stůl, zástupnou oběť svobody i vykoupení. První zmínka o velikonočním beránku zazní při telefonickém rozhovoru Anděly s jejím klientem, který ji k sobě zve na čaj a velikonočního beránka. Ve čtenáři tato zmínka vyvolává pocit tepla, klidu a bezpečí klientova bytu, který se může stát během studené noci pro Andělu útočištěm. Slíbený beránek je také první věcí, které se Anděla po svém příchodu domáhá. Jako malé dítě, jemuž dospělý přislíbí sladkost, pokud bude poslušné, se i Anděla upne na svou sladkou odměnu za cestu, kterou musela do klientova bytu vykonat. Při první slovní potyčce, po které chce uraženě z bytu odejít, se i slibovaného beránka domáhá, aby si ho mohla s sebou do temné noci odnést. Jako by skutečně byla malou holčičkou, která pod rouškou naivity neprohlédne, že se od ní v noci v cizím bytě bude žádat více, než jen za přítomnosti muže počestně sníst piškotového beránka. Andělčino dětské vnímání se stupňuje v komické žádosti při jejím spěšném a trucovitým odchodu. Dospělý, pozvaný na zákusek a čaj, se při svém odchodu u hostitele nedomáhá porcí, které zbyly nebo které nestačil během své návštěvy sníst. Dětská bezprostřednost je však daleka dodržování etikety, a umožňuje tak Anděle bez uzardění vyjadřovat nahlas své „potřeby“ i přání.

Beránek je pomocí Anděly konfrontován s jejími dvěma světy. Podle jejích reakcí rozpoznáme, zda se Anděla cítí být v dané chvíli více dítětem nebo dospělým. Když na stole poprvé uvidí velikonočního beránka s rozinkami namísto očí, má chuť mu je vydloubat. Tato reakce nám připomene malého „záškodníka“, který s poťouchlým potěšením jen tak z nudy, ze špatné nálady nebo pro samotný pocit destrukce dloube beránkovi oči. První asociací dospělého při pohledu na piškotového beránka s červenou mašlí nebude touha vydloubat mu rozinková očička, i kdyby měl na rozinky sebevětší chuť.

*Anděla Má pěknou stužku... ten beránek.*

*Muž (mlčky přikývne)*

*Anděla Vočička hrozinkový... Můžu mu je vydloubat?<sup>110</sup>*

Symbol beránka se v Andělčiných ústech dokáže proměnit také ve výčitku. Tuto výčitku pronesou zklamaná dospělá ústa, která jsou od těch dětsky prostořekých vzdálená několik dlouhých roků.

---

<sup>110</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 32.

Muž Takže ty jsi vlastně prostitutka. Jenže nepoctivá.

[...]

Anděla Já tu nebudu po tom, co jste řek.

Muž Sedni si.

Anděla To pořád bylo beránek, rozinkový vočíčka, kterej chceš šálek. (Vysmrká se)<sup>111</sup>

Pocity ponížení, urážky i lítosti by malé dítě jen stěží přetransformovalo do banálně znějící výčitky, která v sobě však skrývá nejen polykané zklamání, ale i bolestivé procitnutí z vlastní naivity.

Další možnou Aškenazyho intencí, proč umístil do názvu svého dramatu klíčový motiv pašije, by mohl být odkaz na středověké drama vyvinuté z liturgického obřadu. Nejstarším dramaticky předváděným liturgickým obřadem (doloženým již v 10. stol. jedním rukopisem z kláštera Sankt Gallen) byla právě velikonoční „návštěva božího hrobu“, ze které se u nás ve 14. stol vyvinuly latinsko-české *Hry tři Marií*.<sup>112</sup> Tato možnost se zdá být také relevantní, jelikož jsme v ní utvrzování jménem výčepní lokálu, ve kterém se čtenář s Andělou poprvé seznámí a které rozrušená Anděla v noci telefonuje. Výčepní se rovněž jmenuje biblickým jménem - Marie. Přistoupíme-li na pravděpodobnou Aškenazyho intenci odkazovat názvem své hry k středověkému dramatu, je důležité zdůraznit především text *Mastičkáře* a s ním i jeho přílehlavé označení *světská fraška*, která byla původně vsunuta do hry o třech Mariích, aby popírala její vážnost. Pro Aškenazyho „pašiji“ se tedy stává významným pojmem fraška, která bývá tvořena křiklavou, obhroublou komikou i jinými komickými, parodickými až obscénními prvky. A právě to, co spojuje Aškenazyho „pašiji“ se středověkým dramatem *Mastičkář*, je prolínání vážného i komického zároveň a užití nespisovného jazyka. Andělčiny repliky jsou psány obecnou češtinou, která zdůrazňuje její sociální status nevzdělané prostitutky.

---

<sup>111</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 42.

<sup>112</sup> LEHÁR, J. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

## 6.4 Nedospělá dospělost

Anděla, dívka na prahu dospělosti, často propadá stavům infantilnosti, které v sobě živí svými dětskými tužbami. Plnoletá dívka dětinsky lpí na svých „pokladech“, které při poklesu atraktivity směňuje za jiné. Tento směnný obchod je typickým příkladem dětského chápání hodnot. Cena je určována atraktivitou, nikoli užitečností. Anděla, stejně jako malé dítě, nevlastní peníze, nemůže si tedy to, po čem touží, zakoupit. Nezbyvá jí než chtěné předměty směňovat za jiné. Hodinky vyměnit za psa knírače nebo třeba obrázek za cop.

*Boža Co to máš?*

*Anděla Cop.*

*Boža A co s tím?*

*Anděla Já nevím.*

*Boža Kdes to sebrala?*

*Anděla To jsem vyměnila za ten obrátek, jak na něm byly ty závěje.*

*Boža Závěje?*

*Anděla No.*

*Boža Závěje za cop. A co s tím?*

*Anděla Nevím. Tak.*

*Boža (pokývá káravě hlavou)<sup>113</sup>*

Andělčino dětské chování staví jejího milence do otcovské role přejímající na sebe její dospělost. V jeho osobě se kloubí role milence, pasáka, ale i staršího, zkušenějšího mentora volícího výchovnou metodu „odměn a trestů“. Anděla je tak jeho chováním utvrzována ve své podřízené pozici nedospělého.

*Boža (k ní přistoupí a znenadáni jí dá políček)*

*Anděla Za co?*

*Boža A nevykládej mi, že se pes jmenuje pepř a sůl. A že knírač zpívá.*

*Zejtra ty hodinky chci vidět.<sup>114</sup>*

Její touha vlastnit psa je vyvolána potřebou o někoho pečovat. Starat se o někoho, kdo se na ní stane závislý, a dodá jí tak vysněný pocit užitečnosti a výjimečnosti. Pes je ideálním věrným a vděčným přítelem, pomocí něhož mohou být naplněny nejrůznější city, včetně mateřských pudů. Anděla je citově vyprahlá a s četností

---

<sup>113</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 12-13.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 15.

sexuálních styků se její pocit osamělosti stupňuje. Touží po mazlivých hypokoristických osloveních. Namísto nich je svým milencem častována jmény zvířat.

*Boža (na ni chvíli hledí) Tak pojd' sem – ty... netopejre!*

*Anděla (jde a přivine se k němu celým tělem. Líbá se s Božou) A miluješ mě?*

*Boža To už máme probraný.<sup>115</sup>*

[...]

*Anděla Tak pojd', půjdem se milovat. Budeš mi říkat netopejre.*

*Nebo mi dneska říkej herko... vyzáblá...<sup>116</sup>*

Tato pojmenování se nám mohou zdát na první pohled urážlivá, ponižující, dokonce až odpudivá, přesto jsou také ony nositeli afektivnosti, která neobsahuje pouhé pejorativní zabarvení. Konvenčně chápeme tyto výrazy spíše ve smyslu vulgarismů, mezi milenci však nejde primárně o výměnu obhroublých výrazů. Je pravdou, že netopýr nepatří k vizuálně nejlíbivějším zvířatům, možná však neměl Andělčin milenec na mysli netopýří vzhled jako spíše jeho schopnost vydávat se na lov v noci. Noční lov můžeme chápat jako paralelu k Andělčině profesi. Pro pochopení těchto zvířecích pojmenování je především důležitý sám registr slov, který užívají milenci právě jen mezi sebou. Jejich slova se tak stávají jakousi tajnou řečí, kterou dokáží dešifrovat jedině uši pro ni určené. Podstatné je, že se tato slova vymykají z registru slov, která užívají v běžné komunikaci s okolním světem. Pro Andělu platí vulgarismy vyčenené z milencových úst za odchylku od šedé „normy“, lehké urážky a ponižování tak v sobě ukrývají náznak alespoň nějakého citu, který jí připomíná, že k ní milenec zaujímá jiný vztah než k ostatním.

Andělčiny úvahové repliky kontrastují s její dětskou naivitou. Hru kontrastu rozehraje vážnější tón úvah, které Andělu zahalují do filozofujícího světla. Sociální zařazení se promítá do výběru útvaru národního jazyka, kterým Anděla své myšlenky formuje. I nadále zůstává tento útvar obecně český, a zvyšuje tak napětí mezi hloubkou jednotlivých myšlenek a malou šíří registru slov. Anděla například s entuziasmem deklamuje známé repliky z Hamleta a dodatečně žasne nad genialitou Shakespearova myšlení, zároveň touží uprostřed

---

<sup>115</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 16.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 24-25.

noci nejen po myšlenkách velikánů, ale také po kafemlejnků, tedy lépe řečeno po pocitu při točení kličkou.

*Muž Kafemlejnek.*

*Anděla Sundejte mi ho, já bych si zamlela.*

*Muž Ted? A proč?*

*Anděla Chtěla bych si zamlít.<sup>117</sup>*

[...]

*Muž (vystoupí na stoličku, sejme s police mlýnek, utře ho rukávem a podává Anděle)*

*Tady máš. Zamel si. Ale kafe žádné nemám.*

*Anděla Vo kafe přece nejde. Jde vo mletí.*

*Muž A co se semele?*

*Anděla Právě že nic. Jde vo mletí – a ne vo to, co se semele.*

*Muž Já bych řek naopak.*

*Anděla No proto se nemůžeme domluvit. (Mele)<sup>118</sup>*

Z dětsky prostého přání zatočit si párkrát kličkou kafemlejnků vytane přiléhavé moudro. Zamyšlení se nad totálním okamžikem, nad radostí vyplývající z činnosti samé a ne z výsledku oné činnosti, nepůsobí v Andělčiných ústech nikterak přemoudře či nepřirozeně. Proneseme-li jednoduchou životní pravdu uvěřitelně, její účinek se tím znásobí. Ačkoli působí Anděla mnohdy znuděným a otráveným dojmem, dokáže znenadání ožít, totálně se položit do prchavého okamžiku. Útlumy zájmu a energie jsou střídány vlnami euforie, a zjednodušují tak postavu Anděly na prototyp duševně nevyrovnaného jedince. Její lehce šílený nádech bytí, infantilní přání i myšlenkové pochody provokují čtenáře k tomu, aby se vůči této postavě vymezil. Čtenář tápe v této vnitřní charakteristice, přál by si, aby mu postava nějakým pochopitelným způsobem sdělila, zda ji má řadit k postavě dětské, dospívající nebo již dospělé. Jenže žádný klíč k rozřazení není k dispozici. A tak čtenáři nezbude nic jiného, než postavu přijmout se všemi jejími zvláštnostmi. Jestliže se nám skutečně podaří postavu Anděly akceptovat, aniž bychom si kladli za cíl zjistit její intence chování, citelně se nám uleví.

Postava dokáže být smrtelně upřímná k sobě samé, cynická i odevzdaná zároveň. Nemá sílu měnit svůj osud, nemá sílu bojovat proti svému sociálnímu

---

<sup>117</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 65.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 67.



statusu. Uvědomuje si, že je prostitutkou a že ji to vlastně baví. Nehraje si na slušnou dívku z vysoké společnosti, ví dobře, že své klienty obelhává, že už mnohdy ani ona sama nedokáže rozeznat pravdu a lež. V momentech těchto prozření působí postava Anděly silněji, než bychom očekávali. Uvnitř Anděly samé se skrývá hrdost i pohrdání nad každým, kdo by se jí chtěl za její profesi posmívat nebo nad ní ohrnovat nos.

*Boža Tak co, šmudlo? Jak se cejtíš? Míváš ty vůbec trému?*

*Anděla Já nehraju, tak nemám.*

*Boža Jak to že nehraješ?*

[...]

*Anděla (se češe) Mně se tam nechce.*

*Boža Nelži, chce –*

*Anděla Jak to víš?*

*Boža Protože žárlím.<sup>119</sup>*

Zásadní změna Andělčina vnímání sebe sama nastává ve chvíli konfrontační hádky se zákazníkem, kdy Anděla zahnána do úzkých spontánně vysloví odpověď, která je ponižující pravdou pro ni samu. Andělčina katarze spočívá v nekompromisním pojmenování jí samé. Tuší, že by se měla nějak bránit, ale nenajde v sobě sílu. Přijme tedy skutečnost takovou, jaká je.

*Muž Proč to všechno děláš? Proč? Pro peníze?*

*Nebo se někoho bojíš? Vydírá tě někdo? Nebo tě to baví? Nebo proč?!!*

*Anděla (křičí) Já nevím, nevím! Protože jsem ubohá kurva? Stačí to?<sup>120</sup>*

Její kritická sebereflexe je dost vzdálená citátu Maxima Gorkého, jehož parafrázi Aškenazy vložil do úst nočnímu milenci, lakonicky nazvaného muž, kterému se Anděla v noci dovolala. I tato parafráze se však od originálu liší štiplavým nádechem ironie, výsměchu postavení člověka v tehdejší absurdní době. Zároveň vytváří efektní smyčku spojující ironickou parafrázi vyřčenou na začátku dramatu s emočně vypjatým přiznáním Anděly v poslední třetině. Andělčin i mužův výrok spojuje absurdita, prozření i mrazivá pravdivost.

*Anděla A kdo jste?*

*Muž Člověk. Zní to hrdě?*

---

<sup>119</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 24-25.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 58.

*Anděla (po chvíli mlčení) Já nevím.*<sup>121</sup>

## 6.5 Poetika nonsensu v Aškenazyho Praštěných pohádkách

Po komunistickém převratu se také v literatuře pro děti a mládež mohl prosadit pouze model agitačně výchovné beletrie s komunistickým ideologickým zaměřením. Byly tak potlačeny veškeré snahy o formování uměleckých kritérií dětské četby a prózy pro mládež. Literatura pro děti a mládež se silnou formativní intencí se tak násilně přibližovala k literatuře určené dospělému čtenáři. Tato literatura rezignovala na dětské prožívání a vnímání světa, vše bylo obětováno didaktické „návodnosti“. Požadavek výchovného a přesvědčovacího účinku poznamenal rovněž autorskou pohádku, která se nyní pokoušela naučně ztvárnit dobové události, společenské změny a politicky motivované kampaně. První pokusy oživit a žánrově diferencovat podobu dětské beletrie se objevily teprve v druhé polovině 50. let, kdy byla rehabilitována moderní autorská pohádka s folklórními prvky.<sup>122</sup>

V kontrastu k předchozímu období představují 60. léta úspěšnou etapu rozvoje literatury pro děti a mládež. Změny nové etapy byly nejprve zřetelné v poezii. Nové vydání **Kainarových** předúnorových *Řikadel* (1961) předznamenávalo návrat k uměleckým cestám a postupům, zavřené na přelomu 40. a 50. let. Sbírkou pomohla především etablovat poetiku nonsensu, jazykové hry a fantazijního lyrismu, které od konce padesátých let postupně vytvářejí hlavní dobový model dětské lyriky a autorské pohádky, které jsou zastoupeny v dílech **Miloše Macourka**, **Jana Wericha**, **Jiřího Trnky** nebo například **Emanuela Frynty**. Fantazijní proud dětské prózy, inklinující k autorské pohádce, se v 60. letech rozvíjel v mnoha osobitých dílech. Jednotlivým prvkem nově vzniklých autorských pohádek byla snaha navázat kontakt s dítětem, s jeho fantazií. Důraz autoři kladli především na humor, experiment, improvizaci, hru se syžetem a jazykem, ale nepodceňovali ani důležitost navození atmosféry pohody. Díky těmto autorským metodám a postupům oslovovala literatura pro děti i dospělého

---

<sup>121</sup> AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968, s. 22.

<sup>122</sup> JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989: II. 1948-1958*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007.

čtenáře. Z humorného posunu tradičních postav, syžetů a motivů kouzelné lidové pohádky vyrostl soubor **Jana Wericha** *Fimfárum* (1960). K proudu svérázné varianty folklórní pohádky se koncem šedesátých let přiklonil také například **Václav Čtvrtek**. Dětský hrdina nebyl v pohádkové próze 60. let statickým prvkem obklopeným fantastikou, právě naopak. On sám přetváří realitu a posouvá děj. Takového dětského hrdinu můžeme najít například v *Malé vánoční povídce* (1966) od **Ludvíka Aškenazyho**. Prolínání fantazie a reality v sobě nese důležité poselství, vstup do pohádkové světa je umožněno pouze „vyvoleným“, tedy dětem. Spontánní dětská hra a asociativnost představ poskytly zápletku v *Zahradě* (1962) od **Jiřího Trnky** nebo v pohádkách **Jiřího Gruši**. Velmi oblíbené byly nonsensové groteskní pohádky **Miloše Macourka**, které dále psali například Ota Hofman nebo Alena Vostrá. Nonsensové pohádky jsou příznačné svou mystifikací a improvizací. Úsilí o originalitu žánru vedlo autory k volbě neobvyklých vypravěčských perspektiv. Častou se stala také stylizace do dětské mluvy, s níž jsou spojeny syntaktické deformace a výrazová expresivita. Záměrné, provokativní kumulování hravých, absurdních motivů, jejich množování a mechanické vrstvení je typické pro *Praštěné pohádky* (1965) **Ludvíka Aškenazyho**, z nichž každá pohádka rozvádí jeden absurdně fantastický princip.<sup>123</sup>

Ludvík Aškenazy vstoupil do světa dětské literatury v druhé polovině 50. let autorskou pohádkou *Ukradený měsíc* (1956). K agitačně výchovnému modelu přistupuje Aškenazy s lehkým ironickým úšklebkem, který zapříčiní, že se ideologická tendence, která je v textu explicitně přítomna, sama zneguje. Tato negace funguje na bázi absurdity, jejíž síla spočívá ve zmatení čtenáře, který si není tak docela jistý, zda mají být autorovy dobové narážky společensko-politickou satirou, a klade si otázku, na jaké straně dvou antagonistických táborů Aškenazy vlastně stojí? Nejistota, budovaná ve čtenáři, je vzrušivá a provokativní, narážky na studenou válku nepřehlédnutelné. Aškenazy pod maskou „socialistického“ spisovatele, důmyslně kritický k západním velmocím, efektně odkazuje na absurditu obou nesmiřitelných světů. Škodolibý dětský subjekt narušuje tradici statického hrdiny z první poloviny 50. let. Nejen že se stává nejdůležitějším hybatelem děje, ale jeho činy mají celosvětový dosah. Svět se stal

---

<sup>123</sup> JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. 1. vyd. Praha: Academia, 2008.

natolik absurdním, že o něm namísto politiků můžou rozhodovat dva malí uličníci. Kolik zmatku a nesnázi dokáže přivodit malé „nevinné“ dítě, stane-li se „mocným“? Paralela mocenských bojů politiků a klukovských „lumpáren“ potlačuje představu nezáludné duše dítěte a podtrhuje intenční moment společenské kritiky, která dokazuje, že se autorská pohádka smí stát opět humornou a rozmanitou.

Zkušenost s absurditou z *Ukradeného měsíce* byla v Aškenazyho *Praštěných pohádkách* (1965) povýšena na vůdčí princip výstavby textu. Mezi základní rysy těchto pohádek nesporně patří fantazijní obraznost, hravost, jazyková hra a experiment s mystifikací. Fantazijní poetika a lyrismus se projevují v personifikaci předmětů každodenní potřeby. Ony „nepoetické“ a všem dobře známé citróny, deštníky, talíře, žárovky nemusí v příbězích složitě „ožívat“, protože v Aškenazyho světě živé jednoduše jsou. Jejich personifikace působí na čtenáře jako něco zcela přirozeného a běžného. Samotné postavy, ať dětské či dospělé, groteskní nonsens vytvářejí, jsou jeho součástí nebo ho jednoduše akceptují, aniž by si kladly otázky, jak je to vlastně možné? Nikdo se této irealitě nediví, nikdo se nad ní v knize nepozastavuje. Hranice normality mizí, tedy lépe řečeno, tato hranice v Aškenazyho textech nebyla přítomna nikdy. Svět je podle Aškenazyho absurdním místem, ve kterém se může stát cokoli. A tak se dospělí v 60. letech zásadně nediví a nedožadují se racionálního vysvětlení, na rozdíl od dětí, které absurdní jevy nevyhodnocují optikou pasivní rezistence, ale jako úžasně zázraky, které se jim zkrátka dějí. Výrazného komického účinku dosahuje Aškenazy právě tím, že je v jeho světě akceptováno vše bez údivu. Přitom nejde o svět čistě fantaskní, důležité groteskní napětí spočívá právě v míšení dvou světů - fantaskního a „reálného“. Pokud ožije svět čistě fantaskní: víly, skřítky, strašidla, nepůsobí tato irealita na čtenáře nikterak absurdně, čtenář tak pouze pomocí nadpřirozených bytostí proniká do jiného světa. Jsme-li však zavedeni do světa, který se svými problémy a detaily podobá světu našemu, a budou nám v něm jevy fantaskní demonstrovány jako něco, co se může stát, protože vše je možné, pociťujeme paradoxně onu absurditu v absenci reakce „reálných“ hrdinů na tyto fantaskní jevy. Bravurní mystifikace učí malého čtenáře humoru.

Kumulace absurdních motivů se neobjevuje pouze v situační komice, ale také v komice jazykové. Tato hra s jazykem je mnohdy dovedena ad absurdum. Příznačná je pro ni stylizace do mluvy dospělých, která je zastoupena různými

frázemi, rčeními a úslovími. Touto mluvou by Aškenazy mohl demonstrovat obsahovou prázdnotu naší komunikace, ukazovat na naši neschopnost dorozumět se, ale Aškenazy se zamýšlí spíše nad nesmyslností těchto slov. Nesmyslnost demaskuje konfrontací s dětským chápáním, které zbavuje frazémy přeneseného významu. Do kontrastu tak postavil rčení jako prostředek frazeologie a dětské chápání tohoto rčení, které se soustředí na jeho doslovný, nepřenesený význam.

*„A podívejme se, talíř vám najednou začal ladně kroužit nad střechami, zvedal se a klesal a zase se zvedal, odráželo se v něm sluníčko a příslušník mohl na něm oči nechat. Ale nenechal, protože by pak neviděl na ostatní vozidla.“<sup>124</sup>*

*„Láďo, mně vyroste i trpaslík. [...] Jestli je to pravda, že vám, milý hochu, vyroste trpaslík, velice bych vás prosil, abyste to co nejrychleji provedl. Potřebuji nutně vyrůst. Velmi nutně. A brzy.“<sup>125</sup>*

*„A tu se vám stala taková věc. Přejde vám ten ministr bez aktovky domů na oběd, ani si nepověsí hůl a nepřezuje si bačkory, nepozdraví rodinu, jen řekne hned v předsíni, ale hned v předsíni řekne takovým hlubokým hlasem jako břichomluvec: Děti, dneska jsem ale skutečně ztratil hlavu. Ale doopravdy. A všichni hned začali říkat: Ale ne, tati, to přece ne. Ty abys ztratil hlavu? Ale tatínku náš drahý! Jak si ale sedl k polévce, tak hned uviděli, že skutečně žádnou hlavu nemá. A dokonce mu to slušelo. Vypadal tak nově, skromně a domácky.“<sup>126</sup>*

Vystupují-li v pohádkách jako hlavní postavy dospělí, jsou často popisováni jako hloupí a neznalí. Jejich hloupost a strach, na rozdíl od klasických pohádek, nabývá reálných rozměrů. Komického účinku je opět dosaženo „reálností“ lidských nešvarů a jejich nositelů, jejichž omezenost se odráží v jejich vlastních průpovědkách. Aškenazy nechává společenský osten záměrně vyznít pomocí replik, které jsou svým jazykovým ztvárněním i významem běžné a na čtenáře působí jako cosi známého. Tak například Vasmut nechá na sebe čekat zlatou rybkou, kterou vylovil a která mu chtěla splnit přání, protože se mu nechce jít zpět z domova k řece. „[...] Radši si nebudeme přát nic, tati, už to nějak dotlučeme do toho důchodu. Co kdybych pak chtěla víc a víc, však si mě pamatuješ, tati, jak jsme byli na Sázavě na pouti. To jak sis namáčela turecký med do piva, Máňo, a zajedlas to láčenkou a cukrovou vatou? Pravil ten Vasmut. Tak to bych si podruhé

---

<sup>124</sup> AŠKENAZY, L. *Praštěné pohádky*. 1. vyd. Praha: SNDK, 1965, s. 55.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 92-93.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 67.

*neprál vidět. [...] Když mně se tam nechce, řekl ten Vasmus, tak mě, Máňo, nikam nehoň. Hele, tady je Ferda, já ho tam pošlu se vzkazem.*<sup>127</sup> Lidskou závist, pomlouvačnost a nepřejícnost okusí rodina Citrónova v pohádce *Citrón*. Chlapeček Zdeněk Citrón, který namísto červenání před tabulí žloutl a z přílišného vyvolávání nakonec přijal i fyziognomii citrónu včetně citrónové šťávy, se stane terčem závisti ostatních obyvatel. „*To loni, když nebyly citróny, řekla jedna matka trochu závistivě, muselo být vaší rodině hej. [...] Za chvíli těm Citrónům už kdekdo záviděl, že mají šťávu pro nic za nic. Začali je i trochu pomlouvat. Okurka jim nebylo dost dobrý, říkali. Už aby byl od těch Taliánů jednou pokoj. Prý cítíme česky, ale jmenovat se budeme Citrón. Klukovi lístek na Prodanou nevěstu nekoupili. Radši z něho doma mačkají šťávu. Lidé to jen tak nenechali. Ukázalo se, že rodina Citrónů by toho vlastně měla pro školu udělat mnohem víc. Pak se to zas uklidnilo, když Zdeněk Citrón v době jarní únavy a nedostatku čerstvých vitamínů každý den dobrovolně vymačkával pro třídu džbánek citrónové šťávy. Doma, u Citrónů, byly pro to velké hádky a hádanice. Celá naše rodina by z toho mohla vzkvétat, říkal trpce doktor Kryštof Citrón, a nakonec jsme se stali dojnící, doslova dojnící pro celou třídu!*“<sup>128</sup>

Ačkoli dětský subjekt Rost'a, bratranec vypravěče a žák druhé třídy, se kterým se skrze vyprávění vypravěče seznamujeme, působí také velmi realisticky, představuje oproti dospělým typ „čistého“ člověka. Dítěte, které je a priori předurčeno k tomu, aby se mu děly zázraky. Jeho spontánní dětská představivost, hra a asociativnost přetváří realitu a dá vzniknout mnoha příběhům i zázrakům. Dítě se tak stává médiem, které nám dokazuje, že fantaskní a reálný svět nestojí proti sobě, ale naopak vzájemně utváří dětskou „realitu“. Vstup do této „reality“ je umožněn pouze vyvoleným, mezi které samozřejmě patří děti, ale také ti dospělí, kteří ještě úplně neztratili kontakt se svou vlastní hravou fantazií a mají na ni odvalu. Rost'ovy příhody se pak namísto pohádky stávají jakousi poetickou etudou.

Společensko-politické kritiky se Aškenazy nevzdal ani v těchto pohádkách. Politické narážky jsou jako drobné jehličky prokladeny celou pohádkovou knížkou. Aškenazy je výtečný glosátor, který dokáže využít groteskního nonsensu k vystižení atmosféry strachu v demagogii. Vtisknout tuto

---

<sup>127</sup> AŠKENAZY, L. *Praštěné pohádky*. 1. vyd. Praha: SNDK, 1965, s. 106-107.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 29.

tísniou atmosféru, ve které si každý „slušný“ člověk hledí svého, do ničeho se raději neplete, k ničemu se nevyjadřuje a raději si o ničem nic nemyslí, do pohádkové knížky byl od Aškenazyho odvážný počín, který dokázal groteskní pohádky proměnit na pohádky tragikomické.

*„Ale ten talíř se valil dál a dál, a kdo ho potkal, myslel si, že to tak má být. Že je to taková novinka a že je lepší se do toho neplést.“<sup>129</sup>*

*„To je hrozné, řekl Bešťák, já vůbec nevím, jestli smíme v kosmu kukat. To bude hrozný zmatek. A začíná mi z toho být úzko. Ale prosím, jak můžeme domluvit ptáčetí, aby se zdrželo všech projevů. A ještě k tomu kukačce. Myslím, že jsme ve velké bryndě.“<sup>130</sup>*

Některé skryté narážky v knize se netýkaly pouze socialismu, ale Aškenazy si dovolil do autorských pohádek tu a tam ukrýt i narážku jemně erotickou, cílenou na pozorného dospělého čtenáře. *„Ach, jak bezcitné, říkala (K.Š. – blecha). To je kruté. Mondjé, musí se něco stát. Tyhle řeči znala ještě z postelí.“<sup>131</sup>*

V neposlední řadě bych chtěla upozornit na zajímavý obrázkový doprovod Bohumila Štěpána. Ten si za tvůrčí princip svých ilustrací zvolil techniku koláže. S koláží se v pohádkové knížce čtenář často neseťká. Koláž nemá být hravá, jde o parcelaci lidského těla, je například příznačná pro následovníky surrealistů, kterým umožňuje deformovat realitu. Deformace působí na recipienta lákavě i naléhavě, a přemísťuje se tak do centra jeho pozornosti. Celistvost se rozpadá a smysl patří torzovitosti. Aškenazyho poetika nonsensu, která vzniká z propojování reality a ireality, k této technice taktéž vybízí. Vizuální složka tak spolu s textem v *Prašťených pohádkách* tvoří neobvyklou syntézu. Poměr obrázkového doprovodu k textu u některých pohádek dokonce převažuje. Jindy obrázek sémanticky modifikuje výchozí text nebo na něm může být text interpretačně závislý. Důležitou roli hrají obrázky, které jsou vizuálně natolik zdeformované (zploštělé, zúžené nebo otočené vzhůru nohama), že pro jejich interpretaci potřebuje čtenář knihu otočit nebo abstrahovat od adekvátních rozměrů lidského těla. Obrázky tak působí intenzivně na dětskou fantazii a bortí zažité stereotypy,

---

<sup>129</sup> AŠKENAZY, L. *Prašťené pohádky*. 1. vyd. Praha: SNDK, 1965, s. 53.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 80.

na které jsou děti u ilustrovaných pohádkových knížek zvyklé. Do jedné takové koláže se dokonce ukryla fotografie hlavy Ludvíka Aškenazyho. (viz příloha)



## VII. DOBOVÁ RECEPCE AŠKENAZYHO DĚL

O díle Ludvíka Aškenazyho existuje několik desítek kritik, recenzí, esejů či pouhých medailonků se stručným výčtem jeho nejznámějších děl. Nenajdeme však ani jednu monografii na bázi literárněvědné, která by byla u nás Aškenazymu věnována. Je s podivem, že Aškenazyho tvorba nezapůsobila na profesní nutkání literárních historiků natolik, aby jí věnovali větší pozornost, kterou by si zajisté zasloužila.

Od vydání jeho prvotin, reportáží ze Středního východu, Polska a Německé demokratické republiky: *Kde teče krev a nafta (1948)*, *Ulice milá a jiné reportáže z Polska (1950)*, *Německé jaro (1950)*, uběhlo více jak šedesát let. Aškenazy prošel během svého života několikerým žánrovým vývojem, neustrnul pouze u jednoho žánru, ač máme tendenci ho škatulkovat do pojmenování jako „reportér“, „povídkař“ a především ho nazývat od dob porevolučních „pohádkářem“. Jenže Aškenazy není tím typickým „reportérem“, „povídkařem“ ani „pohádkářem“, na jehož tvorbě bychom mohli dokazovat příznačné znaky daného žánru. Není tím, na jehož tvorbě by se další generace novinářů a spisovatelů učila, jak se správně píše „typická“ reportáž nebo pohádka. Ano, Aškenazy psal reportáže, povídky, pohádky, básně, divadelní a rozhlasové hry, ale mezi jednotlivými žánry se dovedl velmi lehce pohybovat, hrát si s nimi. Zneklidňujícím se stává, opomeneme-li filmové zpracování některých jeho děl, nezáměr, který se kolem Aškenazyho tvorby rozprostírá. Snad za to může pomyslné zařazení Aškenazyho jako autora drobných žánrových útvarů, kterými se nám vryl do povědomí a které poněkud upozaďují jeho další žánrové formy.

Dobovou recepci Aškenazyho děl bych ráda doložila na proměně spisovatelova žánru v čase. Zaměřím se především na ty recenze a kritiky, které napomohly k vytvoření různých žánrových škatulek a zafixování obrazu v nás samých při vyslovení jména Ludvík Aškenazy.

## 7.1 Aškenazy reportérem

Aškenazy vstoupil do poválečné literatury knížkami reportáží, které předznamenávaly rodícího se spisovatele se smyslem pro vykreslený detail a lyrizaci. Jeho reportáže byly přijímány veskrze kladně. Dokázal totiž nejen uspokojit v padesátých letech vyžadovanou černobílou kontrastní reprodukcí východu a západu, ale pokud abstrahujeme od schématického nazírání na radostně slunné komunistické země a nepřátelsky stinné země kapitalistické, zbude pořád Aškenazyho schopnost napsat „uměleckou reportáž“, která ve výsledku převáží nad plánovaným schematismem a uspokojí i dnešního neideového čtenáře. Někteří literární kritici onu „uměleckost“ reportáže vítají s nadšením. Obdivují především zvláštnost jeho stylu, do kterého řadí subjektivní prožitek, obraznost až přímo plastičnost jeho popisů, asociativní propojování různých detailů a především lyrický ráz reportáží. Poukazují na jemnou hru s melancholickým humorem, který zračí osobitost jedince, na odklon od běžné novinové reportáže a příklon k reportáži umělecké, která se liší metodou zobrazování člověka.

Z ideových kritik a recenzí **padesátých let** bych ráda vyzvedla dvě od **Josefa Vohryzka**. První se zabývá knihou reportáží *Všude jsem potkal lidi* (1955) a ještě nevydanou knihou *Indiánské léto* (1956), jejíž reportáže byly v této době otiskovány v Literárních novinách. **Josef Vohryzek** kvituje příklon Aškenazyho k umělecké reportáži, do jejíhož centra staví člověka. „*Na Aškenazyho reportážích vidíme velmi zřetelně úsilí o oživení reportáže lidskými příběhy. Někde mu jde skutečně jen o zpestření a pak je ovšem úspěch závislý pouze na vtipném nápadu. Většinou však staví Aškenazy člověka do hlubší souvislosti s reportážním dějem.*“<sup>132</sup> Aškenazy promítá fakta do drobných, epizodických obrazů lidí a tím napomáhá účinu. Vohryzek upozorňuje dále na zvláštní charakteristiku Aškenazyho tvorby, a sice vyhledání „malého“ lidského osudu, do něhož tyto „velké“ politické děje zasáhly. Tento rys jeho tvorby, na který Vohryzek ukazuje, se stane platným i v jeho dalších literárních žánrech, především v povídkách. Oživením se stává Aškenazyho vypravěčský styl: „*Aškenazy nechává především mluvit samotnou skutečnost. Nesnaží zapůsobit na čtenáře slovním pathosem, ani ho nepoučuje. Tím se také liší od převážné většiny*

---

<sup>132</sup> VOHRYZEK, J. Reportér a povídkář L. Aškenazy. *Květen*, 1955, roč. 1, č. 3, s. 92-93.

našich novinářů – ti totiž ještě namnoze nepochopili, že pravda je natolik silná, že nesnáší berle prázdného pathosu a toporného poučování. Na rozdíl od nich usiluje Aškenazy ne o to, aby pravdu „podpořil“, ale aby ji obnažil“<sup>133</sup> Pravdu odkrývá bystrým výběrem faktů, ostrými kontrasty, pohotovostí, s jakou konfrontuje odlišné jevy tak, aby dovedl čtenáře k samostatnému přemýšlení a k osobnímu poznání.<sup>134</sup>

Vohryzek se ve své kritice zamýšlí také nad nešvary Aškenazyho „rukopisu“ v reportážích *Všude jsem potkal lidi* (1955). Na hraně stojí nebezpečí mechanického užívání některých prostředků, kterými chce dosáhnout poutavosti. „Aškenazy užívá často kompozičního schématu, jež je samo o sobě účinné, ale pozbývá účinnosti, jakmile čtenář rozezná jeho umělost.“<sup>135</sup> Mnohé reportáže jsou uvedeny postavou, drobnou epizodou či faktem, načež autor přejde k expozici a rozvinutí zcela jiné linie. Obě linie pak splétá, aby tak konfrontoval dva jevy, které pak spějí ke společné pointě. Tím, že toto schéma nedostatečně obměňuje, sklouzává někdy do rušivé stereotypnosti. V té se jindy ocitá díky přílišnému užívání opakujících se vět nebo celých souvětí. Toto opakování pak na čtenáře působí spíš nepřírozně a vtíravě.<sup>136</sup>

V reportážích z Ameriky, vydaných o rok později, *Indiánské léto* (1956) se Aškenazymu daří oprostit od stylistické i kompoziční „vymělkovanosti“, která mu byla kritiky vyčítána. Aškenazy lyrizuje svůj text na pozadí jemné ironie. Je však dalek toho, aby jeho humor měl co dočinění s výsměchem nebo posměchem. U Aškenazyho se vždy spíše jedná o lehkou ironickou meditaci nad okolním světem. Jeho velkou převahou se stává určité zklidnění a moudrý náhled. Dopřeje si čas zastavit se, utřídit si myšlenky a najít trefná pojmenování. Na tuto knihu ve své recenzi opět reaguje Josef Vohryzek. Aškenazymu se podařilo vytvořit syntézu z dvou zdánlivých protikladů: dokumentárnosti a lyričnosti, které tvoří příjemné napětí. Inspiraci nachází Aškenazy ve všedních jevech a drobnostech, šedé věci každodenního života v něm dokáže roznítit fantazii. Hlubší smysl nalézá v lidech i ve věcech samých. Stačí vidět, cítit a chápat. Tímto návodem se Vohryzek snaží řídit a všímá si u Aškenazyho kontrastů, kterými odhaluje skrytou povahu všedních věcí. Zajímavé jsou Aškenazyho epizodické figury, prostředí a

---

<sup>133</sup> VOHRYZEK, J. Reportér a povídkář L. Aškenazy. *Květen*, 1955, roč. 1, č. 3, s. 92-93.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 92.

události, které se střídavě vrací v drobných epizodách. Někdy se ve zdánlivé hříčce zračí pointa.

„Snad by stačilo zjištění, že kontrasty jsou Aškenazymu prostředkem k postižení života, který je plný rozporů. Jenže u něho není svět zjednodušen na dobré a zlé, na kořistníky a spravedlivé. Je tu příliš mnoho odstínů vznešenosti a nízkosti, malichernosti, zlovůle a dobrotivého sebeklamu i strachu ze zklamání. Lidé tu trpí různým způsobem, protože celá společnost je chorá. Aškenazy to líčí se smutným humorem. Už v tom je kontrast, paradox.“<sup>137</sup>

Z dobových kritik a recenzí **šedesátých** let bych se ráda zastavila nad kritikou nebo snad literárním esejem **Aleše Hamana**: *Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů*. Haman se věnuje ve svém eseji také *Indiánskému létu* a konfrontací s Branaldovými *Ztráty a nálezy* se snaží o vyjádření polarity uměleckého přístupu ke skutečnosti u dvou známých prozaiků. „Na jedné straně Branald, jenž se ostentativně hlásí k faktu, k strohé mluvě dokumentů, na druhé straně Aškenazy, jenž naopak vyzdvihuje subjektivní prožitek a nezkrotnou sílu fantazie.“<sup>138</sup> Oba autoři, ač zdánlivě protichůdní ve svých názorech na tvůrčí postupy, se překvapivě shodují v názoru na útvar reportáže. Ale přesto, že jsou v základním názoru zajedno, při konkrétní realizaci tohoto útvaru si každý z nich volí různou cestu. Není to náhodné, protože odlišnost jejich stylu vyjadřuje odlišnost dvou přístupů ke skutečnosti.<sup>139</sup> Útvar reportáže slouží pouze jako prostředek jejich individuálního poznání. Zaměřím se nyní na ty části eseje, které Haman věnoval právě Aškenazymu.

Také Haman, jako jiní doboví kritici, vyzdvihuje na první pohled nejnápadnější rys Aškenazyho *Indiánského léta*, a sice jeho lyrický ráz a melancholický humor. Ten zachytili a obdivovali už nemnozí kritici, např. František Vrba: „*Umělec, ztotožňující se s usilováním pokrokových sil společnosti a jejich komunistické avantgardy, vnáší zároveň do tohoto obecného, společného úsilí to, co má jako jedinec osobitého, - třeba i svou melancholii, svou neukojitelnou touhu, která letí vždy o kousek před tím, co reálný pokrok*

---

<sup>137</sup> VOHRÝZEK, J. *Indiánské léto*. *Květen*, 1956, roč. 2, č. 1, s. 38-39.

<sup>138</sup> HAMAN, A. *Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů*. *Česká literatura*, 1963, roč. 11, č. 2, s. 117.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 118.

*společnosti stačí uskutečnit.*<sup>140</sup> Haman si ale na rozdíl od jiných dobových kritiků nevystačí pouze s nápadnými rysy jeho reportáží. Upozorňuje na to, že Aškenazy jako reportér ve svých amerických črtách přináší čtenáři poměrně málo „věcného“ poznání. Klade si otázku, jaká je to vlastně reportáž, když nepřináší nová fakta o životě? A přiznává, že v tomto bodě získává kniha reportáží menší tržlinu. Podstatou Aškenazyho reportáží ale nejsou strohá fakta, podstatou účinku jeho reportáže jsou zvláštnosti spisovatelova stylu. Mezi jeho typické stylové prostředky můžeme zařadit nesporně **obraznost** a **plastičnost**, které dociluje především v prosté personifikaci přírodních dějů a ve zhuštěné názornosti atributů (tedy v postupu nijak zvlášť originálním), jenže tím Aškenazy zdaleka nekončí. Dokáže rychle, ale na první pohled nenápadně, vystřídat různé tóny výrazu. Lyrické zaujetí přechází často v zastřenou ironii, ale zároveň se mění i celá myšlenková struktura výrazu, v němž začíná jiskřit vnitřní významové napětí a především sklon k paradoxu.<sup>141</sup>

Dalším podstatným rysem je **volné spojování různorodých detailů**, které dávají prostor představivosti čtenáře. Tento jeho stylový rys ozřejmuje, proč Aškenazy ve svých reportážích neklade důraz na novost faktického poznání. Jeho poznávací úsilí směřuje totiž hlouběji pod povrch věcí, za pouhou ilustraci. Zároveň ale Haman upozorňuje, že tento rys občas Aškenazyho zavede na nepřilíhly vydařenou cestu banálního vtipkování. Jisté ale je, že Aškenazyho kniha překračuje rámec reportáže a má blíže k dílu beletristickému. Nemůžeme však Aškenazyho reportážím upřít jistý až analytický rys vztahu ke skutečnosti. Nepokouší se vytvářet syntetické konstrukce života, naopak rozkládá skutečnost na drobné detaily a snaží se ji pak znovu složit tak, aby pronikl do jejího smyslu. *„Někdy – bohužel často – tyto detaily jen uměle slepuje vnějškovými pointami – jeho vůle překonat melancholickou ironii silou světonázorového přesvědčení je silnější než skutečnost. Ale přesto v něm tato živelná touha není nikdy dosti silná k tomu, aby se pokusil o syntetické zpodobení své představy o životě, aniž dá čtenáři jasně najevo, že jde o básnickou mystifikaci. A proto ani jeho lyrismus nic nemění na faktu, že v podstatě své umělecké osobnosti je Aškenazy analytik, tedy typ vzpouzející se živelně romantickému iluzionismu, vydávanému za*

---

<sup>140</sup> HAMAN, A. Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. *Česká literatura*, 1963, roč. 11, č. 2, s. 118.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 119.

skutečnost.<sup>142</sup> Hamanovi se tedy Aškenazy jeví především jako lyrický analytik člověka, který kritickým myšlením zkoumá a ověřuje lidské hodnoty a jistoty, ve které by si přál věřit.<sup>143</sup>

Roku 1963, kdy vychází první vydání *Etud dětských a nedětských*, se **Milan Jungmann** ujal doslovu k této knize. Také on komentuje styl Aškenazyho umělecké reportáže v *Indiánském létě*, který se vymyká estetické normě padesátých let a kterou snad Aškenazy zvolil záměrně jako únik před „klasickou“ reportáží, ve které by byl nucen dodržovat předepsanou schematičnost východu a západu, lidovost i stranickost. Milan Jungmann nechá ve svém doslovu zaznít věty: „[...] Aškenazy neumí psát reportáže. Aspoň ne takové, které se spokojují s viděnou skutečností. Je »nepříliš zuřivý reportér« a vždycky si »trochu vymýšlí«.<sup>144</sup> Vytržen z kontextu by mohl Jungmannův názor působit spíše jako obžaloba Aškenazyho z nedostatečného talentu psaní reportáží. Jungmann ale naopak demonstruje, že Aškenazy je především lyrickým prozaikem, pro kterého kvalita tvůrčího stylu bude mít vždy větší hodnotu než strohá dokumentárnost a věcné poznání. Aškenazy tak dovedně překračuje žánr reportáže, aby mohl zůstat věrný své obraznosti i zájmu o individuální lidský osud.

## 7.2 Aškenazy fejetonistou

Svým nezaměnitelným rukopisem se Aškenazy dostal do povědomí čtenářů především díky svému „človíčkovi“ z *Dětských etud*, které vyšly poprvé v roce 1955. Aškenazyho „človíček“ byl kladně přijat jak tehdejšími čtenáři (příběhy malého „človíčka“ vycházely nejprve v Literárních novinách, kam do redakce, hned po zveřejnění několika příběhů, přicházely dopisy, jejichž pisatelé se po „človíčkovi“ vyptávali, tlumočili autorovi své rodičovské zkušenosti, navrhovali mu další náměty nebo jen vzkazovali „človíčka“ pohladit po vlasech), tak literárními kritiky, pro které byla platforma dětského „nepolitického“ světa vítanou změnou. *Dětské etudy* si po svém uveřejnění začaly žít vlastním životem a

---

<sup>142</sup> HAMAN, A. Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. *Česká literatura*, 1963, roč. 11, č. 2, s. 120.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>144</sup> JUNGSMANN, M. Hledání ztraceného dětství. In *Etudy dětské a nedětské*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 299-301.

měly natolik silný potenciál, že dokázaly Aškenazyho zapsat do dějin literatury jako „klasika miniatury“.

Literární kritici chválili Aškenazyho příklon ke světu dětí, který patřil odpradávná k vděčnému námětu literatury. Psali o tom, že Aškenazy konečně našel svůj svět, kterému rozumí a ve kterém má ke čtenáři neuvěřitelně blízko, a zároveň také doufali, že Aškenazy v tomto bezpečném světě zakotví. I přes kladné ohlasy čtenářů bylo Aškenazymu českou kritikou doporučeno, aby se nad několika svými literárními nedostatky stranicky zamyslel. Na tom se shodli například dva kritici **Milan Jungmann** a **Jiří Hájek**.

**Jiří Hájek** nejprve ve své kritice doceňuje útvar causeríí a fejetonů, ve kterých vynikne Aškenazyho smysl pro velikost zdánlivě malých a prostých věcí života a které dokáže nově využít, ač se poslední dobou staly spíše okrajovými formami. Trvalé nebezpečí Hájek spatřuje v Aškenazyho permanentní bázní, kterou chová před velkými tématy a silnými city. Napomíná autora, že jeho postavy, které jsou spíše nesmělé a nedokáží veřejně prezentovat svůj křehký cit, dávají ostatním „špatný příklad“ a nabádá spisovatele, aby tyto nepříjemné lidské vlastnosti příště zaznamenal jako lidské nešvary a rozhodně z nich nedělal jakési principy, či dokonce ctnosti, jak tomu bylo doposud. Vrcholným bodem nepochopení Aškenazyho poetiky, která se právě často ukrývá v pouhém náznaku, shledávám v Hájkově rozhořčení nad tím, že i tak závažnou věc, jako je zplození autorova syna, Aškenazy popsal se svým typickým naivně lyrickým nádechem okamžiku: „*Svedou (postavy – K.Š.) radši i příčiny narození človíčka na jakýsi paprsek světla, který vnikl komusi do tváře a podivuhodně ji zkrásnil, než by se vyznaly z citu [...] Aškenazy je zřejmě přesvědčen, že pravost a hloubka myšlenky i citu se v literatuře nejprůkazněji naznačí, chodíme-li kolem ní autorsky – abych tak řekl - co nejvíc po špičkách a v hodně uctivém oblouku jako kolem horké kaše.*“<sup>145</sup> Hájek tento autorův nedostatek považuje za zásadní, a proto udělí autorovi vlastní „dobrou“ literární radu: „*Jenže já myslím, že otázka jeho dalšího spisovatelského růstu je právě v tom, aby se touhle horkou kaší jednou pořádně popálil a bez vší opatrnosti a distinguovaných způsobů jí snědl pořádný talíř. A pak ještě jedna pro další růst Aškenazyho moc důležitá věc mne nad Dětskými etudami často napadala: on se ještě příliš často rád půvabně a hlubokomyslně*

---

<sup>145</sup> HÁJEK, J. Za velikostí „malých“ věcí života. *Nový život*, 1955, č. 9, s. 989.

tváří a pro slovní vtip, humorný efekt nebo obratný, interesantně vypadající stylistický obrat by upsal třeba čertu duši, či přesně řečeno, prodal pravdu života. [...] čtenář vždycky docela dobře rozezná dech života a nebo literátský parfum.“<sup>146</sup>.

Také ale **Milan Jungmann**, po plejádě pochvalných slov na adresu *Dětských etud*, kdy Aškenazyho přirovnává ke Karlu Čapkovi, především díky Aškenazyho schopnosti bystře vidět a vtipně rozprávět, přichází s názorem, že Aškenazy nedokáže vhodně vyjádřit hluboký cit. „*Aškenazy jako by se bál velkého citu, pathosu. Zdá se mi, že to je problém celé jeho tvorby.*“<sup>147</sup> Důležité je ale zdůraznit, že Jungmann nevyčítá Aškenazymu malou realističnost nebo jemné náznaky detailů, které v sobě skrývají hlubší smysl, naopak. Uznává, že Aškenazy dokáže jímavou lyrickou básní v próze zasáhnout v člověku jeho citlivou duši. Rušivé mu však připadá spojování lyrického a satirického prvku, který se často stočí do laciné slovní komiky. „*Někdy však jako by se autor bál svou lyriku »přetáhnout« a násilně, drsně do ní vpadne – ne satirickým tónem, ale – slovní komikou.*“<sup>148</sup>

Zajímavou názorovou konfrontací s výše uvedenými citáty kritiků je krátká recenze od **Lenky Sedlákové**, napsaná 42 let po prvním vydání *Dětských etud* a tedy také stejně tak dlouhou dobu od vydání výše citovaných kritiků. Sedláková v recenzi píše: „*Aškenazy se zde totiž ve zkratce zabývá základními etickými hodnotami a situacemi.*“<sup>149</sup> Etudy označuje Sedláková přívlastkem „dojemné“, ale vzápětí dodává, že tento pocit autor do knihy vtiskl, aniž by však předem usiloval o vykalkulovanou sentimentalitu. Hájkem hanobený náznak Sedláková vyzdvihuje jako jeden ze základních autorových rukopisných prvků. Obdivuje onu práci s náznakem, který dokáže jemně zamlčet, i improvizované dialogy a poezií okořeněné detaily. Tedy právě to, za co Aškenazy před více jak čtyřiceti lety sklídl nepříjemnou kritiku, se postupem času ověřilo jako účinné a na čtenáře stále působící. Z jeho autorských „nešvarů“, které Hájek radil autorovi zneškodnit, se staly poznávací znaky jeho tvorby, kvůli kterým Aškenazyho texty bereme stále znovu a znovu do ruky.

---

<sup>146</sup> HÁJEK, J. Za velikostí „malých“ věci života. *Nový život*, 1955, č. 9, s. 989.

<sup>147</sup> JUNGSMANN, M. Človíček mezi námi. *Literární noviny*, 1955, roč. 4, č. 20, s. 6.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>149</sup> SEDLÁKOVÁ, L. Otec a „človíček“. *Nové knihy*, 1997, roč. 37, č. 11, s. 11.



### 7.3 Aškenazy pohádkářem

Na konci padesátých let vyšla moderní pohádka *Putování za švestkovou vůní aneb Pitřýsek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka* (1959), která rozdmýchala v hlavách kritiků plno otazníků. Nejen že si mnozí nejsou jisti žánrovým umístěním, a tak ji někdo nazývá pohádkou a jiný zase pohádkovým románem, ale problematickým se stává i fakt zacílení na recipienta, kterého u pohádkové knížky konvenčně očekáváme v podobě dítěte. Tato knížka však poprvé vyšla bez ilustrací a navíc ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (v edici Klub čtenářů), které se nespecializuje na literaturu pro děti. Vyvstává tak otázka, pro koho byla knížka primárně určena: pro děti nebo pro dospělé?

Jako další knihu pro „děti“, neméně kritizovanou, bych uvedla *Cestopis s jezevčíkem* (1969). Vydání této knihy bylo již plánováno v nakladatelství pro děti – Albatrosu, ale kvůli Aškenazyho emigraci a nastoupivší normalizaci nakonec nesměla být oficiálně vydána.

V odezvách na Pitřýska, omámeného švestkovou vůní, jsou patrné rozpaky recenzentů. Tenhle trpaslík má přece jen příliš ostrý jazyk a kritický pohled na svět. Dobové narážky jsou natolik trefné a v „pohádkové knize“ nepřehlédnutelné, že se ocitá v nebezpečí každý, kdo by názory trpaslíka veřejně vyzdvihoval. Svět fantazie poskytuje Aškenazymu ochranný plášť. Zahalen do žánru pohádky glosuje ústy trpaslíka upřímně a troufale. Recenzenti se s těmito pasážemi vyrovnají po svém. Jejich důstojnost na jedné straně a dobrá místa v redakcích na straně druhé jsou zachráněna právě oním žánrem pohádky a především recipientem – dítětem! Mohou se tedy obracet na etickou a výchovnou funkci pohádky, ve které jsou tyto kritické pasáže nevhodné. Nejde pak už o strach, že si někdo dovolil veřejně kritizovat dané poměry, ale recenzenti se strachují o správnou výchovu, kterou by literatura měla dětem poskytovat. Na nevhodné etické působení upozorňuje například ve své recenzi **Antonín Mrkva**: „*Zdá se nám však, že některá místa bystrých dobových narážek nebo aktualizací jsou trochu přehnaná a výchovně sporná. [...] Jsou to jen drobné jehličky, ale možná, že je děti nepřehlédnou.*“<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> MRKVA, A. Putování za švestkovou vůní. *Komenský*, 1960, roč. 84, č. 4, s. 255.

Dalším slabým místem se stává rozsah knihy, který má blízko k pohádkovému románu. Mrkva uznává, že je Aškenazy především dobrý vypravěč, ale zároveň upozorňuje na to, že svou pohádkovou knihu všemi těmi dobrodružstvími přesytil. „*A přece se nám zdá, že tato románová pohádka nemá tolik oné podmanivé síly, která by strhovala, abychom celou knížku přečetli s utajeným dechem. Zdá se nám, že míra onoho objevitelství je menší a že dílo má i méně poutavá a hluchá místa.*“<sup>151</sup> Při četbě mu nejvíce vadí únava, kterou navozuje komplikovanost syžetu, a násilnost některých pohádkových výmyslů spisovatele. Ve svém shrnutí celkového hodnocení recenzent píše, že se nachází při závěrečném soudu v rozpacích. Především proto, že má hodnotit knihu pro děti, kterou on sám vnímá jako knihu určenou spíše dospělému čtenáři. Svou recenzi končí pocitem mírného zklamání, které se v něm po přečtení knihy uhnízdlilo: „*I ta švestková vůně, která nás před započítím četby zvidavě zneklidňovala, poněkud zklame. Počkáme se tedy u Ludvíka Aškenazyho na šťastnější věci z říše moderní pohádky.*“<sup>152</sup>

Zajímavá je konfrontace této recenze s recenzí od **Zdeňka Karla Slabého**, která se nese v podobném, ačkoli o poznání přísnějším, duchu. Slabý se shoduje s Mrkvovou recenzí ve všech zmíněných bodech. I on upozorňuje na přepnutí Aškenazyho sil a především na přepnutí dějového vlákna, které vše to, co bylo autorem zamýšlené, jednoduše neuneslo. „*Nit příběhu se prohýbá, šípy nárazek poletují sem a tam, podtext zašifrovává pohádkovost. A najednou dojdete na určité místo v textu – někdo na bližší, někdo na vzdálenější -, kdy se optáte: A proč to všechno? Proč autor vynaložil tolik svého nemalého umění na Putování za švestkovou vůní?*“<sup>153</sup> Také Slabý si není jistý v žánrovém zařazení této knihy, ale na rozdíl od předešlého recenzenta tuto knihu nepovažuje za úspěch ani v oblasti prózy pro dospělé ani v oblasti prózy dětské. Napomíná autora, že jeho dílko mohlo být vynikající „knížečkou“, to by prý ale musel znát Aškenazy míru a nesměl by z knížčky udělat velkou „bichli“, kterou se Slabý nutil dočíst. Závěrečné věty obou recenzí se významově shodují, neboť i Slabý končí

---

<sup>151</sup> MRKVA, A. Putování za švestkovou vůní. *Komenský*, 1960, roč. 84, č. 4, s. 255.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 256.

<sup>153</sup> SLABÝ, Z. K. Rozletitá recenze. *Zlatý máj*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 264.

povzdechem nad nenaplněným očekáváním, které se snad jednoho dne podaří naplnit. „Čekáme tedy stále na moderní českou pohádku.“<sup>154</sup>

Na začátku devadesátých let přišla díky novému vydání druhá vlna recenzí na *Putování za švestkovou vůni*. Albatros připravil porevoluční „návrat“ Ludvíka Aškenazyho za spolupráce Heleny Zmatlíkové. V uvolněné atmosféře recenzenti velkoryse mávli rukou nad matoucím žánrovým zařazením. Ilustrace nyní podtrhly fakt, že je kniha primárně určena dětskému čtenáři, i když recenzenti uznávají, že ji svým dětem před spaním budou číst rádi výhradně dospělí a dobové narážky vyvolají úsměv především na jejich tvářích. **Zdeněk Heřman** ve své recenzi, věnované novým knihám, s ulehčením vzpomíná na pochmurnou dobu prvního vydání této knihy, které byl svědkem. „Mnozí tenkrát krčili rameny, to přece není tak docela pohádka pro děti, vždyť on si tam Aškenazy vyřizuje svými narážkami účty s celým nespravedlivým světem pánů všeho druhu, pánů, kteří se marně snaží lidskou fantazii – a s ní i lidský cit – svázat do kozelce.“<sup>155</sup>

O sedm dní později věnuje svou recenzi *Cestopisu s jezevčíkem*, který vyšel v nakladatelství Artur. I v tomto případě dotvořila Helena Zmatlíková ke knize svébytný doprovod. Heřman vyjadřuje svou obavu, zda o tuto zvláštní formu pohádkového cestopisu budou mít čtenáři ještě vůbec zájem. Cestování po světě přestává být něčím neobvyklým a ztrácí punc tajemství i dobrodružství, jaké mělo v dobách, kdy cestopis vznikal. Na rozdíl od Pitryška, který cestoval spíše „pohádkově“, cestuje babička Pomajzlová s jezevčíkem po Evropě víceméně reálně. Cestopisný záznam je trochu nadlehčený a ironie, která je základní tóninou vyprávění, se lehce otře o vše kolem. V první řadě ale Aškenazy nepřestal být v knize básníkem a svou zkratkou i přirovnáními snad okouzlí další generace čtenářů. Paříž, viděnou z „Eiffelovky“, přirovnává například k makovému koláči, po němž lezou světlušky... Heřmana proto trápí jedna bolestivá otázka, zda nová doba o „básníky“ vůbec stojí?!<sup>156</sup>

Na tuto obtížnou otázku Zdeněk Heřman naváže o rok později v literárním časopise Tvar. Jeho recenze nese příznačný název *Má se kam vrátit?* a věnuje se opět oběma pohádkovým knihám. I zde v krátkosti vzpomíná na peripetie ohledně prvních vydání již zmíněných knih. K zásadní otázce anticipované již titulkem se

---

<sup>154</sup> SLABÝ, Z. K. Rozletitá recenze. *Zlatý máj*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 264.

<sup>155</sup> HEŘMAN, Z. Pitryšek se vrátil. *Nové knihy*, 1992, č. 46, s. 6.

<sup>156</sup> HEŘMAN, Z. Světoběžník Aškenazy. *Nové knihy*, 1992, č. 47, s. 8.

dostává až na samý závěr své recenze. Jak již bylo zmíněno, psal Aškenazy své pohádkově laděné příběhy jako zdánlivě nebojovnou, ale účinnou polemiku se společností, tak i s deklarovánými úkoly literatury. V porevolučním změněném světě budou tento polemický podtext vnímat především jeho pamětníci. Bude Aškenazyho vypravěčský um stále tak přitažlivý i bez oné dobové dráždivosti, kterou nové generace nebudou možná vůbec vnímat? Jezevčík i trpaslík jsou klauni svého druhu. S klauny se také pojí určitá povaha humoru, který má u Aškenazyho posmutnělý nádech. Bude však tento křehký humor i Aškenazyho citlivost, zdánlivě až příliš měkká na tento tvrdý svět, tím, co čtenáře okouzlí? Doba se změnila a lidé také. Zdeněk Heřman se táže, zda se má Aškenazy po tak dlouhé odmlce kam vrátit?<sup>157</sup>

O návratu Aškenazyho ke čtenářům píše i **Tomáš Randák** v Lidových novinách. Nad tím, že se možná Aškenazy už nemá kam vrátit, protože malí čtenáři s ním nebudou spojeni neviditelnou nitkou solidarity i nostalgie, se nezamýšlí. Uznává sice, že při odhalování laskavého humoru, bonmotů i dobových narážek bude pamětník ve výhodě, ale i tak nevidí problém v zacílení na čtenáře. Vysvětluje, že toto široké zacílení v pohádkách není nic neobvyklého a vzpomíná na pohádky Čapkovy či Werichovy, které také nejsou striktně určeny pro dětské uši. Aškenazovy pohádky se vrací a podle Randáka jsou tu pro každého z nás: „[...] kdo neztratil schopnost ucítit švestkovou vůni, i když už třeba nemá čas vypravit se za ní.“<sup>158</sup>

K osmdesátému výročí narození Ludvíka Aškenazyho píše **Miroslav Chocholatý** do Ladění krátký medailonek jako drobnou vzpomínku i poctu. Největší prostor zde věnuje právě pohádkové knížce *Putování za švestkovou vůni*. V roce 2001 se již autor medailonku nikterak nepodivuje tomu, že je kniha možná přitažlivější pro dospělého než pro dětského čtenáře. I on polemizuje také chvíli nad žánrovým zařazením, které mu, díky dominantnímu motivu cesty a putování spolu s epizodickou výstavbou knihy, evokuje více pikareskní román s prvky odysseovského mýtu než klasickou pohádku. Tato žánrová neprůhlednost se pro čtenáře ale určitě nestává přítěží, ba naopak vítaným zpestřením a hravým podnětem k dětské fantazii. Děj, který je vystavěn na vidění světa podobnému jako například u Andersena, je napínavý i zábavný. Mezi Aškenazyho přednosti

---

<sup>157</sup> HEŘMAN, Z. Má se kam vrátit?. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 4, s. 10.

<sup>158</sup> RANDÁK, T. Nejen dětem. *Lidové noviny*, 1993, roč. 6, č. 28, s. 2.

patří podle Chocholatého citlivé zachycení imaginárního světa dětské fantazie i překvapivé využití personifikace. Základní pohádkový konflikt dobra a zla, který malí čtenáři znají z klasických pohádek nazpaměť, je zde oslaben. Jistota dětského lyrického světa je střídána s nástrahami světa dospělých. Dochází tak k prolínání reálných i fantazijních prvků, k asociativnímu spojování různých detailů, které dokáží zvýšit emocionální působivost. I přes tyto moderní stylové prvky by se hlavním poselstvím této melancholicko-bizarní knížky mohl stát titulok onoho medailonku: Hledání přátelství a lásky. Ludvík Aškenazy se sice ve své knížce prezentuje jako trpasličí vypravěč s ostrým jazykem a kritickým pohledem na svět, ale i pro pidimuže se stávají absolutní hodnotou hodnoty humanistické: přátelství a láska!<sup>159</sup>

#### 7.4 „Za vším hledej ideologii!“

Většinu recenzí i kritik z **padesátých** a **šedesátých** let (tedy od počátku Aškenazyho tvorby do doby jeho emigrace na západ) spojuje, nikterak překvapující, touha kritiků odkrýt a červeně podtrhnout v Aškenazyho tvorbě státem předepsaný ideologický moment. V případě některých jeho raných reportáží a povídek nemuseli kritici přespříliš plýtvat svou „hledáčskou“ energií, jelikož národnostní a ideologické prvky se zde opravdu objevují. Aškenazy se tak stává pro leckteré kritiky komunistickým spisovatelem a čtení jeho knih, důkladně vybraných, je shledáno jako „bezpečné“.

V Krajské knihovně v Českých Budějovicích se roku 1960 konalo veřejné čtení tří povídek (*Knoflík; Dušan a generál; Azbuka*) z Aškenazyho povídkové knihy *Květnové hvězdy*. Úvodní slovo k jednotlivým povídkám od tehdejší knihovnice **Jiřiny Mikuškovičové** se zachovalo díky psanému záznamu jejího krátkého projevu. Její drobné literární zamyšlení je plné entuziasmu prvních poválečných dní, ačkoli tou dobou uběhlo od osvobození přece jen patnáct let. Mikuškovičová se snaží toto nadšení v posluchačích uměle nabudit, a posluchače tak politicky aktivovat. Ždímáné vzpomínky z dob osvobození se snaží být představovány jako nadčasové, které nikdy nevyblednou, protože vděční přátelé

---

<sup>159</sup> CHOCHOLATÝ, M. Hledání přátelství a lásky. *Ladění*, 2001, roč. 6, č. 1, s. 40-42.

nezapomínají! „Tyto povídky mají jedno společné téma: vzpomínají na hřejivou lidskost sovětských vojáků – vítězů a osvoboditelů, na jejich lásku k dětem, na nezapomenutelná přátelství, uzavřená v květnových dnech roku 1945 a na plodnou setbu, kterou k nám rudoarmějci přinesli. Na přátelství s usměvavými sovětskými vojáky vzpomíná především mnoho našich chlapců. Nezapomene jistě nikdy ani malý Dušan, jehož příběh je vylíčen v druhé povídce.“<sup>160</sup> Touto glorifikací sovětských osvoboditelů uvedla Mikuškovičová Aškenazyho povídku *Dušan a generál*.

Překvapivě také literární kritik **Milan Jungmann** nazývá Aškenazyho „komunistickým spisovatelem“, jehož spisovatelský talent se kultivoval marxistickým poznáním. „[...] Kdyby se nebyl tento talent kultivoval marxistickým poznáním, kdyby Aškenazy nebyl komunistický spisovatel, asi by byla jeho tvorba únikem do snů před nepochopitelnou krutostí světa, asi by byla planou hrou fantazie. Vědění však činí z jeho snění akt tvorby, akt zápasu za svět k obrazu člověka.“<sup>161</sup>

Aškenazyho „planou“ hru fantazie odsuzuje ve své recenzi, věnované *Milencům z bedny* a *Psímu životu*, i **Miroslav Postler**. Uznává, že Aškenazymu svědčí literární metoda miniatury, kde se může lépe koncentrovat na detail a jednotlivost, ale zároveň Aškenazyho podezírá z ulehčení práce při psaní *Milenců z bedny*. Téma dětského naivního světa je podle Postlera sázkou na jistotu. Razantně však varuje před kazem, který se zde objevuje, před samoúčelnou poetizací všedních věcí. Na mysli má módní průpovídky a „povrchní“ vtipy, které podle něj narušují básnické obrazy, a záporně tak ovlivňují výsledný efekt. Po objevených *Dětských etudách* znamenají *Milenci z bedny* pro Postlera stagnaci. Na tento autorský neúspěch nachází Postler „lék“. Aškenazy učinil chybu, když si pro svou předlohu k dětským *Milencům z bedny*, na místo socialistického pracujícího člověka a radostného dítěte, zvolil raději „panoptikální“ postavičky, aby mohl tlumočit děje, které se neodehrávaly v nich, ale mimo ně. „*Kdyby však byl Aškenazy vybral z našich dvorů, pavlačí, taxiků a staveb vzory opravdových*

---

<sup>160</sup> MIKUŠKOVIČOVÁ, J. *Ludvík Aškenázy, Květnové hvězdy...: Beseda o knize*. České Budějovice: Krajská knihovna v Českých Budějovicích, 1960, s. 2.

<sup>161</sup> JUNGSMANN, M. Hledání ztraceného dětství. In *Etudy dětské a nedětské*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 300.

lidí a dětí, mohla vzniknout kniha o kousku našeho života, nikoliv idyla, stínohra.“<sup>162</sup> Glosuje Postler.

Na druhou stranu Postler vysoce doceňuje povídkovou knihu *Psí život*, která splňuje potřebu závažného tématu. Je rád, že silné téma odvedlo Aškenazyho od jeho hravých variací, na které plýtvál svými nápady, a přivedlo ho zpět k člověku. Oko přimhouří nad tím, že v popředí vlastně nestojí hrdinové lidští, ale zvířecí. Tento fakt by mohl být zavádějící, kdyby díky němu lidé nepůsobili důstojněji i reálněji. Povídky se tak stávají naléhavým protiválečným protestem. Především pak chápe Postler *Psí život* jako potřebný odklon z bludného kruhu fantazijního světa a vítaný, již dříve doporučený, příklon ke světu skutečnému s jeho bolestmi i starostmi. Na závěr své recenze Postler doufá, že Aškenazy konečně našel skutečný a „nezkonvenčnější“ přístup ke svému dílu a do světa „panoptikálních“ postaviček už nezabrousí.<sup>163</sup>

A jak se ke spisovatelské problematice tendenčnosti a stranickosti v padesátých letech vyjadřoval sám Aškenazy? V roce 1955 byla v Literárních novinách uveřejněna anketa, ve které měl Aškenazy za úkol zavzpomínat na své desetiletí v české literatuře. Aškenazy v úvodu uvádí ono „desetiletí“ na pravou míru, jelikož uběhlo od uveřejnění jeho první knihy (reportáží z Polska) pouhých pět roků. Svou první vydanou knihu sám hodnotí jako rychle nahozenou sbírku reportáží, která vlastně vznikla dosti spontánně a bez přání vstoupit do české literatury. Měl plné srdce tragické i krásné Varšavy, která se právě zdvihala z ruin, a potřeboval tyto silné zážitky materiálně uchovat. Aškenazy se pokouší bilancovat těchto svých pět let a setrvá chvíli i u svého vztahu k literatuře. Když prý pročítal příspěvky některých svých předchůdců v této anketě, zmocnil se ho pocit studu. Uvědomil si totiž, že v sobě nevybojovává ty velké tvůrčí zápasy, o kterých psali jiní spisovatelé. Dokonce i mírně překvapen přiznává, že na jeho tvorbu neměli vliv vynikající a velcí mužové. Připadá si ve srovnání s jinými málo vzdělán a nesystematický v práci. Čte prý vše, co se mu dostane pod ruku, a píše hlavně to, na co má právě chuť.

Přesto se ale také cítí být mluvčím své generace, která se musí vypořádat se společnými problémy. Rozhodně nechce popřít skutečnost osobitosti každého autora. Tvrdí, že každý spisovatel je jiný, i když mnohdy pouze v tom, že se jeden

---

<sup>162</sup> POSTLER, M. Cesta z kruhu? *Kultura*, 1960, roč. 4, č. 2, s. 5.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 5.

víc zlobí a druhý víc miluje. Cítí však, že jejich generaci nyní spojuje stejný problém. Sešli se na pomyslné křižovatce a je třeba rozhodnout se každý sám za sebe, jako cestou se vydají.

Aškenazy je přesvědčen, že problém tendence a stranickosti v literatuře, který byl pro mnohé autory prubířským kamenem, se stal pro jeho generaci paradoxně kamenem úhelným. Mohli tak na něm stavět své nezralé umění. Měli také jednu nespornou výhodu: „*My jsme už ve svých začátcích byli komunisté, o tom jsme měli jasno.*“<sup>164</sup> Tvrdí Aškenazy. Jeho generace musela vést ovšem jiné zápasy. A sice zápasy s některými samozvanými literárními „teoriemi“. Přiznává, že je spisovatel musel znát, někdy si jich dokonce prý i vážil, někdy ale také ne a zpravidla na ně prý zapomínal, jakmile zasedl k psacímu stolu. „*Naše doba je dobou hledání a není tedy divu, že jsme ztratili mnoho času i my vytvářením, diskutováním a převtělováním v život různých theoretických pouček o tom, co vlastně je socialistický realismus.*“<sup>165</sup> Aškenazyho vzpomínání končí apelem k mladým autorům prózy i poezie, aby alespoň oni přestali objevovat objevené a přestali si lámat hlavu nad tím, zdali je kladný hrdina dost kladný, záporný dost záporný a zdali Jan Novák smí být více doma než v továrně nebo zda se třeba okresní tajemník vůbec smí zamilovat do vdané ženy se dvěma dětmi. Raději se místo těchto planých diskuzí mají začíst do Marxe, Engelse, Dobroljuba, Bělinského nebo i do Šaldy.<sup>166</sup>

Taková přímá a ostrá kritika nesmyslného bádání nad teoriemi socialistického realismu chtěla, podle mého názoru, v roce 1955 od Aškenazyho notnou dávku odvahy i osobní bolestivou sebereflexi. Nesnaží se zapírat své mladistvé zapálení a víru v komunistický režim. Ostatně tento rudý oheň víry v lepší budoucnost nevzpálil jen v něm, ale také třeba v pozdějších disidentech jako byli Pavel Kohout, Jan Procházka, Ludvík Vaculík nebo i Milan Kundera. Ludvík Aškenazy si stojí pevně za svým přesvědčením, že ačkoli je komunistou a vyznává komunistické ideály, má ale také pořád jakési literární citění, které by měl mít v sobě každý, kdo chce umění svobodně tvořit. Stejně důležité je nenechat v sobě toto citění zastrašit sice ideologickými, ale ve své podstatě

---

<sup>164</sup> AŠKENAZY, L. Mých deset let v literatuře. *Literární noviny*, 2005, roč. 16, č. 26, s. 16.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 16.



neliterárními a nefunkčními teoriemi, které dokáží fantazii a svobodné intenci autora pořádně přistříhnout křídla.

Velmi inspirativními shledávám dvě literárněvědné reakce na uveřejnění *Černé bedýnky* (1960) od **Jaroslava Bočka** a **Milana Schulze**. Oba se zamýšlí nad principem, kterým je *Černá bedýnka* vystavěna. **Boček** zdůrazňuje princip určitého kontrastu podobného kinematografické montážní tropě. Postaví-li se totiž v kinematografii dva záběry proti sobě, vzniká mezi nimi napětí. Vznikne tak nový obsah, který sice není závislý na jednotlivých použitých záběrech, ale je závislý na jejich vztahu. Čím větší je kontrast, tím větší bude i napětí a následný účinek. V *Černé bedýnce* však nejde o montáž filmovou, nýbrž slovesně-vizuální. Napětí je zde tvořeno mezi příběhem a fotografií. Tím získáme i odpověď na otázku, jak je možné, že fotografie samy o sobě nepůsobí tak, jak působí ve spojení s textem, a proč i text sám o sobě není zdaleka tak účinný jako s fotografií.

Oba se dále shodují na tom, že fotografie je především fakt, dokument, který zachycuje s absolutní věrností skutečnost. Tento dokument může být promyšlený nebo jen náhodně zachycený, ale vždy jde o jednodušnost, o výsek skutečnosti. Aškenazy se nechává fakty pouze inspirovat. Nad fotografiemi neznámých tváří a příběhů tvoří své monology, myšlenky a osudy, jak je zažil ve své představivosti. V první řadě je totiž slovesným tvůrcem, který si vychutnává cudné vypravěčské gesto. Ať už jde o gesto člověka obracejícího se k dítěti nebo přímo o gesto dítěte. Aškenazy zůstal věrný svému autorskému účinku na ose s tematickými body: děti – ženy – válka.<sup>167</sup>

**Milana Schulze** zaujme problematika paměti, kterou v několika řádcích zmiňuje. Paměť asociována při pohledu na fotografii, která má dar oživovat zašlé vzpomínky. Tuto přitažlivou problematiku bohužel dále nerozvádí, setrvává u pouhého pojmenování, a zajímavá myšlenka tak usne ještě před tím, než se mohla vůbec probudit. Snad za to může omezený prostor recenze a myšlenkami plný poznámkový blok recenzenta. Někdy ovšem kvantita myšlenkových bodů snižuje kvalitu jeho úvah. Omezený prostor dvou sloupců omezuje potažmo i hloubku zamyšlení se nad nastíněnými problematikami a myšlenky se bohužel začínají smrskávat do formy výčtu. Kriticky hodnotí Schulz Aškenazyho „songy“.

---

<sup>167</sup> BOČEK, J. Básník a bolesti světa. *Kultura*, 1961, roč. 5, č. 7, s. 4.

Postrádá v nich přímou cestu od slova k čtenářskému prožitku. Vázaná forma podle něj svazuje Aškenazyho samotného. Za vyloženě rušivý moment považuje užití Aškenazyho specifického humoru, který Schulz označuje jako „protilyrický bezděčný cynismus“.<sup>168</sup>

Na Schulzovo odvážné hodnocení Aškenazyho humoru reaguje právě **Boček**. Je přesvědčen, že Schulz propadl nedorozumění, které pramení z toho, že Aškenazy svým vypravěčským gestem dovoluje čtenáři vnímat známé věci nově a nově je také prožívat. Přiznává, že Aškenazy laškuje a žertuje s tématy a věcmi, se kterými se obvykle nežertuje, ale to je právě ten konkrétní a velmi účinný způsob ztvárňování skutečnosti. Za tímto způsobem ztvárňování nenalezneme cynika, nýbrž básníka humanistu. Pro Bočka je Aškenazy rovněž socialistický umělec, který se dotýká bolestí světa, ne snad proto, aby tyto bolesti jitiřil nebo se jimi kochal, ale aby před nimi varoval. Jediným zklamáním se pro Bočka stala grafická úprava Zdeňka Seydla. Zalomení fotografií a textů se mu zdá být nepřehledné. Ztěžuje tak čtenářovu orientaci, což má za následek oslabení napětí textu. Grafická úprava na něj působí celkově necitlivým dojmem a výsledný efekt knihu zbytečně poškozují.<sup>169</sup>

## 7.5 Definice stylu psaní

V porevolučních devadesátých letech můžeme zaznamenat nárůst zájmu o Aškenazyho tvorbu. Soudím, že tento zájem, projevující se v řadě drobných recenzí, souvisí s porevoluční vlnou zájmu čtenářů i kritiků o tzv. „umlčovanou“ literaturu, která po pádu železné opony začínala vyplňovat kulturní mezery na našem čtenářském trhu. Na kolik byl tento zájem vyvolán Aškenazym samotným (nebo nakolik jeho „návrat“ ovlivnila právě tato módní kulturní vlna) si vzhledem k současnosti, kdy Aškenazy stále hlouběji upadá v zapomnění jak nakladatelů, kritiků, tak čtenářů, netroufám odhadovat. Nechci však opomenout světlou výjimku současné nakladatelské činnosti: nakladatelství Carpe diem pod vedením Michala Huvara, který připravil prozatím nejrozsáhlejší vydání Aškenazyho díla. Díky samostatným čtyřem spisům, do kterých Huvar zařadil nejen Aškenazyho

---

<sup>168</sup> SCHULZ, M. Vteřiny a věky. *Literární noviny*, 1961, roč. 10, č. 1, s. 6.

<sup>169</sup> BOČEK, J. Básník a bolesti světa. *Kultura*, 1961, roč. 5, č. 7, s. 4.

povídky, reportáže a pohádky, ale také (ne zrovna často zmiňované) divadelní a rozhlasové hry, čeká Aškenazyho odkaz na další generace čtenářů alespoň v zasloužené ediční retrospektivě.

V roce 1992 vychází první vydání výboru *Světla zastaveného času*, který sestavil a ke kterému napsal doslov **Aleš Haman**. Po uveřejnění výboru se v literárních časopisech objevuje větší množství recenzí reagující na tento výbor. Společným znakem těchto recenzí není pouze jedna a táž hodnocená kniha, společným pojítkem se stává také podobná obsahová výstavba samotných recenzí. Recenzenti se totiž snaží nejen zhodnotit nově sestavený výbor z díla Ludvíka Aškenazyho, ale zároveň také stručně definovat Aškenazyho autorský styl.

**Aleš Haman** se ve svém doslovu k výboru zamýšlí nad literární dráhou Aškenazyho. Tuto dráhu stručně pojmenoval „od novináře k básníkovi“. Ve zkratce tedy čtenáři předkládá žánrové i stylové proměny Aškenazyho tvorby. První knížky Aškenazyho reportáží již naznačovaly, že z něho vyrůstá svébytný novinář vyznačující se mimořádným smyslem pro působivý detail. Haman se neostýchá, jako jeden z prvních, upozornit na to, že Aškenazyho novinářský pohled byl často zkreslen dobovými ideologickými předsudky. Tyto předsudky přetvářely Aškenazyho barvitě životní postřehy na černobílou reprodukci světa, kdy proti sobě stojí v kontrastu světlé stránky komunismu a temné stránky kapitalismu. Tento „nešvar“ zprvu Aškenazy přenáší i do své tvorby beletristické. První prozaické soubory jako *Sto ohňů*, *Vysoká politika* nebo *Květnové hvězdy* (vydané v první polovině padesátých let) jsou prodchnuty nejen ideologickými, ale také politickými tendencemi. Ovšem i zde se začaly projevat rysy Aškenazyho stylu: na malé ploše vytvořené zhuštěné napětí, které ústí ve vtipnou pointu, nebo jeho vyvinutý cit pro zacházení s emocionálním odstíněním významů slov. Novinář tu ale pořád ještě zápasil s básníkem, stejně tak jako politické tendence ovlivňovaly jeho cit pro poetickou vytríbenost.

Později spočívá účinek jeho próz především ve schopnosti vtisknout nenápadnému životnímu detailu monumentalitu historické události, ale také velké historické události pozorovat a glosovat s lehkostí, někdy až dětsky prostou. Mezi autorsky úspěšný počín tak můžeme zařadit vytvoření perspektivy „človíčka“ z Dětských etud. Právě v Dětských etudách Aškenazy znovu objevuje tajuplný svět dětství a fantazie. Dokáže si zde pohrávat s obrazností, půvabnou naivitou, pointu okřídlit něžným humorem. Ve světe dětsky bezpečném mohl setřást tíhu

světa, kterou nosil s sebou, mohl zde hluboko zasunout trýznivé válečné prožitky. Tento bezpečný svět mu zároveň dovolil opustit ideové bariéry. Svět drobných radostí oslabil politicko-publicistický akcent ve prospěch poetiky. Aškenazy přestává být mentorem připomínající hrůznosti války a samotné téma války přetransformovává do židovských povídkových postaviček. Osudy obětí nacistické genocidy chápe jako paralelu k absurdnímu světu ovládaného zruďnými ideologiemi.

Nejpříznačnější pro Aškenazyho styl však zůstává ona anekdotická zkratka, ve které jsou tragické postavy nazírány spíše jako komičtí antihrdinové. Postavy jaksi neodpovídají „normě“ klasického hrdinství. Vzniká tak tragikomický efekt. Do díla pronikají prvky groteska plynoucího z kontrastu života v odlidštěném politickém systému. Z novináře se zrodí skutečný básník.<sup>170</sup>

Jak již bylo zmíněno, následující (mnou vybrané) recenze reagují na vydání výboru *Světla zastaveného času*. Je nutno také dodat, že recenzenti nereagují pouze na samotnou Aškenazyho tvorbu, ale své recenze z velké části „kopírují“ právě z Hamanova doslovu. Díky jeho úvaze nad proměnou a vývojem Aškenazyho literárního stylu byla vytvořena živná půda pro mnohé publicisty, kteří vycházejí z Hamanových hlavních myšlenek a mnohdy si propůjčují i jeho hlavní téma, tedy proměnu Aškenazyho stylu. Recenzím i různým medailonkům sice nelze upřít užití poetických titulků jako například: *Ahasver po dětských světech* nebo *Pohádkář, který uměl psát i pro dospělé*, ovšem o co více originality věnovali autoři svému titulku, o to méně originality i vlastních zamyšlení zbylo na samotný publicistický útvar. Objevíte-li neotřepaný obrat u jednoho, zjistíte náhle, že jen v trochu pozměněné formě existuje i u druhého a třetího. Vlastní úvahy jsou nahrazeny výčtem nejsnáze patrných znaků Aškenazyho autorského stylu, a dostávají tak spíše formu klišé než literárně-vědeckého objevu.

V některých recenzích přece jen probleskují tu a tam nová pojetí a osobité interpretace. **Miloš Pohorský** ve své recenzi proti sobě staví spisovatele Aškenazyho, Lustiga, Fukse, ale také třeba Otu Pavla. Potvrzuje tím vlastní ideu, že Aškenazy přišel jako první s nepatetickým pohledem na tragiku dějin. Právě nepatetický humanismus je zásluhou, kterou bychom měli, podle Pohorského,

---

<sup>170</sup> HAMAN, A. Od novináře k básníkovi. In *Světla zastaveného času*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 175-177.

Aškenazymu připsat na vrub. I on zmiňuje fantazii dětského pohledu, ve kterém se zračí křehký smutek i tiché doufání, a upozorňuje na něžný humor, který někdy přechází až do sarkasmu.<sup>171</sup>

**Balajkova** recenze ve Tvaru se sice také lehce dotkne Hamanova doslovu, ale na rozdíl od jiných si jeho myšlenky nepřivlastňuje. Odkazuje čtenáře na Hamanův doslov a pokouší se stručně shrnout tři nejdůležitější Hamanovy znaky, které charakterizují Aškenazyho tvorbu, a sice: odklon od publicistických žánrů poplatných době, autorovu schopnost docílit na malé ploše dramatického účinku a vzdálenou příbuznost s Karlem Čapkem v zájmu o malého člověka nazíraného s láskou a porozuměním. Sám pak upozorňuje na to, že se Aškenazy blíží Čapkovi i námětově lyrickou utopií *Ukradený měsíc* a sdělnou podobou jazyka. Vývojovou linii Aškenazyho tvorby připodobňuje k názorové proměně části spisovatelské generace, která vstoupila do literatury okolo roku 1950 a prožila si následné prozření z dobových iluzí, které determinovaly jejich prvotiny. Jmenuje tak Jaroslava Putíka, Pavla Kohouta, Jana Procházku, Ludvíka Vaculíka nebo Milana Kunderu. Zatímco oni se se svou minulostí vyrovnali polemicky, Aškenazy se rozhodl přiklonit k jiné námětové i žánrové oblasti. A právě tento únik do fantazie dítěte a lyrické utopie Balajku podněcuje k následujícím otázkám. Byl tento únik vlastně rezignací na společenskou problematiku? Nebo snad pokusem zapomenout na vkrádané válečné vzpomínky? Možná ale jen ve světě fantazie našel platformu, kde se jednoduše cítil dobře a svůj. V závěru své recenze pak nabádá českou literární kritiku k vyslovení se k těmto otázkám.<sup>172</sup>

**Peter Bača** v Literárních novinách nikterak nezastírá, že Aškenazyho návrat k současnému čtenáři nebude právě lehký. Aškenazyho chápe jako neúnavného „hledače“ metafyzických hodnot, na jejichž vrcholu stojí láska a dobro. Aškenazy se pro něj stává „hledáčem“ ve stopách humanistického odkazu T. G. Masaryka. A právě tento odkaz není tím, co by mohlo nejlépe napomoci Aškenazymu návratu. Aškenazy se sice po delší odmlce vrací, vrací se ale do jiné vlasti, do jiného literárního i kulturního kontextu, do společnosti, která má trochu jiný vztah k hodnotám. Bača si pokládá otázku, zda se Aškenazymu podaří

---

<sup>171</sup> POHORSKÝ, M. Ludvík Aškenazy – klasik miniatury. *Nové knihy*, 1992, č. 29, s. 3.

<sup>172</sup> BALAJKA, B. Básnivý svět L. Aškenazyho. *Tvar*, 1992, roč. 3, č. 40, s. 10.

napravit náš hodnotový relativizmus. Nebo se už příliš vzdálil dnešnímu čtenáři?<sup>173</sup>

Zhuštěný portrét Ludvíka Aškenazyho od **Pavly Foglové** si klade za cíl čtenáře ve zkratce seznámit jak se životem, tak s výčtem nejznámějších Aškenazyho děl. Ve svém výčtu překvapivě neopomíjí scénáře k filmům ani německy psané pohádky z dob Aškenazyho emigrace. Foglová míní, že do světa dětského vidění a k miniatuře neutíkal Aškenazy, jako jiní jeho vrstevníci, proto, aby unikl každodenní realitě absurdního světa, ale tato nová cesta se mu stala vlastní cestou sebepoznání. Stejně jako Peter Bača vidí i ona v Aškenazym humanistu, který neztrácí na své cestě naději a snaží se nalézat skutečné, trvalejší hodnoty. Také ona nepopírá, že mnozí mohou Aškenazyho vnímat jako autora, který navázal na tradici civilního vyprávění Karla Čapka. Foglová se přesto snaží čtenáře přesvědčit, že ačkoli se může zdát, že je mu Aškenazyho styl tak nějak důvěrně známý nebo snad že se jeho styl některým autorům podobá, Aškenazy nikoho nenásledoval, o to méně někoho napodoboval. Pointu dokáže zasadit do témat téměř banálních, frázovitých, jindy bizarních svou groteskností. Dějiny se pro něj nestaly pouhým pozadím, kulisou, staly se pro něj jevištěm lidských osudů. Absolutním měřítkem všech věcí mu byl člověk, kterého neočišťoval od jeho vad i citů.<sup>174</sup>

## 7.6 Aškenazy na divadle

Jak vyplývá z předešlých kapitol, dílo Ludvíka Aškenazyho nemělo a nemá v českém prostředí tu nejsnazší pozici. Aškenazy nebyl nikdy přespříliš obdivován, nikdy přespříliš zatracován. (Obě tyto krajní varianty by možná alespoň vedly k většímu zájmu o onoho autora.) Tato skutečnost přispěla, podle mého názoru, k jeho tichému boji se zapomněním, který svádí s českým čtenářem již od dob své emigrace. Nemůžeme však tvrdit, že je jeho boj zcela neúspěšný. Aškenazyho nehluché „návraty“ po roce 1989 nejsou omezeny jen na nová knižní vydání, Aškenazy se totiž dokázal vrátit i na divadelní prkna.

---

<sup>173</sup> BAČA, P. Aškenazyho hodnotový svět. *Literární noviny*, 1993, roč. 4, č. 2, s. 6.

<sup>174</sup> FOGLOVÁ, P. Ahasver po dětských světech. *Lidové noviny*, 1996, roč. 9, č. 12, s. 15.

V 60. letech věnoval Ludvík Aškenazy značnou pozornost dramatické tvorbě, kterou uváděl především tehdy vynikající soubor Městských divadel pražských, kde se úspěšně hrály například jeho hry *Host* (1960), *Vendulka* (1962), *C. k. státní ženich* (1962) nebo loutková hra *Šlamastyka s měsícem* (1961). Rád vzpomínal na dramaturgickou spolupráci s Lubošem Pistoriem, uměleckým ředitelem Vinohradského divadla, který většinu z jeho dramát také inscenoval. Aškenazyho emigrace odvedla sice rovněž jeho hry z českých divadel, ale po sametové revoluci se mohl Aškenazy, díky svým nově uváděným hrám, do městských divadel opět vrátit.

Do emigrace s sebou Aškenazy vzal rozepsaný rukopis nové jevištní adaptace Kischovo *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*. Základní kostru díla ještě v Německu postupně doplňoval o jímavý příběh, který mnohokrát přepisoval, dokončit jej však už nestihl. Nedokončené hry se po revoluci ujal Aškenazyho domácí režisér Luboš Pistorius a z četných variant se pokusil sestavit dramatický text, který pod názvem *Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem*, v režii Jaromíra Pleskota, uvedlo v roce 1991 Divadlo E. F. Buriana.

**Jindřich Černý** ve své divadelní recenzi, s příznačným podtitulem *Aškenazyho „nedokončená“ u Burianů*, reaguje na výše zmíněné představení. Snaží se vystihnout úskalí této hry i její silné stránky (především díky povedené režii Jaromíra Pleskota). Kischovu sociální sondu do staropražského podsvětí, která je díky nebeským scénám povýšena na ironickou perzifláž světské spravedlnosti, přeměnil Aškenazy na poklidný obrázek z pochybného salónu Madame Diamantové, do něhož vpadne policejní komisař, aby rozehrál své vlastní téma hry. Černý oceňuje, že se Aškenazymu zprvu daří setrvat v kulisách příběhu, jemně psychologizovat i citlivě rozehrát klíčové dění ve vězeňské cele.

Příběhu ale bohužel schází přirozený, dramatický konec, který se tak vytratí do sentimentálního prázdna. Málo působivým shledává Černý i nebeský motiv Kischovy předlohy, který se u Aškenazyho transformoval do epizodní postavičky klavíristy z pochybného salónu, který se po spáchané sebevraždě vrátí zpět na scénu s andělskými křídly. Dramaturgovi Černý doporučuje, aby se na příště méně pietně držel autorovy předlohy a prokázal raději sám více talentu k dramatickému dotvoření autorova rukopisu.

Dostatek tvárné síly prokázal podle recenzenta naopak režisér Jaromír Pleskot, kterému se podařilo přesvědčivě vyformovat herecké postavy i jejich

vztahy. Divák si tak může vychutnat zdařilejší a kompaktnější první půlku hry, která umožňuje pozvolné a přesné rozehrání příběhu v realistickém interiéru od Oldřicha Šimáčka. V titulní roli se objeví Zuzana Geislerová, v roli staré služebné Milena Dvorská. Jiří Ornest ztvárnil roli komisaře Flixnera. Osu celého večera tvoří Pavlatův vrah Prokůpek, kterého můžeme, podle Černého, jako jediného označit coby aškenazyovskou něžně zádumčivou postavu.

V závěru recenze si Černý neodpustí kritický povzdech nad tím, že jde o hru, která odkazuje více do starých časů než do časů nových. K takovýmto návratům do minulosti je ale zapotřebí velkého dramatického díla, které zde bohužel postrádá.<sup>175</sup> V roce 2000 se hra dočkala také filmového zpracování, kterého se ujal Aškenazyho syn Jindřich Mann.

Tak tedy Aškenazy - dramatik nebo raději prozaik? Šalamounskou odpověď nabídl v roce 2000 Divadlo v Dlouhé, když publiku představilo dramaturgii Aškenazyho prózy *Malá vánoční povídka* pod názvem *Jak jsem se ztratil* v režii Jana Borna. Divadelní adaptace prózy sice není nic neobvyklého, ale přenést typickou „aškenazyovskou“ atmosféru na „dospělácké“ kamenné divadlo není snadným úkolem ani pro režiséra, natož pro celý herecký soubor.

Nejintenzivnější emoci, kterou si recenzentka **Marie Reslová** z této inscenace odnáší, je povznášející radost. A jak soudí, podle spontánních reakcí publika během představení, nebyla zdaleka sama. Zázračný pocit osobního určení divadelních postav posilují již samotná jména postav, která nesou jména svých interpretů. Malý Pavlík pak na diváky skutečně působí jako náhodně objevená, hravá, ale ne zbytečně sentimentální vzpomínka herce Pavla Tesaře na jeho vlastní dětství. Duch doby „zlatých šedesátých“ je v Bornově inscenaci dotvářen nejen detaily výpravy, ale především lehce ironizovanými, ne však vysmívanými, populárními písněmi té doby. Tyto písně se, vedle postavy Pavlíka, stávají vlastně druhým hrdinou představení. Herecké výkony jsou podle Reslové velmi autentické v detailech intonačních i gestických, takže celé představení působí dojmem zábavné improvizace. Reslová oceňuje Borna také za to, že forma celého představení improvizací „zákonů“ našťestí popírá. Neobvyklým prvkem Bornovy inscenace z hlediska formy je hra s měřítkem, která je spíše typická pro loutkové než činoherní divadlo. Pavlíkova dětská perspektiva světa je zde umocněna

---

<sup>175</sup> ČERNÝ, J. Příběh Tonky Šibenice. *Lidové noviny*, 1991, roč. 4, č. 26, s. 8.



chůdami, na kterých vystupují některé postavy ze světa dospělých. V některých scénách jsou k dlouhatánským postavám zvětšeny i kulisy. Disproporční délka postav má navíc schopnost působit tak nějak fantaskně i hrůzostrašně zároveň. Oživení přichází také v rámci jiných loutkových prvků. Jednotlivé epizody pak ukončuje bigbeatová kapela složená ze samotných herců. Děj nenásilně posouvají fantaskní, poetická setkání s posledním pražským lampářem nebo s holčičkou z Andersenovy pohádky, která malý Pavlík prožívá.

Jediný slabý moment, který v tom hravém i dojímavém sledu epizod nabourává řád inscenace, shledává Reslová ve sestřihu dokumentárních záběrů z prvních dnů sovětské okupace promítaný na plachtu poštovního vozu.

Ne každé divadlo by podle Reslové mohlo tuto hru do svého repertoáru zařadit. Důležitým předpokladem toho, aby neobyčejně obyčejný příběh mohl na jevišti vůbec naplno ožít, je totiž „dětská“ duše i energie celého divadla.<sup>176</sup>

Na tutéž divadelní adaptaci Aškenazyho prózy sepsal svou recenzi **Saša Hrbotický**. Působivost inscenace nachází v propojení pohádkově vánočního příběhu, který potěší hlavně děti, a lehce nostalgické vzpomínky, která je určena pro jejich dospělý doprovod. Výsledkem celé inscenace je podle Hrbotického ohlédnutí se za atmosférou šedesátých let, snad i jakési zúctování s érou plnou kulturní svobodomyšlnosti i zklamaných nadějí. Hrbotický je přesvědčen o tom, že přestože režisér nezastírá svůj vlastní osobní postoj k oné době, divák se nemusí obávat uvzdychané sladkobolnosti nebo přílišného sentimentu. Zárukou se podle Hrbotického stávají jak humorné dialogy, tak skloubení činoherní akce a výtvarné nápaditosti.

Okouzlen je recenzent nejvíce hereckými výkony. Hercům je podle něj vlastní pohybová i muzikální spontaneita. Každý z herců ovládá, krom svého vlastního hraní, také nějaký hudební nástroj a společným spojením vytvářejí bigbeatovou kapelu. Hrbotický si oddechne při zjištění, že Pavel Tesař zvolil ke ztvárnění pětiletého Pavlíka osobitý přístup, který se naštěstí neprojevuje žádným pitvořením ani napodobováním dětského šišlání. Tesařovi k ubránění svého věku postačí přirozeně vyjadřovaný údiv a dětská zvědavost ke všemu novému a neznámému.

---

<sup>176</sup> RESLOVÁ, M. Jak jsme se našli: Ostatně soudím. *Loutkář*, 2000, roč. 2000, č. 2, s. 67.

Hrbotický, stejně jako Reslová, také upozorňuje na neotřelý nápad vyjádření nepoměru dětského a dospělého světa pomocí chůd. V závěru se recenzent zamýšlí nad tím, jak by se představení líbilo samotnému Aškenazymu, a přesvědčivě soudí, že by se Aškenazy kvůli této adaptaci své prózy rozhodně nezlobil.<sup>177</sup>

## 7.7 Aškenazy a dobový kontext

Proměna kulturních poměrů byla **koncem 40. let** urychlena radikální změnou politického systému, kdy v únoru 1948 přebrala veškerou moc v zemi komunistická strana. Ta svého postavení využila i k potlačení svobodné umělecké tvorby. Pluralitu myšlení a střetávání stanovisek nahradila jediná přípustná ideologie – stalinsky deformovaný marxismus, jehož zásady převzalo vedení komunistické strany československé ze Sovětského svazu. V dubnu 1948 se konal Sjezd národní kultury, na kterém vystoupili straničtí ideologové Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý a Ladislav Štoll, se snahou reorganizovat českou kulturu podle sovětského vzoru. Nový režim ničil domácí „nepohodlnou“ literaturu (knihy byly soustavně ničeny při likvidaci klášterů a kněžských řádů, řada autorů byla zakázána, někteří starší autoři byli stahováni z knihoven, včetně knihoven univerzitních) a potlačoval informace o kulturním dění ve světě. Do parametrů socialistického realismu se nevešli nejen katolíci, legionáři a surrealisté, ale také například Karel Čapek, Jiří Orten nebo Franz Kafka. Na konferenci o poezii v lednu 1950 zaujali Ladislav Štoll a Jiří Taufer nekompromisní postoj rovněž k většině význačných levicových autorů, mezi které patřili také František Halas, Jiří Kolář, Ivan Blatný nebo Karel Teige. Z díla Nezvalova a Bieblova, kteří se hlásili k pounorovému socialismu, bylo jako škodlivé označeno a vymazáno jejich avantgardní období. Stanoviska ze zmíněné Štollovy přednášky vyšly pod názvem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, která se nadále stala závaznou uměleckou směrnicí.

Závaznou uměleckou metodou, lépe řečeno normou, se stal již zmíněný socialistický realismus, jehož koncepce pocházela ze Sovětského svazu již

---

<sup>177</sup> HRBOTICKÝ, S. Ludvík Aškenazy by se určitě nezlobil. *Haló noviny*, 2000, roč. 10, č. 56, s. 9.

z počátku třicátých let. Také u nás byla jeho teorie rozpracována ještě před válkou, a sice marxistickými teoretiky Bedřichem Václavkem a Kurtem Konradem. Ti socialistický realismus chápali jako literaturu zobrazující svět z hlediska revoluční perspektivy, jako spojení realismu 19. století s některými postupy avantgardy. Po únorovém převratu byla tato koncepce nově definována. Avantgardní postupy byly zcela zavrženy, člověk začal být vnímán jako zástupce sociální třídy, jako její produkt. Mezi hlavní rysy proměny estetické normy, která se v našem socialistickém státě stala „normou právní“, patřily stranickost (tedy ideologické hodnocení), lidovost, schematismus postav i prostředí. Namísto estetické funkce převzala literatura funkci výchovnou. Byla potlačena psychologizace, historické události byly přizpůsobeny dobovým potřebám strany, kladné vzory pracovitých, uvědomělých funkcionářů i družstevníků střídaly záporné postavy intelektuálů a kulaků. Z úst černobílých postav zaznívaly nejen ideologické fráze, ale ideologií byl ovlivněn i výběr útvarů národního jazyka na ose spisovnost (u hrdinů kladných) po slang a vulgarismy (u hrdinů záporných). Příznačnými žánry padesátých let se staly budovatelský román, historická románová kronika, výrobní drama a agitační poezie.<sup>178</sup>

Oblíbeným žánrem se počátkem padesátých let staly **reportáže**. Mimo **Ludvíka Aškenazyho** se tímto žánrem zabývali také například **Marie Majerová** - *Deset tisíc kilometrů nad Sovětským svazem (1948)*, *Vítězný pochod (1953)*, *Zpívající Čína (1954)* aj. - **Jarmila Glazarová** – *Leninrad (1950)*, *Výmarský deníček (1950)*, *Dnes a zítra (1952)* aj. – **Lenka Hašková** – *Boj o tuny oceli (1950)*, *Chlapci a děvčata dílen (1950)*, *Tvůrci ocelových trubek (1951)*, *Lidé z velké stavby (1953)* aj. – nebo i **Jiří Marek** – *Radostná setkání (1951)*, *V krásné zemi (1951)* aj. Již Aškenazyho reportážní vstup do světa poválečné literatury předznamenával osobitého spisovatele. Na rozdíl od svých kolegů Aškenazy nesledoval zrod kolektivů lidí, kteří se snaží budovat „lepší svět“, základem reportáže se mu nestala dělnická třída ani postava dělníka. Jeho pohled nespočinul na typech postav, nýbrž na subjektivním detailu. Subjektivní prožitek, obraznost a lyrizace popisů, provázané melancholickým humorem, patří mezi typické znaky Aškenazyho reportážní tvorby. Aškenazy tvoří uměleckou reportáž, která se od té běžné - novinové liší také v metodě zobrazení člověka jako individua, jako

---

<sup>178</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

plastické postavy stojící v centru této reportáže. Aškenazy umožňuje čtenáři klást si otázku, jaké je místo jedince v dějinách? „Velké“ politické dějiny se mu stávají často pouhou kulisou, pozadím, na kterém postavy koexistují. Aškenazy nabízí svým čtenářům dokumentárnost i lyričnost zároveň, v jeho podání jeden zdánlivý protiklad podmiňuje druhý. Efektní se stává asociativní řazení epizodických figur, které dotvářejí cyklické hříčky. Nejde však o hříčky samoúčelné, ony samy se totiž často stávají vydařenou pointou, která odhaluje skrytou povahu figur. Inspirací se spisovateli sice stává „obyčejnost“ každodenního života, na rozdíl od jiných reportérů této doby však podstatou Aškenazyho reportáží není faktučnost, ale ani ideovost. Aškenazy ve svých reportážích neklade důraz na faktické poznání. Skutečnost rád analyzuje a rozkládá na sebemenší detaily, které mu umožňují individuální vnímání. Svým stylem tak překračuje rámec reportáže.

Forma umělecké reportáže s přesahem spíše k dílu beletristickému umožnila Aškenazymu opustit černobílý svět ideologického schematismu, který býval v „klasických“ reportážích bezezbytku naplňován. Problematiku nemožnosti objektivně popsat dění v kapitalistických zemích vyřešil Aškenazy příklonem ke konkrétnímu osudu jedince, kterým se zabývá více než politickým systémem země. Pomocí lyrizace a sklonu vidět pointy v paradoxech odbočil Aškenazy od proudu socialistického realismu. Tento odklon byl sice dobovou kritikou zaznamenán, ale na štěstí pro Aškenazyho (i jeho budoucí čtenáře) nebyly v jeho osobitém stylu spatřovány vlivy ideově nebezpečné, které by bylo nutno zakázat. Únik ze světa reportážních „klišé“ musel být veden opatrně a jen takovými prostředky, které budou dobovou kritikou akceptovány. Kritika tak se svými výtkami vůči stylu psaní zůstávala pouze u jakéhosi „doporučení“. Nemalou měrou napomohl Aškenazymu fakt, že odlišnosti od umělecké „normy“ spatřovala kritika především ve formě a ne v obsahu jeho reportáží.

Významnější kritická diskuse, která jako by předznamenávala ústup schematismu, se uskutečnila na stránkách brněnského časopisu *Host do domu* v letech 1954 – 1955. Mladý kritik a pozdější prozaik Jan Trefulka zde poukázal na umělecké nedostatky Kohoutových veršů. Kohoutovi vyčítal především povrchní optimismus, klišé a lacinou barvitost jeho veršů. Upozornil rovněž na absenci básníků Sovy, Halase, Seiferta nebo Hrubína v osnovách pro střední školy. V diskusi Trefulku podpořili další literáti v čele s Janem Skácelem, jiní autoři Trefulkovu kritiku obvinili z nedostatku ideovosti a stranickosti.

Důsledkem literární diskuse se staly sankce proti autorům kolem časopisu *Host do domu*, ale polemika sama o sobě byla důležitým předznamenáním literárních změn schematismu.<sup>179</sup>

Období **druhé poloviny padesátých let** bývá často označováno pojmem „tání“. Tento pojem pochází ze stejnojmenného ruského románu Ilji Erenburga a je především spojen s ovzduším ústupu stalinismu. Důležitým mezníkem se stal XX. sjezd sovětské komunistické strany na počátku roku 1956, kdy Nikita Chruščov poprvé otevřeně promluvil a odsoudil masové vraždění Stalinovy éry. Mírnější socialistický režim tak vyvolal politické i umělecké proměny ve všech evropských socialistických zemích. V Československu „nejhlasitěji“ reagovali právě spisovatelé na II. sjezdu spisovatelského svazu konaného na jaře 1956, tedy nedlouho po Chruščovově projevu v Moskvě. Dnes již „legendárními“ se staly přednesy dvou projevů, a sice projev Františka Hrubína a Jaroslava Seiferta. František Hrubín jímavě přirovnal českou cenzurovanou literaturu k „labuti zamrzlé v ledu“, přednesl apel ke svým kolegům, aby byli skutečnými tvůrci nikým a ničím nepodplatitelní, kteří tvoří v pravdě. Jaroslav Seifert vzpomínal na osudy vězňených a perzekvovaných spisovatelů, jejichž tresty shledával neúměrně tvrdými vzhledem k jejich „provinění“. Vyzval k odčinění těchto křivd a žádal, aby se literatura opět stala svědomím národa, jelikož mlčí-li spisovatel, jako kdyby lhal. Spisovatele následovali také studenti v Praze a Bratislavě, kteří při tradiční studentské slavnosti „majáles“ vyšli do ulic, požadovali svobodu tisku a demokratizaci politického života. Zanedlouho však následoval protiútok dogmatiků, kteří byli povzbuzeni krvavým potlačením protikomunistického povstání v Budapešti a ústupem polských reformistů.<sup>180</sup>

Také v oficiální próze druhé poloviny 50. let můžeme spatřovat tendence politického „tání“. Jen málo děl první poloviny let padesátých dokázalo přesáhnout ideologické mantinely, k těmto výjimkám patřily například romány zabývající se okupačními nebo historickými tématy. Jmenujme tedy romány od **Adolfa Branalda** – *Severní nádraží* (1949), *Lazaretní vlak* (1950), **Ptáčníkův** román *Ročník jedenadvacet* (1954), **Otčenáškův** román *Občan Brych* (1955), ale také například historický román *Srpnovští páni* (1953) od **Vladimíra Neffa**. Důležitým signálem „tání“ se v druhé polovině padesátých let stává právě

---

<sup>179</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

<sup>180</sup> Tamtéž.

proměna vztahu k válečné tematice, důkazem této proměny je například **Valentův** román *Jdi za zeleným světlem* (1956), který mezi ostatními vyniká propracovanou formou vnitřních monologů i niternou psychologickou analýzou hlavní postavy. K nositelům literární kvality patří bezesporu také *Krabice živých* (1956) od **Norberta Frýda**, *Ptáčnickovo Město na hranici* (1956); *Noc a naděje* (1958) a *Démanty noci* (1958) od **Arnošta Lustiga**. Opomenout nesmíme ani přelomový román *Zbabělci* (1958) od **Josefa Škvoreckého**, který se nejprve dočkal příznivých ohlasů, po několika týdnech však byl stažen z prodeje i z knihoven a případem se začalo zabývat předsednictvo ÚV KSČ s nepříjemnými důsledky jak pro autora, tak i pro nakladatelství Československý spisovatel, ve kterém bylo dílo vydáno.<sup>181</sup>

Proměnlivé ovzduší konce 50. let a počátku 60. let svědčilo kratším a aktuálně působícím žánrům – **črtě, povídky a novele**, které se mnohdy pohybují na pomezí publicistiky nebo lyriky. Námětově se podobají poezii všedního dne, kdy momentky ze života lidí působí jako protiváha k povrchním a neurčitým frázím. Tuto „obyčejnou“ neobyčejnost můžeme spatřit v povídkách a fejetonech **Jindřišky Smetanové** nebo i v uměleckých reportážích již zmiňovaného **Adolfa Branaldy**. Přední místo povahové „drobnokresby“ druhé poloviny padesátých let ovšem patří **Ludvíku Aškenazy**. Ten si tak díky *Dětským etudám* (1955) vysloužil přívlastek „klasika miniatury“, které ho bude provázet po celou dobu jeho tvorby. Aškenazyho „človíček“ byl přijat velmi vřele nejen samotnými čtenáři, pro které mívá svět dětí nádech čehosi nehmatatelně známého, ale příklon ke světu dětí pochvalně hodnotila i dobová kritika, která se nechala, až na výjimky, naivitou dětského subjektu „ukolébat“. Na rozdíl od svých prvních prozaických souborů z první poloviny 50. let – *Sto ohňů* (1952), *Vysoká politika* (1953), *Květové hvězdy* (1955) -, ve kterých se tu a tam objevují ideologické tendence, si Aškenazy vytvořil svým „človíčkem“ platformu, která mu umožnila uniknout z přísných nároků na oficiální literaturu. Dětský svět se zdá být ideálním, zároveň však bezpečným prostorem pro autora, který píše sice v duchu poezie všedního dne, ale který namísto „paktu s ďáblem režimu“ volí raději jinou možnost literární cesty. Na cestu se vydá otcovský mentor opatrně, ostrého jazyka

---

<sup>181</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

a kritického pohledu na svět se od Aškenazyho dočkáme teprve v roli „pohádkáře“.

**Koncem padesátých let** vytvoří Aškenazy ve své pohádkové knížce *Putování za švestkovou vůní aneb Pitryšek neboli Strastiplné osudy pravého trpaslíka (1959)* postavu zvědavého trpaslíka Pitryška. Žánr moderní pohádky dovoluje Aškenazymu glosovat dobové nešvary a popichovat politiky, aniž by se proti jeho činnosti zvedla nebezpečná vlna odporu dogmatiků. Ústy trpaslíka vypouští Aškenazy trefné politické narážky, zlehčuje i zveličuje a vlastně poprvé ve větší míře „bojuje“ proti demagogickému režimu. Břítost Pitryškova jazyka samozřejmě nezůstane bez povšimnutí. Recenzenti možná tak trochu přistoupí na Aškenazyho hru se žánry, elegantně se vyhnou problematice politické „vzpoury“ a soustředí se především na výchovnou funkci, kterou shledávají v pohádkové knize nedostatečnou, dobové narážky a aktualizaci jako nevhodné. Kritizován je i velký rozsah, který na dětského čtenáře působí rozvlekle a mnohdy únavně. S připomínkou na přepnutí dějového vlákna lze souhlasit. Ale přesto je velmi zajímavé číst výsledek Aškenazyho tvůrčího rozhodnutí - zkusit si pod záštitou pohádkového příběhu vytvořit sice nebojovnou, zato vtipně absurdní polemiku se společností i literárními žánry.

Oproti předchozímu desetiletí probíhal **v letech šedesátých** spíše integrující proces postupného sbližování oficiální a nepovolené literatury. Nová vlna kritiky stalinismu v Sovětském svazu a krize hospodářství v Československu v první polovině 60. let donutily konzervativní komunisty k ústupkům. Úsilí vyrovnání se Západu s sebou přinášelo také odstranění některých bariér ve výměně informací. Proměny v kultuře nebyly náhlé, odehrávaly se postupně ve vstřícnější umělecké atmosféře doby. V polovině 60. let nebyla kulturní rezoluce KSČ tak přísná, připouštěla otevřenou výměnu názorů, experimentování, prosazovaly se dokonce nové žánry jako **konkrétní poezie, absurdní drama, nový román, orientace na literaturu experimentující i existenciálně zaměřenou**. Během let 1963-1964 utrpěli dogmatikové od umělců řadu porážek, které se zapsaly jako kulturní mezníky v „boji“ s totalitním režimem 60. let. Důležitou se stala polemika Jiřího Brabce v Literárních novinách v létě 1963, kde kritizoval Štollův nehistorický přístup k faktům v jeho spisku *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Mezi ústupky strany patřily i návraty některých spisovatelů do veřejné kultury, příkladem byla rehabilitace Vladimíra Holana,

kterému během dvou let vyšlo osm básnických sbírek, a roku 1964 dokonce obdržel oficiální státní cenu. Příznačnými se staly také literární spory o meziválečnou avantgardu, která byla po únoru 1948 označena coby „škodlivý“ směr. Květoslav Chvátík a další reformní kritici otevřeli cestu vydávání Teigova díla i k veřejným vystoupením Surrealistické skupiny, dosud působící v „podzemí“. Dalším velkým přínosem se stala konference o díle Franze Kafky v Liblicích (pořádaná taktéž roku 1963) a s ní i zvýšený zájem o existenciální literaturu.<sup>182</sup>

Cenzura sice trvala až do konce roku 1967, ale jednoznačné „uvolnění“ dokazuje druhé vydání Škvoreckého *Zbabělců* (1964), které vyšlo pouze s drobnými úpravami a kritikou bylo přijato veskrze kladně. Hlavní konflikt spisovatelů s mocí se odehrál v roce 1967 na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů. Milan Kundera varoval před ztrátou historické paměti, která nám díky okupaci a Stalinově éře hrozila. Ostře se taktéž ohradil proti všem projevům cenzury. Svobody slova a tisku se domáhali také spisovatelé Kohout, Klíma, Vaculík nebo Alexander Kliment. Jako období největších nadějí střídaného hořkou deziluzí můžeme označit období „pražského jara“ (trvajících od konce roku 1967 do 21. srpna 1968). V lednu 1968 byl Antonín Novotný zbaven funkce prvního tajemníka a jeho pozici obsadil Slovák Alexandr Dubček, přístupný reformám a diskusi, ale zároveň pln naivity a důvěry v Sovětský svaz. Během „pražského jara“ byla fakticky zrušena cenzura, urychlila se rehabilitace obětí poúnorových represí, připravovala se federalizace, která měla přinést rovnoprávné postavení Slováků, ve vědě a kultuře byl odstraněn ideologický dozor. Klíčovou roli při demokratizaci sehrála masová média, spisovatelé a publicisté získali velkou popularitu i vliv na veřejné mínění. V plánech nakladatelství se objevily knihy dosud zakázaných domácích autorů i exulantů jako například Zahradníčka, Palivce, Hostovského, Blatného nebo Čepa. Profesori Václav Černý a Jan Patočka se směli vrátit přednášet na Filozofickou fakultu Karlovy univerzity.<sup>183</sup>

Mezi obecné tendence prózy 60. let patří **žánrová a stylová diferenciac**e. Budovatelský román, který známe z 50. let, byl vystřídán **románem deziluze** s motivy osobního ztroskotání, rozpadu identity, obrácení se do nitra, vztahu jedince k dějinám i osobní vině, kterou v sobě jedinec nese. Deziluze provází

---

<sup>182</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

<sup>183</sup> Tamtéž.



nejen romány jako například *Žert* (1967) **Milana Kundery**, **Vaculíkovu Sekyru** (1966), **Putíkovu Smrteľnou neděľi** (1967) či **Hrubínovu** novelu *Zlatou renetu* (1964), ale také povídky **Ivana Klímy**, **Zdeny Salivarové**, **Josefa Škvoreckého** a **Milana Kundery**. V roce 1960 vznikla v nakladatelství Československý spisovatel edice Život kolem nás, zaměřená na reportáž a jiné malé žánrové formy, v roce 1963 přejmenovaná na Velkou řadu a později rozšířena o Malou řadu, která dávala prostor především povídce a novele. V 60. letech přichází také nová vlna próz s okupační tematikou soustředící se především na židovský úděľ, kterou svými díly podpoří **Jiří Weil**, **J. R. Pick**, **Arnošt Lustig**, **Ludvík Aškenazy**, **Ladislav Fuks**, **Josef Škvorecký**, **Ladislav Grosman** nebo například **Vladimír Körner**. Ludvík Aškenazy experimentuje v *Černé bedýnce* (1960) s emoční náplní fotografie. Slovesné umění přesahuje do umění vizuálního, a vytváří tak permanentní napětí básnické sbírky. Efektní je kontrast mezi dětsky hravou formou zpracování textů a závažností sdělení, tedy kontrast tématu a způsobu jeho zpracování. Válka, dítě rodící se do války a postavy žen se stávají centrálními tématy. Aškenazy jako kdyby s válkou rozmlouval, skládal s ní účty. Celá sbírka je prochnuta niternou potřebou autora vypsát se z válečných prožitků. Život se skládá ze zkušeností a Aškenazy se pokouší svou válečnou zkušeností vytvořit odkaz pro budoucí generace, aby se nikdy nezapomnělo na dobu, kdy se válka stala bodovým okamžikem dějin. Aškenazyho velkou otázkou je problematika paměti, ke které se vrací také o tři roky později v povídkové sbírce *Vajičko* (1963). Zde však Aškenazy přestává být jakýmsi vychovatelem, připomínajícím válečné memento, a samotné téma židovského úděľu přetransformuje do židovských a nacistických postaviček. Nejprůzračnější se pro jeho styl stává anekdotická zkratka, míšení vysokého a nízkého, které vytváří tragikomický efekt nehrdinských hrdinů. Pronikají sem též prvky absurdna a černého humoru plynoucího z totalitního režimu, absurdního světa, ve kterém postavy přežívají. Aškenazy se stává mistrem drastického náznaku, ale také detailu a konkrétnosti ústící do brilantní pointy.

V 60. letech se prosazuje rovněž žánr kultivované detektivky, science-fiction nebo i dívčí literatura. Velkým fenoménem se stávají ženské hrdinky, ženy solitérky. Jejich jednání v mezních životních situacích můžeme zpozorovat v prózách **Arnošta Lustiga**, **Alexandra Klimenta**, **Ivana Klímy**, **Jana Trefulky**. Próza se obecně odklání od celospolečenských témat k otázkám individuální

existence, k temným stránkám lidské duše, do popředí vstupuje téma erotiky. Formální experimenty se dotknou také typu vypravěče, který se mnohdy střídá v rámci jednoho textu. Ustupuje se od vypravěče vševědoucího, ten bývá nahrazován „okem kamery“. Často dochází dokonce k polyperspektivě, střídání rodu vypravěčů, konfliktu mužského a ženského principu. „Nový román“ zachází ve formálním experimentu nejdále, čtenář se tak může namísto konkrétních hrdinů setkat jen s gramatickými kategoriemi a s vypravěčem, který s ním bude rozmlouvat. Významnou představitelkou literárního experimentu a intelektualizace prózy je **Věra Linhartová**, která rezignuje na syžet a jejím leitmotivem děl se stává problematika řeči, nejistota slova, existence skrze řeč. Formální experimenty najdeme také například v díle *Chodec (1964)* od **Josefa Vohryzka**, v knize *Kde život náš je v půli se svou poutí (1966)* od **Josefa Jedličky**, v dílech **Karla Sidona** nebo také **Aleny Vostré**.

V létě 1968 již bylo zřejmé, že představy stranického vedení se rozcházejí s probuzenou občanskou aktivitou, která se připravovala na zavedení sociální demokracie. Koncem června vyšel v Literárních listech Vaculíkův manifest *Dva tisíce slov* kritizující pomalé tempo dosavadních společenských změn. Ještě před plánovaným mimořádným sjezdem KSČ došlo 21. srpna 1968 k vojenské invazi pěti států Varšavské smlouvy (v čele se Sovětským svazem). Po srpnu 1968 následovala vlna emigrací, kdy za hranice naší republiky odešlo téměř 120 000 lidí. Mezi nimi i naši významní spisovatelé jako například Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Věra Linhartová, Ivan Diviš, Antonín Brousek, Josef Jedlička a Ludvík Aškenazy. (V průběhu 70. a 80. let je následovali další osobnosti jako Milan Kundera, Jiří Kolář, Pavel Kohout, Jiří Gruša, Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Karol Sidon a další.)<sup>184</sup>

Ludvík Aškenazy emigroval se svou ženou Leonie i oběma syny Jindřichem a Ludvíkem do Spolkové republiky Německo. Usadili se v Mnichově, rodném městě Leonie. V 70. letech se Aškenazy věnuje převážně dětskému čtenáři a desítky moderních pohádek již vznikají v německém jazyce. Na Západě si Aškenazy vydobyl přední místo mezi spisovateli pro děti, což potvrzuje i státní cena za literaturu pro děti, která mu byla v Německu roku 1977 udělena. Neméně známým se stal rovněž na poli rozhlasových her a televizních

---

<sup>184</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

scénářů, které ho provázely od počátku jeho spisovatelského života. K tvorbě próz a dramát pro dospělé se již nevrátil. Sužován vleklou nemocí zemřel v roce 1986 v italském Bolzanu, kam se koncem 70. let se svojí manželkou přestěhoval.

Sametová revoluce a listopadový převrat v naší zemi samozřejmě nezasáhl pouze oblast politiky a ekonomiky. Došlo k odstranění dvojvládní literatury oficiální a neoficiální a spojení tří hlavních proudů, tedy veřejného, samizdatového a exilového, které se po dlouhých letech ocitají ve stejné výchozí komunikační situaci. Zmizely politické zásahy a zákazy, cenzurní dozor a státní kontrola, která u nás s krátkými přestávkami trvala od konce třicátých let. „Hlad“ po literatuře nahrává vzniku stovek malých nakladatelství, která mnohdy nemají dlouhého trvání a po vydání několika titulů zanikají. Exilová nakladatelství přenášejí svá těžiště domů, ukončují svoji činnost nebo se přetransformávají do podoby středisek krajanské kultury. Stinnou stránkou devadesátých let se stává kulturní chaos. Na trhu se totiž objevují knihy různých kvalit a časových období. Vychází nejen publikace exilové a samizdatové, ale také rukopisy psané do „šuplíku“ či sezónní „bestsellery“. Literární věda prozatím postrádala kritické edice s komentáři, monografie autorů i dílčí analytické studie.<sup>185</sup>

Zvýšený zájem o Aškenazyho osobu a tvorbu v porevolučních devadesátých letech rovněž úzce souvisí s vlnou zájmu čtenářů a kritiků o „umlčovanou“ literaturu. Oblíbenými se stávají výběry z děl spisovatelů, které umožňují komplexnější připomenutí autora pohodlnější formou pro čtenáře. Připomenut je výběrem *Světla zastaveného času* (1992) také Ludvík Aškenazy. Počátkem devadesátých let není Aškenazy připomenut pouze výběrem próz pro dospělého čtenáře, ale na knižní trh se dostávají také dvě oblíbené pohádkové knihy (*Putování za švestkovou vůni* a *Cestopis s jezevčíkem*) doplněné krásnými ilustracemi Heleny Zmatlíkové. Nabízí se však otázka přitažlivosti těchto moderních pohádek pro dětského čtenáře. Politické narážky, kvitované dospělou částí rodiny, v porevoluční době ztrácí chuť zakázaného ovoce. Malý čtenář, který s největší pravděpodobností nebude dobový kontext vůbec vnímat, si bude muset vystačit s dějovou linkou putování a imaginárním světem hlavních postav. Naštěstí důležitým pojítkem předrevoluční i porevoluční doby zůstává Aškenazyho typický humor. Lehký, mírně absurdní, provázený uvěřitelnými

---

<sup>185</sup> LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: NLN, 1998.

replikami, které své nositele hravě personifikují. Vždyť napříč obdobími bývá humor v dětských knihách zárukou i odpovědí, proč si malý čtenář knihu oblíbí.

Dalšího návratu pod vedením Michala Huvara se čtenáři dočkali v roce 2008, 2009, 2011, kdy vyšly v nakladatelství *Carpe diem* souborná vydání: *Vybrané spisy I – Etudy dětské a nedětské (2008)* a *Vybrané spisy II – Pohádky (2009)* a *Vybrané spisy III – Divadelní hry (2011)*. Zatím nejrozsáhlejší souborná vydání díla Ludvíka Aškenazyho u nás, která snad předznamenávají, že se nejedná o pouhou nostalgickou připomínku, ale o jeho trvalý návrat do kánonu české literatury zacílený taktéž na mladou generaci čtenářů, kterým bude tak touto edicí umožněn přístup k jeho tvorbě.

## ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se soustředila na mnou vybraná díla Ludvíka Aškenazyho (*Černá bedýnka*, *Dětské etudy*, *Májové hvězdy*, *Milenci z bedny*, *Pašije pro Andělku*, *Praštěné pohádky*, *Psí život* a *Vajíčko*), která jsem podrobila literární interpretaci. Všechna výše zmíněná díla provází autorův specifický přístup k dětskému subjektu a k dětskému světu, který se stal pro Aškenazyho (od druhé poloviny padesátých let) jakousi výchozí platformou jeho tvorby, která mu umožnila uniknout z těsných nároků na oficiální literaturu. Již v reportážních začátcích (počátkem let padesátých) však nenaplňoval Aškenazy závaznou uměleckou normu socialistického realismu bezesbytku. Tvořil totiž uměleckou reportáž, která klasickou reportáž, vystavěnou na ideologickém schematizmu, překračuje pomocí metody zobrazení člověka jako individua a lyrických popisů detailů.

Pro zachycení svých dojmů a myšlenek jsem zvolila útvar eseje, který mi umožnil vycházet během své interpretace převážně z emoční roviny. V jednotlivých interpretačních kapitolách předkládám témata, motivy a detaily, které shledávám pro tvorbu Ludvíka Aškenazyho signifikantní a které se zároveň stávají výchozími body mé interpretace.

Silný emoční náboj je ukryt v dílech kapitoly třetí, která se pohybuje na ose dítě – válka – žena. Lyricko-vizuální montáž *Černé bedýnky* (1960) nabízí střety světů i kontextů zachycené v detailu. Sugestivita je tvořena směsí náznaku, slovních hříček, zámlk a jemné ironie ústící v mrazivou pointu. Válka, dítě rodící se do války, židovské dítě ve válce, žena – matka jsou centrálními tématy, které určuje Aškenazyho niterná potřeba vypsát se ze zkušeností z války, stát se tak mentorem a zasvětitelcem budoucích generací, pro které dokládá děsivá mementa. Povídka *Kuřátko* (*Psí život* 1959) otevírá konkrétní prostor pro jeden dětský subjekt, který se ocitne v mezní situaci lidické tragédie. Paralelu osiřelého děvčátka a vylíhnuvšího kuřete ve vypálené vesnici doplňuje dětský monolog tvořený z odposlouchané rétoriky rodičů, kterým si děvčátko dodává odvalu a pocit bezpečí. Motiv dětského sirotka se objevuje také v povídce *Děti* (*Májové hvězdy* 1960). Fabule povídky je vystavěna na paradoxu lásky sovětského bezdětného vojáka k německému sirotkovi.

Čtvrtá kapitola se obrací k problematice dětství jako živé paměti. Upozorňuje na leitmotiv paměti vůně dětských jídel, který je rafinovaně propleten *Dětskými etudami* (1955) a povídkovou knihou *Vajíčko* (1963). Vůně dětských jídel je zde buď povýšena na čistou esenci dětství, nebo hraje, jak je tomu v povídkách z knihy *Vajíčko*, fatální roli v životě postav. Dětská zkušenost dospělého je promítána do jeho smyslové paměti a dokazuje, jak moc se může prožitá zkušenost od té aktuální lišit, jak moc se dokáže lišit paměť situace. Smrt vonící po oblíbených dětských jídlech se stává ironickým eufemismem v povídkách *Co je lepší?* a *Zmizel jako cukrář*. Mrazivý humor a ironie tvoří u Aškenazyho jednotící princip tragikomiky, smíchu je užíváno k odhalování skryté povahy věci a ke sblížování zdánlivě nesmiřitelných protikladů.

Dítě a dětství je u Aškenazyho přítomno v každé situaci. Je totiž neoddelitelnou součástí člověka, a tak se ono všudypřítomné „dítě“ objevuje rovněž tam, kde dítě není ani vlastním tématem textu. Zajímavé shledávám užití adjektiva „dětský“ a přirovnání „jako dítě“, kterých Aškenazy, jakožto verbálního motivu, ve svých povídkách hojně užívá. Výrazy „dětský“ a „jako dítě“ se stávají součástí charakteristiky již dospělého jedince, a vyvolávají tak ve čtenáři rozličné konotace.

Cílem páté kapitoly nebylo ostré vymezení vnějšího a vnitřního světa dítěte, inspirativním se pro tuto kapitolu stalo naopak prolínání těchto dvou světů. V Aškenazyho *Dětských etudách* (1955) zůstává společně rozvíjeným tématem všech etud setkávání různých světů - vnějšího a vnitřního, dospělého a dětského. Dětská fantazie, sny a přání zkrasují výslednou podobu vnějšího světa různou měrou. Dítě jako tvůrce rozhoduje o tom, zda pro něj bude vnější svět tím, co si samo přeje vidět, nebo tím, co mu vnější svět vidět dovoluje. Dítě se stává zrcadlem našeho svědomí, je živým důsledkem našich činů, postojů i předsudků. V jeho reakcích jsou zřetelné naše vlastní hodnoty, které formují i deformují jeho charakter. Vzájemná determinace ovlivňuje vývoj chápání sebe sama a působí „človíčkoví“ z *Dětských etud* nejedno zklamání. Drobná forma etudy umožňuje rozehrát autentické dialogy na rozličné motivy, které mezi sebou otec a syn po dvacet osm etud vedou. V kontextu dětského světa ústí konfrontace vlastností a situací do vtipně dojemného aforismu.

V šesté kapitole je interpretační teorie vnitřního a vnějšího světa opřena o známé lingvistické termíny Ferdinanda de Saussura: *langage* (řeč), *langue* (jazyk),

*parole* (mluva). Na základě definic těchto termínů je možno chápat *jazyk* za součást vnějšího světa a *mluvu* za součást vnitřního světa subjektu. Jelikož v sobě termín *řeč* zahrnuje oba předchozí pojmy, skládá se jak z *jazyka*, tak z *mluvy*, nabízí se vytvoření syntézy z vnitřního a vnějšího světa, která je interpretována v rámci řeči dětského subjektu. Princip jazykové komiky, tvořený dětskou nápodobou odposlouchané řeči dospělých, se objevil již v *Dětských etudách* (v povídkách *Manželství* a *Svatba*), dostatečný prostor však získává až v *Milencích z bedny* (1959), kde jsou dětské dialogy tvořeny z obecné češtiny, chybné syntaxe, náznaků přerývané řeči a kde jsou odposlouchané klišé a fráze zasazovány do nesprávných kontextů, čímž je dosahováno komického účinku. Řeč dětského subjektu v sobě odráží nejen odposlouchanou řeč dospělých, ale také jejich chování. Dětská nápodoba se týká také sociálních a genderových rolí, které se odráží v dětských dialozích během her. Převzetí těchto rolí je pak úzce spojeno se změnou v rovině myšlení.

Jedna z podkapitol kapitoly šesté konfrontuje řeč dětského subjektu s dramatem *Pašije pro Andělku* (1968). Anděla se ocitá na rozhraní dětství a dospělosti. Proměna dospívající dívky se intenzivně zrcadlí právě v jejích replikách. Forma volných asociací neodkazuje k myšlenkové hravosti, navozuje naopak ve čtenáři pocit tísně z nezadržitelnosti toku těchto myšlenek. Andělčiny volné asociace ztěžují proces dorozumívání a vedou ke ztrátě obecné schopnosti dorozumět se. Tento dialog tak primárně popírá, že by měl být prostředkem sblížení dvou subjektů. Řeč, jako komunikační prostředek, ztrácí na svém významu a je nahrazována lží, která se pro Andělu stává bezpečnou variantou její vlastní mluvy.

V páté podkapitole šesté kapitoly je interpretace zaměřena na užití poetiky nonsensu v *Praštěných pohádkách* (1965). K základním rysům těchto pohádek patří fantazijní obraznost, mystifikace, jazyková hra a experiment. Fantazijní poetika a lyrismus se projevují v personifikaci „nepoetických“ předmětů každodenní potřeby. Samotné postavy pak groteskní nonsens samy vytvářejí, jsou jeho součástí nebo ho jednoduše akceptují. Groteskní napětí spočívá v míšení reality a ireality a ke komickému účinku postačí pouhé akceptování vzniklých ireálných situací. Kumulace absurdních motivů zasahuje rovněž komiku jazykovou. Do kontrastu jsou stavěny hojně užívané frazeologismy a jejich doslovné významy, které dětské chápání dokáže dovést ad absurdum. Pro

Aškenazyho je groteskní nonsense zároveň možností k vystižení atmosféry absurdní demagogické doby, a jeho pohádky tak naplňují i funkci společensko-politické kritiky.

V sedmé kapitole je shromážděno několik literárních recenzí, kritik a úvah věnované tvorbě Ludvíka Aškenazyho. Mým cílem bylo podat představu o dobovém přijetí Aškenazyho děl českou kritikou. Závěrečná podkapitola pak stručně mapuje dobový kontext, který nemalou měrou ovlivnil proměny poetik a žánrů Ludvíka Aškenazyho.

Do doby jeho emigrace se česká kritika v literárních periodikách pravidelně vyjadřovala k jeho nově vyšlým titulům. Díla byla přijímána veskrze kladně nebo alespoň vlažně. Kritika počátkem padesátých let překvapivě neztrhala Aškenazyho příklon k umělecké reportáži, jejíž subjektivní prožitek, obraznost a lyrizace popisů nesouzněla se závaznou metodou socialistického realismu, ba naopak umožňovala tuto schematickou normu překračovat. Podstatou Aškenazyho reportáží se nestala faktičnost, ale ani ideovost. Přestože byl tento odklon kritikou zaznamenán, nebyly v Aškenazyho osobitém stylu spatřovány vlivy přímo „škodlivé“. Druhá polovina padesátých let přinesla spolu s uměleckým „táním“ také řadu pochvalných kritik na *Dětské etudy* (1955), které byly přijaty velmi vřele rovněž samotným čtenářem, a vytvořily tak kolem Aškenazyho auru „klasika miniatury“, která napomohla k žánrovému „zaškatulkování“ tohoto talentovaného spisovatele. Příklon k dětskému světu znamenal pro Aškenazyho novou a dlouhotrvající autorskou etapu. Tento únik do dětské fantazie je českou kritikou i nadále pozitivně hodnocen. *Dětské etudy* se pro mnohé kritiky a čtenáře stávají vrcholem autorovy tvorby, což způsobí, že budou Aškenazyho pozdější díla, případně díla mladší, ale žánrově odlišná, zasouvána literárními kritiky do zapomnění, a stanou se tak pro další generace čtenářů málo dostupná.

Se společensko-politickou kritikou se u Aškenazyho poprvé setkáme koncem padesátých let. Žánr moderní pohádky, který smí být znovu obnoven, dovoluje Aškenazymu glosovat dobové nešvary a z úst pohádkových postav zaznívají trefné politické narážky. Literární boj proti demagogické společnosti nutí českou kritiku zaujmout k pohádkovým knížkám Ludvíka Aškenazyho razantnější postoj. Ten však kupodivu nezaujímají k vtípně absurdní polemice se společností, nýbrž se obrací k výchovné funkci pohádek, kterou shledávají například u pohádkové knížky *Putování za švestkovou vůní aneb Pitřýsek neboli Strastiplné*



*osudy pravého trpaslíka (1959)* nedostatečnou. Žánrová a stylová diferenciacie šedesátých let je patrná nejen u vizuálního experimentu v *Černé bedýnce (1960)*, povídkové sbírce *Vajíčko (1963)*, splňující tendenci malé žánrové formy, ale také v *Praštěných pohádkách (1965)*, které etabloují poetiku nonsensu zpět do autorské pohádky. Se šedesátými léty přichází, kromě formálních experimentů, také nová vlna okupační literatury, do jejíhož centra je stavěn osud Židů. Kritika pochvalně hodnotí Aškenazyho tvůrčí transformaci židovského údělu do tragikomických postaviček židovských „antihrdinů“ i jeho smysl pro anekdotickou zkratku.

Aškenazyho emigrace po srpnu 1968 zapříčinila zákaz vydávání jeho tvorby, s čímž samozřejmě souvisel také zákaz oficiálních kritik jeho tvorby. Toto nucené „tiché“ období bylo, stejně jako u dalších exilových spisovatelů, prolomeno porevolučními devadesátými léty, kdy nakladatelství zaplavila vlna zájmu čtenářů o tzv. „umlčovanou“ literaturu. Zvýšený zájem byl proječován rovněž o Aškenazyho osobu a tvorbu. V této době, jakéhosi kulturního chaosu, nemohlo být zcela jasné, zda zájem o některého spisovatele není vyvolán pouze módní vlnou a zda přetrvává také v konkurenčním boji se sezónními „bestsellery“. Jakoby tato nejistota anticipovala následný vývoj zájmu o Aškenazyho tvorbu. Rozpaky nad trvalým návratem naznačovali kritici především u jeho pohádek. Již počátkem devadesátých let, kdy se na knižní trh dostávají dvě pohádkové knížky *Putování za švestkovou vůní* a *Cestopis s jezevčíkem*, se v recenzích objevuje váhání nad přitažlivostí Aškenazyho pohádek pro nového dětského čtenáře. Dříve oblíbená politická satira ztrácí nyní na svém významu. Trefné politické narážky se pro malého čtenáře stávají nadbytečnými. Recenzenti se strachují, zda dějová linka a imaginární svět postav k tomu, aby se Aškenazyho pohádky vrátily zpět do dětských knihovniček, zda o formu pohádkového cestopisu budou mít čtenáři vůbec zájem. Zásadní otázkou zůstává, jestli se má Aškenazy po dlouhé odmlce kam vrátit, bude-li jeho vypravěčský um stále přitažlivý i bez oné dobové dráždivosti. Na tyto obtížné otázky nebyli kritici s to najít odpověď, scházelo jim k tomu ono „prověření časem“. Na počátku jednadvacátého století se ukázalo, že jejich obavy měly svá odůvodnění.

Čím byl ale způsoben rychlý pokles zájmu čtenářů? Svádět tento nezáměr pouze na opadnuvší čtenářovu euforii, se kterou byla několik let po revoluci dříve zakázaná literatura čtena, by bylo irrelevantní, jelikož například díla Milana Kundery, Pavla Kohouta, Arnošta Lustiga nebo Ivana Klímy se s tímto

problémem potýkat nemusela. Proč je tedy autor Ludvík Aškenazy českou kritikou i čtenářem opomíjen? Vadí snad dnešnímu čtenáři matoucí žánrové zařazení, nebo dokonce specifičnost jeho vypravěčského stylu? Nebo snad tkví problém v malé atraktivně témat jeho děl? Z jakého důvodu nezapadá do vkusu dnešního čtenáře mi stále není zcela jasné, protože právě válečná tematika, černý humor, absurdita, práce s náznakem a anekdotická zkratka měly u čtenářů vždy své místo, stejně jako žánr povídky nebo autorské pohádky. Naprosto fatálním však shledávám „nezájem“ české kritiky. Pro mne i nadále zůstává Ludvík Aškenazy nedoceněným spisovatelem, k jehož literárnímu odkazu by se měla novodobá česká kritika vyjádřit. Doufám, že se Michalu Huvarovi podaří pomocí prozatím nejrozsáhlejšího vydání Aškenazyho díla oslovit nejen dnešního čtenáře, ale také probudit zájem kritiků. Ludvík Aškenazy by si zajisté zasloužil trvalý návrat do kánonu české literatury a já věřím, že by tomuto návratu mohla napomoci právě Huvarova edice, která čtenáři zjednoduší přístup k tomuto výjimečnému spisovateli.

Možná, že se s ním nejmladší čtenáři neseznámí v rámci hodin literatury na základní škole a možná zmínka o něm nepronikne ani na školu střední, chci být ale optimistou a věřit především v Aškenazyho mrazivý tragikomický humor, který má v naší kultuře dlouhou tradici a který v nás přetrvává i přes působení rozličných multikulturních vlivů. Chci věřit v sílu námětu i problematiky židovství a okupace, které lákají a budou lákat generace těch, pro něž je svoboda přirozeností. Chci věřit v leitmotiv antihrdinů, kteří budou dráždit i odrážet nás samé, a v neposlední řadě chci věřit v hru pointy, protože pointou cesta k Ludvíku Aškenazymu rozhodně nekončí, ale začíná.

## BIBLIOGRAFIE

### Primární literatura:

AŠKENAZY, L. *Černá bedýnka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1960.

AŠKENAZY, L. *Praštěné pohádky*. 1. vyd. Praha: SNDK, 1965.

AŠKENAZY, L. *Pašije pro Andělku*. 1. vyd. Praha: Dilia, 1968.

AŠKENAZY, L. *Dětské etudy*. 5. vyd. Mikulov: ARC, 1996.

AŠKENAZY, L. Májové hvězdy. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 75-113.

AŠKENAZY, L. Milenci z bedny. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 277-320.

AŠKENAZY, L. Psi život. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 7-70.

AŠKENAZY, L. Vajíčko. In *Etudy dětské a nedětské*. 1. vyd. Brumovice: Carpe diem, 2008, s. 321-436.

### Sekundární literatura:

BOK, V. *Úvod do studia germanistiky*. 2. vyd. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU, 1995.

CULLER, J. *Krátký úvod do literární teorie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002.

CHLOUPEK, J. a kol. *Stylistika češtiny*. 1. vyd. Praha: SPN, 1991.

JANOŮŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989: II. 1948-1958*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007.

KUNC, J. Česká literární bibliografie 1945-1963: soupis článků, statí a kritik z knižních publikací a periodického tisku let 1945-1963 o dílech soudobých českých spisovatelů. Díl I, A – M. 1. vyd. Praha: Státní knihovna ČSSR - Národní knihovna, 1963.

KÜHLMANN, W. *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Band 7. 2. vyd. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2010.

LEHÁR, J. a kol. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

- LUSTIG, A. a CINGER, F. *3x18 (portréty a postřehy)*. 3. vyd. Praha: Mladá fronta, 2007.
- NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vyd. Brno: Host, 2006.
- PAPOUŠEK, V. *Gravitace avantgard*. 1. vyd. Praha: Akropolis s. r. o., 2007.
- PERSTICKÁ, D. *Aškenazy a ti druzí. Informace o umlčované a zamlčované literatuře*. 1. vyd. Brno: Státní vědecká knihovna Brno, 1990.
- PRŮCHA, J. *Přehled pedagogiky – Úvod do studia oboru*. 3. vyd. Praha: Portál, 2009.
- RICHTEROVÁ, S. *Ticho a smích: studie z české literatury*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1997.
- SAUSSURE de, F. *Kurs obecné lingvistiky*. 1. vyd. Praha: Academia, 1996.
- Akademický slovník cizích slov. A-Ž*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000.

#### **Sekundární literatura (eseje, recenze, kritiky, medailonky):**

- AŠKENAZY, L. Mých deset let v literatuře. *Literární noviny*, 2005, roč. 16, č. 26, s. 16.
- BAČA, P. Aškenazyho hodnotový svět. *Literární noviny*, 1993, roč. 4, č. 2, s. 6.
- BALAJKA, B. Básnivý svět L. Aškenazyho. *Tvar*, 1992, roč. 3, č. 40, s. 10.
- BOČEK, J. Básník a bolesti světa. *Kultura*, 1961, roč. 5, č. 7, s. 4.
- ČERNÝ, J. Příběh Tonky Šibenice. *Lidové noviny*, 1991, roč. 4, č. 26, s. 8.
- FOGLOVÁ, P. Ahasver po dětských světech. *Lidové noviny*, 1996, roč. 9, č. 12, s. 15.
- HÁJEK, J. Za velikostí „malých“ věcí života. *Nový život*, 1955, č. 9, s. 989.
- HAMAN, A. Aškenazy a Branald v „masce“ reportérů. *Česká literatura*, 1963, roč. 11, č. 2, s. 118.
- HAMAN, A. Od novináře k básníkovi. In *Světla zastaveného času*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 175-177.
- HEŘMAN, Z. Pitřýsek se vrátil. *Nové knihy*, 1992, č. 46, s. 6.
- HEŘMAN, Z. Světoběžník Aškenazy. *Nové knihy*, 1992, č. 47, s. 8.
- HEŘMAN, Z. Má se kam vrátit?. *Tvar*, 1993, roč. 4, č. 4, s. 10.
- HRBOTICKÝ, S. Ludvík Aškenazy by se určitě nezlobil. *Haló noviny*, 2000, roč. 10, č. 56, s. 9.
- CHOCHOLATÝ, M. Hledání přátelství a lásky. *Ladění*, 2001, roč. 6, č. 1, s. 40-42.

- JUNGMANN, M. Človíček mezi námi. *Literární noviny*, 1955, roč. 4, č. 20, s. 6.
- JUNGMANN, M. Hledání ztraceného dětství. In *Etudy dětské a nedětské*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 299-301.
- MANN, J. Vážená redakce!. *Literární noviny*, 1992, roč. 3, č. 15, s. 5.
- MANN, J. Ludvík Aškenazy: Zapomenutý spisovatel. *Labyrinth revue*, 1996, roč. 6, č. 1, s. 6-7.
- MATES, V. Aškenazy.... *Labyrinth revue*, 1996, roč. 6, č. 1, s. 3.
- MIKUŠKOVIČOVÁ, J. *Ludvík Aškenazy, Květnové hvězdy...: Beseda o knize*. České Budějovice: Krajská knihovna v Českých Budějovicích, 1960, s. 2.
- MRKVA, A. Putování za švestkovou vůní. *Komenský*, 1960, roč. 84, č. 4, s. 255.
- POHORSKÝ, M. Ludvík Aškenazy – klasik miniatury. *Nové knihy*, 1992, č. 29, s. 3.
- POSTLER, M. Cesta z kruhu? *Kultura*, 1960, roč. 4, č. 2, s. 5.
- RANDÁK, T. Nejen dětem. *Lidové noviny*, 1993, roč. 6, č. 28, s. 2.
- RESLOVÁ, M. Jak jsme se našli: Ostatně soudím. *Loutkář*, 2000, roč. 2000, č. 2, s. 67.
- SEDLÁKOVÁ, L. Otec a „človíček“. *Nové knihy*, 1997, roč. 37, č. 11, s. 11.
- SCHULZ, M. Vteřiny a věky. *Literární noviny*, 1961, roč. 10, č. 1, s. 6.
- SLABÝ, Z. K. Rozletitá recenze. *Zlatý máj*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 264.
- VOHRYZEK, J. Reportér a povídkář L. Aškenazy. *Květen*, 1955, roč. 1, č. 3, s. 92-93.
- VOHRYZEK, J. Indiánské léto. *Květen*, 1956, roč. 2, č. 1, s. 38-39.

#### **Internetové zdroje:**

- BARTUŠKOVÁ, S. Ludvík Aškenazy. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. [cit. 2011-07-18]. Dostupné na WWW: <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=246&hl=ludv%C3%ADk+a%C5%A1kenazy+>
- PIŤHA, P. *Vira.cz* [online]. 2011, [cit. 2011-10-26]. Dostupné na WWW: <<http://www.vira.cz/Texty/Knihovna/Smysl-a-vyznam-Velikonoc.html>>.

## SEZNAM PŘÍLOH

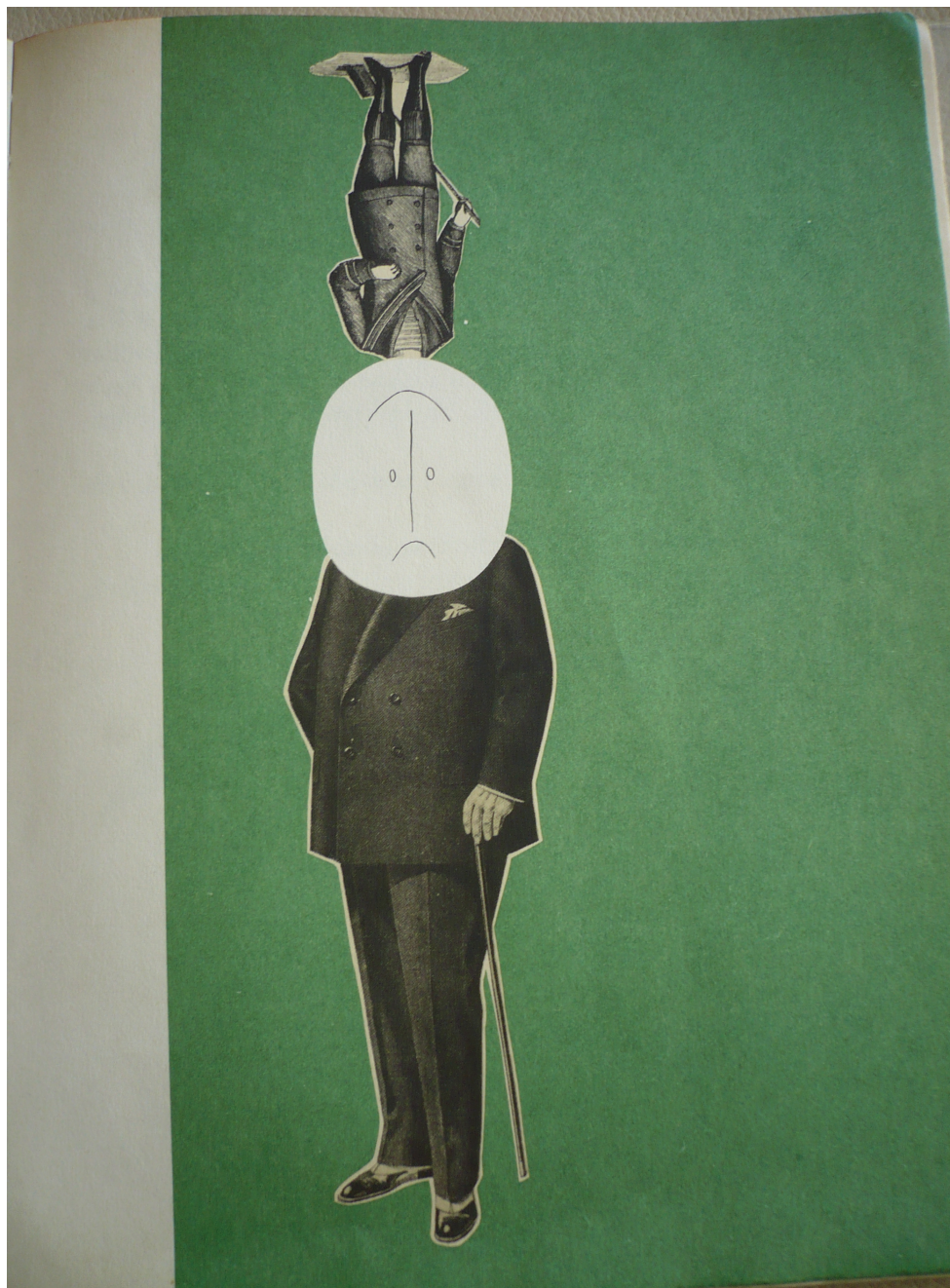
**Příloha č. 1:** ilustrace Bohumila Štěpána k pohádce *Nejslavnější stojka, Praštěné pohádky*, s. 69.

**Příloha č. 2:** ilustrace Bohumila Štěpána k pohádce *Oko, Praštěné pohádky*, s. 85.

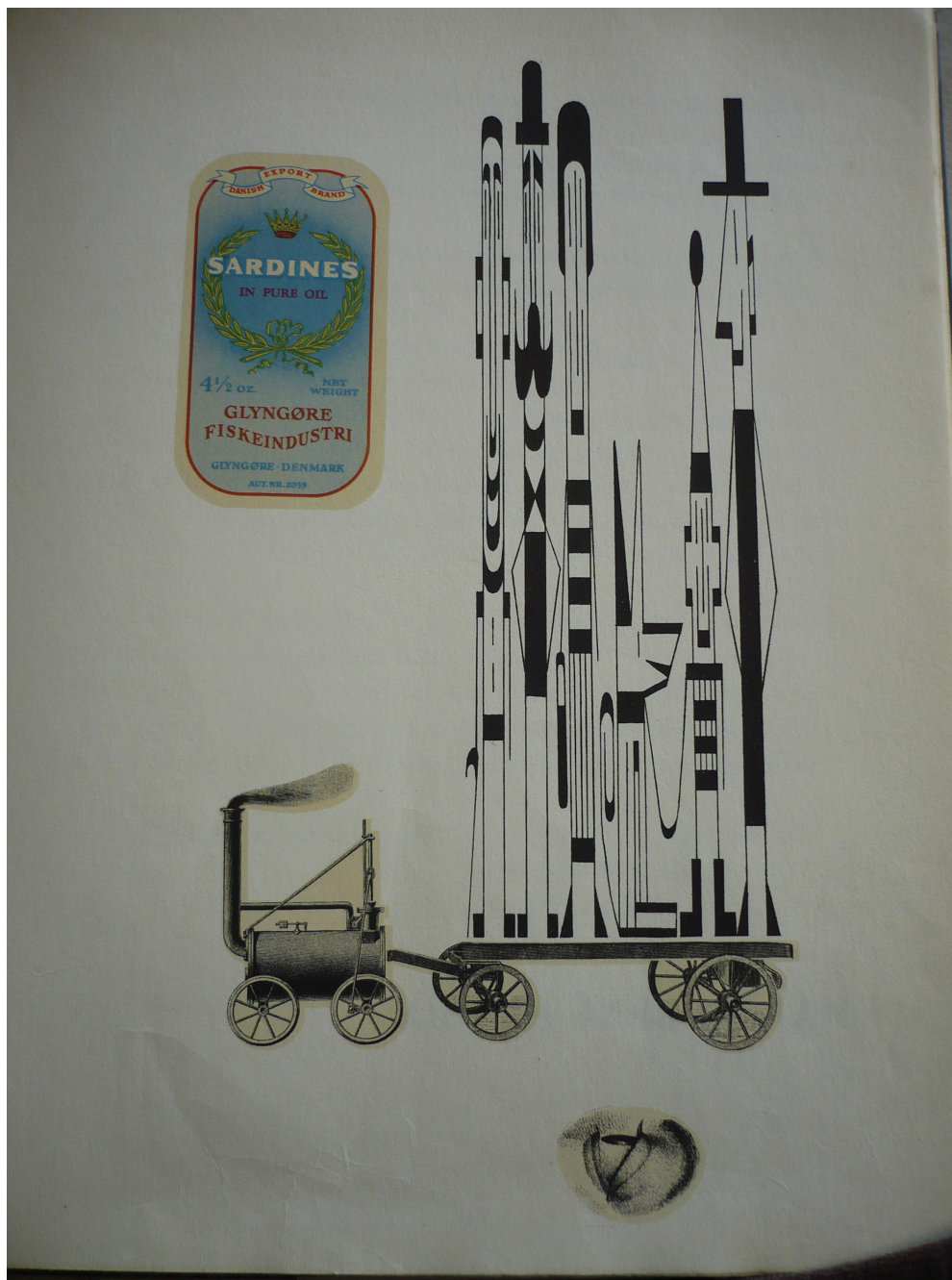
**Příloha č. 3:** ilustrace Bohumila Štěpána k pohádce *Hlava, Praštěné pohádky*, s. 114.

# PŘÍLOHY

## Příloha č.1



Příloha č. 2





Příloha č. 3

