



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra slovanských jazyků a literatur  
Oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

# Charakteristika literárních postav ve vybraných prózách Ladislava Fukse se zaměřením na zvláštnosti v chování

Vypracovala: Bc. Tereza Tvrdá  
Vedoucí práce: PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.

České Budějovice 2018

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce, PhDr. Milanu Pokornému, Ph.D., za odborné vedení, vstřícný přístup, cenné rady a připomínky, jimiž mi pomohl při vypracování této diplomové práce.

## Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne 27. 4. 2018

Podpis

.....

## **Anotace**

Cílem této diplomové práce je popsat jednotlivé charaktery, především hlavních literárních postav, ve vybraných prózách významného českého prozaika Ladislava Fukse. Práce bude zaměřena především na neobvyklé chování, zvláštnosti, vlastnosti a charaktery hrdinů. Biografická část práce bude věnována autorově osobnosti a životu, část bibliografická podrobné analýze hlavních postav ve vybraných titulech. K porovnání bude více jak deset postav. Primární metodou v práci bude analýza, interpretace, dále bude užít popis a konfrontace jednotlivých hrdinů. Přínos práce spočívá v podrobnějším popisu a srovnání chování jednotlivých charakterů postav.

## **Abstract**

The goal of this master's thesis is to describe individual characters, especially the main characters, in selected prose of the well-known Czech writer Ladislav Fuks. This thesis will be primarily focused on the unusual behavior, peculiarities, features and the character of the protagonists. The biographical part of the thesis will be focused on the author's personality and lifestyle. The bibliographical part will be focused on a detailed analysis of the protagonists in selected titles. More than ten characters will be compared. The primary method used in this thesis will be: analysis, interpretation, along with the use of the description and confrontation of the individual protagonists. The prime benefit of this thesis lies in a more detailed description and comparison of the behavior and character of the individual figures.

# Obsah

1. Úvod.....	6
2. Osobnost Ladislava Fukse .....	8
2. 1. Život Ladislava Fukse .....	8
2. 1. 1. Mládí a školní léta.....	8
2. 1. 2. Zaměstnání .....	9
2. 1. 3. Fuksova známost.....	10
2. 1. 4. Fuksovy cesty a zaujetí hudbou .....	12
2. 1. 5. Život a tvorba od 60. let.....	12
2. 1. 6. Život a tvorba od 70. let.....	13
2. 1. 7. Život a tvorba od 80. let.....	17
2. 2. Charakterové rysy a vlastnosti, odraz v tvorbě .....	20
3. Psychologická próza .....	24
3. 1. Základní rysy psychologické prózy .....	24
3. 2. Počátky psychologického románu.....	25
3. 3. Rozvoj žánru .....	26
3. 4. Včleňování psychologismu .....	26
4. Literární interpretace.....	27
4. 1. Obecný úvod .....	27
4. 2. Masky a skrývání identity .....	28
4. 3. Další motivické prvky .....	33
4. 4. Tvorba v 60. letech 20. století.....	37
4. 4. 1. Pan Theodor Mundstock .....	38
4. 4. 2. Autobiografická trilogie.....	45
4. 4. 3. Spalovač mrtvol .....	50
4. 4. 4. Smrt morčete .....	52
4. 5. Tvorba v 70. letech 20. století.....	57
4. 5. 1. Myši Natálie Mooshabrové .....	58
4. 5. 2. Příběh kriminálního rady.....	63
4. 5. 3. Nebožtíci na bále.....	70
4. 6. Tvorba v 80. letech 20. století.....	75
4. 6. 1. Obraz Martina Blaskowitze.....	75
4. 6. 2. Vévodkyně a kuchařka.....	84
5. Závěr .....	90
6. Použité zdroje.....	91

# 1. Úvod

Ladislav Fuks na sebe upozornil románem *Pan Theodor Mundstock*, díky němuž vstoupil do kontextu české literatury. Své místo si upevnil cyklem povídek *Mí černovlasí bratři* a románem *Variace pro temnou strunu* a snad nejvýznamněji se zapsal do povědomí čtenářů hororem *Spalovač mrtvol*. Následovala kniha *Cesta do země zaslíbené* a *Myši Natálie Mooshrabrové*, čímž ukončil první etapu tvorby. Sedmdesátá léta znamenala pokles estetické hodnoty jeho děl. Spadají sem díla *Příběh kriminálního rady*, *Oslovení ze tmy*, *Nebožtíci na bále*, *Návrat z žitného pole*, *Mrtvý v podchodu*, *Pasáček z doliny* a *Křišťálový pantoflíček*. O desetiletí později vzniká *Obraz Martina Blaskowitze* a Fuksův nejrozsáhlejší román *Vévodkyně a kuchařka*. Nejen hlavní protagonisté, ale i Fuks sám vzbuzují u čtenářů rozporuplné pocity a názory. Fuks nerad nechával nahlížet do soukromého života, stejně tak jeho postavy lze jen stěží jednoznačně interpretovat.

O aktuálnosti tématu svědčí fakt, že stále vzniká mnoho literárních studií rozebírajících Fuksovo dílo i jeho osobnost. Cílem této práce je poukázat na fakt, že za povšimnutí stojí nejen dílo *Spalovač mrtvol* s hlavní postavou Karla Kopfrkingla nebo Theodor Mundstock ze stejnojmenné knihy. Zmíněná díla zaznamenala největší ohlas a autora proslavila, nicméně čtenářovu pozornost by měly upoutat i další postavy s jedinečnou psychologickou charakteristikou: od vévodkyně budující muzeum marnosti přes hraběnku skrývající svůj původ až po otce, jenž ve jménu spravedlnosti zabíjí vlastního syna. Cílem práce není hodnotit postavy z hlediska přijaté společenské morálky, posuzovat, zda se zachovaly „správně“, nýbrž poukázat na neobvyklé charakterové rysy, odchylky od běžného chování, určité výstřednosti během jednání postav a pokusit se je vnímat jako součást struktury literárního díla jako celku.

Fuksovy postavy často ve svém myšlení a jednání spojují všední věci s tajuplnými a groteskní s tragickými. Cítí osamocenost, jisté vnitřní rozštěpení a nezřídka jsou neschopny vzepřít se zlu. Jedná se spíše o postavy pasivní, aktivními se ve většině případů stávají až v průběhu knihy, jelikož cítí tíseň, ze které se touží vymanit. Pociťují také obavy, jež mají buď konkrétní příčinu, či jsou neurčité. Chování hrdinů Fuksových knih je způsobeno strachem, rozrušením, vzájemným neporozuměním, úzkostí a předtuchou něčeho hrůzného. Chybí vřelý upřímný cit k nejbližším členům rodiny. Pokud se takový cit objeví, spíše vzplane mezi osobami

stejného pohlaví, ovšem čtenář postrádá jeho explicitní vyjádření, spíše musí dešifrovat skryté náznaky. Vlastní jména postav nám mnohdy ledacos napoví, i ta bývají neobvyklá. Neobvyklým se jeví i ulpívání na nejvšednějších předmětech každodenního života nebo na stále se opakujících vzpomínkách, což poskytuje některým postavám určité uspokojení. Hrdinové skrývají svou identitu, své „pravé já“, záměr a cíl, často mívají dvě tváře, ať již mluvíme o Natálii Mooshabrové, Michalovi nebo Karlu Kopfrkinglovi.

Kromě neustálého skrývání skutečné podstaty vnímají Fuksovy literární postavy poněkud zkresleně realitu, což bývá někdy vysvětlováno halucinacemi. Jejich chování je často v rozporu s tím, co si právě myslí, navenek se dokáží ovládat, vystupovat kultivovaně, ale uvažují jinak, což odhaluje linie vnitřního monologu. Snad všechny postavy uvažují nad smrtí, pokrokem techniky a vývojem lidstva. Fuks pracuje s prolínáním reality a snu, hrdinové během rozmluvy s další osobou přestávají vnímat a začíná pracovat jejich fantazie. Za zmínku stojí i autorova práce s detaily, jež se odráží i v jednání lidí. Jednak se hlavní postavy zaměřují na detaily chování, výrazu či oblečení u jiných postav, jednak si všímají obdobných detailů i u sebe samých. Kromě práce s detailem uplatňuje autor i opakující se motivy například v mluvě, ale i stereotypy ve vystupování svých postav. Důležitou metodou vytváření charakteru řady postav je princip používání masek. Této metodě je v práci věnována náležitá pozornost.

## 2. Osobnost Ladislava Fukse

### 2. 1. Život Ladislava Fukse

#### 2. 1. 1. Mládí a školní léta

Ladislav Fuks se narodil v září roku 1923 v dnešní Opletalově ulici a vyrůstal v poměrně dobře situované i společensky postavené rodině. Otec Václav Fuks byl vyšší policejní úředník a matka Marie Fuksová, rozená Fryčková, se věnovala domácnosti a společenským povinnostem. Fuks se již od dětství cítil osamělý, zčásti jelikož byl bez sourozenců, zčásti protože rodiče se mu příliš nevěnovali. „*Ladislav Fuks ve své autobiografii pouze konstatuje své narození 24. září 1923, ale bližší charakteristice rodičů či jejich vzájemných vztahů se vyhýbá a soustředí se jen na několik detailů ze společných vycházek starou Prahou.*“ (Poláček, 2013, s. 126) Rodiče se seznámili ve Vídni, nikoli v Praze, ještě před první světovou válkou. Fuksův otec sloužil v Uhrách a ve zmíněné Vídni a byl osmkrát vyznamenán. (Tušl, 2007, s. 18)

K situaci v rodině se vyjádřil následovně: „*Otec byl pracovníkem kriminální policie, za první republiky, samozřejmě. Vyrůstal jsem v rodině, kde kroužila tajemství vraždy, otec měl na starosti nejrůznější případy. Nikdy nehovořil o faktech, ale atmosféra...Řekl bych, že byl obětí svého povolání – a já s ním.*“ (Poláček, 2013, s. 126) Bližší charakteristice rodičů i rodinných vztahů se vyhýbá. Kvůli přísnému režimu (musel cvičit na housle a učit se), který měl doma, a povolání otce neměl mnoho přátel. V Půjčovní ulici zahájil školní docházku, po přestěhování rodiny na Žižkov přešel na obecnou školu v ulici Na Pražačce. Po pěti letech začal studovat klasické gymnázium, posléze přešel na pražské reálné gymnázium v Truhlářské ulici, kde se jeho nejlepšími přáteli stali chlapci z židovských rodin. Ty však čekaly velmi tragické konce v koncentračním táboře a právě tyto osudy židovské komunity ho hluboce ovlivnily. Většinu přátel v letech okupace a války ztratil. (Kovalčík, 2006, s. 14-16)

Navštěvoval pětiletou obecnou školu na Pražačce, což hrálo v jeho životě významnou roli. Díky rodičům svého spolužáka Václava Špičky se seznámil s italskou operní hudbou a autory jako Bellini, Donizetti anebo Verdi. Nejen tato zkušenost se odrazila v jeho životě, důležité pro něj bylo i poznání fabriky a strojů na výrobu papíru. Na gymnázium nastoupil v jedenácti letech a z té doby si pamatoval třídního



profesora, jenž mu zprostředkoval lístky na představení v Národním divadle. Z klasického gymnázia přešel na chlapecké reálné gymnázium, kde se vyučoval francouzský jazyk namísto řečtiny, jak tomu bylo na předešlém. Právě na reálném gymnáziu v Truhlářské ulici měl několik spolužáků židovského původu, tudíž blíže vnímal perzekuci Židů nacisty. Pronásledování spolužáků se mu nesmazatelně vrylo do paměti. Především 15. březen 1939 si pamatoval se všemi detaily, včetně počasí, davu Pražanů pokřikujících na německé vojáky a vzorného chování policie. Všechna omezení postihující Židy se dotýkala i Fukse. Jakožto dítě si neuvědomoval, jak silný dopad budou zákazy týkající se návštěvy kin, divadel, muzeí, restaurací a zbavování zaměstnání mít. „*Tohle všechno mnou hluboce otrásl a stalo se další motivací pro mé pozdější knihy, totiž ty, v nichž se dotýkám tematiky židovské.*“ (Tušl, 2007, s. 23) (Tušl, 2007, s. 20-23)

Po maturitě na gymnáziu v Truhlářské pracoval v úctárně pozemkového úřadu v Praze-Bubenči a po druhé světové válce začal znovu studium. Vystudoval Filozofickou fakultu Karlovy univerzity, a to obory filozofie, psychologie, pedagogika a dějiny umění v distančním studiu. V roce 1949 získal doktorát z filozofie po dopsání své disertační práce s názvem *Rozbor a kritika Bergsonovy ideje vývoje a jejích důsledků pro mravní výchovu z hlediska marxistické dialektiky.* (Gilk, 2013, s. 245) Po ukončení studia musel absolvovat dvouletou základní vojenskou službu. Nedlouho po nástupu však zkolaboval a po převezení do vojenské nemocnice mu lékaři diagnostikovali chronické onemocnění ledvin. V Mariánských Lázních proto nastoupil na první ozdravný pobyt. Od vojny byl osvobozen po čtyřech letech.

## **2. 1. 2. Zaměstnání**

V první polovině padesátých let působil nejprve v Bělé pod Bezdězem a později v Praze jako úředník v papírně. Ve zmiňované době vydal svou nejstarší knižní prózu, zařazenou do souboru *Smrt morčete*, povídku *Věneček z vavřínu*. Začátkem druhé poloviny padesátých let začal pracovat jako zaměstnanec Státní památkové správy, s tím souvisí publikování jeho článků z oblasti dějin umění. Ke konci padesátých let vyšla monografie *Zámek Kynžvart – historie a přítomnost* v nakladatelství v Karlových Varech. Během působení ve Státní památkové správě pracoval na objektech jako Karlštejn, Křivoklát, Horšovský Týn, Švihov, Kozel Rabí, Rožmberk, Zvíkov, Orlík Červená Lhota, Hluboká, Telč, Dačice, Lednice, Bítov, Valtice nebo Litomyšl, ovšem

nejvíce mu přirostl k srdci právě zámek Kynžvart, kde začal psát i první román *Pan Theodor Mundstock*. Na posledně jmenovaném zámku strávil téměř každé léto a vypomáhal dobrovolně s prováděním turistických skupin, aby ulehčil průvodcům nebo prováděl výjimečné hosty. (Tušl, 2007, s. 75-85)

V roce 1958 odmítlo nakladatelství sbírku dvanácti povídek *Kchonyho cesta do světa*. Ve stejném roce ještě vydal povídky *Brýle* a *Koruna*. Státní památková správa byla roku 1959 zlikvidována a Fuks přešel do Národní galerie. Po odevzdání rukopisu románu *Pan Theodor Mundstock* (1963) rozvázal sedmiletý pracovní poměr. (Gilk, 2013, s. 245-250) Rukopis si netroufl osobně přinést, poslal ho poštou a po dvou týdnech byl pozván k projednání redakční přípravy. Nakladatelství řídil Jan Pilař, pracoval zde mimo jiné i A. M. Píša a odpovědnou redaktorkou se stala Marie Vodičková. Všichni jmenovaní četli zasláný rukopis. Touto dobou umírá Fuksův otec Václav Fuks, prozaikova matka Marie Fuksová, rozená Fryčková, umírá o dvanáct let později. (Tušl, 2007, s. 86) Román vyšel v Československém spisovateli a mnozí, včetně profesora Jana Mukařovského, autorovi doporučovali věnovat se nadále literární tvorbě.

### **2. 1. 3. Fuksova známost**

Se svou budoucí stejně starou manželkou Giulianou Limiti, s níž v milánské bazilice Santa Maria Maggiore uzavřel sňatek, se Fuks seznámil na výstavě v pražské synagoze v Dušní ulici. Ukázal jí Prahu a ona ho pozvala do Itálie. (Poláček, 2013, s. 146) Během této cesty pracoval na knize *Variace pro temnou strunu*. (Poláček, 2013, s. 128) Giuliana Limiti pracovala na univerzitě a také v parlamentní knihovně, znala tedy vlivné osobnosti a díky tomu se Fuks dostal do nejvyšší italské společnosti. (Poláček, 2013, s. 146) Podle Fukse byla „vlídná, iniciativní a obětavá bytost. A ovšem velmi vzdělaná.“ (Tušl, 2007, s. 101)

Spolu s Limiti se vypravil do Vatikánu, kde navštívil muzea a obrazárny starořeckých a římských soch, uchvátily ho renesanční i barokní obrazy a expozice starých rukopisů. Jedním z nejsilnějších zážitků pro Fukse bylo zhlédnutí opery *Aida* od G. Verdiho. Stejně silně na autora působil Bellini a Donizetti. „*Jejich hudba mě doslova prostoupila, je spjata s mým životem a s mými zážitky tak intimně, že ovlivňovala – jako hudba vůbec – i mou tvorbu literární.*“ (Tušl, 2007, s. 108) Fukse uchvátily paláce, kostely, chrámy, muzea, galerie a jiné tamější památky, mimo to

se seznámil i s mnoha významnými vzdělanými osobnostmi. Poznal editora Literární Evropy Giancarla Vigorelliho a profesora slavistiky Angela Maria Ripellina. Po cestě do Vatikánu následovala cesta do Neapole, Milána, Turínu, Florencie a Benátek. (Tušl, 2007, s. 101-123)

Po návratu z Itálie se Fuks nechal hospitalizovat na psychiatrické léčebně kvůli depresím, jimiž trpěl. (Poláček, 2013, s. 150) S mnohými psychiatry se přátelil a také se o jejich obor zajímal. „*Svému příteli profesoru Vondráčkovi věnoval jeden z prvních výtisků své šesté knihy Myši Natálie Mooshabrové (1970), na což známý psychiatr reagoval telefonátem, ve kterém se zajímal, nemá-li autor v poslední době nějaké psychické problémy. Zmínil morbidní téma, „hřbitov, hrobečky zemřelých dětí, atmosféru díla“, a ptal se, zda nepotřebuje nějakou konzultaci či vyšetření. Podle Jiřího Tušla se měl dočkat od Ladislava Fukse odpovědi, že se cítí naprosto v pořádku, ovšem pokud by o těch mrtvých nepsal, má-li tohle pan profesor na mysli – určitě by sám začal vraždit.*“ (Poláček, 2013, s. 166-167)

Arnošt Lustig se zmínil o události, jež se stala na svatbě Fukse s Giulianou Limiti: „*Obsluhující rumunský číšník zapříčinil, že se v Ladislavu Fuksovi znovu probudily jeho sklony – uprostřed večeře číšník s Fuksem i s penězi zmizel.*“ (Poláček, 2013, s. 149)<sup>1</sup> Limiti způsobila kvůli tomuto chování skandál a právě Arnošt Lustig se musel vydat do Itálie, aby vzniklou situaci vyřešil a pokusil se vysvětlit Limiti, z jakého důvodu její manžel opustil zemi. Ona však nechápala realitu a domnívala se, že jde o pouhou nemoc, kterou mohou vyřešit italská specialisté. Vydala se do Prahy, aby poklidila Fuksův byt, a právě v něm se spolu setkali. Až po tomto setkání zhroutená Limiti pochopila situaci a odjela zpět do Itálie. (Poláček, 2013, s. 150) Veškeré svatební fotografie a doklady Fuks několik let před svou smrtí zničil, nicméně umíral jako ženatý muž. (Kovalčík, 2006, s. 17-18)

O jeho homosexualitě, která se odrážela i v jeho dílech a v jeho době byla dokonce trestným činem, věděli jak jeho přátelé, tak i lidé v literárních kruzích. Veřejnosti však zůstala jeho orientace utajena, a proto se stávalo, že dámy projevovaly na besedách o autora zájem a Fuks „*v takových případech kvapně odcházel a byl schopen použít i tvrdších výrazů.*“ (Poláček, 2013, s. 142-144)

---

<sup>1</sup>Pozn.: Jsem rád, že se Kundera s Havlem usmířili. Prozaik Arnošt Lustig (1926) vypráví o svých spisovatelských kolezích a přátelích. Připravil Ondřej Horák. Lidové noviny 22, 2009, 22. 8., s. 12

#### **2. 1. 4. Fuksovy cesty a zaujetí hudbou**

Na začátku září 1965 navštívil poprvé Budapešť, následoval nespočet dalších pobytů. Maďarský jazyk sice neovládal, ovšem domluvil se díky jazyku německému. Obdivoval nejen nejstarší metro na evropském kontinentu, nýbrž i maďarskou kuchyni. Do Maďarska pravidelně jezdil při příležitosti Týdne československé kultury. Rok po první cestě do Maďarska následovala druhá, netypická díky způsobu dopravy – se známým se vydali na cestu na motocyklu. O velmi kladném vztahu k italské hudbě jsme se již zmínili, stejnou náklonnost projevoval i vůči hudbě maďarské. Zajímal se o Ference Liszta, Bélu Bartóka, Zoltána Kodályho nebo Franze Lehára. (Tušl, 2007, s. 144-155)

Uskutečnil rovněž cestu do Istanbulu, zaujaly ho tamější zvyky, atmosféra a mešity. Dvě věci zdůraznil ve svých pamětech. První byla „*převzorná čistota*“ (Tušl, 2007, s. 237) a druhá, že na veřejných místech, obchodech či restauracích, obsluhovali převážně muži. (Tušl, 2007, s. 222-235) V mírně uvolněné atmosféře šedesátých let si mohl dovolit vycestovat ještě do Paříže a navštívil také knížectví Lichtenstein. Právě v Paříži v muzeu Grévin na Montmartru ho zaujala symbolika upírů. Nechal se jí inspirovat ve *Variaci pro temnou strunu*, *Pasáčkovi z doliny* a ve *Vévodkyni a kuchařce*. V paláci Louvre strávil několik hodin a světově proslulý obraz Mona Lisa Leonarda da Vinciho vnímal jako zázrak. Téměř v každé zemi navštívil operu a Paříž nebyla výjimkou. Vypravil se do proslulé kavárny Café de la Paix, již navštěvoval Baudelaire, Rimbaud, Zola či Rolland a další světově známí francouzští spisovatelé a básníci. (Tušl, 2007, s. 243-252)

#### **2. 1. 5. Život a tvorba od 60. let**

V červnu roku 1967 se konal v Praze IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, avšak Ladislav Fuks zde chyběl, jelikož byl hospitalizován v pražské nemocnici se zánětem slepého střeva. Spisovatelé jako Ludvík Vaculík, Milan Kundera nebo Pavel Kohout zde vystoupili s kritikou totalitní moci. Po okupaci Svaz zanikl a roku 1971 byl ustanoven nový, do něhož byl Fuks po dlouhé době přijat, ale na členství nijak netrval. (Kovalčík, 2006, s. 20) Roku 1968 se objevil ve výběru autorů na Nobelovu cenu. (Poláček, 2013, s. 120)

Roku 1969 vydává sbírku povídek *Smrt morčete*, obsahující i jednu z jeho nejpůsobivějších próz, *Cestu do zaslíbené země*, jejíž zfilmování Fuks i přes velký

zájem režisérů nepovolil Nacházíme zde také vůbec první autorovu povídku z roku 1953, *Věneček z vavřínu*. O rok později dokončil román *Myši Natálie Mooshabrové* (1970), při kterém nastal zlom ve Fuksově tvůrčí práci. „*Spisovatel mění plány, hledá témata a obrací se k dílům, která kritika s odstupem času hodnotí jako pokles autorových tvůrčích kvalit.*“ (Poláček, 2013, s. 170) Mnohými byl po roce 1989 osočován ze „*zištného posluhování režimu*“. (Poláček, 2013, s. 171)

Ve svých pamětech věnuje Fuks pramálo poznámek k vpádu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968. Mohlo by se tedy zdát, že se touto událostí necítil být příliš zasažen, ovšem vpád vojsk na naše území vnímal velmi bolestně. V knihách nejednou zmiňoval nacistickou okupaci v březnu 1939 a rok 1968 v něm vyvolával nepříjemné asociace. Po odjezdu přátel začal i on vážně přemýšlet o emigraci. Známi z dříve navštívených zemí mu nabízeli azyl, nicméně Fuks se stále nemohl v tak závažné otázce rozhodnout. Při pobytu v Jugoslávii se dozvěděl o sovětské okupaci, jel pak nejprve do Vídně a dále do Mnichova a do Švýcarska. Do poloviny roku 1969 nepřestal uvažovat o emigraci, nakonec se rozhodl zůstat kvůli matce, jejíž zdravotní stav neumožňoval odjezd do exilu. „*Mohl jsem emigrovat do SRN, kde jsem měl řadu vlivných přátel. Nepřijal jsem to, protože jsem chtěl žít doma a nemohl jsem ani opustit starou matku a své zdejší staré přátele.*“ (Gilk, 2013, s. 113) Fuks se obával toho, že by mohl být přinucen k emigraci. Svou zemi měl rád, ale především nechtěl být příliš daleko od své matky, o kterou dlouhá léta pečoval. (Poláček, 2013, s. 171)

## **2. 1. 6. Život a tvorba od 70. let**

Sedmdesátá léta byla obdobím normalizace a pro Fukse to znamenalo hledání nových témat, jež by uspěla během politického tlaku. Tehdejším režimem byl označen jako přijatelný spisovatel a snažil se jím zůstat i nadále. (S tím souvisí i možnost cestovat, 1970 vycestoval s přítelem na Kypr, o rok později navštívili Split, třikrát Bělehrad, Rumunsko, Bulharsko, Španělsko, Řecko a často jezdil do Polska.) Vznikl nový Svaz českých spisovatelů, jenž měl nahradit ten předchozí vedený Jaroslavem Seifertem, a členy se mohli stát jen spisovatelé propagující politiku KSČ. Fuks si uvědomoval, že chce-li vydávat i nadále své knihy v nakladatelství Československý spisovatel, musí členství přijmout. Dříve se zabýval především tematikou druhé světové války a holocaustu, v titulu *Příběh kriminálního rady* (1971) popisuje atmosféru za dob první republiky, *Nebožtíci na bále* (1972) poněkud vybočují tematicky i žánrově

a čtenář registruje poněkud drsnější komiku a v *Oslovení ze tmy* (1972) jsou znatelné autobiografické motivy. V období normalizace měli spisovatelé, ale také kritici poněkud omezené možnosti, tím myslíme, že nemohli naplno vyjádřit svůj názor, museli se přizpůsobit režimu. (Gilk, 2013, s. 115)

Fuksovi je vytýkáno nejen jeho „slabošské“ nebo přímo „zbabělé“ chování, ale kritiku sklízají také tituly z tehdejší doby, mezi které se řadí *Návrat z žitného pole* (1974), *Mrtvý v podchodu* (1976), *Pasáček z doliny* (1977) či *Křišťálový pantoflíček* (1978). Měl v úmyslu se zařadit do hlavního oficiálního proudu a tomu musel přizpůsobit tematiku, styl psaní a dále texty zjednodušil po formální stránce. S tím souvisí ideologicky žádoucí téma intelektuála váhajícího, zda raději v roce 1948 emigrovat, či zůstat v komunistickém Československu, o čemž pojednává *Návrat z žitného pole* (1974). Autor se snaží přesvědčit čtenáře o výhodách nástupu komunistického režimu, ale také o nepříznivém rozhodnutí odchodu do ciziny. Fuks se začínal zaobírat venkovským prostředím a nižšími společenskými vrstvami, jako tomu je u románu *Pasáček z doliny* (1977). O rok později vydává ve spolupráci s televizním režisérem Oldřichem Koskem detektivku *Mrtvý v podchodu*.

V předchozích šedesátých letech se snažil podrobně popisovat nitro postav, nyní od toho upouští a upřednostňuje celospolečenské problémy. Již nevidíme psychicky narušeného hrdinu v konfliktu s režimem, nýbrž vzájemný soulad. I přesto, že se snažil přizpůsobit normalizačnímu ideálu, nezískal si důvěru recenzentů a kritika ho nepřijala bez výhrad, „jako by naznačovali: „Snažíš se sice, ale pořád je to málo, stále ještě nejsi náš, budeš-li jím vůbec.“ (Gilk, 2013, s. 152) Nevíme přesně, jaký byl vlastně Fuksův postoj k normalizaci a ke komunistické moci, jelikož ve svých pamětech *Moje zrcadlo* se této otázce vyhýbá. Na spisovateli se podepsala frustrace z dětství i sexuální orientace. Trpěl úzkostmi a neustálým strachem z pronásledování, což vygradovalo v podmínkách totalitního režimu, jehož zástupci Fukse trýznili díky zstrašovacími metodám, cenzuře, donucování k podepsání různých článků. „Podle Mertla unikl Fuks po celý život před konfrontací s kýmkoli a čímkoli, proto chtěl žít v míru i s totalitní mocí.“<sup>2</sup> (Gilk, 2013, s. 150-154)

---

<sup>2</sup> Pozn.: Věroslav Mertl: *Tiché zahrady*. Host, Brno 1998, s. 197.

„Fuksův vztah ke komunistické moci byl přinejmenším obojaký. Na jedné straně se těšil nejrůznějším poctám, využíval výhod svazového spisovatele a marně toužil po titulu národního umělce,<sup>3</sup> na druhé straně se údajně režimu vysmíval, a to nejen v soukromí, ale i v textech proklamačních, jež byly prosyceny ironickou nadsázkou a umně skrytým výsměchem.“ (Gilk, 2013, s. 155) K jeho tvorbě se vyjadřovali jak doboví kritici, tak i další spisovatelé, mezi něž patřil Josef Škvorecký. Fuksovo knihy ze sedmdesátých let si vykládá jako rafinovaný výsměch vládnoucí straně. Zmíněné tvrzení mohou podporovat i Fuksovy reakce na dobové kritické recenze, kdy ve svých odpovědích přímo cituje autory kritiky a ochotně jim přitakává. (Gilk, 2013, s. 166-167) Již na počátku kariéry zaznamenal velký úspěch a posléze se o něj začali zajímat i v zahraničí, takže nebyl vydáván jen v socialistických zemích. Za vydělané peníze kupoval různé věci pro své přátele, nedával nikomu na obdiv, že je finančně zajištěný. (Poláček, 2013, s. 189)

K poslední jmenované knize *Mrtvý v podchodu* se Fuks nehlásí, avšak odkazů k jeho autorskému stylu je v knize mnoho, co se jazyka, rekvizit a zpracování dialogů týče. (Poláček, 2013, s. 177-178) Jak již bylo řečeno, na knize se nepodílel sám, nýbrž ve spolupráci, proto nelze jednoznačně určit, jaké pasáže patří Fuksovi a jaké Koskovi. Prostřednictvím příběhu autor varuje před drogovou závislostí způsobující rozvrat nejen socialistické společnosti, ale i celého lidstva. Drogy jsou převáženy z Předního východu do západní Evropy a aktéry zapojující se do nekalé činnosti čeká smrt. „*Narkomani jsou tu vyliční jako odporní tvorové bez zájmu o reálný svět.*“ (Gilk, 2013, s. 172) Vedle tématu drogově závislých stojí neméně důležitý motiv oslavy „*bezpečnostních složek socialistického státu.*“ (Gilk, 2013, s. 173)

Za vznikem knihy *Pasáček z doliny* stojí šansoniérka Hana Hegerová, s níž se Fuks přátelil a se kterou trávil poměrně dost času. Společně se vydali na Slovensko a procestovali Nízké Tatry. Na Fukse příroda a tamější lidé velmi kladně zapůsobili, a proto přislíbil Hegerové napsání knihy o přírodě. Musel kontaktovat botaniky z Československé akademie věd, jelikož potřeboval pomoci s termíny týkajícími se rostlin a stromů.

---

<sup>3</sup> Pozn.: Viz Ladislav Fuks: *Moje zrcadlo*, Jiří Tušl: *...a co bylo za zrcadlem*, cit. d., s. 306-307.

Nejproblematičtější dílem je *Křišťálový pantoflíček*, kde je zachyceno dětství a mládí Julia Fučíka. Jedná se o dílo psané na zakázku a text se měl stát podkladem pro scénář. (Poláček, 2013, s. 181-182) Vidíme zde zcela novou ideu, tedy zpracování života reálné postavy. Fuskovi měly být poskytnuty podklady od Gusty Fučíkové, avšak záhy se v nedobrému rozešli. Objevovaly se připomínky týkající se toho, že Fuks se zabýval obdobím, kdy Fučík ještě nebyl považován za hrdinu. Na to autor reagoval následovně: „*Veřejnost zná Fučíka většinou pouze z jeho „velkých let“ . ...Chtěl jsem ukázat, že hrdina byl docela obyčejným, normálním a přirozeným dítětem. Právě na těchto momentech se totiž myslím dá proniknout k podstatě hrdinství. K tomu, že hrdinou se člověk nerodí, ale stává.*“<sup>4</sup> V souvislosti se zfilmováním nebylo jméno Ladislava Fukse zmíněno, což si sám vyžádal. (Poláček, 2013, s. 183) Příběhy popsané v knihách ze sedmdesátých let se povětšinou odehrávají v rozmezí několika dnů, *Obraz Martina Blaskowitze* dokonce během jedné noci, takže můžeme zaznamenat změnu z hlediska časové roviny.

Upravený zevnějšek Fučíkova otce nevypovídá o povolání soustružníka. Přestože má otec dvě zaměstnání, syna nezanedbává a dostává se mu péče a pozornosti. Jméno získal malý Julis po otcově bratrovi, věhlasném hudebním skladateli. Během celého díla čtenář zaznamenává všudypřítomné téma společenské nespravedlnosti a úvahy týkající se jejího zmírnění. „*Když je hrdina malý, interpretuje pohádku o Popelce zcela neomylně jako podobenství o sociálním útisku (tomuto slovu se snaží porozumět již ve svých třech letech!) a následném ospravedlnění ubohé hrdinky.*“ (Gilk, 2013, s. 188) Právě tato pohádka inspirovala k názvu celé novely. Na formování charakteru a názorů mladého Julia mají silný vliv názory otce, situace, které sám prožije či je jejich svědkem, nebo také hovory v prostředí dělníků Škodových závodů, kam nosí svému otci oběd. Příběh končí, když hlavní hrdina dosáhne plnoletosti. Čtenář se stává svědkem utváření a zrání osobnosti hlavního protagonisty vlivem působení okolního světa. (Gilk, 2013, s. 187-190)

Roku 1978 byl Fuksovi udělen titul zasloužilý umělec a přál si být jmenován národním umělcem. (Kovalčík, 2006, s. 21)

---

<sup>4</sup> Pozn.: Na téma hrdinství. Hovory o kultuře a politice 14. Se spisovatelem Ladislavem Fuksem. Rozmlouvala Dagmar Ouřadová. Mladá fronta 34, 1978, 13. 10., s. 4.



## 2. 1. 7. Život a tvorba od 80. let

Roku 1980 vychází novela *Obraz Martina Blaskowitze*, kde se autor vrací k tematice druhé světové války, a o tři roky později *Vévodkyně a kuchařka*. Druhé zmíněné dílo se řadí do historické prózy, ovšem autor je označuje za historickou sci-fi. Ve *Vévodkyni a kuchařce* mohl podrobně popsat Vídeň, město, které si díky bohaté hudební tradici, kultuře a architektuře oblíbil. Do kontrastu staví přebujelou zdobnost šlechtických sídel a vnitřní prázdnotu šlechticů. Ústřední postava Sofie, neustále hledající smysl života, „na jedné straně plně zapadá mezi příslušníky své společenské vrstvy, na druhé straně ji svými zájmy a především bohatým vnitřním životem přesahuje.“ (Gilk, 2013, s. 193) Normalizační režim projevil o tento román zájem, tudíž se Ladislav Fuks mohl opět považovat za žádaného spisovatele. Kýžená chvála se v době vydání nedostavila, přišla až po roce 1989, kdy tomuto dílu bylo věnováno několik studií. (Gilk, 2013, s. 192-193)

*Obraz Martina Blaskowitze* tvoří tři časové roviny. Hlavní hrdina Michal vypráví příběh pěti přátel, tři z českého gymnázia a dvou z německých škol, spisovateli Danielu Potockému během jejich nočního setkání. Nabízí se zde otázka, jestli může přátelství obstát za vypjatých historických souvislostí. Po vyhlášení druhé světové války se jejich vztahy mění, i přes příslib věrnosti až do smrti.

Fuks nikdy nedokončil román *Podivné manželství paní Lucy Fehrové*, kde možná chtěl zachytit pocity z vlastní svatby, a odůvodnil to ubýváním sil. Jeho svatba pro něj byla tabuizovaným tématem. Iniciály hlavní hrdinky jsou stejné jako iniciály autora. (Poláček, 2013, s. 197) K osmdesátým létům náleží ještě jedna Fuksova kniha, a to *Jak vzniká literární dílo*, jejíž původní název měl být *Psychologie literárního díla*. Dílo má posloužit nejen začínajícím autorům, ale také ostatním čtenářům.

Při besedách se Fuks obratně vyhýbal otázkám týkajícím se jeho knih, a jakmile se na ně zavedla řeč mimo besedy, pomocí nevybíravých slov odmítl tazatelé odpovědět nebo po následném naléhání na zodpovězení otázky odcházel pryč z místnosti. Často odbyl i své přátele větou: „*Nehovořme o literatuře, je to nestoudné, mluvm raději o něčem vznešenějším, například o jídle.*“ (Poláček, 2013, s. 222)

V Památníku národního písemnictví je uložena nedatovaná přednáška nazvaná *Psychologie literární tvorby*. Tato přednáška nejspíš byla na počátku úvah o knize, ve které chtěl osvětlit, jak vzniká a pokračuje tvůrčí proces obecně, ale možná i jeho

vlastní psaní. V přednášce se zmiňuje o nejpodstatnějším zdroji literárního díla a tím je prožitek a zážitek. K přednášce je připojen papír a zde Fuks uvádí na pravou míru svou myšlenku: „Zde však pozor na toto: naše osobní prožitky a zážitky nemusí pokaždé vzniknout z toho, co jsem sám osobně prožil na vlastní kůži. Může to být i nějaká událost, o které jsem slyšel vyprávět v empirovém salonu nebo ve vesnické hospodě, ale musí mě to tak upoutat a strhnout, tak rezonovat s mou duší, že se to stává mým osobním prožitkem a zážitkem.“ (Poláček, 2013, s. 199)

V pozůstalosti byla nalezena zjednodušená pravidla tvorby podle Ladislava Fukse: Za prvé s námětem by měl být autor vnitřně spjat. Za druhé autor musí neustále přemýšlet nad tím, co chce knihou sdělit, co je hlavní myšlenkou. Za třetí autor sám musí rozumět tomu, o čem píše. Mimo zmíněné zásady klade důležitost na udržení dějové osnovy. Drobné odbočení je v díle žádoucí, pokud čtenáře nemate a jestliže dokresluje hlavní dějovou osnovu. Neméně důležité je udržet i psychologii jednajících osob. Postavy se mohou vyvíjet, pakliže děj zachycuje delší časový úsek. Vedle udržení dějové osnovy a psychologie postav klade Fuks důraz na návaznost díla. Spisovatel by se měl vyvarovat toho, že si bude v textu odporovat. K tomu poslouží různé poznámky a orientační body sepsané mimo dílo na papír. (Poláček, 2013, s. 197-200)

Od první poloviny osmdesátých let narůstaly Fuksovy zdravotní potíže. Tříkrát se kvůli nim například vypravil na léčebný pobyt do Františkových Lázní. (Tušl, 2007, s. 213) Zemřel v dejvickém bytě v roce 1994 a téměř dva dny o jeho úmrtí nikdo neměl ponětí. Našel ho až jeden z jeho přátel, číšník Horváth. (Kovalčík, 2006, s. 22) Poslední roky svého života strávil v samotě, a dokonce přestal i psát, jelikož se obával, že neudrží v paměti fabuli románu. (Poláček, 2013, s. 122) Ke sklonku života se cítil zhrzený, jelikož byl odsunut na vedlejší kolej, zatímco autoři, kteří dříve nemohli být publikováni, svá díla vydávali. Další příčinou špatného psychického rozpoložení byl i fakt, že očekával obdržení titulu národního umělce, avšak toto ocenění již neexistovalo. (Poláček, 2013, s. 122)

Jan Poláček uvádí ve své knize, že „nejpovolnější osobou, která by mohla podat o životě Ladislava Fukse nějaké další informace, je literární publicista Jiří Tušl (1943)“. Ladislav Fuks a Jiří Tušl se seznámili v roce 1967, kdy Tušl studoval filozofickou fakultu. Jejich setkání proběhlo během Tušlova studia na Karlově univerzitě, kdy byly do výuky začleněny i semináře se soudobými autory. Po ukončení

studia pozval Tušl jakožto rozhlasový redaktor Fukse do pořadu Mikroforum. Od té doby z nich byli přátelé a Jiří Tušl doprovázel Fukse na jeho cestách. (Poláček, 2013, s. 215-234)

S nápadem vydání paměti přišel v roce 1991 právě Jiří Tušl a téměř po půl roce přemlouvání Fuks svolil. Memoáry *Moje zrcadlo* jsou doplněny Tušlovými poznámkami, s jejichž pomocí komentuje Fuksovu osobnost, dílo a život. Staly se důležitým a vlastně jediným zdrojem údajů o autorově soukromí.

## 2. 2. Charakterové rysy a vlastnosti, odraz v tvorbě

*„Na počátku svých pamětí Ladislav Fuks říká: Nejúplněji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl.“* (Poláček, 2013, s. 115)

Fuks byl člověk *„osamocený, bojácný, nepraktický, opatrný, slabý, bezbranný, křehký, starostlivý, podivínský, vzdělaný...“* (Poláček, 2013, s. 290) Dále důkladný, potrpěl si na přesnost v každém detailu a rád si hrál, ať už se svými přáteli, které často vítal v gumových maskách starce, stařeny nebo černocho a s přivítáním měnil hlas, tak se svými čtenáři. Při jednom ze svých výstupů během uvedení *Pana Theodora Mundstocka* posadil mezi diváky své přátele s předem domluvenými dotazy, na něž reagoval pečlivě připravenými odpověďmi. Neohlášené návštěvy, stejně jako novináře s jejich diktafony, Fuks nevítal s nadšením. (Poláček, 2013, s. 176) O Fuksově důkladnosti a snaze o přesnost svědčí i fakt, že se vypravil do Vídně na hřbitov architekta Nikolause Dumbase, aby se ujistil, že vše, co v jedné pasáži v knize *Vévodkyně a kuchařka* uvádí, odpovídá realitě.

Na způsob Fuksova psaní existují protichůdné názory dvou znalců jeho díla, publicisty Jiřího Tušla, jenž byl dlouholetým přítelem Fukse, a historika Erika Gilka. *„Na jedné straně názor, že spisovatel vytvářel svůj příběh jen ve svém vědomí s pomocí faktografických poznámek na kouscích papíru, a na druhé tvrzení, že si mnohdy pomáhal jakýmsi plánem, zachycujícím velice podrobně vývoj děje, v němž myslel i na dojem, který chce pečlivě zvolenými prostředky v budoucím čtenáři navodit.“* (Poláček, 2013, s. 121)

Jedno je jisté: již od mládí se snaží zastírat podstatu velmi zevrubným popisem vedlejších věcí. Na sklonku života napsal paměti především s místopisnými a historizujícími informacemi a s detaily bez jakéhokoli citového zabarvení. *„Jakémukoli demaskujícímu či hodnotícímu tématu se vyhýbá a nahrazuje ho pečlivým popisem podružností – kde stojí která budova či socha a co dobrého kde snědl.“* (Poláček, 2013, s. 126) Jako kdyby nechtěl nechat ostatní nahlédnout do svého soukromí. V první části svých memoárů konstatoval pouze fakta a psal zcela neosobně o tom, co se mu v životě přihodilo. (Poláček, 2013, s. 127) Druhou část memoárů sepsal po spisovatelově smrti publicista Jiří Tušl.

Měl potřebu nebo spíše přímo lpěl na přesnosti reálií, do nichž příběhy zasazoval. Příkladem je novela *Pasáček z doliny*, odehrávající se na venkově a v přírodě, jež mu byla cizí. Podnikl na střední Slovensko, kde se děj odehrává, několik cest, a navíc byl neustále v kontaktu s Botanickým ústavem Československé akademie věd, každý přírodopisný název konzultoval a zjišťoval slovenské či hovorové ekvivalenty. (Poláček, 2013, s. 219)

Záliba v detailech je znatelná již v jeho první knize, faktografické publikaci *Zámek Kynžvart – historie a přítomnost* z roku 1958. Oblíbil si tamní metternichovskou sbírku kuriozit, která se nejednou objevila i v jeho tvorbě a také v bytě. Uvedme alespoň pár příkladů exponátů, které Fukse fascinovaly: „*rašelina z Dolního a Horního Egypta, kůstka z lebky španělského hrdiny El Cida, relikvie papeže Jana XXII. – toho, co svého času zakázal fyziku –, kromě kadeří mnoha slavných i dvě stě čtyřicet čtyři centimetry dlouhý vlas jisté paní Dolderové, známé právě jen pro své dlouhé vlasy, válečný oblek ostrovana z Fidži, nevybuchlá bomba a dýka z atentátu Gomeze na císaře Napoleona III. a hrací karty polního maršálka hraběte Radeckého...*“ (Poláček, 2013, s. 127)

„*Fuks byl přecitlivělý, křehký, rozpolcený a bezbranný. Byl ztracený ve své osamělosti, cítil se vyděděný: žil celý život ve zvláštní atmosféře obav a strachu.*“ (Kovalčík, 2006, s. 14) Život, samotná osobnost autora i prostředí, kde trávil nejvíce času, byly neobvyklé až záhadné. Ladislav Fuks nechtěl nechat nikoho nahlédnout do svého osobního života. Ve svých memoárech nesděluje žádné události, týkající se jeho intimního života. Jedná se pouze o strohý výčet dějinných událostí. Jeho byt, kde se nacházela pracovna vymalována černou barvou, byl totiž zároveň muzeem a vetešnictvím, proto v místnosti nezbylo jediné prázdné místo. (Poláček, 2013, s. 122-128) „*Fuksova pracovna v dejvickém bytě byla bizarním kabinetem kuriozit. Připadala mi ze začátku jako malý sklad starožitnictví, které nabízí všechno: knihy, obrazy, sochy, sošky, vázy, amfory a vázičky, popelníky z nejrůznějších materiálů, porcelánové figurky, těžítka, staré pohlednice, masky, vycpaného papouška v kleci, perské koberečky na stěnu, tradiční suvenýry ze všech zemí Evropy, lidské lebky, paví pera, vějíře, folklorní keramiku, přesýpací hodiny a množství dalších předmětů a cetek.*“ (Kovalčík, 2006, s. 18-19) Veškeré vybavení bytu bylo rozebráno během dědického řízení.

Traduje se dokonce historka o rakvi, do které Fuks večer uléhal, což zřejmě nebylo možné vzhledem k nevelikému prostoru v bytě. Různé historky o své zvláštnosti si Fuks rád poslechl a dokonce je okomentoval tak, aby všem přítomným ještě více zamotal hlavu. O záhadnosti tohoto autora svědčí i jeho „*hra na šestiprsté, v níž ti spříznění s ním měli na ruce šest prstů. Občas se totiž ve společnosti stávalo, že spisovatel přerušil plynoucí rozhovor a zcela mimo téma konverzace konstatoval, že osoba, která s ním rozpráví, je zcela normální a nemá šest prstů. Když svou poznámku poněkolkáté opakoval, nepoučení přítomní znejistěli a kradmo sledovali ruce vyvolených.*“ (Poláček, 2013, s. 120)

Mimo jiné i vzhledem k tomu, jak to vypadalo u Fukse doma, se můžeme domnívat, že byl záhadným člověkem. „*Nikde nic živého...když květy, tak umělé, když papoušek, tak vycpaný, když člověk, tak lebka. A mezi tím prach, který vynikl, když se rozsvítilo světlo.*“ (Poláček, 2013, s. 123) Kromě neobvyklého prostředí si můžeme všimnout i několika zvláštností osobních: „*pěstěného a přerostlého nehtu na levém malíčku, milovaného ametystového prstenu, zájmu o poslední věci člověka a zejména fascinace zrcadly.*“ (Poláček, 2013, s. 193) Velmi silné okouzlení zrcadly ho provázelo do konce života a nalezneme je i v některých jeho dílech nebo nám jako důkaz může posloužit několik zrcadel nacházejících se přímo v jeho bytě. Ocitl-li se v místnosti se zrcadlem a místa na sezení nebyla přesně podle jeho představ, dlouze manipuloval s věcmi i lidmi, než mohl usednout přímo naproti zrcadlu. Okouznilo jej zrcadlové bludiště na Petříně a zrcadla v jeho bytě měla zvláštní postavení. „*Ve svém posledním románu dokonce zrcadlům věnoval samostatnou stať, připsanou jistému Demetriu Faciovi.*“ (Poláček, 2013, s. 194)

Fuks měl slabost pro červené víno, cigarety a dobré jídlo, proto můžeme zaznamenat v jeho memoárech zmínky o tom, co kde jedl dobrého, kvůli tomu se stal dokonce terčem posměchu. Po zrušení Klubu spisovatelů byla zrušena i restaurace určená jeho členům, kde si Fuks dopřával mnohdy i vícero chodů za sebou a každý si neuvěřitelně vychutnával, jelikož „*jídlo bylo pro spisovatele obřadem.*“ (Poláček, 2013, s. 129) To mohlo být zapříčiněno i tím, že doma přežíval na „*studené kuchyni*“ a na tom, co dostal od svých blízkých. (Poláček, 2013, s. 129)

Ke konci Poláčkovy knihy *Příběh spalovače mrtvol* je uveden rozhovor se zmíněným Jiřím Tušlem. Poláček se Tušla otázal, zda Fuks mohl vytvořit tak osobité

dílo i proto, že sám beletrii téměř nečetl, a proto nebyl ovlivněn stylem jiných autorů. Tušl reagoval těmito slovy: „*To zásadně odmítám. Především Fuks nečetl knihy většiny svých současníků (s výjimkou přátel), ale četl a znal velmi dobře klasickou českou i světovou prózu. Co je však podstatné, nikdy a nikým se nenechal ovlivnit.*“ (Poláček, 2013, s. 218) Jeho mluvený i psaný projev byl neobvyklý, osobitý a rafinovaný. Inspiroval se právě ve svém vlastním psaném stylu, který pak uplatňoval i ve stylu mluveném. Sám vytvářel neologismy, hrál si se slovy přechýlenými a volil neobvyklá slova se silným emocionálním zabarvením. (Poláček, 2013, s. 219)

V prózách Ladislava Fukse je „*málo vnějších dějů, pozornost se upíná k vnitřním stavům postav, jemným odstínům myšlení a prožívání. Čtenář mívá zvláštní pocit nesouvislosti a nejasnosti, mnohé mu záměrně zůstává skryto.*“ (Lehár, 1998, s. 793) V padesátých letech autoři dodržovali určitá pravidla tvorby, měli za úkol psát jednoduše pro obyčejného člověka a vše muselo být jasné a srozumitelné. V šedesátých letech díky značnému uvolnění si Fuks může dovolit mnohé „zamlžovat“, složitě vrstvit významy a mnohé nedovysvětlit nebo vůbec nevyřknout.

Na jedné straně autor popisuje svět silného jedince snažícího se získat moc a kariéerní postup (Kopfrkingl), na straně druhé předvádí člověka v mezní situaci (Theodor Mundstock). V dílech se zrcadlí řada různých charakterů a temperamentů postav. Od chorobně citlivého chlapce Michala ve *Variaci pro temnou strunu*, přes hraběnkou tající svůj vznešený původ, až po chladnokrevně vraždícího otce rodiny.

## 3. Psychologická próza

### 3. 1. Základní rysy psychologické prózy

Dílo Ladislava Fukse bývá zpravidla zařazováno do psychologické prózy, tudíž je na místě si tento žánr přiblížit s přihlédnutím k historickému vývoji české psychologické prózy. „*Fuks se stal hlavním představitelem imaginativní psychologické prózy vyjadřující úzkost člověka ohroženého fašismem a válkou a inspirované společenskou problematikou spojenou s dobou poválečnou a poúnorovou.*“

(<http://www.vaseliteratura.cz/medailonky-autoru/2904-ladislav-fuks>)

Stručně charakterizujeme počátky, cíle, znaky psychologické prózy, hlavního hrdinu a nastíníme vývoj v naší zemi.

Psychologická próza usiluje především o zachycení psychického života postav, zabývá se stavy a proměnami složitého lidského nitra, snaží se objasnit skryté pohnutky lidského chování. Spisovatelé se pokoušejí o sondu do hrdinova vnitřního světa, jenž je poznamenán svárem a konfliktem. Hlavní hrdina je často strůjcem konfliktu, sám ho iniciuje. Postavy nemají pevné a vytrvalé odhodlání konflikt řešit, jelikož mnohdy nejsou dostatečně silné a odhodlané. Ve většině případů se jedná o introvertního rozpolceného jedince trpícího psychickými komplexy a poruchou identity. Rozvoj psychologické prózy je spojován s vývojem psychiatrie nebo psychologie a s ní související psychoanalýzou, jež „*otevřela vhléd do lidské duše mimořádně inspirujícím způsobem, nabídla klíče k pochopení lidského jednání mimo kategorie zla a dobra.*“ (Hlavní téma: psychologická próza, 1994, s. 30)

Společným prvkem psychologické prózy je pohled do hrdinova nitra, do jeho psychických stavů. Tudíž děj nebývá chápán jako základní nositel významu díla. Stěžejním bývá názor na jednání hrdinů. Význam děje někteří spisovatelé moderní psychologické prózy upozadují záměrně. Znaky psychologické prózy nenalezneme pouze a výhradně v typickém psychologickém románu, objevují se i v detektivních příbězích či milostných románech. Někteří spisovatelé čerpají z poznatků známých psychologů, kupříkladu ze studií Sigmunda Freuda a z jeho metody psychoanalýzy. (Chaloupka, 2001, s. 398-399)



### 3. 2. Počátky psychologického románu

Pokusy o zobrazení lidské psychiky jsou zaznamenány již v 17.–18. století v analytickém románu Jacquese Prevosta. „*V centru pozornosti autorů psychologického románu jakožto specifické žánrové varianty románu ztracených iluzí a dalších modifikovaných románových typů stojí lidská individualita ve své rozmanitosti a obtížné uchopitelnosti.*“ (Hlavní téma: psychologická próza, 1994, s. 103) Zachycování charakterů, citů i lidského vědomí zvýšilo věrohodnost umělcova ztvárnění reality. Psychologický román se kvůli různorodé sociální i hospodářské situaci vyvíjel v různých zemích odlišně. U východních Slovanů například jsou kořeny psychologického zobrazování velmi silné. V kontextu českého psychologického románu 20. století se stal výchozím typem román ztracených iluzí, jenž se objevoval především v literatuře francouzské nebo ruské a jehož narativní linie končí v mnohých případech rezignací, vystřízlivěním, či dokonce smrtí hrdiny. Ústřední hrdinové románu ztracených iluzí a románu psychologického vykazují mnoho společných rysů. Jsou pohlceni svými ideály, ctižádostiví, avšak brzy přicházejí o iluze a dochází u nich k rozčarování.

V prvních desetiletích 20. století se proměňovala mentalita společnosti, s tím souvisela změna pohledu tvůrců na smysl jejich práce. Literatura se více než dříve začala soustřeďovat „*na vypjaté okamžiky lidského života*“. (Hlavní téma: psychologická próza, 1994, s. 30) Začíná se upouštět od pohledu na člověka jako bytost determinovanou prostředím a roste vliv osudu působícího na člověka. Vývoj psychologického románu bezpochyby ovlivnila filosofie Henriho Bergsona „*zdůrazňující intuici, citovost a otevřenost k neracionálním složkám lidské osobnosti*“. (Hlavní téma: psychologická próza, 1994, s. 30) Ovšem nejvýznamněji na vývoj psychologického románu působila psychoanalýza, což dokládá román Ivana Olbrachta *Žalář nejtemnější* z roku 1916. Dalším autorem, jenž se inspiroval analýzou, byl Jaroslav Havlíček v románech *Petrolejové lampy* a *Neviditelný*. O psychologii člověka se zajímal také Egon Hostovský. U posledně jmenovaného můžeme v prózách rozlišit tři ohraničené světy: vnitřní prožívání protagonisty a jeho sebereflexe, nejbližší okolí a vnější svět, jímž se cítí hrdina atakován.

### 3. 3. Rozvoj žánru

Ve třicátých letech 20. století vzrůstá tíseň a obavy lidí z rozšiřujícího se fašismu a objevují se obavy o budoucnost. Na to vše literatura reaguje. V poezii básníci vyjadřují emoce a nálady, v próze dochází ke zniternění, analyzuje se hrdinovo nitro a postavy hledají smysl života. Vrchol psychologické prózy přichází v následujícím desetiletí, kdy se stala nejproduktivnějším žánrem. V druhé polovině 50. let a na počátku let 60. kvůli vládnoucímu režimu ustupuje do pozadí a je nahrazena společenským budovatelským románem, jež upřednostňuje dobová kritika. V letech 70., tedy v letech normalizace, se museli autoři nesouhlasící s okupací vojsk Varšavské smlouvy odmlčet a psychologická próza přestala být vydávána. V pozdějších letech sice již mohly být některé knihy s psychologizující tematikou vydávány, nicméně obliba žánru prudce klesla, poněvadž sebepozorování a vnitřní konflikt jedince přestávají být pro čtenáře zajímavé, spíše se rozvíjí pluralismus názorů a témat. (Česká literatura od počátků k dnešku, 1998, s. 613-919)

### 3. 4. Včleňování psychologismu

V druhé polovině 50. let 20. století se začal psychologismus znovu včleňovat do české prózy, přestože tato doba psychologické próze příliš nepřála. Včleňování psychologismu do dobové prózy znamenalo jisté oživení i odpoutání se od schematismu.

Ve společenském románu se zrcadlil zájem o společenské dění, v psychologickém románu zájem o nitro člověka. Téměř každého umělce však zajímá průnik těchto dvou témat, totiž nitro člověka a kontext doby, ve které žije. „*Můžeme tak objevovat patologičnost a absurdnost v člověku stejně tak jako ve společnosti, která není jen součtem individualit, ale často individualitu přes mechanismus společenských struktur a pohybů zpětně ovlivňuje pozitivně, nebo negativně.*“ (Hlavní téma: psychologická próza, 1994, s. 163) Před autorem tedy vyvstává nelehký úkol – pokusit se vystihnout komplexní obraz člověka i doby. Výše zmíněná témata, tedy nitro jedince a dobu, se podařila úspěšně propojit Edvardu Valentovi v románu *Jdi za zeleným světlem*. K dokonalosti tento žánr dopracovali Ladislav Fuks, Milan Kundera, Arnošt Lustig nebo Ludvík Vaculík.

## 4. Literární interpretace

### 4. 1. Obecný úvod

Fuks společně s Hrabalem, Kunderou či Škvoreckým patří k nejpřekládanějším českým autorům. Dodnes je o jeho dílo zájem jak ze strany literárních vědců a čtenářů, tak i filmových režisérů. Velká část děl byla zfilmována, ovšem Fuks neměl výhrady pouze ke zfilmované podobě *Spalovače mrtvol*, jehož režisérem je Juraj Herz, *Příběhu kriminálního rady* režiséra Dušana Kleina a polskému a maďarskému filmu natočenému podle *Pana Theodora Mundstocka*. Mezi české filmy a inscenace podle děl Ladislava Fukse tedy patří již zmíněný *Spalovač mrtvol*, kde si zahrál hlavní roli Rudolf Hrušínský a Vlasta Chramostová, *Tajemství zlatého Buddhy*, *Julek* podle novely *Křišťálový pantoflíček*, ovšem Fuks si nepřál být uveden v souvislosti s filmem, *Pasáček z doliny*, *Nebožtíci na bále*, *Ohňostroj v Aspern* podle knihy *Vévodkyně a kuchařka* a *Příběh kriminálního rady*. (Poláček, 2013, s. 275-285)

*„Ladislav Fuks byl předurčen k tomu, aby se stal spisovatelem strachu a děsu. Svě téma dostal do vínku od sudíček a pokaždé, když se ho snažil opustit, byl obviněn z poklesu tvůrčích sil či slabošské spolupráce s režimem.“* (Poláček, 2013, s. 291)

Fuksovo dílo bývá řazeno k druhé vlně válečné literatury. Za autora termínu je považován Aleš Haman<sup>5</sup>, jež tím označuje proud v literatuře, filmu i v divadle s problematikou okupace, koncentračních táborů a holocaustu. Na jednu stranu byla tato tematika pocíťována jako aktuální, na stranu druhou bylo téma vnímáno jako vzdálená realita. Nově však začal autory této problematiky zajímat spíše individuální prožitek jedince nežli ideologie. Jak již bylo zmíněno, Fuks měl mezi Židy mnoho známých, proto se věnoval židovské tematice a holokaustu, chtěl vylíčit tragický osud tohoto národa a vlastní bolestný prožitek nad ztrátou svých přátel, a to především v prózách z prvního tvůrčího období. Mezi židovskou komunitu skutečně pronikl a absolvoval několik přednášek na židovských obcích o judaismu. Můžeme se domnívat, že se Fuks ztotožňoval s židovskou komunitou kvůli své sexuální orientaci. Židé podobně jako homosexuálové patřili k menšině a společnost neměla příliš pochopení ani pro jednu zmiňovanou skupinu.<sup>6</sup>(Gilk, 2013, s. 13)

---

<sup>5</sup> Pozn.: Aleš Haman, narozen roku 1932, je literární historik, kritik a editor. Zdroj [www.spisovatele.cz](http://www.spisovatele.cz)

<sup>6</sup> Pozn.: Homosexualita byla v Československu do roku 1961 trestná (Gilk, 2013, s. 18)

## 4. 2. Masky a skrývání identity

„*Prózy Ladislava Fukse přitahují pozornost čtenářů i interpretů svou působivou atmosférou, zálibou v tajemství, psychologickou věrností postav či hodinářsky propracovanou strukturou.*“ (Kovalčík, 2006, s. 7) Autor nechce nechat čtenáře postavu zcela poznat, podává pouze částečné informace o jejím nitru. Postavy se často vydávají za někoho, kým ve skutečnosti nejsou, a „nasazují si určitou masku“ s různými funkcemi. Můžeme sem zařadit skrývání pravé identity a jako příklad nám poslouží pan Kopfrkingl ze *Spalovače mrtvol*, jenž si za účelem prokázání loajality k nacistickému režimu oblékne masku a špehuje židovské občany. Druhou funkci masek můžeme označit jako „*signalizační*“ (Kovalčík, 2006, s. 10) a jako příklad uveďme hrdinu Theodora Mundstocka. Jsme svědky vývoje protagonisty a „*určitý pohyb v jejím nitru se jí zrcadlí i v tváři.*“ (Kovalčík, 2006, s. 10) Změna chování, postoje, ale také nitra postavy je znatelná na tváři. Třetím typem je funkce alegorická, to znamená nepřímé vyjádření tématu či abstraktního pojmu. „*Postavy nebo jejich atributy metaforicky zastupují nějakou vlastnost a podle ní mají vytvořenu tvář či celou vnější podobu.*“ (Kovalčík, 2006, s. 11) Ve tváři hrdinů se zračí zlo, což čtenář zaznamená u Wezra a jeho spolupachatelů z románu *Myši Natálie Mooshabrové*. Poslední zmíníme masku „*s funkcí přetváření fikčního světa.*“ (Kovalčík, 2006, s. 11) Výrazná fantazie pozměňuje podobu postavy. Přeludové vnímání je znát kupříkladu u chlapce z knihy *Pasáček z doliny*. Samozřejmě dochází k prolínání výše zmíněných druhů masek. „*Maskou může být i samotné jméno postavy.*“ (Kovalčík, 2006, s. 12) (Kovalčík, 2006, s. 7-12)

Aleš Kovalčík rozděluje masky do kategorií z hlediska chronologického, podle data vydání knih, dále dle obecných funkcí a v neposlední řadě s ohledem na hmotnou či nehmotnou podobu. Všechny uvedené principy kombinuje, jelikož užít pouze jeden by nebylo důvěryhodné a spolehlivé. Pro své účely nazývá jednotlivé sekce následovně: alegorické masky, upíří atributy, vodník, ocelová tvář, dokonalý herec, promenáda hereckých masek, žebrácký převlek, špionážní kostýmy, maska dospělého vraha, omámené smysly, kabinet artefaktů, rozstřížený obraz, exotická dekorace, plynová maska, škraboška, expozice úsměvů, osvětlená tvář, usměvavé monstrum, diplomatická maska. Následně popisuje eventuality „*rozlomení masky*“. (Kovalčík, 2006, s. 25-109) Je potřeba zmínit, že také jména postav lze využít jako masku. Aby nebyla odhalena

pravá identita postav, někdy bývá jméno zašifrováno v kryptogramu. (Kovalčík, 2006, s. 156)

Alegorické masky jsou „*zhmotněným zlem*“. (Kovalčík, 2006, s. 24) Hrdinům se ve tvářích odráží „*primitivismus či antropomorfní rysy*.“ (Kovalčík, 2006, s. 24) Registrujeme to především v první Fuksově povídce *Věneček z vavřínu* (1953), knižně vydané až v souboru *Smrt morčete*, kdy do cukrárny vtrhne trojice postav. První připomíná cirkusového medvěda, další slona a poslední divokého kance. Nejedná se zde o skrývání zla za masku, nýbrž naopak se zde ukazuje nelidské nitro. I v románu *Myši Natálie Mooshabrové* nacházíme alegorické masky v podobě adoptovaných dětí a třetí postavy, označované jako „černý pes“. Podobné rysy jsou zjevné i u Bernarda Rastera z *Příběhu kriminálního rady* a Stockalpa z *Věvodkyně a kuchařky*, ovšem v těchto případech se jedná o mystifikaci autora.

Upíří atributy v románu *Variace pro temnou strunu* se neobjevují pouze u jedné postavy, ale jsou přenášeny z jednoho člověka na dalšího. Nevládné rodinné prostředí zapříčinilo vznik této masky v podobě bílých lesklých zubů, zarudlých očí, pohledu upřeného na šiji matky, nesnášenlivosti česneku a bouře, kterou vyvolává pouhým pohledem.

Rozdílnou masku v podobě pohádkové bytosti získává Ondřej Babnič z románu *Pasáček z doliny*. Pasáček působí lehce naivně, je bezelstný, nemyslí si o nikom nic zlého a na vše má jakýsi „světlojasný“ pohled. Díky dobrotivé povaze vypadají i výtvořky jeho fantazie odlišně oproti předchozím. Namísto upíra se mu zjevují dobrosrdeční skřítky, díky kterým může získat poklad, milosrdný vodník a děti s rybími rysy. V románu je znatelný „*posun od relativní autorské svobody druhé poloviny šedesátých let k vynucené akceptaci normalizačních „pravidel tvorby*“.“ (Kovalčík, 2006, s. 38) Postava vodníka nepůsobí záporně, naopak je idylizována.

„*Dvě Fuksovy románové postavy s biografickými rysy spisovatelova otce mají tvář -masku tak neproniknutelnou, že působí, jako by byla z oceli.*“ (Kovalčík, 2006, s. 42) Prvním z nich je Viktor Heumann z *Příběhu kriminálního rady* a druhým není nikdo jiný než otec z románu *Variace pro temnou strunu*. Autorovi se podařilo nitro obou otců dlouhou dobu skrývat, a udržet tak dějové napětí v příběhu. U neoblomných, tvrdých, chladných, přísných a nepřístupných tváří čtenář jen obtížně prohlédne skutečný záměr.

V novele *Oslovení ze tmy* se naopak „maska ďábla“ skrývá za obyčejný kostým a dobrosrdečnou tvář. Židovský chlapec má podepsat dohodu a tím zaprodat svůj národ a kulturu. Atributy naznačující, že se jedná o zápornou postavu, se zjevují postupně stejně jako ve *Variacích pro temnou strunu*. Ďábel popírá existenci ďábla, „což je podle motta ze *Spalovače mrtvol největší lstí pekelného monstra*“, (Kovalčík, 2006, s. 52) obměňuje svou mluvu v závislosti na situaci, pochlebuje chlapci, bez ostychu lže, prozradí ho dovednost číst myšlenky a nad hlavou se mu zjeví nepravá svatozář, objevující se i v knize *Pan Theodor Mundstock a Spalovač mrtvol*. Pravou tvář odkrývá při stále větším nátlaku na svou oběť. Zprvu se mění jeho hlas, posléze začíná volit vulgární výrazy a na samý závěr se snaží chlapce přinutit k podpisu pomocí násilí.

Do proměny hereckých masek patří celá řada druhů, jejichž primární funkcí je předstírání a skrývání. Většinou je užit kostým a postavy předvádějí hry překypující zlem. Jmenujme v první řadě žebračský převlek pana Kopfrkingla, s jehož pomocí prokázal svou oddanost vůči nacistické straně. Hrdina si nasazuje masku žebračka, a aby působil věrohodně, sundá si poprvé v životě snubní prsten. „*Role spořádaného a oddaného manžela tím symbolicky končí.*“ (Kovalčík, 2006, s. 58) Žebračský převlek se vrací ve *Vévodkyni a kuchařce*. Vzhledem k vizi budoucnosti, kdy přichází v úvahu úplná bída a chudoba, zamýšlí experiment. V přestrojení žebračky plánuje cestu po rakouských, uherských a českých zemích. Zajímavé je, že během přemýšlení o uskutečnění plánu uvažuje i nad tím, jak přesvědčivě dovede měnit hlas „*Vždyť, pro pána krále, dovedu stále ještě tak dobře měnit hlas, jako když jsem v dětství doma v krbu napodobovala cikánky...*“ (Kovalčík, 2006, s. 60) Změnu hlasu jsme již zmiňovali v předchozích dílech a také sám Fuks se v tom vyžíval a nejednou pomocí proměněného hlasu a gumové masky vítal své přátele. Kopfrkingl i vévodkyně chtějí převlek využít k odposlouchávání rozhovorů, ovšem každý z jiného důvodu.

Titulní postava *Myší Natálie Mooshabrové*, pracující pro organizaci Péče o matku a dítě, užívá zmíněnou špionážní masku ke zjištění poměrů v rodině. Paní Mooshabrovou nalíčí správcová domu a daruje jí dokonce korále. Ve svém novém převleku se stává velmi nápadnou, i lidé na ulici se za ní otáčejí. Další maska je snad ještě grotesknější než prvá. Tentokrát si ji nasazuje sama při sledování mladého Linpecka a snaží se o utajení i pro ostatní lidi. „*Motiv sledování je v románu*

*všudypřítomný a souvisí s totalitním systémem, který v zemi vládne.*“ (Kovalčík, 2006, s. 66)

Účel masky, kterou si nasadí Viki před vraždou Jürga v *Příběhu kriminálního rady*, má blízko k výše uvedené masce špionážní. Jedná se o masku dospělého vraha, kterou si nasadí z důvodu obtížné identifikace možnými svědky. Své vystupování se snaží podpořit i diskurzem, Jürg si uvědomuje, že jeho otec mu říká ty samé věci. *„Vikiho maska má povahu velmi kruté hry s otcem. Jako jediná z hereckých masek bezprostředně skrývá vraha při páchání zločinu.*“ (Kovalčík, 2006, s. 70)

Omámení smyslů se objevuje ve všech Fuksových prózách a považujeme je za příznačný motiv. Omámení nastává po užití alkoholu či uklidňujících prášků. V případě Vikiho a Theodora Mundstocka *„bylo sedativ užitó ve funkci masky.*“ (Kovalčík, 2006, s. 70) V prvním případě si povšimne Bernard Raster, soused Vikiho, jeho nejisté chůze a pozmeněného vzhledu a pomocí svých zkušeností z oblasti medicíny správně dešifruje, že je chlapec pod vlivem drogy. Sice není přímo vyjádřeno, že by si drogu vzal, ale můžeme o tom uvažovat vzhledem k proběhlé rozmluvě Vikiho a otce během předchozího dne. Mundstock požil hned tři prášky, aby zahnal svůj vnitřní neklid a udržel si optimistický náhled, což mu jeho stín vytýká. Nemůžeme to považovat za slabošské nebo snad sobecké gesto, prášky užil, aby *„svým hereckým výkonem vлил bližním optimismus do žil. Stává se pro tyto okamžiky postavou-hercem, která se před výstupem kvůli uspokojení publika uvolnila drogami.*“ (Kovalčík, 2006, s. 71) *„Masky jsou symptomem Mundstockových přechodů do různých životních stádií.*“ (Kovalčík, 2006, s. 73)

V kabinetu artefaktů nastává změna oproti ostatním maskám. Artefakty totiž nabývají hmotné podoby, což je jim společné s hereckými maskami. Stávají se symbolem válečného ale i obecně lidského zla. Pod kategorií rozstříženého obrazu spadá obraz Martina Blaskowitzze ze stejnojmenné novely. Exotické dekorace si povšimneme v knize *Mí černovlasí bratři* v poslední povídce *Katzovy cypřiše a hvězdy*. Podoba masky visící na zdi slouží jako metafora války. Vlídna tvář Mojžíše Katze kontrastuje s výrazem masky. Masku je možno interpretovat jako *„metaforu všudypřítomného zla, které stojí v podobě nacistického perzekuování Židů nad Katzovou hlavou jako Damoklův meč.*“ (Kovalčík, 2006, s. 82) Ne všechny masky však

symbolizují zlo, masky na stěnách v domě mudrce Wu-i-šenga-vej-če mají čistě dekorativní charakter a dokreslují exotický příbytek.

Plynovou masku si nasazuje ústřední postava románu *Variace pro temnou strunu* Michal. Pouze po nasazení masky autor popíše hrdinovu tvář a použije nelichotivých výrazů jako „*stvůra z Marsu, chobotnice nebo prapříšerná nestvůra.*“<sup>7</sup> (Kovalčík, 2006, s. 83)

V *Příběhu kriminálního rady* se objeví škraboška jako součást karikatury ve fiktivním humoristickém časopise. Pomocí komické masky se zesměšňuje práce policie neschopné dopadnout zločince. S motivem masky jsou zde spojeni hned tři zločinci, a to Brikcius, Viki a Heumann.

Do expozice úsměvů zařadíme především tři hlavní postavy z Fuksových knih: Theodora Mundstocka, u něhož úsměv signalizuje jeho vnitřní proměnu, vévodkyni a Kopfrkingla. Mundstockův úsměv zmizí ve chvíli, kdy se dozvídá o deportaci přátel Šternových do Terezína a bere ohled na své nepřipravené přátele. Dva posledně jmenovaní mají úsměv na tváři neustále. Pro všechny jmenované hrdiny je úsměv společným rysem, nicméně je od sebe také navzájem odlišuje. Za každým úsměvem se skrývá něco jiného. „Usměvavým monstrem“ bychom nazvali Kopfrkingla. „*Za touto maskou s neustále spokojeným výrazem se skrývají temné potlačené představy zahalené postavy-montra. Všudypřítomný úsměv je tak součástí protagonistova mystifikačního přístupu k životu.*“ (Kovalčík, 2006, s. 93) Ve *Vévodkyni a kuchařce* vystupuje majitel pohřebního ústavu Anastas Jeronymus Globetrotter, jehož můžeme považovat za jakési „dvojče“ Kopfrkingla. V práci přijdou do kontaktu s mrtvolami, jsou nakloněni smuteční hudbě a vedou debaty o pohřební tematice. Ale vidíme i rozdílnost těchto postav. Globetrotter si nenasazuje masku, za kterou by se skrývalo „monstrum“ jako v případě Kopfrkingla.

Vévodkyně z románu *Vévodkyně a kuchařka* si nasazuje diplomatickou masku s usměvavým výrazem. Přetvařuje se podobně jako Kopfrkingl, ovšem jedná se o „*součást její aristokratické výbavy. Diplomatically motivovaná přetvářka tu symbolizuje zanikající šlechtický svět.*“ (Kovalčík, 2006, s. 100) (Kovalčík, 2006, s. 7-107)

---

<sup>7</sup> *Variace pro temnou strunu*, cit. d., s. 229.



Rozuzlení několika Fuksových próz provází rozlomení masky, týkající se postav s nelidskými rysy. Mezi takové případy patří postavy s biografickými rysy Fuksova otce. Vrchnímu radovi Heumannovi s neoblomnou tvrdou maskou ve dvacáté kapitole zvlhnu oči, jakmile spatří zastřeleného syna. Postava jakoby vypadne z role necitelného monstra a neudrží svůj chladný výraz. Právě v tu chvíli dochází k rozlomení masky, když výraz postavy prozradí, že nejde o postavu-monstrum, nýbrž o maskování a potlačování skutečných vlastností. Podobný typ rozlomení masky je znatelný ve *Variaci pro temnou strunu*. Zde otec, ve většině rysů podobný Heumannovi, prochází proměnou ve dvacáté sedmé kapitole po velmi emotivním dialogu s Michalem, místo očekávaného trestu otec uzná své chyby.

Opak předešlého typu se objevuje v románu *Pan Theodor Mundstock*. Lidské rysy se u hrdiny naopak vytratí, „zářivý výraz z předešlých kapitol románu vystřídá smrtelná šed.“ (Kovalčík, 2006, s. 116) Není zcela jasné, co způsobí šedivou barvu, zda prach z vozovky, důsledek smrti, nebo literární záměr. K rozlomení masky dochází i v případě, když je odhalena pravá identita prosté ženy, ve skutečnosti panovnice, v příběhu *Myši Natálie Mooshabrové*. Odhalení masky je spojeno se smrtí hlavní hrdinky, v tomto případě jde o sebevraždu. „Zlo v nitru postavy-monstra může masku rozrušit nebo roztrhnout. Tato exploze zasahuje tvář postavy, případně i celé tělo.“ (Kovalčík, 2006, s. 124) U postav se začne projevovat šílenství, jejich pravá hrůzná tvář nebo je „maska součástí vražedné propagandy“. (Kovalčík, 2006, s. 125) Obětí šílenství se stává postava zeměpisáře v cyklu *Mí černovlasí bratři*. Nacista Rys z *Oslovení ze tmy* strhne při svém proslovu židovský převlek, který využívá právě k propagandě. Protinacistické výroky zaznívají sice z jeho úst, ale má na tváři masku Žida. K rozlomení masky dojde, jakmile ze sebe Rys strhne kostým. *Maska je propůjčena lži.*“ (Kovalčík, 2006, s. 127) (Kovalčík, 2006, s. 107-128)

### 4. 3. Další motivické prvky

Na začátku všech Fuksových knih jsou uvedena pečlivě vybraná charakterizující motta, jež mají určitý záměr. Každé dílo je promyšleno do nejmenšího detailu, ke každému si autor psal komplikované poznámky, aby věděl, ve které kapitole se má objevit jaký motiv. Fuks nikdy nezapomínal na mystifikování čtenáře, proto si psal i poznámky týkající se právě čtenáře a zaznamenával si, co má či nemá být čtenáři sděleno. Snažil se čtenáře zmást množstvím nedůležitých, často hororových, motivů,

náznaků, falešných stop a předstíranou realitou. Díky opakujícím se motivům a nedořešeným tajemným prvkům se Fuksovi dařilo udržovat napětí.

Ve svých knihách užívá skutečná jména či příjmení osob, se kterými přišel do styku. Ovšem nemůžeme potvrdit, že by postavy v románu jednaly stejně či měly stejné charakterové vlastnosti jako jeho známí. Jménům hlavních postav přikládal mimořádný význam a velice pečlivě je vybíral a dlouhou dobu hledal v různých písemnostech, např. telefonních seznamech. (Poláček, 2013, s. 231)

Vždy měl celý složitý děj, schéma a vše, co se týkalo jednajících postav, dokonale promyšlené a připravené, ale nosil to pouze ve své hlavě. Při psaní nechtěl být nikým rušen, proto nebral telefon ani nereagoval na klepání nebo volání přátel. Ke sklonku svého života však nedokázal v hlavě už udržet myšlenku, a tudíž musel s psaním skončit. Ačkoli nebyl už schopen psát romány či novely, byl přemluven Jirím Tušlem, aby sepsal své paměti. Právě v nich uvádí, že stěžejním tématem jeho próz je konflikt dobra a zla, tudíž neměl za dob komunistického režimu problémy s publikací knih. (Poláček, 2013, s. 221)

Fuksova sexuální orientace byla nastíněna již v předešlých kapitolách. Jeho homosexualita není pro naši práci stěžejní, ale jistý vliv v jeho dílech je znatelný. Ukažme si to ve třech prózách, pocházejících z různých let – ve *Variaci pro temnou strunu*, v *Příběhu kriminálního rady* a ve *Vévodkyni a kuchařce*, ve kterých se zmíněná problematika proměňovala. V prvně jmenované knize najdeme milostný trojúhelník, ovšem ženský prvek postrádáme. Michal při příchodu do třídy nevědomky zasedne místo Minka a Brachtla, čímž způsobí mírný rozbroj, ale svým obranným postojem nepřátelství chlapců zmírní dokonce tak, že se z nich stanou přátelé. „*Extáze, jakou Michal prožívá po odchodu ze školy, připomíná zamilování: Zdálo se mi, jako by mi v žilách plavalo slunce a malé drobné plachetnice.*“<sup>8</sup> (Kovalčík, 2006, s. 173) Brachtl evidentně zastupuje mužskou roli v trojúhelníku, o čemž nás přesvědčují nejen jeho vlastnosti, ale také vzhled. Mínek a Michal zastupují ženskou roli, díky osobnostním rysům, jako je pokorné chování, neodporování ostatním a především podřizování se Vildovým přáním, ovšem Michal je schopen se vzepřít. „*Připomíná vášnivou dívku, protože jako v celém románu překypuje zjitřenými prožitky a city, bizarní*

---

<sup>8</sup> *Variace pro temnou strunu*, cit. d., s. 85-86.

*obrazotvorností a je schopen i silné žárlivosti.*“ (Kovalčík, 2006, s. 174) Michal si není jistý svým postavením mezi chlapci. Na jednu stranu se domnívá, že mezi ně zapadl, nicméně stále pochybuje, zda je to skutečně tak. Dochází i k prvním fyzickým kontaktům mezi Brachtlem a Michalem v podobě hlazení po ruce či krku. Vztah mezi chlapci je narušen s příchodem mobilizace, Brachtl začne Michala záměrně přehlížet a dochází k použití fyzického násilí ze strany Michala. Rozpory vrcholí v době obsazení republiky Hitlerem. Trojúhelník mezi chlapci připomíná rodinné vztahy v Michalově rodině. Dominantního Brachtla bychom pak chápali jako podobně nevyzpytatelného otce a žárlivost na Brachtla bychom pak pojmenovali oidipovským komplexem.<sup>9</sup>

Ve výše uvedeném i v následujícím díle si autor pohrává i se symbolikou barev, a to žlutou (židovskou) a růžovou (homosexuální). Barvy mohou symbolizovat „*dvě spřízněné menšiny*“ (Kovalčík, 2006, s. 180) Úděl Židů a homosexuálů Fuks vnímal velmi podobně. Obě okrajové skupiny nacisté pronásledovali a snažili se jich zbavit. V *Příběhu kriminálního rady* přichází jeden z hrdinů v růžové košili do vinárny a má na sobě růžovou košili i při posledním setkání s Vikim v zahradě, stolek je osvětlen růžovou lampou a jeden z hrdinů je zružovělý světlem lampy. Autor pochopitelně nemohl popisovat věci explicitně vzhledem k době, proto využíval jinotaj.

V další knize *Příběh kriminálního rady* autor sice také popisuje trojúhelník postav, avšak oproti předešlému se v mnoha věcech liší. Asi nejvýznamnější rozdíl nacházíme ve vystupování dívky Gréty, jejíž pozice je oslabena, jelikož při důležitých scénách odchází. Hned v úvodu se dozvídáme o Grétině známosti, zmínka o vztazích Barryho a Vikiho chybí, přestože vzhledem k jejich věku by to bylo přirozené. Čtenář nejspíše bude očekávat, že mezi Grétou a Vikim vznikne pouto, nicméně nic takového se nestane a Kovalčík ve své knize uvádí: „*Grétina přítomnost jako by měla jen fingovaně signalizovat tuto možnost, aby pod tímto nasvícením mohl nepozorovaně, pod maskou, probíhat intimní poměr mezi oběma chlapci.*“ (Kovalčík, 2006, s. 182) Pouto mezi oběma chlapci autor promyšleně zastírá. Při scéně v orientálně laděném baru se všichni tři navzájem obdarují, přičemž chlapci si dají o mnoho hodnotnější dary. Viki dostane od obou sourozenců jako projev díky polibek na ucho, kdyby během této scény Gréta chyběla, Barryho chování by vykazovalo až příliš nápadné známky

---

<sup>9</sup> Pozn.: S. Freudem popsán Oidipův komplex (nevědomé erotické tíhnutí syna k matce, kdy otec je vnímán jako ohrožující soupeř se všemi následky). Pro výklad byl užit *Slovník základních pojmů z psychologie*, Talián, 2000, s. 28.

homosexuality. Autor se ve svém díle přímo vyhýbá zobrazování erotiky, tato scéna je spíše výjimkou. Upřené pohledy, vlídné úsměvy, pocit vzájemnosti, to vše napovídá, že mezi hrdiny není obyčejný přátelský vztah. Stejně jako ve *Variaci pro temnou strunu* i zde se protagonisté snaží vyhýbat ženskému světu.

Erotiku čtenář nezaregistruje ani v románu *Vévodkyně a kuchařka*, tudíž se Fuks musel k této problematice vyjádřit v rozhovoru. Na otázku, proč jsou postavy lhostejné vůči erotice, zatímco „*pohřební motiv se neustále vrací*“, (Kovalčík, 2006, s. 187) odpověděl spisovatel následovně: „*Asi proto, že ve věku, který právě mám, je slušnější myslet na smrt než na éros. Ale i tak: Což jsem ve Vévodkyni nenaznačil jistý vztah malíře a vévodkyně? A co my chudáci autoři víme? Kniha končí dnem II. září 1898, vévodkyně žila dál a dál žil i malíř. Možná se na Silvestra vzali.*“<sup>10</sup> (Kovalčík, 2006, s. 187) Z knihy čtenář vyvodí pouze vzájemné sympatie a náklonnost mezi vévodkyní a malířem. Jako tomu bylo v předešlých dílech, i zde se objevuje skrytá homosexuální tematika. Výrazná krása je spojena s postavou chlapce Louise-René de Gramonta a předčí mladou princeznu. Autor volí při popisu jeho krásy spíše spojení, která by byla vhodnější při charakteristice krásné dívky. De Gramont se údajně oddává na ostrově Capri „různým radovánkám“ bez přítomnosti dívek a vévodkyně je nazývá orgiemi. Zajímavé je, že ženské postavy ve Fuksových dílech sice bývají krásné, nikdy se ale nemohou krásou vyrovnat dospívajícím chlapcům.

V polovině šedesátých let, kdy vychází *Variace pro temnou strunu*, se mohly homosexuální motivy objevit snad v nejvýraznější podobě, jelikož politická situace byla poněkud volnější. Oproti tomu v době normalizace je zapotřebí rafinovanějších metod skrývání tématu. V osmdesátých letech o erotice není zdánlivě ani zmínka. „*Maskování homosexuálních atributů tu tedy dosahuje maximálního stupně utajení. Fuks vycizeloval svou metodu skrývání k dokonalosti.*“ (Kovalčík, 2006, s. 192) (Kovalčík, 2006, s. 171-192)

Pokaždé jde o hrdiny, kteří něco skrývají a nacházejí se v krajních životních situacích. Spisovatelka Eva Kantůrková se vyjádřila o Fuksovi a jeho dílech takto: „*Myslím si, že se v nich Fuks pokusil zakrýt ty nejtěžší věci, které prožil. Ale patří to k fuksovskému duchu psaní: téměř vždycky psal o sobě, ale pokaždé jen*

---

<sup>10</sup> Fatka, Jaroslav 1984 „O stylu, hororu a ironii. Rozhovor s Ladislavem Fuksem“ *Tvorba, příl. Kmen* 18, č. 36, s. 4.

*prostřednictvím vymyšlených příběhů, smyšlených symbolů, pomocí hry se sebou i se čtenářem, kdy vlastní zážitky zasazoval do umělých situací. Právě to tvoří fuksovskou poetiku...dalo se předpokládat, že zakryje, co nejvíc bude moci, aby po sobě zanechal nějaký neutrální obraz. U něj to není projev prolhanosti, ale noblesnosti. Fuks nebyl člověk, který předvádí svoje spodní prádlo.“ (Poláček, 2013, s. 129-130)*

Především v prvním tvůrčím období ztvárňuje jedince, již nejsou schopni čelit nastupujícímu nacismu a cítí až panickou hrůzu. Zevnějšek či chování postav je charakterizováno určitou zvláštností.

#### **4. 4. Tvorba v 60. letech 20. století**

Porážka Německa v první světové válce způsobila v této zemi nebyvalou ekonomickou katastrofu. Postupně přibývalo hlasů, které převáděly problémy německého hospodářství na jednoho společného viníka – Židy. Po nástupu Adolfa Hitlera na post kancléře v roce 1933 začali být Židé otevřeně pronásledováni. V důsledku norimberských zákonů byli prohlášeni za občany druhé kategorie. Nesměli uzavřít sňatek s osobami nežidovského původu, museli se podrobit stále narůstajícímu množství ponižujících omezení, a aby je každý poznal na první pohled, nosili žlutou hvězdu na znamení svého původu. Majetek Židů nacisté zabavovali a útočili na synagogy na celém území Německa. Během druhé světové války bylo v celé Evropě zatčeno a následně odvezeno do koncentračních táborů kolem šesti milionů Židů, homosexuálů a Romů. (Encyklopedie historie světa, 1999, s. 407)

S problematikou okupace, koncentračních táborů a holocaustu souvisejí dva asi nejznámější Fuksovy romány. Prvním je *Pan Theodor Mundstock* a druhým *Spalovač mrtvol*.

Po druhé světové válce se u nás stala komunistická ideologie oficiální politickou doktrínou. Komunistická strana dostala možnost odstranit všechny své politické odpůrce ze státních funkcí a dosazovala do nich své přívržence. Po únorovém převratu 1948 již nemůžeme mluvit o demokracii, svobodě myšlení či tvůrčí svobodě. Literatura, která neodpovídala požadavkům režimu byla zakázána, spisovatelé se buďto podřídili režimu, nebo nemohli publikovat. V letech šedesátých docházelo ke slučování povoleného a zakázaného, objevovala se nová témata, postupy i osobnosti. Nastalo mírné uvolnění, dříve zakázaná neoficiální literatura se snáze dostávala ke čtenářům. Autoři se přiklánějí k rozsáhlejší próze, především románu, a důležitý motiv spatřují

v osobním ztroskotání, deziluzi, obratu k nitru člověka, v motivu masky a role a v zasahování jedince do dění světa. Někteří autoři se navraceli k tematice druhé světové války a holocaustu, jiní to však vnímali jako dávnou minulost. Ladislav Fuks patřil mezi ty, co se navraceli k tematice války ve svých raných dílech. (Lehár, 1998, s. 734-767)

#### 4. 4. 1. Pan Theodor Mundstock

Vydání debutového románu *Pan Theodor Mundstock* trvalo dlouho, což odpovídalo tehdejší zdlouhavé redakční práci a schvalování. Posuzovatelé se pozastavovali nad délkou díla, které obsahovalo v první verzi tři sta tři stran, a proto se shodli, že je potřeba román zkrátit. Fuks román přepisoval pouhý měsíc, avšak přepracovaná verze byla ještě o stránku delší než původní. Třetí verze byla o celých sto stran kratší než předešlá. Pod vedením redaktora Ivana Klímy byla dokončena čtvrtá zkrácená verze v polovině září 1962 a v dubnu 1963 kniha byla k dostání v knihkupectví. (Poláček, 2013, s. 135-136)

Román je často porovnávám s knihou Jiřího Weila *Život s hvězdou*, patřící k první vlně próz s válečnou tematikou. Zaznamenáme řadu podobností mezi romány – oba hlavní protagonisté jsou osamělí Židé, kteří jsou diskriminováni, mají možnost se uživit pouze díky podřadné práci a silně vnímají svou společenskou degradaci. Oba tuší blížící se cestu do koncentračního tábora, své obavy sdělují pouze svým imaginárním přátelům a neustále si kladou spousty otázek. Nicméně najdeme i významné rozdíly. Josef Roubíček, tedy hlavní postava Weilova románu, jeví zájem o druhé lidi, uvažuje o pomoci přátelům i za cenu ohrožení vlastního života, v závěru se rozhodl vzepřít osudu a do transportu nenastoupit. „*Ve Weilově románu jde tedy o „proces vymykání se obecné zákonitosti, o zachycení vývoje člověka od absolutní pasivity ke vzpouře realizované nejen polemikou v myšlení, ale v konečném důsledku i činem.*“ (Gilk, 2013, s. 20)<sup>11</sup> Theodor Mundstock se pokouší metodicky připravit na transport, je tedy také aktivní a činnost mu přináší určité uspokojení a zároveň klid. Na rozdíl od Josefa Roubíčka zůstává osamělý až do své smrti a stává se pasivní obětí. (Gilk, 2013, s. 21)

---

<sup>11</sup> Pozn.: Jitka Vopravilová: Jiří Weil, *Život s hvězdou* a Ladislav Fuks, *Pan Theodor Mundstock*. Srovnávací studie. *Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem, řada bohemistická*. SPN, Praha 1990, s. 64.

Příběh osamělého úředníka pana Mundstocka popisuje situaci člověka, jenž se dostává do válečné mašinerie a neschopnost se z ní vymanit. Literární historička Růžena Grebeníčková vytkla Fuksovi jednak to, že Židem nebyl a na osud tedy hleděl zvnějšku, proto se nemusel cítit ohrožený, a jednak inspiraci dílem spisovatele Jiřího Weila *Život s hvězdou*. Fuks reagoval následovně: *...první zdroj skutečně dobrého literárního díla jsou vlastní prožitky a zážitky autora. Musí psát di pieno cuore (z plného srdce) o tom, čím jeho duše přetéká, s čím se ztotožňuje ať v radosti, či tragickém smutku. Plytké zkušenosti nejdou do podstaty.*“ (Poláček, 2013, s. 137) <sup>12</sup> Grebeníčková však není jediná, kdo vytká Fuksovi inspiraci jiným dílem. Podle verze spisovatelky Jitky Henrykové získal Fuks námět na svůj román od český píšícího spisovatele Nikolaje Terleckého, spisovatele ruského původu, jež se během studia naučil výborně českému jazyku. (Poláček, 2013, s. 138) <sup>13</sup> Názor Henrykové sdílí i básník, překladatel a přítel Nikolaje Terleckého Jan Vladislav. Jednalo se prý o skutečné zážitky jednoho ze známých Terleckého, jehož osud však nekončí tragicky, jelikož se z koncentračního tábora vrátil. (Poláček, 2013, s. 139)

Pražský Žid Theodor Mundstock očekává předvolání k transportu do koncentračního tábora, tudíž se rozhodl systematicky připravit, aby snesl všechny nástrahy, nezešílel a přežil. *„Jakmile titulní postava románu najde svou metodu přípravy na transport do koncentračního tábora a začne ji systematicky realizovat, jeho dříve ustrašená tvář se nápadně změní.*“ (Kovalčík, 2006, s. 86) Tak zářivý úsměv se na hrdinově tváři neobjevoval ani před válkou, jelikož ani období míru nebylo pro pana Mundstocka radostné. Miloš Pohorský se vyjadřuje následovně: *„Už tehdy byly jeho dny bez lidské důstojnosti, bez možnosti uskutečnit skrytý sen života. Očekávání deportace tyto rysy pouze absurdně zvýraznilo. Ale už před válkou se rozpínalo bolestivé ghetto v nitru tohoto člověka.*“ <sup>14</sup>(Kovalčík, 2006, s. 87)

Nejbližším přítelem je mu přelud Mon, jeho druhé já, kterému se svěřuje se svými obavami a zpovídá se ze svých myšlenek nebo obav. Mon je vlastně část Mundstockova nitra a vznikl, jakmile se začaly uplatňovat norimberské rasové

---

<sup>12</sup> Ladislav Fuks – Jiří Tušl: *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*. 2., upravené vydání, Praha: Mladá fronta, 2007, s. 23

<sup>13</sup> Pozn.: Pro upřesnění informace jsem využila internetových stránek [www.slovníkceskeliteratury.cz](http://www.slovníkceskeliteratury.cz)

<sup>14</sup> Pozn.: Pohorský, Miloš 1967 „Variace na Fuksově struně“ *Plamen* 9, č. 2, s. 23.

zákony.<sup>15</sup> Mimo Mona vlastní Mundstock slepici, nebo spíše holuba, a snaží se udržovat kontakt se sousedy a s rodinou Šternových. „*Tvor měl, jak se mu zdálo, kropenaté tilko, jasně červená očka a žlutý zobáček*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 7) Se slípkou, potažmo holubem, si často povídá: „*Slípko, vzchopí se, „udělám večeri, máš hlad, vid’, tak pojď’...*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 9) Pan Mundstock, Mon i holub v průběhu děje zahynou. Zpočátku vypravěč označuje Mona i holuba jako tvora, takže není čtenáři zcela jasné, koho zrovna autor má na mysli. K rozpoznání dochází až v průběhu šesté kapitoly, kdy holub zemře.

Mon může být jednak Mundstockovým stínem, jednak jeho svědomím a nemůžeme si být jistí, zda ho hodnotit kladně nebo záporně. „*Ostatně i Mundstockův vztah k němu je ambivalentní. Na jedné straně opakovaně tvrdí, že ho Mon trápí, znervózňuje, a doufá, že Mon zmizí, že mu přestane vyčítat a uvádět ho do nejistoty. Na druhé straně má však Mundstock o Mona starost, když ho po procházce parkem nenalézá, když slyší Mona chodit po zhasnutém pokoji a přeje si ho „zoufale spatřit“, a ve vypjatých chvílích, jako před omdlením v parku nebo před smrtí, Mona dokonce volá.*“ (Gilk, 2013, s. 28) Uvítá, jakmile Mon zmizí, jelikož kvůli němu mnohdy cítí nepříjemné pocity: „*a myslí si, ještě dobře, že ten Mon tak snadno odešel, alespoň mě nebude trápit, ale pak ho spatří stát opodál. Moc daleko neodešel, myslí si, chce mě trápit.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 9-10)

Titulní postavu bychom mohli vnímat jako pořádkumilovného, nesobeckého člověka, který se pokouší dodat odvalu a naději svým blízkým. „*Na stolku však spatří kroužek po hrnku a vezme hadřík, neboť je zvyklý mít všechno ve své skromné domácnosti čisté.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 10) Sám zahání neklid pomocí prášků, především proto, aby mohl dodat odvalu a pocit bezpečí například rodině Šternových. Činí mu problém zachovat si svou masku dodávající optimismus před Šimonem, jenž na něj hledí s důvěřivým obličejem, pokouší se zakrývat svou nejistotu, neklid a strach. Dokonce na chvíli pochybuje o účinnosti tablet. Současně s požitím prášků se začíná měnit z pasivního v aktivního člověka, připravujícího

---

<sup>15</sup> Pozn.: Hitler vinil z problémů Německa Židy a začal je se svými stoupenci pronásledovat. Židé byli považováni za občany druhé kategorie, museli žít v ghettech a na znamení původu museli nosit žlutou hvězdu. Začalo utlačování tohoto národa. K výkladu jsem užila *Encyklopedii historie světa* s podtitulem *Úplný chronologický průvodce dějinami lidstva*, z anglického originálu *The Kingfisher history encyclopedia* přeložil Pochylý a Půrová, 2001.



se na svůj osud. Mundstockův vývoj má určité etapy neboli stadia, pro které je vždy typická rozdílná maska. „*V tom pasivním, symbolizovaném maskou omámených smyslů, je Mundstock trpnou obětí války. Ve stádiu aktivity, jehož emblémem je protagonistova osvícená tvář, naopak vnitřně vítězí nad zlem. Konečnou porážku, tedy třetí stádium, charakterizuje šedá maska smrti.*“ (Kovalčík, 2006, s. 73)

Detailně se připravuje na transport, život v koncentračním táboře a nacvičuje vlastní smrt. Snaží se vymýšlet potenciální situace, jež mohou nastat, a připravuje si postupy, aby vše zvládl. Jakmile si uvědomí realitu, Mon zmizí a Mundstock už se neobává gestapa, koncentračního tábora ani smrti, jelikož se domnívá, že je připraven vše zvládnout. Do koncentračního tábora se dokonce těší, jelikož pouze tam si může ověřit, jak kvalitně se připravil. Do péče dostane syna známých Šimona a snaží se ho naučit své postupy a strategie.

Umírá kvůli náhodě před seřadištěm uprostřed ulice pod koly auta, a to vlastní nepozorností. Zastavil se a chtěl si přehodit kufr z jedné ruky do druhé přesně podle systému, který ho měl chránit a pomoci mu přežít, ovšem stal se příčinou jeho smrti. Helena Kosková Mundstockovu smrt připodobňuje ke smrti Jiřího Ortena, jenž zahynul pod koly sanitky. František Všeticka upozorňuje, že hlavní protagonista umírá v pátek, to znamená ve stejný den jako byl Ježíš Kristus ukřižován, a mesiášství Mundstocka připomíná mesiášství Krista. (Kovalčík, 2006, s. 116-117)

S rostoucím strachem roste i jeho izolovanost od přátel. Zatímco k Monovi zachovává rozporuplný postoj, na jedné straně se k němu obrací v krizových chvílích, na straně druhé se kvůli němu cítí neklidný, o vztahu k Šimonovi máme jasnou představu. Mladého, krásného a chytrého chlapce má velice rád. S tím souvisí i jeho snaha o povzbuzení celé rodiny Šternových, kdy myslí především na Šimona. Záměrně jim nevypráví o transportech a dějících se hrůzách, naopak vše popírá, uklidňuje je a povzbuzuje: „*to nejhorší, co je, je ztratit naději. Ztratit naději je to nejhorší, co může člověka potkat. Bez ní je i boháč žebrák, natož pak my, chudáci s hvězdami.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 13) „*Transporty opravdu jezdí. Do Polska, do Lodže. Ale budu říkat, že nejezdí.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 34)

Bylo již řečeno o jeho nesobeckosti a pořádkumilovnosti, což nejsou jediné dobré vlastnosti, které ho vystihují. Je obětavý a ochotný pomoci všem lidem bez jakýchkoli rozdílů. „*Vždyť já bych pomohl všem, všem bych pomohl, ať nosí hvězdu*

či *nenosí*.“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 13) Dříve byl zvyklý s lidmi komunikovat, vídat je a udržovat s nimi styk, teď se straní a lidem se vyhýbá. Možná proto pravidelně komunikuje s tvorem a Monem, aby uspokojil potřebu lidského kontaktu a komunikace s druhým člověkem. „*Ale v té Hlavovce jsem býval mezi pány denně, rozprávěl, noviny četl, hrával ten biliár... Tak proto mě teď ostatní zvou, že jsme asi tolik chodil do společnosti...*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 16) Snad mu představa rozmluvy s dalšími lidmi je i krajně nepříjemná. „*A začíná mu to být divné, nepochopitelně, znepokojující, že ho všichni zvou, je mu, jako by se do něho dral oheň, jako by doutnal*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 17) Mimo to se mění v člověka zmateného, nesoustředěného, myslí na znepokojující věci, ztrácí kontakt s realitou, nepoznává známé, nevnímá je a jeho asociace jsou poněkud zmatečné. „*Vedle něho někdo jde a pořád něco říká, ale zdali je to paní Schleimová či Jarná je už jedno.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 24) Začíná být paranoidním a připisuje věcem, lidem, událostem neexistující významy, což vidíme například při procházce parkem, jakmile spatří dva muže v šedých kožených kabátech. Ihned se domnívá, že si jdou pro něj, poněvadž schovává svou žlutou hvězdu. Překoná pocit úzkosti bez omdlení.

Podobně jako Viki v *Příběhu kriminálního rady* si dodává odvahy, síly a klidu pomocí tablet. „*Opil se, myslí si, přece tři švýcarské prášky a proč bych měl zvracet právě tam? Copak jsem je nevezal, abych se tam držel?*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 31) Tablety mu dodávají sebevědomí a na skutečnost nahlíží jinak. „*Ne, nejsem chudák, spěchá Rýnskou, neprohraju! Vždyť to cítím! Nejsem!*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 34) Důkladně si promýšlí, co sdělí Šternovým ohledně konce války a prohry Němců, aby mu uvěřili. Prášky mu dodávají tolik odvahy, že dokonce mávne rukou nad svým židovským původem. Návštěva u Šternových, kvůli níž užije tablety, se pro něj stává osudnou. Právě při utěšování rodinných příslušníků ohledně rozchodu jejich dcery s inženýrem, přijde na velice důležitou věc. Radí jim využít postupu, při němž by Frýda zapoměla na rozchod a zvládla následnou těžkou situaci. Jakmile vyřkne slovo postup, uvědomí si, že postup je při zvládnutí krize podstatný. „*V té chvíli jako by se opět něco v panu Theodoru Mundstockovi hnulo. V tom okamžiku, jak vyřkl to jediné, zcela všední a obyčejné slovo.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 48)

Mylně se domnívá, že se stal jasnovidcem, a utvrzuje se v tom „*Uvědomil si, že je jasnovidným a mesiášem, ale způsob, ten praktický, věčný způsob, kterým mý své spasitelské poslání uskutečnit, je zahalen v jeho nitru*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 57) I v tak nevlídné době dodržuje chanuku, trvá na své víře a striktně dodržuje zvyky. „*Dívá se na plaménky a napadá ho, chanuka, svátky pokoje a míru. Židé sedí kolem menóry, vzpomínají a radují se.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 86) Je citlivý a ohleduplný vůči svému okolí, sousedé ho pozvou na Štědrý večer, ale on se obává, že by jim pokazil náladu a postrašil děti, raději stráví večer o samotě. V knize nenajdeme ani náznak politování nad jeho původem, ba naopak je patřičně hrdý na to, že pochází z nejstaršího národa na světě, a má potřebu se včlenit do židovských dějin.

Během úklidu ulice, kdy nemůže na svůj vůz naložit tolik smetí a odpadu, si uvědomí, co musí udělat, aby se zachránil. Vybavuje si, co o něm kdysi lidé říkali, jaký je to člověk praktický a metodický, v tu chvíli dostane spásný nápad, metoda a postup mu zachrání život. S velkým objevem a nápadem se stín Mon vytratí. „*Našel jsem se, jaký jsem býval, když jsi neměl o mně ještě zdání,*“ *ale stínek nikde neviděl. Otočil se, ale stínek nebyl ani za ním.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 103) Představuje si různé situace do nejmenších detailů a promýšlí, jak se v situacích zachovat. Správné nošení kufru, aby nebyl příliš brzo unaven, možnost nasytit se ve vlaku plném lidí, kam se zařadit při výstupu z vlaku, aby dostal co nejméně ran, co vhodného si vzít na sebe, aniž by přitáhl pozornost německých dozorců, spánek na žehlicím prkně a vrcholem je uvažování nad tím, jak uvolnit z úst falešné zuby, jakmile ho německý voják udeří do tváře.

S metodickou přípravou přichází řada změn, fyzicky vypadá mnohem lépe, což na něm poznává i pekař, ale především už se ke schránce na dopisy nepřibližuje s tak velkým strachem jako předtím: „*Otevře dveře a vběhne do předsínky. Rychlostí blesku otevře dopisní schránku.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 133) Nepociťuje strach, jelikož si namlouvá nepravdivý chod věcí, realitu vytěsňuje a upravuje si ji, což ovšem nevidí. „*Já se například připravuji stále. Víte, celé tajemství spočívá v tom, nežít v žádných iluzích. Kdo má správně otevřené oči, bát se nemusí. Vidíte, že se bojím?*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 143) Zvrat přichází po dopise paní Šternové ohledně oznámení nástupu do koncentračního tábora. Všichni členové rodiny vyjma Šimona odjíždí do Terezína. Hlavní hrdina si uvědomuje zdrcující skutečnost a začíná si vyčítat,

že pro Šimona nic kloudného neudělal. Poznání ho zlomí: „*Poprvé po dlouhé době usedá pan Mundstock do křesla s hlavou v dlaních. Poprvé po dlouhé době si pan Mundstock připomíná, že jeho život byl ztracený, zbytečný a marný.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 173) Vzápětí se vzchopí, uvědomí si totiž, jak může zachránit a pomoci Šimonovi. Hodlá jej připravit do koncentračního tábora díky předem nacvičeným postupům.

Jakmile hlavní hrdina obdrží předvolánku k transportu, přichází jisté uspokojení a dost možná i úleva: „*úsměv vlídný, dobrotivý, vyrovnaný, úsměv, jímž prochází nekonečná, bezmezná shovívavost a sotva znatelný nádech jakéhosi tichého, doznívajícího smutku... Mladík zděšeně otevře ústa a nevzmůže se na slovo. Roznáší předvolánky po domech už rok. Ale s tímhle se dosud nesetkal.*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 177) Cestou k transportu si v hlavě přemítá, zda naučil chlapce vše správně a uvědomuje si, že se člověk nemůže připravit na všechno: „*vždyť to všechno asi byl nějaký můj omyl, vždyť já jsem se v tom asi velice zmylil...*“ (Pan Theodor Mundstock, 1963, s. 187) Při umírání začíná opět volat svého přítele Mona.

I v této novele můžeme zaznamenat příklad návratného motivu, který Fuks často využívá ve svých dílech. Je jím motiv Kolumbovy plachetnice: „*Zprvu popisný motiv – lampa s kruhovým stínidlem a na ní plachetnice jako součást vybavení Mundstockova skromného bytu – se stává dynamickým ve chvíli, kdy Mundstock s obrázkem na stínidle spojuje svůj osud a zvažuje své možnosti: Lampa, co na ní pluje loď po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola, mohu do ní skočit a odplout, v stínidle lampy?*“ (Gilk, 2013, s. 21) Nejprve se tento motiv vyskytuje zřídka a symbolizuje bezvýchodnost, v druhé polovině novely zaznamenáme četnější zmínky. Směr plavby plachetnice se změní a loď pluje blíž pevnině, což si můžeme vyložit jako předznamenání hrdinova konce.

Již na začátku novely se čtenář zamýšlí nad tím, zda je titulní postava zcela duševně v pořádku. Rozmlouvání se sebou samým začalo v době, kdy Němci vtrhli do země. Mundstockovo vnímání reality je zkreslené, vytváří si svůj svět. Z dopisu Šternových vyplývá, že neviděli pana Mundstocka půl roku, zatímco on se domnívá, že je navštívil včera, z čehož plyne nedostatečná orientace v času, ale i prostoru. Určitá dezorientace však není jediným problémem postavy, poněvadž si často protirečí a čtenář si není jist, čemu věřit. Tvrzení se týká například společnosti v kavárně Hlavovce.

Na jednu stranu se snaží Mundstock Mona přesvědčit, že mezi tamní pány chodil denně, ovšem na konci třetí kapitoly se zmíní, že kavárnu navštívil pouze třikrát. Autorův záměr zmást čtenáře se daří díky prolínání snu a reality a napomáhá i schizofrenie hlavního hrdiny, to vše má za následek nejednoznačné interpretování. (Gilk, 2013, s. 22-)

*Pan Theodor Mundstock* se stal autorovou světově nejvydávanejší knihou a opakovaně byla kniha zfilmována. Zájem o zfilmování měl dokonce i režisér Roman Polanski nebo Charlie Chaplin. Zůstává otázkou, zda byl v Americe Pan Theodor Mundstock zfilmován, či nikoli. Jiří Tušl uvedl, že knihu zfilmoval producent Phil Stein, jeden z filmových přátel Chaplina. V rozhovoru pro Svět v obrazech<sup>16</sup> Fuks upřesňuje: „*Ano, ještě snad dodejme, že Pan Theodor Mundstock bude zfilmován. Můj americký producent Phil Stein, muž nesmírně bohatý, moudrý, seriózní a přitom navíc sám velice citlivý umělec – a to se hned tak nevidí -, natočí tento film s americkým režisérem Polanským.*“ Film se údajně natočil, avšak bez souhlasu a účasti Fukse, který neměl ani šanci výsledek zhlédnout. (Poláček, 2013, s. 140-142) Ladislav Fuks připouští, že se inspiroval skutečnými lidmi „*Pokud jde o jednotlivé postavy: na Žižkově, kam jsme se později přestěhovali, bydlel v domě pan Weis. Byl to starý mládenec, člověk nesmírně hodný, slušný a citlivý. Právě tyto vlastnosti propůjčil panu Mundstockovi. Opravdu existovala rodina Sternových, ze které jsem do románu převzal především postavu matku a babičky.*“ (Poláček, 2013, s. 136)

#### **4. 4. 2. Autobiografická trilogie**

O rok později vydává Ladislav Fuks povídkový cyklus *Mí černovlasí bratři* (1964). Popisuje v něm tragický osud svých židovských spolužáků v souvislosti s počínajícím holokaustem. Autor tuto skutečnost velmi těžce nesl a bolestivě ji prožíval. Datace, jež je uvedena za poslední povídkou, napovídá, že právě tato kniha měla být původně prvotinou, tudíž byla napsána dříve než *Pan Theodor Mundstock*. Reálnou předlohu můžeme spatřit nejen ve spolužácích, ale také v učiteli zeměpisu z poslední povídky Nedohořelá svíčka. Pouze v tomto případě Fuks otevřeně přiznává inspiraci skutečnými postavami. *Mí černovlasí bratři* a následující *Variace pro temnou strunu* (1966), kde nalézáme motiv despotickeho otce, patří mezi díla s nejvíce

---

<sup>16</sup> Pozn.: Časopis, který položil základy fotožurnalistiky po 2. světové válce. Zdroj [www.national-geographic.cz](http://www.national-geographic.cz)

znatelnými autobiografickými prvky a spolu s *Obrazem Martina Blaskowitze* (1980) tvoří „*volnou autobiografickou trilogii*.“ (Kovalčík, 2006, s. 16) (Poláček, 2013, s. 231)

Ústřední postava povídkového souboru Michal „*je totožná s malým Ladislavem (bylo to jeho druhé jméno při křtu)*“. *Také prostředí, v němž Michal dospívá, se velmi podobá autorovu dětství*.“ (Kovalčík, 2006, s. 15) Prostorem je Praha bez bližší specifikace. Kniha začíná bezpochyby zářím roku 1938 povídkou *První den školy*, poněvadž učitel zeměpisu vyhrožuje situací v Sudetech. Povídka *Kchonyho cesta do světa* se váže k březnu 1939, tudíž k okupaci českých zemí německým vojskem, kdežto datace povídky *Koruna pro Arnsteina* je problematičtější. Michaelův otec a služka Růženka se domnívají, že brzy bude válka, tudíž by zde měl být vyobrazen červen 1939, avšak je zde zmínka i o vyloučení židovských spolužáků ze školy, jež bylo vyhlášeno až 30. srpna 1940. Povídky „*naplňují tradiční dramatickou stavbu o pěti stupních a závěrečném epilogu*.“ (Gilk, 2013, s. 37) Povídku *První den školy* můžeme vnímat jako expozici, v ní jsou nám představeni protagonisté. Následují *Kchonyho cesta do světa* a *Koruna pro Arnsteina*, které lze chápat jako kolizi a krizi. Další v pořadí je *Dívka ze Safedu*, jež se odehrává na venkově v době prázdnin, a právě změnou prostředí odpovídá peripetii. V páté povídce *Katzovy cypřiše a hvězdy* nastupuje katastrofa, kdy je naznačena smrt Michaelova spolužáka. Celý cyklus provází odkazy na předchozí povídky. (Gilk, 2013, s. 38)

Do života Michaela zasahují tragické dějinné události a čtenář pozoruje, jak ovlivňují jeho myšlení a jednání. Hrdina si uvědomuje nemožnost dostát svému slibu, že přátele ochrání, není ani schopen je povzbudit, byť jen slovy, a připouští si selhání.

Knihu *Variace pro temnou strunu* (1966) začal tvořit již v letech 1938–1939 ve svých patnácti letech: „*přicházel jsem ze školy domů, brával pero a inkoust a psal jsem své prožitky a zážitky, které mi přinášela tehdejší politicky už značně kritická doba*.“ Ovšem román, v němž můžeme zaznamenat výrazné autobiografické prvky, začal psát v roce 1965 po otcově smrti. Při rozhovoru s Jiřím Opelíkem<sup>17</sup> Fuks zmiňuje, že těžiště románu můžeme najít v dialogu, atmosféře knihy, psychologii, detailech a symbolech. (Poláček, 2013, s. 153) Je to příběh mladého chlapce s neveselým

---

<sup>17</sup> Pozn.: Jiří Opelík narozen 1930 v Olomouci je literární historik, lexikograf, kritik a editor. Zdroj [www.slovníkceskeliteratury.cz](http://www.slovníkceskeliteratury.cz)

dětstvím, jež není schopen najít smysl svého údělu a se kterým si osud zahrává. Mladý hrdina je určitým způsobem izolován, jelikož se nedokáže sblížovat s lidmi.

*„Román poskytuje obraz doby před březnovou okupací roku 1939 a stejně tak generuje velmi bohatý vnitřní svět hrdiny, dochází tu k prolínání osobního tématu dospívání a obecného tématu člověka obklopeného násilím. Tyto dvě roviny od sebe nelze oddělit, první podmiňuje druhou, obě jsou neoddělitelně spjaty.“* (Gilk, 2013, s. 45) Vidíme zde jistou podobnost s povídkovým cyklem *Mí černovlasí bratři*, co se týče protagonisty, historické doby, vypravěčské strategie, ale nacházíme zde také zmínky o „černovlasých bratrech“. Příběh vypráví hrdina Michal ze svého pohledu. Určitým méně výrazným událostem připisuje důležitější význam, jiné podstatné situace může potlačit nebo vytěsnit ze svého vědomí. Román se odehrává dva roky a vrcholí vyhlášením Protektorátu Čechy a Morava. Právě období před okupací nabízí řadu hypotéz, předtuch a náznaků. Tři velice významné body Michal reflektuje. Mezi ně patří násilné připojení Rakouska, obsazení Sudet a okupace německými vojsky. Jsme svědky toho, jak se mění Michalův vztah k otci, jehož zpočátku považuje za „*původce jeho nevyjasněného strachu*“ (Gilk, 2013, s. 47) a právě činy otce se snaží dostat ze své mysli. (Gilk, 2013, s. 45-47)

V knize se objevuje muž, jenž se stal „*evidentním nositelem upířích příznaků*“ (Gilk, 2013, s. 48) a je stejně jako několik dalších postav, včetně babičky, pouze výplodem hrdinovy fantazie a objevuje se během významných historických událostí, ovšem ve změněné podobě. Právě jeden z nositelů upířích znaků, správce Hron, donese do domu „bez duše“ plynovou masku. Michal vzhledem k svému dětskému odstupu nepovažuje masku za symbol blížící se války, ale za pouhou karnevalovou masku. Až když pohlédne do zrcadla, zděsí se, a jakmile si uvědomí jistou podobnost s ďáblem, dovtipí se, jak masku vhodně využít. Díky ní postraší oživlý portrét babičky, medvěda a tanečnice i služebnou Růženku. Na rozdíl od Michala babička ihned předvídá blížící se válku, jakmile je vyhlášena mobilizace. „*Vše je tedy neseno v duchu dětské hry s novou, dosud neznámou hračkou, za níž se zasouvá hrozivá symbolika přítomnosti války v životě každého člověka.*“ (Kovalčík, 2006, s. 84-85) Právě babiččina předzvěst je zde temnou strunou. (Kovalčík, 2006, s. 83-85)

Vedle postavy „*muže-upíra*“ čtenáři může určitým způsobem nahánět strach nebo alespoň podivný pocit i postava Michalova otce svým vzezřením, mlčenlivostí

či snad rukou neustále ukrytou v kapse. Otec často podniká výlety do Německé říše a během jeho nepřítomnosti domácnost střeží dva policisté. Nejen v této Fuksově knize čtenáři činí problém rozpoznat, kdy se jedná o výtvary hrdinovy fantazie a kdy o skutečné postavy, čemuž ještě dopomáhá převrácené pořadí při seznamování s postavami. Nejprve jsou totiž zmíněny oživé výtvary Michalovy fantazie a teprve po nich skutečné postavy.

U hlavního protagonisty jsme svědky spíše tiché vzpoury proti otci. Obrat nastává v momentě, kdy otec, vysoký policejní úředník s přehledem o politické situaci, zruší slibovaný výlet do Vídně. Michal to považuje za útok proti vlastní osobě a mylně se domnívá, že otec to udělal pouze proto, aby ho před spolužáky znemožnil. Místo plánované cesty do Vídně dostane pomeranče, které si dovolí vyhodit z okna. V závěru knihy se Michalovi při rozhovoru v pracovně objasní řada souvislostí. Otec o veškerých jeho prohřešcích ví, proto vyhrožuje polepšovnou. Michalova reakce je prudká a spontánní, ale způsobí, že otec ho konečně začne brát na vědomí, dokonce uzná i své výchovné chyby a ukáže synovi druhou tvář. Začne vůči synovi vystupovat přátelsky a čtenář i hlavní hrdina pochopí jeho chování, způsobené starostlivostí dobře informovaného člověka chránícího rodinu. Čtenáři se postupně vyjasňuje nejen otcův vztah k synovi, ale také jeho vztah k Židům. Zpočátku se jeví jako představitel policejního státu a posluhovač Německa, ovšem ve skutečnosti využívá svého postavení a Židům naopak pomáhá, dokonce možná sám Židy ukrýval a tím se objasňují mnohé věci. Román končí smírem otce se synem a souladem s přírodou. (Gilk, 2013, s. 47-60)

O hlavním hrdinovi se zpočátku téměř nic nedozvídáme. Víme jen, že má světlé vlasy, šedé oči, působí poněkud zamlkle, zatímco jeho myšlenkové pochody a popisy druhých lidí jsou velmi podrobné. Na slavnosti u dědečka, kde se sejde celá rodina, se setkává se smrtí. *„Byla to opravdu živá, skutečná smrt mezi námi, kráčela za mnou, stavěla se za mne, jela kolem mne, seděla se mnou, dívala se na mne a mluvila.“* (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 50) Zvláště vnímá lidi ve svém okolí, nejprve mu muž u nich v domě připomíná upíra a posléze vidí domovníka, jehož si představuje jako skřítku. *„A já si ted' všiml, že nějak divně vypadá. Jako by měl jakousi červenou špičatou čepici, jakou nosí skřítki nebo kůzle Roháček, něco jako kápí, a na těle nějaký červený šat, něco jako trikot, takhle jsem domovníka ještě nikdy neviděl, svěsil císaře.“* (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 58) Kromě neobvyklého vnímání lidí vnímá



zajímavě i realitu kolem. „*Nebylo tu už ani procesí, panebože, byl to vskutku klam a nic víc.*“ „*Na mokré cestě před vchodem se velice ostře jevily stopy kol naší bryčky. Bože, kde se tu vzaly, myslil jsem si, vždyť jsme s ní přece ted' vůbec nejeli.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 68) „*kdy půjdu! Jakmile skončí prázdniny. Prvního září.*“ „*Prvního září je za půl roku,*“ odvrátila oči, „*když se jmenuje rok, má se mluvit v číslech.*“ „*Prvního září je za týden,*“ zašeptal jsem, „*vždyť je konec srpna.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 71) „*Než se pak v pokoji opět mluvilo dál, mi hlavou proběhlo kus toho, co jsem viděl a slyšel, když k nám včera nebo předevčírem, možná však už před třemi dny...*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 173) Rozmlouvá a dokonce se dohaduje s neživými věcmi, které ho čas od času nabádají nebo se mu vysmívají. „*Medvěd to zpozoroval a jazykem si otřel rty. „Tak se napij,” řekl, „já vím, že máš na to chuť. Dopij to!“ „Nedělejte to,” pískla tanečnice, „musil byste zvrátit hlavu. Hlava špatně drží. Já jsme ji jednou mohla mít uraženou.“ „Ale on přece není z porculánu,” dal se medvěd do smíchu, „copak je nějaký Smolíček pacholíček a jezdí na jelenu se zlatými parohy? On má tadyhleto všechno,” ukázal si tlapkou za krk, „živé.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 79)

S otcem, podobně jako Viki z *Příběhu kriminálního rady*, nemá žádný vřelý vztah, ve chvílích, kdy si otec bere svůj plášť a modrou tašku z něho má přímo strach, nekomunikují spolu a otce do značné míry znepokojuje, jakmile je syn nablízku. „*A řekla, že má stále dojem, že je otec nerad, že jsem zde a všechno vidím. Že by byl asi radši, kdybych běhal s nějakými kluky venku.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 59) „*Když jsem se zeptal, co, řekla, že to, že je otec nerad, že jsem tomu všemu přítomen. Že by byl radši, kdybych běhal někde po lesích.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 63) Podobně jako Viki, ani zde hlavní hrdina nesmí vkročit do otcovy pracovny. „*A já mlčky kývl, věděl jsem, do otcovy pracovny přece nikdo z nás nesměl, leda výjimečně a jen tenkrát, když tam byl otec.*“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 139) Vztah s matkou je sice o něco málo lepší než s otcem, ovšem úplná důvěra zde také není, jelikož se matce nedokáže svěřit s tím, co ho trápí. Raději se vyzpovídá neživým předmětům, jako je medvěd, tanečnice ve vitríně či obraz babičky.

Hrdina vede dialogy s neživými věcmi, ale také mu v hlavě znějí zdlouhavé monology. Často se zaobírá úvahami nad smrtí i nad tím, co po něm po jeho smrti zbyde, jak věci, které se dějí nejen jemu, ale i celému lidstvu, budou vnímat budoucí

generace a téma války jim bude cizí, jelikož se nebudou umět patřičně vžít do situace. „...zdivočelý hrob, zarostlý trávou, kde na malé destičce skoro nečitelně, se stopou někdejšího zlata v rozích, bude stát mé jméno...Vždyť on zemřel před padesáti léty, možná že před sto. Heleďte, před sto, řekne jeden z nich, to bylo tenkrát, jak ten Hitler zabral ty Sudety, víš, jak nám to říkal dějepisár?“ (Variace pro temnou strunu, 1966, s. 332)

Michal není schopen rozeznat sny od reality, trpí halucinacemi, neustále sní, stává se podezřívavým, určitým způsobem i žárlivým, paranoidním a cítí se být osamělý. Svého přítele Brachtla si přeje mít stále poblíž a jakmile mu Brachtl nevěnuje patřičnou pozornost, cítí se být dotčen, ale zároveň si ho snaží opět naklonit. Domnívá se, že je před ním skrývána zlá skutečnost, v čemž ho utvrzuje i služebná Růžena. Představuje si, že je sledován a pronásledován. Hrdinovu fantazii podněcuje i skutečnost, že do pracovny otce má přísný zákaz vstupu v jeho nepřítomnosti. Uvažuje tedy o potenciálních hrůzách skrývajících se v místnosti. Michal se zpočátku jeví jako zakřiknutý, milý, pozorný chlapec, jenž má úctu k pravidlům, s nástupem nacismu nastává změna v chování. Mění se v agresivního jedince (nejlépe to vidíme při hře na hřišti, kdy dokáže svého nejbližšího přítele Brachtla záměrně zranit nebo při potyčkách ve škole se spolužáky) se sklonem ke vzpírání se učitelům i rodičům a odmlouvání, jenž rád pije kořalku, začne kouřit a otcovi lhát. Při návštěvě hřbitova uvažuje nad smrtí, konkrétně nad tím, zda nepatří více mezi mrtvé než živé. Se svými tíživými myšlenkami se ale nemá komu svěřit, jelikož nemůžeme mluvit o vřelých a citlivých vztazích v rodině a s přáteli ze třídy o tom promluvit nechce. Vytváří si proto svůj fantaskní svět a zživotňuje obraz babičky, ke kterému se upíná možná častěji než k rodině a přátelům.

#### **4. 4. 3. Spalovač mrtvol**

*Spalovač mrtvol* (1967) je nepochybně nejznámějším dílem Ladislava Fukse, k čemuž pomohl i stejnojmenný film Juraje Herze. Pro tohoto režiséra byla kniha těžko zfilmovatelná, a proto spolupracoval s autorem předlohy téměř dva roky. Kameraman Stanislav Milota navrhl originální snímání filmu. Hlavní roli ztvárnil Rudolf Hrušínský, i přestože si Ladislav Fuks představoval hrdinu docela jinak, a filmování probíhalo ve třech krematoriích: spalování v pražském, scény s urnami v plzeňském a ostatní v pardubickém. Natáčení probíhalo velmi rychle kvůli nepříjemnému prostředí,

ve kterém se nechtěl nikdo zdržovat. O Velikonocích 2006 v rámci Febiofestu se uskutečnila projekce filmu v pardubickém krematoriu. (Poláček, 2013, s. 156-165)

*Spalovač mrtvol* má velmi podobnou konstrukci jako *Pan Theodor Mundstock*. „Všechny epizody se odvíjí a jsou sřetěženy kolem hlavního hrdiny s úkolem dotvářet jeho charakterovou proměnu a zobrazovat ji v různých jejích projevech.“<sup>18</sup>

Hlavní postavou je zde zaměstnanec pražského krematoria a vzorný otec rodiny Karel Kopfrkingl. Zpočátku vnímáme uspořádanou domácnost s pevným řádem a důslednou výchovou dětí. Kopfrkingl spolupracuje s nacistickými okupanty, postupem času podléhá ovlivňování a zbavuje se manželky i dětí, poněvadž by mu mohly zabránit v kariérním postupu. Vnitřní svět hrdiny čtenáři není zcela představen. Kopfrkingl se realizuje v mluvním projevu, vede své projevy a postavy zahlí proudem slov, aniž čeká na jejich reakci. Partnera pro komunikaci nachází až v postavě Williho Reinka. V první polovině novely vnímáme pana Kopfrkingla jako mírumilovného a spokojeného člověka, v druhé polovině se již přiklání k nacistické ideologii.

Novela se odehrává v Kopfrkinglově domácnosti, v krematoriu a v exteriéru. V různých prostředích se chová odlišně. Jestliže se nachází v rodinném kruhu, vystupuje jako starostlivý živitel rodiny, ovšem v krematoriu jsou na prvním místě pracovní povinnosti. K prolnutí prostředí dochází až před koncem knihy, když pozve syna Miliho do krematoria, aby ho mohl zavraždit. Vzhledem k tomu, jakým se protagonista jeví být starostlivým otcem, jsou jeho zločiny překvapivým zvratem. Svou rodinu vodí po různých místech Prahy a vždy se setkávají s týmiž postavami – „mladičká růžolící dívka v černém, starší žena v brýlích se sklenicí piva, starší tlustý mužik s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci a především manželský pár ženy s dlouhým pérem na klobouku a s korálovým náhrdelníkem a tlustšího muže s holí v tvrdém klobouku.“ (Gilk, 2013, s. 68)

V posledně jmenované dvojici vystupuje poměrně hysterická žena, jež dokáže přesně pojmenovat realitu a jejíž obavy jsou opodstatněné a zcela na místě. Avšak nikdo jim nepřikládá význam kvůli jejímu přehnaně emotivnímu chování. Z reakcí Kopfrkingla na manželské neshody můžeme vyvodit jeho přizpůsobivost názorům silné

---

<sup>18</sup> Pozn.: Drahomíra Kořínková: Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol. *Česká literatura* 25, 1977, č. 6, s. 531. Drahomíra Kořínková je dívčí jméno badatelky Drahomíry Vlašínové.

osobnosti, tedy manžela s holí. S přizpůsobivostí souvisí poddajné chování hlavního hrdiny. V desáté kapitole začne jednat jako pouhá loutka bez vlastního rozumu, aniž by se zajímal o následky jeho činů, jedná bez rozmýšlení podle vůle a instrukcí Williho. Zcela mylně si vykládá své chování jako službu Židům. „*Svou ženu zabije z kariérizmu převlečeného za ušlechtilý záměr spasit její duši před nacistickou perzekucí kvůli židovskému původu.*“ (Kovalčík, 2006, s. 97-98) V domácnosti působí jako „*absolutistický režisér*“ (Kovalčík, 2006, s. 57), zato v přítomnosti Williho se bez nejmenších známek odporu podvoluje jeho vůli. Stejně působí Kopfrkinglova mlčenlivá žena Lakmé. Protagonista sebou nechává manipulovat, striktně dodržuje požadavky nacistického režimu a stává se udavačem a vrahem.

Po předchozím vylíčení příběhu Theodora Mundstocka se nabízí srovnání obou hlavních protagonistů. Theodor Mundstock má židovský původ, Karel Kopfrkingl je považován za příslušníka vyvoleného národa. Mundstock žije sám bez rodiny a dochází k přátelům, jež se pokouší povzbuzovat, oproti tomu Kopfrkingl je obklopen spořádanou rodinou a dochází za ním přítel Willi, jenž se ho snaží přesvědčit o změně přístupu. Můžeme to vysvětlit jako otázku vlivu. Mundstock se pokouší svým vlivem zapůsobit na smýšlení rodiny Šternových, zatímco na Kopfrkingla má silný vliv jeho známý. Prvně jmenovaný hrdina není nebezpečný svému okolí, přátelům dodává odvahy, síly a klidu, v Kopfrkinglově blízkosti se lidé cítí ke konci příběhu nepříjemně a on se stává nebezpečným pro svou rodinu. Vidíme také opačný postup v kariéře. Mundstock je degradován z úředníka na pouhého metaře a přežívá v neustálém strachu. Kopfrkingl naopak zaznamená kariéerní postup z pouhého zaměstnance krematoria na ředitele a strach mu nenažene žádná věc. Mundstock je schopen citu, dokonce se rozpláče, jakmile ztratí práci. Kopfrkingl neprojeví nejmenší známky lítosti po dvou vraždách členů rodiny.

#### **4. 4. 4. Smrt morčete**

Soubor drobných próz *Smrt morčete* (1969) zahrnuje nesterjně rozsáhlé texty, nejznámější novelou je *Cesta do zaslíbené země*. Povídky vznikaly dlouhých patnáct let, nejstarší *Věneček z vavřínu* vznikl již roku 1953. Jednotlivé povídky nejsou řazeny podle doby vzniku. Výklad struktury díla z hlediska jazykového rozboru nabízí Alexandr Stich. Rozděluje soubor na dvě poloviny, první část tvoří povídky odehrávající se dávno v dobách rakouské monarchie a jsou zde vylíčeny osudy

drobných lidí a pevný řád společnosti, druhá část popisuje tytéž lidi v našem století. Povídka *Věneček z vavřínu* představuje určitý přechod a je zde „zobrazen onen svět, který nakonec rozbíjí skleníkovou idylu hrdinů v povídkách následujících.“<sup>19</sup> (Gilk, 2013, s. 80) Úvodní povídku *Smrt morčete* nemůžeme časoprostorově zařadit. Děj se odehrává někdy za dob rakousko-uherské monarchie. Manželé Kadloubkovi se setkávají s pojišťovací agentem Hellnagem, jež nabízí pojištění domácích zvířat. Kvůli vidině snadného přivýdělku si paní Kadloubková zapůjčí od sousedky morče. Zvíře brzy pojde a za pojistné si může majitelka pořídit sadu ocelových nožů. (Gilk, 2013, s. 79-80)

Téměř ve všech povídkách registrujeme určitý rozpor mezi tím, jak postavy mluví a co skutečně zamýšlejí. Pan Hellnagel dovede manipulovat lidmi kolem sebe a využít jejich naivity a důvěřivosti ve svůj prospěch. Očerňuje dokonce své vlastní povolání, aby si získal lidi. Příjmení je nejspíše prostředkem zesměšnění jeho nositele, jinak tomu je u manžela paní Kadloubkové. Příjmení pana Kadloubka můžeme vysvětlit jako jméno mluvící. Kadlub, od něhož bylo příjmení odvozeno, je vyložen jako „nádobu nebo jiný předmět vydlabaný ze dřeva“.<sup>20</sup> Výraz může naznačovat jeho zaměstnání hrobníka nebo odkazuje na nevýrazné a poněkud prázdné charakterové rysy. Nedovoluje se vzepřít své ženě, přestože ho ponižuje, ovládá a nepovažuje ho za rovnocenného partnera, spíše za svého poddaného. O tom vypovídá i způsob, jakým s ním jedná, kdy výrazy jako „mukl“ nebo „hovado“ jsou zcela běžné.

V závěru povídky se čtenář díky mnoha náznakům může snadno dovtípit, jakou cestou se bude ubírat konec. Již jsme zmínili, že hamižná, vulgární, panovačná a vypočítavá žena si koupí sadu nožů, svému manželovi často vyhrožuje a omylem zamění označení morčete za „mukla“. „Ženina agresivní přizemnost, lidská tupost a hrubost mohou v honbě za malou sumou peněz i falešným ideálem lehce přerůst v násilí vůči zvířeti i člověku.“ (Gilk, 2013, s. 82)

*Růžové logaritmy* s podtitulem *Novinová povídka s obtížným názvem* jsou dalším textem v souboru. Nadaného studenta reálného gymnázia Martina čeká složení maturitní zkoušky. Má ovšem potíže s aritmetikou, proto se ho snaží připravit třídní profesor Sen, jež naučí Martina vytáhnout si čtvrtou otázku, kterou se naučil nazpaměť. Pojem

---

<sup>19</sup> Pozn.: Alexandr Stich: O jazyce dvou současných autorů. *Naše řeč* 73, 1990, č. 3, s. 120.

<sup>20</sup> Pozn.: Bohuslav Havránek (ed.): *Slovník spisovného jazyka českého I. A-M*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1960, s. 814.

logaritmy v názvu odkazuje k tomu, že Martin zapomněl použít logaritmické tabulky. Profesor Sen má jisté výsadní postavení už jen díky tomu, že jeho jméno je jediné vlastní jméno užitá mezi pedagogickými pracovníky školy. Jde o metaforu představující profesurův vztah k Martinovi. Výraz růžový, uvedený v názvu, je použit zřejmě proto, „neboť běžně se o libých snech mluví jako o růžových.“<sup>21</sup> (Gilk, 2013, s. 83) Díky učiteli úspěšně završí svá gymnaziální studia. Po celou docházku Martina podporuje a je u něj vidět pochopení pro Martinovu slabší stránku. Povídka je úsměvná, jelikož z Martina v závěru udělají génia rovnajícího se Albertu Einsteinovi.

Následující trojice povídek je spjata titulní postavou, vdovou po kloboučníku paní Allerheiligovou a tvoří ji povídky *Jedna malá hezká idylka*, *Štědrý den u paní Allerheiligové vdovy v Celetné* a *Paní Allerheiligová na prahu nového roku*. U zmíněných povídek se děj odehrává v letech 1905–1906 v Praze. Hlavní hrdinka a ostatní rodinní příslušníci se baví čtením novinových úryvků. Nejedná se o pouhé dokreslení děje, ale články děj určitým způsobem tvoří a ovlivňují jej. Důkaz nacházíme hned v první povídce. Protagonistka se vydává díky inzerátu se synovcem k panu Bělohorskému k bezbolestnému odstranění kuřího oka. Zde se synovec seznamuje s neteří Bělohorského svou budoucí snoubenkou.

V povídce *Věneček z vavřínu* zaznamenáváme jedno z klíčových témat Fuksových próz a tím je „nepochopitelný zásah absurdního zla do života postav.“ (Gilk, 2013, s. 84) Protagonistu vyruší z poklidného požívání „věnečku z vavřínu“ tři postavy vtrhnuvší do cukrárny za účelem ji zničit a ublížit nejen hostům, ale také personálu. Hrdina je zpočátku anonymní, teprve po celistvém vylíčení zvířecích rysů přichozích postav se odkrývá jeho totožnost a autor ho pojmenovává příjmením Veverka. Není to poprvé, kdy Fuks užil zvířecí jména u postav a postavil je do kontrastu. Stejný postup využil u *Spalovače mrtvol*. Příjmení Veverka staví do protikladu s hrubostí násilníků, křestní jméno Felix znamenající šťastlivec naznačuje dobrý konec pro nositele tohoto jména, jelikož jako jediný z cukrárny vyvázne bez újmy.

Další den se mu úspěšně daří nepříjemný zážitek úplně vytěsnit z mysli právě díky tomu, že přežil bez úhony. Během hrůzného chování výtržníků se ho zmocňuje

---

<sup>21</sup> Pozn.: Promýšlení názvu dokládá časopisecké otištění povídky ještě pod titulem *Povídka s obtížným názvem*. *Rudé právo* 47, 1967, č. 166 (18. 6.), s. 3.

hrůza a děs, ovšem pouhý den po nepříjemném zážitku prostě konstatuje, že cukrárna už raději nenavštíví. Jeho chování signalizuje lidskou nevšímavost vůči zlu a nedostatek empatie. „*Vavřínový věneček, k jehož konzumaci se protagonista zpočátku necítí povolán, symbolizuje svým atributem vítězství, ale také nesmrtelnost.*“ (Gilk, 2013, s. 85)

V povídce *Poslední ostrov* vystupuje hrdina s neobvyklým jménem Veroným Strom. Příjmení nese odkaz k prvotnímu hříchu Adama a Evy. Pomůže manželům Novákovým k uskutečnění vysněné cesty do Jugoslávie a zapůjčí jim knihu o Jadranu. Novákoví vehementně plánují uskutečnění svého snu, zapojují svou fantazii a těší se na dovolenou, na knize o Jadranu jsou téměř závislí.

V následující povídce *Podivuhodné setkání* je zpracována tematika holocaustu. Autor popisuje osud dvou různě zaopatřených židovských známých za druhé světové války. Chudého pana Kleina čeká smrt v plynové komoře, dobře zabezpečený pan Goldstein unikne před tímto osudem cestou do Austrálie. Vzhledem k rozsahu textu jsou příjmení obou protagonistů užívána v nadměrné míře. „*Obě příjmení jsou ve většině případů zmiňována ve vzájemné konstelaci, v cizí řeči mezi sebou navazují neustálý dialog.*“ (Gilk, 2013, s. 87) V tomto případě jména říkají něco o původu jejich nositele. Pan Goldstein se jeví být štedrý, vlídný, nabízí pomoc, nepovyšuje se, i přestože je velice dobře zaopatřen. Oproti tomu pan Klein se za sebe stydí a finanční situace pro něj není vůbec dobrá.

Podobnou tematikou se autor zabývá v další povídce *Stříbrná svatba*. Mojžíš a Sára Krausovi uzavírají sice sňatek, avšak nezdají se býti zcela bezstarostní a šťastní. Vlivem válečné doby a židovskou diskriminací přišel Mojžíš o zaměstnání. Přestává věřit své manželce, vše, co řekne, obrací proti ní, osočuje ji ze lži a překrucuje realitu. Každý z manželů si zarputile stojí za svým názorem a stále dokola opakují totéž. Manželé si díky svým sporům nemusí připouštět hrůzy dějící se kolem nich. Ani když jsou předvoláni do transportu, nekončí Mojžíšovo uhýbání před realitou. Chování hlavního hrdiny může sloužit jako varování před nebezpečím falešné naděje.

Soubor završuje jedna z nejznámějších próz Fukse *Cesta do zaslíbené země*, jež je tematicky podobná próze *Pan Theodor Mundstock*. Novela se vymyká jednak tím, že byla samostatně přeložena do několika evropských jazyků, jednak tím, že jako jediná ze souboru textů je uvedena citátem. Příběh je podobný Druhé knize Mojžíšově

„o vyvedení starozákonních Židů z egyptského zajetí zpět do země zaslíbené.“<sup>22</sup> (Gilk, 2013, s. 88) Vídeňští Židé prchající před nacisty se plaví po Dunaji k Černému moři. Cesta se komplikuje, lodní motor se porouchá, uprchlíci jsou posléze uvězněni na ostrově, někdo umírá vyčerpáním a další zvolí smrt. Ti, co přežijí, odmítají pomoc katolického kněze a skupina „vstupuje do „rozestouplých vod“ řeky.“ (Gilk, 2013, s. 88)

Žádný z emigrantů nepovažuje za „zemi zaslíbenou“ Palestinu, každý má jiný vysněný cíl, tím je pro někoho Amerika, pro druhého Austrálie nebo Paříž. Ústřední postavu představuje rabín Mojžíš Ascher. Vymyká se svým prostým zevnějškem, nikdo z cestujících nechápe, jak si mohl dovolit zaplatit místo na lodi. Příjmení Ascher pochází z německého jazyka a znamená popel, což evokuje s výrokem z bible „Prach jsi a v prach se obrátíš“.<sup>23</sup> Rabín se snaží zachránit životy všech lidí ztroskotaných na ostrově. Kvůli jeho zevnějšku se od ostatních dočká pouze pohrdání a nedůvěřivosti, což vede k tragickému konci. Všichni zahynou a zůstanou po nich pouze jména. „Podle Karla Hausenblase se na tomto místě slovo-znak stává symbolem s hlubší platností, protože „zastupuje [...] i ty skutečné oběti fašistické zvěle, jejichž jména a životy jinak vzpomenuť už být nemohou“.<sup>24</sup> (Gilk, 2013, s. 91) Po ztroskotání lodi jsou to jen lidé beze jména, po smrti už jsou naopak pouze jejich jména.

Každá postava ulpívá na určitém předmětu nebo návyku vztahujících se k předválečnému životu nebo naopak k nadějně budoucnosti. Učebnice angličtiny, recept na banánový krém, obraz, pleťové mléko, zrcátko, slunečník, gramofon s deskami či snad večerní holení se stávají nezbytnou součástí každodenního života. Nicméně postupem času se tato jejich závislost jeví býti směšnou a absurdní. „Na jedné straně jsou všední potřeby a stereotypy chování signálem fatální nepřipravenosti uprchlíků na cestu ohrožující jejich existenci, na druhé straně tvoří přirozenou součást jejich životů, ne-li jich samých, a činí je nezaměnitelnými, byť trochu tragikomickými

---

<sup>22</sup> Pozn.: Podle Petra Málka: „Titul slouží jako signál intertextového navazování a vztah k pretextu se stává výstavbovým principem navazujícího textu.“ Viz Petr Málek: Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk. In: Jiří Holý, Petr Málek, Michael Špirit, Filip Tomáš: *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Akropolis, Praha 2011, s. 120.

<sup>23</sup> Tento Hospodinův rozsudek (1 Moj 3, 19) je citován Jobem i Kazatelem, kteří tak zdůrazňují marnost nad marnost všeho lidského konání. Viz Patrik Ouředník: *Aniž jest co nového pod sluncem*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 64.

<sup>24</sup> Karel Hausenblas: Vlastní jména v umělecké literatuře, cit. čl., s. 11.



*postavami.*“ (Gilk, 2013, s. 92) Lpění na věcech je přisuzováno židovskému národu a nejvíce se ukazovalo při nástupu Židů do transportu.

Někteří z nich jsou vděční, že mohou jet a se situací se pokouší smířit, jiní haní boha, stěžují si na způsob dopravy a cesta je jim krajně nepříjemná. Hlavní postava Mojžíš Ascher stále věří a nepochybuje o síle boha. Důležitá je dle něj soudržnost a spolupráce lidí, postupem času začíná uvažovat, kdo jako první z lidí začne odporovat a rozvracet kolektiv. Po bouři přijdou o veškerý majetek, což znamená významnou změnu v jejich chápání. V nouzi přestali řešit malichernosti a majetek. Ascher je podobně jako Theodor Mundstock výborným řečníkem, jenž dokáže přesvědčit mnoho lidí a dodat jim odvahy i ve svízelné situaci.

Ze všech Fuksových textů týkajících se holocaustu působí právě *Cesta do zaslíbené země* nejvíce. Fuks zde totiž nežívá zlehčující prostředky jemu vlastní, jako je hra se čtenářem, mystifikace či klamavá motivická výstavba. Aleš Haman spatřuje určitou souvislost mezi zmíněnou novelou a prózu Arnošta Lustiga *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964). Bohatí američtí Židé se nechají vydírat rostoucím výkupným, jelikož marně doufají v návrat do vlasti. Falešná naděje jim nedovoluje vidět reálně skutečnost. Zatímco Fuksovi hrdinové se upínají na obyčejné věci každodenního života, pro Lustigovy protagonisty se stávají nejdůležitějšími předměty jejich americké pasy. Prozření přichází až při odcizení cestovního dokumentu. Hrdinové obou děl jsou „obětmi nacistického režimu, který jedny spálí v plynové komoře, druhé vyžene na sebedestruktivní cestu.“ (Gilk, 2013, s. 94)

## **4. 5. Tvorba v 70. letech 20. století**

Období od roku 1968 až do roku 1989 nazýváme normalizací, což je „*označení pro návrat k normálnímu fungování společnosti*“. (Lehár, 1998, s. 845) Členové vedoucí strany se pokoušeli opět nastolit autoritativní režim. Sebemenší odpor a narážky proti vedení byly potlačeny a lidé byli za své odlišné názory trestně stíháni. Autorům, které režim toleroval nebo podporoval, chyběla v tvorbě publikační svoboda, díla byla omezena autocenzurou, avšak netýkaly se jich existenční problémy. Režim pronásledoval spisovatele neoficiální literatury. Jak již bylo zmíněno, o Fuksově náklonnosti vůči režimu jsou jisté pochybnosti a nemůžeme s určitostí říci, zda sympatizoval se zástupci režimu, či nikoli. Můžeme se pouze domnívat na základě vydaných knih, že nebyl režimem zavržen. (Lehár, 1998, s. 767-848)

#### 4. 5. 1. Myši Natálie Mooshabrové

Dílo *Myši Natálie Mooshabrové (1970)*, vznikající v průběhu šedesátých let, můžeme vnímat jako alegorii socialismu. Odehrává se ve fikčním světě, nikoli v konkrétní historické době. Prolínají se rysy všech časových rovin. Atmosféru strachu navozuje vládnoucí totalitní režim a autor popisuje i zlo, které s tímto režimem přichází. Nemůžeme přesně určit, zda se jedná o popis fašistického, či snad komunistického státu. Oba typy zřízení se prolínají. Autor chce obecně upozornit na nebezpečí „*systemu, který prorůstá do všech vrstev života svých občanů, rozežírání je zvenčí a následně i zevnitř, aby nakonec nahradil jejich autentické životy přetvářkou, maskou, herectvím.*“ (Gilk, 2013, s. 96) V románu je sice užit objektivní er-formální vypravěč, stejně je tomu i v předchozím *Spalovači mrtvol*, avšak ten není vševědoucí a musí si domýšlet, tudíž čtenáři se nenabízí možnost dokonale poznat paní Mooshabrovou. Zůstává zahalen vnitřní život, soukromí i vnitřní monolog centrální postavy.

Albín Rappelschlund s nelibě znějícím příjmením vládne v zemi již padesát let díky údajnému odhalení zrádců v řadách vládnoucího panovnického rodu. Následnice trůnu kněžny Augusty thálské se zbavil neznámo jak. Na jeho počest se podle něj pojmenuje náměstí, letiště, muzeum, nejvýraznějším pozůstatkem má být věznice na Měsíci a děti jsou nuceny se učit Albínův životopis. Vzhledem k tomu, že se jedná o totalitní systém, musí být zavedena i cenzurní kontrola a šíření klamných informací. Rappelschlundovy zásluhy jsou zveličovány, o fyzickém i psychickém stavu kněžny se podávají mylné zvěsti a obraz spokojenosti obyvatel má daleko k realitě kvůli ustavičnému sledování, strachu z udávání, kontrole a vyslýchání. Nepříjemnou atmosféru dotváří instituce, hledající problematické a většinou neúplné rodiny, s názvem Péče o matku a dítě. Matčina láska k dítěti a skutečná situace v rodině jdou stranou. Vedoucí instituce paní Knorringová zastírá pravý účel orgánu, sloužícího k výchově „správných občanů“.

Hlavní hrdinka, ať už dobrovolně, či z donucení, pracuje v Péči o matku a dítě. V roli matky selhala, syn Wezr se živí jako zednický přidavač a krade, dcera Nabule je bez zaměstnání. „*Neúspěšná matka Mooshabrová tedy paradoxně pracuje ve službách výchovné nápravy problematických dětí, zároveň ovšem svoji zkušenost rafinovaně využívá při výsleších matek a jejich synů.*“ (Gilk, 2013, s. 99) Svou vlastní

situaci využívá jako odstrašující případ pro ostatní matky. Na základě jejích výsledků v rodinách vedoucí pracovnice rozhodne o odebrání anebo ponechání dítěte matce.

Syn i dcera nevynechají jedinou příležitost, aby svou matku ztrapnili nebo zapříčinili, že se bude cítit nevítaná. Při svatbě dcery Nabule nemá protagonistka pomalu čeho se napít a navzdory své roli sedí od manželů co nejdále. Oba také překrucují skutečnost a záměrně líčí jiný chod událostí, ve kterých ona figuruje. Vrcholem se stane jejich morbidní vtip, kdy přelepí původní jméno zesnulé na hrobě a naaranžují tam jméno hlavní hrdinky s titulem „majitelka pastí“ a obrázkem myši místo křížku. Nevhodný žert způsobí u paní Mooshabrové smrtelný šok. *„Hrob nebyl u cesty, takže ji nikdo neviděl, a tak nikdo ani neviděl, jak třeští zrak a jak se třese, chvěje se jí hlava, brada, ruce, nohy, jak jí u nohy leží hadřík, velká černá taška, nikdo ani neviděl, jak je bledá, a neviděl ani pot, který se jí řine zpod starého šátku.“* (Gilk, 2013, s. 103)

Po této události navštíví paní Mooshabrová lékárnu a požaduje jed na myši. Lékárník ji upozorňuje na nebezpečí snadné záměny jedu s cukrem. Čtenáři není zcela jasné, chce-li ho sama pro sebe nebo snad pro mladého Felsacha, o něhož se má v době nepřítomnosti jeho otce starat. Na první setkání hodlá připravit koláče domácí výroby. Krabičku ponechává volně ležet na kuchyňské lince, kde si jí všimne sousedka Kralcová a posléze i paní Knorringová. Na otázku, o jakou ingredienci se vlastně jedná, odpovídá paní Mooshabrová klidně, že jde o prášek na mytí oken. Nacházíme zde tedy rovnou několik podivných věcí. Protagonistka evidentně lže, časté zmínky o podobnosti cukru a jedu a v neposlední řadě žádost o vypůjčení černého praporu nasvědčují tomu, že jedem napuštěné koláče jsou chystány pro mladého Felsacha. Několikrát bylo v průběhu textu naznačeno, že otrávené pečivo a vražda problematických dětí pochází z iniciativy hlavní hrdinky, nicméně nedošlo k potvrzení domněnky. Díky důkazu o otrávených koláčích čtenář znovu znejistí a pokládá si otázku, jak to ve skutečnosti je s vraždami chlapců.

Autor si se čtenářem, jak je jeho dobrým zvykem, hraje a mystifikuje jej. Čtenář do poslední chvíle netuší, zda se jedná v případě hlavní hrdinky o „vraždící monstrum“, jež ve jménu záchrany matek a dobré vůle zabíjí neposlušné děti, či jestli má v úmyslu zabít sama sebe. Scéna s Eichenkranzem a Linpeckem posiluje čtenářovu podezíravost. V prvním případě je vše vysvětleno záhy, ve druhém autor zvolil promyšlenější

klamání. Hrdinka koupí mladému chlapci Linpeckovi medový koláč hustě posypaný cukrem. Nesmíme zapomínat na podobnost jedu na myši a cukru. Není však explicitně vyjádřeno, že by se hrdinka odhodlala k činu, jen je zmíněna jednak blízkost hrdinčiny kabelky a jedu na myši, a také kabelky a medového koláče. Je nám přesvědčivě sugerováno, že koláč byl posypán jedem, ovšem skutečnost je jiná. Jak jsme již uvedli, při sledování se paní Mooshabrová maskuje. Rozhovor mezi objektem sledování a hlavní protagonistkou připomíná dialog vlka s Červenou karkulkou: „*A paní, poslyšte, co to máze za brejle? Vždyť nemají skla. Vždyť jsou bez sklíček. Jak skrz ně můžete vidět? (...) Jsou bez sklíček. Ale právě proto skrz ně vidím. Jinak bych přece skrz ně neviděla. (...) A taky, co to máte za čepec? Co to má tuhle za mašli? Takový se přece nenosí. Taky je předpotopní.* „*Taky,*“ kývla paní Mooshabrová, „*starý, ale zas se nosit budou.*“<sup>25</sup> (Kovalčík, 2006, s. 65) Podobnost titulní postavy a zlého vlka má čtenáře zmást a způsobit mylnou interpretaci.

Ve třetím případě nastupuje službu u chlapce Oberona Felsacha. Zpochybněný čtenář po narážce na výskyt ještě silnějšího jedu na myši a koláčů znovu váhá. Vše se vyjasňuje a my se dozvídáme, že se nejedná o vražedkyni, ale o hledanou kněžnu Augustu, plánující sebevraždu v den svých narozenin. Překvapivou skutečnost odhalí Oberon Felsach. Nikdo, čtenář ani žádná z postav, nemohl takto překvapivý zvrát tušit. Vyjma samotné hrdinky, jež tušila, že dojde k odhalení její pravé totožnosti. Poněvadž se prozrazení obávala, vědomě pozřela otrávený koláč.

Teprve až po odhalení její pravé identity si můžeme spojit souvislosti a vysvětlit mnohé skutečnosti na první pohled nepřiliš důležité. Policie nevyšetřuje žádný zločin, zato se nadmíru zajímá o minulost protagonistky a často ji navštěvuje, chladný vztah Wezra a Nabule k matce se objasňuje, neboť byli adoptováni, a pečtidlo získává svůj smysl. Vyjasňuje se i nácvik Rekviem mnohými postavami, aniž by bylo vysvětleno, proč se zpívá právě mše za zemřelé, anebo také úvodní motto: „*Když je dům hotov, pán umírá.*“ (Gilk, 2013, s. 109) Od začátku příběhu je totiž hrdinčin dům obestaven lešením a zedníci mají nářadí uložené v průjezdu jejího bytu. „*V momentě její smrti však „přede dveřmi bytu paní Mooshabrové nebyla už jediná cihla, trakař ani sud.*“<sup>26</sup> (Gilk, 2013, s. 109) Vysvětluje se dále její skrývání, strach před prozrazením,

---

<sup>25</sup> *Myši Natálie Mooshabrové*, cit. d., s. 21.

<sup>26</sup> *Myši Natálie Mooshabrové*, cit. d., s. 294.

z procházek městem, zalíbení v převlecích a celý její život „*primitivní stařenky, k němuž patří neměnné výrazy komentující opakované činnosti (pečení koláčů, nastražování pastí na myši) a stále táž vyprávění o jejích dvou nehodných dětech či varování matek před osudem jejich neposlušných dětí.*“ (Gilk, 2013, s. 109)

Způsob vyjadřování nejen kněžny, ale i dalších vypovídá o situaci, o světě a o době, ve které žijí. Snaží se žít v anonymitě, neupozorňovat na sebe a „*vytvářejí se bezpečné a často poněkud dětinské mimikry.*“ (Gilk, 2013, s. 110) Román nemusíme vnímat pouze jako příběh života jedné ženy, ale jako obraz života ve společnosti snažící se v člověku „*udusit*“ lidskost. V závěrečné scéně s umírající kněžnou jsme přesvědčeni, že ona v sobě lidství zatím má, poněvadž udělí milost „*svým úhlavním nepřátelům, tyranům svého života: diktátoru Rappelschlundovi a jeho „běsům“, tedy svým adoptovaným dětem.*“ (Gilk, 2013, s. 110) (Gilk, 2013, s. 81-111) Díky autorovým falešným stopám se čtenář mylně domnívá, že se jedná o postavu „monstra“, nakonec se ale ukáže hrdinka v „opačném světle“, což ji spojuje s radou Heumannem a otcem z *Variace pro temnou strunu*. (Kovalčík, 2006, s. 112-113)

S oběma dětmi, dcerou Nabulí a synem Wezrem, má problematický vztah. „*Co já se už s dětma natrápila, co já se s nima nasoužila, co já dělala pro jejich dobro.*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 36) Nabule matku na své svatbě znemožní, ztrapní a spolu s ostatními svatebčany se jí vysmívá. Matka si nechá posměšky líbit, aniž by dceři oponovala nebo se ji pokusila uklidnit. Sice pečuje o ostatní děti a kontroluje výchovu jiných matek díky instituci Péče o matku a dítě, avšak své vlastní děti paradoxně nezvládá. „*Už ve škole Wezr tlouk svý spolužáky, toulal se a krad, Nabule to samý, byli drzí, hrubí, Wezr odmala dokonce i pil...*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 37) Zážitky a příhody s dětmi vypráví ženám, jež mají podobný problém s dětmi, převypráví a charakterizuje své děti a vzápětí se otáže, zda i děti jiných matek se chovají podobně: „*Tak vidíte,*“ kývla paní Mooshabrová. „*Wezr pil taky. Od osmi let. Pivo ale už dřív, od osmi let pil kořalky. A nechodí ten váš pozdě večer domů?*“ „*Taky,*“ kývla paní Eichenkranzová, „*když zamknou hřbitov, domů se z něho dostane.*“ „*Tak vidíte,*“ kývla paní Mooshabrová, „*a Wezr to samý. Toulal se od sedmi. Chodil k řece pod most a přicházel za tmy. A paní, tak trochu taky...ten váš...nekrade?*“ „*Ale,*“ vzdychla paní Eichenkranzová a přejela si dlaní černé lokny, „*tak trochu asi taky.*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 57)

Matky se přirozeně obávají instituce Péče o matku a dítě, neboť jim může děti vzít. Hlavní hrdinka je uklidňuje poněkud neobvyklým způsobem: „*Ale paní, proč se tak bojíte, že vám ho Péče vezme. Vždyť by vám to ulehčilo, když je zlej. Vždyť byste měla aspoň klid.*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 59) Jiné matky uklidňuje, přitom by potřebovala sama ukonejšit po návštěvě syna, jehož pustili z vězení. Nechá se jím oklamat, s radostí přijme veškeré dary a pozvání do luxusní restaurace. Chová se k ní hrubě a panovačně přikazuje, jak se k takové příležitosti vhodně obléci. Ochotně mu vyjde vstříc, ale posléze ji dojde, že šlo o pouhý vtip a další její zesměšnění. Svým dětem si nedovolí se vzepřít nebo něco vyčíst, ovšem mladého neposlušného Eichenkranze se pokouší vystrašit a dát mu ponaučení: „*Co kdyby tě tu ted' tak někdo chytil. Co kdyby tě tu ted' tak někdo zabil. Co kdyby tě tu ted' tak někdo dal do křoví. Je pozdě a ty se tu touláš. Musíš ted' se mnou, dovedu tě domů.*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 77)

Jakmile hlavní hrdinka jedná se svými dětmi, jeví se jako pasivní člověk. Téměř beze slova je uposlechna, ani na chvíli nepřemýšlí, zda jí nechtějí ublížit nebo zesměšnit, udělá, co po ní chtějí. Avšak její pasivita se mění, setká-li se s neposlušnými dětmi. Neustále se vyptává na jejich chování a pokouší se je přimět, aby se přiznali ke svým prohřeškům. Klade otázky týkající se veškerých nešvarů, které zmínily jejich matky a dává ponaučení. „*Prát se nemáš,*“ řekla paní Mooshabrová, *jak šli, „asi tě moc nedráždil. Tys mu koláč asi prostě vzal. A mluvit sám k sobě taky není správný. Člověk se to může myslet potichu a ne to sobě říkat nahlas. Taky se nemá běhat ve výtahu, výtah se rozbije a nejede. Ale hlavně se nic nesmí zapalovat. To by pak i dům moh shořet. Nesmíš takhle zlobit...“* (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 155)

U cizích dětí dokáže vzbudit respekt a docílí, aby ji děti uposlechlly a přislíbily poslušnost, u vlastních dětí však nikoli a vzhledem k jejímu chování se zdá, že z nich má strach. „*Paní Mooshabrová byla jejich náhlým rychlým nečekaným příchodem tak překvapena, že se ani nevzohla udělat od kamen krok. Zůstala u kamen jako přikována a hleděla na ně jako na přízrak.*“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 199) Postupem času se však začíná bránit a odmítovat svým dětem, které ji neustále shazují, ponižují a vymýšlí si, jak si zesměšnit. Zpočátku neříkala nic a nechala si vše líbit, po polovině knihy se začíná ozývat a odmítovat. „*O žádný studni nechci vědět,*“

*paní Mooshabrová se opět trochu probrala, „všechno je to podvod a lež. Všechno je podvod a lež,“ zvolala, „o žádný studni nechci vědět a mě do toho neplette.“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 203) „Nemýlím,“ paní Mooshabrová teď kupodivu skoro křikla.“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 203)*

Velmi často se hlavní hrdinka opakuje. Téměř v každé promluvě zmiňuje, jak se chtěla stát hospodyní a vlastnit kiosk, kde by prodávala šunku a limonádu, mluví o svých hrubých nevychovaných dětech, o tom, jak se k ní zachovala dcera na svatbě a jak jí syn kradl ušetřené peníze. Ale kupodivu se vyhýbá sebemenší zmínce o veřejném dění. Blíží se svátek kněžny thálské, o čemž všichni její známí často rozprávějí, ale ona zarytě mlčí, jako kdyby se jí událost netýkala. Nejen že v rozmluvě užívá stále stejné fráze, stále se ptá na totéž, totiž na kněžnu vdovu panovnici Augustu a Albína Rappelschlunda, ale co se oblečení týče, má-li se vydat za nehodnými dětmi, obléká se a líčí stále stejně. *„Z velké tmavohnědé hřívy hnědočerně pruhovaného kožichu koukal klobouk se starou fialovou mašlí, širokou střechou a barevným chmýřím, zeleným a červeným pápěřím, které se třáslo a chvělo, a tváře v hřívě byly červené a bílé a rty a oči zbarvené.“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 259)*

Celý život a osud Natálie Mooshabrové, tedy kněžny vdovy Augusty thálské, vystihují slova správcové na konci příběhu po sebevraždě hlavní hrdinky, jež se otráвила jedem: *„Jak strašné nervy musila ta ubohá žena mít, jak velkou byla nucena být herečkou.“ A měla pravdu.“ (Myši Natálie Mooshabrové, 1970, s. 304)*

#### **4. 5. 2. Příběh kriminálního rady**

V *Příběhu kriminálního rady* (1971) je vykresleno hrdinovo rodinné a přátelské zázemí, nikoli společenská oblast, a také jeho myšlenkové pochody. Autor představuje čtenáři smyšlený svět a prostředí zde není podrobně popsáno, tím pádem neznáme společenské poměry. Chlapec deformovaný výchovou otce po matčině smrti nalezne odvahu se otci postavit. Čtenáři není zcela zřetelné, kdo nese větší vinu za události, zda otec nebo syn. Podle Fukse vyčteme z textu jednoznačné vyústění, jelikož se ukazuje, u koho lze předpokládat mravní hodnoty. (Poláček, 2013, s. 173)

V románu se prolínají dvě tematické roviny. V první jsme svědky pátrání po pachateli sériových vražd, v druhé pozorujeme problematický vztah hlavního představitele Vikiho k otci. Právě jeho otec vede vyšetřování dětských vražd. Viki má

vřelý až intimní vztah s přítelem Bartolomějem Piretem, jinak se nepohybuje mezi svými vrstevníky, ale pouze mezi otcovými známými, s nimiž má paradoxně důvěrnější vztah než s vlastním otcem, jenž neplní svou úlohu a se synem komunikuje pouze prostřednictvím zákazů a příkazů. Není se proto čemu divit, když Viki vyhledává společnost někoho jiného. Již dosáhl plnoletosti, ovšem neustále u něj vidíme strach z otcovy autority.

Protagonista románu si před vraždou nasazuje masku staršího muže z prostého důvodu. V knihách Fukse jsou postavy mladých chlapců symbolem čistoty a nevinnosti, proto nepřichází v úvahu, aby vraždil sám za sebe. Musí použít masku „*nečistého dospělého*“ (Kovalčík, 2006, s. 69) Dítě tedy není považováno za toho, kdo páchá zlo. Navíc hrůzný čin Vikiho je následkem špatné výchovy ze strany otce a mladý chlapec byl k vraždě dohnán. Viki a oběť, tedy mladý Jürg, mají něco společného. Oba jejich otcové mají ne příliš vlídný přístup ke svým synům, a Viki tudíž chce ukončit chlapcovo trápení. Opačná scéna se nám nabízí ve chvíli, kdy kriminální rada zavraždí svého syna. Nejprve se Viki stylizoval do role otce, později se nachází opět v roli dítěte, jelikož v jednom kuse obtěžuje otce dotazy.

Jürgovu vraždu autor detailně popisuje, avšak o činnosti Vikiho nenacházíme nejmenší zmínku. Čtenář si vyvodí, že za vraždu je zodpovědná právě hlavní postava, jelikož nemá alibi na dobu vraždy. Už dříve jsme se zmínili o tom, že Viki s největší pravděpodobností požil drogu. Se vši pravděpodobností ji užil proto, aby omámil své smysly, zbavil se nervozity a myšlenek na vraždu. V naději, že čin zamaskuje nejen před otcem, ale i před sebou samým si vezme uklidňující prostředek s písmenem R, evokující čtenáři rohypnol. Mimo vnímání se mění i chlapcův vzhled, bledá tvář a zastřené oči. (Kovalčík, 2006, s. 74-76) „*Pane Raster,*“ řekl Viki, „*vypadám-li divně, má to svůj důvod, abych se vám přiznal, vnímám tak trochu jako v mlze...*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 117)

Během večere na Štědrý den se Viki odhodlá k provokativnímu činu. Nejen že neodevzdal Barrymu zlaté hodinky, které mu otec přikázal vrátit, ale dokonce začne mluvit o Rasterově rozuzlení vraždy papeže Klimenta II. v Bamberku. „*Viki se teď zahleděl na své zlaté hodinky. Zahleděl se a čekal. „Musil je vidět už aspoň desetkrát,*“ řekl si v duchu, „*aspoň stokrát, i když o ně nezavádil zrakem, a musí je vidět i teď. Co to, že mlčí? Co to,*“ řekl si v duchu, „*že mlčí i o rozchodu s Barrym, který nařídil,*



*nebo snad nechce před hosty?“ Příběh kriminálního rady, 1971, s. 151) Čeká otcovo rozčilení nebo jinou reakci a není mu jasné, co se děje, proč otec nijak nereaguje. Během rozhovoru o vraždách dětí pouze naslouchá a tluče mu srdce, jakmile konverzace ustane, přestane mu prudce tlouct srdce. Po ulehnutí do postele si oddychl, že hosté na něm nic nepoznali, nevšimli si jeho bledé tváře, pokryté stínem, ani jeho zastřených očí.*

Po odjezdu Barryho a jeho sestry Gréty na hory Viki ztratil zájem po vypátrání vraha. I přestože přebýval většinu času doma sám, ani ho nenapadlo podívat se do otcových dokumentů, co je v pátrání nového. „...někdy se sám sobě až divil. Divil se, proč to neudělá, a přicházel k podivným závěrům...Ale nemyslil na to. Poskrovnu bral prášky a držel se.“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 156) Barry ho sice varoval, aby vyhledal pomoc, jestliže bere prášky, aby byl v klidu, nicméně Viki rady nedbal. Po návratu Barryho z hor se opět Viki cítí dobře a tvrdí, že prášky na uklidnění téměř nebere. „*Jeho tvář byla teď jasná, klidná, vlídná a jeho šedé oči byly také jasné, klidné...*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 159) Na tabletách je ovšem stále závislý, a jakmile naskytne krizová situace, je nevyhnutelné užití prášků. „*Ale Viki předvídal a tušil, že až pozítří půjde do školy, musí si vzít těch prášků víc.*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 160)

Myšlenky hlavního hrdiny se nejčastěji ubírají k Barrymu. Jeho nepřítomnost nese těžce, v jednom kuse na něj myslí a často se dívá na hodinky, kterými ho jeho nejlepší přítel obdaroval, aniž by potřeboval vědět, kolik právě je hodin. „*Matčiny prášky mi pomohly, kdyby tak byla tušila, že mi jednou budou užitečné... A Barry... Myslí na Barryho a na to, že už ty prášky dlouho brát nebude, a pak v jedné obzvlášť proslulé ulici si rozepnul kožíšek a sňal čapku.*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 168) Viki jedná s přítelem na rovinu, ovšem v souvislosti s prášky nepřizná, že je na nich takřka závislý, jako kdyby se za svou slabost styděl. Ani Barrymu není Viki lhostejný, z hor dokonce přijede o den dřív a hned se spolu sejdou. Od užívání prášků na dva měsíce upustí, ovšem když dorazí do domu nečekaná návštěva, rodiče zavražděného chlapce, znovu prášek požije, ale i přesto při pohledu na ně zneklidní a situace mu je krajně nepříjemná.

Po návratu do školy zajímá jeho spolužáky, zda pokročil v pátrání tří vražd. Neochotně se přiznal, že pátrání vzdal, jelikož je jen malá pravděpodobnost, že by

zrovna on mohl vraha vypátrat. Není zcela jasné, proč se naděje vzdal, když zprvu byl pevně odhodlaný zahanbit otce rozřešením případu a nebyl schopný myslet na nic jiného. Před přáteli odůvodňuje svůj čin tím, že pro dopadení vraha jsou nezbytné různé moderní technologie, že bez nich se pátrání neobejde. Nemáme však ponětí o pravé příčině. I jeho nejlepší přítel mu vyčítá, že s pátráním skončil, ale Viki rozhodnutí nezmění a je stále přesvědčen, že by nedospěl k jasnému závěru. Po vrahovi dětí je vypsána odměna, jenže ani po měsíci se nedaří vypátrat člověka, jenž je za zlo zodpovědný.

Začátkem března, tedy tři měsíce po vraždě, vidíme určitou změnu v chování hlavního protagonisty. Necítí se tolik napjatý, jelikož se domnívá, že otec nakonec svolí k cestě do Turecka, a o otci se vyjadřuje o poznání lépe a zmínky o něm neprovází nepříjemné pocity jako dříve. „*Ale řekni mi,“ Bary vlídně zakroutil hlavou, „proč tam chceš zůstat a už se sem nevracet? Proč, když je u vás klid, otec se změnil, jak říkáš...“* (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 185) Tvrdí, že ho situace u nich doma i vrah přestali zajímat, pouze se těší na cestu a plánuje, co všechno si zabalí. „*Barry rozložil na stole mapu a Vikiho oči zazářily. Bylo mu, jako by hleděl na nejkrásnější kartu svého osudu.*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 184) Při plánování se zmíní Barrymu o jeho nápadu zůstat v Turecku navždy, jelikož potřebuje z domova odejít.

Otec povolí cestu do Turecka, ale pod jednou podmínkou, Viki se nesmí nechat vydržovat a vše si bude hradit sám, pokud to nebude vyloženě pozvání. Vikiho radostnou reakci však doprovází jízlivý a poněkud mylný výklad výše zmíněné podmínky. „*Žárlí. Nesnese, aby měl přítele, jako je Barry, a dostával od něho dary, protože sám asi nikdy nikoho neměl a od nikoho nic nedostal. Ted' nechce připustit alespoň to, aby za něho platil pan podnikatel.*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 199) Averze vůči otci už je na takové úrovni, že není schopen poděkovat a zařídít se podle jeho požadavku. Na otcově svolení už mu totiž ani v nejmenším nezáleží, je pevně rozhodnut odjet a domů se už nevrátit a je si vědom toho, že otec nic nezmuže. Proto si nedělá těžkou hlavu, jakmile otec povolí pobyt v Turecku po dobu jednoho měsíce. „*Věděl, že pojede aspoň na šest neděl, jak si to s Barrym vypočetli, a co on říká, je úplně jedno.*“ Otec se pokouší jednat laskavě a vlídně, nicméně na Vikiho to neudělá žádný dojem a vůči otci zaujímá pořád stejně nepřátelské stanovisko.

Překvapením se pro hrdinu stává otcova nabídka jet společně s ním zatknout vraha. Takový tlak nezvládne, aniž by si nevzal prášek na uklidnění. Stejně jako jeho předchozí povolení a následně podmínku si i tento čin vykládá s určitou skepsí. „*Ale stejně, co to je, co to jen je, že mě zve. Abych byl při zatčení, abych viděl, že přece jen vyhrál, zvítězil, neodstoupil...Brikcius mu pláchne třeba v poslední chvíli.*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 203) Vzhledem k jeho nevýslovné touze vypátrat vraha by se měl spíše radovat, nicméně otcovi úspěch nepřeje a byl by raději, kdyby se zatčení nezdařilo a otec selhal. „*Může mu pláchnout, to by byla rána...*“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 203) Viki musel slíbit mlčenlivost, nemohl s nikým promluvit, než bude pachatel dopaden. Chtěl alespoň Barrymu oznámit, že zákaz cesty je zrušen, nicméně to by musel otce požádat o svolení zatelefonovat, a to pro něj nepřicházelo v úvahu.

Viki Heumann evidentně pochází z poměrně dobře situované rodiny, v domě slouží komorník a služebná. Cítí se být ostrčený a osamělý, matka mu umřela v dětství, bratr žije mimo domov a s otcem nemá vřelý vztah. Sebemenší zmínka a vzpomínka na otce v něm vyvolává nepříjemné pocity, jeho jasné šedé oči se vždy zalesknou, ovšem zpočátku není jasné, z jaké příčiny se to děje a co znamená to zalesknutí. Jakmile otce o otcí vypráví, užívá pouze neosobní třetí osoby jednotného čísla. Krom myšlenky na otce a na cestu s Bartolomějem do Smyrny a Istanbulu se mu neustále vkrádá do hlavy i myšlenka na sériového vraha dvou dětí. Z Vikiho poznámky vyplývá, že otec neměl ani se svou ženou nijak vřelý vztah: „*zbraním on rozuměl dokonce líp než matce a vlastním dětem.*“ (Fuks, Příběh kriminálního rady, 1975, s. 37) Vikiho prioritou, jak se zdá, je vyvolat pozdvižení a je pro něj hlavní, aby otec neměl úspěch při řešení případu, proto u něj zaznamenáme zájem o vyřešení případu, jelikož by byla senzace, kdyby případ vyřešil on, nikoli jeho otec.

Otec je přísný, nekompromisní, chladný, nepřístupný, panovačný a zdá se být krutý. Těžko říci, zda hlavnímu hrdinovi tyto vlastnosti imponují, nebo jsou to rysy osobnosti, kvůli kterým je vztah mezi nimi chladný. Ať tak či onak, Viki se neodvažuje, tedy alespoň zpočátku, otcí odmítnout, odporovat nebo snad neuposlechnout jeho pokyny. „*Za prvé vstaneš, když s tebou mluvím,*“ řekl pomalu, jako by vážil každou hlásku, a v jeho tváři a očích se stále nehnul sval a nezakmitl záblesk světla a Viki se zvedl z gauče, dal bosé nohy na zem a stoupl si. „*Za druhé,*“ řekl kriminální rada ted' o poznání rychleji, „*co se to tu válí za boty!*“ Viki se pohnul a šel k botám,

kteřé ležely na koberci. „Za třetí,“ řekl kriminální rada a otočil se k nízké skřínce, „co tenhle stromek! Kdes ho uřízl! Ať ho tu už nevidím!“ Viki šel ke skřínce, vzal stromek a opět vyšel do haly. (Fuks, Příběh kriminálního rady, 1971, s. 61-62) Špatně mezi sebou komunikují, což je podle hrdiny zapříčiněno především otcem. „Vždyť ses mě na to nikdy neptal. Copak jsem ti vůbec někdy mohl něco vyprávět?“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 210)

Pokud je ve společnosti svých přátel Barryho a Gréty, chová se vesele, komunikuje s oběma bez sebemenších problémů, usmívá se, pozoruje detaily a cítí se být šťastný. Komorník přímo říká, že když se Viki nachází v přítomnosti Barryho, je „v úplně jiném světě.“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 72) Pookřívá, zdá se být veselejší a klidnější v jeho přítomnosti. Je to určitá paralela k povídce o mladém a starším chlapci, která je v knize zmíněna. Vše se změní, jakmile je v přítomnosti otce, stává se podrážděným, odsekává, na tváři není ani náznak úsměvu, pociťuje tíseň, bázeň, nepříjemné pocity. Otec nepřipouští žádný vztah, žárlí, že mu Barry odvádí syna, i proto zakazuje cestu do Istanbulu a Smyrny. Vikiho z častých hádek bolí hlava, usilovně přemýšlí, jak by se zbavil dohledu otce, zda odstěhováním nebo se nechá od otce vyhodit z domu. Otcovu přítomnost nesnese a díky komorníkově radě si uvědomuje, že otec s ním zmůže pramálo. Při výstřelu z pistole by čtenář nejspíše očekával, že mladý chlapec znervózní, Vikiho „tvář byla klidná jako hladina ranního jezírka.“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 78) Během výstřelu přemýšlí nad tím, jak by vraha dopadl a projevuje se u něj snad až chorobná touha vypátrat ho. Nejspíš jen aby znemožnil svého otce a vyvolal rozruch tím, že ho dopadl právě on nikoli otec.

Zajímavé je, že hrdina se cítí v bezpečí téměř v jakékoli přítomnosti, vyjma vlastního otce. „Tváří v tvář Bernardu Rasterovi, tomu gorilímu zjevu, který často pil, se cítil bezpečný. Podobný pocit míval Viki i v přítomnosti plukovníka Seibta, komorníka a hospodyně, ale u Bernarda Rastera to byl nejlepší.“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 117) Chová k němu tolik důvěry, že si postěžuje na otcovy zákazy a na plán své vzpoury, kterou chystá po příliš krutém zákazu stýkání se s Barrym. Hrdina už nedokáže myslet na nic jiného a netrpělivě plánuje odjezd do Turecka, aniž by věděl, jak se tam bude žít. Přijde mu zbytečné čekat, nejraději by odcestoval ihned po Novém roce. Odhodlanost a zoufalost ho žene kupředu „Jsem přece plnoletý, mám pravoplatný pas, budu mít řádné vízum, nemůže se mnou hnout.

*Nemůže mě dát zadržet a přitáhnout zpátky. Nemůže na mě sáhnout, i kdyby zburcoval celej Interpol.“ „Vidíte, musím pryč. Už to dlouho nevydržím.“ (Příběh kriminálního rady, 1971, s. 119)*

Silné antipatie k otci možná přerůstají až v nenávist. Přátelí se s Rasterem, otcovým bývalým přítelem, a nemůže se dočkat, až předhodí otci Rasterův objev olova v kosti Klimenta II., čímž vyřešil případ starý tisíc let. Právě tato událost zapříčinila, že se spolu dva staří přátelé nebaví a Viki se chystá s potěšením to otcovi připomenout. Viki je při komunikaci s otcem skoupý na slovo, situace se mění ve chvíli, kdy společně čekají na kraji lesa na vraha, to zahlcuje otce neustálými dotazy. Ani v tak napjaté situaci nepřestává myslet na Barryho a na společnou cestu. Na přítele vzpomíná i v okamžiku, kdy otec zmáčkne spoušť pistole a vlastního syna zastřelí. Hrdina si během rozhovoru uvědomuje otcovu zachmuřenost a vážnost, ale vzhledem k tomu, že uvažuje pouze nad přítelem, nepřikládá tomu patřičný význam a nezajímá ho příčina.

Po předchozím vylíčení knihy *Variace pro temnou strunu* se nabízí srovnání obou hlavních chlapeckých postav. Viki je o několik let starší než gymnaziální student Michal, tudíž není tak závislý na rodině. Je schopen odvážnějších činů, zatímco Michal si nedovolí se vzbouřit, pouze se ještě více zatvrdí vůči otci. S tím souvisí i úcta a respektování zákazů. Oba mají od svých otců zákaz vstupu do pracovny, jelikož se zde shromažďují důležité pracovní údaje. Michal prvně poruší tento zákaz, vstoupí do pracovny, namátkou si otevře knihu a znamená to pro něj vrchol revolty. Viki nejen že místnost pravidelně navštěvuje, dokonce si pročítá otcovy zprávy z policejního vyšetřování. Kromě rozdílů si však můžeme všimnout několika podobností. Otcové obou hlavních hrdinů kvůli své práci zanedbávají rodičovské povinnosti a synům ukazují pouze svou nevlídnou a chladnou tvář, což se změní až v závěrech knih.

Výplodem Michalovy fantazie se stane upír. Okolnímu světu se Michal nesvěří se svým preludem, což je nejspíše důsledkem otcovy poněkud bezcitné výchovy, „*kteřá každý chlapcův citový záchvěv chtěla umlčet.*“ (Kovalčík, 2006, s. 33) (Gilk, 2013, s. 118-120) Upír se zjevuje ve chvílích otcovy nepřítomnosti, „*je totiž jakousi otcovou zástupnou inkarnací.*“ (Kovalčík, 2006, s. 33) Masku upíra však Michal neužívá jen v souvislosti s otcem, ale i s mnoha jinými postavami objevujícími se v bytě nebo mimo něj. Svou představu promítá dokonce do žebráka i správce Hrona, u něhož

se spíše jedná o sexuální touhu po služebné, to ale Michal nemůže vytušit vzhledem k jeho věku. Čtenář si nejspíš uvědomí jistou podobnost s Monem, tedy stínem z románu *Pan Theodor Mundstock*. „*Oba se zjevují ve chvílích krize duševního stavu protagonistů a jsou jejich preludy. Je v nich nakumulována jejich veškerá nejistota a strach. Jsou spojeni s atmosférou válečné, respektive předválečné doby. Zmizí ve chvíli, kdy protagonisté nabudou psychické rovnováhy.*“ (Kovalčík, 2006, s. 36)

#### 4. 5. 3. Nebožtíci na bále

*Nebožtíci na bále* (1972) patří do žánru historické prózy. Nabízí se rovněž interpretovat toto dílo jako malou humoresku.<sup>27</sup> Všechny postavy si uvědomují jednak nezastavitelnost technického pokroku, jednak s tím související změnu společenského řádu. „*Novelu můžeme charakterizovat jako absurdní příběh záměn mrtvých za živé a živých za mrtvé či jako opakovanou hru s „nebožtíky“, tedy domněle mrtvými muži téhož příjmení.*“ (Gilk, 2013, s. 133) Úsměvné zmatky primáře městské nemocnice způsobují závažný zásah do života lidí, a to pacientů, mylně považovaných za mrtvé, rodinných příslušníků či sousedů, domnívajících se při zjevení „nebožtíka“, že vidí ducha.

Kritik Bohuslav Hoffmann ve svém článku *Český postmoderní román* upozorňuje na vícevrstevnatost novely. „*Lze se bavit fraškovitými legráčkami, lze se přenést k době I. světové války, anebo můžeme vnést do otevřeného prostoru díla jinou dějinnou zkušenost, totiž tu, kterou autor právě prožil a v níž své dílo napsal.*“ (Kovalčík, 2006, s. 140) Všechny postavy v novele zaměstnávají každodenní starosti a povinnosti, tudíž jejich pozornost je odváděna od těch podstatných věcí. „*Lidé jsou oslepováni a za jejich zády se chystá válka.*“ (Kovalčík, 2006, s. 142) V nemocnici vládne chaos, z pacientů se stávají pouhá jména, dochází pravidelně k záměnám lidí a lékař pacienty manipuluje. Doktor a tajný rada Brebée ve většině případů s úsměvem přejdou svůj omyl a nezapomenou se pochlubit svými úspěchy.

V rychlém sledu se střídají různá prostředí, ovšem všechny postavy se setkají na Anenském bále u karbanického stolu a zjišťují i přítomnost tří „nebožtíků“. Původcem komplikovaných příhod je paradoxně primář městské nemocnice, tajný rada Brabée, jehož léčebné postupy spíše pacientovi způsobí újmu, než aby zlepšily jeho

---

<sup>27</sup> Pozn.: Krátká vtipná povídka. Pro výklad termínu jsem užila Slovník cizích slov pro nové století (Linhart, 2007, s. 153)

zdravotní stav. „*Vyvolává-li komický efekt většinou již titul humoresky, pak název Nebožtíci na bále anticipuje černý humor, případně grotesknost, které příběh dostatečně naplňuje.*“ (Gilk, 2013, s. 135) Neměli bychom jako nebožtíky chápat pouze tři údajně zesnulé, „*ale celou tehdejší společnost, jejíž spokojený až zápečnický život uznávající přesně danou společenskou a majetkovou hierarchii bude o den později pohřben vyhlášením první světové války.*“ (Gilk, 2013, s. 136)

Hra měla v díle i v životě Fukse nezastupitelné místo a v souvislosti s novelou je potřeba zmínit, že si pohrál i s žánrem humoresky. Autor překročil pravidla udávající překvapivou pointu, smírné řešení konfliktních situací a střetnutí každodennosti a neobvyklosti. Vyostření přichází díky časové shodě Anenského bálu a začátku první světové války. Znenadání dochází ke střetu mezi bezstarostným životem a zásahem historických událostí, „*groteska metamorfuje do tragédie*“. (Gilk, 2013, s. 137) Tentokrát skutečně přichází smrt. Místo smírného řešení konfliktních situací se protagonisté setkávají s nepříjemnou realitou. (Gilk, 2013, s. 134-138)

Díky záměně dvou osob Jindřicha a Jana se stejným příjmením Brázda vzniká chaos. Jana Brázdu prohlásili za mrtvého, zatímco Jindřich Brázda se měl navrátit k rodině. Jan je po stížnosti na komisařství odveden do ústavu pro choromyslné a známí, kteří ho spatřili zažili šok. „*Vešel do domu, ale co vzápětí spatřil, ho dost udivilo. Správcová stála v půli schodů do sklepa s kýblem smetí, a když ji vesele pozdravil, jak se zdraví lidé, co se dlouho neviděli, místo aby vykřikla údivem, vykřikla jakousi hrůzou a zachytila se zdi.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 13-14) Podobná reakce nastane u pana Mínka, jenž se zřítíl ze schodů a u slečny Kesselreiberové, která omdlí. Jindřicha zatím hledají jeho příbuzní a strachují se o něj, jelikož jim bylo řečeno, že byl propuštěn z nemocnice a oni nemají ponětí, kde se nachází. Že umřel známí netuší a prohlašují ho za pohřešovaného.

Primář, tajný rada Brabée užívá jako primární léčebné metody pouštění žilou nebo živočišné uhlí a neláme si hlavu, zda to u pacienta pomůže či nikoli. Uvědomí si záměnu dvou osob a ihned to hlásí ostatním lékařům, jeden z nich odpoví: „*Tak se snad moc nestalo.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 32), ovšem primáře to zprvu vyděsí. Po pár minutách už předcítá ze svých oblíbených Humoristických listů a stará se o aloe a stará kamna. Ještě nepochopitelnější reakci předvede komisař z komisařství v Bolzance, kam přijde žádat o pomoc údajně již zemřelý Jan Brázda. Komisař se ani v nejmenším

nepokouší mu pomoci a případ vyřešit, ale dostat ho do blázince, o čemž svědčí i jeho pozdější výrok: „*Musíte ho v tom ještě utvrzovat, ať je to hovadina sebevětší, třeba že je arcikníže Karel a že k vám přijel z Hofburku. Z toho ho musí dostat tam...*“ zasmál se a myslil ústav pro duševně choré, „*váš úkol není dostat ho u bludů, ale dostat ho do ústavu.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 42)

Pokynem komisaře se řídili jeho podřízení a kvůli svému příkazu skončil v blázinci i on. Podřízení se naivně domnívali, že by je měl pochválit, že přesně uposlechli a nechali ho zavřít do blázince, jelikož vykazoval známky pomatení mysli. Netušili, že se choval jako smyslů zbavený, poněvadž se dozvěděl o pravdomluvnosti Brázdy a do ústavu ho poslal mylně. Jeho reakce sice není adekvátní, začne si trhat vlasy, udeří naslouchátkem o stůl a nekontrolovatelně křičí, ovšem alespoň má výčitky svědomí a uvědomuje si vážnost situace.

Tajný rady Brabée společně se sestrou Marií Valentinou se přijdou pokorně omluvit rodině zesnulého Jindřicha Brázdy. Díky komunikačním schopnostem se jim podaří přesvědčit pozůstalé, že to není chyba nemocnice, nýbrž došlo k záměně kvůli podobnosti křestních jmen, na což poukazuje i poznámka Aničky Brázdové, tedy vnučky Jindřicha Brázdy: „*Ale v té nemocnici za tohle neštěstí vlastně také nemohou,*“ *podotkla omluvně, „vždyť je to nemocnice dobrá. Všechno zavinila ta jejich jména.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 66) Zpočátku je rada Brabée pobledlý, uznává chybu, přesvědčuje pozůstalé, že bojovali do poslední minuty o život, avšak postupem času se začne opět zajímat o své aloe „*Vzpomínali na nebožtíka muže, otce a dědečka a pak přešli na květiny. „Mám v nemocnici za oknem aloe,*“ *povzdechl primář, tajný rada, „zdá se, že mi žloutnou. Není to tím, že jsou celý den na tom žhavém červenovém slunci, pane Brázda?*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 62-63) a o něco déle už není znatelná žádná lítost nad omylem. „*My tu hrůzu zavinili,*“ *řekl vesele, „my vám v tom musíme pomoci.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 63)

Baron Tettenborn z ministerstva a plukovník prvního husarského regimentu Cly přijdou do ústavu na kontrolu, ovšem až po vyřešení předchozího zmatku a propuštění komisaře a Brázdy. Než se dostanou ke slovu, promluví primář Brabée a začne vychvalovat prostředí i úspěchy nemocnice „*Je řádně vedena a její léčebné úspěchy jsou značné. Léčí se u nás pánové z nejvyšších úřadů zemských, z místodržitelství, také pan purkmistr. Je tu též všude čisto, jak v každé řádné nemocnici to má být,*



*a lékaři a ostatní personál jsou svědomití lidé.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 72) Nenápadně se pokouší omluvit záměnu, odůvodňuje to tím, že při takovém množství lidí je pochopitelné, že k proměně *„živého za nebožtíka či naopak“* (Nebožtíci na bále, 1972, s. 73) může dojít, nicméně ani jeden z nich netuší, proč to říká, jelikož se zajímají o rozsah a obsah nemocnice. Primář se pokouší předejít nepříjemnostem, a proto se chopí vždy iniciativy on, než začne mluvit někdo jiný.

Josef Brázda vypomáhá v pekařství Františka Koberweina, kam přijdou se zakázkou poručík Heurteur a proviantní Stábl. Josef Brázda se schází s Aničkou Brázdovou a zřejmě k ní chová vřelé city, neboť se snaží ji rozveselit, potěšit a ukonejšit v souvislosti s pohřbem jejího dědečka: *„Vskutku na to nemyslete,“ řekl Pepík Aničce cestou směrem k Hradební, „netrapte se. Vašeho dědečka převezeme do vašeho hrobu, bude nový pohřeb a všechno se spraví.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 87) Josef je starostlivý, zdvořilý, slušně vychovaný (nejde Aničku doprovodit až před domovní vchod) a nezáleží mu na penězích, jelikož si hodlá vybrat za svou ženu Aničku, jež má upřímně rád, i když není tak bohatá jako lokajských dcera Pepička, kterou se mu snaží vnutit matka. Zároveň si uvědomuje technický pokrok a předpovídá značný posun. *„Jednou, za pár let, uvidíme, bude na světě tolik aut a motocyklů, že budou ulice měst plné.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 86) *„Za takových třicet padesát let budou vlaky jezdit rychlostí až dvě stě kilometrů za hodinu...“* (Nebožtíci na bále, 1972, s. 86) *„Jednou přijde doba, že nebude petrolejek ani v jedné domácnosti, jen samé elektrické světlo.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 140) *„Jednou budou vynálezy, o kterých se nám ani nesní. Třeba sluchátka na způsob dnešních telefonů, která si dáš na uši a budeš poslouchat přednášky a hudbu, nebo budou biografy, kde herci na plátně budou mluvit jako živí lidé.*“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 145)

Ze všech výše uvedených postav považujeme tajného radu Johanna Brabého za postavu hlavní. Pokrytecký, zmatený člověk, jenž si neumí zjednat pořádek a svou chybu není schopen uznat. Domnívá se, že vše řeší správně a své chování si dovede zdůvodnit. Jeho záměrem je přesvědčit ostatní, většinou výše postavené, že v nemocnici je vše v nejlepším pořádku a personál odvádí svou práci výborně. *„My tady, pánové...“ primář se rozhlédl pokojem a utkvěl zrakem na pánu s licousy a cvikrem, „my tady musíme být přesný. My jsme nemocnice,“ řekl hodně nahlas, „a ne nějaká sázková kancelář. Nějaký omyly si my dovolit nemůžem.“ „Ale když mě, pane tajný rado, škrábe*

v kyčli,“ řekl pan Leyritz. „Sestřičko,“ řekl primář, „dejte mu nosní kapky.“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 97-98) V nemocnici vládne chaos a sám primář si není jist, kdo vlastně je živ nebo kdo se léčí s jakou nemocí. „Pane primáři, já vám to chtěl říct už dávno. Já tu nejsem na operaci žaludku, já si vyvrk nohu.“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 98) Primář není s to po sobě přečíst vlastní poznámky, snaží se zakrýt nedorozumění a jeho prapodivné léčivé metody se neshodují s tím, co by pacientům mělo být naordinováno. „Má zánět hrtanu a dostává uhlí s permoniky.“ „Spálenina v boku,“ řekl primář hlasitě, „dostává láhev lněného oleje a láhev vápenné vody, obojí promícháno dohromady důkladným třepáním.“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 101)

Při návštěvě revizora se primář dušuje, že k záměně živého za mrtvého dojít nemůže, ovšem vzápětí si protirečí, jelikož si uvědomí omyl a domlouvá se se sestřičkou, koho poslat za rodinou Brázdových, aby oznámil, že dědeček je stále naživu. Své zavinění se snaží omluvit pouhým nedorozuměním a vážnost situace si neuvědomuje, dokonce se při pomýšlení, že půjdou „pozůstalým“ oznámit radostnou zprávu vesele a spokojeně usmívá. Před revizorem ze sebe dělá skromného člověka, jenž nemůže objektivně komentovat úspěchy nemocnice. U revizora si vyjedná kamna, i když je venku dosti teplé počasí, a hnedle přemýšlí nad dalšími věcmi, díky kterým by vylepšil vzhled a chod nemocnice, absolutně se nezajímá o úsudek a posudek revizora nejen na nemocnici, ale také na svoji osobu. „Na chodbách budeme mít elektriku a nové lavice, natřou nám okna a dveře, na inspekční pokoje dáme koberec a nad bránu nad vchod bysme se měli vymyslet... ozdobu.“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 109)

Primáře Brabého můžeme považovat za doktora naprosto neschopného. Revizor mu popíše svého „na smrt nemocného“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 109) synovce, nicméně dostaví se naprosto zdravý, spokojený, dobře urostlý chlapec. Brabée nic nepozná a plánuje, dokdy se bude chlapec zotavovat. Další zmýlení, které pouze potvrdí, že nejde o nijak pečlivého doktora, nastane právě při návštěvě revizora. Ten si stěžuje na sluch, tudíž mu primář Brabée naordinuje kapky do ucha s obrázkem gramofonu, po odchodu si však sestra uvědomí, že zmíněné kapky jsou na promazání gramofonu, primář situaci přejde s úsměvem a vtipným komentářem. Z návštěvy revizora si nedělá těžkou hlavu, dokonce mu nalije několikrát koňak, avšak vzápětí

vysvětluje, proč mu nenabídl kávu. Pan revizor by se totiž mohl domnívat, že primář ho chce podplácet.

Na Anenském bále se sejdou všechny postavy, včetně pana primáře, tajného rady, jenž si nezapomněl připnout všechny své řády na prsa. Vedl dlouhou řeč o tom nedorozumění a obvinil z něj vrátného, listonoše a rotného-proviantního, sebe nezmínil, ba dokonce všem přítomným bylo primáře líto, jelikož měl kvůli nim problémy. Vyřešenou situaci a jím zaviněný omyl obrací ve svůj prospěch a znovu udělá nemocnici dobré jméno, když zmíní, že Jan a Jindřich Brázdovi byli i ve svém pokročilém věku vyléčeni právě u nich. Téměř v samém závěru knihy se dozvídáme, že i domnělý zesnulý stoletý pan Špaček se „v městské nemocnici primáře, tajného rady vyléčil a uzdravil.“ (Nebožtíci na bále, 1972, s. 144) Místo toho, aby všichni byli pobouřeni chaosem, který vládne v nemocnici, dostává se primářovi, tajnému radovi obdivu a úcty. Dostane i nový řád, jelikož synovec revizora je stále léčen v nemocnici a primář prohlašuje, jak se má dobře na léčení.

## **4. 6. Tvorba v 80. letech 20. století**

Pronásledování spisovatelů se v průběhu osmdesátých let postupně poněkud utlumilo.

U umělců převažovaly pocity rozčarování, prázdnoty a ironického vztahu ke světu. Do státních nakladatelství se v závěru osmdesátých let mohli vrátit někteří spisovatelé ze samizdatu i exilu a jejich díla začala být připravována k vydání. Někteří autoři, především prozaici jako Vladimír Páral nebo Ladislav Fuks, se pokoušeli o návraty ke své starší poetice. Uvolňování v literatuře ale postupovalo pomaleji než u jiných druhů umění. Ke konci osmdesátých let docházelo ke sbližování literatury oficiální a neoficiální. Po „sametové revoluci“ 1989 se proměnila situace nejen v umění, ale nastaly i politické, společenské a ekonomické změny. Zmizely politické zásahy do tvorby, cenzura, státní kontrola a posluhovači režimu opouštěli svá místa v nakladatelstvích i na ministerstvu kultury. (Lehár, 1998, s. 848-922)

### **4. 6. 1. Obraz Martina Blaskowitze**

V románu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980) se Fuks vrací k tematice válečného období a ke svým vlastním zážitkům. V rozhovoru z roku 1980 uvádí: „*Je to příběh dosti ojedinělý a svým způsobem zvláštní a nic takového dosud zpracováno nebylo. Příběh vrcholí nepředstavitelným náletem, který se odehrál v Německu 14. února 1945.*

*Je to veskrze realistické a onen strašlivý nálet zažil někdo, kdo v této novele také od začátku vystupuje.*“<sup>28</sup> (Poláček, 2013, s. 190) Jedná se o realistický příběh aranžovaný jako divadelní představení. Fuks jméno Michal užíval v dílech nesoucích výrazné autobiografické znaky. Román psal tři roky a z plánovaného rozsahu tisíc šest set stran musel slevit, jelikož by nemohl vyjít v jednom svazku. (Poláček, 2013, s. 190-192)

Přátelství mezi pěticí chlapců zneprátelených národů je narušeno po zatčení otce jednoho z českých chlapců. Michal s Martinem si sice slíbili věrnost, ale o platnosti slibu pochybují, jelikož Martin musel přísahat bezmeznou poslušnost vůdci. Během války si Michal s Martinem přestanou posílat dopisy. Michal se mylně domnívá, že je to vlivem poválečných poměrů a životními okolnostmi, avšak po osmi letech, kdy navštíví Německo, se na jedné protiválečné expozici mladých umělců dozvídá o Martinově smrti při útoku na Drážďany. Neustál kvůli své klaustrofobii neustálé ukrývání ve sklepech před nálety a uprchl do parku, kde se stal snadnou obětí. Nebýt strachu z ukrývání, mohl žít, jelikož jejich dům byl jeden z mála, které nebyly tehdy zasaženy. Na konci příběhu se ukazuje, jak věrný byl Martin přítel. Michala měl nade vše rád a na konec války se těšil především proto, že se budou moci znovu setkat.

Svůj vlastní příběh nabízí Michal k sepsání Potockému, o němž se vyjadřuje jako o „lumpovi“ či „lotrovi“. U hlavního protagonisty zaznamenáme nejen převahu morální, která plyne z hrdinova vykání, aby si udržel odstup, zatímco Potocký tyká, nýbrž i intelektuální, o čemž svědčí i nemístné a většinou scestné a nedůležité dotazy Potockého či naprosté mlčení ve chvílích, kdy by se měl dotazovat. Zaznamenáme několikero náznaků o blížící se smrti Potockého. Na blížící se setkání si připraví Michal nástroje. Na prvním místě je uvedena pistole. Vezmeme-li v potaz Michalovo konstatování, *„že do půlnoci musí být s Potockým vše skončeno, několikrát je řeč o vraždě a jednou Michal dokonce uvažuje o tom, jestli je pro lotra lepší smrt bolestná či bezbolestná, při jídle zase pomyslí na to, že jde o jeho „poslední večeři“.*“ (Gilk, 2013, s. 200-201)

Záměrně vypráví svůj příběh, ve kterém vyzdvihuje základní lidské hodnoty jako přátelství, právě kolaborantu Potockému, aby u něj vyvolal špatné svědomí.

---

<sup>28</sup> Ladislav Fuks: Mezi realitou a světem snů. Rozmlouvala Olga Hrivňáková. Práce 36, 1980, č. 153, 1. 7., s. 6.

Od začátku třetí kapitoly však Potockého vnímá jinak. Ten se zdá být rozrušen a ukáže i určitou sečtělost a literární talent. Dokonce odhalí i Michalův záměr ukázat mu, že není kvalitním autorem, což o sobě on sám ví. Změna je viditelná také v případě, kdy Potocký připouští, že nikdy neměl opravdového přítele, a Michal k němu po tomto přiznání pocítuje náklonost. „*Vyvstává závažná etická otázka, „kdo a proč je skutečnou obětí, kdo a kdy má právo soudit minulost a lidské úlohy v ní“.*“<sup>29</sup> (Gilk, 2013, s. 204) Čtenář stejně jako hlavní protagonista bude vnímat určitý rozpor mezi skutečnou lidskou povahou a tím, jaká se zdá být druhému. Fuksovým záměrem bylo ukázat, jak těžké je hodnotit druhého člověka objektivně. Na místě je otázka, zda se nejedná v tomto díle o jistou Fuksovu sebereflexi vzhledem k jeho spolupráci s normalizačním režimem. (Gilk, 2013, s. 201-205)

Na portrétu zmíněném v názvu knihy je zachyceno torzo mladého chlapce. Odstřižené válečné pozadí autor záměrně nezmiňuje, aby nedošlo k odhalení pointy příběhu a čtenář se tak soustředil pouze na ztuhlou, strnulou tvář. Portrét je obrazem duše. „*V tváři se obráží běs války a deformuje ji v ambivalentní masku: Hezká jemná tvář chlapce byla zděšena, avšak mírně. Zato v hlubokých očích a u mírně pootevřených rtů se zračila hrůza strašlivá.*“<sup>30</sup> (Kovalčík, 2006, s. 80) Tvář naznačuje proměněné nitro postavy a odkazuje k hrůzám druhé světové války.

Hlavní protagonista si již od počátku evidentně neváží spisovatele Potockého. Jednak hodnotí záporně jeho literární pokusy, jednak způsob vyjadřování, zážitky, ze kterých nejspíše vycházel při psaní svých knih, ale podceňuje i jeho intelekt: „*A napadlo mě: „Ta jména si za chvíli popletete. Musím mu to líčit trochu po lopatě, Adi jako v nějaké primitivní synopsi, aby to nesplet aspoň na začátku...“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 16) Do očí ale spisovateli nic neřekne a jedná s ním s úctou. Když mu ukazuje vzácné obrazy uvnitř chaty, působí to jako kdyby se chtěl vytahovat. Na otázku, proč si vybral někoho jiného k sepsání svých pamětí odvětí, že bohužel nenachází rozvahu, ani odvahu.

Příběh začíná rokem 1938 na podzim po záboru Sudet Adolfem Hitlerem. Dozvídáme se o partě pěti patnáctiletých chlapců. Vypravěč příběhu, tedy hlavní

---

<sup>29</sup> Vladimír Novotný: Ladislav Fuks, *Obraz Martina Blaskowitze*. *Květy* 30, 1980, č. 42, s. 41.

<sup>30</sup> *Obraz Martina Blaskowitze*, cit. d., s. 10.

postava, vždy odvypráví část příběhu a posléze v mysli komentuje chování a doplňovací otázky spisovatele Potockého, snaží se předvídat jeho dotazy a vyřknuté otázky komentuje téměř výhradně s opovržením. „*A v duchu jsem si myslil: „Pokud bys to nesplet. Pokud by sis to vůbec pamatoval. Hlavně, pokud bys byl schopen tyto suché údaje doložit dějem a vdechnout jim život, lotře.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 18) „*Zde by mě býval měl přerušit, kdyby byl býval chytrý.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 20) Pokud vypravěč čeká dotaz, většinou se žádný nedostaví, ovšem hodlá-li vyprávět, přeruší ho Potocký. Vypravěč sice několikrát upozorní Potockého, že psychologii a povahu postav si bude muset sám domyslet, ale vzhledem k jeho inteligenci přeci jen začne sám popisovat charakter jeho přátel, jelikož mu nedůvěřuje, že by správně vyvodil, jací byli. O Potockém nemá nejlepší mínění, ale dokáže svůj úsudek skrýt: „*A já se teď musil trochu zapřít, neboť mi opět bylo jaksi špatně. Z něho, z lotra, ale nedal jsem to na sobě znát.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 25)

Místy je vůči jeho posluchači jízlivý a snaží se mu naznačit, jaká by měla být jeho reakce: „*Kdo má trochu psychologických znalostí,“ řekl jsem suše, „může se zeptat, jak k této vlastnosti přišel.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 25) Snaží se mu předsouvat pár historických fakt ohledně okupace, aby vynikla tragičnost námětu, ale je si vědom, že musí být obezřetný a opatrný, vlastně hraje určitou psychologickou hru. Nechce explicitně vyjádřit své názory a záměr: „*Musím mu to však připomenout jen tak literárně, jen jako pozadí a ne víc, protože jinak bych ho mohl předčasně zastrašit. Vyvolat v něm podezření, že mířím ještě jinam než na ten literární námět.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 30) Vlastně s ním hraje hru. Radí mu, na co se má zaměřit, co do knihy uvést, snaží se mu napovídat, jak o čem napsat nebo co nezmiňovat. Obává se, že při jeho chabém úsudku a nízkém rozumovém intelektu nebude schopen se dovtípit, co chce vlastně vypravěč sdělit. „*Zde ten hlupák nechápal. Tohle bylo na něho složité. Avšak mohla to být i má vina, že jsem mu ne dosti názorně naznačil jisté souvislosti.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 39) „*Je to hlupák, který nikdy můj námět nezpracuje,“ myslil jsem si v duchu, „avšak znovu mu ještě naznačím, jak si má autor počínat.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s.42) Potockého v jednom kuse podceňuje, nedůvěřuje jeho úsudku, nedokáže odhadnout jeho reakci a je přesvědčen o tom, že Potocký není schopen si spojit souvislosti a vystihnout v knize to podstatné, proto vzápětí vše upřesňuje.

Po Potockém požaduje, aby své vyprávění zaměřil na Martina a Romualda, na jejich psychologii. Zvláště o Martinovi vypráví hlavní protagonista se zaujetím a láskyplně. Popisuje podrobně události, které spolu všichni kluci z party zažili, více se zaměřuje právě na chování Romualda a ještě o něco více Martina. Je znatelný kontrastní postoj na jedné straně k Martinovi, jehož měl rád a dokázal si ho vážit, na straně druhé k Potockému, k němuž chová nevraživost, snad i opovržení a touží se mu pomstít. *„Jen strážlivý Potocký mohl být po zásluze trestán. Každý sebemenší útlum jeho vědomí alkoholem znamenal jeho vysmeknutí z trestu.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 48-49) Domnívá se, že Potocký není hoden poslouchat a převyprávět jeho vlastní příběh, není tou povolanou osobou, která by námět a hlavní myšlenku zpracovala zodpovědně. *„Nemůže být dobrý autor, kdo nemá cit pro podobné nuance či je dokonce vůbec neobjeví.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 87)

Při vyprávění popíjí víno a kouří jednu cigaretu za druhou. Kromě toho se ale snaží hlavní hrdina číst ve tváři Potockého, co si právě myslí, jak se cítí, nad čím přemýšlí a pozoruje gesta a mimiku bedlivě. *„Lotr si je vědom svých hříchů, aniž je doznal, a teď tímto výkladem vesmíru se cítí uklidněn a omluven.“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 52) Výkladu chování Potockého zdaleka ale nevěnuje takovou pozornost, jako když popisuje svého nejlepšího přítele Martina. Věří v sílu přátelství, ani nevraživost mezi Němci a Čechy v době protektorátu Čech a Moravy nemůže zpřetrhat silné vazby mezi chlapci. Konejší Martina a snaží se mu vysvětlit, že mezi nimi se nic nezmění, že nejsou všichni Němci stejní. Martin a jeho bratr se cítí být z party přátel vyhoštěni právě kvůli svému německému původu, Michal se je snaží přesvědčit o opaku. Nevyřkl před bratry jedinou zmínku činech a zlém chování Němců vůči Čechům, zdržuje se poznámek, jelikož se obává, aby si to jeho dva němečtí přátelé nevztáhli na sebe. *„Nechme toho, Martine, hlavní je, že jednotlivce máme rádi. Hlavní je, že máme rádi vás dva, tebe a Romualda, a že já mám rád tebe. Rád, jako jsem měl odjakživa, vždyť to víš, copak jsem se někdy k tobě změnil, copak jsem ti někdy něco vyčítal, přece to víš, Martine, jak tě mám pořád rád a to se nikdy nezmění...“* (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 56)

Michal sám svůj příběh sepsat nechce, ale nevynechá jedinou příležitost k poučení Potockého, jak to napsat, jaká užít slova, co zkomplikovat, co vynechat a podobně. Tyto rady, připomínky a komentáře ohledně chování Potockého svědčí

o povyšování Michala. Michal jako by se povyšoval nad Potockého kvůli nízké inteligenci, ovšem zaujímá nižší postavení vůči Martinovi, vzhledem k politické situaci v zemi. „*Máte dva kamarády, kteří patří k vítězům a jsou předurčeni k vládě, a vy jako Čech k poraženým a jste předurčeni k otroctví.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 67) Michal i další členové z jejich party si uvědomovali situaci, okolnosti a důsledky. Bratrům Blaskowitzovým to nejčastěji předhazoval poněkud temperamentní Prokop, avšak od Michala slyšeli slova útěchy, povzbuzování a víru v jejich přátelství, které překoná i nepříjemnou atmosféru doby.

Prokop se snaží přesvědčit přátele o nedůvěryhodnosti Martina, jelikož má německé rodiče a musel vstoupit do Hitlerjugend. Michal si však stojí za svým a Martinovi bezmezně důvěřuje, ba se snaží jeho chování omlouvat a obhajovat. Mezi chlapci vzniká konflikt, každý zastává jiný názor. „*My tři, totiž já, Jenda a Prokop, jsme si pak řekli, že Martin před námi vlastně neměl ani takhle mluvit, že kdyby ho byl slyšel nějaký německý činitel, mohl být trestán...jenže vlastně...to jsme si už neříkali my tři, Jenda, Prokop a já, nýbrž jen já a Jenda.*“ „*Pokusil jsem se Martina hájit. „Když Martin takto mluvil, když mluvil o nutnosti, které se jeho rodiče nemohou vzepřít, je přece jasné, že s tím nesouhlasí.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 71) Michal svému německému příteli bezmezně důvěřuje, i když se ho snaží Prokop přesvědčit o opaku a varuje ho před ním. Jakmile se Prokop zmíní o přísaze, kterou musel Martin jako člen Hitlerjugend složit, Michal „*se tehdy téměř zhroutil.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 74) Vybavoval si okamžik, kdy si přísahali věrnost a věčné přátelství a tuhle Martinovu přísahu považoval za zradu. I po několika letech během vyprávění příběhu Potockému, se musel odmlčet: „*Byla to strašná rána. Jistě jedna z nejhorších, kterou jsem do svých sedmnácti let stržil. Vzpomínka na to mě zabořila ještě teď, po tolika létech...*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 74)

Kromě vyprávěného příběhu pěti přátel upřesňuje i historická fakta. Uvádí přesná jména, data a popis událostí. „*Řeční Goebbels, maršál Goering. Joachim von Ribbentrop, ten spíš jen do rozhlasu a před diplomaty... do Berlína dojíždí slovenský prezident Tiso, Tuka, Chvalkovský, Karmazin, na druhé straně zas Maďaři a ovšem i Italové, Mussolini, jeho zeť a ministr zahraničí hrabě Galeazzo Ciano.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 68) Bez vykreslení historického kontextu by podle mínění Michala nebyl příběh úplný. Sděluje tedy pouze příběh přátel, historické



souvislosti, ale nic víc, jelikož se obává, aby neodbíhal od příběhu a nezaměstnával jeho pozornost něčím nepodstatným.

Jakmile se Michal zmíní o přestěhování celé rodiny Blaskowitzových do Lipska, zaznamená změnu v chování a vystupování Potockého, nicméně nedokáže určit, z čeho proměna vyplývá. Začíná se mu jevit chytřejším, než se zpočátku zdál a po jeho vtipu se i usměje, ač nechce. „*Snad bys mi právě tohle měl říct,“ namítl lehce a jaksí udiveně a já věděl, že má teď opět pravdu. Že právě tohle bych mu měl říci a že mu to vskutku řeknu, protože jsem s tím dokonce počítal, ale až později...*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 85) „*Zřejmě se přece jen dokázal vžít do toho mého vyprávění, když mu tohle neuteklo, a kupodivu, ještě něco...Připomínkou přísahy na tomto závěrečném místě vlastně náhle ukázal, že tak zcela hloupý a necitlivý není. Že nějaký smysl pro lidskou psychiku má a že vlastně není ani bez schopnosti domýšlet situace.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 88) Některé věci mu raději okamžitě vysvětlí, i když se o ně posluchač nezajímá, některé odsune do pozadí a slibuje, že se k nim později navrátí. Svého mladého přítele považuje za moudrého a nad jím vyslovenými větami si láme hlavu, Potockého oproti němu považuje přímo za „idiota“, neschopného se dovtípit, co vlastně chce sdělit. „*Co Martin právě tehdy vyslovil,“ řekl jsem Potockému, „mi připadalo velmi zvláštní a moudré.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 85)

Nebo spíše do určité chvíle považoval spisovatele za hlupáka, po změně chování u Potockého se mění i Michalův úsudek. Uvědomuje si, že autor se pohroužil do sebe, stal se skleslým, začíná se mu jevit chytřejší, ba dokonce začíná věřit v autorův um. Změna u Potockého nastane po přiznání, že není dobrým autorem. Sám to o sobě ví a Michalovo vyprávění považuje za utvrzování v tomto přesvědčení. Michala jeho přiznání zarazí a neuvěřitelně překvapí.

Bylo řečeno, že Michal se s největší pravděpodobností pokouší svého posluchače Potockého zavraždit. Svědčí o tom i připravená pistole, jež obratně maskuje pod hromadou papírů, a strachuje se, aby ji Potocký nenalezl. I jeho komentáře nám napovídají, že se schyluje k vraždě. „*Takovou smet mají třeba oběti, které jsou náhle zastřeleny. Mohou být mezi nimi lidé, kteří si tak lehkou smrt ani nezaslouží a ti by pak měli být předtím trochu trápeni.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 86) Celý večer se hrdina přemáhá, přetvařuje, ovládá a kontroluje své chování. „*Zasmál jsem se,*

*až mně právě teď vůbec do smíchu nebylo jako dosud nikdy za celý večer.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 86)

Po vyličení Martinovy smrti v Drážďanech při jednom z náletů britských letadel, Michal uvažuje, jaký mají zdánlivě bezvýznamné a malicherné věci pro další život člověka význam. Člověk nemusí hned poznat, jaký následek může mít zanedbatelná věc nebo situace pro druhého za pár let. Už se začíná schylovat k objasnění Michalova záměru a zdůvodnění, proč si vlastně pozval právě Potockého. Zpočátku nemluví konkrétně o lidech nebo případech, pouze zmiňuje, že zločin vlastně může pramenit z obyčejné věci, která však má dalekosáhlé důsledky. *„Poslední soud chlapce, který byl dobrý, hodný, chtěl lidem pomáhat a byl nevinný. Jaký asi by měl být poslední soud těch, kteří jsou vinni, pomoci lidem se zdráhali a přežili.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 108) Tím nepřímo obviňuje právě Potockého z neodpuštělných činů během války a také po ní. Potocký totiž podá nepravdivou výpověď ve prospěch svého známého, u nějž měla rodina Feldsteinova v úschově vzácné věci, než se vrátí z koncentračního tábora. Potocký vše popře a majetek není rodině navrácen, do novin píše články ve prospěch Němců, obhajuje jejich politiku, rozhodnutí a činy, sekretářku šéfredaktora znemožní, jelikož mu nebyla po vůli, spřátelil se s členem gestapa a donášel informace, i proto se jeho druhá žena zhroutila, zastával se převýchovy Čechů na Němce, zkrátka zběhl na stranu Němců.

Veškeré výše uvedené věci mu Michal vyčítá, nicméně vzápětí sám sobě v mysli uvádí racionální argumenty, jež ospravedlňují, vysvětlují či dokonce vyvracejí tato obvinění. V některých případech dokonce hned popře vinu Potockého, vede vnitřní monolog a vzhledem k tomu, že zbavuje Potockého jednoho obvinění za druhým, můžeme vyvozovat jeho nezaújatost, lidskost a určitou míru empatie. *„Artur Feldstein musil být po návratu z koncentráku hospitalizován na psychiatrii – a mohl dodat, že si úschovu majetku vsugeroval.“ „Že sekretářku šéfredaktora neznemožnil, aby musila do fabriky. Musila tam proto, že ji šéfredaktor nemohl dále udržet v redakci před německým úřadem, neboť vyšlo najevo, že její předek byl žid.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 112) Nakonec si vraždu sám rozmluví. Nejdříve si uvědomí se všemi detaily, co by obnášelo vyšetřování takové vraždy, kolik lidí by zaměstnal a kolika lidem by způsobil problémy, když by se hledal spolupachatel a podobně. Z vraždy tedy po mnoha logických argumentech sejde.

Úmyslně si Michal veze zbraň, ze které nelze vystřelit, aby mohl Potockého shodit. Vymýšlí si celou řadu scén a situací, včetně Potockého útěku nebo sepsání knihy, kam by podle Michala měly přijít především tyto věty: „*Že nevinní doplácují a trpí za grázlové se vytahují, veselí a žijou si klidně dál.*“ „*A nakonec, že na grázly nemusí vždy platit soud, protože není takového paragrafu.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 120) Největším trestem pro spisovatele měla být jeho neschopnost napsat plánovanou novelu podle Michala. Ovšem spisovatel se, možná nechtěně, nenechá zahanbit, ptá se Michala, když byli s Martinem a Romualdem tak dobří přátelé, z jaké příčiny se neozvali ihned po skončení války, ale setkali se až po osmi letech a ještě zcela náhodou. Michalova neupřímnost se projeví i nyní, jelikož se snaží Potockému vnutit, co má pro čtenáře napsat, ten se však nedá odbýt a zjišťuje skutečné důvody. Než hrdina začne mluvit pravdu, zkouší dát vinu poště neschopné doručit korespondenci, dále Romualdovi, jenž neměl to srdce oznámit to Michalovi, což byl další nesmysl. Romuald ve skutečnosti odcestoval do Afriky po skončení války, poněvadž trpěl depesemi, zklamáním, zoufalstvím a nemohl se dívat kolem sebe na zbytky domova, hroby známých a trosky. Vypravěč spisovateli přímo určuje, co by do knihy měl dát a čeho se vyvarovat, aby byl příběh poutavý pro čtenáře. „*Je to jakýsi přívěsek vlastního děje a z hlediska jednoty a kompozice díla by to byla spíše vada než přednost, kdybyste o ní v novele psal.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 129)

Jakmile vše svému posluchači dovysvětlí, zadívá se na obraz a najednou jako kdyby slyšel výčitky svědomí. Domnívá se, že z obrazu k němu promlouvá Martin a ptá se, proč to chtěl všechno dělat, jestli má důvod soudit ostatní, když přesně neví, jak to tehdy bylo. Ve skutečnosti to však zaznívá v jeho duši a uvědomuje si, že mu šlo o pomstu a úlevu duše. Uvědomí si nesmyslnost své pomsty, jelikož tím už nikomu nepomůže. Cítil nespravedlnost a vztek, jelikož se nemohl se svým přítelem důstojně rozloučit nad jeho hrobem, ale pochopil, „*že Martin Blaskowitz nezemřel, ale žije, žije ve mně a bude živ, dokud budu živ já.*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 134) Mimo jiné si také uvědomil další věc: „*Daniel Potocký se provinil, to jsem přece jenom cítil, ale byl jsem to opravdu já, kdo měl být jeho soudcem?*“ (Obraz Martina Blaskowitze, 1980, s. 135)

#### 4. 6. 2. Vévodkyně a kuchařka

V době, kdy Fuks pracoval na románu *Obraz Martina Blaskowitze*, pracoval i na románu *Vévodkyně a kuchařka*. Tento román sám autor označoval za historickou sci-fi. V jednom ze svých rozhovorů ovšem zmínil, že řazení k historické sci-fi použil v posudku nejmenovaný lektor jeho díla a Fuks ho pouze přijal a opakoval v médiích. „*Nejspíš překvapí, že autor několikrát relativizoval zařazení Vévodkyně mezi historickou prózu a zdůrazňoval spojitost s aktuální dobou.*“ (Gilk, 2013, s. 212) Aleš Haman vnímá „*Vévodkyni a kuchařku jako obrazné podobenství či parabolu, do níž autor zašifroval svoji „neurotickou“ koncepci kultury a člověka ohrožovaného katastrofickým životním zlem.*“<sup>31</sup> (Gilk, 2013, s. 213)

Postava kuchařky není ústřední postavou a je otázkou, proč se objevuje až v poslední části textu. Erik Gilk v práci *Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka* uvádí různá vysvětlení. Jedním z možných je, že označení kuchařka se vztahuje k textu, jelikož může být považován určitým způsobem za knihu receptů. Jako další možnost se nabízí, že kuchařkou je sama vévodkyně, nebo že Fuks do názvu zašifroval sám sebe v ženské roli, což má souviset s jeho sexuální orientací. Ladislav Fuks se vyjádřil následovně: „*Děj se odehrává převážně ve Vídni ve vztahu k Čechám, a centrální postavou je vévodkyně, zvláštní dáma, která má rovněž zvláštní kuchařku. Zachycuje přechod století... Můj román je sice z minulosti, ale má platnost pro přítomnost a hlavně pro budoucnost. Je zamýšlením nad příštím vývojem lidstva.*“<sup>32</sup>

Kuchařku chápal jako rovnocennou partnerku vévodkyně, ovšem v době, kdy román ještě nebyl dokončen, tudíž mohl přisuzovat postavě kuchařky významnější roli, než jakou ve výsledku měla. V souvislosti s tímto dílem je potřeba znovu zmínit autorovu zvláštní zálibu v jídle a také obdiv ke šlechtě, k církvi a jejím hodnostářům. (Poláček, 2013, s. 193) Připomeňme, že ve většině jeho děl užil jména či příjmení svých

---

<sup>31</sup> Podle Hamana se tím Fuks odlišuje od autorů typu Jiřího Šotoly a Vladimíra Kornera, jejichž historické fikce charakterizuje interpret jako časovější „paralelu existenciální situace člověka drceného dějinami“. Viz Jiří Holý (ed.): *Český parnas. Literatura 1970-1990. Interpretace vybraných děl 60 autorů*, cit. d., s. 269.

<sup>32</sup> Ladislav Fuks: *Mezi realitou a světem snů*. Rozmlouvala Olga Hrivňáková. *Práce* 36, 1980, č. 153, 1. 7., s. 6.

známých. Zde užije příjmení přítele Jiřího Tušla, ovšem v německy psané podobě Wilhelm Tuschl, jež se románem pouze mihne, není stěžejné postavou. Tušl se o tomto počínu dozvěděl až po přečtení knihy, Fuks se mu ani náznakem nezmínil, že má něco takového v plánu.

V románu se prolínají fakta a fikce, realita a svět smyšlený. Autor prostudoval o popisované době nejrůznější prameny, avšak vyskytují se zde také fiktivní postavy a dva vymyšlené texty. Jedním z nich je hra o zániku Římské říše a druhým pasáž o zrcadlech od Demetria Facia. Prolínají se zde tři časové roviny: minulost, o níž píše protagonistka, přítomnost a budoucnost, „jejíž podobu vizionářsky předvídá.“ (Gilk, 2013, s. 215) Ve *Vévodkyni a kuchařce* „jsou patrné rysy postmodernismu.“ (Lehár, 1998, s. 908) Postmoderna reaguje na avantgardní směry, „které chtěly být nositeli jediné pravé modernosti, uceleného stylu a společenského pokroku. Představa pokroku se nyní problematizuje, zpochybňuje se utopické sociální inženýrství a obecně představa trvale platné pravdy, jakákoli metafyzika.“ (Lehár, 1998, s. 908) Zastánci postmodernismu zdůrazňují rozmanitost, více pohledů na skutečnost, několikero pravd, stylovou různorodost, hravost. Zvláště oblíbené jsou motivy zrcadel, masek, labyrintu. „Většinu děl je možné číst v několikerém osvětlení, například jako napínavý příběh, za nímž prosvítá hlubší myšlenkové poselství.“ (Lehár, 1998, s. 909)

Sledujeme záměr vévodkyně Sofie La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg otevřít hotel s muzeem, což se jí na závěr podaří, ovšem nenajde odpověď na otázku po smyslu života. Jak jsme již zmínili, kuchařka nemůže být pojata jako ústřední postava, byť se vyskytuje v titulu knihy, z prostého důvodu. Postava se totiž objevuje až v závěrečných kapitolách a větší pozornost je věnována komorné Justině. Služebnou Justinu můžeme chápat jako protiklad k vévodkyni. Zatímco vévodkyně skrývá svůj původ, Justina dává své emoce jasně najevo a „zcela postrádá masku, kterou má její paní pečlivě a nesejmutelně nasazenou.“ (Kovalčík, 2006, s. 103) Dvojice sluhy a pána se objevuje již v Cervantesově románu *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* nebo v *Jakubu Fatalistovi* od Diderota. Tyto dvě postavy se většinou doplňují a často vznikne komický výstup. Sofiina ani Justinina sexuální stránka, stejně jako je tomu u absolutní většiny Fuksových postav, není blíže popsána. Je pouze zmíněno, že Sofie, podobně jako Natálie Mooshabrová, je vdovou.

Jako možnou variantu interpretace názvu můžeme chápat pojetí dvojího označení jedné postavy vévodkyně. Šlechtična je totiž znalkyní jídelníčků téměř celého světa a je jistým způsobem „fanatikem“ do kuchařského umění. Již od dětství sledovala v kuchyni přípravu pokrmů a během rozhovoru s bratrem Viktorem, jenž naznačuje chystanou sebevraždu, dojde k přerušení kvůli flambování palačinek. (Gilk, 2013, s. 208-210)

Vévodkyně jeví zájem o nižší společenské vrstvy, do nichž se snaží proniknout a porozumět jim, a sociální rozdíly mezi lidmi. Obává se chudoby, ale zároveň o ní sní. Zařizuje chudobince, snad aby měla sama, kam jít. Poznává nejen měšťanské, ale i umělecké prostředí, soucítí s žebráky, zajímá se o své zaměstnance a s podřízenými udržuje velmi vřelé vztahy. „*Jako by do sebe vévodkyně nasávala atributy nejrůznějších společenských vrstev a stávala se jejich úběžníkem.*“ (Gilk, 2013, s. 217) Sofie žije v luxusním prostředí a přepychu, její myšlenky se však již od dětství týkají příslušníků nejnižších společenských vrstev. Uvědomuje si, že lidé se rodí do určité společenské vrstvy a náhoda určí postavení člověka. Tento názor bohužel sdílí jediná ze své společenské vrstvy a uvažuje o nemožnosti jedince ovlivnit vlastní osud. Vlivem těchto úvah probíhá u protagonistky sebezpytování jejího společenského postavení. (Gilk, 2013, s. 216-217)

Úvodní motto „*Celek se pozná až nakonec*“ (Gilk, 2013, s. 218) napovídá, že význam pochopíme až na závěr, „*kdy se něco podstatného odhalí a zároveň dá smysl předchozímu, nejednoznačně interpretovatelnému jednání ústředních postav.*“ (Gilk, 2013, s. 218) Ovšem ke čtenářově smůle se na konci nedozví vlastně nic, poněvadž nepozná motivaci záměru postavit muzeum, i přestože právě zmíněný čin slouží Sofii jako hnací síla.

Stejně jako v jiných dílech i zde Fuks uplatňuje „*postup falešné dějové motivace v epizodách, jež v sobě nesou latentní kriminální zápletku.*“ (Gilk, 2013, s. 220) Sofie si nechá vyrobit prsten a nasazuje si jej při hostině u svého strýce knížete Leuchtenberga-Aulendorfa. Prsten má i při posledním rozhovoru s knížetem, jenž se napije z číše nabídnuté vévodkyní a ještě tu samou noc umírá po pádu ze schodů. Sofie má však v oblibě svého strýce, proto je postrádán motiv, díky němuž by zavinila smrt.

Sofii přitahuje podivnost a sama ji ve svém prostředí shromažďuje. Jako příklad uveďme služebnictvo jejího domu. Hysterická komorná Justina, bývalý cirkusový

umělec a nynější kočí Pummel s výraznými kníry a bílými rukavičkami, tajemný čínský mudrc pan Wu-i-šeng wej-če, jehož vliv na vévodkyni je pozoruhodný, jelikož právě on přivedl Sofii na myšlenku zřídit muzeum, a ošetřovatel poštovních holubů s poněkud zvířecím zevnějškem Stockalp. Zvláštní postavení zaujímá hajný Kneffl. Díky svým vidinám pekelných bytostí se stane předmětem téměř vědeckého zájmu a posléze je umístěn do ústavu pro choromyslné, protože jeho schopnost prorokovat se zdá býti společensky nebezpečná. Předpovídá „*brzký konec rakouského mocnářství.*“<sup>33</sup> (Gilk, 2013, s. 223)

Důležitým tématem románu je mimo jiné klamnost a iluzivnost vnějšího světa. O tom se přesvědčíme v části, kde vévodkyně navštíví pohřební ústav pana Globetrottera. Rozpor mezi představami a skutečností zaznamená čtenář již při vstupu do ústavu. Dojde k poměrně vtipné záměně ústavu za sousedící cukrárnu, kvůli barevnému provedení. Málokdo by nejspíš čekal, že cukrárna bude černá, zatímco pohřební ústav růžový. „*Také vnitřek podniku je zařízen zcela proti Sofiiinu očekávání, místnost laděná do bělorůžové barvy tone ve světle a gramofon hraje veselé melodie, majitel pak vyhlíží jako „kavárník z Riviéry“.* Protagonistka „*nechce věřit vlastním očím*“, ještě větší úžas projevuje komorná Justina, jež Sofii doprovází.“ (Gilk, 2013, s. 224)

Smrt je zde pojata, především ze strany Globetrottera, jako běžná součást lidského života. Předměty určené k pohřebním slavnostem prezentuje jako běžné potřeby určené k užívání při nejrůznějších příležitostech, a dokonce zaměstnává speciálního kosmetika pro úpravu zesnulých. Komická záměna cukrárny za pohřební ústav však není jediným vtipným aspektem. Čtenáři bude jistě připadat groteskní i osazenstvo zaměstnanců ústavu, „*kteří ani v nejmenším neodpovídají majitelovu požadavku na duševní a tělesné zdraví. Vedle hluchého, a tedy zcela zbytečného zřízence hlídajícího hroby se „záchrannými přístroji“ k nim patří zapisovatelka Marie, která špatně vidí. Má sice vadu zraku, přesto není schopna správně identifikovat ani zvuk.*“ (Gilk, 2013, s. 225)

---

<sup>33</sup> Podle Aleše Hamana je tak „zdůrazněn i magický, skrytý smysl věcí i omezené přítomnosti, jež v zahledění do sebe samé se uzavírá i před budoucností“. Viz Jiří Holý (ed.): *Český parnas. Literatura 1970-1990*, cit. d., s. 266.

Hlavní protagonistka je, podobně jako sám Fuks, fascinována zrcadly, jejich velikostí, pozlacenými rámy a jejich čistotou. „...tato zrcadla, Louisi, se mi velmi líbí. Jednak že jsou tak velká, jednak že jsou ve zlacených rámech a jednak, že jsou tak křišťálově čistá.“ (Vévodkyně a kuchařka, 1983, s. 24) Díky této fascinaci nechá vystavět v hotelu zrcadlový sál s názvem Spectaculum. Ve spise Facia je upozorněno „na zrádnost zrcadel, která nemusejí vždy odrážet realitu a mohou se naopak stát zdrojem přeludnosti.“ (Gilk, 2013, s. 227) Zrcadla jsou určitou paralelou k lidem, jelikož mají svůj život. „Zrcadla disponují mnoha schopnostmi, na prvním místě rozmnožují či plodí vše, co odrážejí.“<sup>34</sup> (Gilk, 2013, s. 227) V románu je zaujetí zrcadly pochopitelné, poněvadž Fuks sám byl zrcadly okouzlen po návštěvě petřínského bludiště.

Vévodkyně vystupuje vlídně a chová se kultivovaně a je štedrá. Za mírným vystupováním se skrývá nekonvenční nitro, dokáže se zachovat iracionálně, ale vždy důsledně směřuje za svými cíli. „Je to z toho, že se v ní tak podivně plete osvícenství s romantismem? Rozštěpená, rozpolcená,“ myslil si.“ (Vévodkyně a kuchařka, 1983, s. 27) Výjimečně se odkrývá vévodkynina dětská tvář, což vidíme kupříkladu při zkoušení nového telefonu, kdy nejprve zavolá dvěma známým a pozmění hlas. „Za kulturními nánosy se tedy skrývá iracionalita dětské hry, která je patrná i z bizarních nápadů vévodkyně (stavba hotelu-muzea, užívání poštovních holubů, koupě vzducholodi na jedno použití atd.)“ (Kovalčík, 2006, s. 106) Mluví sice o jednom, ale dlouhé myšlenkové pochody se týkají věcí jiných. „Když mluvila o nemoci následníka, smrti jeho otce a o jeho dvorní dámě Chotkové, myslila na Schreyvogelgasse. Myslila na ulici Schreyvogel, když říkala o vidinách, o generálu Schemuovi a panu Wu-i-šengovi a myslila na Schreyvogelgasse a na někdejší tamní schůzku, když mluvila o Isyacovi a o seanci v hotelu Sacher...“ (Vévodkyně a kuchařka, 1983, s. 188)

---

<sup>34</sup> Pozn.: Autor tu byl zjevně inspirován známým citátem Jorgeho Louise Borgese, který ostatně ve svých pamětech uvádí: „Zrcadla a pohlavní spojení jsou nestoudnosti, protože rozmnožují počet lidí.“ Viz Ladislav Fuks: *Moje zrcadlo*, Jiří Tušl: *...a co bylo za zrcadlem*, cit. d., s. 80. Citát pochází z úvodu vstupního textu souboru *Zahrada, v které se cestičky rozvětvují* (1941) s názvem *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* a správně zní takto: „Bioy Casares si v tu chvíli vzpomněl, že jeden z uqbarských bludařů kdysi prohlásil, že zrcadla a pohlavní spojení jsou ohavnosti, protože rozmnožují počet lidí.“ Viz Jorge Luis Borges: *Fikce. Alef*. Argo, Praha 2009.



Až v jedenácté kapitole se dozvídáme o protagonistce více. Jde o postavu plnou protikladů či kontrastů. Její bratranec Francouz Louis ji dokonce považuje za „rozpolcenou“, což je evidentně způsobeno jejím neustálým hledáním smyslu života nebo nezvyklými činnostmi, mezi něž patří chov poštovních holubů, psaní divadelní hry s antickým námětem nebo vlastnictví vzducholodi. „*Vévodkyniny rozmanité aktivity, ať mají závažný, či komický ráz, potvrzují její touhu nějakým způsobem přesáhnout sebe sama a svoje společenské předurčení, příslušnost k aristokracii, o níž ve svém nitru neustále pochybuje, ale její výsady přitom dokonale využívá.*“ (Gilk, 2013, s. 229)

Navenek musí hrát roli šlechtičny, ovšem v jejím nitru mají velký význam sny a touží se z této role vymanit. Avšak zůstává pouze u přání se vymanit z role, neodvází se k činu, a proto neskončí rodinným zatracením nebo smrtí. Svou individualitu je člověk nucen skrývat a je nepřípustné nedodržování hodnotového systému aristokracie. Při nedodržování hranic, vzepření se pravidlům, neposlušnosti, nepřijímání názorů starších a rozumnějších hrozí vyloučení ze šlechtického kolektivu, což dokládá bratranec Adalbert, jenž se svou nepoddajností stává čtenáři sympatickým. Sofie „*se snažila překonat ducha doby a svým způsobem zůstat nesmrtelnou.*“ (Gilk, 2013, s. 235) (Gilk, 2013, s. 218-235) V románu končí jedna doba a nastává nová modernější epocha. „*Čas autonomních aristokratů se koncem devatenáctého století definitivně završuje, což necítí pouze vévodkyně, která staré epoše vybuduje pomník v podobě hotelu-muzea.*“ (Kovalčík, 2006, s. 107)

Vše má ráda naplánované, promyšlené a systematicky se připravuje, vymyká se z ostatních hrdinů svým vztahem k rodině, ke strýci má velmi vřelý vztah. Snaží se v lidech hledat dobro. Bratrance Adalberta nezavrhne jako ostatní, naopak ho vyslechne. Podporuje své blízké v plánech a snech, povzbuzuje je, jedná se všemi s úctou, nepovyšuje se. Uvažuje nad životem, smrtí, pomíjivostí času, dějinami, koloběhem života, původem člověka a pokouší se předpovídat vývoj doby. „*Předci, kterých jako by ani nikdy nebylo. Kdo o nich ví, kdo na ně myslí? S výjimkou na ty, které zachovaly dějiny. Po nichž zůstaly památky trvalejší, kteří zanechali nějaká díla. V myslích stamiliónů lidí však neexistují ani ti. Ani ty každý nezná a nemyslí se na ně. Kdo si je dnes připomíná, ne-li snad, když právě o nich čte nebo hledí na jejich portrét?*“ (Vévodkyně a kuchařka, 1983, s. 354-355) Často proto vzpomíná na zesnulého bratra Viktora a vybavuje si pasáže z knih antických spisovatelů.

## 5. Závěr

V diplomové práci jsme vycházeli ze zdrojů uvedených v seznamu literatury. Na začátku práce jsme se věnovali komplikované biografii spisovatele. Přísná výchova, chladné vztahy v rodině, osud krutě pronásledovaných spolužáků a Fuksova sexuální orientace, to vše se odrazilo v jeho pozdější tvorbě. Došli jsme k závěru, že osobnost Ladislava Fukse byla stejně jako jeho hrdinové opředena „rouškou tajemství“. Podobně jako Fuks sám, tak také jeho hrdinové si nasazovali masku, s jejíž pomocí vystupovali jako někdo jiný a přítomné tím mátlí. Zjistili jsme, že motiv skrývání se za maskou, ať už z různých příčin, je u Fukse stěžejní. Ukrývání „skutečného já“, rozjímání nad smrtí, rozpolcenost osobnosti a nepříliš vlídné domácí prostředí tvoří základní kostru Fuksových děl.

Interpretace Fuksových děl, románů, novel, povídek obsahuje stručné shrnutí děje, následuje charakteristika hlavních postav doplněná v případě potřeby ukázkami z knih. Některé postavy jsme mezi sebou porovnávali, zaměřovali jsme se na to, co mají společné nebo naopak v čem se výrazně liší.

Cílem diplomové práce bylo charakterizovat nejvýraznější postavy próz Ladislava Fukse. Pokusila jsem se o co nejucelenější obraz hlavních protagonistů, pokud to dovolil rozsah diplomové práce. Tato práce může posloužit jako zdroj základních informací nejen o Fuksovi samotném a o stylu jeho psaní, ale především o jeho protagonistech, kteří mají v mnohých směrech podobné charakterové rysy.

Na samý závěr práce je vhodné připomenout aktuálnost Fuksova díla, které můžeme chápat také jako varování před lidmi jednajícími z popudu vlastního strachu. Fuksova tvorba může mít vliv na čtenářovy budoucí postoje, ovšem zároveň je její významná část věnována důležitým mezníkům naší relativně nedávné minulosti. Vzpomínky na minulost hrají ve Fuksově díle významnou roli. Nikdy to ale není pohled historika. Těžiště Fuksova díla tkví v zachycení složitostí lidské duše, často tísněné vnějšími okolnostmi. Na tuto okolnost jsem se ve své práci zaměřila především.

## 6. Použité zdroje

### Knižní zdroje:

#### Primární literatura:

FUKS, Ladislav. *Pan Theodor Mundstock*. Praha: Československý spisovatel, 1963. Žatva (Československý spisovatel).

FUKS, Ladislav. *Variace pro temnou strunu*. Praha: Československý spisovatel, 1966. Žatva (Československý spisovatel).

FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel, 1967. Žatva (Československý spisovatel).

FUKS, Ladislav. *Smrt morčete: sbírka povídek*, Praha: Mladá fronta, 1969. Boje.

FUKS, Ladislav. *Myši Natálie Mooshabrové*, Praha: Československý spisovatel, 1970.

FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*, Praha: Plus, 1971.

FUKS, Ladislav. *Nebožtíci na bále*, Praha: Československý spisovatel, 1972.

FUKS, Ladislav. *Obraz Martina Blaskowitze*, Praha: Odeon, 1980.

FUKS, Ladislav. *Vévodkyně a kuchařka*, Praha: Československý spisovatel, 1983.

FUKS, Ladislav. *Cesta do zaslíbené země*, Praha: Horizont, 1991.

#### Sekundární literatura:

BÍLEK, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace, 1. vydání Brno: Host, 2003*.

FŮRT, Bohumil: *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání, 1. vydání Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008*.

FUKS, Ladislav a TUŠL, Jiří. *Moje zrcadlo: A co bylo za zrcadlem: vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*. Praha: Melantrich, 1995. Česká próza (Melantrich). ISBN 80-7023-210-2.

GILK, Erik. *Vítěz i poražený – prozaik Ladislav Fuks*, Brno: Host, 2013.

CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do roku 1945: významní autoři a jejich tvorba, díla neznámých tvůrců staré literatury, nejčastější literární termíny, hlavní literární skupiny a směry, historická období*, Praha: Adonai, 2001.

JANOUSEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2012. Literární řada. ISBN 978-80-200-2057-4.

KOVALČÍK, Aleš. *Ladislav Fuks: Tvář a maska*, Praha: H&H, 2006.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava: *Průvodce literárním dílem, 1. vydání Jinočany: H&H, 2002*.

LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, 1998. Česká historie. ISBN 80-7106-308-8.

MLSOVÁ, Nella. *Hlavní téma: psychologická próza: (sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 21.-22. září 1993)*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1994. ISBN 80-7041-049-3.

PETRŮ, Eduard: *Úvod do studia literární vědy, 1. vydání Olomouc: Rubico, 2000*.

POLÁČEK, Jan. *Příběh spalovače mrtvol: dvojportrét Ladislava Fukse*, Praha: Plus, 2013.

### **Internetové zdroje:**

<http://www.vaseliteratura.cz/medailonky-autoru/2904-ladislav-fuks>