

PROSTORY V PROZAICKÉ TVORBĚ ARNOŠTA LUSTIGA

SPACE IN THE LUSTIG'S PROSE

Ingrid Chytilová

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

teorie a dějiny české literatury, 8106V004, 3. rok studia, prezenční forma studia

A11622@student.osu.cz

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

Klíčová slova

Arnošt Lustig, prostor, krajina, emigrace

Key words

Arnošt Lustig, space, paysage, exile

Úvod

V následující studii *Prostory v prozaické tvorbě Arnošta Lustiga* se zaměříme na zobrazený prostor, který je v rovině scénérie založen na dichotomii domov (vlast) – cizina (zahraničí), domácí – cizí; konkrétně se bude jednat o díla *Krásné zelené oči* (2000), *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)* (2002), *Oleandrové keře* (1973).

Než se budeme věnovat analýze prostoru ve vybraných prózách, zmíníme se o literárněteoretických přístupech, jež nám poslouží jako stěžejní podklad pro zkoumání kategorie prostoru. Vycházíme z knihy *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* (2009) Joosta Van Baaka, který pojal dům jako základní prvek prostoru fikčního světa. V kontextu domu autor uvádí několik motivů, z nichž se tím nejpodstatnějším stane návrat do domu – jedná se o návrat ztracených osob, které se po odchodu rozhodnou vrátit; typický motiv charakterizující Hanku Kaudersovou, protagonistku románu *Krásné zelené oči*, která po návratu domů, do Prahy, navštěvuje místa spojená s historií českého národa. V prozaickém textu *Oleandrové keře* neopomineme krajinu lemující mořské pobřeží, jež uchvátí mladou emigrantku Danielu. Uvedme důvody, které nás vedly k výběru těchto próz: prvním důvodem byla již zmíněná dichotomie: domov – cizina, domácí – cizí, na níž jsou texty založeny, s čímž souvisí i role narativní, která se zde výrazně uplatňuje. Druhým důvodem bylo to, že ve všech třech dílech se setkáme s tematikou emigrace. Postavy si kladou otázku, zda se mají vrátit zpět do rodné země, nebo zůstat v cizině, kam utekly před potenciálním nebezpečím. Budeme se zabývat tím, co postava prožívá v neznámém prostředí, jak se přizpůsobuje novým podmínkám a jaký dopad to má na její psychiku. Otázka, která nás v tomto kontextu napadá, je, zda je jedinec schopný vytvořit si domov, když jeden, který je od něj několik set kilometrů vzdálen, má. Jak se lidská bytost s touto realitou vyrovnává? Je vůbec možné se s tím vnitřně vyrovnat? Není snadnější zapomenout a hledat jinou životní cestu? Předmětem našeho zkoumání se stane také topos cesty, s nímž se v autorových dílech setkáváme. Michail Bachtin v *Románu jako dialog* definuje cestu: „jako výsadní místo nahodilých setkání. [...] Na cestě se svébytným způsobem propojují prostorové a časové posloupnosti lidských osudů a životů, komplikují se a konkretizují společenskými distancemi, jež tu jsou překonávány. Cesta je uzlovým bodem a dějištěm událostí“ (Bachtin, 1980, s. 364 – 365).

Víme již, že Arnošt Lustig zobrazoval vnitřní svět postav pomocí narativních metod – vnitřních monologů z pozice aktérů či psycho-narace pomocí vypravěčské perspektivy. Východiskem se pro nás v tomto případě stane kniha Dorrit Cohnové *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), v níž autorka navrhuje tři metody, na základě kterých lze uskutečnit analýzu narativního vědomí postav.

1. Krásné zelené oči

Víme, že Hanka Kaudersová odjela v nákladním vlaku do Maďarska, kde se skrývala u rabína Gideona Schapíra, jemuž vyprávěla o svém životě. Dívka učiní rozhodnutí vrátit se do svého rodného města Prahy, s nímž má spojené zážitky z dětství, tj. z doby před druhou světovou válkou, a vzpomínky na domov. Na zpáteční cestě její mysl zaplaví pocity štěstí a radosti, jelikož ví, že již brzy bude v zemi, z níž byla nucena odejít. Netušila, že se Praha za její nepřítomnosti proměnila v chaotické město, kde jedinec zápolí o vlastní přežití. Nechtěla si klást otázky, k čemu zde mezi tím, co trávila svůj čas v koncentračním táboře a poté i v polním nevěstinci u řeky San, docházelo. Z její perspektivy si město i po všech těch válečných peripetiích uchovalo své kouzlo a genius loci se z něj nepochybně nevytratil.

Prvním místem návštěvy se stalo Staroměstské náměstí, kde dívka pozorovala pražský orloj s dřevěnými loutkami světců. Pohroužená do sledování hodin odbíjejících čas vůbec neregistrovala pobíhající zraněné, natož dělníky, kteří odklízeli trosky z radnice, na niž před několika minutami stříleli vojáci z německého tanku. Neopomněla zajít k Národnímu divadlu, jehož monumentálnost jí způsobila chvění po celém těle. Záměrně si vybírala místa, která jí byla známá a s nimiž měla spojené zážitky z minulosti. Zároveň se jí tím také potvrdilo, kdo je a kde je její opravdový, ničím nenahraditelný domov. Zohledníme-li uspořádání světa na základě horizontály a vertikály, tak Hanka se v průběhu procházení městem pohybuje v horizontální linii prostoru. Přesun do vertikální části nastane v okamžiku, kdy se rozhodne vystoupit po schodech na rozhlednu, odkud se jí naskýtá pohled na Prahu. Uskutečněný pohyb realizovaný z horizontální pozice do vertikální lze považovat za překročení sémantických hranic.

Pobyt ve vyšších sférách umožňuje jedinci se naplno oddávat svým představám a hezkým vzpomínkám. V narativu se uplatňuje povahotvorná role prostoru a navzdory tomu, že Praha nekoresponduje s vnitřním světem Hanky, jenž je uspořádaný, v ní vyvolává pozitivní pocity. Dívka si je vědoma silného citového pouta, jež ji k Praze pojí. Autor předkládá čtenáři podobu hlavního města ke konci druhé světové války, čímž vzniká její obraz v minulosti situovaný do přesně vymezeného časoprostoru. Mimoliterární skutečnosti, o nichž Arnošt Lustig pojednává v závěrečné části románu, popisují Prahu coby město, kde převládl zmatek nad řádem. Lidé běhali po ulicích a hledali místo, kde by se ukryli před střelbou z kulometů: „*Pod lipkami, které lemovaly Václavské náměstí, parkoval opancéřovaný černý horch. [...] Němci dláždili ulice, s bílými klikyháky pomalovanými šaty a kabáty. Hněv přerostl v zuřivost a zuřivost v šílenství*“ (Lustig, 2000, s. 374). Ve vypravěčově pásmu zaznamenáme užití antropomorfní metafory, konkrétně se jedná o animizaci zobrazující město jako živý subjekt se svými bolestmi: „*Praha si hojila rány za to, že padla v devětatřicátém bez jediného výstřelu. Viděl jsem německé maminky a děti. Na ulicích se proměnily v lovnou zvěř*“ (Lustig, 2000, s. 375). Když se Hanka po dlouhém dni konečně dostala domů, potkává hned u vchodu domovnici, která jí s hrdostí oznámí, že během posledních pěti dnů války se Češi snažili všechnu křivdu, co na nich Němci vykonali, náležitě odčinit. Je zřejmé, že i nevinní němečtí občané byli potrestáni za něco, co neudělali a na čem neměli sebemenší podíl. Nikdo už nezjišťoval, kdo je skutečným viníkem: „*Máš celý život teprv před sebou, holčičko. Tady jsme se s nima těch posledních pět dnů nemazlili. To mi můžeš věřit, děvčátko. Oko za oko, zub za zub a krev za krev. Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá. Ukazovala jí v Rytířské lampu, na kterou pověsili za nohy gestapáka. ‚Nevím, jestli by se mi to líbilo,‘ řekla Kůstka. ‚Tobě by se to mělo líbit v první řadě. Víš, proč ho pověsili za nohy? Lezl po střeších v Rytířské ještě osmého května a střílel děti*“ (Lustig, 2000, s. 376). Rovina scénérie je v próze vystavěna na opozici vlast (hlavní město Praha jako symbol češství) – cizina (Maďarsko, Hančin pobyt v Pětikostelí u rabína Gideona Schapíra, jenž jí nabídl azyl). Události, jež se v příběhu odehrávají, jsou založeny na chronotopu cesty – Hanka totiž ve svém životě podniká několik cest. Společně se svou rodinou je z Prahy deportována do ghetta, odtud po nějaké době odjíždí do vyhlazovacího tábora, z něhož je s ostatními dívkami přepravena do polního nevěstince. Podaří se jí uniknout a vrátit se do Prahy, kde však setrvává pouze krátkou dobu. Následuje cesta do Maďarska, odkud odjíždí zpět do své rodné země. Prostor, v jehož rámci se odehrává putování postavy, má tedy kruhovou či eliptickou povahu. K chronotopu cesty se váže motiv ztráty domova, jejích blízkých, přátel či dívek, s nimiž se v polním nevěstinci přátelila. Rovněž je to motiv odloučení, v Pětikostelí se loučí s rabínem, motiv

návratu do vlasti – s tím souvisí i překračování hranic. A v neposlední řadě motiv nalezení domova, jelikož se protagonistka vrací na místo, kde se narodila, vyrůstala a kde roky žila se svou rodinou.

2. Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)

Vypravěč příběhu coby dvacetiletý mladý muž na podzim roku 1950 přijíždí do Itálie na svou první zahraniční cestu, kam ho vyslala redakční rada časopisu *My přijdem*, aby udělal fotoreportáž o Římě. Je tím mile potěšen a doufá, že ve své kariéře bude moci časem navštěvovat i jiná města, a to nejen evropského formátu, ale že pozná i svět za oceánem. Vysoké cíle, jež klade na svou osobu, jsou zapříčiněny ztracenými roky, které prožil v Terezíně, Osvětimi a Buchenwaldu. Ví, že je potřeba všechno dohnat, a především dokázat sám sobě, že je schopným jedincem, jenž se umí o sebe postarat. Realizovaná cesta souvisí nejen s překračováním hranic rozdělujících prostorové oblasti, ale otevírá i nové obzory, jak poznat odlišný kulturně-spoolečenský život jiné země. V Římě jeho první cesta vede do hotelu Zlatý nektar, kde měl na čtrnáct dní zajištěno ubytování. Vedle hotelu se z jedné strany nacházel dům s prádelnou a z druhé strany byla zahrada s javory a kaštany. V přivítací místnosti si všiml třech obrazů, na prvním byl vyobrazen Prométheus, na druhém Paridův soud a třetí znázorňoval Trojskou válku. Recepční ho dovedl do malého, neútulného pokoje v podkroví, z něhož neměl dobrý pocit: „*Strop jako kůže hyeny skrvnité, zdi místy mírně zvlhlé s nezasklenými reprodukcemi Modiglianiho smutných nahých krásek*“ (Lustig, 2002, s. 17). Aby co nejméně času trávil v tomto nepříjemném prostředí, rozhodl se vyjít na ulici, kde procházel kolem obchodů s obrovskými výkladními skříněmi. Zaujaly ho zdi polepené plakáty s tvářemi známých osobností a reklamami cestovních kanceláří lákajícími na exotické dovolené v zahraničí. V pravé poledne se rozezněly hlasy zvonů chrámu svatého Petra a Marka, které v něm vyvolaly stesk po domově. Úzkost, jež se u něj objevila, se snažil zahnat prozpěvováním písniček Voskovce a Wericha. Pochopil, co prožívají lidé, kteří museli opustit rodnou zemi a nesměli se do ní již vrátit. Vyrovnání se s touto situací je výhradně individuální záležitostí.

V narativu je cesta spojena s motivem náhodného setkání, neboť právě v Římě postava vypravěče po několika letech potkává Viliho Felda, kterého poznal v terezínském ghettu jako sebevědomého člověka. Viliho nejlépe vystihovala jeho nebojácnost a ctižádost, umožňující mu zdolávat životní překážky, dosáhnout stanovených cílů, a především se nikdy nevzdávat svých snů. Neustále byl hnán dopředu svými vnitřními pohnutkami, jež v něm podněcovaly myšlenky na budoucnost a čím dál větší touhu po životě. Měl odhad na lidi a poznal, kdo mluví pravdu a kdo se jen přetvařuje. Kdykoliv se vyskytl nějaký problém, snažil se najít způsob, jak jej vyřešit, nechtěl se totiž stavět do pozice pasivního jedince. Po válce je to zcela jiný Vili Feld, který psychickou bolest a zklamání úspěšně ukrývá pod elegantním oblečením a pečlivě upraveným zevnějškem. Jeho vkus, cit pro eleganci a vybrané chování na veřejnosti nenasvědčovalo tomu, že prošel ghetttem a vyhlazovacím táborem Auschwitz-Birkenau. Důkladné zastírání pravdy o sobě vytváří komicky působící obraz postavy: „*S holí v ruce, sako přes ruku, flanelové šedé kalhoty, popelínovou košili s šátkem seta pura, čisté hedvábí, a botičky zeby. Pět roků po válce by v něm nikdo nehledal trosečníka z lágrů. Odmítal cítit se jako oběť. Potřeboval investovat svou energii, jak řekl, do budoucnosti. [...] Vypadal jako model, vykračoval si jako vysloužilý oficír. Něco mezi účetním a obchodním cestujícím*“ (Lustig, 2002, s. 88 – 89). I přes úsilí skrývat své negativní zážitky z minulosti se z očí vytratila jiskra, již kdysi měl. Analogii mezi odíváním a Viliho charakterem sice nenajdeme, ale zato můžeme říci, že jeho vizáž koresponduje s duševním rozpoložením: „*Jeho tvář byla o šest měsíců, další zklamání a sto roků starší. Šedé oči, ještě chladnější třpytka, než led v ní začal tát. Minulé, přítomné a budoucí horoskopy. Zostřily mu rysy. [...] Vlasy mu zřídly, čelo se zvýšilo. Koutky úst mu poklesávaly. Pohubl, vraštil čelo, zvedal obočí. [...] Měl v očích exodus, ne ten s velkým písmenem, možná, že i ten. Knihu Kazatel? Marnost nad marnostmi a všechno je marnost?*“ (Lustig, 2002, s. 23, 189). Personální vypravěč si všimne zejména jeho očí, v nichž vysledoval zklamání, strach a smutek. Vili si nekladl otázku, zda jeho chování bylo za války pokaždé správné a zda někomu neublížil. Věděl moc dobře, že když posunoval jejich jména v kartotéce, že někoho jiného posílá na smrt. Nevyčítal si to, jelikož věděl, že téměř každý, kdo byl v ghettu, usiloval o záchranu svého života. Dělal sice

všechno proto, aby přežil, ale vždycky věděl, kde jsou hranice, za něž by mu jeho morální přesvědčení nedovolilo jít. V Římě svou naději vkládal do budoucnosti, jež ho motivovala najít cestu k pozitivnímu myšlení. Osobnostní proměna se týkala i vypravěče, z něhož se stal sebejistý a úspěšný muž pracující jako fotoreportér, což bylo evidentní i ve výběru oblečení, které při své první návštěvě Říma zvolil: „*Světlešedé kalhoty z anglického flanelu. [...] Opasek z prvotřídního boxu se zlatou přezkou, na které skáče do bronzu tepaný jaguár na kůzlátku. Narezlé tvídové sáčko se zapínáním na dva knoflíky, s vínovou podšívkou. Všecko jak se sluší na fotoreportéra týdeníku My přijdem, s nedělní obrázkovou přílohou*“ (Lustig, 2002, s. 11).

Setkání je pro oba nečekané, o čemž svědčí ve vypravěčově tváři překvapený výraz, když Viliho Felda zahlédne na druhé straně ulice. Vili si ho sice hned nevšiml, ale jakmile jej zaregistroval, usmál se na něj a šel ho pozdravit. Dle Michaila Bachtina v chronotopu setkání převládá časový odstín a charakterizuje jej vysoký stupeň emocionálně hodnotové intenzity.¹ Po několika zdvořilostních frázích ho Vili pozve k sobě do bytu, jelikož věří, že si v klidném prostředí sdělí, co je v jejich životech nového. Jakmile vstoupili do bytu, vypravěče zaujal útulný prostor malého interiéru, kde si vybral pohodlné křeslo, do něhož se usadil. Mezitím co Vili Feld připravoval čaj, personální vypravěč zavzpomínal na Viliho moderní byt v Praze, jenž se nacházel ve Španělské ulici, naproti hotelu Alcron, s popisným číslem šedesát dva, kam někdy s Hankou Kaudersovou (později vypravěčovou ženou) zašli na přátelskou návštěvu: „*Dole byl z jedné strany klenotník, z druhé holič. [...] Dům byl moderní, s koupelnami, s bidetem a výtahem, který byl v provozu. Moc takových domů v Praze nebylo. Schodiště s kaučukovými podlahkami, v mezipatrech koberce, na stěnách při vchodu zrcadlo a ve výtahu ještě sedátko, jako v nějaké divadelní převlékárně. Pak dveře jeho bytu s číslem 13, zajištěné dvěma patentními zámky nad sebou jako pozlacenými šlechtickými znaky*“ (Lustig, 2002, s. 27 – 28). Před válkou byt patřil Židům, jimž byl důstojníky Waffen-SS zabaven, aby zde mohli mít svou základnu. Po prvních majitelích se v bytě nic nezměnilo, všechno zůstalo zachováno v původní podobě, což vyvolalo dojem, jako kdyby odtud nikdy neodešli. Když sem vypravěč zavítal, byla jeho pozornost pokaždé soustředěna na gramofonové desky s názvy klasických autorů. David Abram hovoří, že naše smysly se vzájemně spojují na věcech, které vnímáme, či přesněji řečeno, každá vnímaná věc shromažďuje naše smysly dohromady soudržným způsobem, a právě to je to, co nám umožňuje zakoušet samotnou věc jakožto ohnisko sil, jako jiný svazek zkušenosti, jakožto ono jiné (Abram, 2013, s. 84). Jinak tomu nebylo ani ve Viliho bytě v Římě, kde byl kromě toho na stěně portrét Bernarda Rossiho a vedle něj byla pověšena trubka s červeným šátkem a se žlutým obroubením. Jedno je však jisté, že host při vstupu do bytu měl dojem, že prostor obývá hudebník nebo osoba, která se o tento druh umění zajímá. Retrospektivní vyprávění zprostředkované personálním vypravěčem umožňuje dozvědět se něco o Viliho minulosti: „*V Auschwitz-Birkenau se mu vešly osud, čest a odvaha nebo morálka do pojmu, který ho ovládl: Přežít. To byla karta, kterou přebíjel všechny ostatní. Švindloval? Jistěže švindloval. Nezdržoval se vysvětlováním navenek nebo dovnitř. Plavec, který tone, musí hospodařit s dechem, aby udržel hlavu nad hladinou*“ (Lustig, 2002, s. 86). Z výše uvedeného vyplývá, že v jeho povaze a chování došlo k zásadním změnám. Z jedince neztrácející životní optimismus a víru v sebe sama se stal člověk, jenž ze strachu utíká před něčím, co nedokáže slovy pojmenovat.

Soustředíme se na postavu vypravěče, který svůj čas využíval k procházkám po římských ulicích, které začínaly od via Pitro Cossa, pak pokračovaly kolem obchodů, kaváren a dvou kin s názvy Rio a Buenos Aires, což mu připomnělo jeho touhu po cestování. Jedna z jeho neplánovaných cest jej zavedla ke Grand hotelu Excelsior, kam bez zaváhání vstoupil. Uvnitř ho uchvátil bohatě vybavený interiér; na zemi byly položeny perské koberce, lustry byly zavěšené na vysokých štukovaných stropěch se stovkami žárovek. Bylo mu jasné, že tohle místo je vyhrazené hlavně pro lidi z lepší společnosti, kam se dostal zcela náhodou: „*Bohatí jsou obklopeni krásnými věcmi, to se jim musí nechat. Mají půvab a trvalost, postrádají někdy jen smysl. Ale kdoví? Třeba ho jen neznám. Jsou jako ryby, vybavené i pro největší hloubky. Neustále zaznamenávají, co mně uniká*“ (Lustig, 2002, s. 52). Nesetrval tady příliš dlouho, jelikož měl pocit, že ho něco svazuje. Prostřednictvím sebe-narace se dovídáme, co prožil, když se vrátil zpět na ulici: „*Vycházel jsem otrávený. Snad bych jim nezáviděl? Na ulici jsem se cítil víc demokraticky nebo neutrálně*“ (Lustig, 2002, s. 52). Vypravěč se stává pohybujiící se postavou, jež během procházek informuje čtenáře o všedních událostech odehrávajících se

v ulicích Říma. Postupně jak těmito místy prochází, všímá si bytostí vykonávajících nějakou činnost. Na rohu ulice zaznamená muže, jenž láká kolemjdoucí na věštění budoucnosti z ruky. Následně vypravěč míjel slepou dívku, která prodávala parfémy, jejichž vůně zaplnily prostor ulice. Několik metrů od ní se nacházel kiosek, v němž mladý malíř nabízel své obrazy na prodej. Společně s ním zde byl stařec, který maloval obrazy s tematikou hodin: „*Ozubená kolečka, číselníky, dvanáct hodinových strojků v dřevěném rámu za sklem. Ciferník bez ručiček. Čas, který kulhal, vyprazdňoval se, vystřeloval na neznámý cíl*“ (Lustig, 2002, s. 86). Někteří turisté se zastavili, aby si prohlédli pouliční umění zblízka. Někdo zase se zaujetím sledoval malířovy ruce, pod nimiž dílo vznikalo. Skutečných zájemců o koupi kreseb bylo ovšem minimum. Vedle nich hrál muž v otrhaných šatech na skleničky naplněné vodou: „*Znělo to jako vyvolávání duchů a ztrácelo se to v kruhu kolem. Dala se tu koupit keramika, terakota, kameny ze dna moře, sousoší trpaslíků a polonahých žen. Ital firmy z Rio de Janeiro nabízel brousek na nože, vyznamenaný medailí v Sao Paulu*“ (Lustig, 2002, s. 86). Vidíme, že dennodenní život obyčejných lidí se odehrává i v malebných uličkách Říma. Je evidentní, že vypravěčovo vnímání prostoru se nerealizuje jen skrze jeho tělesnost, která je ve světě ukotvena, ale že probíhá také za pomoci smyslových vjemů, k nimž se připojují i osobní dojmy a prožitky. Obraz Říma je udáván jak z vizuální perspektivy, vypravěč užívá výrazů zahlédnout, vidět, všimnout si, tak pomocí sluchových receptorů (znít, hučet, houkat). Čichové senzory zaznamenávají vůně z kaváren a restaurací v něm podněcují příjemné pocity a nálady: „*Z kavárny voněly stroje s espressem, oslnivě lesklé. Z krámu vanul Chanel 5 a 22 v lahvičkách tak velkých, jako by to byl ocet*“ (Lustig, 2002, s. 19). Veškeré podněty uskutečňující se venku, v prostoru města, přijímá zrakovými, sluchovými a čichovými receptory. V narativu jsou taktéž užity predikáty související s činností osob: věštit (z ruky budoucnost), prodávat (parfémy), malovat (obrazy), hrát (na skleničky), nabízet (kresby ke koupi), a s pohybem vypravěče: zastavit se, pokračovat, procházet, minout (někoho, něco), zahrnout (někam), vycházet (odněkud někam), přijít apod.: „*Dál se rozsvěcely neony a kejklířské obrázky nestydatě obnažených čertů U červeného dása, kasina Nikaragua a uzounký obchůdek s fotografickými potřebami a dílna na opravu jízdních kol. [...] Minuli jsme ještě pár voňavých kaváren a vodotrysk na via Nazionale. Na via dei Tritone jsme zahrnuli doleva ulicí s malou fontánou, která hučela jako vodopád. Na via Barberini, kde byly aerolinie, jsme stoupali po svahovité dlažbě s třetí fontánou Berniniho. Provoz odsuzoval auta, motocykly a autobusy městské dopravy k hlemýždímu tempu, snadno jsme je předbíhali*“ (Lustig, 2002, s. 94). Z ukázky lze poznat, že součástí veřejného prostoru jsou i neonové lampy, kašny a fontány, jichž si vypravěč všímá.

Sémantické pole Říma tvoří zejména sociální hranice, jež tenhle prostor rozděluje na svět chudých a na svět bohatých. Mužem coby zástupcem lidí z okraje společnosti je žebrák s čepicí, která má na přední straně název L'Unità. Jako kdyby tím chtěl vyjádřit své přání, aby lidé z různých společenských vrstev vytvořili jednotu, tj. spojili se bez ohledu na bohatství a společenské postavení. Žebrák si všiml již u Paláce spravedlnosti, kde seděl na bílém mramorovém schodišti s dlaněmi obrácenými k nebi. Jelikož bylo vypravěči muže líto, rozhodl se mu hodit desetiliru. Byl na sebe hrdý, že není lhostejný k osudům lidí bez domova a finančních prostředků. Když mu žebrák však nepoděkoval, svého činu zalitoval: „*Některým žebrákům je možná lepší nedat. Za nic si člověka nevšimnou (nebo mu vynadají) a za málo jím pohrdají*“ (Lustig, 2002, s. 16). Mezi chudé patří i slepá dívka, již míjel na ulici, usilující si vydělat na své živobytí prodejem parfémů. Zaznamenali jsme, že vypravěč měl možnost poznat oba světy, když se procházel římskými ulicemi a když poprvé sám vstoupil do Grand hotelu Excelsior. Podruhé sem zavítal s Vili Feldem, neboť ho zajímalo prostředí, kam chodili jen bohatí lidé. Připomeňme, že jako turista si všímá místního dění, jehož se aktivně neúčastní, i když v jistých momentech to vypadalo, že chce splynout s lidmi hemžícími se v ulicích. Nestanovil si žádný cíl cesty, neboť procházení bral jako formu odreagování se od povinností, které má v Československu. Tady se cítil svobodný a jeho přáním bylo užívat si města z pozice nezávislého a nezaujatého pozorovatele. V této souvislosti by bylo možné jej označit za flâneura, definovaného podle Baudelaira jako chodce, který nespěchá, jako pozorovatele, pro něhož hraje hlavní roli viděné a letmé vnímání rušného okolí a jehož zásadní zkušeností je „zkušenost davu“ (Baudelaire, 1968, s. 595). Zygmunt Bauman podotýká, že flâneur má ambivalentní povahu: jednak chce být svobodný a pohybovat se po libovolných územích města, jednak být svobodný ve smyslu vyhýbat se, ignorovat

„neznámá území“ (Bauman, 1995, s. 101). Personální vypravěč je sice svým způsobem nezaopatřeným chodcem, ale tím, že prostor interpretuje ze svého pohledu, se podílí na jeho vytváření. V tomto kontextu je vhodné si připomenout chůzi v pojetí Daniely Hodrové, jež rozlišuje mezi každodenní chůzí a chůzí citlivou: „*Na rozdíl od nezasvěceného každodenního chodce sledujícího své potřeby je ‚citlivý chodec‘ posedlý svým cílem, nikoli však cílem všednodenním, obvyklým, praktickým, ale svou vidinou – pronásleduje vytouženou bytost, anebo ho sužuje pocit, že on sám je pronásledován – přízrakem, dvojníkem*“ (Hodrová, 1995, s. 102). Připomeňme Perlu Sch., která jakožto citlivý a vnímavý chodec emocionálně prožívala každodenní procházky po ghettu (viz výše: odbíjení hodin na kostelní věži, prostředí budovy blázince, strom atd.). Ulice není jenom obrazem lidské chudoby, ale je i divadelním jevištěm, kde každý jednotlivec hraje svou roli. Fikční svět, do něhož autor přenáší existenční modely, je analogický s reálným světem. Prostor Říma je místem, kde se odehrává novodobé *teatrum mundi*. Na dynamičnosti prostoru se podílí pravidelné střídání turistů; zatímco jedni odjíždějí, jiní do města přijíždějí, tj. neustále zde k něčemu dochází. Užitím deiktické metody vypravěč vtahuje čtenáře do děje událostí. Dalo by se říci, že prostor s vypravěčem spoluprožívá, čímž se stírá hranice mezi čtenářem a prostorem příběhu. Uri Margolin ve svém díle *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* chápe literaturu jako zdroj nových informací pro kognitivní vědu. Jeho koncepce je soustředěna na přenos mentálního obsahu do mysli vypravěče a postav; následně na čtenáře a jeho schopnost tyto informace zpracovat (Margolin, 2008, s. 24 – 28). Cílem této práce však není zkoumání mentálních pochodů postav na základě poznatků z kognitivní psychologie či toho, jak funguje čtenářova mysl. Chtěli jsme jen poukázat na to, že touto problematikou je možné se zabývat i v rámci kognitivní naratologie.

Viliho zamyšlený pohled naznačoval, že prožívá těžké období. Patřil však k lidem, kteří své emoce za žádných okolností na veřejnosti neprojevují. Na rozdíl od vypravěče – měl své zázemí, byl cizincem nejenom v Římě, ale už i ve své rodné vlasti, kam měl zákaz vstupu. Cestoval po Evropě a přemýšlel, kde by se usadil; na základě svého vnitřního pocitu se rozhodl pro cestu do Austrálie. Zda tam našel své štěstí, se již nedovídáme, jelikož narátor nechává závěr knihy otevřený. Jan Patočka hovoří o tom, že „*domov není pouze náš individuální; patří k němu společenství, a na základě různých do sebe zapadajících zájmů společenských skupin na něm zúčastněných obsahuje různé typické struktury*“ (Patočka, 2008, s. 194). Vili Feld si neuvědomoval, že musí v první řadě změnit své myšlení a postoj k sobě samému, pokud nechce, aby jeho život byl jenom o přežívání v přítomném čase a v prostředí, jež si zrovna zvolí. Je potřeba si stanovit cíle, které ho budou motivovat na jeho další životní cestě. Vypravěč se vrací domů s pocitem, že po všech zážitcích s Vili Feldem o něm stále nic neví, dokonce ani v Římě se mu nepodařilo rozšířovat jeho komplikovanou povahu: „*Nechtěl jsem, aby cítil tu neviditelnou stěnu, a na vteřinu mi ho bylo skoro líto. Měl jsem vedle něho od začátku do konce smíšené pocity. Kromě té nevyčítelné stěny, která nás dělila, tu byla neviditelná šňůra, která nás spojovala. Most, po němž jsme se rozcházelí a zároveň k sobě přecházeli. Propast, na jejímž dně jsme se potkali*“ (Lustig, 2002, s. 45). Přiznává se, že v jeho očích zůstává Vili stále tajemným mužem podněcujícím v člověku otázky týkající se vlastní existence. Na jednu stranu oba muže od sebe něco oddělovalo, co vypravěč nedokázal slovy pojmenovat, na druhou stranu právě to nepojmenovatelné a svým způsobem i napětí mezi nimi je spojovalo. Vypravěčova a Viliho cesta se protíná v Římě, kde se také přetřívá, neboť po rozloučení si jde opět každý svou cestou.

Zobrazený prostor v rovině scenérie je v próze vystaven na paradigmatickém uspořádání vlast – cizina, vlastní – cizí. Chronotop cesty, podílející se na dynamičnosti prostoru, je určen vypravěčovým vycestováním z rodné země do zahraničí – Říma, kde jeho první cesta vede z letiště do hotelu. Na konci románu se vrací zpět na letiště, odkud absolvuje let do Československa. Vidíme, že se pohybuje v pomyslném kruhu, neboť jeho rodiště jako výchozí bod je zároveň i cílem návratu. Zaměříme-li se ještě na dichotomii horizontála – vertikála, vypravěč se během svých procházek po Římě vyskytoval v horizontální sféře prostoru. Jeho cesta domů se však uskutečňuje v letadle, jehož pohyb se realizuje „ve vzduchu“ – ve vertikální části prostoru, tj. nahoře. Viliho cestování se odehrává v horizontální části, neboť cestuje vlakem do Janova, potom lodí do Sydney po moři. V souvislosti s cestou objevíme v románu motiv útěku, který de facto realizuje Vili poté, co se v Československu ujala vlády komunistická strana, s jejímiž názory nesympatizoval. Mimo to přišel o majetek a obchod, jenž mu byl sice po válce navrácen, ale roku 1948 zabaven. Jako dočasné řešení situace, do níž se

dostal, si vybral Itálii. Věřil, že emigrace dočasně vyřeší jeho problémy a že po dobu, co bude v zahraničí, se zapomene na jeho antipatie vůči komunistům. Od života v zahraničí nic neočekával, a tudíž nebyl důvod vytvářet si jakékoliv ideály, případně konfrontovat svou minulost se současným životem v cizině. Po nějaké době se chtěl vrátit nazpět, ale úřady mu žádost o návrat zamítly. S tím souvisí i motiv ztráty – odchod z vlasti s sebou nese ztrátu domova, ale i přátel, jistot a v některých případech i rodiny, pokud jedinec odejde sám. Ačkoliv se Vili chová, že ho nic netrápí, ve svém nitru je zklamaný. Přes veškeré překážky, jež musel ve svém životě zdolat, nenašel nic, co by ho učinilo šťastným. Domníval se, že jeho žití na tomto světě a v tento čas nemá smysl. Pochyboval o sobě a kladl si otázku, zda vůbec někam patří, když o své zázemí přišel ne vlastní vinou. Nevěděl, kam se má vrátit, stal se z něj vyděděnec a člověk bez domova. K postavě Viliho Felda se pojí motiv hledání a nalezení nového domova, avšak motiv návratu domů se již nerealizuje. Vidíme, že postava byla tentokrát determinována společností a že moc jedné politické strany jí vzala ideály o svobodné zemi, v níž chtěl po skončení válečných událostí opět žít. Nenapadlo ho, že po všech tragédiích může přijít něco, co ho ještě více emočně zasáhne. Cítil se bezmocný, jelikož nevěděl, u koho se má dovolat spravedlnosti, jak se bránit proti absurdním nařízením z úřadů a jak dosáhnout toho, aby jeho žádost byla kladně posouzena.

Vili Feld se s emigrací velmi těžko smiřoval, zažíval pocity izolace, stísněnosti a nebylo dne, kdy se necítil osamocený, deprimovaný a frustrovaný z toho, že se jeho úsilí vrátit se do rodné země neproměnilo v realizovaný čin. I když bydlí od domova daleko, ve svém nitru cítí, jako kdyby svůj domov nikdy neopustil. Paul Ricoeur ve svých reflexích o narativní identitě zavádí kategorii „bytí sebou“, která má zdůrazňovat originalitu každého jedince. „Bytí sebou“ je také schopnost vyprávění o sobě neboli vyprávění sebe sama (Ricoeur, 2002, s. 110). Vili Feld o sobě nikomu nevyprávěl, místo toho se uzavřel před světem, nevyhledával nové přátele, s nikým nekomunikoval a čas trávil raději osamotě ve svém malém bytě. Život Viliho Felda je protkán cestami, a to ne jednou, poprvé utíká do Říma, potom do Janova, odkud cestuje do Austrálie. Pociťuje, že jeho situace je natolik neúnosná, že pokaždé musí místo opustit a vyhledat jiné: „*Pomíjivost věcí ještě před tím, než začnou? Co je člověk víc než nomád, štvanec, který má za domov i v nejlepším případě celý svět, kdekoli najde střechu nad hlavou, kus tepla, kde ho nechají na pokoji, pokud nechává na pokoji ty ostatní? Nemusí se cítit svázán jako pupeční šňůrou s lodí, s kotvou, s přístavem, ani s mořem, po němž se plaví*“ (Lustig, 2002, s. 204). Frazém spustit kotvy, tj. zakotvit někde a trvale se usadit, v případě Viliho Felda neplatí. Nechce se cítit svázaný, a proto putuje z jednoho místa na jiné. Přístav, jenž představuje klid, jistotu a zázemí, kontrastuje s jeho životem. Útěk před sebou samým není východiskem, jak vyřešit své problémy. V pojetí příbytku Joosta Van Baaka se v případě Viliho Felda návrat domů nerealizuje. Autorovým záměrem bylo poukázat rovněž na to, jak může jednotlivec skončit, pokud nejde s ostatními. Vili Feld se stal vyděděncem proti své vůli: jednak nebyl pochopen společností a jednak se jeho přesvědčení neztotožňovalo s novou politickou ideou. Děj se z hlediska topografie odehrává v Římě, kromě toho nás vypravěč seznamuje s názvy ulic, náměstí, kašen a hotelů.

3. *Oleandrové keře*

Próza *Oleandrové keře* popisuje vztah dvou mladých dvacetiletých lidí, Daniely Klausové a Kamila Dreislera, kteří po krátké známosti uzavřeli manželský svazek. Vztah záhy prochází krizí, zapříčiněnou Kamilovým rozhodnutím vrátit se po čtyřech měsících zpět do Československa, zatímco Daniela je přesvědčena, že by bylo pro oba lepší zůstat v zahraničí již natrvalo. Zpočátku ani jednoho z nich nenapadlo, že to bude právě odlišný názor na emigraci a mužova touha po rodné vlasti, jež je rozdělí a způsobí konec vztahu. Novým domovem se stalo město Naharyie v Izraeli situované u mořského pobřeží, kde se rovněž nacházel jejich skromně vybavený příbytek: „*Stál jako chatrč na dvou břevnech, třikrát čtyři metry. [...] Do boku na návětrné straně bylo vybouráno okno. Firmu špeditéra vyžrala sůl, omytá dešti uplynulé zimy a spálená jarním a letním sluncem. [...] Z druhé strany byly staré tankové zátarasý*“ (Lustig, 1973, s. 337). V rámci příbytků jsme se již v předchozí studii s názvem Příbytky v Lustigových prózách zmiňovali o oknu jakožto místu oddělujícím, ale i spojujícím dva prostory, a to vnější a vnitřní. Za pomoci personifikace, již autor užil, okno v podstatě funguje

jako oko domu, jímž člověk se zaujetím sleduje dění venku: „*Okno se dívalo do tmy bílou řasou záclony*“ (Lustig, 1973, s. 335). Bytost, která chce nahlédnout dovnitř obydlení má pozici ztíženou tím, že v okně jsou záclony znesnadňující viditelnost. Večer obyvatelé ve svých příbytcích rozsvítí světla, někdy se však stane, že zapomenou stáhnout rolety, a to je vhodná chvíle vybízející zvědavce k pozorování, neboť ho zajímá, jak lidé uvnitř žijí, případně, jak je příbytek vybaven. Jeho touhou je odhalit tajemství, jež se skrývá za zdmi každého domu. Vraťme se k interiéru, kde mladí manželé bydleli; uvnitř byla jedna postel a stará vojenská bedna, do níž Daniela vložila knihy hned poté, co se zabydlela. Kamil s oblibou četl knihu Magnoliová ulička Luise Goldinga, jejíž poutavý příběh ho v myšlenkách zaváděl do minulosti a zároveň v něm vzbuzoval přání, aby v budoucnosti již nedošlo k žádným válečným událostem: „*O zemi, kde se už žádná dlaň neoškrábe o ostnatý drát*“ (Lustig, 1973, s. 337).

Někdy chodil Kamil s Danielou na pláž skýtající řadu kontrastů. Na jedné straně to byla malebná příroda s exotickými rostlinami a se zvířaty; na druhé straně byl vidět již zásah člověka, jenž jí místo toho, aby se jí snažil zachovat takovou, jaká je, svým chováním škodil. Prostor je rozdělen na dvě části: na pláži se nacházely rezavé barely dříve naplněné naftou, jež znehodnocovaly a znečišťovaly původně nedotčenou přírodu. Zapadlé v písku vyvolávají dojem, že sem patří a že jsou již dávno součástí vytvořené krajiny. Růžové oleandry, zastupující flóru, představují druhou část: „*Kousek stranou stály v písku dva rezavé barely od nafty, jak je na břeh shazovaly vojenské nákladáky. Asi třicet metrů od pobřeží rostly růžové oleandry*“ (Lustig, 1979, s. 331). Co se týká topografických údajů v prostoru krajiny, zaznamenáme sice informace o vzdálenosti mezi objekty a rostlinami, ale většinou ve spojení s neurčitými výrazy jako například kousek stranou. Bylo by možné hovořit o přesném prostorovém vymezení, pokud by vypravěč nedoplnil vzdálenost třiceti metrů o částici asi, označující přibližnost. Z toho, co jsme uvedli, je patrné, že se vytváří prostorový obraz, v němž se propílejí dva odlišné světy: svět lidí se světem přírody. Idea, že lidé mohou dělat cokoli, má potom dopad na celou společnost, jež je existenčně ohrožena. Takový přístup zajisté negativně ovlivňuje i samotného jedince a jeho vnímání světa. Výsledkem toho všeho může být právě protiklad čistá a nečistá příroda. Výskyt rezavých barelů na pláži či nafty v moři je způsoben špatným jednáním ze strany obyvatelstva, které odmítá nést zodpovědnost za své činy. Otázkou zůstává, co si člověk může ještě k přírodě dovolit, a co už je za hranicemi přípustného lidského chování.

Daniela si oblíbila plavání v moři za svitu měsíce a neodradilo ji ani případné nebezpečí z utonutí. Po duševní stránce si přála splynout a souznít s tímto silným přírodním živlem. Připomeňme si, že většina Lustigových dívčích či ženských postav má obavy ze tmy, neboť snižuje schopnost orientace v prostoru a navozuje pocity úzkosti. Daniela je výjimkou, protože právě tma a moře jako symbol něčeho tajemného a neprobádaného ji přitahuje a způsobuje příjemné mrazení po těle – jedná se o vědomé prožívání těchto pocitů. Kamil na rozdíl od své ženy měl z moře respekt. Pohlcovalo ho svou nekonečností a vzbuzovalo v něm smutek a prázdnotu. Pokaždé, když na ně s Danielou vyplul, cítil, jako kdyby ztrácel pevnou půdu pod nohama: „*Měl na moři pocit, jako by ho pustili do klece k tygrům; byl to neznámý živel, v němž nikdy necítil takovou jistotu jako na zemi. [...] Nebyl si jistější, dokonce, ani když získal určitý cvik, jako si není jistý řidič, ani když ujede prvních deset tisíc kilometrů, protože se bojí, aby neztratil základní dávku opatrnosti*“ (Lustig, 1973, s. 347). Obavy zmizely, jakmile pochopil, že jedině moře je médiem poskytujícím mu možnost uskutečnit jeho cestu domů. Viděli jsme, že je v narativu užito psycho-narace, uplatňující se při popisu vnitřního světa postavy.

Čím více času Daniela tráví v neznámé krajině, tím je citlivější k novým podnětům a ke změnám odehrávajícím se kolem ní. Nevrací se do minulosti, žije pouze přítomností, v níž všechno intenzivně prožívá. Síla a energie vycházející z přírody jí pomáhají vyrovnat se s její životní situací, což se zcela přirozeně odráží i ve vztahu k sobě samé. Přírodní scenérie vnímá všemi svými smysly: zrak, poskytující Daniele vizuální zkušenost, zaznamenává žlutě zbarvenou pláž z kamínků, zlaté odrazy paprsků slunce na mořské hladině odkrývající podmořský svět. Pomocí pozorovatelova oka dochází ke spojení tělesné zkušenosti s mentální, tj. to, co zrovna vidí, se přenáší do jeho vědomí. Pomocí oka jedinec přijímá podněty ze světa, které se transformují do znalostí, čímž se proces vidění mění ve vědění. Oko nejen že přijímá signály z venku, ale také je vysílá do svého okolí, proto je hlavním zprostředkovatelem umožňujícím lidské bytosti prožívat svět a komunikovat s ostatními. Objekty,

lidé, prostory jsou přenášeny do paměti, kde se vytváří jejich vizuální obrazy, z nichž se na základě selekce ukládají pouze některé obrazy. Prostorové rozvržení mezi vertikálou a horizontálou, tj. vrchní a spodní částí prostoru se stírá pomocí obrazného propojení horní sféry (slunce) s dolní sférou hladiny moře, která má tendenci odrážet denní světlo, sluneční paprsky a v noci měsíc: „V hlubinách, plných stínů, bylo vidět stříbrné a purpurové ryby a pak jenom tmou. [...] Hladina se spojila se zlatými paprsky slunce“ (Lustig, 1973, s. 371). Postavy považují vodní plochu za zrcadlo, v němž se prohlížejí a ujišťují o své existenci. V prostředí se objevují barvy jako stříbrná, purpurová a zlatá s nejrůznějšími odstíny žluté barvy, analogickými slunci, přičemž akcent je kladen především na sluneční paprsky a světlo. Psychosomatické působení barev na Danielino vědomí a mysl vyvolává pozitivní pocity, konotující radost a vnitřní pocit štěstí. Světlo působí na člověka příznivě – nutí ho k aktivitě, zatímco tmavá barva spíše vědomí člověka utlumuje. Sluchová percepce registruje hučení a burácení moře, zvuk z přístaviště, bouchání loděk o sebe nebo ozvěny sirén z lodí vplouvajících do přístavů; to všechno bylo pro Daniela dosud neznámé. Čichové senzory zachycují vůně oleandrů, připomínající jí vonnou směs smíchanou z různých rostlin. Kognitivní smysly (zrak, sluch, čich), působící na emoce a intelekt jedince, se podílejí rovněž na získávání a rozvíjení nových podnětů.

Z hlediska binárního prostorového uspořádání horizont – vertikála se Daniela po celou dobu pohybuje v horizontální části prostoru: prochází se po pláži, koupe se v moři (nepotápí se). Vertikální část patří přírodním živlům: nebe, měsíc, slunce, moře a útvarům, jež příroda v tomto prostředí vytvořila: hory, skály. Je evidentní, že horizontální sféra je omezena lidské bytostí, kde se cítí v bezpečí do okamžiku, než dá svou moc najevo přírodní živel. Daniela vnímá přírodu jak svým tělem, tak svou duší, přináší jí totiž pozitivní prožitky, jichž se nechce vzdát. Všimá si barev přírody měnících své odstíny, vůní vyvolávajících kladné emoce, případně pohybu mořských vln. Vidíme, že se jí podařilo splynout s prostorem krajiny, který je k ní jako k lidské bytosti otevřený. Individuální vnímání ročních období, změn počasí či střídání dne a noci se projevuje v náladách jedince, jež pak ovlivňují jeho chování. Vydeme-li z textu, uveďme příklad, kdy zrovna vítr probouzí v dívce smutek: „Chamsin nebo dalmatský teplý vítr nebo alpský fén, způsobující ochablost, skoro smutek. [...] Příští noc byl chamsin ještě pichlavější. Člověk měl dojem, že to nebude moci ani vykašlat a že je zevnitř pomalu, ale jistě zanášen pískem“ (Lustig, 1973, s. 344, 350). Povahové rysy mladé ženy, která touží po volnosti a rozletu jsou analogické k divoké přírodě. Daniela se pohroužila do tohoto místa, aby zde mohla meditovala a najít duševní rovnováhu. Krajina je existenciálním prostorem, v němž se aktuálně uskutečňuje její bytí. Hana Librová poukazuje na to, že příroda představuje zdroj s bohatým vnitřním obsahem, jemuž se má člověk, ztracený ve světě lidí, naučit naslouchat, chce-li najít sám sebe (Librová, 1988, s. 67). Kamil, oproti své manželce, takové pocity nezažívá, jelikož v Naharyii není nic, co by mu připomínalo jeho rodnou zemi. Místo toho pocítil, jak mu chybí kontakt se zemí a s lidmi z jeho okolí. Prostor Izraele ho ničím nezaujalo, muž se tomuto otevřenému prostoru úspěšně vyhýbá a před procházkami v přírodě dává přednost pobytu v domě, čímž se také postupně odcizuje i své ženě, s níž velmi málo komunikuje. Jan Patočka se domnívá, že existuje dvojí základní modus cizoty: „lidská a mimolidská, a v mimolidské opět živá a neživá. Cizota lidská je vázána na pochopení například exotického společenství jako lidského, třeba jeho vztahům k věcem okolí ani k bližním nerozumíme v tom smyslu, že je sami nemůžeme prožívat a že typus jednání v tomto společenství je nám neznám, že zde existují jiná povolání a s nimi jiné artikulace uzuálních předmětů, že případně celkový poměr k životu a skutečnosti je jiný, překvapující, neočekávaný“ (Patočka, 2008, s. 195). Daniela se dokázala přizpůsobit a identifikovat se s prostředím, což jí na rozdíl od Kamila usnadnilo cestu k vytvoření domova. Kromě odlišného vnímání prostředí Izraele, jež je bezesporu pro oba exotickým místem, se v narativu výrazně projevuje binární opozice krajiny, jejíž zastánkyní je Daniela, města – centra civilizace, kam se chce Kamil vrátit.

Přibližme si, jakých postupů autor využívá při popisu moře; v úryvku si všimneme, že klade důraz na barvy, které souvisí s prožitky a požitky jedince, na jehož smysly působí. Časté užití chromatismu a synestezie v narativu zesiluje vizualitu prostoru: „Moře se chovalo jako sněhová pláň. Zdálo se mu, že zaslechl slovo nikdy a moře odpovídalo nazpět nikdy. [...] Temně zelená, stříbrná, modrá mořská louka se houpala sem a tam. Vody se rozbíjely v množství kopečků s bílými vršky. Barely, vrchovaté vlhkým, těžkým pískem, seděly na břehu jako rozsetá zvířata. [...] Z pěny

a světlejších zelenavých vod pobřeží se staly modré a z pevniny tenká, tmavě hnědá pokroucená nit. Z dálky vypadala země na konci nebe a moře jako modravá vzpomínka, čím dál, tím jasnější, a zároveň ztracená“ (Lustig, 1973, s. 354, 370, 371). Hladina moře odráží vrchní část prostoru a tím vzniká dvojí obraz krajiny. Chvillemi to vypadá, jako kdyby barevné spektrum rozdělovalo prostor na dvě části: zelená barva označuje dolní část prostoru – zemi; modrá souvisí s horní sférou a symbolizuje nebe. Bílá barva má ambivalentní charakter, může totiž náležet jak ke spodní, tak k horní sféře prostoru. V ukázce bylo zmíněno, že bílá pěna na hladině učinila z moře pláň pokrytou sněhem, evokující v jedinci období zimy. Bílá se ovšem vyskytuje i v horní části prostoru, kde najdeme i bílé nebe. Moře coby zelená louka měnící své barvy připomíná člověku pestrobarevný podzim. Zaměříme-li se na dynamický pohyb mořských vln, nelze opominout neúprosné uplývání času, proti němuž je lidský jedinec bezbranný. Stejně jako v proudu vody, tak i v proudu času mizí naše minulost. Zůstávají alespoň vzpomínky uložené v paměti; je však otázkou času, jak dlouho si je ponecháme a zda jednoho dne také nezmizí v zapomnění. Burácející moře, jemuž jsou přisuzovány atributy jako nebezpečné, neprobádané, nestálé, temné, tmavé a bez pevného podkladu, dává jedinci najevo svou moc, aby si uvědomil svou bezvýznamnost: „Moře za zadní stěnou hučelo, převalovalo se, vlny o sebe pleskaly a šuměly v neviditelných tunelech“ (Lustig, 1973, s. 337). Neobvyklé slovní spojení vlny, které hučí v tunelech, může vyjadřovat touhu lidstva ovládnout přírodu a spojit tak tento svět s civilizací. V označení „neviditelné tunely“ je možné najít aluzi na to, že člověk si přírodu nikdy nepodmaní. Na základě antropomorfizace jsou moři přisuzovány lidské vlastnosti, když vypravěč hovoří o tom, že se chovalo jako sněhová pláň, odpovídalo na otázky či se převalovalo z jedné strany na druhou. Z antropomorfních metafor uplatňovaných při popisu krajiny převažuje hlavně animizace: „Keře se potápěly do měsíčního světla jako stříbrné nábojnice. Hory a háje, ovce, stromy, vinice, bílé skály a pole se smrskly. [...] Břeh vydechoval vedrem jako vyprahlé žábry. [...] Vanul vítr a vlny šly po klasech jako po zlatém moři“ (Lustig, 1973, s. 337, 371, 351, 357), a přirovnání rozvíjející obraznost prostoru: „Kámen, o který se opírali, pokrytý vlhkým mechem a řasami, vypadal jako nějaký živočich“ (Lustig, 1973, s. 331). Důkazem, že příroda je živým elementem, je, že nejen přírodní živly, ale rovněž přírodní útvary jsou přetvářeny ve vnímající bytosti.

Kamil po celou dobu v Naharyii prožívá vnitřní dilema a uvažuje nad tím, zda se má vrátit domů bez ženy, jelikož jí úřady zatím návrat nepovolily, nebo s ní zůstat v emigraci, kde je nešťastný. Označení o tom, že nakonec odejde z Izraele, nese Daniela těžce a naléhá na něj, aby zůstal. Od snahy přesvědčit ho, ať nikam nejedí, přejde k výčitkám, že za ní neměl jezdit, když není ochoten po jejím boku žít a přijmout jiný způsob života: „Nejezdí. Myslí si, že nemáš pas, že jsem ho hodila do moře. [...] Mám strach, že tě nikdy neuvidím. Stejný strach, který jsem měla, ještě než jsi přijel“ (Lustig, 1973, s. 369). Domnívá se, že jej Daniela nenávidí za to, že ji chce nechat samotnou v cizí zemi, kde to ještě zcela nezná. Když vidí, že se pravděpodobně na kompromisu nedohodnou, pociťuje o to větší bezmocnost. K vyjádření psýchy postavy dochází na některých místech v textu k prolínání psycho-narace s citovaným vnitřním monologem: „Cítil ten tíživý, neuvěřitelný, stále zřetelnější rozpor mezi nejlepšími úmysly, kterých se kdy dotkl, a skutečností, která ho strhávala mimo ně. [...] Cítil se sklíčený. Jak mohlo ještě být dobré něco, co nutilo člověka k malosti, k čím dál tím většímu sobectví?“ (Lustig, 1973, s. 365). Ze začátku se snažil najít argumenty, jimiž by své chování obhájil, a vzpomněl si, že ona jako první odešla z Československa, aby se sama vydala na cestu do Izraele; její rozhodnutí respektoval a následoval ji do neznámé země. Myslel si, že ho pochopí a že jakmile jí to bude umožněno, přijede za ním. Daniela se neubrání emocím a rozpláče se, že ji chce muž opustit (nebyla na to připravena). Klade mu otázky, co je tam pro něj natolik zajímavého, že ji musí opustit. Považuje ho za sobce, jenž myslí jen na sebe. Kamil nezmění své stanovisko ani poté, co se doví, že je jeho žena těhotná: „Budeme mít dítě. Chci tě. Udělám všechno, co ti uvidím na očích. Budu se učit. Budu pracovat – plavat pod vodou, všechno – jen chtěj i ty mne, a tady, když to nejde tam“ (Lustig, 1973, s. 363). Na břehu se s ní rozloučí a nastoupí na loď, i přesto, že není jisté, zda je během cesty nezastihne silná bouře a oni neztroskotají. Kamil se postaví na příď lodě a sleduje, jak se horizont krajiny postupně ztrácí v dálce. Sotva jeden horizont zmizí, netrvá dlouho a objeví se před ním jiný, neznámý svým tvarem a nepopsatelnou rozlohou: „Naharyia se zmenšovala. Celý pruh země, jako vystřižený z bible, hory a háje, ovce, stromy, vinice, pole se smrskly“ (Lustig, 1973, s. 371).

Podíváme-li se na přístup Daniely a Kamila k životu v cizině a doma, zjistíme, že žena preferuje zůstat v Naharyii, protože si myslí, že se jí tady podaří zapomenout. Mimo jiné věří, že nové prožitky navždy vymažou minulost z její paměti a ona tak bude moci žít jako svobodný člověk. K sémantickému překročení hranic došlo v okamžiku, kdy se oba rozhodli pro emigraci do cizí, exotické země, kde se seznamují s kulturou a odlišným stylem života. Příroda a kultura v Izraeli vytvářejí izomorfii, tj. vzájemně se doplňují a tvoří celek. Takovéto přejití hranic – z jednoho místa na jiné – souvisí rovněž s vnitřní představou o novém prostředí. Nemusí se ovšem pokaždé shodovat s realitou, což zapříčiní nespokojenost, podrážděnost a nezájem přizpůsobit se jakékoliv změně. Kamil není schopný vytvořit si vztah k nové zemi ani k přírodě, jež ho dennodenně obklopuje. Československo, kde se narodil a vyrůstal, měl spojené se zážitky z minulosti, ale i s ideou o lepší budoucnosti, od níž nechtěl upustit. Věřil, že budoucnost má jediné tam, a tohle jeho přesvědčení bylo silnější než láska k jeho ženě. Emocionální hranice vzniká i mezi Danielou a Kamilem, jelikož jejich odlišné názory týkající se společného žití je od sebe oddělí. Statičnost prostoru je narušována pohybem moře a mořských vln, vítr roznáší písek po pláži, případně jej zanechá i do domu, kde manželé bydlí: „*Řídký ranní vítr vtékal oknem a otevřenými dveřmi. [...] Museli zavřít každou škvíru. Vítr prolézal i štěrbinou mezi prahem a dveřmi, podebral noviny, rozložené po podlaze jako koberečky, až šustily jako jemné, nesrozumitelné hlasy*“ (Lustig, 1973, s. 344). Ačkoliv autor soustředil větší pozornost na vztah mezi mužem a ženou, příroda nebyla ději zcela podřízena. Můžeme si dovolit konstatovat, že sloužila především jako médium k vyjádření niterných stavů mladé Daniely, jež zde našla nový rozměr svého bytí. Zatímco Kamil si uvědomil, že musí co nejdříve uskutečnit návrat do vlasti. V rámci topografie víme, že se děj příběhu odehrává v přímořském městě Naharyie v Izraeli. Co je pro Arnošta Lustiga typické, je, že text nezatěžoval topografickými údaji, soustředil se hlavně na to, jak postava vnímá a prožívá prostředí, do něhož přišla a jaké nálady v ní vyvolává.

Shrnutí

Z toho, co bylo uvedeno, je zřejmé, že se postavy pohybují v kruhu, jehož hranice překračují v okamžiku, kdy z vlasti odcházejí do ciziny, a po nějakém čase uskutečňují návrat. Potvrzuje se nám to, co jsme řekli v úvodu studie, že v uvedených textech došlo k překročení nejen prostorových, ale i těch osobních a vnitřních hranic. Pojetí cesty je vždycky symbolické, neboť cesta postavy vede do země, z níž pocházejí (motiv návratu), jako tomu ostatně bylo u Hanky Kaudersové – vrací se z Maďarska. Jednalo se o volný pohyb, k němuž v ghettu ani ve vyhlazovacím táboře nemohlo dojít. S obrazem přírody se v Lustigových dílech téměř nesetkáváme, výjimkou byla próza *Oleandrové keře*, kde příroda působila na pocity a vědomí obou aktérů. Ve všech uvedených prózách jsme viděli, že postavy byly determinovány prostředím, do něhož se dostaly, ale také svým vnitřním přesvědčením. Hanka Kaudersová toužila po vlasti, a proto chtěla z Maďarska odjet zpět do Prahy, Vili Feldovi se tohle přání nesplnilo a stal se z něj člověk bez domova. Kamil se chtěl vrátit do Československa, neboť byl přesvědčen, že nechce žít jako emigrant a cítit se jako cizinec či vyděděnec, jenž přišel o vlastní zázemí. Domov byl pro něj místem jistoty, s nímž měl spojené vzpomínky na období dětství a dospívání a zejména na rodinu. Nelze opominout, že inklinování k domovu je podmíněno nejen psychologicky, ale také sociálně a fylogeneticky. Daniela je skeptická vůči rodné zemi, ještě se totiž pocitově neoprostila od špatných zážitků, jimiž si zde musela projít. Nese v sobě traumata z války, na něž chce v cizině zapomenout a otevřít si cestu k životu bez problémů. Kamil se identifikoval s rodnou zemí, s jejím osudem a složitou historií. Stesk po domově prožije i personální vypravěč z románu *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*. Aby nepropadl pocitu úzkosti a nepodléhal samotě, začal si v Římě prozpěvovat české písničky. Ve všech třech prózách je motiv setkání (Hanka se v Maďarsku setkává s rabínem Gideonem Schapírem, Vili náhodně potkává starého známého v Římě, Kamil přijíždí do Izraele za svou ženou Danielou) provázán s motivem odloučení, kdy jedna z postav se loučí a odjíždí. Odloučení či motiv odcházení je spojen s chronotopem cesty, v němž lze objevit vnitřní potřebu jedince najít odpověď na otázky, kdo je a kam ve skutečnosti patří. Bylo by možné hovořit o životní cestě, která je spojena s „nekonečným hledáním“ sebe sama.

Literatura

- ABRAM, David. 2013. *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha : DharmaGaia, 2013. 407 s. ISBN 978-80-7436-024-4
- BAAK, Van Joost. 2009. The House and its Functions in Structuring Narrative and Poetic Worlds: the House as Myth. In: *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Rodopi B. V. : Amsterdam – New York, 2009, p. 65 – 72. ISBN 10 9042025492
- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s. ISBN nevedeno
- BAUDELAIRE, Charles. 1968. Malíř moderního umění. In: *Úvahy o některých současnících*. Praha : Odeon, 1968. s. 587 – 625.
- BAUMAN, Zygmunt. 1995. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Slon, 1995. 102 s. ISBN 80-86429-11-3
- COHNOVÁ, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1978. 2009. 261 s. ISBN 978-80-200-1718-5
- HODROVÁ, Daniela. 2006. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha : Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1
- LIBROVÁ, Hana. 1988. *Láska ke krajině?* Brno : Blok, 1988, 168 s.
- LUSTIG, Arnošt. 2000. *Krásné zelené oči*. Praha : Peron, 2000. 357 s. ISBN 80-902866-0-7
- LUSTIG, Arnošt. 2002. *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*. Praha : Eminent, 2002. 206 s. ISBN 80-7281-089-8
- LUSTIG, Arnošt. 1973. *Ulice ztracených*. Köln : Index, 1973. 373 s. ISBN nevedeno
- MARGOLIN, Uri. 2008 *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno : Host, 2008. 96 s. ISBN 978-80-7294-261-9
- PATOČKA, Jan. 2008. *Fenomenologické spisy I., Přirozený svět (Texty z let 1931 – 1949.)*. Praha : Oikoymenh, 2008. 471 s. ISBN 978-80-7298-307-0
- RICOEUR, Paul. 2002. *Čas a vyprávění 2, Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikoymenh, 2002. 245 s. ISBN 80-7298-051-3

Summary

*The aim of the study is to point out the fact that there are also other areas than the ghetto and extermination camp in the author's work. We have chosen works in which portrayed space at the level of scenery is based on the dichotomy home (country) – abroad (foreign country), domestic – strange, specifically we will discuss works *Krásné zelené oči*, *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*, *Oleandrové keře* – i.e. *Beautiful Green Eyes*, *Darkness and Light of the World (My Friend Vili Feld)*, *Oleander Bushes*. Another reason was that in all three works we meet with the theme of emigration. We will discuss what the character is experiencing in an unfamiliar environment, how he adapts to new conditions and what impact on his psyche it has.*