

Centrum judaistických studií Kurta a Ursuly  
Schubertových

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Hana Nela Palková

**Schulzovské aluze v románu Davida Grossmana *Viz LÁSKA***

Diplomová práce

Olomouc 2013

Vedoucí diplomové práce:  
prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr., Mgr.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne .....

## **Poděkování**

Zde bych chtěla poděkovat

vedoucí práce prof. PhDr. Ingeborg Fialové, Dr., Mgr. za cenné rady a připomínky,

PhDr. Lence Uličné za cenné rady a zapůjčení hebrejského originálu *Momika*

a příteli Mgr. Szymonu Brandysovi za pomoc při shánění polskojazyčných materiálů.

## Obsah

Úvod.....	5
I. Mýtus a mytologie.....	8
I.1 Mýtus.....	8
I.2 Mytologie a teorie mýtu.....	8
I.3 Ernst Cassirer – <i>Mytické myšlení</i> .....	9
I.4 Carl Gustav Jung – <i>Archetypy a nevědomí</i> .....	10
I.5 Mircea Eliade – <i>Mýtus o věčném návratu</i> .....	12
I.6 Jeleazar Moisejevič Meletinskij – <i>Poetika mýtu</i> .....	14
II. Bruno Schulz a David Grossman čili Mytizace skutečnosti jako životní filozofie i umělecký princip.....	16
III. Schulzovské aluze v románu Davida Grossmana <i>Viz LÁSKA</i> .....	19
III.1 Mytizace postav čili Sakrální versus profánní.....	23
III.1.1 Schulzovy profánní postavy.....	23
III.1.2 Grossmanovy profánní postavy.....	27
III.1.3 Schulzovi šlemílové.....	35
III.1.4 Grossmanovi šlemílové.....	38
III.1.5 Metamorfózy.....	42
III.1.6 Bestiárium.....	45
III.2 Iniciale.....	49
III.2.1 Kniha-Autentik.....	49
III.2.2 Album známek.....	54
III.3 Mytizace prostoru čili Centrum versus periferie.....	57
III.3.1 Centrum.....	57
III.3.2 Periferie.....	61
III.3.3 Podsvětí a moře.....	63
III.4 Labyrintovost.....	66
III.4.1 Labyrinty prostoru.....	66
III.4.2 Labyrinty času.....	68
III.5 Mytizace času čili Mýtus začátku a mýtus konce.....	71
Závěr.....	75
סיכום.....	78
Podsumowanie.....	80
Bibliografie.....	83
Anotace.....	89
Annotation.....	90

## Úvod

Bruno Schulz a David Grossman – dva židovští spisovatelé, kteří se navzdory dvanáctileté mezeře, jež je dělí od úmrtí prvního a narození druhého z nich, setkali na stránkách Grossmanova románu *Viz LÁSKA* (1986), který se osobitým způsobem vyrovnává s tématem holocaustu a jeho reflexe v moderní izraelské společnosti a jenž je prosycen schulzovskými aluzemi literárními i biografickými.

Bruno Schulz, malíř, grafik, ale především – vedle Witolda Gombrowicze a Stanisława Ignacyho Witkiewicze – jeden ze tří nejvýznamnějších polských meziválečných spisovatelů, představitelů avantgardy, je autorem díla skromného co do rozsahu, ovšem mimořádného svým významem. Za svého života publikoval Schulz pouze dvě povídkové knihy *Skořicové krámy* (*Sklepy cynamonowe*, 1934) a *Sanatorium Na věčnosti* (*Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937), v pozůstalosti zůstalo několik dalších povídek, spekulacemi a tajemstvím však zůstává obestřen fragment Schulzova románu *Mesiáš* (*Mesjasz*), na němž pracoval a který se údajně ztratil. *Mesiáš* měl být dle Schulze jeho uceleným uměleckým počinem, završením díla. Jerzy Ficowski, jeden z nejvýznamnějších schulzovských badatelů, byl dle svých slov dvakrát blízko získání rukopisu *Mesiáše*, v obou případech však jeho odkoupení zhatily mimořádné události. Víme však také, že zamýšlenými částmi *Mesiáše* byly rovněž povídky *Geniální epocha* (*Genialna epoka*) publikovaná 1934 ve *Wiadomościach Literackich*, *Knih* (*Księga*) uveřejněná v dubnu 1935 v časopise *Skamander a Jaro* (*Wiosna*) publikovaná téhož roku v *Kameně*. Všechny uvedené povídky vyšly nakonec knižně jako součást *Sanatoria Na věčnosti*, povídka *Jaro* již bez úvodního popisu Pesachu, tedy bez mesiášského kontextu. Z toho je možné vyvozovat, že Schulz nakonec od realizace *Mesiáše* upustil, a jeho záhadný rukopis tudíž není nikde ztracen.

Snad právě tato nevyjasněnost ohledně osudu *Mesiáše* a Schulzova smrti v drohobyčském ghettu roku 1942, jež se stala integrální součástí schulzovského mýtu, jsou vedle jeho geniálních povídek, mytizujících zaniklý svět štetlů a překypujících bezbřehou fantazií, tím, co podněcuje obrazotvornost již několika generací spisovatelů vracejících se k Schulzovu dílu a osobnosti. V evropském prostoru je Schulzovi blízká poetika povídkové knihy Danila Kiše *Ze sametového alba* (*Пану яду: за деуу у осетльиве*, 1970), srbsky píšícího židovského autora maďarsko-černoohorského původu, či poetice debutového románu polského spisovatele Pawła Huelleho *Davídek Weiss*

(Weisser Dawidek, 1987). Literární fikcí o Schulzově životě jsou pak knihy italských autorů Uga Riccarelliho *Muž, jenž se snad jmenoval Schulz* (*Un uomo che forse si chiamava Schulz*, 1998) či Marca Ercolaniho *Měsíc poté. Fragmenty nedokončeného románu* (*Il mese dopo l'ultimo. Frammenti di un romanzo incompiuto*, 1999). V americké literatuře pak můžeme najít schulzovské aluze v dílech Philipa Rotha *Pražské orgie* (*The Prague Orgy*, 1985), Cynthie Ozick *Mesiáš ze Stockholmu* (*The Messiah of Stockholm*, 1987) či v románech zlatého páru americké židovské literatury Nicole Krausse *Dějiny lásky* (*The History of Love*, 2005) a Jonathana Safrana Foera *Strom kódů* (*Tree of Codes*, 2010).

Jedním z dlouhé řady autorů, jejichž dílo je inspirováno tvorbou a životem Bruna Schulze, je izraelský prozaik, esejista, autor reportáží a knih pro děti, spisovatel částečně polského původu, David Grossman. Debutoval románem *Úsměv jehněte* (היוך הגדי, 1983), ale mimořádné uznání světové kritiky a pozornost čtenářů mu přinesl právě druhý román *Viz LÁSKA* (עין ערך: אהבה, 1986), k jehož napsání ho motivovalo tíživé mlčení o tématu holocaustu v izraelské společnosti 50. let, v období dětství tzv. „druhé generace“ přeživších, i následné uvolnění tabu počátkem 60. letech po jeruzalémském procesu s Adolfem Eichmannem, jenž otevřel v izraelské společnosti veřejnou diskuzi o holocaustu. Zásadním impulsem k napsání románu se pro Grossmana stala dnes již legendární historka o zastřelení Bruna Schulze, „chráněného Žida“ jednoho z nacistických důstojníků působících v Schulzově rodné Drohobyči, a to jako akt pomsty mezi dvěma rivalizujícími důstojníky gestapa. Román *Viz LÁSKA* napsal David Grossman dle svých slov proto, „aby obnovil svou vůli žít“<sup>1</sup>. Klíč k uchopení mimořádně křehkého a ošidného tématu mu pak dalo Schulzovo dílo, a sice psát nejen o smrti a destrukci, ale i o životě, neboť Schulzovo dílo, mytizující skutečnost, onu prózu života až na nejzazší mez, je magickým protestem proti banalitě, rutině, stereotypnosti, jednoduchosti a masovosti, jež zabíjejí v člověku lásku k životu.

Jakýmsi Schulzovým programovým tvůrčím vyznáním je jeho esej *Mytizace skutečnosti* (*Mityzacja rzeczywistości*) uveřejněná roku 1936 v časopise *Studio*. Rovněž jeho nevelké, ale geniální dílo je mytizací skutečnosti na všech myslitelných úrovních. Budeme-li tedy hovořit o schulzovských aluzích v Grossmanově románu *Viz LÁSKA*, bude nám společným jmenovatelem právě vztah obou autorů k mýtu, respektive nás

---

<sup>1</sup> GROSSMAN, D. Confronting the beast. *The Guardian* [online]. 15. září 2007. [cit. 2013-15-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2>>.

bude zajímat, jaká mytologémata vlastní Schulzově próze můžeme najít rovněž u Grossmana, zda jde o ucelenou mytologickou koncepci jako v Schulzově případě, nebo spíše o volné využití některých mytických motivů, postupů a archetypů.

# I. Mýtus a mytologie

## I.1 Mýtus

Mýtus čili báje je smyšlené vyprávění o vzniku světa, o bozích, o přírodních jevech, o hrdinech apod., „v němž je skutečnost vysvětlována jako důsledek projevů fantastických bytostí a sil. (...) Báje jsou vlastně svědomím lidstva, svědomím zpoetizovaným, věčnou pamětí na věci, které se nedají a nemohou zapomenout“.<sup>2</sup> J. M. Meletinskij hovoří o dvou typech definicí mýtu – ty první chápou mýtus jako představy o světě, systém fantastických obrazů bohů a duchů řídících svět, ty druhé pak jako vyprávění o činech bohů a hrdinů. Mýtus se soustředí na metafyzické problémy, na tajemství narození, smrti a osudu a jeho smyslem je přeměna chaosu v kosmos.

## I.2 Mytologie a teorie mýtu

Zájem o teorii mýtu můžeme pozorovat již od antiky. První mytologické školy, které se zabývaly mytologií na vědeckém základě, se však objevily až ve druhé polovině 19. století, a sice naturistická škola Maxe Müllera v Německu, jež se snažila o rekonstrukci staroindoevropské mytologie srovnáním v rámci indoevropských jazyků, a anglická antropologická škola Edwarda Burnetta Tylora a Andrewa Langa, která se věnovala srovnávací etnografii, respektive komparaci archaických kmenů s civilizovaným lidstvem. Její chápání mytologie bylo omezeno na evolucionismus, ale přesto ovlivnila další etnologické výzkumy.

20. a 21. století se vyznačují širokou škálou mytologických škol a směrů – od ritualismu Jamese Frazera, přes funkcionální etnologickou školu Bronislava Malinowského, francouzskou sociologickou školu Émila Durkheima a Luciena Lévyho-Bruhla, kteří čerpali z kolektivní psychologie, symbolistické teorie Ernsta Cassirera, analytickou psychologii Freudovu a Jungovu, obecně mytologické práce Josepha Campbella a Mircey Eliadeho, strukturalistickou školu Clauda Léviho-Strausse a Rolanda Barthese až po rituálovo-mytologickou školu Northropa Frye či ruskou mytologickou školu, reprezentovanou Jeleazarem Moisejevičem Meletinským. Stěžejní

---

<sup>2</sup> BRUKNER, J.; FILIP, J. *Poetický slovník*. 2., upravené vyd., v Mladé frontě 1. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 209–210.



jsou dodnes práce Meletinského, Cassirerovy a Eliadeho, z nichž tato práce čerpá především, zvláštní pozornost si zaslouží rovněž Jungova teorie archetypů.

### I.3 Ernst Cassirer – *Mytické myšlení*

Ernst Cassirer se zabýval problematikou mýtu ve své *Filosofii symbolických forem*, a sice ve druhém svazku *Mytické myšlení* (1925). Mýtu připisoval pragmatickou funkci upevňování přírodní a společenské solidarity a specifičnost mytologického myšlení viděl v nerozlišování reálného a ideálního, věci a obrazu, tělesa a vlastnosti.<sup>3</sup> Zabýval se také významem snů v mytickém vědomí. Mýtus chápal jako formu myšlení, nazírání a života a v rámci této koncepce se zabýval členěním kategorií prostoru a času a objevem a určením subjektivní skutečnosti v mytickém vědomí.

Primárním prostorovým rozlišením v mytických útvarech je dle Cassirera opozice prostoru běžného a posvátného. S touto opozicí je spojen i protiklad čtyř hlavních světových stran jako pojetí a vysvětlení světa. Mytická opozice běžného a posvátného prostoru je jedním ze základních principů, na nichž jsou vystavěny Schulzovy povídky a která je vlastní i Grossmanově románu (viz kap. III.1 Mytizace postav čili Sakrální versus profánní a kap. III.3 Mytizace prostoru čili Centrum versus periferie).

Primárním členěním času je střídání světla a tmy, dne a noci, dělení času je tedy spojeno s příchodem a odchodem. „Rozvinutí mytického pocitu (...) vychází všude z protikladu *dne a noci, světla a tmy*“<sup>4</sup>, neboť „dochází v legendách o stvoření takřka u všech národů a takřka ve všech náboženstvích ke sloučení procesu stvoření bezprostředně s procesem vzniku světla“<sup>5</sup>. Mytickému myšlení je vlastní důraz na to, aby určité sakrální akty přidělilo určitému času, jinak by ztratily sakrální sílu. Cassirer hovoří o existenci jisté bezčasovosti v mýtu ve srovnání s objektivně kosmickým a objektivně historickým časem. „Pro mýtus neexistuje žádný čas, žádné rovnoměrné trvání a žádný pravidelný návrat nebo následnost „o sobě“, nýbrž vždy existují jen určitá obsahová uspořádání, která zase prozrazují určité „časové uspořádání“, nějaký

<sup>3</sup> Více viz MELETINSKIJ, J. M. *Poetika mýtu*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1989, s. 54.

<sup>4</sup> CASSIRER, E. *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 1996, s. 119–120.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 120.

přechod a odchod, nějaké rytmizované jsoucno a dění.“<sup>6</sup> Za důležitý mezník utváření času v mytickém a náboženském vědomí označuje objevení monoteismu, které oslabilo důraz na minulost a vedlo k soustředění na budoucnost.

Za třetí formující motiv mytického světa označoval Cassirer čísla jakožto prostředek sakralizace profánního prostoru.

Zkoumal také mýtus jako životní formu – člověk se podle něj identifikuje především s magicky orientovanými úkony. Zvláštní úloha mýtu podle Cassirera spočívá v odmítání faktu smrti a v přesvědčení o kontinuitě a jednotě života. Poukázal také na důležitost výskytu trojice otce, matky a syna v mytologiích takřka všech semitských národů, u Egyptanů, Germánů, Italiků, Keltů, Skytů a Mongolů. „Je to (...) společenský svazek, který určuje jak formu mytologie a náboženství, tak rovněž v sobě obsahuje základní schéma a model pro veškeré teoretické chápání, pro všechno *poznání* skutečnosti.“<sup>7</sup> Základní trojici otec, matka a syn můžeme najít jak v Schulzových povídkách, kde je spojena s archetypální opozicí mezi mužským a ženským principem (viz zde kap. III.1.1 Schulzovy profánní postavy), tak v Grossmanově románu, ovšem již bez onoho archetypálního kontrastu (III.1.2 Grossmanovy profánní postavy).

Ernst Cassirer zmiňoval také důležitost přechodových rituálů, tento pojem však nebyl nový, zavedl ho již francouzský antropolog, etnolog a religionista Arnold van Gennep ve svém stejnojmenném díle *Přechodové rituály* (1909).

#### **I.4 Carl Gustav Jung – Archetypy a nevědomí**

Carl Gustav Jung se problematikou mýtu a mytologie ve světle analytické psychologie zabýval např. v díle *O archetypech kolektivního nevědomí* či v *Úvodu do podstaty mytologie* (1942), který napsal společně s kolegou Károlym Kerényim.

Jung se pokoušel spojit mýtus s nevědomím v psychice. Vycházel z modifikovaného pojmu francouzské sociologické školy o kolektivních představách a ze symbolistické interpretace mýtu blízké Cassirerovi. Archetypy jsou dle Junga důležitou součástí kolektivního nevědomí. Při procesu tzv. individuace pak dochází ke spojení nevědomé a vědomé složky lidské psychiky, čímž se člověk vyrovnává s hlubšími vrstvami své osobnosti. Archetypy označuje Jung za praobrazy, základní

---

<sup>6</sup> CASSIRER, E. *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*, op. cit., s. 133.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 223.

prvky lidské psychiky, které nelze pozorovat, ale které produkují archetypální obrazy a představy. „*Archetypy jsou typické formy chování*, které se, když se stanou vědomými, projevují jako představa, stejně jako všechno, co se stává obsahem vědomí.“<sup>8</sup> Manifestují se na individuální úrovni jako komplexy i na úrovni kolektivní jako charakteristiky celých kultur. Archetypy nemohou být zcela vysvětleny, a tím vyčerpány, mají však nejbližší k přirovnání. Jung se také podrobně zabýval halucinacemi a sny, které podle něj umožňují setkání s archetypy nevědomí, a nahrazují tak funkci mýtů. Nejproblematičtější Jungovou tezí je předpoklad dědičnosti archetypů.

Jung podrobně rozpracoval celou řadu archetypů, z nichž především archetyp dítěte, hrdiny, moudrého starce a kore čili panny můžeme najít jak v Schulzových povídkách, tak v Grossmanově románu (viz kap. III.1.2 Grossmanovy profánní postavy), který navíc obsahuje další důležitý jungovský archetyp, a sice archetyp vody (viz kap. III.3.3 Podsvětí a moře). Dovolíme si zde proto opominout další důležité jungovské archetypy, např. personu, animu a anima či já a stín, které nehrají zásadní roli ani u Schulze, ani u Grossmana, a zaměříme se na jungovské archetypy, odrážející se v dílech obou autorů.

Archetypální dítě (puer) je jak symbolem ztracené minulosti, tak potenciální budoucnosti, zárodkem psychické celosti. Pro dítě či božské dítě je typická nevzhlednost, opuštěnost, ustavičné nebezpečí, jemuž je vystaveno, přičemž všechny tyto atributy poukazují na složitost dosažení celistvosti. Jeho dalším rysem je nepřemožitelnost, často vládne nadpřirozenými silami, které kontrastují s jeho nepatrností a opuštěností, aby nakonec zvítězilo nad všemi překážkami. Často bývá spojeno s anticipací smrti a symboly znovuzrození. „„Dítě“ je (...) nejen bytost počátku, ale i konce (...). (...) symbolizuje předvědomou i postvědomou povahu člověka. Jeho předvědomou povahou je nevědomý stav nejranějšího dětství; postvědomou povahou je anticipace přesahující per analogiam smrt.“<sup>9</sup>

Hrdina je archetypickým motivem překonávání překážek kvůli dosažení kýženého cíle. Musí vykonat nebezpečné úkoly, zápasit s monstry, být poražen a padnout do hlubin, aby se následně znovuzrodil. „Hlavním hrdinovým činem je

---

<sup>8</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 87.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 260.

přemožení obludy z temnot: je to vytožené a očekávané vítězství vědomí nad nevědomím.<sup>10</sup> Jeho cesta je nevyhnutelnou fází zrání.

Kore čili panna je archetypickým obrazem potenciální obnovy, ženskou hybnou silou, která přiměje hrdinu, aby procitl z dítěte a vydal se na svou hrdinskou pouť.

Moudrý stařec (senex) je personifikací ducha zralého muže, bystrosti, moudrosti, poznání a životního smyslu. Ukazuje hrdinovi cestu a její smysl. „Postava moudrého starce (...) může převzít roli gurua (...). „Moudrý stařec“ se ve snech objevuje jako mág, lékař, kněz, učitel, profesor, dědeček nebo jakákoli jiná postava, která má autoritu.“<sup>11</sup> Jeho protějškem je archetyp matky, milující a starostlivý, ale také nespoutaný a divoký zdroj veškerého života a plodnosti.

A konečně je rovněž důležitý archetyp vody spojený s mateřstvím, vznikem života, ale též symbol chaosu, nevědomí či ztráty duše. „Voda (...) představuje mateřskou hlubinu a místo znovuzrození, a tím nevědomí ve svém pozitivní i negativním aspektu.“<sup>12</sup>

## **I.5 Mircea Eliade – *Mýtus o věčném návratu***

Do jisté míry čerpá z Jungových prací v oblasti mytologie i rumunský religionista, historik a filozof náboženství Mircea Eliade, ale analytické psychologie se pouze dotýká, jeho záměrem je mnohem širší syntéza. Eliade se věnoval mýtu a mytologii ve svých odborných pracích *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování* (1949), *Posvátné a profánní* (1957), *Mýty, sny a mystéria* (1959) či *Mýtus a skutečnost* (1963), v nichž rozpracoval především kategorie prostoru a času.

Prostor vymezuje Eliade na základě archetypů, tedy reprodukcí prvotních úkonů, které opakují mytický příklad. „Svět, který nás obklopuje a v němž lze vycítit přítomnost a dílo člověka – hory, které zlézá, obydlené a obdělané kraje, splavné řeky, města, svatostánky – mají svůj mimozemský archetyp pojatý jako „plán“ nebo „forma“ nebo prostě jen jako „protějšek“, existující na vyšší kosmické úrovni.“<sup>13</sup> Hovoří o třech skupinách archetypů: 1. nebeský archetyp, 2. symbolika středu a 3. rituály a profánní

---

<sup>10</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, op. cit., s. 246.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 276–277.

<sup>12</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla VIII. Hrdina a archetyp matky*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009, s. 310.

<sup>13</sup> ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. 1. vyd. Praha : ISE, 1993, s. 13.

úkony. Nebeskými archetypy jsou např. chrám či města, jelikož měly božský pravzor. Vše ale nebeský prototyp nemá, např. pustiny, neobdělané kraje či neznámá moře, která představují chaos. Osídlením takového místa však dochází k přeměně chaosu v kosmos, neboť tento akt opakuje akt stvoření.<sup>14</sup> Symbolickým středem může být posvátná hora (Tábor, Golgotha, Garizim), na níž se stýkají nebe se zemí, chrám nebo palác nacházející se na posvátné hoře, tedy ve středu (Babylon čili Báb-iláni, tj. brána bohů), anebo posvátné město či chrám jako místo setkání nebe, země a pekla (Jeruzalém a Chrám).<sup>15</sup> Cesta ke středu je obtížná, ať již jde o hrdinské výpravy, bloudění v labyrintu, nebo cestu k sobě, ke středu své bytosti. Taková cesta je rituálem přechodu od profánního k posvátnému a dosažení středu znamená iniciaci, posvěcení. „Cesta je příkrá a plná nebezpečí, protože představuje ve skutečnosti obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti, od smrti k životu, od člověka k božství.“<sup>16</sup> Rovněž každý rituál je archetypem, jelikož má svůj božský vzor. Archaický svět v podstatě nezná profánní činnosti, každá činnost, která má určitý smysl, se podílí na posvátném. Z těchto archetypů se v Schulzových povídkách i Grossmanově románu odráží nejzřetelněji archetyp středu (viz zde kap. III.3 Mytizace prostoru čili Centrum versus periferie) a hrdinova iniciační pouť ke středu jako výraz přechodu od profánního k sakrálnímu (viz zde kap. III.2 Inicie).

Mytický čas je podle Eliadeho časem cyklickým založeným na periodické regeneraci, tzn. na opakování kosmogonického aktu, a sice prostřednictvím dvou skupin periodických obřadů: 1. každoroční vyhánění démonů, nemocí a hříchů a 2. oslavy Nového roku. Akt stvoření opakují některé primitivní národy rovněž při nastolování náčelníka, při špatné úrodě anebo při léčebných rituálech, které doprovází recitace kosmogonického mýtu a někde i recitace mýtu o původu. „Regenerační rity, ať už kolektivní[,] nebo individuální, periodické[,] nebo jednorázové, mají ve své struktuře a smyslu vždy prvek regenerace opakováním archetypového aktu, většinou aktu kosmogonického.“<sup>17</sup> Cyklické koncepci času odpovídají i archaické apokalypsy, protože „potopa nebo záplava učiní konec hříšnému a vyčerpanému lidstvu a nově regenerované lidstvo se zrodí obyčejně z mytického „předka“, který se zachránil před katastrofou,

---

<sup>14</sup> Více viz ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*, op. cit., s. 13.

<sup>15</sup> Více viz tamtéž, s. 14–17.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 59.

nebo z nějakého lunárního zvířete“<sup>18</sup>. Cyklické katastrofy tedy nebyly chápány jako tragické, jelikož byly obdařeny smyslem a nebyly nikdy definitivní.

Archaický člověk tedy opakováním archetypálních gest v konkrétních situacích trval na cykličnosti času, a vzdoroval tak času lineárnímu. „...touha člověka v tradičních společnostech po odmítnutí historie a uzavření se do nekonečného opakování archetypů (...) svědčí o jeho žití po reálném a jeho hrůze, že bude zavalen bezvýznamností profánní existence a tím sám sebe „ztratí“.“<sup>19</sup> Změnu ve vnímání času znamenal židovský monoteismus, neboť Bůh již nebyl orientálním božstvem tvořícím archetypální gesta, ale osobností zasahující do dějin, trestající svůj národ za hříchy katastrofami.<sup>20</sup> Změnu času cyklického na lineární dovršil mesianismus, a sice opakováním starého dramatu o utrpení krále (Mesiáše), ovšem nikoli každoročně, ale přeneseno do budoucnosti a mesiášského času. Specifickému pojetí „mesiášského času“ u Schulze a Grossmana je věnována kap. III.5 Mytizace času čili Mýtus začátku a mýtus konce.

Lineární koncepce byla ale záležitostí náboženských elit, zatímco lidové vrstvy stále upřednostňovaly cyklickou koncepci času.<sup>21</sup> Tak vedle sebe po určitou dobu koexistovaly mýtus a dějiny, pojetí času cyklického a lineárního, než převážily historismus a lineárnost. Literatura 20. století však s sebou přinesla oživení teorie cyklů a nostalgii po mýtu.

## **I.6 Jeleazar Moisejevič Meletinskij – *Poetika mýtu***

Ruský folklorista a literární historik J. M. Meletinskij se věnoval mytologické problematice ve svém díle *Poetika mýtu* (1976). Jeho poznatky o smyslu mýtu a funkci mytického prostoru a času se do značné míry shodují s teoriemi Cassirerovými a Eliadovými, proto si dovolueme věnovat se zde pouze jeho pojetí mytických postav.

Meletinskij nazývá hrdiny mýtu prapředky, demiurgy či kulturními hrdiny. Jsou to žijící hrdinové působící v mytickém čase, jimž jsou připisovány akty prvního stvoření. „Prvopredok-demiurg – kulurny hrdina (...) je najmä v archaických mytológiách mytologická postava par excellence, typologicky prísne zodpovedajúca

---

<sup>18</sup> ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*, op. cit., s. 60.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>20</sup> Více viz tamtéž, s. 70.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 71–72.

predstave o mýtickom čase prvého tvorenia a formujúca kolektív – nositeľa mytologických tradícií – ako celok.<sup>22</sup> V rámci této charakteristiky Meletinskij vyděluje ještě typ tzv. mytologického šibala-nezbedníka (trickster), jemuž se připisují různé kulturní činy. „...stojí na hranici mezi sakrálnym a nesakrálnym a chápe sa nie ako boh, ale jako hrdina obdarený neobyčajnou magickou silou (*mana*) a múdrosťou (prešibanosťou). (...) Aby dosiahol svoj cieľ, uchyluje sa (...) často k šikovným trikom...“<sup>23</sup> Neodmyslitelnou součástí mýtu je putování hrdiny jako jeho životní zkouška, která má iniciační charakter. V souvislosti s iniciací je běžné poukázání na hrdinův zvýšený erotismus jakožto znak jeho síly a dosažené zralosti.<sup>24</sup> Rovněž Meletinskij hovoří o přechodových či iniciačních rituálech, jejichž součástí je smrt a znovuzrození hrdiny jako symbol obnovy.

Meletinskij se také obsáhle věnuje tematice mytizace v románu 20. století, které s sebou přineslo oživení mýtu jako umělecký princip i jako životní filozofii. Dokladem této obnovené inklinace k mýtům jsou ostatně jak Schulzovy povídky, tak Grossmanův román, pohybující se na hranici mezi mýtem a skutečností (viz zde kap. II. Bruno Schulz a David Grossman čili Mytizace skutečnosti jako životní filozofie i umělecký princip). Příčinou návratu mytologických témat je podle Meletinského odhalení neměnných, odvěkých principů. „Mytologizmus so sebou priniesol možnosť dostať sa za sociálno-historický a priestorový rámeč.“<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> MELETINSKIJ, J. M. *Poetika mýtu*, op. cit., s. 225.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 216.

<sup>24</sup> Více viz tamtéž, s. 264.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 339.

## II. Bruno Schulz a David Grossman čili Mytizace skutečnosti jako životní filozofie i umělecký princip

Mytizací skutečnosti je prosáknuto celé Schulzovo dílo, o čemž svědčí i jeho stejnojmenný programový esej *Mytizace skutečnosti (Mityzacja rzeczywistości)*, uveřejněný poprvé roku 1936 v časopise *Studio*. V něm představil Schulz literaturu, jejíž základní jednotkou je slovo a nejdokonalejší formou poezie, jako integrální součást odvěké mytologie.

Každý fragment skutečnosti existuje díky tomu, že se podílí na jistém univerzálním smyslu. Staré kosmogonie to vyjadřovaly sentencí, že na počátku bylo slovo. (...) Pojmenovat něco – znamená zapojit to do jakéhosi univerzálního smyslu. (...) Slovo v dnešním běžném významu je již pouhým fragmentem, rudimentem jakési dávné všeobjímající, integrální mytologie.<sup>26</sup>

Veškeré naše myšlenky jsou tedy podle Schulze pouze přeměněnou a okleštěnou mytologií, neboť literatura usiluje o rekonstrukci mýtů o světě.

Mytizování světa není ukončeno. Onen proces byl pouze přibrzděn rozvojem vědy, vytlačen do vedlejšího řečiště, kde žije nechápaje svůj vlastní smysl. Ale ani věda není ničím jiným než vytvářením mýtu o světě, neboť mýtus leží v samých základech a mimo mýtus není možné vůbec vykročit.<sup>27</sup>

Schulzův esej zřetelně naznačuje to, co autor plně rozvinul ve svém povídkovém díle, a sice fakt, že mytizace skutečnosti se mu stala tvůrčím programem odrážejícím jeho životní filozofii.

---

<sup>26</sup> „Každý fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. (...) Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. (...) Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudimentem jakiejś dawnej wszechobjmującej, integralnej mitologii.“ SCHULZ, B. *Mityzacja rzeczywistości* [online]. [cit. 2013-27-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm>>.

<sup>27</sup> „Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu. Ale i wiedza nie jest niczym innym, jak budowaniem mitu o świecie, gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść.“ SCHULZ, B. *Mityzacja rzeczywistości* [online]. [cit. 2013-27-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm>>.



Naproti tomu v Grossmanově případě nevíme o žádném programovém mytologickém konceptu, který by se odrážel v celém jeho díle. Ve svém článku *Čelit bestii (Confronting the beast)* pro časopis *The Guardian* vysvětluje David Grossman genezi románu *Viz LÁSKA* dvěma důvody. Tím prvním je osobní i všeobecná deziluze, vystřízlivění z pocitu rodinného i židovského národního bezpečí, jež s sebou přinesl jeruzalémský proces s Adolfem Eichmannem.

Co jsme možná ztratili, to byla iluze o ochranné síle našich rodičů, kteří nás ochrání před hrůzami života. Nebo jsme možná ztratili víru v to, že my, Židé, budeme někdy moci žít plný, bezpečný život. A možná jsme především cítili ztrátu přirozené, dětské víry – víry v člověka, v laskavost, v jeho soucit.<sup>28</sup>

Druhou příčinou vzniku románu byla fascinace dílem a životním příběhem Bruna Schulze. Zásadním impulsem k přemýšlení o holocaustu i o způsobu, jakým toto téma literárně uchopit, se Grossmanovi stalo vyprávění o Schulzově násilné smrti. Ve svém článku *Čelit bestii (Confronting the beast)* uvádí verzi, kterou slyšel poprvé a podle níž důstojník drohobyčského gestapa Karl Günther zastřelil Bruna Schulze jakožto „chráněného Žida“ svého rivala Felixe Landaua. Poté údajně následovala Landauova pomsta na Güntherově „chráněném Židovi“ zubaři Löwovi. Přední schulzovský badatel Jerzy Ficowski uvádí v *Oblastech velké hereze a okolí (Regiony wielkiej herezji i okolicy)* verzi opačnou, jež však nic nemění na podstatě oné události.

Zesnul zastřelen na ulici svého města kolem poledne, v den plánovaného útěku, 19. listopadu 1942, v tzv. černý čtvrtek, v době „divoké akce“ gestapa. (...) Nedlouho předtím Landau zastřelil Löwa, zubaře z Drohobyče, který byl otrokem a chráněncem gestapáka Günthera. Mezi Güntherem a Landauem existovala už delší dobu silná rivalita a animozita. Zabití Löwa přimělo Günthera k aktu pomsty na jeho protivníkově. Scharführer Karl Günther hledal Schulze, aby ho zabil. Využil čtvrteční akce. A zastřelil Schulze na rohu ulic Czackého

---

<sup>28</sup> „Perhaps what we lost was the illusion of our parent’s power to protect us from the terrors of life. Or perhaps we lost our faith in the possibility that we, the Jews, would ever live a complete, secure life. And perhaps, above all, we felt the loss of the natural, childlike faith – faith in man, in his kindness, in his compassion.“ GROSSMAN, D. *Confronting the beast*. *The Guardian* [online]. 15. září 2007. [cit. 2013-27-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2>>.

a Mickiewiczze. (...) Podle svědectví několika Drohobyčanů Günther potkaje Landaua měl říci triumfálním hlasem: „Zabils mého Žida – já jsem zabil tvého.“<sup>29</sup>

Grossman připouští, že historka o Schulzově násilné smrti, jak ji slyšel poprvé, může být nepřesná a vykonstruovaná Schulzovými obdivovateli z celého světa, v zásadě je však ironickou pravdou o setkání individuálního a masového.

Slyšel jsem ten příběh krátce poté, co jsem poprvé dočetl Schulzovy povídky. Vzpomínám si, že jsem zavřel knihu, vyšel z domu a procházel se několik hodin jako v mlhách. Byl jsem v takovém stavu, že jsem v podstatě nechtěl žít. Nechtěl jsem žít ve světě, kde byly možné takové věci. A takoví lidé. A takový způsob myšlení. Ve světě, jehož jazyk umožňuje takové zrudnosti jako větu: „Zabil jsem tvého žida.“ „Výborně, teď já zabiju tvého.“<sup>30</sup>

V Grossmanově případě tedy nemáme před sebou ucelenou mytologickou koncepci jako odraz autorovy životní filozofie. Můžeme proto předpokládat spíše mytizaci skutečnosti na rovině Schulzovy biografie a využití jednotlivých mytologických motivů a archetypů jakožto uměleckého principu, takových, které jsou vlastní rovněž Schulzovým povídkám.

---

<sup>29</sup> „Zginął zastrzelony na ulicy swego miasta około południa, w dniu zaplanowanej ucieczki, 19 listopada 1942 roku, w tzw. czarny czwartek, w czasie „dzikiej akcji” gestapo. (...) Niedługo przedtem Landau zastrzelił Löwa, dentystę z Drohobycza, który był niewolnikiem i protegowanym gestapowca Günthera. Między Güntherem a Landauem trwała już od dawna ostra rywalizacja i animozja. Zabicie Löwa skłoniła Günthera do wywarcia zemsty na swym antagoniście. Scharführer Karl Günther odgrażał się, szukał Schulza, aby go zabić. Skorzystał z czwartkowej akcji. I zastrzelił Schulza przy zabiegu ulic Czackiego i Mickiewicza. (...) Według ralicji kilku drohobyczan Günther, spotkawszy Landaua, miał powiedzieć z triumfem w głosie: „Zabiłeś mojego Żyda – ja zabiłem twojego”.“ FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Wydanie 4, poprawione i poszerzone. Sejny : Pogranicze, 2002, s. 101–102. Srov. verzi takřka shodnou s verzi Ficowského: BUDZYŃSKI, W. *Schulz pod kluczem*. Wydanie 1. Warszawa : Bertelsmann Media Sp., 2001, s. 18.

<sup>30</sup> „I learned of this tale soon after I had finished reading Schulz’s stories for the first time. I remember that I closed the book, left my house, and walken around for several hours as if in a fog. My state was such that, quite simply, I did not wish to live. I did not wish to live in a world where such things were possible. And such people. And such a way of thinking. A world in which a language that enables such monstrosities as that sentence was possible. "I killed your Jew." "Very well, now I will kill your Jew.”“ GROSSMAN, D. Confronting the beast. *The Guardian* [online]. 15. září 2007. [cit. 2013-27-03]. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2>>.

### III. Schulzovské aluze v románu Davida Grossmana *Viz LÁSKA*

Bruno Schulz byl umělcem provincie, která ho zrodila a již ve svých povídkách zmytizoval. Svět jeho povídek je částečně autobiografický, ovšem značně zmytizovaný svět polsko-židovského maloměsta Drohobyče, představeného prizmatem přecitlivělého dítěte, vypravěče Josefa, Schulzova alter ega. Předobrazem mu byl rodný dům s obchodem na náměstí, jenž v Schulzově spisovatelské představivosti nabývá magických rozměrů, pln tajemství a nekonečné poezie. Je to svět zabydlený dvěma různorodými typy postav – na jedné straně běžnými postavami, na straně druhé lidmi z okraje společnosti, mrzáky, blázny, snílky, bezdomovci a ztroskotanými existencemi. Kdesi mezi těmito dvěma břehy osciluje magická postava otce Jakuba, jenž je ústřední postavou schulzovského mýtu. Jakub, kupec střížním zbožním, kupec starého typu, zosobňující omamně vonící a barevný svět skořicových krámů, svět židovské tradice, morálky a konzervatismu, bojuje proti expandujícímu novodobému světu Krokodýlí ulice, světu pseudoamerikanismu, komerce, korupce, hříchu, pozlátka a morálního úpadku, jemuž nakonec podléhá. Odrazem otcovy morální prohry je jeho postupné mizení, ubývání, stahování z vlastní fyzické existence, jež se projevuje jeho četnými metamorfózami i nemocí, vedoucími ke smrti. Jakubův dospělý syn Josef se vydává do „sanatoria na věčnosti“, symbolizujícího onen svět, aby popřel neodvratné plynutí času a vrátil otce do života.

Schulzovy umělecké geniality jsou si dnes vědomi jak literární kritici, tak spisovatelé navazující na jeho odkaz, a to bez ohledu na hranice států. V Izraeli napomohla znalosti Schulzova díla dvě hebrejská vydání jeho povídek v překladu Uriho Orleva, Jorama Bronovského a Ráchel Kleinman z let 1979 a 1986, zahrnující knihy *Skořicové krámy*, *Sanatorium Na věčnosti* a povídku *Kometa* z autorovy pozůstalosti. Již zesnulý redaktor literární přílohy deníku *Ha-arec* Benjamin Tamuz označil dokonce Schulze za „nejoriginálnějšího spisovatele na světě“.<sup>31</sup> Shalom Lindenbaum hovoří o tom, že Schulz se stal v Izraeli „komerčním mýtem“.<sup>32</sup> O Schulzův věhlas v Izraeli se

---

<sup>31</sup> „Schulz to najoryginalniejszy pisarz na świecie. Gdzie ty masz dzisiaj takich pisarzy.“ Magia Brunona Schulza. Z prof. Shalomem Lindenbaumem z Uniwersytetu Bar-Ilan w Ramat Gan w Izraelu rozmawia Aleksander Fiut. *Dekada Literacka* [online], 1993, nr 20/80. Dostupné z WWW: <<http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=2999>>.

<sup>32</sup> Tamtéž.

postarala roku 1990 rozsáhlá jeruzalémská výstava 125 jeho kreseb, knih, fotografií a rukopisů v Izraelském muzeu. Mezinárodní rozruch pak vzbudila kauza Schulzových nástěnných fresek, vytvořených na Landauovu objednávku na motivy germánských bájí v dětském pokoji jeho syna a ve spíži a vyvezených na jaře 2001 z Landauovy vily v Drohobyči pracovníky izraelského památníku Jad vašem za tichého souhlasu drohobyčských radních a sumu 100 dolarů za ponechání izraelské návštěvy ve vile o samotě. Stát Izrael označoval vyvezení fresek za legální, neboť prý k němu došlo se souhlasem, zatímco vládní představitelé Polska a Ukrajiny, na jejímž území se dnes Drohobyč nachází, označovali jejich odvezení za krádež a žádali jejich navrácení na původní místo.<sup>33</sup> Po letech sporů dospěly Jad vašem a ukrajinská vláda v únoru 2008 k dohodě, že Schulzovy fresky jsou kulturním dědictvím Ukrajiny, ale muzeum Jad vašem je smí držet po neomezenou dobu, tudíž jsou dnes součástí expozice muzea přístupnou široké veřejnosti.

A konečně se o Schulzovu popularizaci v Izraeli zasloužil rovněž Grossmanův román *Viz LÁSKA* (1986), v jehož druhé části *Bruno* složil David Grossman tomuto géniovi výstižnou poklonu.

Bruno Schulz. Geniální architekt jedinečného jazykového bytí, tajemství jehož velkého kouzla spočívá v jeho plodnosti, v jeho bohatství, téměř až zahrňujícím přílišnou šťávou slov. Bruno, který dokázal všechno říct deseti různými způsoby, přičemž všechny byly přesné jako střelka kompasu. Don Juan bavící se jazykem s nespoutanou, skoro nemravnou vášní, nejobdivnější cestovatel po místopisu jazyka...<sup>34</sup>

Román *Viz LÁSKA* je rozčleněn do čtyř relativně samostatných částí, provázaných společnými postavami a opakujícími se motivy. První část *Momik* je příběhem židovského chlapce Šloma čili Momika, vyrůstajícího v jeruzalémské čtvrti Bejt Mazmil takřka výhradně v okolí lidí přeživších holocaust a pocházejících z Polska. Neobyčejně vnímavý Momik se vytrvale snaží pochopit narážky dospělých

---

<sup>33</sup> Více viz FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 475–484. Srov. izraelský postoj ke kauze Schulzových fresek: 7. [המקוון]. קשתות גנוב. שולץ הקצת גנוב. שי, א. שולץ הקצת גנוב. קשתות [המקוון]. 7. יוני 2007 / Šaj, E. Šulc ha-kcat ganuv. *Kšatot* [online]. 7. června 2007. Dostupné z WWW: <<http://keshatot.org.il/Index.asp?ArticleID=962&CategoryID=92&Page=3>> a נערים יהודים לומדים, א. נערים יהודים לומדים / Papar, A. Na'arim jehudim lomdim al-Bruno Šulc ve-tarbut chilonit. *Ha-arec* [online]. 7. dubna 2008. Dostupné z WWW: <<http://www.haaretz.co.il/misc/2.444/1.1316596>>.

<sup>34</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 242–243.

na tabuizované téma holocaustu, jež je všechny tíživě spojuje, na nacistickou bestii, která se může stát z každého, a na tajemnou zemi TAM, která v jeho představitosti nabývá mytických rozměrů. Momik věří, že pochopením toho, co všechny jeho blízké trýzní, je zachránit a vrátit do života. Proto vede potají svůj boj s nacistickou bestii, který se mu postupně vymyká z rukou.

Druhá část *Bruno* je jednoznačným odkazem na osobnost Bruna Schulze, jehož dílem a životním osudem je dospělý Momik, začínající spisovatel, přímo posedlý. V touze pochopit minulost tak zvrhlou a absurdní, jakou holocaust je, a vykoupit jednu lidskou duši, která se stala jeho obětí, se vydává do komunistické Varšavy, získává zvláštní doporučení významných schulzovských badatelů k odcestování do malé vsi Narwie poblíž Gdaňsku, aby sem nechal milovaného Schulze proti proudu času přicestovat, vstoupit do moře a posléze se změnit v lososa a splynout s mořem. Dialog, který vede Momik s mořem u Gdaňsku i mořem v Tel Avivu, se prolíná s jeho bouřlivými rozhovory s milenkou Ajalou o holocaustu.

Třetí část *Wasserman* nese jméno po Momikově dědečkovi Anšelu Wassermanovi z první části, který byl katalyzátorem děje. Nyní Momik vypráví příběh dědečka, spisovatele povídek pro mládež *Děti srdce*, z nichž Momik objevil na půdě malý fragment a které sehraji zásadní roli v dědečkově přežití. Anšel Wasserman, který neumí v koncentračním táboře zemřít, se stává „chráněným Židem“ velitele tábora Neigla, musí mu však každou noc jako Šeherezáda vyprávět pokračování příběhů *Děti srdce*, které si Neigl pamatuje ze svého dětství a které miloval. Ty se stanou Wassermanovi zásadní zbraní v jeho boji, jehož cílem je vyprávěním nakazit Neigla soucitem a lidskostí, v boji lidské individuality s masovým vyvražďováním.

A konečně čtvrtá část *Úplná encyklopedie Kazikova života* má encyklopedický charakter a je volným dovyprávěním příběhu *Děti srdce*, které ve varšavské zoo bojují proti nacistickému režimu.

Román svým názvem *Viz LÁSKA* odkazuje právě k heslovitému charakteru poslední části. Čtyři části románu jsou čtyřmi možnými úhly pohledu na komplikované a mnohvrstevnaté téma holocaustu. S ohledem na čtyřdílnost románu můžeme za klíčová považovat čtyři slova – násilí, láska, jazyk a paměť.<sup>35</sup> „Stejně jako se Momik v první části odcizuje nedostatkem paměti o zemi TAM, tak Kazik trpí nedostatkem

---

<sup>35</sup> „Four words to describe the novel: violence, love, language, memory.“ Více viz David Grossman: See Under: Love. *Waggish* [online]. 30. srpna 2005. [cit. 2013-01-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.waggish.org/2005/david-grossman-see-under-love/>>.

povědomí o válce. Prostřední dvě části zase postupně ukazují jazyk jako neoddělitelné pojítko lásky a násilí.<sup>36</sup> Násilí, stejně jako láska mají totiž paměť, která se udržuje skrze jazyk, jímž se o nich vypráví, neboť je to jazyk, jímž spisovatel bojuje proti násilí s umanutou vírou v konečné vítězství lásky.

---

<sup>36</sup> „In the same way that Momik, in the first section, is alienated by his lack of memory of “Over There,” Kazik suffers in his lack of knowledge of war. The middle two sections, in turn, show language to be, inseparably, an equal conduit for love and violence.“ David Grossman: See Under: Love. *Waggish* [online]. 30. srpna 2005. [cit. 2013-01-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.waggish.org/2005/david-grossman-see-under-love/>>.

### III.1 Mytizace postav čili Sakrální versus profánní

Schulzovy povídky jako by byly zabydleny dvěma typy postav, jejichž světy jsou kontrastní a nekonečně vzdálené, a sice běžnými lidmi, kteří jsou metaforou prozaičnosti každodenního života, a lidmi fyzicky či duševně postiženými, mrzáky, bezdomovci, tuláky, zloději, výtržníky a blázny čili lidmi z periferie společnosti, kteří jsou zosobněním ryzí poezie. Svět schulzovských postav, založený na odvěkých archetypálních vzorcích, jak je definoval již Cassirer, tak zároveň neustále osciluje mezi prózou a poezií, mezi profánností a posvátností, jejichž kontrast vytyčují jako stěžejní mytický princip jak Cassirer<sup>37</sup>, tak i Eliade<sup>38</sup> či Meletinskij<sup>39</sup>.

Nejzřetelnější schulzovský vliv v Grossmanově románu můžeme najít v inspiraci postavami. I u Grossmana můžeme totiž hovořit o běžných postavách a o podivínech, bláznech a ztracených existencích z okraje společnosti, o postavách profánních a sakrálních, o podobné vypravěčské perspektivě a především o archetypálních postavách, které nejlépe odpovídají jungovské typologii<sup>40</sup>. Nejde přitom o postavy, které by byly jen a pouze schulzovské, nýbrž o obecné typy postav, které se vyskytují také v Grossmanově románu, doplněny často intertextuálními aluzemi na postavy Schulzovy.

#### III.1.1 Schulzovy profánní postavy

Schulzův svět běžných obyvatel štetlu je založen na archetypálním protikladu mužského a ženského principu. Do popředí přitom vystupuje trojúhelník otec-matka-syn, příp. otec-matka-Adéla.<sup>41</sup>

Mužský svět je duchovní, tvořivý, plný fantazie, poezie a barev, zatímco ženský svět charakterizují materiálnost, lenivost, ospalost, bezvládí, smyslovost, jedním slovem přizemnost. Zosobněním mužského světa je otec Jakub, židovský kupec střížním zbožím, který vlastní v přízemí rodinného domu na náměstí obchod s látkami. Schulz mu vtiskl svou fyziognomii i povahu, Jakub je drobný, hubený a nemocný, srší

<sup>37</sup> Viz kap. I.3 Ernst Cassirer – *Mytické myšlení*, především pozn. 3, 4 a 6.

<sup>38</sup> Viz kap. I.5 Mircea Eliade – *Mýtus o věčném návratu*, především pozn. 21.

<sup>39</sup> Viz kap. I.6 Jeleazar Moisejevič Meletinskij – *Poetika mýtu*.

<sup>40</sup> Viz kap. I.4 Carl Gustav Jung – *Archetypy a nevědomí*.

<sup>41</sup> Jak jsme již viděli, na důležitost triády otce, matky a syna, která je zdrojem veškerého teoretického chápání a poznání skutečnosti, poukázal Ernst Cassirer v *Mytickém myšlení*. Viz pozn. 6.

obrazotvorností, důvtipem a inteligencí, zatímco druhou půlku charakteru zdědil po svém biblickém jmenovci. Otec je představitelem starého poctivého solidního kupeckého světa, dědicem tradice a patriarchálního řádu, který se však zdá být posláním nad jeho síly. „Byl poslední svého rodu, byl Atlasem, na jehož bedrech ležela tíha veliké závěti.“<sup>42</sup> Balancuje na tenké hraně zmítán mezi svými rodinnými a obchodními povinnostmi a tvůrčí imaginací, puzením umělce, mága a demiurga, mezi profánností a posvátností. Je zároveň židovským patriarchou přirovnáván na mnoha místech k Mojžíšovi a jeho obchod k zemi zaslíbené, zároveň i snílkem, podivínem a intelektuálem, jenž se po nocích pře se svým Hospodinem jako Jób. Na tuto otcovu dvojedinost a rozpolcenost poukazuje Grossman v druhé románové části *Bruno*.

Dole v přízemí byl rodinný soukenický krámk Henrietta, pojmenovaný na počest jeho maminky, nepřilíš obratně vedený Brunovým otcem Jakubem Schulzem. Ten jeho otec! Skrytý básník, umíněný člověk, osamoceně bojující s pevností nudy. Odvážný badatel, zkoumající proměnlivé bytí, který se silou vůle a vize dokázal proměnit v ptáka, ve švába, v kraba, jeho otec, věčně mrtvý i živý zároveň...<sup>43</sup>

Tento podvojný život je však dlouhodobě neudržitelný, a tak ruku v ruce s neschopností konkurovat ďábelskému světu Krokodýlí ulice upadá rodinný obchod, otec se stahuje ze své fyzické existence a podléhá svým neobvyklým zálibám a experimentům, např. vášni pro ptáky, již holduje v podkroví domu. Ptačí království však není jediným otcovým experimentem. V povídce *Kometa* zredukuje otec osobnost strýce Edvarda na podstatu jeho existence, čímž ho změní v elektrický zvonek. V *Traktátu o manekýnech* pak vyhlašuje Jakub konec Božího monopolu na stvoření a program „druhotné demiurgie“, neboť klasické metody stvoření náležejí Bohu, ale člověku „zůstávají jisté ilegální metody, celý bezpočet metod heretických a hříšných“<sup>44</sup>. Stvoří nový typ člověka-manekýna z rodu umělých golemů k obrazu svému. Jeho traktát o manekýnech a druhotné demiurgii je přitom určen převážně ženskému publiku, služebné Adéle a švadlenkám Poldě a Pavlíně, které zosobňují ženský archetyp, tedy sexualitu a přízemnost, neboť nejsou s to pochopit vyšší duchovní

---

<sup>42</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*. Praha : Odeon, 1988, s. 295.

<sup>43</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 127.

<sup>44</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 46.



sféru, v níž se charismatický otec pohybuje a která svou magičností přitahuje a pohlcuje jeho syna Josefa.

Je pozoruhodné, že při styku s tím neobyčejným člověkem se všechny věci jaksi vracely ke kořeni svého bytí, přetvářely svou podobu až k metafyzickému jádru a vracely se do jisté míry ke své prvotní ideji, aby se jí v tomto bodě zpronevěřily a přechýlily se do oněch pochybných, riskantních a dvojsmyslných oblastí, které zde nazveme krátce oblastmi velké hereze. Náš herezarcha krácel mezi věcmi jako magnetizér a infikoval je a sváděl svým nebezpečným kouzlem.<sup>45</sup>

Součástí duchovního, mužského světa je i vypravěč Josef, jehož přecitlivělými dětskými očima, plnými pochopení pro otcovu jedinečnost, fantazii a démoničnost, povídky vnímáme. Je to otec, který malého chlapce zasvěcuje do duchovních tajemství a umění vidět život jako poezii. Právě v otcově pracovně a v jeho přítomnosti se malý Josef seznamuje s tajemnou Knihou, onou knihou knih, zdrojem osvětlení, která se mu ztratí a kterou nepřestává hledat. Tato iniciace pokračuje Josefovou tvůrčí extází, během níž horečnatě maluje svou vlastní vizi stvoření světa. Josef není charakterizován přímo, ale skrze své vyprávění, skrze okouzlení a hravost, s níž je schopen vidět svět jako něco zázračného a neopakovatelného. Dospívajícího Josefa pak charakterizují jeho činy, především jeho revoluční sen o záchraně „ztracené princezny“ Bianky, svého erotického idolu.

Druhou část archetypálního vzorce tvoří matka jako zosobnění ženského principu. Matka je milující, konejšivá a laskavá, nerozumí však duchovnímu světu svého muže a syna, je praktická až přízemní.

To bylo velmi dávno. Matka tam tehdy ještě nebyla. Trávil jsem dny o samotě s otcem v našem pokoji, který byl veliký jako svět. (...) Rád jsem stával mezi otcovými nohama a objímal je z obou stran jako sloupy. (...) otec pouštěl do duhového prostoru mýdlové bubliny z dlouhého stébla, aby mě pobavil. Narážely na stěny, praskaly a zanechávaly ve vzduchu své barvy.

Potom přišla matka a ta raná, jasná idyla skončila. Matka mě svedla svým laskáním a já zapomněl na otce. Můj život se ubíral novým, odlišným směrem, bez svátků a bez zázraků...<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 44.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 142–143.

Zatímco otec je „na svátky“, matka je „na každý den“, otec je představitelem psychického, duchovního, intelektuálního, individuálního, tvůrčího a svátečního, zatímco matka je zosobněním fyzického, všedního, rutinního a každodenního. Biblická jména otce a syna – Jakub a Josef – fungují jako nomen omen, zvláštností matky je její bezejmennost, která jako by ukazovala na absenci jejího kulturního kódu. Matka dokonce ani nevládne nad vlastní domácností, která se stala svrchovaným polem působnosti služebné Adély. Pouze dvakrát projeví určité pochopení vůči duchovnímu světu svého manžela a syna. Poprvé, když malý Josef v tvůrčí extázi maluje svou vizi stvoření a matka mu s pochopením nosí další a další papíry. Podruhé pak příklonem k manželovi, když se Jakub přidává k dobrovolným hasičům a matka ho spatří v brnění jako rytíře, jenž vytáhl do boje proti domině Adéle, uzurpující si moc rozhodovat v domě o důležitých věcech.

Srov. Schulzovu charakteristiku matky s aluzí na ni u Grossmana v části *Bruno*.

A taky maminka Henrietta. Ospalá, vlídná, oddaně pečující o Jakuba trpícího rakovinou, vizionáře, jemuž se obchody hroutily před bloudícíma, nevidomýma očima; matka byla vlastně upjata na Bruna, toho něžného hrdinu, pozdní kvítek jejich stáří. Na to přecitlivělé dítě, věčně bojující s nepřáteli, které ona nedokázala ani vytušit...<sup>47</sup>

Druhou archetypální ženskou postavou, doplňující druhý vztahový trojúhelník, je služebná Adéla, smyslná domina, u níž vystupuje do popředí především její sexuální aspekt, neobyčejná fyzická přitažlivost, jíž využívá k manipulaci s muži, především se zakomplexovaným otcem, proti němuž jsou namířeny všechny její činy. Redukci Adély na esenci erotičnosti zdůrazňuje ve své aluzi rovněž Grossman.

Ty její nohy. To její tělo. Ženský pach. Její hřeben a vlasy, roztroušené po celém domě. Adéla, která zahání chiméry otce Jakuba tím, že ho ohrožuje mrzkým vzrušením, Adéla, která se nosí v laciných blýskavých střevicích s vysokým podpatkem a na těch ozdobných podpatcích se natřásá coby ztělesněná provokace.<sup>48</sup>

Adéla přitahuje i ostatní muže, zlodějčička Šloma, kradoucího jako fetiš její střevíc, mrzáka Edíka, plížícího se noc co noc k oknům jejího pokoje, aby ji pozoroval

---

<sup>47</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 127.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 128.

polonahou ve spánku, ovládat se před ní nedokáží ani příručí z otcova obchodu. Adéla má sadistické sklony, podobna kudlance nábožné deptá a ničí všechny muže okolo.<sup>49</sup>

### III.1.2 Grossmanovy profánní postavy

*Momik*, první část Grossmanova románu *Viz LÁSKA*, je podobně jako Schulzovy povídky vyprávěna z perspektivy malého chlapce Šloma Neumana. Momik tvoří bezpochyby trojici s matkou a otcem, kterou můžeme najít již v Schulzových povídkách. Tento princip je však spíše obecně mytologický, nežli výhradně schulzovský, tím spíše, že u Grossmana nejsou otec a matka kontrastními archetypy mužského a ženského světa, duchovního a přízemního, tvůrčího a praktického, sakrálního a profánního, jako tomu bylo u Schulze, nýbrž jako by splývali v jednu bytost. Přesto Grossmanův román určitou mytizaci postav obsahuje, ta však odpovídá spíše jungovským archetypům, které můžeme do jisté míry nalézt i u Schulze, především archetyp dítěte a moudrého starce. Ty jsou vlastní oběma autorům.

V Schulzových povídkách naplňuje jungovský archetyp dítěte malý Josef, pozdní syn stárnoucích rodičů, jenž vyrůstá obklopen především dospělými, samotářský, melancholický a obdařený mimořádným talentem. Vypravěč Josef je přitom Schulzovým alter egem. Ostatně Bruna, Josefův literární předobraz, líčí Grossman jako charakteristické archetypální dítě.

... přecitlivělé dítě, věčně bojující s nepřáteli (...) Nemá kamarády. Ne že by nebyl dobrý žák, náš Bruno, naopak, všichni nad ním žasnou, zvláště učitel kreslení, Adolf Arendt. Už od šesti maluje s neobvyklou zralostí. Kdo to jen pochopí...? To měl najednou třeba období, kdy maloval drožky – rychlé bryčky se zdviženou střechou. (...) Pak začal malovat auta. Jako každé dítě, jenže ne tak, jak je malují děti. Potom koně. Běh. Neustále maloval pohyb. Ale ty kresby byly prosáklé stářím, smrtí a hořkostí.

Přátele tedy nemá. *Niedolega*, jak mu říkají mladí. Smolař.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Přelom 19. a 20. století, fin de siècle, s sebou přinesl posedlost veškerými odchylkami od ustálených zásad měšťáckého života, ať již to byla lesbická láska, homosexualita, sodomie, hermafroditismus, masochismus, nebo sadismus apod. Tento fenomén se v literatuře a umění projevuje motivem démonické ženy, např. u Witkacyho, nebo ženy-kudlanky, např. v Schulzových povídkách, ale ještě více v jeho grafickém cyklu *Modloslužebná kniha (Xięga Batwochwalca)*. Tyto dominy ztělesňují zlo přeжатé od svých mytických předchůdkyň Salome, Judity, Heleny, Herodiady aj. Více viz BUKWAŁT, M. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, s. 70–79.

<sup>50</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 127–128.

U Grossmana tomuto archetypu dokonale odpovídá Momik, neobyčejně chytrý, vnímavý až přecitlivělý, samotářský chlapec žijící poměrně izolovaně od svých vrstevníků jako jediné dítě v jejich ulici. Momik nese všechny atributy jungovského archetypu dítěte, které charakterizuje nevzhlednost, opuštěnost a neustálé nebezpečí.<sup>51</sup> „Bella mu říkala Benjamínek z naší uličky, ale ve skutečnosti tam byl Momik jediné dítě. Tak to bylo od doby, co tam v dětském kočárku přijel poprvé a sousedky se nad ním skláněly a radostně říkaly, oj, paní Neumanová, *vus far a mjauskejt*, ten je ale ošklivej...“<sup>52</sup> Označení Momika za ošklivého zde však není pojmenováním skutečnosti, nýbrž naopak plní funkci magické ochrany proti přivolávání neštěstí na dítě. Jana Pleskalová dokládá, že podobný postup je znám již z dávných dob u jmen, kdy jméno mělo magickou funkci jako ochrana proti moci démonů, např. úmyslně hanlivá jména měla odhánět od dítěte moc zlých sil zdůrazněním smyšlené negativní vlastnosti, ať již fyzické, či duševní.<sup>53</sup> Babička neustále připomíná Momikovu podobu s dědečkem Anšelem, svým bratrem, Momik je podle ní celý „malý Anšel, který byl vždycky z nich všech nejslabší, takže si kvůli němu dělali starosti, že nepřečká zimu, a pod postel mu dávali horké cihly, aby nezmrzl, (...) legrační pěšinku uprostřed hlavy, na vážných očích veliké brýle...“<sup>54</sup> Momik je neobyčejně inteligentní, opravdový „*alter kop*“ čili stará moudrá hlava<sup>55</sup>, dobře se učí, má jedinečnou paměť, zato je nevýslovně osamělý, nemá kamarády, jeho jediný pokus o spřátelení s novým spolužákem Alexem ztroskotá. Tuto moudrost starce v dětském těle ostatně Momik sdílí s malým Brunem, jak ho na základě jeho biografie charakterizuje Grossman ve stejnojmenné části *Bruno*, neboť „jeho matka Henrietta (...), ta mu taky pořád smutně říkala: „Ty myslíš jako stařec, Bruno, jako *alter kop*, a ne jako dítě. Kdyby tak Pánbůh dal a ty ses z toho šťastně dostal!““<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Více k opuštěnosti archetypálního dítěte viz JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, op. cit., s. 247–250.

<sup>52</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 40.

<sup>53</sup> Jako hlavní typy ochranného jména uvádí Pleskalová: 1. jména úmyslně hanlivá, která odpuzují demony zdůrazněním smyšlené negativní (duševní, fyzické) vlastnosti pojmenovávaného, 2. jména odvracející pozornost démonů od dětí předstíráním, že jsou nemilované, prodané, nevlastní, nalezené nebo že se nejedná o lidské bytosti, 3. výhružná jména, která demony zstrašují, 4. jména zajišťující pojmenovávaným ochranu, zdraví, bezpečnou budoucnost převzetím jména nebo apelativního označení ochránce, většinou významného předka a 5. nepravá jména označující pojmenovávaného jen obecně. Více viz PLESKALOVÁ, J. *Vývoj vlastních jmen osobních v českých zemích v letech 1000–2010*. Brno : Host a Masarykova univerzita, 2012, s. 13–15.

<sup>54</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 41.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 169.

Momikovi rodiče, kteří přežili holocaust a trpí nočními můrami a nejrůznějšími obsesemi týkajícími se jídla a bezpečí, mu místo lásky vštěpují umění přežít. Žijí izolovaní ve vnitřním světě všudypřítomného holocaustu, a tak si vytvářejí vlastní rituály k přežití, jimiž se snaží připravit Momika na nebezpečí jeho případného opakování. Vštěpují mu neustále, že se po příchodu domů musí zamknout, a to i na dolní zámek, a běžné jídlo se stává bojem o přežití.

Od tohoto okamžiku vlastně začíná nebezpečí. Tatínek a maminka usilovně jedí. Začnou se potit a potom jim začnou oči vystupovat z důlků. (...) jeho rodiče musí každý večer sníst spoustu jídla, aby byli silní. Jednou už se jim smrti utéct podařilo, a podruhé se jich už určitě nevzdá. (...) Maminka už je námahou celá červená. Krk jí není vidět, jak moc se jí pusa číní. Tatínkovi se na čele perlí pot. Oba čistí ty velké hrnce velkými kusy chleba a ty pak polykají. (...) Nakonec přijde chvíle, kdy tatínek položí vidličku stranou, dlouze si vzdychne, rozhlédne se kolem, jako by si teprve teď všiml, že je u sebe doma, že má dítě a že je tam nějaký dědeček. Bitva skončila. Získali další den.<sup>57</sup>

Momik má rovněž neobyčejné schopnosti, jimiž ohromuje spolužáky a které v případě archetypálního dítěte kontrastují s jeho nepatrností a osamoceností, jak zmiňuje Jung.

Ve všech mýtech o dítěti je nápadný paradox, že „dítě“ je na jedné straně bezmocné, je vydáno všanc nesmírným nepřátelům a stále mu hrozí záhuba, zatímco na druhé straně vládne silami daleko přesahujícími lidské měřítko. Tyto výpovědi úzce souvisí s psychologickým faktem, že „dítě“ je sice „nepatrné“, tj. nepoznané, „pouhé dítě“, ale zároveň božské.<sup>58</sup>

K Momikovým výjimečným schopnostem patří především umění spočítat rychle, kolik času v hodinách i minutách zbývá do určité události, uhodnout, kdy dostanou prověrku z počtů, kdy pojedou kolem školy kolona obrněných transportérů do Malchy anebo kdy se paní učitelce Netaové zhorší akné.

...Momik je skoro opravdový věštec, takový pohádkový kouzelník – dokáže třeba uhodnout, kdy je překvapí prověrkou z počtů, a opravdu, paní učitelka Alizová vejde do třídy

---

<sup>57</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 69–70.

<sup>58</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, op. cit., s. 250.

a řekne, schovejte si sešity do tašek a vezměte si kousek papíru, a děti se na Momika dívají celé ohromené, a tahle věštba byla ještě jednoduchá, protože už před třemi týdny, když šel tatínek na kontrolu se srdcem do nemocnice Bikur Cholim, měli takovou prověrku, a Momik bývá pokaždé drobet nervózní, když jde tatínek na tuhle kontrolu, proto si to zapamatoval, a taky příště, když tam tatínek šel, jim dali prověrku, takže pak už Momik dokázal uhodnout, že jim paní učitelka dá prověrku v pondělí za čtyři týdny, jenže ostatní děti nejsou vůbec s to něco takového pochopit, pro ně jsou čtyři týdny doba moc dlouhá na to, aby s ní počítaly, a doopravdy si myslí, že Momik čaruje. Ale kdo má vyzvědačský sešit a zapisuje si do něj všechno, co se stane, ten taky ví, že co se už jednou stalo, to se stane znovu, a tak Momik přivádí děti přímo k šílenství...<sup>59</sup>

Za největší umění však považuje Momik své vyzvědačství o zemi TAM, kterou všichni dospělí kolem něj ztratili. Snaží se pochopit, co se jim tam všem stalo, aby je mohl zachránit. „V téhle věci má spoustu práce a je jediný na světě, kdo to může udělat, protože jenom on může zachránit své rodiče před jejich strachem, před jejich mlčením, vzdechy a kletbou...“<sup>60</sup> Vše si zapisuje do sešitu a postupně si sestavuje album země TAM se všemi informacemi a obrázky. Pokouší se rozluštit vytetovaná čísla na pažích dospělých, která považuje za tajný kód, vytváří jejich číselné kombinace a pokouší se je pomocí židovské gematrie převést na písmena, aby pochopil jejich význam.

Tahle čísla ho doháněla málem k šílenství, protože nebyla napsána perem a nepouštěla ve vodě, ani když jste je naslinili. Momik, když myl dědečkovi ruce, vyzkoušel všechno, ale číslo tam zůstalo, a tak si Momik začal myslet, že tohle číslo možná nebylo napsáno zvenčí, ale zevnitř, a proto si byl ještě jistější, že uvnitř v dědečkovi doopravdy někdo je, a možná i uvnitř ostatních, a ti uvnitř že takhle volají o pomoc.<sup>61</sup>

Podobně jako si dospívající Josef interpretoval na základě Rudolfova alba známek svět habsbursko-uherské monarchie, který ho obklopoval, a mylně viděl v Biance ztracenou „princeznu“ a v jejím otci odsunutého dědice trůnu Maxmiliána, tak i Momik sestavuje album země TAM má pocit, že tatínek tam byl císařem a že on sám je dítětem daným na výchovu jinam a zachráněným. Oba příběhy jsou přitom aluzí na biblický příběh ztraceného Josefa a jeho bratrů.

---

<sup>59</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 28–29.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 30.

Jeho tatínek, který byl tehdy ještě císařem a bojovníkem commandos, tenkrát zavolal hlavního lovcího království a přidruženým hlasem mu přikázal, aby vzal dítě do lesa a nechal je tam napospas nebeským ptákům. Na všechny děti, co se tam narodily, byla uvalena kletba, tomuhle Momik ještě tak úplně nerozumí. Ale ten lovčí se nad ním našťěstí smiloval, potají ho u sebe vychovával a po letech se Momik jako neznámý mladík vrátil do zámku a rázem se tam stal tajným rádcem krále a královny a taky královským tlumočnickem, takže mohl zblízka, aniž o tom kdo věděl, dávat pozor na chudáka krále a na královnu, které zbavili moci; (...) Momik si není tak docela jist, že ty jeho fantazie jsou opravdu jen pouhé fantazie, a někdy, když je mu hodně zle, se může těšit tím, že myslí na to, jak se budou všichni radovat, až bude moct konečně rodičům prozradit, že to on je to dítě, které dali lovčímu – bude to jako Josef a jeho bratři.<sup>62</sup>

Momik usilovně pátrá po původu rodičovských traumat tak dlouho, až mu část skutečnosti v náznacích prozradí rodinná přítelkyně Bella a zbytek se pak Momik dozví, když potají jezdí do knihovny Lidového domu, kde čte postupně veškerou dostupnou literaturu o holocaustu. Tíživé mlčení rodičů i ostatních dospělých z jeho okolí však mezitím dovedlo Momika k určité dezinterpretaci o zemi TAM a o „nacistické bestii“, což vyústilo v zvrhlý pokus na zvířatech ve sklepě domu. Po zjištění skutečných událostí Momik pokus dobrovolně ukončuje. Jako archetypální dítě-spasitel tedy Momik selhal stejně jako Josef při své dezinterpretaci jara.

V Grossmanově románu se však kromě Momika a přímé aluze na malého Bruna vyskytují ještě další dvě postavy archetypálního dítěte, a sice Jariv, syn dospělého Momika, a Kazik, dítě nalezené stárnoucími Děťmi srdce. Rovněž Jariv se vymyká svým vrstevníkům, je nevzhledný, osamělý, bojácný. A stejně jako Momika vychovávali jeho rodiče v absenci lásky, místo níž ho naučili umění přežít, i dospělý Momik přenáší toto trauma na svého syna.

Je moc tlustý a má hrubý a ustrašený výraz. Když přijde mezi děti, je úplně bezmocný, jako tlustý holub mezi čilými vrabci. (...) Bojí se všeho. Musím s ním vylézt nahoru na skluzavku, protože z ní odmítá sjet sám. Slezu. Nechávám nahoře brečící děcko, které se bojí pohnout, aby nespadlo. (...) Pojd', ty zbabělče, řeknu nahlas s předstíraným klidem, zašlápnu cigaretu a lezu nahoru, abych ho snesl dolů. Když se jeho vlhká ústa přitisknou k mému krku a otřásají se tam zoufalým vzlykotem, cítím, jak se balvan dětského ponížení kyvadlovým

---

<sup>62</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 36–37.

pohybem přenáší z jeho srdce do mého a málem mě z toho žebříku shodí. Odpusť mi, dítě, říkám v duchu, odpusť mi všechno, buď moudřejší a trpělivější než já, protože já nemám sílu a nenaučili mě mít rád.<sup>63</sup>

A konečně i Kazik, jehož najde doktor Fried, člen družiny Děti srdce, hypotetický plod Friedovy lásky k Polce Paule, je naprosto atypickým dítětem. I on je nevzhledný, opuštěný, jelikož byl nalezen v lese, a má jednu „nadpřirozenou schopnost“ či spíše mimořádnou vadu. Kazik trpí progerií, dětskou formou tzv. Wernerova syndromu, tedy procesem zrychleného stárnutí spojeným s degenerací všech systémů, aterosklerózou, depresí a končícím rychlou smrtí provázenou utrpením. Kvůli této vadě se vyvíjí tak, že prožije celý svůj život během jediného dne. Tato vada dává moc Wassermanovi, který uvedl trpící dítě do příběhu právě proto, aby nacistu Neigla nakazil lidskostí a soucitem. Kazik, archetypální dítě, umožní Wassermanovi nejprve polidštit „nacistickou bestii“ a smrtí dítěte z milovaného příběhu nakonec dohnat Neigla až k sebevraždě. Nenaplní však naděje Děti srdce, které se k němu upínaly.

Máme tedy před sebou tři postavy archetypálního dítěte, z nichž dva – Momik a Kazik – nenaplnili svou funkci spasitele a ten poslední – bojácný Jariv – se od začátku ani nezdál být jejím příslibem. „Můžeme tedy říci, že v případě zmíněných dětských postav Grossman zachovává základní osnovu obvyklou v mýtech, ale přitom jako by obsah archetypu zcela negoval.“<sup>64</sup>

Archetyp moudrého starce zosobňuje v Schulzových povídkách otec Jakub. Ačkoli jde o otce malého chlapce, Jakub už je starší, nemocný muž. Ostatně sám Schulz ho na všech kresbách doprovázejících vlastní povídky, zobrazil jako starce s hustými vlasy, brýlemi a úctyhodnou bradkou. Na ilustraci k povídce *Mrtvá sezóna* (*Martwy sezon*) nazvané jednoduše *Otec* (*Ojciec*) pak Jakub získává další atributy archetypálního moudrého starce, neboť postava otce vznášejícího se pokojem ve chvíli jakéhosi mystického vytržení jednoznačně odkazuje k jeho magickým rysům. Otec se navíc pro Josefa stává učitelem, tím, kdo mu ukazuje životní cestu.<sup>65</sup> „Mág je synonymem moudrého starce, (...) proniká chaotické temnoty holého života. Je to ten, kdo přináší

---

<sup>63</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 218–220.

<sup>64</sup> VACEK, J. *Archetypy v díle Davida Grossmana* [online]. 1998. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://enricu.wordpress.com/webova-kavarna/archetypy-v-dile-davida-grossmana/>>.

<sup>65</sup> Srov. s jungovskými atributy moudrého starce – autoritativního člověka, mága, lékaře, kněze, učitele, profesora či dědečka, který je zosobněním moudrosti, životního smyslu a pro dítě či hrdinu se stává guruem. Viz kap. I.4 Carl Gustav Jung – *Archetypy a nevědomí*, především pozn. 15.



osvícení, učitel a mistr...“<sup>66</sup> Otec však v povídkách po celou dobu osciluje mezi mytizací a demytizací, mezi zbožštěním a degradací, mezi sakralitou a profánností. Naplňuje tedy rysy archetypálního starce, ale zároveň podstatu tohoto jungovského archetypu také popírá.

V Grossmanově románu odpovídá archetypu moudrého starce především dědeček, resp. prastrýc, Anšel Wasserman, jehož jednoho dne přiveze řidič sanitky z blázince poté, co si dědeček rozpomněl na svou identitu. Do té doby se rodina domnívala, že dědeček už nežije. Jeho nenadálý příchod rozjítří v Momikových rodičích trauma holocaustu, zatímco pro Momika má zásadní význam. Dědeček Anšel, od nějž Momik našel na půdě úryvky příběhů pro děti, se pro Momika stává nejzásadnějším světovým spisovatelem, kvůli němuž se rozhodne stát rovněž spisovatelem.

Momik seděl a díval se na dědečka očima plnými úcty. Dědeček mu teď připadal úplně jako nějaký dávný prorok, třeba Izaiáš nebo Mojžíš, a rázem mu bylo jasné, že všechny jeho dosavadní plány, čím bude, až vyroste, byly jedinou velikou chybou a že jen jediná věc stojí za to, totiž být spisovatelem jako dědeček.<sup>67</sup>

Dědeček také svou přítomností uvádí do pohybu Momikovu pátrací akci po „nacistické bestii“, neboť si pro sebe neustále brumlá něco o příběhu, vede svůj monolog směřovaný k tajemnému Hernajglovi, aby se posléze Momik dozvěděl, že Hernajgl je Nacikaput. Pátrá po tom, co se stalo dědečkovi a zda skutečně mohl svého protivníka Hernajgla zabít příběhem. „On se jen mohl ještě víc snažit, ještě míň spát a neustále si brát příklad z dědečka Anšela, který se už řadu let nevzdává a vypráví ten svůj příběh s tím, že se mu jednou možná podaří nad Hernajglem zvítězit a skoncovat s tím...“<sup>68</sup> Dědeček Anšel je tichým svědkem Momikovy iniciace do tajemství holocaustu a katalyzátorem jeho deziluze z vlastního počínání, je tím, kdo ho silou své existence přiměje pochopit vlastní chybu, již se Momik dopouštěl na nevinných zvířatech při svém experimentu. Momik „rázem celým svým rozumem mudrce *alter kop*, jemuž bylo devět a půl, pochopil, že pro něho už není nápravy“<sup>69</sup>. Dědeček Anšel

---

<sup>66</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, op. cit., s. 139.

<sup>67</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 53.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 78–79.

<sup>69</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 117.

se stává v Momikových očích jeho guruem a ve chvíli, kdy splní svou iniciační funkci, se po pěti měsících života v domě Neumanových jednoho dne ztratí beze stopy.

Rysy archetypálního starce mají i některé další postavy – Jedidja Munin, jehož považuje Momik za mága, ale ve skutečnosti provozuje jen sexuálně orientovanou kabalou a prohlíží si pornografické časopisy, a lékárník Aharon Markus, jenž kdysi zkoumal lidskou psychiku, resp. city. Ani tito starci však, jako tomu bylo u archetypálního dítěte, nakonec nenaplnují zcela podstatu tohoto archetypu. „Grossmanovi starci (...) většinou nejsou schopni komunikovat nebo aspoň předat vlastní zkušenosti, a pokud je některý z nich přesvědčen, že má pro ostatní důležité poselství, pak je to přesvědčení mylné. Navenek se tedy autor nápadně blíží klasickému archetypu, ale jeho podstatu opět popírá.“<sup>70</sup>

Kromě již zmíněných archetypů můžeme v dílech obou autorů rozkrýt také jungovský archetyp kore čili panny, tedy ženskou hybnou sílu, která přiměje hrdinu vydat se na svou hrdinskou pouť. V případě dospívajícího Josefa z Schulzových povídek je to Bianka, ztělesnění ženského Mesiáše, zatímco v případě dospělého Momika milénka Ajala, která ho vyprovokuje k osobnímu i spisovatelskému vyrovnání se s tématem holocaustu.

Josef podoben svému biblickému jmenovci sní sen o revoluci světa, sen o tom, že změní nehybný svět rakousko-uherské monarchie pomocí záchranu Bianky, již si interpretuje jako nemanželskou dceru Maxmiliána, bratra císaře Františka Josefa I. Záchrana „princezny“ Bianky, Josefova erotického idolu, má ukončit panství prózy, které ze všech stran neproniknutelně ohraničil svou existencí František Josef I., a nastolit nový svět poezie. Josef však projde deziluzí, ze svého biblického snu procitne a pochopí nesprávnost své interpretace a počínání.

Dospělého Momika pak přiměje k hrdinské cestě, cestě ke středu vlastní bytosti, k pochopení holocaustu skrze odvahu vyprávět příběh, milénka Ajala, která mu darovala na rozloučenou knihu Schulzových povídek. „Ale po deseti stránkách jsem zapomněl na okolnosti i na Ajalu a četl jsem knihu kvůli ní samé. Četl jsem ji, jako čtete dopis, který si k nám hledal cestu bůhvídky, útržkovitou zprávou od bratra, kterého jsme už řadu let měli za mrtvého.“<sup>71</sup> Ajala tak Momika přiměla vyprávět

---

<sup>70</sup> VACEK, J. *Archetypy v díle Davida Grossmana* [online]. 1998. [cit. 2013-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://enricu.wordpress.com/webova-kavarna/archetypy-v-dile-davida-grossmana/>>.

<sup>71</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 137.

o holocaustu nejen jako o destrukci, katastrofě, zmaru, nýbrž i jako o židovském životě před ním, vyprávět o lásce, která jediná má sílu zvítězit nad pamětí a násilím.

Stárnoucí Jakub, ohromující svým intelektem švadlenky Poldu s Pavlínou a trvale ponižovaný a provokovaný Adélinou smyslností, dospívající Josef adorující Bianku, stejně jako Momik, oscilující mezi praktickou, trpělivou a nehezkou manželkou Rut a milenkou Ajalou, podněcující fantazii, jsou přitom obdařeni zvýšenou erotickou touhou, kterou považuje Meletinskij u mytických hrdinů za znak jejich síly a dosažené zralosti, především v souvislosti s jejich iniciací.<sup>72</sup>

### III.1.3 Schulzovi šlemilové

Kromě běžných postav se svět Schulzových povídek i Grossmanova románu doslova hemží zvláštními postavami z okraje společnosti, které můžeme s odkazem na jidiš tradici světa štetlů nazvat šlemíly<sup>73</sup>, neboť Schulzovy povídky se přímo odehrávají v typickém prostředí východoevropského napůl židovského maloměsta a většina Grossmanových židovských postav z tohoto prostředí pochází, ačkoli po válce žijí v Izraeli. Na štetlový původ řady Grossmanových postav navíc odkazují četné jidiš výrazy v textu, jelikož tito přeživší mezi sebou hovoří jidiš. Šlemíl je v jidiš tradici pošetilý člověk, prostáček, smolař, člověk, který věčně prohrává, naivní zákazník, tedy ztracená existence. To se však naprosto nevyklučuje s tím, že může být i urozený nebo vzdělaný, šlemílem tak může být i roztržitý profesor nebo nešikovný génius.<sup>74</sup>

V Schulzových povídkách můžeme najít šlemíly všeho druhu. Jedním výrazným typem takových šlemílů jsou mešuge<sup>75</sup>, tedy blázni. Patří mezi ně např. slabomyslná a vášnivá bezdomovkyně Tluje, „polonahá temná kreténka, podobná pohanskému bůžku“<sup>76</sup>, žijící v rohu opuštěné zahrady na hromadě smetí, odpadků, starých hrnců, bačkor a střepů na posteli bez nohy podepřené cihlami. Dalšími blázný jsou bratranec Dodo, mentálně postižený po dětské obrně a přijímací život s radostnou samozřejmostí,

<sup>72</sup> Viz kap. I.6 Jelezar Moisejevič Meletinskij – *Poetika mýtu*, především pozn. 29.

<sup>73</sup> Etymologie slova šlemíl má hned dvě možnosti původu: 1. z němčiny podle Chamissovy povídky *Peter Schlemiel's wunderbare Geschichte (Podivuhodný příběh Petra Schlemiehla)*, v níž hlavní hrdina prodá svůj stín, anebo 2. z hebrejštiny podle biblického hrdiny Salamielova z kmene Simeon, který na rozdíl od ostatních vítězných generálů každou bitvu prohrál. ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2004, s. 302.

<sup>74</sup> Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 302–303.

<sup>75</sup> Mešuge (משוגע) pochází z hebrejštiny a znamená blázen, cvok, ale také přehnaný, přemrštěný, směšný či trapný člověk. Více viz tamtéž, s. 226–227.

<sup>76</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 14.

a strýc Jeroným, vyšinutý po nějakém životním neúspěchu a nevycházející už řadu let z pokoje. Dodo a Jeroným, otec a syn, tak žijí vedle sebe ve dvou různých dimenzích, pohroužení každý do svého světa, aniž by se jejich světy někdy protly. A mezi nimi teta Reticie je „hranicí dvou světů, istmem mezi dvěma moři šílenství“<sup>77</sup>. Na bezdomovkyni Tluji i zešilejšího strýce Jeronýma odkazuje v panoptiku schulzovských postav David Grossman.

Nebo bláznivá Tluje, která bydlívala na smetišti, a její mrzký, pohanský zdroj obživy, spojený s hromadami popela. Či strýc Jeroným, který se dokázal osvobodit od složitosti života a uchýlil se do ústraní nevelké ložnice s tetičkou Reticíí a odtamtud vedl vleklý boj plný nenávisti s obrovským rozzuřeným lvem, beznadějně lapeným na gobelínu v jejich manželské ložnici.<sup>78</sup>

Jiným typem šlemíla je kalike<sup>79</sup>, tedy člověk postižený fyzicky, mrzák, jako např. Edík, mladík odkázaný k životu o berlích, žijící s rodiči v sousedství. Jeho život plyne jednotvárně, určován rituály – vycházkou pro noviny, holením zrzavých vousů a tajným pozorováním polonahé spící Adély, k jejímž oknům se noc co noc krade.

Adélou je fascinován také další z rodu oněch podivných šlemílů, a sice šleper<sup>80</sup> Šloma, místní zlodějček a výtržník, pravidelně jednou ročně zavřený za své přestupky do vězení, který mj. po rozhovoru s Josefem nad jeho kresbami ukradne z domu Josefových rodičů Adéliny věci jako svůj fetiš, jak na to ostatně odkazuje i David Grossman ve svém *Brunovi*.

...Šloma, syn Tobiášův, otrok vlastních vášní a možná i zbabělec a zrádce, využil příležitosti, která se mu naskytla, a že byl v domě s malým Brunem sám, pohotově ukradl korále služebné Adély, její šaty a střevíce, ty její lakované střevíce, které mu tolik učarovaly.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 343.

<sup>78</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 139.

<sup>79</sup> Kalike (קאַליקע) z polského kaleka označuje mrzáka, v jidiš pak také nemotoru, hlupáka a neschopného interpreta. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 170–171.

<sup>80</sup> Šleper (שלעפער) z německého schleppen čili táhnout je moula, nešikovný či neudržovaný člověk, vagabund, ale také zloděj, člověk vláčející těžký náklad či stěhovák. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 304.

<sup>81</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 250.

Grossman přitom stírá hranici mezi literaturou a biografií, mezi fikcí a skutečností, když zmiňuje, že Šloma byl v domě sám s malým Brunem, protože v Schulzových povídkách se o samotě se Šlomem ocitá dětský vypravěč Josef, nikoli sám Bruno, jenž byl jeho literárním předobrazem. Vzápětí pak Grossman ztotožňuje zlodějíčka Šloma z Schulzových povídek s dospělým Šlomem Neumanem čili Momikem nepřestávaje přitom vtiskovat malému chlapci z Schulzovy povídky specifické fyziognomické rysy samotného dospělého Schulze.

Za okny jsem pozoroval malého chlapce s lebkou tak trochu ve tvaru trojúhelníku – široké vysoké čelo, ostrá brada. Zpočátku mi připadalo, že to já se na sebe dívám z některé skleněné tabule, ale pak jsem poznal Bruna, toho úžasného drobného chlapce, věčně zapáleného myšlenkami, které se nesrovnávaly s jeho věkem.

Zavolal na mne: „*J sme ted' sami na celém náměstí, já a ty.*“ A smutně se usmál a dodal: „*Jak prázdný je dneska svět. Mohli bychom ho znova rozdělit a pojmenovat... Pojd' na chvílku ke mně, ukážu ti svoje výkresy. Nikdo tu není, Momiku!*“<sup>82</sup>

Podruhé pak odkazuje Grossman k téže pasáži z *Geniální epochy (Genialna epoka)* v třetí románové části *Wasserman*. I tentokrát jde o výraznou sebeidentifikaci dospělého Momika se Šlomem z Schulzovy povídky, když dědeček Anšel ve chvíli zvláštního porozumění a souznění vyzývá svého vnuka, aby společně s ním znova pojmenoval a rozdělil svět mocí vyprávění, tou jedinou zbraní, kterou oba mají.

Podívali jsme se na sebe. „*J sme ted' sami na celém světě,*“ řekl dědeček, „*jen ty a já. Jak prázdný je svět! Mohli bychom ho znova rozdělit a pojmenovat... Pojd', Šlomo, synu Tobiášův, sedni si se mnou v tom mém brlohu, krom nás a našich přátel tu není živé duše! Příliš jsi už váhal, Šlejmele! Honem sem přiveď ty své partyzány...*“<sup>83</sup>

K schulzovským šlemílům patří i štunk<sup>84</sup>, špinavý bezejmenný tulák, podoben mytickému Panovi bez flétny, s divokou, zarostlou tváří a špinavým tělem v roztrhaných cárech, jehož Josef objeví v jedné zpustlé zahradě při své výpravě mimo

---

<sup>82</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 250–251.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 325.

<sup>84</sup> Štunk (שטונק) z německého stinken čili páchnout je smrad'och, špinavec, trouba, hlupák, blbec, nevďččník či lajdák. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 318–319.

rodný dům. Anebo také trombenici<sup>85</sup>, lenoši a příživníci, jimiž jsou místní dobrovolní hasiči.

Na rozhraní obou světů, světa běžných obyvatel a šlemílů, světa profánního a sakrálního, se nachází otec Jakub, jenž neustále osciluje mezi mytizací a demytizací, zbožštěním a degradací. Je zároveň solidním kupcem a hlavou rodiny, zároveň luftmenčem<sup>86</sup> a šabtajcvajnikem<sup>87</sup>, poetickým snílkem s hlavou v oblacích a falešným Mesiášem, vizionářem. Na otcovo podivínství a zbožštění odkazuje i Grossmanova aluze v druhé románové části *Bruno*.

Brunův otec, zasněný člověk s hlavou proroka, který se z touhy dosáhnout samých hranic lidského bytí proměnil v obrovského švába. Jeho otec, ve styku s nímž všechny věci jako by se stahovaly zpátky k samotným kořenům svého bytí, jako by se vracely ke své prvotní ideji, aby se od ní lhostejně odvrátily k těm pochybným, dvojsmyslným končinám, které Bruno nazývá velkou herezí.<sup>88</sup>

Tito šlemílové však nebudí odpor ani pohoršení, ba právě naopak, právě oni jsou v Schulzových povídkách postavami sakrálními, vnášejícími do každodenního prozaického života závan fantazie, poezie a barev.

### III.1.4 Grossmanovi šlemílové

Rovněž na stránkách Grossmanova románu defiluje celá řada takových šlemílů, z nichž někteří zároveň odpovídají jungovskému archetypu moudrého starce. V první řadě je to samozřejmě dědeček Anšel, který je jak moudrým starcem ukazujícím Momikovi cestu, tak i nebechem<sup>89</sup> či šlimazlem<sup>90</sup>, politováníhodným, beznadějným

---

<sup>85</sup> Trombenik (טרומבניק) z polského trąba čili trumpeta je chvastoun, nenasyta, lenoch, příživník, šarlatán, podvodník či snob. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 335.

<sup>86</sup> Luftmenč (לויטמנעטש) z německého Luft čili vzduch a Mensch čili člověk označuje člověka s hlavou v oblacích, nepraktického, ale optimistického, zasněného, citlivého, poetického člověka, příp. člověka bez stálé práce, který žije od ruky k ústům a pracuje příležitostně. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 204.

<sup>87</sup> Šabtajcvajnik (שבתי-צבניק) je odkazem na falešného Mesiáše Šabtaje Cviho, označuje tedy falešného vizionáře, proroka či samozvaného Mesiáše. Varianta šabcitvajnik s přesmyčkou, jak ji uvádí Rosten, je tvarem amerického jidiš. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 287.

<sup>88</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 139.

<sup>89</sup> Nebech (נעבעך) pochází pravděpodobně z českého slova nebohý a označuje bezvýznamného člověka, nulu, neškodného, neúspěšného, bezmocného člověka, smolaře, prostě ztracenou existenci. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 242–243.

smolařem, který nedokáže to jediné, po čem touží, a sice po smrti milované ženy a dcerky zemřít, je také luftmenčem, poetickým, nepraktickým snílkem, roztržitým spisovatelem opomíjejícím důležité detaily a logické souvislosti, které v jeho příbězích napravovali nejprve jeho žena Sara a nakladatel Zalmanson, později pak v koncentračním táboře Neigl, jeho jediný posluchač.

„Přesnost, Wassermánku, přesnost!“ neustále mi připomínal, než jsem poznal Saru...

Když přišla Sara, mé příběhy se tuze obohatily. (...) Zakrátko jsem se naučil, jaký je rozdíl mezi odstínem tyrkysovým a bordó, mezi lnem a bavlnou, mezi Antarktidou (...) a Aljaškou (...), čím se liší špagety od makarónů, že jedny jsou tenčí, sloni že spí vstoje...<sup>91</sup>

A mimochodem, co se těch zajíců a lišek týče, dopustil ses opravdu hrubých chyb. Zajíci nikam netáhnou a lišky neznají zimní spánek. Pěkná hloupost! Už kdyžs mi to vyprávěl, tak jsem si říkal, že se pleteš. Znam přece drobet zajíce i lišky, ale na tebe jsem spoléhal víc než na sebe. Myslel jsem si, že spisovatelé prostě vědí víc...<sup>92</sup>

Ukázkovými šlemíly jsou také Ilja Ginzburg a Malkiel Seidman, jimž všichni přezdívali Max a Moritz, Prcek a Kolohnát či Pat a Patachon. Oba jsou typem štunka, páchnoucího blázna, a připomínají tak Schulzovu Tluji a „Pana“. Jsou bezdomovci, žijícími ve starém skladišti, které si vyplnili hadry. Ginzburg byl za války odpuzujícím varšavským bláznem, jehož se rodina zřekla a který nikdy soustavně nepracoval. Nikdy se nemyl, trpěl kožní chorobou, ale měl vzezření mučeného proroka. Ztratil paměť, a tak neustále opakoval otázku „Kdo jsem? Kdo jenom jsem?“ Přežil mimořádně kruté mučení ve varšavském vězení Pawiak, kam se kupodivu zatoulal dobrovolně.

Teď už páchl vskutku nesnesitelně a Gica, Markusova zlá a svárlivá žena, řekla, že její manžel si myslí, že Ginzburg je *lamed-waw*, ale že prý páchne spíš jako *mem-tetnik*, čímž myslela devětačtyřicet stupňů nečistoty. Ale nad blázny nejspíš někdo bdí, a snad právě proto navzdory svému bláznovství a omezené inteligenci dokázal Ginzburg přežít i ty nejtěžší dny v ghettu.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Šlimazl (שלימזל) je spojením německého schlimm, tj. zlý, a hebrejského mazal, tj. štěstí. Šlimazl je tedy chronický smolař, jemuž nikdy nic nevyjde, ztracený případ. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 304.

<sup>91</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 305–306.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 378–379.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 454.

Seidman byl před válkou badatelem, autorem biografických publikací, ale i on byl a zůstal svým způsobem zanedbaným bláznem, za nímž se linul odér shnilého ovoce z tašky, v níž nosil svůj poslední rukopis.

S lidmi Max a Moritz nikdy nemluvili, jen sami se sebou. Ginzburg, špinavý a páchnoucí, pořád jen chodil a říkal, kdo jsem, kdo jenom jsem, to proto, že za tamtěch stvůr ztratil paměť, a ten malý, Seidman, se na všechny smál a říkalo se o něm, že je uvnitř dutý. Jeden bez druhého neudělali krok – první chodil černý Ginzburg a za ním Seidman, v ruce černou tašku, která páchla na dobrý kilometr, a jen tak pro sebe se usmíval.<sup>94</sup>

Trochu jiným šlemílem je chochem<sup>95</sup>, tedy ironicky blázen, chytráček, jakým je Jedidja Munin, též bezdomovec přebývající v prázdné synagoze, rádoby mudrc, ve skutečnosti však karikatura kabalisty a mistr onanie, k němuž mají děti výslovně zakázáno se přibližovat, směšná postavička chodící kvůli kýle s nohama od sebe a nosící dvoje brýle, jedny přes druhé. „Hrdina semene, které nikdy neskane na zem, umělec v jeho zadržování, arcismilník, který se už po léta nedotkl ženy, Casanova planého fantazírování, Don Juan iluzí...“<sup>96</sup> Munin své počínání nazývá uměním ovládnutí semene a za války si do mapky zakresluje hvězdy na všech místech varšavského ghetta, kde se mu podařilo takto „ovládnout“. Tyto nedokončené onanie jsou podle Munina způsobem překonávání zlého, a tudíž pozvednutí duše k Bohu. Munin věří na základě četby kabalistických i vědeckých spisů, že se tak vznese nad ubohý pozemský svět k Bohu. Jeho kabalistické teorie jsou však pouhou karikaturou skutečné kabaly.

Mezi Grossmanovými šlemíly můžeme najít také ženu. Je jí Chana Citrinová, kterou můžeme nazvat štup<sup>97</sup> ve vulgárním smyslu toho slova, a sice ženou se zálibou v pohlavním styku, která je však v Momikových očích umělkyní lásky a nejkrásnější ženou na světě. Chana přišla za války o manžela, syna a dceru, poté se znovu vdala, aby

---

<sup>94</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 13–14.

<sup>95</sup> Chochem (חכם) z hebrejského chacham, tj. moudrý, označuje mudrce, učence, ironicky pak blázna a chytráčka, který se snaží být chytrý, ale sklízí posměch. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 134.

<sup>96</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 524–525.

<sup>97</sup> Štup (שטופ) z německého shtupen, tj. strkat se, mačkat se, tlačit se, označuje společenského šplhouna, člověka se sžíravou ctižádostí dostat se ve společenské hierarchie výše. Ve vulgárním smyslu pak označuje soulož anebo ženu se zálibou v pohlavním styku. Více viz ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*, op. cit., s. 319.



si nepřipadala mrtvá, ale syna ze druhého manželství i nevlastní dceru jí zabila polská hlídka. Nejprve se zoufale s manželem snažili neustálým pohlavním stykem zplodit nové dítě, aby popřeli smrt novým životem. Manžel však posléze spáchal sebevraždu. Ve varšavské zoo jejího libida využily Děti srdce, aby rychle stárnoucího a umírajícího Kazika zasvětily také do tajemství sexuálního života. Chana se ze svých válečných zkušeností zbláznila a i v Jeruzalémě, v Momikově čtvrti spí s četnými muži, ačkoli své nehezké tělo s parukou, opuchlými nohama, ovinutými spoustou obvazů, nenávidí, škrábe si ho nehty a nazývá ho „ta moje výheň“ anebo „to moje neštěstí“. Dělá vše pro to, aby svým nahým tělem upoutala Boží pozornost ke svému utrpení, neboť „paní Citrinová se kromě svého těla zlobí taky na Pánaboha, dělá na něj všelijaké ošklivé posušky, křičí na něj a proklíná ho polsky, což by ještě nebylo takové neštěstí, ale taky v jidiš, a tomu on určitě rozumí“<sup>98</sup>. Chanino mocné libido jako by přitom bylo aluzí na prostopášnou vášeň bláznivé bezdomovkyně Tluje z Schulzovy povídky *Srpen (Sierpień)* ve *Skorícových krámech*.

...zvolna se zvedá a na krátkých dětských nožkách zůstává stát polonahá temná kreténka, a z tváře zrudlé a tmavnoucí hněvem, tryská zvířecí vřískot, vřískot chraplavý, vyražený ze všech průdušek, průdušnic a hlasových vazů té polozvířecí, polobožské hrudi. Bodláky sežehnuté sluncem křičí, lopuchy otékají a pyšní se nestoudným masem, plevy slintají blyštivým jedem a kreténka, ochraptělá křikem, tuče v divokých křečích zuřivě a náruživě klínem do kmene černého bezu, který tiše skřípe pod naléhavostí té prostopášné vášně, zaklínán celým tím nuzáckým chórem ke zvrhlé, pohanské plodnosti.<sup>99</sup>

A konečně ke Grossmanovým šlemílům patří i samotná družina Děti srdce z dědečkových příběhů pro děti i z jeho koncentračnického příběhu, které Wasserman nazývá také „umělci“ či „partyzány“. Družinu tvoří Polka Paula Brigová, která jako stará žena porodila pomyslné, vytoužené dítě ze vztahu se svým židovským přítelem, lékařem Albertem Friedem, a tímto dítětem je symbolicky Kazik, dále pak Otto Brig, Paulin bratr, polský katolík a vedoucí družiny, arménský chlapec Herotjon, který ovládá kouzla, ruský fyzik, samotář a odborník na optiku, který v zoo sestaví optickou soustavu-labyrint, a varšavský lékárník Aharon Markus, jenž experimentuje s lidskými city. V koncentračním táboře pak k nim Wasserman přivtělil také všechny šlemíly

<sup>98</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 25–26.

<sup>99</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 14.

z Momikova dětství v Jeruzalémě – Maxe a Moritze, Jedidju Munina i Chanu Citrinovou.

Rovněž u Grossmana je navzdory směšnosti těchto ztracených existencí patrná snaha vidět je Momikovými očima jako zázračné bytosti ze světa ryzí poezie a fantazie, jako postavy sakrální, zatímco běžní obyvatelé jsou v kontrastu s nimi postavami profánními.

V tom okamžiku (...) se konečně dovtípl, že Munin je doopravdy takový ten kouzelník, co se o nich nesmí vědět, jako třeba lamed-wawové, ti tajní světcí, co na nich stojí svět, a taky že Chana Citrinová není prostě jen tak nějaká žena, nýbrž čarodějka, že jeho dědeček Anšel je jakýsi prorok, který ale předpovídá pozpátku a pořád vypráví o tom, co už bylo, a že možná i Max a Moritz a pan Markus mají nějaké tajné úkoly a ti všichni že taky nejsou náhodou, ale proto, aby Momikovi pomohli, protože předtím, než začal bojovat za své rodiče a pěstovat bestii, si ani nevšiml, že oni tu bydlí.<sup>100</sup>

### III.1.5 Metamorfózy

Důležitým mytickým principem jsou metamorfózy, v nichž je osud člověka závislý na osudu zvířete, v nějž se promění. Jsou jedním z klíčových Schulzových mytologických principů, zatímco v Grossmanově románu jsou spíše dílčím motivem, jehož důležitost spočívá především ve skutečnosti, že jediná grossmanovská metamorfóza se bezprostředně dotýká osobnosti Bruna Schulza.

Metamorfózám podléhá v Schulzových povídkách především otec Jakub, který v souvislosti s úpadkem svého obchodu a postupující nemoci neustále mizí, ztrácí se, stahuje se ze své fyzické existence, aby se posléze změnil ve zvířata, která jsou odrazem jeho psychického stavu. Tak se v povídce *Ptáci* (*Ptaki*) mění v kondora, jehož nápadné fyziognomické podoby s otcem si malý Josef všiml již dříve. Matka se tváří, jako by se nic nestalo a otec nezmizel, ale chlapec ji obviňuje, že otcovu proměnu v kondora zavinila ona nedostatkem lásky. V povídce *Švábi* (*Karakony*) se promění ve švába.

---

<sup>100</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 49.

Otec ležel nahý na zemi, potřísněn černými skvrnami totemu a pomalován liniemi žeber, onou fantastickou kresbou anatomie, prosvítající na povrch, ležel na břiše, posedlý fascinací averze, která ho vtahovala do hloubi svých zapeklitých zákrutů. Pohyboval se mnohočlánkovým komplikovaným pohybem podivného rituálu, ve kterém jsem s hrůzou poznal imitaci švábího ceremoniálu.<sup>101</sup>

V *Mrtvé sezóně (Martwy sezon)* se zase otec promění v mouchu na protest proti hříšnému počínání příručích v obchodě, kteří se místo kupeckým zájmům věnují laškovné honbě za služebnou Adélou.

Než jsme stačili pochopit, co se stalo, otec prudce zavibroval, zabzučel a už se nám vznášel před očima jako monstrózní, hučící, kosmatá, kovově lesklá moucha, otloukající se v šíleném letu o všechny stěny krámu. Hluboce otřeseni, naslouchali jsme beznadějně lamentaci, temnému, výmluvně modulovanému nářku, běžícímu pod tmavým stropem krámu dolů a nahoru všemi rejstříky bezmezné bolesti, neutišitelného utrpení.<sup>102</sup>

A konečně v *Posledním otcově útěku (Ostatnia ucieczka mojego ojca)* se změní v raka, jehož matka předloží rodině uvařeného v rosolu, nikdo se jej však ani nedotkne, nikdo není s to ho pozřít.

Všem otcovým zvířecím metamorfózám je něco společného, jde totiž o zvířata svázaná s negativními lidskými zkušenostmi a životními událostmi, navíc zvířata treife, rituálně nečistá. Kondor je symbolem ohně, nebe a slunce. Šváb či škorpión je v mytologiích nečistým zvířetem svázaným s podzemím, rozkladem hmoty, smrtí, chaosem, se sférou noci a temnoty. Moucha je nečistá, svázaná se světem putujících démonů, duchů a duší, prostředníkem mezi skutečností a oním světem. Rak je svázán s podzemím a asociován se smrtí. Tato zvířata se tedy stávají symbolem, vyjadřujícím otcovu samotu, pocit zbytečnosti, touhu utéci, ale i jeho postupné odcházení ze skutečnosti na onen svět či do podsvětí.<sup>103</sup>

Metamorfózami však procházejí i jiné schulzovské postavy, např. teta Perazie, ta „šilejší fúrie zlosti“ se v povídce *Vichřice (Wichura)* postupně změní ve sto pavouků, poté v papír, který se rozpadne na popel, a to jako výraz svého rozčilení nad tím, že

---

<sup>101</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 114.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>103</sup> Více viz BUKWAŁT, M. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*, op. cit., s. 83–86.

Adéla spálila kohouta, jež tetu přinesla rodině k obědu. Proměnou projde i strýc Edvard v povídce *Kometa*, kde se v důsledku otcova experimentu změní v elektrický zvonek, který představuje základní rys jeho povahy, na nějž ho otec takto zredukoval. „Zredukoval strýce na nezbytné minimum, jedno po druhém odstranil všechno nepodstatné. (...) Výměnou za svou obtížně zaznamenanou různorodost získal nyní jednoduchou a neproblematickou nesmrtelnost.“<sup>104</sup> Srov. s Grossmanovou aluzí na metamorfózu strýce Edvarda. „Strýc Edvard, který měl ve svých metafyzických zálibách Brunova otce k tomu, aby postupně odložil svou komplikovanou bytost, dokud se jaksí nezjednoduší, trapně neobnaží, až bude totožný sám se sebou až po samé hranice možného.“<sup>105</sup>

Metamorfózy se však netýkají pouze lidí, ale i věcí, neboť ve fantastickém světě Schulzových povídek je možná i proměna tapet se vzory květin a listů z otcova pokoje v živé rostliny, rostoucí a zvětšující se.

Mytický princip metamorfóz, jenž byl Schulzovi tak vlastní, se v menší míře objevuje i v Grossmanově románu, a to přímo v části *Bruno*, věnované Schulzovu dílu a osobnosti. Aleksander Fiut zdůrazňuje, že tato jediná grossmanovská metamorfóza je aluzí na schulzovské metamorfózy, především otce Jakuba.<sup>106</sup> Mladý spisovatel Momik, posedlý Schulzovou tvorbou i životním příběhem, se vydává na svou archetypální hrdinskou pouť, jejímž cílem je přemoci obludu z temnot, v Momikově případě tedy zvítězit nad „nacistickou bestii“, vyrovnat se s traumatem holocaustu. Získá doporučení předních varšavských schulzologů odjet do malé vesnice Narwie poblíž Gdaňsku, kam ve své barvitě představivosti nechává z Drohobyče po železnici přijet „chráněného Žida“ Schulze, pod vlivem Munchova originálu Výkřiku ho nechává vstoupit do moře, aby s ním Bruno postupně splynul a změnil se v něm v lososa.

Tak poslouchej: na obou bocích se mu pohybovaly dvě dokonalé maličké boční ploutve, které na něm vypučely teprve v tom okamžiku. Čestné slovo, byla to ta nejhezčí práce, jakou jsem odvedla od té doby, co jsem se naučila dělat víry – ve vodě kolem něj se vznášely dvě

<sup>104</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 415–417.

<sup>105</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 139.

<sup>106</sup> „...poslední ze zmíněných motivů [metamorfóza] může být uznán za aluzi na schulzovské přeměny fyzické konstituce hrdinů, zvláště Josefova otce, který na sebe bral různé podoby...“ „...ostatní z wymienionych motywów [metamorfoza] może być uznany za aluzję do Schulzowskich przeobrażeń cielesnego kształtu bohaterów, zwłaszcza ojca Józefa, który przybierał rozmaite formy...“ FIUT, A. Schulz jako bohater literacki. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a PANAS, W. (ed.). *W ulamkach zwierniadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003, s. 501.

ploutve jako mořští motýli a zaplavovaly mého miláčka Bruna takovým pocitem štěstí, jaké ještě nikdy nepoznal...<sup>107</sup>

Ondřej Horák v rozhovoru s Davidem Grossmanem poukazoval na to, že lososi nemají žádnou paměť, a tudíž ani mýty. Grossman však oponuje, že pro něj jsou lososi přímo ztělesněním mýtu. „Lososi nemají paměť a mýty, ale pro mě jsou plovoucími mýty. Cestují a pak se instinktivně vracejí na místo, kde se narodili – což je vlastně velmi židovské.“<sup>108</sup>

Tento fiktivní přesun v čase a prostoru a následná Brunova metamorfóza tedy umožní jeho záchranu z drohobyčského ghetta, sejme z něj stigma potupné smrti jako jednoho z šesti miliónů, vyčlení ho tak z masy a vrátí mu jeho jedinečnost.

### III.1.6 Bestiárium

Kromě metamorfóz můžeme v dílech obou autorů nalézt rovněž další zvířecí metafory člověka. Zvířata se stávají repertoárem možných masek či rolí člověka, přičemž každé z nich je nositelem nějaké emocionální aury, duchovní hodnoty, s níž se člověk může identifikovat. Existence „bestie“ v člověku přitom patří k mytickým představám, neboť již od starověku bývaly jednotlivé typy lidského obličejce přirovnávány ke zvířatům.

Postava člověka-psy, již můžeme najít v *Sanatoriu Na věčnosti*, je principem známým již z antické mytologie, a to z umění literárního i výtvarného. Dospělý Josef potkává člověka-psy při své hrdinské pouti do sanatoria „na věčnosti“, tedy do podsvětí, které tento ohromný vlkodlak střeží. Člověk-psy je tedy zřejmou aluzí na strážce podsvětí Cerbera z antické mytologie. Při bližším pohledu však Josef zjišťuje, že skutečnost není tak jednoznačná, jak se mu nejprve zdálo. Najednou spatřuje v oné bytosti i lidské rysy, vidí muže střední postavy s černými vousy a černýma zlostnými očima. I přesto zůstává tato polobytost psem, jelikož důležité je nitro, nikoli zevnějšek. Zatímco vzezření této bytosti je nyní lidské, svou povahou zůstává psem.

---

<sup>107</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 213–214.

<sup>108</sup> Rozhovor s Davidem Grossmanem. *Lidové noviny* [online]. 8. června 2005. [cit. 2013-09-04]. Dostupné z WWW: <[http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-davidem-grossmanem\\_2017.html](http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-davidem-grossmanem_2017.html)>.

Motiv psa-člověka se vyskytuje i v Schulzově výtvarné tvorbě, především v *Modloslužebné knize (Xięga bałwochalcza)*. Vynikl např. na kresbě *Na procházce (Na spacerze)*, zobrazující procházející se pár a u jejich nohou psa. Žena v popředí zdvihá hrdě hlavu nahoru, zatímco trochu upozaděný muž s Schulzovým obličejem klopí hlavu i oči dolů, kde si můžeme všimnout nápadné podoby mužského obličeje s psím.<sup>109</sup> Podobně i na Schulzově ilustraci k jeho povídce *Nimrod (Nemrod)* vidíme v otevřeném okně (polo)nahého muže se stuleným psem v náruči. Fyzická podoba obou je nadmíru zřetelná – štíhlý dlouhý nos a tlama, špičaté, mírně odstávající uši a smutný pohled úkosem. Jerzy Jarzębski navíc zmiňuje, že Schulz často o sobě mluvil před svou snoubenkou Józefinou Szelińskou tak, že charakterem připomíná psa.<sup>110</sup>

Další lidsko-zvířecí metaforou v schulzovském světě je přirovnání císaře Františka Josefa I. k lišákovi v povídce *Jaro (Wiosna)*, protože „jeho obličej, orámovaný mléčně bílými, dozadu sčesanými licousy jako u japonských démonů, byl obličejem starého, nevrlého lišáka“<sup>111</sup>, anebo metafora důchodce-polní myši v *Samotě (Samotność)*. „Jenom já, nesmrtelná myš, osamělý pohrobek, šelestím v tom mrtvém pokoji, bez konce přebíhám stůl, poličku, židli. Sunu se, podobná tetě Tekle v dlouhých šedivých šatech až k zemi, hbitá, rychlá a maličká, a táhnu za sebou šustící ocásek.“<sup>112</sup>

Nejen pradávne mytologie, ale i Schulzovy povídky tedy používají přírodu jako pokřivené zrcadlo lidstva.<sup>113</sup>

Dávná mytická představa „bestie“ v člověku je rovněž jedním ze stěžejních motivů Grossmanova románu. Malý Momik vyrůstající takřka výhradně v okolí přeživších šoa si z různých kusých narážek sestavuje ve své představě obraz „nacistické bestie“. Rodinná přítelkyně Bella mu na otázku, co to bylo zač, ty nacistické bestie, odpoví, že „nacistická bestie může být vlastně z kteréhokoli zvířete, jen když bude mít patřičnou péči a stravu“<sup>114</sup>. Momik ve své dětské důvěřivosti nepochopí sdělení jako metaforu, nýbrž doslovně, což se stane impulsem k jeho zruďnému pokusu na nevinných zvířatech z okolí, která loví, zavírá do klecí a krabic ve sklepě jejich domu, kam jim přináší tajně ukradené jídlo z domu. Vrcholem Momikovy „sklepní

<sup>109</sup> Viz JARZĘBSKI, J. *Schulz*. Wydanie 1. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999, s. 109.

<sup>110</sup> Viz tamtéž, s. 117.

<sup>111</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 217.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 377.

<sup>113</sup> Více viz OSSOWSKI, A. Drohobyckie bestiarium. In KITOWSKA-LYSIAK, M. (ed.). *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. Lublin : Wydawnictwo FIS, 1992, s. 79–99.

<sup>114</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 23.

sbírký“ je havran, který v Momikovi vzbuzuje největší strach. Ostatně havran je podle Junga v mytologiích symbolem „zlého ducha, chmurného otcovského imaga z podsvětí“<sup>115</sup>, je „alegorií d'ábla“<sup>116</sup>. Zde však, podobně jako v případě archetypu dítěte-spasitele a moudrého starce, Grossman podstatu tohoto mytického symbolu neguje, či spíše ironicky obrací, neboť d'ábel či „nacistická bestie“ se neklube z havrana, nýbrž z Momika, trýznícího zvířata nedostatkem životního prostoru, světla a samotou. Krom podrážděnosti zvířat a Momikova strachu z jeho „nacistické bestie“ ve sklepe se však neděje nic zvláštního, nic, co by mu odhalilo tajemství a ukázalo smysl. Proto zvažuje dopis známému „lovcí nacistů“ Simonu Wiesenthalovi, který by mu podle jeho představ mohl mnohé vyjasnit.

Jmenoval se Wiesenthal, bydlel ve Vídni a odtamtud je taky lovil. Momik doufal, že když mu napíše, tak mu ten lovec možná bude ochoten o nich pár důležitých věcí prozradit, jako třeba kde se skrývají, čím se živí a jak loví kořist, jestli žijí ve velkých smečkách, kde se z jediného zvířete najednou vezme celé vojsko a (...) třeba by ten lovec měl i nějaký obrázek těch bestií, ať už živých[,] nebo mrtvých, jen aby Momik věděl, co má vlastně čekat.<sup>117</sup>

Zároveň se svým sklepním experimentem však nepřestává Momik pátrat z náznaků dospělých, z jejich čísel vytetovaných na pažích, od svých šlemílů, kteří si před ním na rozdíl od rodičů a Belly nedávají pozor, co říkají. Pravdu se ale nakonec dozví v čítárně Lidového domu, kam tajně jezdí místo školy a kde nalhal knihovníkovi, že píše do školy seminární práci o holocaustu. Díky tomu prostuduje dostupnou literaturu o holocaustu včetně obrazového materiálu. Momikův experiment v jeho sklepním „bestiáriu“ vyvrcholí nápadem vydráždit „bestii“ tím, že jí přivede někoho židovštějšího, než je on sám, někoho z přeživších. Jeho volba dědečka je jednoznačná a dědeček souhlasí. Zvířata jsou vydrážděná, ale k žádné akci nedojde. Momik proto do sklepa přivede všechny své přátele, všechny přeživší šlemíly z okolí. Vyhrocená situace přivede všechny nebožáky k oživení jejich válečného traumatu a k odvyprávění vlastních příběhů. Rozrušený Momik poprvé v životě pocítuje i určitý odpor k židovskosti těchto svých přátel.

---

<sup>115</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, op. cit., s. 304.

<sup>116</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla V. Snové symboly individuálního procesu*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999, s. 165.

<sup>117</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 80–81.

...Momik se popadl za hlavu, protože cítil, že už to nesnese a že musí všechno vyzvracet, to, co snědl v poledne, i všechno to, co se dozvěděl v poslední době, a vůbec celého tohoto Momika a teď i ty smradlavé Židy, kterým, jak se dočetl v několika knížkách, křesťané říkali židáci (vždycky si myslel, že je to jen taková nadávka, ale teď najednou cítil, jak přesně se to k nim hodí), a zašeptal, židáci, pocítil, jak se mu po celém těle rozlévá příjemné teplo a jak je celé jeho tělo najednou samý sval, a znovu řekl nahlas, židáci...<sup>118</sup>

Nakonec Momik prozře a zoufalá rozzuřená zvířata pustí z klecí. Bylo však zapotřebí zrůdného pokusu ve sklepním „bestiáriu“, aby Momik sám na sobě pochopil, že bestie se neskrývá ve zvířeti, ale v člověku a hranice mezi lidskostí a bestialitou je tenká.

---

<sup>118</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 116.



## III.2 Inicie

Jedním z nejdůležitějších motivů mytických děl je iniciace hrdiny, což platí i v případě takových osobních mýtů, jaké sprádají Schulz kolem Josefa a Grossman kolem Momika, ačkoli tajemství, do něhož jsou na konci své hrdinské cesty zasvěceni, je odlišné. Společný je jim však prostředek iniciace, jímž se Grossman výrazně inspiroval u Schulze, neboť *Kniha-Autentik* a album známek jsou motivy výsostně schulzovské, jak o tom svědčí celá řada aluzí v Grossmanově románu, ať již intertextuálních, nebo biografických.

### III.2.1 Kniha-Autentik

Druhá Schulzova kniha *Sanatorium Na věčnosti* se otevírá výstižně povídkou *Kniha (Księga)*, jelikož Josefovo dětství, ona „geniální epocha“, je nerozlučně spjata s mýtem *Knihy*, s nímž se Josef seznámil v raném dětství v otcově pracovně a za jeho přítomnosti.

Říkám jí prostě *Kniha*, bez dalších charakteristik a epitet, a je v té zdrženlivosti a sebekázní bezradný povzdech, tichá kapitulace před nesmírností transe[n]denta, neboť žádné slovo, žádný náznak se nedokáže zalesknout, zavonět, zachvátit tím mrazením hrůzy, předtuchou té věci beze jména, jejíž pouhé první ochutnání na špičce jazyka překračuje obsáhlost našeho nadšení. K čemu by byl patos přídavných jmen a nabubřelost epitet u srovnání s tou nezměrnou věcí, s tou nepředstavitelnou znamenitostí.<sup>119</sup>

Právě s otcem a v jeho nepřítomnosti někdy i sám četával v tajemné *Knize*, jež vzbuzovala jeho bezbřehou představivost, dokud se neztratila. Jednoho dne si však na ni vzpomněl díky blouznivému snění. Rodina se mu snažila vyhovět a nabízela mu nejrůznější knihy, včetně Bible, i tu však Josef pobouřeně odmítl jako „nuzný apokryf, tisíce kopií, nepovedený falsifikát“<sup>120</sup>, protože v jeho duši „dále hořel jasným plamenem obraz *Knihy*, velký šelestící Kodex, vzbouřená bible, jejímiž stránkami šel vítr a plnil ji jako obrovskou, rozpadávající se růži“<sup>121</sup>. Otec se pokoušel synovi vysvětlit, že

<sup>119</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 141.

<sup>120</sup> Tamtéž, s. 144.

<sup>121</sup> Tamtéž.

„V podstatě existují jen knížky. Kniha je mýtem, v nějž věříme v mládí, ale během let ho přestáváme brát vážně.“<sup>122</sup> Josef však odmítl přijmout tak prozaickou skutečnost přesvědčen o tom, že „Kniha je postulátem, že je úkolem“<sup>123</sup>.

Nepřestával tedy Knihu hledat ve všech knihách, které spatřil. Jednoho dne identifikoval její zbytky v rozpadávající se brožuře, v níž si četla Adéla. Z jejích stránek vystupovaly postavy vlasatých a vousatých příbuzných Anny Csillag z Karlovic na Moravě, která trpěla řídnutím vlasů, dokud si nevytvořila zázračný lék, po jehož užití se stala „dlouhovlasou Sibylou“<sup>124</sup>, „apoštolkou huňatosti“<sup>125</sup> stejně jako její příbuzenstvo a sousedé, zametající zemi „plnovously širokými jako březová košťata“<sup>126</sup>, jakož i postavy mrzáků a rekonvalescentů ze Sedmíhadska, Slavonie a Bukoviny, které vyléčil zázračný balzám Elsa-fluid s labutí, anebo cynická domina Magda Wang, vychloubající se svou drezúrou mužů. Małgorzata Kitowska-Łysiak poukazuje na to, že využití Anny Csillag, dobové postavy ze známé reklamy, dokládá Schulzovu fascinaci „věčnou ženskostí“, kterou si identifikoval s vládou nad světem, zde posílenou magií vlasů.<sup>127</sup> Anna Csillag má v příběhu misionářskou, ba přímo mesiášskou funkci, neboť díky magické síle, připisované jejím vlasům, pozná Josef ve snůšce inzerátů a reklam Knihu, „její poslední stránky, její neúřední dodatek, zadní trakt plný odpadků a haraburdí“<sup>128</sup>. Schulz tedy převrací funkci profánního a sakrálního. „Přeměnou libida v mýtus vyvyšuje Schulz to, co je nízké, posvěcuje profánní. Prvku nízké kultury dodává hodnotu kultury vysoké, ba dokonce nejvyšší.“<sup>129</sup> Josef se podivuje, kde se Kniha najednou vzala v kuchyni v Adéliných rukou, ale Adéla usazuje jeho nadšení lakonickým konstatováním, že tento salát tu byl vždycky, vždyť z něj denně vytrhávají stránky k zabalení masa z jatek a svačin pro otce. Josef si útržky Knihy uzme a pečlivě uschová v psacím stole, přičemž je zamaskuje jinými knihami, aby od ní odlákal pozornost ostatních.

---

<sup>122</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 144–145.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>126</sup> Tamtéž.

<sup>127</sup> KITOWSKA-ŁYSIAK, M. „Ja, Anna Csillag...“ In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *Schulzowskie marginalia*. Lublin : Wydawnictwo KUL, 2007, s. 53.

<sup>128</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 146–147.

<sup>129</sup> „Prezkszałcając libido w mit, Schulz uwniośla to, co niskie, uświąca *profanum*. Elementowi kultury niskiej przydaje walor kultury wysokiej, ba – najwyższej.“ KITOWSKA-ŁYSIAK, M. „Ja, Anna Csillag...“, op. cit., s. 56.

Kniha se Josefovi stává zdrojem veškerého vědění o světě, komentářem světa, jedinou skutečnou pravdou, jíž měří veškeré lidské počínání, své i ostatních. „Skloněný nad tou Knihou, s tváří planoucí jako duha, jsem tiše hořel od extáze k extázi.“<sup>130</sup> Je si vědom toho, že ostatní knihy jenom čerpají z Knihy, onoho původního posvátného pramene, „že všechny knížky směřují k Autentiku. Žijí jen vypůjčeným životem, který se ve chvíli vzletu vrací k svému podivnému zdroji. Znamená to, že knížek ubývá a Autentik roste.“<sup>131</sup> Kniha-Autentik se tedy stává prostředkem Josefovy iniciace do tajemství „geniální epochy“ dětství i do smyslu lidské existence vůbec.<sup>132</sup>

Takovou Knihou-Autentikem, odhalující smysl lidské existence a ukazující cestu, je pro Momika fragment příběhů *Děti srdce*, které napsal jeho dědeček Anšel Wasserman v mládí a které milovaly děti v celé střední Evropě. Tento útržek najde Momik ve sklepě domu, a protože nemá daleko k definitivnímu rozpadu, opíše si ho do svého vyzvědačského sešitu, dobře si vědom toho, „že je to ten nejnapínavější příběh, jaký kdy kdo napsal“<sup>133</sup>.

...ten list voněl, jako kdyby mu bylo už dobrých tisíc let, vypadal zrovna tak jako stránky z Písma a taky slova na něm byla jako z Písma a Momik už věděl, že i kdyby si jej přečetl tisíckrát, doopravdy všemu neporozumí, protože k tomu, aby člověk pochopil takovýchle příběhy, potřebuje komentáře jako třeba Rašiho...<sup>134</sup>

I pro něj, stejně jako útržek Knihy pro Josefa, se tento fragment stává jedinou skutečnou Knihou, „počátkem všech věcí a všech knih na světě“<sup>135</sup>. Tak jako Josef považoval ostatní knihy za „nuzný apokryf, tisící kopii, nepovedený falsifikát“<sup>136</sup>, i Momik dobře ví, „že všechno, co všichni spisovatelé napsali ve svých knihách po tomhle, jsou jen ubohé napodobeniny téhle stránky, kterou měl Momik to štěstí najít jako poklad, a bylo mu naprosto jasné, že když ji bude znát, bude znát všechno...“<sup>137</sup>

---

<sup>130</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 152.

<sup>131</sup> Tamtéž.

<sup>132</sup> Srov. JARZĘBSKI, J. *Schulz*, op. cit., s. 132–136; BŁOŃSKI, J. *Świat jako Księga i Komentarz*. In JARZĘBSKI, J. (ed.). *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Kraków : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994, s. 68–84 anebo NAWROCKA, E. *O opowiadaniach Brunona Schulza*. Wydanie 1. Gdańsk : Wydawnictwo Marek Rożak, 1994, s. 27–32.

<sup>133</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 578–579.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 144.

<sup>137</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 19–20.

Dospělý Momik pak považuje za jedinou skutečnou Knihu, „*velký šelestící Kodex, vzbouřen[ou] bibl[i], jejímiž stránkami šel vítr a plnil ji jako obrovskou, rozpadávající se růží*“<sup>138</sup>, svazek Schulzových povídek zahrnující *Skořicové krámy* a *Sanatorium Na věčnosti*, který mu darovala milenka Ajala na rozloučenou. Nejprve čte darovanou knihu kvůli Ajale, vzápětí už však kvůli ní samé. Nakonec Kniha zastupuje funkci všech knih.

Byla to první kniha v mém životě, do které jsem se, sotva jsem ji dočetl, pustil hned zase znovu. A kolikrát od té doby jsem to už udělal...! Po celé měsíce jsem vůbec nepotřeboval jinou. (...) Četl jsem ji tak, jak má po mém soudu člověk číst v takovém dopisním nalezcíně, totiž s vědomím, že to na papíře není tak důležité jako ty další stránky, vytržené a poztráčené, jako ty, které nesměly být napsány jasně a otevřeně, z obavy, že padnou do nepravých rukou...<sup>139</sup>

Momik si uvědomuje, že Bruno Schulz „patřil k těm, jimž Bůh, když spali, přejel rukou po tváři, takže oni teď znají to, co neznají, jsou plni inspirace a předtuch a nad jejich spuštěnými víčky se míhají odrazy dalekých světů...“<sup>140</sup> Zatímco pro malého Momika měly příběhy *Děti srdce* funkci Knihy, která mu má pomoci pochopit, co se všem jeho blízkým stalo v zemi TAM, Schulzovy knihy dávají dospělému Momikovi klíč k vlastnímu vyprávění, k tomu, jak literárně uchopit téma holocaustu, aniž by psal jen o smrti a zmaru.

A tak jako sám Schulz považoval v osobním životě za Knihu, „ucelený umělecký počín“, esenci veškerého bytí, svůj rukopis *Mesiáše*, který je buď ztracen<sup>141</sup>,

---

<sup>138</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 137.

<sup>139</sup> Tamtéž.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 138.

<sup>141</sup> Jerzy Ficowski byl dvakrát blízko získání rukopisu *Mesiáše*. Poprvé roku 1987 ho americký emigrant a bývalý Drohobyčan Alex Schulz, označující se za Schulzova synovce, informoval, že obdržel telefonát z New Yorku od neznámého emigranta ze Lvova, jenž chtěl prodat asi dvoukilový balík Schulzových rukopisů a osmi kreseb za 10 000 dolarů. Ficowski měl jako znalec potvrdit pravost rukopisů. Zanedlouho však Alex Schulz dostal náhle výron krve do mozku, v důsledku něž ochrnl, ztratil řeč i vědomí a nakonec zemřel. Nezůstal po něm žádný kontakt umožňující plánovanou transakci.

Podruhé nabízel roku 1990 rukopis *Mesiáše* Ficowskému Jean Christophe Öberg, Schulzův obdivovatel a švédský velvyslanec v Polsku, který zavolał Ficowskému s tím, že v sovětském archivu KGB se nacházejí Schulzovy rukopisy včetně *Mesiáše* a jiných, nikdy nepublikovaných. Informaci měl potvrzenou ze dvou nezávislých zdrojů – od pracovníka sovětské ambasády ve Stockholmu a z Prahy. Společně měli jet na Ukrajinu, kde mělo dojít k odkoupení Schulzových rukopisů, jejichž pravost měl Ficowski opět potvrdit. Öberg ale dvakrát nedostal vízum z Moskvy, takže k cestě nedošlo a na jaře 1991 byl odvolán z Varšavy. Vracíval se poté do Polska soukromě za Ficowským pokračuje v plánu, ale náhle

anebo ho Schulz skutečně nikdy nedokončil<sup>142</sup>, tak rovněž dospělý Momik je posedlý získáním *Mesiáše*, jež si slibuje od své mořské anabáze a fiktivní Brunovy metamorfózy v lososa.

A existuje taky řada teorií týkajících se obsahu *Mesiáše*, který zmizel dřív, než jej kdo uviděl. Někteří lidé mají za to, že v tom ztraceném příběhu se Bruno pokusil přivést Mesiáše do drohobyčského ghetta a že ho vzýval kouzlem své prózy. Jiní jsou si jisti, že v tom ztraceném rukopisu psal o holocaustu a o svých posledních letech za nacistické okupace. Ale my oba víme, že to tak není, že jeho zajímal život, obyčejný jednoduchý život, život všední; holocaust pro něj byl jen šílenou laboratoří, která stonásobně zrychlila a zvětšila všechnen běh lidských věcí...<sup>143</sup>

Nejprve nechává Momik ve své fantazii Schulze přicestovat do Gdaňsku s rukopisem *Mesiáše* v černé tašce, kterou nechal v šatně galerie během prohlídky výstavy zahrnující Munchův Výkřik. „Čtyři roky přemýšlení a psaní. Omyl, který zhoubně bujel, dokud Bruno opožděně nepochopil, že Mesiáš nepříjde v psaném slově, že ho nelze vzývat písmeny jazyka trpícího elefantiázou, k tomu že je třeba vynalézt jinou gramatiku i jiné pero.“<sup>144</sup> Představuje si, jakým způsobem asi Schulz prožíval zdlouhavý proces psaní, který nakonec ustrnul na mrtvém bodě. Žádá po moři-ženě, s níž vede dlouhý dialog, aby mu vydala tajemství *Mesiáše*, s nímž přece musela Bruna přijmout do své náruče. „...ale já už nemám co ztratit, rukama i nohama jí zasazuju rány a přes řvoucí vlny na ni křičím: „Tu knihu, ten konečný závěr, esenci našeho bytí!“<sup>145</sup>

---

zemřel na rakovinu v květnu 1992. Viz FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 381–385.

<sup>142</sup> Budzyński uvádí, že Schulz rukopis románu *Mesiáš* nedokončil, ale čítával z něj přátelům. Viz BUDZYŃSKI, W. *Schulz pod kluczem*, op. cit., kap. 17 Czekając na Mesjasza. Dnes o zamýšleném charakteru *Mesiáše* částečně svědčí povídky *Knih* (*Księga*) a *Geniální epocha* (*Genialna epoka*), které Schulz publikoval časopisecky – *Geniální epochu* 1. 4. 1934 ve *Wiadomościach Literackich* a *Knihu* pak v dubnu 1935 v časopise *Skamander*. V roce 1937 se však obě objevily již jako součást Schulzovy druhé knihy *Sanatorium Na věčnosti*, jakož i povídka *Jaro* (*Wiosna*), zřejmě další zaměřovaná část *Mesiáše*, publikovaná časopisecky 1935 v *Kameně*, začínající původně rozsáhlým popisem Pesachu, v knížce už však bez pesachového popisu, který měl mesiášský charakter. Schulz tedy od realizace *Mesiáše* možná upustil, jak o tom svědčí jeho četné stesky z let 1935–1936 v dopisech přátelům o tom, že mu práce na *Mesiáši* nejde a vězí na mrtvém bodě. Více viz FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 376–386.

<sup>143</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 135.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 248.

### III.2.2 Album známek

Jinou podobou Knihy se stává ve vyprávění obou autorů album známek. V Schulzově povídce *Jaro* se Rudolfovo album známek stává pro Josefa jakýmsi výkladovým kompendiem světa, jediným pravdivým průvodcem po světě rakousko-uherské monarchie, onom panství prózy císaře Františka Josefa I., který ze všech stran neprodyšně ohraničil svět a zastavil ho v růstu, „uzavíral svět na klíč jako vězení“<sup>146</sup>. „Na každé poštovní známce, na každé minci i na každém razítku potvrzovala jeho podobizna neproměnnost světa, nevzrušené dogma jeho jednoznačnosti.“<sup>147</sup> Album má sakrální charakter, stává se Autentikem, pravdivým komentářem světa, jehož září je Josef oslněn neméně než ztracenou a znovunalezenou Knihou svého dětství.

...tu jsi znenadání, jako něco jen málo významného, otevřel přede mnou ten zásobník známek, ó Bože, dovolil jsi mi vrhnout bezděčný pohled do této knihy obestřené třeptem, do zásobníku odhalující[ho] se stránku za stránkou, stále barvitějšího a až k úleku úžasnějšího a úžasnějšího... Kdo mi bude zazlívát, že jsem stál tenkrát oslněn, bezmocný vzrušením, a že mi z očí přeplněných září stékaly slzy.<sup>148</sup>

Josef chápe album jako prostředek osvícení, kterého se mu dostalo, odhalení mise, jež mu byla svěřena, a sice zachránit „vyměněnou princeznu Bianku“, pomocí revoluce změnit státní systém a nahradit současné panství prózy vlastním panstvím poezie.

Vzal jsi tehdy na sebe, Bože, opovržení hereze a vytryskl jsi na svět tím obrovským, barevným a nádherným rouhačstvím. (...) Zasáhl jsi mě tehdy tou hořící knihou, explodoval jsi z Rudolfovy kapsy v podobě zásobníku. (...) To byla tvoje nadšená tiráda, to byla tvoje plamenná a skvělá filipika proti Františku Josefu I. a jeho mocnářství prózy, to byla skutečná kniha oslnění.<sup>149</sup>

Jak podotýká Władysław Panas, „kniha oslnění“ zde odkazuje ke kabalistickému arcidílu *Sefer ha-zohar* čili *Knize záře*, jako by nám vypravěč naznačoval, že její

---

<sup>146</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 183.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 184.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 183.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 184–185.

kryptografické techniky jsou klíčem ke správnému čtení a interpretaci jara.<sup>150</sup> Panas připomíná tři mystické techniky čtení a interpretace. První, tmura (תמורה) či také atbaš (אתב"ש) spočívá v totální kombinatorice a permutaci, v přestavování písmen ve výrazu a výrazů ve větě, v změně slovosledu, čtení zleva doprava a zpět. Při druhé metodě, zvané notarikon (נוטריקון) či abreviatura, jsou písmena čtena jako iniciály jiných slov či jako zkratky jiných vět. A konečně třetí metoda, masora (מסורה), je tradiční židovskou metodou interpretace z vlastního textu.<sup>151</sup> Jiné zdroje jako třetí mystickou techniku uvádějí gematrii (גימטריה), tedy využívání číselné hodnoty hebrejských písmen ke ztotožnění slov se stejnou číselnou hodnotou. Na tyto metody dle Panase, více či méně skrytě, Schulzovo *Jaro* odkazuje.

Jak všeobsáhlý je horoskop jara! Kdo mu může zazlívát, že se jej učí číst najednou starým způsobem, že nazdařbůh kombinuje, slabikuje všemi směry, šťastné, když se mu za matoucího dohadování ptáků podaří něco rozluštit. Čte si svůj text odpředu i odzadu, ztrácí smysl a znovu jej nachází, má všechny možné verze, tisíce alternativ, trylků a štěbetání. Text jara je totiž plný samoznaků, nedokončených slov, elips, vytečkovaný bez písmen do prázdného blankytu, a do mezer mezi slabikami ptáci vkládají své domněnky a dohady, jak jim napadne.<sup>152</sup>

Album známek spojuje v příběhu *Jara* a Josefova dospívání funkci erotické iniciace s iniciací do tajemství dospělosti, revoluce a lidské existence, jelikož Josef ztotožňuje Bianku, objekt své erotické touhy, s ženským Mesiášem.<sup>153</sup>

Rovněž Momikovo album má iniciační charakter, ačkoli jeho cíl je poněkud jiný. Momik si sestavuje album země TAM, odkud pocházejí jeho rodiče i ostatní přeživší v jeho okolí. Známky si dokonce sám maluje, inspirován encyklopedií o Izraeli a její sadou izraelských známek.

...maloval třeba tatínka tak, jak je namalován Chaim Weizman, náš první prezident, na té modré známce za třicet prutot, maminku zas, jak drží holubici míru (...) a je oblečená celá

---

<sup>150</sup> Více viz PANAS, W. *Żeński Mesjasz, czyli o Wiośnie Brunona Schulza*. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003, s. 35–46.

<sup>151</sup> Tamtéž.

<sup>152</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 173.

<sup>153</sup> Více viz Více viz PANAS, W. *Żeński Mesjasz, czyli o Wiośnie Brunona Schulza*. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003, s. 35–46.

v bílém jako na té známce se svátečními pozdravy na rok 5712 (čili 1952), a Bellu jako barona Edmonda de Rothschild (je přece taky známá svou štedrostí), s vinným hroznem po straně, jako na opravdové známce. (...) Momik už nakreslil spoustu známek s dědečkem Anšelem Wassermanem, zpodobeným jako doktor Herzl, když na 23. sionistickém kongresu prorokuje ten svůj stát (dědeček Wasserman je přece taky takový prorok)...<sup>154</sup>

Šestý svazek encyklopedie o Izraeli s poštovními známkami odhaluje Momikovi úžasně pestrobarevný svět, až Momik přestává vzrušením dýchat. Vzrušení obou chlapců, které jim přináší album známek a jeho interpretační možnosti, je velice podobné – zatímco Josef byl oslněn září Rudolfova alba známek, Momik přestává nad encyklopedií Izraele s poštovními známkami vzrušením dýchat. Josefovou interpretaci jara pomocí tradičních mystických technik pak připomíná Momikova komplikovaná technika čtení a dekódování vytetovaných koncentračnických čísel na pažích jeho blízkých, zahrnující i kombinatoriku a gematrii.

Potom se naštěstí ve škole náhodou zrovna učili o číselných hodnotách písmen – Momik byl samozřejmě první, kdo to pochopil –, a když se vrátil domů, Momik honem zkoušel všelijak převádět čísla v písmena, ale ani takhle to nevedlo k ničemu (...). A jednou uprostřed noci dostal nápad hodný skoro Einsteina. Vzpomněl si totiž, že existují takové věci, kterým se říká sejfy, a do těch sejfů že si bohatí lidé schovávají peníz a drahokamy; takový sejf se otevře, jenom když se v něm sedm zámků otočí v určitém tajném pořadí, a můžete mi věřit, že Momik dobrou polovinu noci strávil výpočty a zkouškami, a nazítří, hned jak se vrátil ze školy, přivedl dědečka z lavičky a dal mu oběd, se posadil naproti němu a vážně a důležitě mu začal odříkávat nejrůznější kombinace čísel, která měl dědeček na ruce (...), a hrozně moc mu přitom připadalo, že se dědeček na okamžik úplně otevře, rozevře se uprostřed po celé délce jako žlutý hrášek...<sup>155</sup>

Také Momikovo album tedy přebírá v příběhu funkci *Knihy*, funkci zasvěcení, tentokrát do tajemství holocaustu a křehkosti lidského života, jelikož s pomocí alba a vyzvědačského sešitu si Momik interpretuje dávné události, o nichž všichni mlčí, a pokouší se pochopit, co jim v zemi TAM udělala „nacistická bestie“.

---

<sup>154</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 63–64.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 30–31.



### III.3 Mytizace prostoru čili Centrum versus periferie

Oběma autorům, jak Schulzovi, tak Grossmanovi, je vlastní využití odvěkého mytického kontrastu mezi prostorem sakrálním a profánním, mezi centrem a periferií, mezi kosmem a chaosem, jak ho ve svých koncepcích popsali především Cassirer<sup>156</sup> a Eliade<sup>157</sup>. Eliade navíc vymezuje prostor na základě archetypů, z nichž především archetyp středu se významně uplatnil u Schulze i Grossmana. Jde o obecně mytologické principy, proto nemůžeme považovat jejich využití u Grossmana přímo za schulzovské, v každém případě se však podílí na literární spřízněnosti obou autorů.

#### III.3.1 Centrum

Mytickým centrem schulzovského světa je širěji Drohobyč, „ten kraj vyvolený, ta zvláštní provincie, to místo jediné na světě“<sup>158</sup>, symbolizující zemi zaslíbenou, jelikož „Hned za branami města se krajina stává bezejmennou a kosmickou jako Kenaán“<sup>159</sup>. K zemi zaslíbené ji přirovnával jak sám autor, tak i literární kritici, např. Edward Kasperski. „Drohobyč byla Schulzovým Jeruzalémem, náhražkou země zaslíbené, pravlastí, s níž je člověk nerozlučně svázán po všechny dny života, ať už se nachází kdekoli.“<sup>160</sup> Užším centrem jsou pak rodinný dům a obchod na náměstí, které mají sakrální znaky, jsou obranou proti strašlivému živlu chaosu vně přirovnávány na mnoha místech k biblickému Kenaánu.

Prostor krámu se rozšířil do panoramatu podzimní krajiny, plné jezer a dalek, a na pozadí této scenérie putoval můj otec mezi hřbety a údolími fantastického Kanaánu, putoval velkými kroky, s rukama prorocky rozpaženými v oblacích, a údery nadšení formoval kraj.

A dole, u pat onoho Sinaje, vyrostlého z otcova hněvu, lid gestikuloval, rouhal se, uctíval Baala – a kupčil.<sup>161</sup>

<sup>156</sup> Viz kap. I.3 Ernst Cassirer – *Mytické myšlení*.

<sup>157</sup> Viz kap. I.5 Mircea Eliade – *Mýtus o věčném návratu*.

<sup>158</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 396.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 397.

<sup>160</sup> „Drohobyč był Jeruzalem Schulza, namiastką Ziemi Obiecanej, praojczyzną, z którą jest się nierozłącznie związanym na wszystkie dni życia, gdziekolwiek by się potem znaleźć.“ KASPERSKI, E. *Mit maciczny*. Bruno Schulz i Kresy. *Przegląd Humanistyczny*, 1993, nr 3, s. 84.

<sup>161</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 132–133.

Jakubův obchod v přízemí rodinného domu je reprezentantem světa skořicových krámů, pro nějž je závazný etický kodex kupců, založený již celá staletí na solidnosti, uctivosti k zákazníkovi a pořádku. Jakub ví, že přejede-li prsty po policích se sukny, musí to znít jako hudební partitura. Vyzná se ve všech záludnostech vedení účetnictví, obchodní korespondence, jakož i v rituálu uzavírání kupeckých smluv. Obchod stojí na rozhraní snu a skutečnosti, neboť je nejen zdrojem obživy pro celou rodinu, ale také předmětem Josefových snových představ o jeho tajemnosti.

Ačkoli Schulz nemohl znát Bachelardovu *Poetiku prostoru*, prostor jeho povídek dokonale koresponduje s Bachelardovým členěním prostoru na intimní, vnitřní, který také nazývá prostorem štěstí, a prostor světa, cizí, vnější, agresivní. Nejdůležitější součástí intimního prostoru je přitom dům jako esence lidskosti, oddělující člověka od zvířecí přírody.<sup>162</sup> Dům je v Bachelardově pojetí „naším koutem světa“<sup>163</sup>, „naším prvotním vesmírem“<sup>164</sup>, ochranou před vnějším světem chaosu, je místem „prvotní vřelosti“<sup>165</sup> a „materiálního ráje“.<sup>166</sup> V Schulzových povídkách je dům přirovnáván ke katedrále, když se během zuřivé vichřice střecha domu „rozzrůstá jako gotické klenby“<sup>167</sup>, aby ochránila své obyvatele, či k Noemově arše, poslednímu záchrannému útočišti člověka před katastrofou, již se stává pro otce jeho ptačí království v podkroví domu. Noemovu archu připomínají také postele-lodě, připravené odplout a své majitele tak zachránit. „Postele, po celý den neustlané (...), stály jako hluboké lodě připravené k odplutí...“<sup>168</sup> I pokladní z městského kina „Jistě teď šukala ve svém pokojíku kolem odestlané postele, která na ni čekala jako loďka, aby ji odnesla na černé laguny spánku...“<sup>169</sup> Dům se stává útočištěm před prostorem cizím, vnějším, agresivním. „Člověk – podobně jako dům – válčí neustále s chaosem vně i uvnitř sebe samého a každý prostor-útočiště, které se mu podaří vytvořit, se chvěje pod náporom (...) sil.“<sup>170</sup>

---

<sup>162</sup> JARZĘBSKI, J.; JARZĘBSKA, T. Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1976, s. 53.

<sup>163</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*. Praha : Malvern, 2009, s. 30.

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>166</sup> Tamtéž.

<sup>167</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 120.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 258.

<sup>170</sup> „Człowiek – podobnie jak dom – walczy więc nieustannie z chaosem na zewnątrz i wewnątrz siebie samego, a każda przestrzeń-schronienie, jaką uda mu się skonstruować, drży pod naporem (...) sił.“ JARZĘBSKI, J.; JARZĘBSKA, T. Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 61.

Člověk se identifikuje se svým vnitřním prostorem do té míry, že s ním nezřídka srůstá, tak jako otec srůstá s fasádou jejich domu.

Na okamžik byl otec plochý, vrostlý do fasády a cítil, jak se rozvětvené ruce, chvějící se a teplé, ploše vjízvuji mezi zlaté štukatury na fasádě. (Kolik otců už takto navždy vrostlo do fasády domu v pět hodin ráno, v okamžiku, kdy sestupovali z posledního stupně schodů. Kolik otců se takto navždy stalo dveřníky svého vlastního vchodu, reliéfem ve výklenku, ruku na klice a tvář řešenu v samých rovnoběžných a šťastných vráskách, po nichž pak láskyplně přejíždějí prsty synů, hledajících poslední stopy po otci, vtaveném už navždy do univerzálního úsměvu fasády.)<sup>171</sup>

Drohobyč, dům a obchod se tak stávají eliadovským středem, pupkem světa, vytvářejícím svébytný mikrokosmos. Obydlení domu je přitom aktem přeměny chaosu v kosmos, neboť se podílí svým opakováním dávného gesta na mýtu o stvoření světa.

Oním pupkem světa, středobodem veškerého dění, je v Grossmanově románu skutečný Jeruzalém a jeho čtvrť Bejt Mazmil, v níž Momik vyrůstá. Je to svět známý a osvojený, ohraničený pevně domem, rodičovským stánkem s losy, Bellinou kavárnou a školou. Stejně jako u Schulze, i u Grossmana se rodičovský dům stává kosmem, má být obrannou tvrzí před hrůzami vnějšího světa, před holocaustem. Rodiče nikdy neopouštějí Jeruzalém, pouze jednou ročně se vydávají s Momikem do Tiberiady, aby tak unikli Dni holocaustu. Po zbytek roku se uzavírají do ulity svého vnitřního života uvnitř domu v naději, že tento mikrokosmos ochrání od holocaustu alespoň jejich syna, když už je dostihl i v tomto nejintimnějším prostoru nočními můrami. Jejich rozpolcenost mezi vnitřním a vnějším, mezi životem a smrtí dobře koresponduje s Bachelardovou charakteristikou bytosti žijící v ulitě. „V bytosti, jež vychází z ulity, je vše dialektické. A protože nevychází celá, to[,] co vystupuje, protirečí tomu, co zůstalo uzavřeno. Zadní části bytosti zůstávají uvězněné (...). Je to bytost napůl mrtvá, napůl živá.“<sup>172</sup>

Podle Junga je obraz domu obrazem lidské psychiky a jejích vrstev. Ostatně představa o tom, že architektura domu odráží vnitřní strukturu psychiky, je silně zakořeněna v mnoha mytologiích. Sklep symbolizuje nevědomí a animální pudy, obytná část vědomí, v rámci něž se formuje obraz „já“, a podkroví je sídlem zásad vštípených

<sup>171</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 281.

<sup>172</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, op. cit., s. 121.

člověku společností, místem manifestace „superega“.<sup>173</sup> Rovněž Bachelard poukazuje na polaritu půdy a sklepa, jelikož „můžeme proti sobě postavit racionalitu střechy a iracionalitu sklepa. Střecha okamžitě sděluje důvod své existence: poskytuje člověku přístřeší před deštěm a sluncem. (...) Sklep je však především temným bytím domu, bytím, které má účast na podzemních silách.“<sup>174</sup> Tomuto pojetí domu odpovídají jak Schulzovy povídky, tak Grossmanův román.

Temný, špinavý a zatuchlý sklep, který rodina Neumanových používá jako skladiště, se stává místem nalezení fragmentu rukopisu dědečkových příběhů *Děti srdce* a místem Momikova experimentu s „nacistickou bestii“. Sklep je místem nevědomí, iracionality a strachu, místem, kde se rozvíjejí animální pudy, nikoli však v uvězněných, nevinných zvířatech, ale v Momikovi samotném, který jejich trýzněním nakonec odhaluje bestii v sobě. „Sklep byl den ode dne černější a tísnivější, Momik se v něm neodvažoval ani pohnout prstem. Zvířata teď byla divoká a vyhladovělá, vrhala se na stěny beden, zraňovala se o ně a vyla a křičela.“<sup>175</sup> Sklep se pojí nejen se strachem bezbranných zvířat z Momikova iracionálního jednání, ale i s Momikovým strachem ze sestupu do jeho hlubin, jehož vnějším projevem se stává počůrávání.

V schulzovském světě sehrává velkou roli naopak podkroví domu, které se stalo „skutečným ptačím shromaždištěm, archou Noemovou“<sup>176</sup>. Vše začalo nakupováním exotických ptačích vajec, pokračovalo studiem ornitologie a skončilo usídlením v podkroví, které Jakub proměnil ve skutečné ptačí království, v němž pořádal jako dohazovač i ptačí svatby, ovšem jen do chvíle, než ptačí epizodě učinila rázný konec služebná Adéla generálním úklidem. Podkroví-ptačí království tedy bylo místem otcova úkrytu před nepochopením okolí, ale i místem sebevyjádření, manifestace jeho osobnosti, po jehož likvidaci „sestupoval otec ze schodů svého dominia – zlomený člověk, král-vyhnanec, který ztratil trůn i kralování“<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> Více viz JARZĘBSKI, J. *Schulz*, op. cit., s. 128–129.

<sup>174</sup> BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, op. cit., s. 41–43.

<sup>175</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 82.

<sup>176</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 34.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 35.

### III.3.2 Periferie

Na periferii se u obou autorů nacházejí místa profánní, ztotožněná s chaosem, temnotou, či dokonce se zlem. V Schulzových povídkách tvoří periferii Krokodýlí ulice, novodobá parazitní čtvrť na okraji Drohobyče, která se stává lákadlem pro dobrodruhy všeho druhu, toužící po rychlém a nekomplikovaném výdělku či po přestoupení morálních tabu, čtvrť „plytkého bahna nediferencovanosti, snadné intimity a špinavé promiskuity“<sup>178</sup>, čtvrť, která je „eldorádem (...) morálních dezertérů“<sup>179</sup>. Její odlišnost od zbytku města je na mapě visící v otcově pracovně zdůrazněna jiným typem písma, symbolizujícím kartografův ostentativní odstup od ní.

Na tomto plánu, vypracovaném ve stylu barokních prospektů, okolí Krokodýlí ulice svítlo prázdnotou bělostí, jako se na zeměpisných mapách obvykle označují polární kraje a neprobádané krajiny pochybné existence. Jenom linie několika ulic tam byly dokresleny černými čárkami a opatřeny jmény, napsanými na rozdíl od ušlechtilé antikvy jiných nápisů prostým, neozdobným písmem.<sup>180</sup>

Titulní krokodýl je jak biblickou<sup>181</sup>, tak kabalistickou<sup>182</sup> aluzí na dvojpohlavního hada-muže a hada-ženu, na zlo, jehož symbolem je v této čtvrti sex. Scéna v obchodě s hadími prodavačkami a úlisným prodavačem je stylizována jako pohlavní akt, obchod s konfekcí je ve skutečnosti obchodem s pornografickým materiálem a rovněž jazyk Krokodýlí ulice je jazykem erotiky.<sup>183</sup> Celou čtvrť charakterizuje bezbarvost a šed', „jako kdyby si v tom jarmarečním, nahonem vyrostlém městě člověk nemohl dovolit přepych barevnosti“.<sup>184</sup> Šedé jsou ulice, domy, vozy, ale i lidé. Krokodýlí ulice je čtvrtí bezejmennosti a neosobnosti, jejíž obyvatelé jsou jen prázdnými karikaturami člověka, kreaturami beze jména a bez osobního příběhu – úlisní obchodníci, prodavačky s defekty krásy, prostitutky. Zvláštností Krokodýlí ulice jsou drožky bez vozků, tramvaje papírové konzistence a vlak-had, přijíždějící neznámo kdy a zastavující

<sup>178</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 98.

<sup>179</sup> Tamtéž.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>181</sup> Motiv oboupohlavního hada se nachází v knize Izaiáš (Iz 27, 1.).

<sup>182</sup> V *Zoharu* se objevuje v podobě velkého mořského hada, jenž je ztotožněn s egyptským faraónem.

<sup>183</sup> Více viz PANAS, W. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997, s. 138–139.

<sup>184</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 98.

neznámo kde. „Krokodýlí ulice byla ústupkem našeho města ve prospěch modernosti a velkoměstské zkaženosti. Zřejmě jsme si nemohli dovolit nic jiného než papírovou imitaci, než fotomontáž, složenou z výstřížků přeželežených loňských novin.“<sup>185</sup> Její kontrastní charakter s omamně vonícím poctivým světem skořicových krámů je navíc umocněn Schulzovou kompoziční strategií, neboť povídky *Skořicové krámy* (*Sklepy cynamonowe*) a *Krokodýlí ulice* (*Ulica Krokodyli*), symbolizující centrum a periferii, sakrální a profánní, umístil ve své prvotině bezprostředně vedle sebe.

V Grossmanově románu tvoří periferii svět vnější, tedy svět, který je za zdmi rodičovského domu a domovské čtvrti Bejt Mazmil, svět vně Jeruzaléma. Jeho symbolem je koncentrační tábor, metafora chaosu a zla, v němž se ocitá za války Momikův dědeček Anšel Wasserman, který neumí zemřít a stává se „chráněným Židem“ velitele tábora Neigla. Wassermanova táborová pozice je zřetelnou aluzí na Schulzův status „chráněného Žida“ v drohobyčském ghettu. Zatímco Schulze zachránil Momik přesunem v prostoru a čase a metamorfózou v lososa, dědečka Anšela se snaží zachránit prostřednictvím příběhu. Bruno Arich-Gerz přitom označuje Wassermanův koncentrační tábor za „Momikovo sanatorium“, v němž Momik-spisovatel podobně jako doktor Gotard v Schulzově „sanatoriu na věčnosti“ pracuje na svém experimentu s časem. Tak jako se v „sanatoriu na věčnosti“ nikdy nestala otcova smrt, ani dědečkova smrt v koncentračním táboře se díky příběhu dosud neuskutečnila.<sup>186</sup> Jako Šeherezáda vypráví Wasserman Neiglovi každý večer příběh, pokračování *Dětí srdce*, která Neigl čítával a miloval jako dítě. Wasserman přitom dráždí Neigla neustálým přesouváním děje. Právě začátek nového příběhu *Dětí srdce* obsahuje aluzi na biografický detail Schulzova života a skrze něj i intertextuální odkaz ke *Krokodýlí ulici*. Pokračování příběhu *Dětí srdce* totiž začíná v borislavském dolu na lepek. Wasserman poprosil Neigla o spolupráci na příběhu, a sice aby mu během služební cesty do okolí Borislavi zjistil detaily technického rázu o zdejším dolu. Ve skutečnosti šlo o důl na naftu, po jejímž objevení se začali do nedaleké Drohobyče stahovat různí bezskrupulózní dobrodruzi, kteří přivodili bankrot některým

<sup>185</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 109.

<sup>186</sup> „Grandfather Anshel's story (...) figures as Shlomo's sanatorium in more than one sense. Its setting is that of, notably, a concentration camp in which the death of Anshel, the camp director's Scheherazade, has until the end not occurred (yet), no matter how often camp commander Neigl, his listener, shoots him in the head.“ ARICH-GERZ, B. Bruno Schulz's Literary Adoptees. Jewishness and Literary Father-Child Relationships in Cynthia Ozick's and David Grossman's Fiction. *European Judaism* [online]. 2009, no. 42, s. 76–89. [cit. 2013-11-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.questia.com/read/1G1-263659840/bruno-schulz-s-literary-adoptees-jewishness-and-literary>>.

řemeslníkům a kupcům, mj. i Jakubu Schulzovi. Příliv hledačů štěstí a ropná horečka totiž vedly k vzrůstu počtu hotelů, restaurací a zavedení nevěstinců.<sup>187</sup> Metaforou tohoto divokého Klondiku je v Schulzových povídkách Krokodýlí ulice. Neigl zmiňuje i lázeňské městečko v okolí. „Poslyš, Wassermane... v tom kraji je takové hezounké lázeňské městečko a taky minerální prameny, a dokonce i kino! A víš, co jsem tam dělal já? Jel jsem ti hledat ten tvůj smradlavý důl na lepek!“<sup>188</sup> Oním lázeňským městečkem byl Truskavec, tvořící s Borislaví a jejím ropným dolem a Drohobyčí s rafinérií, bankami a úřady významný haličský trojúhelník, z něž se na přelomu století díky ropnému dolu pro jedny stal zlatý důl, zatímco pro jiné opravdové „haličské peklo“.<sup>189</sup>

### III.3.3 Podsvětí a moře

V mytologických představách tvoří svět tři sféry – nebe, země a peklo. V křesťanství je podsvětí peklem, místem pobytu hříšníků. V judaismu odpovídá podsvětí gehinom, místo nápravy hříšníků, sestávající ze sedmi vrstev – še'ol, abaddon, stín smrti, nižší svět, krajina zapomnění, gehinom a mlčení.<sup>190</sup>

V jungovské psychologii sestoupení do podzemí symbolizuje vstup do matčina lůna, návrat do prenatalního stavu. Josefova cesta do podsvětí, jímž „sanatorium na věčnosti“ je, je tedy nejen mytickým hledáním otce, ale i útekem před problémy dospělosti, nevědomým hledáním vlastního „já“. Primárním cílem Josefovy cesty bylo nalezení otce a jeho navrácení zpět do života, ve skutečnosti se však jeho putování stává cestou k sebeidentifikaci. V sanatoriu je Josef nucen spát s otcem na jedné posteli, jelikož mu nenachystali samostatnou druhou. Rovněž ho zaměstnanci sanatoria

---

<sup>187</sup> Více viz BUDZYŃSKI, W. *Schulz pod kluczem*, op. cit., kap. 3 Półtora miasta.

<sup>188</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 333.

<sup>189</sup> Díky Boryslawí se Halič na přelomu 19. a 20. století stala čtvrtým největším producentem ropy na světě. Naftový boom však šel ruku v ruce s velkými přesuny obyvatelstva, rychlým zbohatnutím jedněch a neméně rychlým ožebračením druhých. „Kdo by se byl před čtvrtstoletím (...) v Drohobyčí domyslel, že za několik let se nedaleká malá vesnička Borislav proslaví po celém světě, že se v ní usídí tisíce Židů, že novousedlíci si tam vydělají milióny, a dávní obyvatelé půjdou o žebrácké holi, (...) lidé se tam budou navzájem požírat, že nebude činu, jehož by se nedopustili ziskuchtiví spekulanti, že se z Borislavi stane opravdové haličské peklo.“ „Kto przed ćwierć wiekiem (...) przypuszczał w Drohobyczu, że za lat kilka leżąca w jego pobliżu mała wioska Borysław zasłynie po całym świecie, że tysiące Żydów w niej się osiedli, że nowi przybysze porobią tam miliony, a dawni mieszkańcy tej miejscowości pójdą o kiju żebraczym, (...) ludzie będą się tam wzajemnie pożerali, że nie będzie takiego czynu zdrożnego, którego by się nie dopuścili chciwi zysku spekulanci, że z Borysławia zrobi się prawdziwe piekło galicyjskie.“ BUDZYŃSKI, W. *Miasto Schulza*. Wydanie 1. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2005, s. 15.

<sup>190</sup> Více viz BUDZYŃSKI, W. *Schulz pod kluczem*, op. cit. kap. 8 Schulzowska katabasis.

nevyzvedli na nádraží, ačkoli svůj příjezd ohlásil předem. V otcově pokoji nevidí svou tvář v zrcadle. Všechny tyto skutečnosti poukazují k hlubšímu smyslu. „Nevidí vlastní tvář, nemá vlastní postel – to by znamenalo, že není sám sebou. Je otcem, chtělo by se říci.“<sup>191</sup> Josef se však snaží od otce odtrhnout, vyjít ze stínu jeho osobnosti, kterou si v dětství opřel magickou auroou. Jeho touha po sblížení se ženami, která zůstává nenaplněná, je ve skutečnosti touhou po návratu k matce. To potvrzuje i skutečnost, že v sanatoriu jedl především jablečnou marmeládu, přičemž jablko je dle Olchanowského v religiózní ikonografii symbolem matčina prsa.<sup>192</sup> Konzumace jablečné marmelády tedy byla nevědomou snahou o návrat k matce. Olchanowski poukazuje i na skutečnost, že podzemí samo je v křesťanské tradici konotováno s matkou.<sup>193</sup> Nakonec se Josef odhodlá k odchodu ze sanatoria, ale ještě předtím zamyká strážce podsvětí, člověka-psy, zosobňujícího smrt, u otce v pokoji. Vítězí tak nad smrtí a smiřuje se s koncem geniální epochy dětství, po návratu do níž tak prahl, smiřuje se s neodvratností dospělosti.

Podsvětí či peklo, gehinom (גיהנום), se v Grossmanově románu stává pro Wassermana místem, z něž nacisté židovský národ vyhnali, protože je připravili o iluze, jak skutečné peklo vypadá.

„Bůh nás vyhnal z ráje, a vy jste člověka vyhnali i z toho pekla.“ (...) „Inu... víte, připravili jste nás o iluzi... o iluzi pekla... k tomu je také zapotřebí iluzí a taky špetka nevědomosti a tajemna... Protože jen pak může existovat naděje, totiž ta ubohoučká naděje, že ono to všechno není tak zlé... Víte, my jsme si peklo vždycky představovali jako vroucí lávu a smůlu bublající v sudech, až jste, ráčíte-li dovolit, přišli vy a ukázali jste nám, jak ubohé ty naše představy byly...“

Podsvětí, do něž se vydává za otcem Josef, je podobno spíše moři, k němuž nechává Momik ve své fantazii přicestovat Bruna Schulze, vstoupit do něj a posléze se v něm změnit v lososa. Jung ostatně poukazuje na ekvivalentní funkci sestupu do podsvětí a plavby po nočních moři. „Plavba po nočních moři je druhem sestupu do podsvětí (descendus ad inferos), sestupem k Hádovi a cestou do země duchů, tedy

---

<sup>191</sup> „Nie widzi własnej twarzy, nie posiada własnego łóża – znaczyłoby to, że nie jest sobą. Jest ojcem, chciałoby się powiedzieć.“ OLCHANOWSKI, T. *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2001, s. 73.

<sup>192</sup> Více viz tamtéž, s. 80.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 81.



do záhrobí tohoto světa, tj. mimo vědomí, a proto je ponořením do nevědomí.<sup>194</sup> Navíc stejně jako podsvětí i moře má přímou konotaci s mateřstvím. Voda, která Bruna přijme do své náruče, je jedním z výsostných jungovských archetypů a zároveň jedním z nejdůležitějších symbolů v mytologiích. Voda, moře je nejen symbolem chaosu, nevědomí, ale také vznikání a znovuzrození, má výrazně ženský, respektive mateřský aspekt, neboť připomíná mateřské lůno s plodovou vodou.<sup>195</sup> Tento ženský aspekt moře ostatně vystihuje hebrejský originál Grossmanova románu jednoznačněji nežli překlad, jelikož moře (ים) je v hebrejštině ženského rodu. Srov. s Jungovým popisem archetypu moře.

Ve *védách* se vodstva označují jako mátritamáh – nejmaterštější. Všechno živé stoupá, jako slunce, z vody a večer se do ní opět noří. Z pramenů, řek a jezer zrozený dospívá člověk ve smrti k vodám Stygu, aby nastoupil „plavbu po nočních mořích“. Ony černé vody smrti jsou vodami života, smrt se svým studeným objetím je mateřským lůnem, jako moře sice slunce pohltí, ale z mateřského lůna zase zrodí.<sup>196</sup>

Vstoupit do moře tedy znamená vrátit se na počátek, do lůna, nezemřít, být znovuzrozen. „Ponoření do „moře“ znamená „solutio“, rozpuštění ve fyzikálním smyslu (...). Jde o návrat do temného počátečního stavu, do plodové vody těhotné dělohy.“<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998, s. 250–251.

<sup>195</sup> Srov. s motivem vody v překladatelově článku – viz VACEK, J. *Archetypy v díle Davida Grossmana* [online]. 1998. Dostupné z WWW: <<http://enricu.wordpress.com/webova-kavarna/archetypy-v-dile-davida-grossmana/>>.

<sup>196</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla VIII. Hrdina a archetyp matky*, op. cit., s. 77.

<sup>197</sup> JUNG, C. G. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*, op. cit., s. 247.

### III.4 Labyrintovost

Jedním z charakteristických rysů mytických děl je bloudění v labyrintu, jež považuje Eliade za jeden z typů cesty ke středu, za rituál přechodu od profánního k posvátnému. Cílem takové cesty je dosažení středu, iniciace, posvěcení.<sup>198</sup> Podle Eliadeho je přitom hlavní rolí labyrintu ochrana středu jakožto sakrálního místa.<sup>199</sup> Kromě toho může labyrint nabývat celé řady jiných funkcí, může být symbolem rozhodující zkoušky, celého světa, ale i nevědomí, bloudění a vzdálení se od zdroje života.<sup>200</sup> Tento mytický motiv je jedním ze základních schulzovských principů, jelikož postavy Schulzových povídek neustále bloudí v nejrůznějších labyrintech. Obdobný motiv pak nalezneme i u Grossmana, ačkoli v jeho případě jde spíše o jev okrajový.

#### III.4.1 Labyrinty prostoru

Nejčastěji se setkáme v Schulzových povídkách s vnějšími, prostorovými labyrinty, ať již jsou jimi město, dům, obchod, gymnázium či „sanatorium“.

V povídce *Penzista (Emeryt)* sní osamělý důchodce o tom, že by se stal roznašečem pečiva, elektrikářem či alespoň kominíkem, aby tak mohl celý den bloumat spletitým labyrintem města a být součástí jeho tajemství a drobných dobrodružství.

Celý den chodit od bytu k bytu, od jednoho konce města k druhému, vést jeden jediný nekončící, zamotaný rozhovor, rozdělený po kapitolách na jednotlivé nájemníky, zeptat se na něco v jednom bytě a dostat odpověď v dalším, prohodit na jednom místě vtip, a na dalších místech dlouho sbírat plody smíchu.<sup>201</sup>

Noční labyrint města se pak otevírá v povídce *Skořicové krámy (Sklepy cynamonowe)* před Josefem poslaným domů cestou z divadla pro otcovu peněženku. Josef okouzlen neopakovatelnou atmosférou a vůní „skořicových krámů“, které bývají otevřeny dlouho do noci a které jsou předmětem jeho horoucího snění, odbočuje ze své

---

<sup>198</sup> Více viz kap. I.5 Mircea Eliade – *Mýtus o věčném návratu*.

<sup>199</sup> JARZEBSKI, J.; JARZEBSKA, T. Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*, op. cit., s. 69.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 60–70.

<sup>201</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 361.

původní cesty a ocitá se v nepřehledné spleti zmnohonásobených a snadno zaměnitelných ulic.

V hloubi města se otevírají – abychom tak řekli – ulice dvojnásobné, ulice dvojnické, ulice klamné a omylné. Očarovaná a zmatená obraznost si tvoří iluzorní, ale přitom jakoby dávno známé a povědomé plány města, ve kterých ty ulice mají své místo a jméno, a noc ve své nevyčerpatelné plodnosti nemá nic lepšího na práci než dodávat stále nové smyšlené konfigurace.<sup>202</sup>

Sotva se však Josef vymotá z bludiště ulic a uliček, ocitá se před panoptikem gymnaziální budovy, před jeho nikdy neviděnou částí. Budova školy má snový charakter a vede vypravěče neustále do neznámých zákoutí, až před místnost, již považuje za ředitelův soukromý byt. Po vstoupení dovnitř zjišťuje, že pokoj nemá vůbec přední stěnu a že je jen lodžii spojenou několika schody s náměstím.

Opravdovým labyrintem je rodinný dům na náměstí, rozdělený na obchod v přízemí, podkroví a obytnou část, jejíž pokoje náležející rodině však už nikdo nikdy nespočítá, neboť v části z nich bydlí příručí otcova obchodu a část je pronajata cizím nájemníkům. Samostatnou kapitolou je obchod-labyrint, bludiště skladišť, polic a zákoutí, jakým je otcova zadní místnost za krámem, vyhrazená úřední činnosti.

Labyrint připomíná i obchod s konfekcí v Krokodýlí ulici, který jako by byl negativem otcova obchodu. V první chvíli se návštěvníkovu pohledu nabízí nekonečné skladiště plné krabic a kartonů, které jako mohutná kartotéka vede „zrak nahoru až ke stropu, který by docela dobře mohl být i nebem, nuzným, bezbarvým a oprýskaným nebem té čtvrti“<sup>203</sup>. Vzápětí se však ukazuje, „že obchod s konfekcí byl jenom zástěrkou, za níž se skrýval antikvariát, sbírky velmi dvojsmyslných knížek a soukromých tisků. Úslužný příručí otevírá další sklady, vyplněné až ke stropu knihami, rytinami a fotografiemi“<sup>204</sup>.

A konečně prapodivným labyrintem je i sanatorium, kam poslala rodina churavějícího otce. „V tom labyrintu dveří, výklenků a zákoutí jsem mohl jen těžce najít vchod do restaurace.“<sup>205</sup> Ostatně labyrintový charakter sanatoria jako by předznačoval již vlak, který sem Josefa přivezl a jehož „chodbičky, zahýbající v různých úhlech, ty

<sup>202</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 82.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>205</sup> Tamtéž, s. 312.

prázdné, labyrintové a studené oddíly měly v sobě něco divně opuštěného, něco téměř děsivého<sup>206</sup>.

S jedním prostorovým labyrintem se setkáme rovněž v Grossmanově románu, a sice v jeho čtvrté části. Je jím Sergejova plechová soustava, sestavená „z pravoúhlých, vlnitých, točitých, svislých, vodorovných, spirálovitých odboček a zákrutů<sup>207</sup>, kterou podivínský fyzik vytvořil ve varšavské zoo a v níž prováděl pokusy s výkřikem. Naplánoval labyrint tak, aby v něm výkřik sílil, zdvojnásobil a ztrojnásobil se, aby „během několika málo vteřin naplnil celou soustavu výkřiky, jejich úlomky a ozvěnami, hustou zvukovou energií, která se neustále násobila, až se proměnila v kompaktní zvukovou sílu nabitou vysokým napětím, která podle vynálezce kolísala ve fyzikální zemi nikoho mezi zvukem a hmotou<sup>208</sup>. Sergej totiž věří, že touto cestou je možné oddělit z lidského výkřiku esenci žalu od zvukové složky. „Doufal, že dosáhne toho, že tato zbytnělá energie s sebou odnese lidský smutek...“<sup>209</sup> Ke svému pokusu využije Sergej Markusova nadání v oblasti lidských citů, a aniž by mu vysvětlil fyzikální podstatu experimentu, uvězní jeho výkřik ve zvukové soustavě-labyrintu. Sergejův pokus s výkřikem v jeho plechovém labyrintu přitom nápadně připomíná Jakubův experiment s redukcí osobnosti strýce Edvarda na jeho úzkost v hlase v okamžicích rozčilení, končící přeměnou ve zvonek. „Dokonce ani jeho žena, teta Tereza, (...) se nemohla udržet, aby každou chvíli nezmáčkla knoflík, který jí umožňoval slyšet ten zvučný, křiklavý hlas, v němž rozeznávala dávný tón manželova hlasu, když se rozčiloval.“<sup>210</sup>

### III.4.2 Labyrinty času

V Schulzových povídkách se v menší míře setkáme i s labyrinty času, ať už jsou to „labyrinty zimních nocí<sup>211</sup>, noc velké sezóny, v jejímž „mnohonásobném labyrintu byla vydlabána světlá hnízda<sup>212</sup>, anebo horká červcová noc, připomínající stavební hmotu, „vršící kolem ospalého chodce jeskyně, klenby, výklenky a průchody<sup>213</sup>, která

<sup>206</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 301.

<sup>207</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 596.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 596.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 598.

<sup>210</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 417.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 128.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 259.

„halucinuje před ním hvězdné dálky, bílé mléčné dráhy, labyrinty nekonečných koloseí a fór“<sup>214</sup> a která člověka zazdívá „do iluzivního labyrintu halucinací a přízraků, otevírá před námi svou hvězdnou věčnost“<sup>215</sup>. Jejich součástí je i třináctý, falešný měsíc, který obvyklým rokům vyrůstá „jako šestý malíček na ruce“<sup>216</sup> a který zatáhne člověka „do labyrintů nových dobrodružství a kapitol“<sup>217</sup>, anebo zpožděný čas, s nímž experimentuje doktor Gotard v sanatoriu na věčnosti, které existuje v jakémsi opožděném intervalu oproti času lineárnímu.

Osobitým labyrintem času podobným Gotardově experimentu je i Sergejova optická soustava zrcadel z Grossmanova románu, sloužící ke kradení času. Sergej postavil tři sta šedesát zrcadel do dokonalého kruhu tak, aby se v sobě navzájem odrážela. Uvnitř zrcadel pak vznikl pohyb, který Sergej nazval „ne-časem“, neboť se v něm čas ztrácel.

...Sergej [se] pokusil ukrást pár vteřin času, aby jej uchoval v tomhle skleněném vězení. Sergej se (...) domníval, že uvnitř kruhu zrcadel se z nějakého důvodu hromadí jakýsi odlišný, opačný čas, který vysává vláhu času obyčejného. (...) chtěl zřejmě změnit metafyzický status lidí, přeměnit je, udělat z nich jediné živoucí bytosti, které existují v prostoru, ale nikoli v času. Jen z jednorozměrných tvorů lze oddělovat jejich jednotlivé části, aniž pocítí bolest.<sup>218</sup>

V tomto labyrintu dělal Sergej pokusy s věcmi, ale i s osobními informacemi intimního charakteru zaznamenanými na kousky papíru, jako bylo např. Paulino mateřské znaménko na intimním místě, o němž věděl jen Fried. Nakonec udělal pokus sám na sobě, jako by se rozpadl v čase a zmizel, zůstala po něm jen hrstka šatů. Sergejovým cílem bylo zřejmě pomocí optické soustavy oprostít člověka od reálného času, a tím i od bolesti, podobně jako v případě experimentu démonického doktora Gotarda, manipulujícího s časem nazpátek tak, aby se v sanatoriu na věčnosti smrt, nemoc ani utrpení jeho pacientů z reálného světa ještě neuskutečnily. Srov. Sergejův pokus s Gotardovým experimentem.

---

<sup>214</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 259.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 261.

<sup>216</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 124.

<sup>218</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 578–579.

„Celý trik záleží v tom,“ dodal, hotov jeho mechanismus demonstrovat na prstech, „že jsme posunuli nazpět čas. Jsme tady s časem opoždění o jistý interval, jehož velikost není možno určit. Celou věc lze vysvětlit prostým relativismem. Zde se zkrátka otcova smrt dosud neuskutečnila, ona smrt, která ho už zasáhla ve vaší vlasti.“

„Pak tedy,“ řekl jsem, „otec umírá anebo je blížek smrti...“

„Nerozumíte mi,“ odporoval se shovívavou netrpělivostí. „Reaktivujeme zde minulý čas se všemi jeho možnostmi, a tedy i s možností uzdravit se.“<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 306–307.

### III.5 Mytizace času čili Mýtus začátku a mýtus konce

Úzkou vazbu Grossmanova románu na Schulzovy povídky neprozrazuje v případě kategorie času jejich společný vztah k mýtu, v němž je zásadní pojetí cykličnosti, jako tomu bylo i u Schulze, protože u Grossmana je čas převážně lineární. Vztah mezi oběma autory naopak tvoří osobitá schulzovská koncepce „geniální epochy“ a „mesiášských časů“, na niž odkazuje Grossman v závěrečné rozsáhlé pasáži románové části *Bruno*.

Za „geniální epochu“ označuje Schulz čas dětství, „to, co je jedinečné a nedělitelné“<sup>220</sup>, jak to zachytil v povídkách *Kniha (Księga)* a *Geniální epocha (Genialna epoka)*, čas iniciace do tajemství lidské existence a procesu stvoření, svázaný s objevením Knihy-Autentiku a s explozí Josefovy stvořitelské činnosti. Josef oslněn zjevením ohnivého sloupu kreslí v extatickém nadšení svou verzi stvoření světa, pod jeho rukama procházejí zástupy prazvláštních zvířat a bytostí, čekající na své pojmenování, aby tak mohly naplnit podstatu své existence. Modrá barva, kterou bere Josef do rukou nakonec, v sobě skrývá mesiášskou konotaci.

A když jsem sáhl po světle modré barvičky – procházel všemi okny v ulicích odlesk kobaltového jara, otvírala se jedna zvonivá okenní tabule za druhou a všechny byly plné blankytu a nebeského plápolu, záclony vstávaly jako na poplach a radostný lehký průvan krácel tím špalírem mezi vlajícími mušelíny a oleandry na prázdných balkónech, jako by na druhém konci té dlouhé a světlé aleje se zjevil někdo velmi vzdálený a blížil se – celý zářil, předcházela ho legenda, předtucha, zvěstovaly ho lety vlaštovek, třpytivá poselství rozhazovaná od míle k míli.<sup>221</sup>

Josef se o své kresby i pochybnost, že jsou plagiátem vytvořeným na základě nalezeného Autentiku, podělí s čerstvě propuštěným zlodějíčkem Šlomem, s nímž se ocitá sám na celém náměstí, jako by jen oni dva měli být svědky příchodu Mesiáše, který přijde nikým nepostřehnut, aby vymazal minulost a vrátil čas na počátek dějin.

„Já a ty,“ opakoval se smutným pousmáním, „jak prázdný je dneska svět.“

---

<sup>220</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 156.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 165.

Mohli bychom ho znova rozdělit a pojmenovat, tak leží otevřený, bezbranný a ničí. V takový den přichází Mesiáš až na břeh obzoru a hledí odtud na zemi. A když ji tak vidí bílou, tichou, s jejími blankyty a zamyšlením, může se stát, že přehlédne hranici, modravá pásma oblak se mu podloží pod nohy jako přechod a sám nevěda, co činí, sestoupí na zem. A země si ve svém zadumání ani nepovšimne toho, který sestoupil na její cesty, a lidé se proberou z odpolední dřímoty a nebudou si nic pamatovat. Celá historie bude jakoby vymazána a vše bude jak za dávných věků, ještě před započatím dějin.<sup>222</sup>

Ideou „mesiášských časů“, návratu na počátek, je přitom schulzovská vize „dospívání do dětství“, jak se o ni podělil ve slavném dopise příteli Andrzejowi Pleśniewiczovi ze 4. března 1936.

Kdyby bylo možné rekonstruovat rozvoj, dosáhnout jakýmsi obloukem opakovaného dětství, ještě jedenkrát mít jeho plnost a velkorysost, bylo by to naplněním „geniální epochy“, „mesiášských časů“, které jsou nám všemi mytologiemi přislíbené. Mým ideálem je „dospět“ do dětství. To by teprve byla skutečná dospělost.<sup>223</sup>

Této osobité schulzovské vizi odpovídá povídka *Penzista (Emeryt)*, v níž se školní rada v důchodu nechává zapsat opětovně do základní školy, neustále se zmenšuje ve svém fyzickém vzrůstu a psychicky se mění v dítě, popíraje tak lineární plynutí času i smrt. Jeho závěrečné zmizení není smrtí v pravém slova smyslu, nýbrž dovršením procesu „dospívání do dětství“, neboť mýtus začátku je v schulzovské mytologii neoddelitelně spjat s mýtem konce.

V druhé části Grossmanova románu nazvané *Bruno* najdeme zřetelný odkaz na schulzovskou koncepci „geniální epochy“ včetně aluzí na stejnojmennou Schulzovu povídku. Závěrečná pasáž *Bruna* zobrazuje příchod Mesiáše a nastolení mesiášského věku, kdy čas bude zbaven minulosti i budoucnosti, zůstane jen přítomnost. Dospělý Momik jako by vstoupil přímo do povídky *Geniální epocha*, v níž potkává všechny schulzovské postavy včetně malého Bruna, procházejícího časovými změnami od dospělého k dítěti jako zřejmý odkaz na Schulzovu ideu „dospívání do dětství“,

---

<sup>222</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 167–168.

<sup>223</sup> „Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczaniem „genialnej epoki”, „czasów mesjaszowych”, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć” do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość.“ SCHULZ, B. *Księga listów*. FICOWSKI, J. (ed.). Gdańsk : T słowo/obraz terytoria, 2002, s. 114.



neboť „mezi jednotlivými vzplanutími a ochabováním totiž Bruno chvátal vpřed i zpátky také v *čase*. Hned to byl dospělý člověk, plný energie, sálající obrovskou silou, a hned se zas vstřebával do podoby citlivého, živého dítěte, snažícího se sevřít vlastní přílišnost ubohými obručemi těla...“<sup>224</sup> Srov. s dětinštěním penzisty z Schulzovy stejnojmenné povídky. „Je to divné, považují mě za svého vrstevníka. Můj vzrůst už odedávna degeneruje. Můj obličej, uvolněný a zvětšely, působí dojmem dětské tváře.“<sup>225</sup>

Mesiáš přijíždí na náměstí od Samburské ulice na malém šedém oslíku. Tak totiž podle svědků začínal rukopis ztraceného *Mesiáše*, z něž prý Bruno Schulz čítal přátelům, a sice větou: „Ráno mě probudila matka řkouc: – Josefe, Mesiáš je blízko; lidé ho už viděli v Samboru (anebo: ...ve Stryji, v Truskavci, třicet kilometrů od Drohobyče).“<sup>226</sup> Mesiáš pokyne Brunovi, vymění si s ním zasvěcený pohled, který nespatří ani Momik stojící hned vedle, a poté zmizí. Mesiášův oslík prochází mezi lidmi a kde mávne svým ocasem, tam z lidí spadne jejich minulost a zůstane jen přítomný okamžik.

„Copak ty to nevíš? Ty to nechápeš? Přišel Mesiáš. Můj Mesiáš. A oni zapominají. Už jim není k ničemu nic z toho, co uspokojovalo potřeby toho žalostného podvodu jejich předchozího života. Mají jen to, co mají právě teď – a to je přece až až. (...) Ach, Šlomo, geniální epocha, o které jsme pořád snili, já ve svém psaní a ty ve svém vězení, je tady! I ty záhy pochopíš, že všechny ty tisíce let existence, které mu předcházely, byly jen ubohé skici, prvotní váhavé pokusy evoluce... (...) Tohle jsou lidé bez vzpomínek, duše prvotřídní, které k tomu, aby mohly dál existovat, si musí každým okamžikem znovu vytvářet jazyk, lásky i příští okamžik a s nekonečnou námahou křehkou nití spojovat vztahy, které se vzápětí zpřetrhají...“<sup>227</sup>

Grossman přitom posouvá ve své aluzi schulzovskou koncepci „geniální epochy“ jakožto „mesiášských časů“ ještě dále, neboť v jeho pojetí v novém mesiášském věku nebude davová smrt ani davový život, bude jen individualita.

<sup>224</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 252.

<sup>225</sup> SCHULZ, B. *Republika snů*, op. cit., s. 365–366.

<sup>226</sup> „Rankiem obudziła mnie matka, mówiąc: – Józefie, Mesjasz jest blisko; ludzie widzieli go już w Samborze (lub: ...w Stryju, w Truskawcu, trzydzieści kilometrów od Drohobycza).“ FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 378.

<sup>227</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 256–257.

„V našem novém světě, Šlomo, bude i smrt výlučným vlastnictvím člověka. Když bude někdo chtít zemřít, postačí, když své duši zašeptá tajné heslo, které dokáže vmžiku rozložit genetický kód jeho jedinečné existence, tajemství skutečné podstaty jedince, a nebude už žádná davová smrt, Šlomo, tak jako nebude davový život!“<sup>228</sup>

Aleksander Fiut přitom zdůrazňuje nebezpečí této mesiášské idey pro ty, kteří jsou příliš konvenční a žijí banální životy, „Jelikož pro ty, jejichž „já“ je výhradně směsí konvence, kteří se nevzmohli na autentickou existenci, znamená Mesiášův příchod záhubu.“<sup>229</sup> Mesiášský čas bude určen jen pro výjimečné osobnosti. A individualita je tím klíčem, jež daly Schulzovy knihy Grossmanovi k psaní o holocaustu, tedy nikoli k psaní o masové katastrofě a smrti, nýbrž k zachycení lidské jedinečnosti navzdory „nacistické bestii“.

---

<sup>228</sup> GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*, op. cit., s. 265.

<sup>229</sup> „Dla tych bowiem, których „ja” jest wyłącznie zlepkiem konwencji, którzy nie zdobyli się na egzystencję autentyczną, nadejście Mesjasza oznacza zagładę.“ FIUT, A. Schulz jako bohater literacki. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a PANAS, W. (ed.). *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, op. cit., s. 509.

## Závěr

Společným jmenovatelem při hledání schulzovských aluzí v románu Davida Grossmana *Viz LÁSKA* nám byl vztah obou autorů k mýtu, respektive k mytizaci skutečnosti. Zatímco v případě Bruna Schulze můžeme hovořit o ucelené umělecké koncepci, odrážející autorovu životní filozofii, o čemž svědčí jak jeho programový esej *Mytizace skutečnosti*, tak mytizace na úrovni postav, prostoru i času ve shodě s mytologickými koncepcemi Cassirerovými, Eliadeho či Meletinského, v případě Davida Grossmana jde spíše o volné využití některých mytologických principů, jež byly vlastní i Schulzovi, příp. o inspiraci jungovskou typologií postav, ať již vědomou, či podvědomou.

U Schulze i Grossmana je naplněna mytická opozice sakrálních a profánních postav, tedy tzv. šlemílů a běžných obyvatel Drohobyče a jeruzalémské čtvrti Bejt Mazmil. Zároveň však Grossmanův román v části *Bruno* obsahuje četné aluze na schulzovské šlemíly (Tluje, Jeroným, Šlomo, Edík, Jakub), přičemž někteří z nich se stávají paralelou ke Grossmanovým šlemílům (role Šlomova a Momikova, magičnost otce Jakuba a dědečka Anšela či erotičnost Tluje a Chany Citrinové). Společné jsou také oběma autorům jungovské archetypy dítěte (Schulzův Josef, Grossmanův Momik, Jariv a Kazik), ačkoli žádné z archetypálních dětí nakonec nenaplní atribut dítěte-spasitele, dále archetyp moudrého starce (Schulzův Jakub, Grossmanův Anšel Wasserman, Jedidja Munin a Aharon Markus), který u obou autorů osciluje mezi mytizací a demytizací, má prvky onoho archetypu, ale zároveň jako by popíral jeho podstatu, a konečně archetyp kore čili panny, která přiměje hrdinu, aby se vydal na svou hrdinskou pout' (Bianka, Ajala). Zatímco u Schulze byl důležitý i archetypální protiklad mužského a ženského principu, zastoupený kontrastností otce a matky, u Grossmana je tento mytický archetyp opominut, Momikovi rodiče jako by splývali v jednu bytost. Mytizace skutečnosti se rovněž odráží v metamorfózách, jimiž procházejí jak Schulzovy postavy (metamorfóza otce Jakuba v kondora, mouchu, raka a škorpióna, tety Perazie ve sto pavouků, papír a popel či strýce Edvarda v elektrický zvonek), tak postavy Grossmanovy (metamorfóza Bruna v lososa). Zároveň Grossman na mnoha místech odkazuje na metamorfózy Schulzových postav, především otce Jakuba a strýce Edvarda. Specifickým rysem mytických děl, platným u obou autorů, je rovněž představa o existenci bestie v člověku. U Schulze ji najdeme v postavách člověka-psy, důchodce-

polní myši či císaře-lišáka, zatímco u Grossmana ji zosobňuje Momikovo sklepní bestiárium čítající ježka, želvu, ropuchu, ještěrku a havrana, které se navzdory mytickému symbolu havrana-d'ábla stává spíše symbolem bestie v Momikovi.

Rovněž zásadní mytická opozice centra a periferie jako prostoru posvátného a profánního došla u obou autorů naplnění. Zatímco u Schulze jde o opozici centra a periferie, které představují svět rodičovského domu, obchodu a skořicových krámů na straně jedné a svět Krokodýlí ulice na straně druhé, u Grossmana je to především opozice vnitřního a vnějšího, domu a koncentračního tábora, obecně pak u obou opozice kosmu a chaosu, přičemž vnitřní, intimní svět má vždy funkci obrany před silami zla a chaosu světa vnějšího. V jungovském pojetí je dům (půda, přízemí a sklep) odrazem lidské psychiky jako symbol jejích vrstev, což se zřetelně projevilo u Schulze významnou rolí podkroví jakožto místa Jakubova ptačího království, útočiště i místa realizace otcova superega, u Grossmana pak funkcí sklepa, místa nevědomí a temných sil, jímž se stalo Momikovo bestiárium. Specifickou funkci mají u Schulze mytický motiv podsvětí a u Grossmana mytický motiv moře, které jsou si podobné jak svým bytostně ženským aspektem, tak svým vztahem k časovému experimentu, umožňujícímu popření smrti otce Jakuba a spisovatele Bruna Schulze.

Zvláštním rysem mnoha mytických děl je rovněž bloudění v labyrintu, který je dle Eliadeho rituálem přechodu od profánního k posvátnému. U Schulze se labyrintem prostoru stávají dům, město, gymnázium, sanatorium, otcův obchod či skladiště módního obchodu v Krokodýlí ulici, u Grossmana pak plechová soustava-labyrint s uvězněným výkřikem Aharona Markuse. V Schulzových povídkách můžeme bloumat i rozličnými labyrinty času, jakými jsou třináctý měsíc roku či boční linie času v sanatoriu na věčnosti, v Grossmanově románu zase Sergejova soustava zrcadel-labyrint slouží ke kradení času.

Mytická kategorie času, jak ji vymezili Cassirer a Eliade, se u Schulze a Grossmana do jisté míry rozchází. Zatímco Schulzovi bylo vlastní využití kontrastu mezi časem cyklickým a lineárním, Grossmanův román se odehrává převážně v lineárním čase. A přesto existuje mezi oběma autory silné pojítka kategorie času. Je jím aluze na „geniální epochu“ a „mesiášské časy“, výsostně schulzovské koncepce času, které jsou spolu pevně spojeny jako mýtus začátku a mýtus konce. Grossman pak schulzovský motiv „mesiášského času“ rozvíjí. Zatímco v Schulzově koncepci bylo

ideálem „dospět do dětství“, v Grossmanově vizi nebude v mesiášském věku ani davový život, ani davová smrt, bude jen přítomný okamžik a individualita.

A konečně posledním výsostně schulzovským motivem, jež najdeme v Grossmanově románu, je motiv *Knihy-Autentiku* a alba známek, které se stávají prostředkem hrdinovy iniciace, ačkoli její cíl je u dvou hrdinů různý. U Schulze je *Knihy-Autentik* iniciací do tajemství geniální epochy dětství, stvoření a smyslu lidské existence a Rudolfovo album známek pak toutéž iniciací spojenou navíc se zasvěcením do tajemství erotiky. U Grossmana má *Knihy-Autentik*, již jsou dědečkovy příběhy *Děti srdce*, společně s Momikovým albem známek země TAM funkci iniciace do tabuizovaného problému šoa, zatímco další *Knihy-Autentik*, již jsou samy Schulzovy knihy včetně ztraceného *Mesiáše*, je zasvěcením do tajemství lidské jedinečnosti a klíčem k Momikovu psaní o holocaustu – nikoli k psaní o katastrofě a smrti, ale k psaní jako prostředku zachování lidské jedinečnosti navzdory „nacistické bestii“.

המכנה המשותף בחיפוש ארמזים (אלוזיות) לשולץ ברומן של דויד גרוסמן "עיין ערך: 'אהבה'" הוא הקשר של שני המחברים למיתוס, או למיתוזציה של המציאות. במקרה של ברוננו שולץ ניתן לדבר על רעיון אמנותי עקבי, המשקף את פילוסופית החיים של המחבר – כפי שמעיד גם מאמרו הפרוגרמתי "מיתוזצית המציאות" – וכך הדבר גם בנוגע למיתוזציה של הדמויות, החלל והזמן, בהתאם למושגים המיתולוגיים של קסירר, אליאדה ומלתינסקי. במקרה של דויד גרוסמן מדובר בשימוש חופשי בכמה עקרונות מיתולוגיים הקיימים גם אצל שולץ, ובשימוש בטיפולוגית הדמויות של יונג.

כמו אצל שולץ, כך גם אצל גרוסמן נוכחת האופוזיצה המיתית של דמויות קדושות וחילוניות, זאת אומרת של ה'שלומיאלים' ותושבי דרוהוביץ' ובית מזמיל הרגילים. בו בזמן מכיל הרומן של גרוסמן, בחלק "ברוננו", רמזים רבים ל'שלומיאלים' של שולץ (טלויה, הירונימוס, שלמה, אדזיו, יעקב), שכמה מהם הפכו מקבילים ל'שלומיאלים' של גרוסמן (תפקידו של שלמה ומומיק, הכסף של אבא יעקב ושל סבא אנשל, או המיניות של טלויה וחנה ציטרין). מספר ארכיטיפים יונגיאנים משותפים גם הם לשני הסופרים. הארכיטיפ הראשון הוא הילד – יוסף של שולץ, ומומיק, יריב או קאזיק של גרוסמן; וזאת, אף על פי שבסופו של הדבר אף אחד מהם אינו מציג את התכונה של הילד המושיע, שהיא הארכיטיפ שמציע יונג. הארכיטיפ השני הוא זה של הזקן החכם – יעקב של שולץ, ואנשל ווסרמן, ידידיה מונין או אהרון מרקוס אצל גרוסמן. הזקן החכם מיטלטל בין מיתוזציה ואנטי-מיתוזציה, בין האלה והשפלה; יש לו אלמנטים של הארכיטיפ הזה, ובה בעת הוא כאילו מכחיש את מהותו. ולבסוף, הארכיטיפ השלישי הוא הנערה שגורמת לגיבור לצאת לדרך ההרואית שלו – ביאנקה ואיילה. בעוד שאצל שולץ הייתה חשובה גם ההנגדה הארכיטיפית של העיקרון הגברי והנשי, המיוצג באופוזיציה של אבא ואימא, אצל גרוסמן נעלם הארכיטיפ המיתי הזה, והוריו של מומיק מתמזגים לישות אחת. מיתוזצית המציאות משתקפת גם בגילגולים שעוברות דמויותיו של שולץ (התגלגלותו של אבא יעקב לקונדור, לזבוב, לסרטן ולעקרב; התגלגלותה של דודה פארזיה במאה עכבישים, בנייר ובאפר; או גילגולו של דוד אדוורד בפעמון חשמלי) וגם דמויותיו של גרוסמן (התגלגלותו של ברוננו לסלמון). במקביל, במקומות רבים מתייחס גרוסמן לגילגולי דמויותיו של שולץ – במיוחד לאלה של אבא יעקב ושל דוד אדוורד. תכונה מסוימת של יצירות מיתיות תקפה אצל שני הסופרים: רעיון קיומה של החיה באדם. אצל שולץ אפשר למצוא אותו בדמויות של אדם-כלב, הגמלאי-עכבר שדה, או קיסר-שועל; בעוד שאצל גרוסמן הוא מתגלם בממלכת החיות המרתפית של מומיק, הכוללת קיפוד, צב, קרפדה, לטאה ועורבת.

גם הניגוד המיתי החשוב של מרכז ופריפריה כמרחבים של קודש וחול נוכח אצל שני המחברים. בעוד שאצל שולץ זה ניגוד של מרכז ופריפריה – בית ההורים, חנותו של האבא וחנויות קינמון מצד אחד, ורחוב התנינים מצד שני – אצל גרוסמן מדובר בעיקר בניגוד של פנים וחוץ, של הבית ומחנה הריכוז, ובאופן כללי ניתן לומר כי מדובר בניגוד של קוסמוס וכאוס, שבו תמיד יש לעולם הפנימי, האינטימי, תפקיד של הגנה מפני כוחות רשע, מפני התוהו ובוהו של העולם החיצון. בתפיסה היונגיאנית משקף הבית (עלית-גג, קומת קרקע ומרתף) את הנפש האנושית, ומשמש סמל

לשכבותיה. אצל שולץ ניתן להיווכח בתפקיד החשוב של עלית-גג כמקומה של ממלכת הציפורים של יעקב, כמפלט וכמקום התממשותו של האני העליון של אבא. אצל גרוסמן ניתן להיווכח בתפקידו של המרתף, מקום הלא מודע והכוחות האפלים, שבו נוצרה ממלכת החיות של מומיק. בסיפוריו של שולץ יש תפקיד מיוחד למוטיב המיתי של העולם התחתון, בעוד שברומן של גרוסמן ממלא המוטיב המיתי של הים אותו התפקיד. שני המוטיבים הללו דומים זה לזה גם בהיבט הנשי המובהק שלהם, וגם בקשר שלהם לניסוי הזמן המאפשר להכחיש את מותם של אבא יעקב ושל הסופר ברונו שולץ.

יצירות מיתיות רבות ניחנו במאפיין מיוחד של שיטוט במבוך. על פי אליאדה, זהו טקס המעבר מחול לקודש. אצל שולץ, מרחב המבוך הוא הבית, העיר, בית הספר התיכון, בית-המרפא, חנותו של האבא או המחסן של חנות האופנה ברחוב התנינים. אצל גרוסמן, זוהי מערכת המתכת עם צעקת האסיר אהרן מרכוס. בסיפוריו של שולץ ניתן לשוטט גם במבוכי זמן שונים, כגון בחודש שלושה עשר מזויף, או בקו לרוב הזמן בבית המרפא בסימן שעון החול; בעוד שברומן של גרוסמן משוטטים במבוך מערכת המראות של סרגיי לגניבת הזמן.

הקטגוריה המיתית של הזמן, כפי שהוגדרה על ידי קסירר ואליאדה, שונה אצל שולץ וגרוסמן במובנים מסוימים. בעוד ששולץ משתמש בניגוד בין הזמן מחזורי והליניארי, הרומן של גרוסמן מתרחש בעיקר בזמן הליניארי. ובכל זאת יש בין שני הסופרים קשר חזק בקטגורית הזמן. זהו רמז "לעידן הגאוני" ו"לעידן המשיחי", שבהחלט מתאימים לתפישת הזמן של שולץ, הקשורה קשר הדוק למיתוס ההתחלה ומיתוס הסוף. גרוסמן מפתח את מוטיב "העידן המשיחי". בעוד שבתפיסתו של שולץ היה אידאלי "להתבגר לילדות", הרי שבחזונו של גרוסמן, "בעידן המשיחי" לא יהיו חיים המוניים ולא מוות המוני – יהיו רק ההווה (הרגע הנוכחי) ואינדיבידואליות.

לבסוף, המוטיב האחרון שנוכח גם אצל שולץ וגם ברומן של גרוסמן, הוא מוטיב הספר-המקור ואלבום-הבולים, שהפכו לפירוש חניכתו של הגיבור – אם כי המטרה שלו היא שונה. בסיפוריו של שולץ, הספר-המקור הוא חניכה למסתורין של עידן הילדות הגאוני, יצירה ומשמעות הקיום אנושי. אלבום-הבולים של רודולף הוא אותה חניכה, הקשור בנוסף לחניכה אל המסתורין של הארוטיקה. ברומן של גרוסמן, יש לספר-המקור, שהוא סיפוריו של הסבא "ילדי הלב", ביחד עם אלבום-הבולים של ארץ שם של מומיק, תפקיד של חניכה אל נושא השואה, שהוא טאבו. ספר-המקור הנוסף – ספריו של שולץ עצמו, כולל "המשיח" הנעלם, משמש לחניכה אל המסתורין של הייחוד האנושי ומפתח לכתובתו מומיק על השואה – לא לכתובה על האסון והמוות, אלא לכתובה כאמצעי לשמירה על ייחוד אנושי למרות "החיה הנאצית".

## Podsumowanie

Wspólnym mianownikiem podczas poszukiwań Schulzowskich aluzji w opowieści Dawida Grossmana *Patrz pod: miłość* był dla nas stosunek obydwóch autorów do mitu lub do mityzacji rzeczywistości. W przypadku Brunona Schulza można mówić o kompleksowej koncepcji artystycznej odzwierciedlającej jego filozofię życia, o czym świadczy zarówno jego programowy esej *Mityzacja rzeczywistości*, jak też mityzacja na poziomie postaci, przestrzeni i czasu zgodnie z mitologicznymi koncepcjami Cassirera, Eliadego oraz Meletinskiego, natomiast w przypadku Dawida Grossmana to raczej luźne stosowanie niektórych zasad mitologicznych, właściwych też dla Schulza, oraz korzystanie z Jungowskiej typologii postaci.

U Schulza i Grossmana została zrealizowana mityczna opozycja sakralnych i świeckich postaci, tzw. szlemielów i zwykłych mieszkańców Drohobycza i jerozolimskiej dzielnicy Bejt Mazmil. Jednocześnie powieść Grossmana w części *Bruno* zawiera liczne aluzje do Schulzowskich szlemielów (Tłuja, Hieronim, Szłoma, Edzio, Jakub), i niektóre z nich stają się paralełą dla szlemielów Grossmana (rola Szłoma i Momika, magia ojca Jakuba i dziadka Anszela oraz erotyzm Tłuji i Chany Citrinowej). Wspólne są również dla obydwóch autorów niektóre Jungowskie archetypy. Pierwszym archetypem jest dziecko (Józef Schulza i Momik, Jariw oraz Kazik Grossmana), chociaż ostatecznie żadne z nich nie spełnia atrybutu dziecka-Zbawiciela. Drugi archetyp to mądry starzec (Jakub Schulza i Anszel Wasserman, Jedidja Munin oraz Aharon Markus Grossmana), który u obydwóch autorów oscyluje pomiędzy mityzacją i demityzacją, posiada cechy owego archetypu, ale tym samym jak gdyby przeczy jego istocie. I wreszcie archetyp kore, czyli panny, która spowoduje, że bohater rozpocznie swoją bohaterską podróż (Bianka, Ajala). Podczas gdy u Schulza ważna była także archetypalna opozycja męskiej i żeńskiej zasady, czyli kontrast pomiędzy ojcem i matką, u Grossmana ów archetyp zostaje pominięty, bo rodzice Momika jakoby zlewają się w jedną istotę. Mityzacja rzeczywistości odzwierciedla się również w metamorfozach, przez które przechodzą zarówno postaci Schulza (ojciec Jakub zmienia się w kondora, muchę, raka i karakona, ciocia Perazja w sto pajaków, papier i popiół oraz wuj Edward w dzwonek elektryczny), jak też postaci Grossmana (metamorfoza Brunona w łososia). Jednocześnie Grossman w wielu miejscach odnosi się do metamorfoz Schulzowskich bohaterów, przede wszystkim do przemian ojca



Jakuba i wuja Edwarda. Specyficzną cechą mitycznych dzieł, ważną dla obydwóch autorów, jest wyobrażenie istnienia bestii w człowieku. U Schulza można je znaleźć w postaciach człowieka-psy, emeryta-myszy oraz cesarza-lisa, natomiast u Grossmana przedstawia je bestiariusz Momika w piwnicy domu zawierające jeża, żółwia, ropuchę, jaszczurkę oraz kruka, który wbrew mitycznemu symbolowi kruka-diabła staje się raczej symbolem bestii w Momikowi.

Również istotna mityczna opozycja centrum i peryferii jako przestrzeni sakralnej i świeckiej została spełniona u obydwóch autorów. Podczas gdy u Schulza chodzi o opozycję centrum i peryferii, przedstawianą poprzez dom rodzinny, sklep ojcowski i sklepy cypryjskie po jednej stronie i świat ulicy Krokodyli po stronie drugiej, u Grossmana jest to przede wszystkim opozycja wewnętrznego i zewnętrznego, domu i obozu koncentracyjnego, a ogólniej u obydwóch autorów opozycja kosmosu i chaosu, w której wewnętrzny, intymny świat pełni zawsze funkcję obrony przed siłami zła i chaosu świata zewnętrznego. W koncepcji Jungowskiej dom (poddasze, parter i piwnica) odzwierciedla ludzką psychikę jako symbol jej warstw, co wyraźnie widać u Schulza, gdzie poddasze ma pełnić ważną rolę królestwa ptasiego Jakuba, jego schronienia i miejsca realizacji ojcowskiego superego, a u Grossmana w funkcji piwnicy, miejsca nieświadomości i ciemnych sił, którym stało się bestiariusz Momika. Specyficzną funkcję u Schulza pełni mityczny motyw podziemia, a u Grossmana mityczny motyw morza. Ich wzajemne podobieństwo tkwi tak w ich istotowo kobiecym aspekcie, jak i w stosunku do eksperymentu czasowego, umożliwiającego zaprzeczenie śmierci ojca Jakuba i pisarza Brunona Schulza.

Szczególną cechą wielu mitycznych dzieł jest także błądzenie w labiryncie, który według Eliadego jest obrzędem przejścia od profanum do sacrum. U Schulza labiryntem przestrzeni staje się dom, miasto, gimnazjum, sanatorium, sklep ojcowski oraz magazyn sklepu mody na ulicy Krokodyli, u Grossmana zaś metalowy układ-labirynt z uwięzionym krzykiem Aharona Markusa. W opowiadaniach Schulza można też wędrować różnymi labiryntami czasu, jakimi są trzynasty, fałszywy miesiąc roku oraz boczna linia czasu w sanatorium, natomiast w powieści Grossmana lustrany labirynt Sergieja wykorzystywany jest do kradzieży czasu.

Mityczna kategoria czasu, jak ją definiowali Cassirer i Eliade, różni się u Schulza i Grossmana w niektórych aspektach. Podczas gdy Schulz wykorzystuje kontrast pomiędzy czasem cyklicznym i liniowym, powieść Grossmana rozgrywa się

głównie w czasie liniowym. A jednak istnieje między tymi dwoma autorami silny związek czasu. Jest to aluzja do „genialnej epoki“ i „czasów mesjańskich“, wybitnej Schulzowskiej koncepcji czasu, które są ściśle połączone ze sobą jako mit początku i mit końca. Grossman następnie Schulzowski motyw „czasów mesjańskich“ rozwija. Podczas gdy w koncepcji Schulzowskiej ideałem było „dojrzenie do dzieciństwa“, w wizji Grossmana nie będzie w „czasach mesjańskich“ życia masowego ani śmierci masowej, będzie tylko chwila obecna i indywidualność.

Ostatnim wybitnie Schulzowskim motywem, który znajdziemy w powieści Grossmana, jest motyw Księgi-Autentyku i markownika. Stają się one środkiem inicjacji, chociaż jej cel u obydwu bohaterów jest różny. U Schulza Księga-Autentyk jest inicjacją do tajemnicy genialnej epoki dzieciństwa, stworzenia i sensu ludzkiej egzystencji, a markownik Rudolfa zaś tą samą inicjacją związaną dodatkowo z inicjacją do tajemnicy erotyki. U Grossmana Księga-Autentyk, którą tworzą opowiadania dziadka *Dzieci serca*, wraz z markownikiem Momika o ziemi TAM pełni funkcję wtajemniczenia do tabuizowanego problemu holocaustu, natomiast kolejna Księga-Autentyk, którą są właśnie książki Schulza wraz z utraconym *Mesjaszem*, jest inicjacją do tajemnicy ludzkiej niepowtarzalności i kluczem dla Momika do pisania o holocauście – nie do pisania o zagładzie i śmierci, ile raczej do pisania jako środka zachowania ludzkiej wyjątkowości wbrew „bestii nazistowskiej“.

## Bibliografie

### I. Primární literatura

GROSSMAN, D. *Viz LÁSKA*. Praha : Mladá fronta, 1999.

גרוסמן, ד. *מומיק*. הקיבוץ המאוחד : ספרי סימן קריאה, 2005.

GROSSMAN, D. *Momik*. Ha-kibuc ha-me'uchad : Sifre siman kri'a, 2005.

SCHULZ, B. *Księga listów*. FICOWSKI, J. (ed.). Gdańsk : T slowo/obraz terytoria, 2002.

SCHULZ, B. Mytizace skutečnosti. *Literární noviny*, 1994, roč. 4, č. 2, s. 12.

SCHULZ, B. Mityzacja rzeczywistości [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm>>.

SCHULZ, B. *Republika snů*. Praha : Odeon, 1988.

SCHULZ, B. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Wydanie 3. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1985.

שולץ, ב. *חנויות קינמון*. בית-המרפא בסימן שעון החול. תל אביב: הוצאת שוקן, 1986.

SCHULZ, B. *Chanujot kinamon. Bejt ha-marpe be-siman ša'on ha-chol*. Tel Aviv : Hoca'at Šoken, 1986.

### II. Sekundární literatura

ARICH-GERZ, B. Bruno Schulz's Literary Adoptees. Jewishness and Literary Father-Child Relationships in Cynthia Ozick's and David Grossman's Fiction. *European Judaism* [online]. 2009, no. 42, s. 76–89. Dostupné z WWW: <<http://www.questia.com/read/1G1-263659840/bruno-schulz-s-literary-adoptees-jewishness-and-literary>>.

BACHELARD, G. *Poetika prostoru*. Praha : Malvern, 2009.

BAUM, J. A Literary Analysis of Traumatic Neurosis in Israeli Society: David Grossman's *See Under Love*. *Other Voices* [online]. Únor 2000, vol. 2, no. 1. Dostupné z WWW: <<http://www.othervoices.org/2.1/baum/seeunderlove.php>>.

BŁOŃSKI, J. Świat jako Księga i Komentarz. In JARZĘBSKI, J. (ed.). *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Kraków : Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994, s. 68–84.

BOLECKI, W.; JARZĘBSKI, J.; ROSIEK, S. *Słownik schulzowski*. Wydanie 2. Gdańsk : Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006.

BORZYMIŃSKA, Z.; ŻEBROWSKI, R. *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religie, ludzie*. Tom 1–2. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2003.

BRUKNER, J.; FILIP, J. *Poetický slovník*. 2., upravené vyd., v Mladé frontě 1. Praha : Mladá fronta, 1997.

BUDZYŃSKI, W. *Miasto Schulza*. Wydanie 1. Warszawa : Prószyński i S-ka, 2005.

BUDZYŃSKI, W. *Schulz pod kluczem*. Wydanie 1. Warszawa : Bertelsmann Media Sp., 2001.

BUKWALT, M. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.

BUKWALT, M. Zagłada i ocalenie świata żydowskiego w prozie Danila Kiša i Brunona Schulza. *Acta Universitatis Wratislaviensis, Slavica Wratislaviensia*, nr 109, Wrocław 2000, s. 87–94.

CASSIRER, E. *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 1996.

David Grossman: See Under: Love. *Waggish* [online]. 30. srpna 2005. Dostupné z WWW: <<http://www.waggish.org/2005/david-grossman-see-under-love/>>.

Dobrá kniha je opravdový zázrak. Rozhovor Pierra Pe'ra Friedmana s Davidem Grossmanem. *Lidové noviny* [online]. 24. září 2011. Dostupné z WWW: <<http://makropulos.net/?p=3813>>.

ELIADE, M. *Mýtus a skutečnost*. 1. vyd. Praha : Oikoymenth, 2011.

ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. 1. vyd. Praha : ISE, 1993.

FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Wydanie 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967.

FICOWSKI, J. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Wydanie 4, poprawione i poszerzone. Sejny : Pogranicze, 2002.

FIUT, A. Schulz jako bohater literacki. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. a PANAS, W. (ed.). *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003, s. 497–513.

GOLDFARB, D. A. Appropriations of Bruno Schulz. *Jewish Quarterly* [online]. Červen 2011. Dostupné z WWW: <<http://jewishquarterly.org/2011/06/appropriations-of-bruno-schulz/>>.

GROSSMAN, D. Confronting the beast. *The Guardian* [online]. 15. září 2007. Dostupné z WWW: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/15/featuresreviews.guardianreview2>>.

JARZĘBSKI, J. *Schulz*. Wydanie 1. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.

JARZĘBSKI, J.; JARZĘBSKA, T. Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1976, s. 49–73.

JUNG, C. G. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.

JUNG, C. G. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998.

JUNG, C. G. *Výbor z díla V. Snové symboly individuálního procesu*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999.

JUNG, C. G. *Výbor z díla VIII. Hrdina a archetyp matky*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009.

KAKUTANI, M. Books of The Times; Wrestling With the Beast of the Holocaust. *The New York Times* [online]. 4. dubna 1989. Dostupné z WWW:

<<http://www.nytimes.com/1989/04/04/books/books-of-the-times-wrestling-with-the-beast-of-the-holocaust.html>>.

KASPERSKI, E. Mit maciczny. Bruno Schulz i Kresy. *Przegląd Humanistyczny*, 1993, nr 3, s. 79–94.

KITOWSKA-ŁYSIAK, M. „Ja, Anna Csillag...” In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *Schulzowskie marginalia*. Lublin : Wydawnictwo KUL, 2007, s. 47–67.

LÉVI-STRAUSS, C. *Strukturální antropologie – dvě*. 1. vyd., Praha : Argo, 2007.  
Magia Brunona Schulza. Z prof. Shalomem Lindenbaumem z Uniwersytetu Bar-Ilan w Ramat Gan w Izraelu rozmawia Aleksander Fiut. *Dekada Literacka* [online], 1993, nr 20/80. Dostępne z WWW: <<http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=2999>>.

MELETINSKI, J. M. *Poetika mýtu*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1989.

MOSKWA, J. Motyw ukrytej Księgi. O fascynacjach Brunonem Schulzem. *Zwoje* [online]. 2001, nr 3. Dostępne z WWW: <<http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje28/text23p.htm>>.

Na křižovatce kultur. Rozhovor Jindřicha Vacka s Davidem Grossmanem. *Literární noviny* [online]. 15. května 1996. Dostępne z WWW: <<http://enricu.wordpress.com/webova-kavarna/rozhovor-s-davidem-grossmanem/>>.

NAWROCKA, E. *O opowiadaniach Brunona Schulza*. Wydanie 1. Gdańsk : Wydawnictwo Marek Rożak, 1994.

OLCHANOWSKI, T. *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2001.

OSSOWSKI, A. Drohobyckie bestiarius. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. Lublin : Wydawnictwo FIS, 1992, s. 79–99.

PANAS, W. *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1997.

PANAS, W. Żeński Mesjasz, czyli o *Wiośnie* Brunona Schulza. In KITOWSKA-ŁYSIAK, M. (ed.). *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003, s. 35–46.

פפר, א. נערים יהודים לומדים על ברונו שולץ ותרבות חילונית. *הארץ* [המקור]. 7 באפריל 2008

PAPAR, A. Na'arim jehudim lomdim al-Bruno Šulc ve-tarbut chilonit. *Ha-arec* [online]. 7. dubna 2008. Dostupné z WWW: <<http://www.haaretz.co.il/misc/2.444/1.1316596>>.

PLESKALOVÁ, J. *Vývoj vlastních jmen osobních v českých zemích v letech 1000–2010*. Brno : Host a Masarykova univerzita, 2012.

ROSTEN, L. *Jidiš pro ještě větší radost*. 1. vyd. Praha : Garamond, 2004.

Rozhovor s Davidem Grossmanem. *Lidové noviny* [online]. 8. června 2005. Dostupné z WWW: <[http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-davidem-grossmanem\\_2017.html](http://www.pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/rozhovor-s-davidem-grossmanem_2017.html)>.

SANDAUER, A. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu). In SCHULZ, B. *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą*. Wydanie 3. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1985, s. 6–33.

SIKORSKI, D. K. *Symboliczny świat Brunona Schulza*. Słupsk : Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, 2004.

SKWAREK, I. Archetypiczny walor motywu Księgi. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1976, s. 125–133.

STALA, K. *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1995.

SUCHAŃSKA, M. Język z głębin prabytu – Bruno Schulz i psychoanaliza. *Podteksty – czasopismo kulturalno-naukowe*, 2008, rocz. 4, nr 1 (11).

שי, א. שולץ הקצת גנוב. *קשתות* [המקורן]. 7 יוני 2007. ŠAJ, E. Šulc ha-kcat ganuv. *Kšatot* [online]. 7. června 2007. Dostupné z WWW: <<http://keshatot.org.il/Index.asp?ArticleID=962&CategoryID=92&Page=3>>.

VACEK, J. *Archetypy v díle Davida Grossmana* [online]. 1998. Dostupné z WWW: <<http://enricu.wordpress.com/webova-kavarna/archetypy-v-dile-davida-grossmana/>>.

WEINREICH, U. *Modern English-Yiddish, Yiddish-English Dictionary*. New York : Schocken Books, 1987.

WIĘCŁAWSKA, K. Obraz społeczności sztetl w twórczości Singera i Schulza. *Kresy*, 1999, nr 4, s. 37–52.

WYSKIEL, W. *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Wydanie 1. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1980.

WYSKIEL, W. Labirynty i metamorfozy. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1976, s. 103–114.

WYSKIEL, W. Zagubiona Księga. In CZAPŁOWA, K. (ed.). *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice : Uniwersytet Śląski, 1976, s. 115–124.

ZIELIŃSKI, J. Markownik Rudolfa. (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny). *Twórczość*, 1986, nr 1, s. 123–127.

### **III. Jiné zdroje**

<http://www.brunoschulz.org>

<http://www.brunoschulzart.org>



## **Anotace**

Hana Nela Palková

Centrum judaistických studií Kurta a Ursuly Schubertových

Filozofická fakulta

Schulzovské aluze v románu Davida Grossmana *Viz LÁSKA*

prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr., Mgr.

166 229 znaků

64 titulů použité literatury

klíčová slova:

mýtus, mytologie, archetypy, Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Jehezkiel Moisejevič Meletinskij, sakrální, profánní, šlemílové, metamorfózy, bestiárium, iniciace, Kniha-Autentik, album známek, centrum, periferie, podsvětí, moře, labyrinty prostoru, labyrinty času, geniální epocha, mesiášský věk

Záměrem této diplomové práce je za použití společného vztahu Bruna Schulze a Davida Grossmana k mýtu prokázat všechny schulzovské aluze v Grossmanově románu *Viz LÁSKA*, a to jak na rovině intertextuální, tak na úrovni biografické fikce. Výchozím metodologickým principem literárních analýz jsou mytologické teorie, jak je představili Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade a J. M. Meletinskij. Cílem práce je doložit, zda i v Grossmanově případě šlo o využití mytologických teorií jako uceleného konceptu, jako tomu bylo v Schulzových povídkách, anebo jde o volné využití některých mytických motivů a archetypů, příp. kterých.

## **Annotation**

Hana Nela Palková

Centrum judaistických studií Kurta a Ursuly Schubertových

Faculty of Arts

Allusions to Bruno Schulz in David Grossman's novel *See Under: Love*

prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr., Mgr.

166 229 characters

64 titles of bibliography

keywords:

myth, mythology, archetypes, Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Jeleazar Moisejevič Meletinskij, sacred, profane, Schlemihls, metamorphosis, bestiary, initiation, Book-Authentic, the album of marks, center, periphery, underworld, sea, labyrinths of space, labyrinth of time, the Age of Genius, the Messianic age

The aim of this thesis is to show all allusions to Schulz in Grossman's novel *See Under: Love* using Bruno Schulz's and David Grossman's common relation to the myth, at the level of both intertextual and biographical fictions. The initial methodological principle of the literary analyses is mythological theories as presented by Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade and J. M. Meletinskij. The aim is to prove whether in Grossman's case the mythological theories were used as a coherent concept the same way as in Schulz's stories, or it is a loose use of some mythical motives and archetypes (and which of them).