

Nespolehlivé vyprávění v prozaických textech Ladislava Fukse

ERIK GILK

Univerzita Palackého, Olomouc

ABSTRAKT

Studie se zabývá nespolehlivým vyprávěním ve třech prozaických textech Ladislava Fukse (1923–1994) z šedesátých let: *Pan Theodor Mundstock* (1963), *Variace pro temnou strunu* (1966) a *Spalovač mrtvol* (1967). Přestože vyprávěcí způsoby těchto tří próz jsou odlišné, je možné si nesrovnalosti v textu a ve výstavbě fikčního světa vysvětlit právě kategorií nespolehlivosti. Autor studie chápe nespolehlivost jako důsledek určitého narušení hrdinovy osobnosti, ať už se jedná o schizofrenii, pubertální přecitlivělost či skrývanou sadistickou psychopatii. Nespolehlivost v analyzovaných textech, jež patří k Fuksovým nejznámějším titulům, je třeba vnímat v rámci autorovy důmyslné mnohostranné hry se čtenářem. Zároveň ji můžeme považovat za artikulaci doby nacistického nebezpečí, do níž jsou všechny tři příběhy situovány, doby ohrožující lidskou důstojnost a svobodu.

Prozaické dílo Ladislava Fukse (1923–1994) jistě není třeba dlouze představovat. Patří k nesporným hodnotám české poválečné literatury a můžeme směle prohlásit, že obraz literárního života šedesátých let minulého století by byl bez jeho románů a povídek z dnešní perspektivy nemyslitelný. Fuksova literární kariéra neměla sice příliš dlouhého trvání, z důvodu pozdního debutu se odvíjela pouze v průběhu dvou dekad, přesto jeho prozaické tituly dosáhly značného úspěchu doma i v zahraničí.

Fuksova tvorba je sice tematicky různorodá, avšak způsob jeho psaní se od prvotiny *Pan Theodor Mundstock* (1963) k monumentálnímu románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983) nijak výrazně neměnil. Prozaik byl poeta doctus, který k psaní přistupoval s velkou zodpovědností a pečlivou přípravou; neoponechával nic náhodě a nesnášel improvizace. Nejednalo se ovšem jen o faktografickou přesnost historických reálií, o niž se shodně zmiňují autorovi přátelé ve vzpomínkách. Fuks měl před samotným aktem psaní vždy velmi konkrétní představu o kompoziční struktuře románu, již striktně dodržoval. Dokládají to synopse k některým prózám uložené v autorově pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví na Strahově. Mají podobu přehledných tabulek, v nichž vertikální osu tvoří jednotlivé kapitoly, horizontální pak fikční entity, převážně postavy a věci, případně dějové sekvence. Metodickému postupu neunikla ani kategorie čtenáře, na něhož Fuks nikdy nezapo-

mínal a bez výjimky si značil, co má být explicitně zmíněno a co naopak zůstat ztaje-
no.

Fuksovy texty jsou důmyslně propracované z hlediska kompoziční a motivické výstavby. Zároveň – prostřednictvím mystifikačních postupů, falešných motivů, klamavých kriminálních či hororových zápletek a zklamání čtenářského očekávání – zavádějí s recipientem hru, vyžadují jeho aktivitu. V takto nastaveném „herním prostředí“ přirozeně vzniká latentní prostor pro nespolehlivé vyprávění, které rozšiřuje škálu autorových prostředků, lépe řečeno je v některých případech jejich výslednicí.

V následující stati se pokusíme postihnout nespolehlivé vyprávění ve Fuksových textech a pojmenovat postupy, které čtenáře mohou přivést k jeho identifikaci označované jako naturalizace. V součinnosti s Ansgarem Nünningem chápeme nespolehlivé vyprávění „jako takovou interpretační strategii či svého druhu kognitivní proces, který se označuje termínem ‚naturalizace‘“ (Zerweck 2009, 40) a rozumíme mu jako výsledku recipientova úsilí „vyřešit mnohoznačnosti a nesrovnalosti v textu tím, že je přisoudí vypravěčově nespolehlivosti“ (40). Jinými slovy, čtenář v průběhu četby dospívá k čím dál jistějším závěru, že vnitřní rozpory a diskrepance fikčního světa nejsou vysvětlitelné jinak než nespolehlivostí samotného aktu vyprávění, protože vypravěči zkrátka nemůže věřit. Náš postup bude blízký pojetí postklasické naratologie, konkrétně budeme vycházet ze synteticko-analytických studií Bruna Zerwecka (Zerweck 2009) a Tomáše Kubička (Kubiček 2007).

Přiznáváme, že jsme si plně vědomi arbitrérnosti, s jakou lze v současné naratologii ke kategorii nespolehlivosti přistupovat. Naprosto se shodujeme s Kubičkovým konstatováním, že „vlastně každý vypravěč, který se v textu tematizuje a který se v nějaké podobě svazuje s příběhem, jež vypráví, může být nespolehlivý“ (122), a bereme na zřetel, že vypravěčská nespolehlivost je kulturně a historicky podmíněný fenomén, jak prokázal Zerweck. K relativnosti kategorie navíc přispívá individuální interpretační akt každého recipienta, který je vedle jeho společenské a kulturní příslušnosti závislý rovněž na jeho literární kompetenci a předchozí čtenářské zkušenosti.

Jak připomíná Zerweck, v poválečné době (sahající až do současnosti) došlo oproti předchozím obdobím k prudkému nárůstu nespolehlivého vyprávění. Ze tří skupin nespolehlivého vyprávění poválečné prózy, jež Zerweck vyčleňuje, je Fuksovu způsobu narace nejbližší druhá, střední skupina, charakterizovaná jako „postmoderní texty [jež] mohou, ale nemusejí být naturalizovány na základě vypravěčské nespolehlivosti“ (Zerweck 2009, 48).

Přistoupíme-li ke korpusu patnácti Fuksových prozaických textů s vědomím dvou minimálních podmínek nespolehlivého vyprávění stanovených Zerweckem, a sice že se musí jednat o personalizované vyprávění a že musí dojít k nezáměrnému sebeusvědčení personalizovaného vypravěče, musí se naše pozornost nutně stočit ke trojici titulů. Vedle *Pana Theodora Mundstocka* tyto podmínky bezezbytku splňuje román *Variace pro temnou strunu* (1966), v případě následujícího *Spalovače mrtvol* (1967) je situace poněkud komplikovanější.

Fikční svět Fuksova debutu je reflektorsky vnímán skrze mysl titulní postavy,

a přestože Mundstock nevypráví, vykazuje výrazné rysy nespolehlivosti alespoň tak, jak ji charakterizuje Tomáš Kubíček: „Nespolehlivost označujeme jako funkční *vědomé, účelové a záměrné* překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách.“ (Kubíček 2007, 172) V Mundstockově podání dochází k takové distorzi reality, že mnohé pasáže románu nabývají rysů přízračnosti, jako by se vše vznášelo v mlžném oparu (viz časté motivy mlhy), někde na hraně vědomí a nevědomí, běžně vnímaného světa a prostoru, kde přestávají platit jakákoliv pravidla kauzality. Recipient může vznést oprávněnou otázku, zda je pan Mundstock psychicky v pořádku a zda tedy může jeho percepci fikční reality důvěřovat.

Ostatně hned ve vstupní kapitole vystupuje Mundstock jako schizofrenik rozmlouvající se svým alter egem a realitu kolem sebe vnímá značně rozostřeně. Tyto charakterotvorné rysy jsou přitom Mundstockovi vlastní teprve „od doby, kdy sem vtrhli Němci“ (Fuks 2005, 8). Odstup tří roků mezi počátkem německé okupace a časem vyprávění vytváří jakousi nepřekročitelnou časovou hranici: „Před třemi roky mu však Němci jediným kopnutím všechno rozbili, jako by to byly prázdné, hloupé fantazie, figurky z porculánu [...]“ (30–31); odděluje Mundstocka-plnoprávného člověka zaměstnaného jako účetního v provaznické firmě od Mundstocka-vystrašeného chudáka s cejchem žluté šesticípé hvězdy čekajícího na smrt. Později, když už se Mundstock připravuje na přežití koncentračního tábora, porovnává předválečnou dobu se současností a označuje je kontrastně jako „tenkrát, za normálních lidí“ a „teď, za sílenců“. Tříletá časová distance, Mundstockem opakovaně reflektovaná, je důležitá již proto, že právě tehdy byl propuštěn ze zaměstnání po třiceti letech poctivé práce a poprvé potupen. Právě tehdy, v momentě sebelítosti a rodícího se strachu, se zrodilo protagonistovo alter ego nazvané Mon. Je zřejmé, že Mundstockovo ponížení způsobené rasovými diskriminačními zákony vedlo k narušení jeho osobnosti, jež se v narativní rovině projevuje signály nespolehlivého vyprávění.

Jako doklad Mundstockovy nedostatečné orientace ve dvou základních percepčních kategoriích, tedy v prostoru a v čase, můžeme uvést dopis rodiny Šternových, který si hrdina čte na začátku příběhu. Zatímco pisatelé Mundstockovi vytykají, že u nich nebyl na návštěvě půl roku, adresát tvrdí, že tam byl včera. Druhá faktická diskrepance je vysvětlitelná nepropustnou tříletou hranicí: Šimon potkal Mundstocka v Havelské ulici, což protagonista vehementně popírá. Havelská mu totiž symbolizuje dobu před židovským pronásledováním, sídlila v ní provaznická firma, která jej zaměstnávala, a proto je podle něj vyloučeno, že by tudy šel – vždyť co by v ní pohledával? Obdobně lze vyložit Mundstockovu idylizaci předválečné doby, jakési opožděné vědomí vlastní důležitosti kontrastující s jeho současným stavem, vědomí, jež je ovšem později uvedeno na pravou míru. Máme tím na mysli jeho protimluvná tvrzení o společnosti v kavárně Hlavovce; v první kapitole vypočítává Monovi její členy, aby doložil, že mezi pány chodil denně, na konci třetí kapitoly své holedbání koriguje a připouští, že v kavárně byl za celý svůj život snad třikrát. Tím se rovněž vysvětluje jeho naivní představa o biliáru, který prý v Hlavovce hrával a na jehož hře je hlavní pečlivé křídování tága (sic!).

Výše zmíněné případy překrucování reality, jejichž strůjcem je jednoznačně protagonista, jsou většinou lehce odhalitelné, neboť jsou později vyvráceny buď

Mundstockem samým, anebo jednou z vedlejších postav. Častější zásahy do logiky či kauzality událostí, jež způsobují jejich nejednoznačnou interpretaci, pocházejí ovšem od vypravěče.¹ Jsou realizovány v rozmanitém textovém rozsahu, od jedné věty k celé kapitole. Jako detailní příklad uveďme větu: „Potom si otře oči, aby se zbavil slz, a vezme cibuli a začne ji na prkénku krájet...“ (14) Za běžných okolností bychom se nad výpovědí nezamysleli, ale v textu, jehož epistemická hodnota je neustále zpochybňována, nevíme, zda Mundstock skutečně před započítím činnosti plakal, anebo se jedná o převrácení kauzality.

Na podobném znejasnění či přímo čtenářském oklamání hraničícím s mystifikací je vybudována druhá kapitola. Pan Mundstock jde na procházku do parku a osloví jej hospodyně jakéhosi známého, kterou se hrdina snaží identifikovat. Chvilke, kdy se mu to konečně podaří, je zároveň momentem jeho prozření z mdloby. Čtenář náhle zjišťuje, že celá scéna se odehrála v halucinační rovině a že muž, který se na začátku kapitoly zhroutil na zem, byl sám Mundstock. Převrácení kauzality zde bylo způsobeno smíšením skutečnosti a snu, kterou umožnila protagonistova psychická labilita. Jeho schizofrenie přitom vypravěč dokonale využil k jakési časové smyčce. Scéna začíná slovy: „U parku někdo klesl k zemi, míhá se tam strážníková helma, lidé se tam hrnou ze všech stran. Má tam cestu i člověk s hvězdou. Že se však nesmí na ulici o nic zajímat, raději se obrátí a jde *opačně*.“ (20) A končí: „V tom okamžiku jako by se shluk lidí rozestoupil a někdo z něho vyšel a on pozná, že je to ten, koho volal. Mon...“ (28) Z textu evidentně vyplývá, že někým, kdo „klesl k zemi“, je Mundstockovo druhé já Mon, zatímco „člověk s hvězdou“, který se vzdaluje, je Mundstock. Když přichází zpět k místu, od kterého se původně vypravil, vidí, že je to stín Mon, kdo se zvedá ze země, ovšem ten se nemůže pohybovat bez svého pána, a tak tím někým je ve skutečnosti opět sám Mundstock. Informace o panu Kolbovi, které se při blouznění „dozvěděl“ od hospodyně Hobzkové (jež ho ovšem zvedá ze země), přitom považuje za pravdivé, což ještě více rozmýšvá hranice mezi imaginací a (fikčním) faktem.²

Prolínání Mundstocka a Mona je oproti předchozímu případu jejich „tělesného rozdělení“ mnohem častějším a s přihlédnutím k rozdvojenosti hlavní postavy vlastně přirozené. Pokud můžeme věřit, že stín je skutečnou siluetou kopírující Mundstockovy pohyby, pak by Monovu činnost mohly představovat úkony, které protagonista vykonává, aniž by si to uvědomoval, činí tak naprosto automaticky, bez sebe, doslova bez duše. Teprve Mon je jejich důkazem, vykonává za něj činnosti, kterých se sám Mundstock neodváží, protože jsou pro něj psychicky náročné: „Objevil se jeho stín, a než se odvážil pohlédnout zpět na dveře, stín se vrhl na dopisní schránku a pak do pokoje.“ (7)

Mundstockovo zřetelné odporování si, výpadky paměti a silné omezení na kognitivní rovině (obzvláště v etapě jeho metodické přípravy na „pobyt“ v koncentračním táboře), stejně jako korektivy ze strany jiných postav, a to dokonce i ze strany jeho dvojníka Mona, podle našeho názoru umožňují vypravěčskou strategii označit jako nespolehlivé vyprávění.

Vyprávěcí modus románu *Variace pro temnou strunu* se od *Pana Theodora Mundstocka* podstatně odlišuje. Stejně jako v případě předchozího povídkového cyklu *Mí černovlasí bratři* (1964) se jedná o personální vyprávěcí situaci. Protagonista

Michal³ reflektuje popisované události, je jakýmsi „nevědomým“ konstruktérem fikčního světa, který je cele nahlížen a vykládán z jeho perspektivy. Právě Michalova reflexe do značné míry implikuje konfrontaci obecně známých historických a privátních životních událostí s jeho vědomím a prožitky. Určitý prostor mezi líčeným dějem a jejich zrcadlením Michalovým prostřednictvím přitom není vzduchoprázdný, protagonista může některé podstatné situace potlačit, vypudit z vědomí, a jiné, méně výrazné děje naopak zvětčit a považovat je za důležité. Již na základě tohoto faktu můžeme uvažovat o Michalově nespolehlivosti, „pokřivenosti“ jeho zrcadla, která mnohdy vychází najevo z dodatečných zmínek o proběhnuvší zamlčené události a zpětně tím prozrazuje jeho úmysl.

Román vyšel sice v roce 1966, ale jeho zárodečná podoba pochází z doby mnohem starší. Autor tento rukopis podle vlastních slov vytvořil v patnácti šestnácti letech, aby se vypsál ze svých zážitků a prožitků tehdejší zjitřené doby.⁴ Teprve po pětadvaceti letech – příznačně po otcově smrti – se k němu Fuks vrátil, přepracoval jej do románové podoby a opatřil přiléhavým titulem.⁵ Tato skutečnost, kterou autor opakovaně přiznával, je velmi podstatná jak pro interpretaci románu či lépe pro vstup do jeho fikčního světa, tak pro jistou revizi znalostí o Fuksově pozdním uměleckém debutu.⁶ Minimální odstup mezi popisovanými událostmi příběhu (1937–1939) a vznikem prvotního rukopisu (nejspíš 1938–1940) se rozhodující měrou podílí na naléhavosti umělecké výpovědi, na „uvěřitelnosti“ protagonistových prožitků, byť jsou jakkoliv fantastní.

Autor tento román později charakterizoval následovně: „Byla to jakási profylaxe, kompenzace, jakýsi můj únik. Nikoliv únik z tehdejší tvrdé skutečnosti – vždyť tu jsem nepřestával cítit, a přesto to byl únik. Únik cestou přetváření skutečnosti, únik ‚tvorbou.‘“ (FUKS 1979, 9) Píše-li Fuks o přetváření skutečnosti jako jediném možném způsobu, jak čelit neuralgickému období českých dějin, které prožíval jako dospívající gymnazista, lze jeho román vyložit jako svébytný prostor dvou dimenzí. Prostor, v němž se spojuje objektivní realita, řekněme společensko-politické dění, a protagonistovy subjektivní stavy, které v něm prožívané události vyvolaly. Jinými slovy 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.

Román se odehrává od léta 1937 do března 1939 v politicky a společensky vypjatém a třeštvém období světových dějin, v době, která bezprostředně předcházela bolestnému zániku dvacetiletí československé demokracie a jež vyvrcholila vyhlášením Protektorátu Čechy a Morava. Právě doba „před“ okupací umožnila Fuksovi rozehrát celou síť předtuch, předjímání, náznaků, zastřených signálů a anticipací a vyvolat tím sugestivní atmosféru „velkého mrtvého šera“, jež je při čtenářově dějinném povědomí dešifrována zcela jednoznačně. Zvláště prožívá-li tuto dobu dospívající a přecitlivělý chlapec, který vyrůstá ve zvláštním rodinném prostředí: na jedné straně hýčkájký, byť neutěšující matka, na druhé straně přísný až despotický otec. Ten je Michalem vnímán jednoznačně nepřátelsky, jako hlavní původce jeho nevyjasněného strachu a zároveň snad jako jakýsi vyslanec „hnědého pekla“, tedy nacistického

Německa, kam ze své funkce vysokého policejního úředníka často cestuje. Právě on je strůjcem nejednoho činu, který se chlapec snaží vyloučit ze své mysli, a je rovněž postavou, jež je kvůli Michalovu předpokládanému negativnímu vnímání⁷ značně nepřesně hodnocena.

Hned první kapitola je ilustrativním příkladem Michalovy mimovolné synkreze reálného a smyšleného, neschopnosti rozlišit postavy skutečné a vyfabulované. Vedle Michala, maminky, bratrance Giniho a služky Růženky v ní vystupují babička, tanečnice, medvěd a neznámý člověk, prokazatelně výplody protagonistovy fantazie. Babička na obraze se zlatým rámem, doprovázena porcelánovou tanečnicí ve vitrině a plyšovým medvědem na pohovce, je jedinou osobou, k níž má Michal důvěru, svěří se jí a má přímo nutkání se s ní poradit. Vídeňská babička, již můžeme chápat rovněž jako symbol ztraceného dětství,⁸ představuje vyjma Růženky jediného partnera jeho hlasu, kterému jinak nikdo nenaslouchá. Právě tyto „postavy“, jež oživila chlapcova představivost, jsou produktem narušenosti komunikace s rodiči (jejich vztah je charakteristický tím, že matka většinou mlčí a otec ji i syna přehlíží) a prohlubují Michalovu izolovanost⁹ a jistou dětinskost.¹⁰

Zatímco babička spolu s tanečnicí a medvědem saturuje Michalovu přirozenou potřebu řeči, jež by jinak nebyla naplňována, a je tedy veskrze pozitivním výtvozem jeho fantazie, představuje neznámý muž v první kapitole zcela bezpochyby záporný pól. Sedí v rodinném kruhu téměř jako jeho běžná součást a jen Michal si nedovede vysvětlit jeho přítomnost. Má nové černé šaty, kravatu, nápadně rudé rty, zarudlé oči, bílé lesklé zuby a vystouplé špičáky, pije kořalku s citronem, jí výhradně maso, odmítá česnek a zaujatě sleduje maminčin krk. Muž ovšem ve skutečnosti neexistuje, je výsledkem Michalových halucinací, neboť se verbálně nevyjadřuje a žádný z rodinných příslušníků jej nezaznamenává. Muž je evidentním nositelem upířích příznaků, symbolicky poukazuje k agresi,¹¹ násilí páchanému na člověku a v Michalovi probouzí nevysvětlitelné nebezpečí. Je příznačné, že neznámý muž vůbec nebere na vědomí své „kolegy“ stvořené rovněž chlapcovou fantazií, především babičku. Zatímco ona je odpůrcem moderní, „civilizované“ Evropy a jejího produktu v podobě první světové války a do krajnosti nenávidí Němce, upírova zpupnost a samozřejmost jeho vystupování, pro Michala těžko pochopitelná, předznamenává nacistickou rozpínavost.¹²

To je podporováno skutečností, že muž s upířími atributy se v transformované podobě objevuje ve všech následujících pasážích spjatých s významnými historickými událostmi dokládajícími růst německé moci: „muž ve fraku“ (čtrnáctá kapitola) je bezprostředně spjat s anšlusem Rakouska, „neznámý pán“ (dvacátá kapitola) s vyhlášením mobilizace, „polední host“ (jedenadvacátá kapitola) s obsazením Sudet a „muž v uniformě“ (osmadvacátá kapitola) s okupací země. První varianta neznámého muže je fiktivní, a snad právě proto není spjata s žádnou událostí, avšak další podoby jsou již reálné a jejich výskyt je doprovázen vážnými historickými situacemi. Tyto transformace jsou přitom náležitě vystupňovány a můžeme říci, že v poslední kapitole vystupuje nejzrůdnější modifikace neznámého muže z první kapitoly, navíc již zřetelně ztotožněna s německým důstojníkem. Tím se potvrzuje domněnka o muži-upírovi¹³ jako válečné předzvěsti a symbolu násilí; jeho postupné zhmotňování do konkrétní esesácké podoby a kontradikce mezi ním a babičkou rovněž osvětluje emotivní

rozlišení dvou „verzí“ německého jazyka v Michalově vědomí: babiččina rakouská němčina, její vídeňský dialekt je vnímán bezesbytku kladně, zatímco němčina fašistického státu (podle babičky „ta jejich hrubá pruská němčina“) s sebou naopak nese jednoznačně negativní konotace.

Upozorněme na významnou dějovou sekvenci, jež je popisována ve dvanácté až čtrnácté kapitole na pozadí anšlusu Rakouska. Otec slíbí Michalovi velikonoční cestu do Vídně, když donese pěkné pololetní vysvědčení. Chlapec je jako u vytržení, jak se na výlet těší, představuje si konkrétní místa, která tam navštíví (Prátr, Vodní ulici, Svatoštěpánský dóm), vychloubá se ve škole a slibuje spolužákům, že jim odtamtud pošle pohlednice. Vysvědčení sice dopadne dobře, ale otec cestu stejně nakonec odvolá, neboť je – jako vysoký policejní úředník – o budoucím dění v sousedním Rakousku dobře informován: „[...] kolem Velikonoc se ve Vídni chystají změny ve vládě a v armádě...“ (Fuks 2003, 133) Místo vysněné cesty, jejíž jedinečnost má podtrhnout noční jízda otcovým autem, dostane Michal pomeranče.

Vyprávění ovšem neprobíhá v tomto časovém sledu, autor se tu uchýlil k časové inverzi, frekventovanému stavebnímu prostředku jeho próz, který je obvykle zařazován pro zastření nějaké významné události. O otcově reakci na vysvědčení (tedy odřeknutí cesty) se čtenář dozvídá retrospektivně, když Michal leží na lůžku a nemůže usnout. Takový způsob narace, kdy je bezprostřední uvažování nahrazeno reprodukcí minulého děje, je velmi příhodný pro Michalovo zamlčení podstatné informace. Lineární vyprávění je ukončeno větou: „V pokojíku na stole máš pomeranče,“ řekl mi, když přehlédl vysvědčení, které jsem mu podal, a hned mi je zas vrátil zpátky.“ (133) Čtenář tedy předpokládá, že pomeranče otec věnoval synovi jaksi na přilepšenou, zvláště když v téže kapitole žvýkal Michal s velkou chutí citrusovou kůru ve škole. Poté ovšem následuje vynechaný řádek a další scéna s odstupem několika hodin osvětluje, co přišlo bezprostředně po otcově replice: „Kousal jsem povlak deky, bílý, ztvrdlý, suchý, s vůní květin, co se to ve mně dělo, jsem nevnímal, snad to nešlo ani vnímat, jen cítit. Připadalo mi to jako něco, co vůbec nemá smysl, anebo je to jenom sen. Po večeri totiž přišla Růženka [...]“ (133)

Tento postup vyvolává zdání, že dějová linka zůstala neporušena a vyprávění plynule navazuje. Michal se ovšem mezitím (v cézuře naznačené mezerou v textu) vzbouří proti otci, když „ty jeho milé pomeranče“ vyhodí z okna na ulici. Nedovede totiž pochopit skutečné ohrožení sousedního Rakouska a mylně považuje otcův slib od počátku za podvod, který jej měl před spolužáky úplně znemožnit: „Změny ve vládě a v armádě, napadlo mě, ve vládě a v armádě... takovéhle zvraty se nemohou stát nikde na světě, jen u nás. Na takovéhle zvraty u nás jsem přece už zvyklý.“ (134) Michalova excitace po otcovu „přiznání pravdy“ je natolik silná, že i „zaschlou krev pod rtem a na bradě“ lze vnímat jako její důsledek způsobený rozkousáním vlastních rtů. Ovšem z další, bezprostředně následující kapitoly vyjde najevo, že Michal má vyražený zub. Čtenář se musí domyslet, že Michal na zprávu o zrušení cesty do Vídně nejspíš reagoval tak hystericky, až musel otec zasáhnout silou. Hrdina se tedy poprvé postavil otci otevřeně, nešlo pouze o tichou vzpouru, vyhozené pomeranče byly jen dohrou konfliktu.

Třináctá kapitola stvrzuje Michalovu nespolehlivost i jinak. Jednak reflektor

opakovane nezná přesný časový údaj, přestože se jedná o minimální časovou distanci („když k nám včera nebo předevčirem, možná však už před třemi dny“ ... „před tou neurčitou dobou“), dále od sebe nedovede odlišit dvě postavy (věštkyni a čarodějnici), přestože v jeho napůl dětské mysli nejspíš splývají, nejvíc ovšem vychází najevo selektivnost záznamu jeho prožitků. Zatímco večerní nakupování s Růženkou a její návštěvu u jasnovidky reprodukuje téměř doslova, rodinnou návštěvu k rakouskému vyslanci pouze zmíní. Tuto hierarchizaci můžeme vysvětlit prostým zájmem prožívajícího chlapce, pro nějž je přitažlivější zšeřelá Praha než oficiální pozvání. Jiným důvodem by ovšem mohla být snaha zapomenout na vše, co v této kritické době sdílí s otcem, ale rovněž záměrné vypuštění události, která mohla – pochopením závažné situace v Rakousku, o níž jistě byla u vyslance řeč – pozměnit Michalův názor na důvod zrušení cesty, a v jeho očích tak otce rehabilitovat.

V předposlední, sedmadvacáté kapitole dojde k rozhodujícímu rozhovoru v otcově pracovně, při němž je objasněna celá řada nejasných či tušených souvislostí. Z otcových výtek je patrné, že o všech synových prohřešcích (kouření, alkohol, krádeže, lhaní, vloupání do pracovny) dobře ví, a proto mu naoko vyhrožuje polepšovnou, kde mu to „z hlavy vytlučou sami“. Hrdinova spontánní reakce nejspíš odpovídá otcovu záměru, Michal se poprvé projeví jako silný, akční a rozhodný jedinec, který se náhle dokáže prosadit:

„Vyskočil jsem ze židle a postavil se. Postavil na nohy, vztyčil hlavu a...“

Nevím, co jsem říkal. Nevím ani, jak dlouho a ani jakým hlasem. Vím jen, že jsem zařal pěst, kopl do skříně, trezoru, knihovny, koberce a že jsem byl rozhodnut se bránit, kdyby po mně skočil. Že i kdyby mi vyrazil deset zubů a klesl jsem zkrvavělý na ten prokletý koberec, vyskočím zas, dokud budu jen trochu dýchat, budu jen trochu živ, a pak... Pak odsud prchnu, prchnu z tohoto prokletého místa, třeba k Brachtlům, Katzům... na venkov k Valticím a Vranovu, na hřbitov... do Paříže... a už nikdy, nikdy, nikdy více, co živ budu, se sem nevrátím... Cítil jsem, jako bych se v duši zbavoval nějaké staleté sítě, kusu zšeřelého stínu, jednoho pľmšíce temna, konečně jsem se rozhodl, věděl, co chci, stál na svých nohou, vzepřel se a nikdy, nikdy neustoupil... slyšel jsem tóny, jako by pracovna zvučela, zněla, hrála, slyšel jsem zvuky, jako by se chvěly dráty, a před očima jsem viděl temné skvrny a nitě.“ (322–323)

Otec konečně začne brát syna na vědomí, uzná svoje výchovné chyby a zároveň pojmenuje Michalovu oslabenou rozlišovací schopnost: „Mám vůbec dojem, že si pleteš osoby a zaměňuješ jednoho s druhým...“ (323), jež byla kolikrát zdrojem jeho tísnivých představ. Ukáže synovi svoji druhou tvář, tvář člověka vědomého si vážné dobové situace, který chce svoji rodinu chránit před nastupujícím nebezpečím.¹⁴ Vystupuje najednou vůči synovi vyloženě přátelsky (včetně „bratrské“ rvačky),¹⁵ nabízí mu svoji důvěru, dokonce mu dovolí vcházet do zapovězené pracovny, čímž ho definitivně přijme do světa dospělých.

Jinou okolností vyplývající z rozpravy, která přispívá k revizi otcova hodnocení a vysvětluje některé momenty jeho a domovníkova jednání, je jeho vztah k židům. Přestože se z Michalova podání zdá, že otec je nějak spjat s nacistickým režimem, když často jezdí do „hnědého pekla“, zavírá se doma v pracovně a podle babičky má být navíc představitelem policejního státu, skutečnost je zcela jiná. Otec naopak využívá svého postavení vysokého, dobře informovaného úředníka a aktivně pomáhá

židům. Chce (den před nacistickou okupací) varovat židovské rodiny Michalových spolužáků, ví o útěku dirigenta Jacobsona do Paříže. S velkou pravděpodobností otec sám (s pomocí domovníka Hrona) doma nějakého žida ukrýval,¹⁶ což z pochopitelných důvodů před rodinou tají. Tím se ozřejmuje smysl Hronova neustálého kutání ve sklepě, vození cihel a vynášení nábytku, jež domovník později komentuje již zcela jednoznačným varováním: „Jestli se o tomhle sklepě a nošení věcí do něho jen slovem někomu cizímu zmíníte, pak je *po nás po všech veta...*“ (292) Vysvětluje se tím otcovo pálení dokumentů v kamnech, nejasné „objevy“ při vloupání do otcovy pracovny nabývají rázu zašifrovaných narážek: trezor s velkými dveřmi, „jimiž by bezmála prošel člověk“, či Feuchtwangerův román *Židovka z Toleda*, nad nímž Růženka konstatuje, že otec nemá čistou rasu rád, „má asi rád Židy“. Přítomnost ukrývaného žida koriguje rovněž některé Michalovy pocity, které čtenář považuje za běžný projev jeho obludné fantazie a tísnivých nálad. Nejednu noc slyší protagonista někoho projít do pracovny, jindy má zase dojem, „že v bytě ještě někdo je“.

Otcova osobní odvaha je tedy v příkrém rozporu s jeho obrazem, jak jej Michal dosud předkládal čtenáři. Výše zmíněné okolnosti nás navíc opravňují ke ztotožnění anonymního muže z Jacobsonova vyprávění s Michalovým otcem: „Já se musím o uprchlíky trochu starat, řekl, nemohu před nimi dát ruce za záda a zavřít oči, nemohu je nechat umřít hladem. Jestli se někdy u nás objeví *ten utečenec*, přijmu ho jako svého, i když syna máme, v tom mi nikdy nikdo nezabrání.“ (102)

To je popisováno retrospektivně, nejprve prostřednictvím rámcového vyprávění, kdy hrdina leží na louce u lesa a vzpomíná na osudný 15. březen, posléze vzpomínky přecházejí do fragmentárního rozhovoru či spíše výslechu vedeného „*pánem za bílým stolkem*“. Michal se v jeho průběhu distancuje od svého blouznění, když pozná, že: „[psychiatr] mi přiřítá jakési myšlenky a představy, které jsem v životě neměl.“ (339) Protagonistovo prozření dosavadního „života ve lži“ je doprovázeno mdlobou, po níž se dějství vrací do přírodní scenerie. V idylizovaném souladu s přírodou pak román končí:

„Vtom zavál vítr, labutě rozejaly křídla, daly se do běhu k nám a ve stromech a větvích temně zašumělo. Ale byl to klam a zdání. To nebylo temné zašumění, to zpívaly stromy a větve, jak zpívají odjakživa, když věje vítr, a budou zpívat věčně. Vstal jsem celý zkřehlý, a chvěje se zimou, pomalu jsem se vracel kamenitou cestou ke vsi.“ (340)

Na problematičnost poslední kapitoly, jež má jednoznačně ideové vyznění a nabourává dosavadní uzavřenou kompozici a svébytnou celistvost románu, upozornila již dobová kritika.¹⁷ Přítomnost psychiatra dovoluje všechny předchozí diskrepance Michalova vnímání fikční reality, respektive problematizující prvky jeho verze této reality jednoduše zdůvodnit narušením jeho psychiky. Pokud bychom toto vysvětlení akceptovali, mohli bychom Michala bez dalšího komentáře označit za „blázna“, což je podle Riggana jeden ze základních typů nespolehlivého vypravěče. (Müller 2012, 350) Výrazně by se tím ovšem potlačila podmíněnost obou výše zmíněných rovin, tedy konkrétní historické situace a hrdinových přepjatých prožitků, neboť psychická porucha nemusí být vždy závislá na momentálních okolnostech.

Právě konvergence objektivního času historického a subjektivního času osobního podle našeho názoru velmi úzce souvisí s nespolehlivostí vyprávění nejen ve *Variacích pro temnou strunu*, ale rovněž v případě *Pana Theodora Mundstocka*. Michalovu přecitlivělost, samomluvu, halucinace či snahu vytěsnit některé události zakládající

jeho nespolehlivost můžeme přičíst jak rodinným vztahům, tak neuralgické době konce třicátých let 20. století, do níž je vyprávění zasazeno. Munstockovo pokřivené vnímání fikční reality můžeme zase zdůvodnit násilnou proměnou jeho společenského a obecně lidského postavení za nacistického režimu. Ve světě plném absurdní agrese, brutality a degradace lidského jedince, jež nelze „spolehlivě“ vyložit, se nespolehlivost jeví jako přirozený rys jeho zprostředkování. A vice versa jistá vyšínutost obou hrdinů odpovídá ne-normálnosti historicky ukotveného fikčního světa, jehož jsou nedobrovolnou součástí.

Pan Kopfrkingl ze *Spalovače mrtvol* je na první pohled postavou zcela jiného typu, a to nejen svým poměrem k vládnoucí moci – zatímco Mundstock je jeho obětí, Kopfrkingl přijme velkorysou nacistickou nabídku a stane se jejím představitelem. Předtím se ovšem, jak známo, musí zbavit členů své rodiny, jež podle norimberských zákonů odpovídají židovské národnosti a stáli by v cestě jeho profesní a společenské kariéry.

Podstatnější je ovšem Kopfrkinglův vztah k fikčnímu světu, v němž, jak trefně poznamenal Milan Suchomel, i „pojmenovací akt je bez záruk“. (Suchomel 1967, 63) Protagonista se totiž neustále snaží podmaňovat si fikční realitu tím, že přejmenovává její entity, a k používání nových jmen zavazuje i ostatní postavy. Vyžaduje, aby byl osloven Roman, přestože se jmenuje Karel, jeho žena Marie je přejmenována na Lakmé, restaurace U Stříbrného pouzdra se ve skutečnosti jmenuje U Hroznýše, na podobizně francouzského ministra, kterou Kopfrkingl zakoupil u rámaře, je ve skutečnosti vyobrazen nikaragujský prezident atp. V některých případech se jedná o eufemistické výrazy romantizujícího charakteru deklarující hrdinovu laskavost a něhu, a to především v osloveních jeho ženy („nebeská“, „něžná“), dcery („sličná“) či kočky („čarokrásná“). Jindy je motivace hůře vyložitelná, její vysvětlení pak ovšem můžeme považovat za předznamenání Kopfrkinglova skutečného, dosud utajovaného charakteru: „[...] řekne-li se hroznýš, je to jasné. [...] Ale stříbrné pouzdro, to je tajemství. Do poslední chvíle nikdo neví, co takové pouzdro skrývá, až když ho dokonale otevře a podívá se...“ (Fuks 2003a, 9–10)

Otázkou je, jak můžeme Kopfrkinglovu zálibu v přejmenování evidovat. Na jedné straně může jít o doklad jeho choré mysli, neboť blázní běžně označují věci jinými jmény bez jakékoliv reference, na druhé straně se tím obnažuje protagonistův násilnický a expanzivní charakter, zatím pouze v latentní, verbální rovině. Dává-li Kopfrkingl věcem a osobám fikčního světa nová jména, stává se doslova jejich stvořitelem, prostřednictvím aktu pojmenování se povyšuje do role demiurga. Kopfrkinglova nespolehlivost rozhodně není v rozporu se zvráceností fikčního světa, v němž nic není tak, jak se zdá být (panoptikum není panoptikum, boxer udeří rozhodčího, výtah jezdí jednosměrně atp.). Skutečnou podstatu, pečlivě skrývanou pod povrchem, lze zahlédnout jedině s hrůzou a úžasem, jak se to opakovaně stává ve výstupech anonymní manželské dvojice muže s holí a hysterické ženy. Tato „bláznivá“ žena vždy popíše pravý stav věci, ale protože její reakce je emocionálně poněkud přemrštěná, nikdo nebere její názory vážně, její repliky považuje okolí bez jakýchkoliv pochyb za pomýlené – nejspíš kvůli „nesvéprávnosti“ jejich nositelky, o níž její muž prohlašuje, že se musí léčit.

Ve *Spalovači mrtvol* se Fuks uchýlil k jinému způsobu vyprávění než v předchozích prózách, jakkoliv má próza v hrubých rysech obdobnou konstrukci jako *Pan Theodor Mundstock*:¹⁸ „[...] všechny epizody se odvíjejí a jsou sřetženy kolem hlavního hrdiny s úkolem dotvářet jeho charakterovou proměnu a zobrazovat ji v různých jejich projevech.“ (Kořínková 1977, 531) Ovšem jak *Mundstock*, tak protagonista *Mých černovlasých bratrů* a *Variací na temnou strunu* jsou postavami reflektorskými, ať již jde o er-, anebo ich-formu. Čtenář je tedy poměrně dobře obeznámen nejen s jejich vnějšími projevy, ale také s vnitřním prožíváním a hodnocením jejich vlastních činů i ostatních událostí. Prostřednictvím polopřímé řeči a vnitřních monologů se seznamuje s jejich myšlenkovými pochody, zná jejich postoje, názory a postupně si konstruuje jejich osobnost. Takto bohatý vnitřní svět pana Kopfrkingla čtenář nepozná. Vhled do jeho nitra je naopak výrazně delimitován, většinou se omezuje na komentování za použití nevlastní přímé řeči, které pouze obráží a modifikuje to, co Kopfrkingl pronesl nahlas.¹⁹ Mluvní projev je totiž vedle zaměstnání druhou sférou, v níž se spalovač plně realizuje. Neustále k někomu vede řeč či spíše projev, kontakt s jakoukoliv postavou je záminkou k záplavě slov, jejichž souvislost je převážně asociační. Nečeká na repliku, a ani ji vlastně nevyžaduje, vystačí si se svými „dialogy“ sám, zbývající účastníci hovoru (nejčastěji manželka) jsou trpnými posluchači jediného mluvčího. Do chvíle, než do děje vstoupí Willi Reinke, nemá Kopfrkingl komunikačního partnera a svou mluvní aktivitou ostatní aktéry značně převyšuje.

Způsob narace je tedy zvolen tak, aby (zpočátku a zároveň co nejdéle) existovala pevná hranice mezi tím, co protagonista říká a jak jedná, a tím, co si ve skutečnosti myslí, jak uvažuje atp. Přestože do autorské řeči prosakují některé Kopfrkinglovy výrazy, je děj líčen z nezaujatého hlediska objektivní er-formy.²⁰ Zcela jiný charakter by měl příběh v případě, kdyby byl zprostředkovan hlavní postavou. Nepouštíme se tu na tenký led nepřipustných hypotéz, ale navozujeme zcela legitimní otázku, neboť novela byla v původní verzi skutečně vyprávěna ich-formou. Usuzujeme tak z ukázky připravované prózy, kterou Fuks publikoval v Židovské ročence již v roce 1963. (Fuks 1963) Jedinečný textový materiál poskytuje možnost k drobnému exkurzu do geneze novely.

Časopisecký text má název *Týnský žebřák* a z podtitulu „X. kapitola z novely *Spalovač mrtvol*“ je zřejmé, že nešlo o povídku či přípravný, relativně samostatný text, k čemuž by mohla odkazovat již samotná existence titulu.²¹ Obsah publikovaného textu navíc přesně odpovídá ději příslušné kapitoly v knize. Na jejím začátku obdrží Kopfrkingl od Williho balík s proprietami pro žebřákový převlek. Ten nejprve vyzkouší doma před rodinou, posléze se setká s Reinkem před Casinem a odchází žebřat před židovskou modlitebnu, do níž se židé scházejí ke slavnosti Chevra suda. Obě kapitoly dokonce začínají i končí totožnou větou. Zásadní rozdíl, který je patrný již z kurzorického čtení, spočívá v podílu přímé a nepřímé řeči. Původní pak Kopfrkingl totiž mnohem méně hovoří a nemá to vlastně ani zapotřebí, neboť jeho mysl je při vnitřní perspektivě vyprávění dokonale odhalena, nemá co skrývat. Recipient tu poznává Kopfrkingla bezprostředně z vnitřních monologů, nikoliv prostřednictvím jeho mluvních projevů.

Nedostatek distance mezi hrdinovým nitrem a jeho jednáním prokazatelně neod-

povídá Fuksovu (pozdějšímu) záměru co nejvíce minimalizovat projevy Kopfrkinglovy proměny a šifrovat je do sítě nejednoznačných detailů vyvolávajících jakési neblahé tušení. V *Týnském žebrákovi* je zkratka Kopfrkingl otevřeně upřímný, chybí náter jeho rozněžnělosti a přeestetizovanosti. Projevuje značnou nevraživost vůči synovi Milimu, který „má otevřenou hubu a oči navrchu, zpola přiblblý výraz“. Na jiném místě si uvědomuje, že Mili svou zženštilostí neodpovídá „árijské německé duši“, z čehož usoudí, že se mu nepovedl a označí jej – v ostrém kontrastu s přejemnělým vyjadřováním knižního Kopfrkingla – za Abarta (něm. zrůda). Nepokrytě nenávidí židy, přitakává Hitlerovu plánu je vymýtit, zmiňuje jeho rasovou teorii ze spisu *Mein Kampf* a na adresu židů cynicky (a prorocky) poznamenává: „Za dva tři roky na shledanou, Mojžíšové, pa pa...“ O doktoru Bettelheimovi, kterého v knize Kopfrkingl dosud zcela jednoznačně respektuje a považuje jej za „dobrého šlechtného lidumila“, zde uvažuje jako o „té bídné židovské kryse“ a jako budoucí arizátor se vidí nasedat do jeho mercedesu. Nekriticky uznává Williho i Vůdcovu autoritu, zaklíná se germánskou Valhalou,²² propagandisticky zneužitým symbolem nacismu.

Kopfrkinglovu zjevnou infikaci nacismem stvrzuje jeho řeč, jež je mnohem intenzivněji proložena německými výrazy a větami, a to nejen v repetici Williho pokynů, jak je tomu v knižním vydání. Jinde se Kopfrkingl svěřuje se svými zkušenostmi s prostitutkami a bez skrupulí prozrazuje pravý důvod, proč touží navštívit Casino: „Zdalipak, Wilhelm, chodí do Casina krásné ženy? Schöne Weiber?“²³ Jednou dokonce dojde k nezáměrnému odkrytí Kopfrkinglova křestního jména, když se manželka přerekne: „Nechceš kávu, Karle, vlastně Romane... než půjdeš?“

Shrňme tedy: Kopfrkinglova zpovědní ich-forma jde svou upřímností zcela proti postupnému (a v rámci Fuksovy mystifikační metody záměrně retardovanému) odhalování protagonistova přisvědčení nacismu, jehož výsledek v podobě bezcitného vraždění rodinných členů čtenáře šokuje. Kopfrkinglův vnitřní boj o inklinaci k nacismu, který čtenář tuší za jeho mluvenými projevy zhruba od poloviny novely, ztrácí v původní vyprávěcí situaci svoje opodstatnění. Proces jeho rozhodování mezi původní mírumilovností a spokojeností se životem ve „slušném lidském státě“ na jedné straně a propadáním nacistické demagogii prostřednictvím Reinkeho vlivu na druhé straně tu není tematizován. Jeho příklon k totalitní moci je naprosto evidentní, není k němu třeba Williho promyšleného přesvědčování, jež má podobu svádění. Je tedy zřejmé, z jakých důvodů autor původní ich-formu nahradil autorským vyprávěním: příliš brzy by byly odkryty karty Kopfrkinglova přerodu, který by byl již brzy „hotov“, a otevřeně předjímaná brutální pointa by tím notně ztratila na své překvapivosti.

Docházíme k poněkud paradoxnímu tvrzení, které se úplně neshoduje se základní podmínkou nespolehlivého vyprávění stanovenou Zerweckem, že vyprávění musí být personalizované. Ve *Spalovači mrtvol* sledujeme opačnou tendenci: zatímco původní zpovědní ich-forma by příliš brzy vedla k nezáměrnému sebe-uvědomění hrdiny z překrucování reality a přetvářování na veřejnosti i před rodinou, er-forma tuto nespolehlivost naopak posílila. S naším závěrem koresponduje tvrzení Jiřího

Holého, který rovněž zaznamenal původní ich-formu Fuksovy prózy a rozdíly mezi oběma vyprávěcími mody pojmenoval takto: „Přesmyk do er-formy v knižním vydání *Spalovače mrtvol* neznamenal posun k nadosobnímu, „objektivnímu“ zobrazení fikčního světa. Hlavní postava zůstává centrem fokalizace, tato (vyšinutá) subjektivita se však ocitá v napětí se zdánlivě neosobní, nezúčastněnou er-formou.“ (Holý 2008, 191)

Můžeme konstatovat, že nespolehlivost ve Fuksových prózách velmi úzce souvisí s konstrukcí jejich fikčního světa, který je ve všech třech sledovaných případech zasazen do konkrétního historického času. Doba nacistického ohrožení (*Variace pro temnou strunu*, *Spalovač mrtvol*) nebo protektorátní režim (*Pan Theodor Mundstock*) zastává funkci katalyzátoru zasahujícího a proměňujícího hrdinovu osobnost. Nespolehlivost se pak jeví jako důsledek protagonistovy zmatenosti dosahující projevů psychické choroby (Mundstock), akterovy přecitlivělosti kombinované s adolescentní protiotcovskou vzpourou (Michal) nebo duševní odchylnosti a latentního uzurpátorství umně skrývaných za maskou estéta a ctnostné hlavy rodiny (Kopfrkingl). Zatímco v prvních dvou prózách je vypjatá společensko-historická situace přímou příčinou narušení hrdinovy osobnosti, ve *Spalovači mrtvol* umožňuje naopak protagonistovu úchylku odhalit.

Ukazuje se, že vyprávěcí nespolehlivost patřila do arzenálu prostředků, s nimiž Ladislav Fuks operoval při pečlivém promýšlení struktury svých fikčních textů. Můžeme ji vnímat jako součást vyššího, generálního plánu hry se čtenářem vyžadující recipienta pozorného, sečtělého, který v ideálním případě odhalí všechny pasti, jež na něj autor nastražil. Také to je jeden z důvodů, proč Fuks nemůže být vnímán jen jako jeden z řady autorů, který se pouze konjunkturálně svezl na druhé vlně válečné prózy.

POZNÁMKY

- ¹ Mohli bychom tedy podle Kubíčkovy terminologie tvrdit, že nespolehlivost vyprávění se v *Panu Theodoru Mundstockovi* realizuje na rovině příběhu i vyprávěče. (Kubíček 2007, 112–114)
- ² Aleš Haman o výstavbě druhé kapitoly poznamenal: „Časové i prostorové údaje jsou tu kontaminovány tak, že vzniká [...] spleť vzájemně se popírajících vztahů, uvádějících v pochybnost samu podstatu světa, v němž se pohybuje protagonista.“ (Haman 1966, 91–92)
- ³ Křestní jméno je variantou hrdiny *Mých černovlasých bratrů*, který se jmenuje Michael.
- ⁴ Rukopis je pod incipitem „*Bylo teprve pět hodin...*“ s datací 1940 uložen ve Fuksově pozůstalosti v LA PNP.
- ⁵ Nelze pochybovat o tom, že v románu je řada autobiografických rysů, které ovšem ponecháváme stranou. Vedle vlastních zážitků inspiroval Fukse román polského prozaika Zygmunta Nowakowského *Mys Dobré naděje* (1931, česky 1937), který jej „doslova uchvátil“ (Fuks 2007, 273). Srovnávací studii viz Košnarová 2004.
- ⁶ Existence rukopisu vyvrací přetrvávající názor, že Fuks se začal próze věnovat teprve v průběhu padesátých let. Naše tvrzení podporuje rukopis pohádkové prózy „*Marek protestoval...*“ z roku 1937, uložený taktéž v LA PNP.
- ⁷ Otec je Michalem, ale také služkou Růženkou často označován jen jako „on“, jindy dokonce neosobně určen výhradně slovesným tvarem, který bývá nepravidelně zvýrazněn kurzivou („*řekl*“, „*řídil*“ atp.).
- ⁸ Babičku Michal poznal výhradně jako dítě, zemřela před sedmi lety a všechny vzpomínky na ni v něm automaticky vyvolávají nostalgii po nevinném věku, z něhož právě odrůstá.
- ⁹ Ta je v počátečních kapitolách umocněna tím, že Michal nechodí do školy, ale je vzděláván matkou a domácími učiteli.

- ¹⁰ Na Michalovu dětinskost a směřování reality a fikce poukazují frekventované pohádkové příměry, které se prolínají s popisy událostí („jako baň zámečku Královny stříbrných vod“, „jako před skrýší Němého havrana“, „jako stříbrný kouzelník Dupidup“, „jako domek baby Jagy na muří noze“ atp.). Tato přirovnání se postupně z Michalova prožívání vytrácejí a nahrazuje je deformovaná clona fantazijního nazírání věcí a lidí kolem. Jiným signálem Michalovy osamocení a touhy ji překonat je vnímání vrstevníků jako indiánů, kteří umějí stopovat a házet lasem. V předposlední kapitole dostane od otce neočekávaný dárek – krabici s obrázkem stopujícího „osmahlého kovboje na koni *s lasem* přes rameno a s rukou na koltu u pasu“ (Fuks 2003, 325) – a tím je definitivně potvrzen konec jeho dětství. Oba procesy se významně podílejí na tematizaci chlapcova dospívání, která je v závěru dovršena.
- ¹¹ Podporují ji negativně zabarvená, expresivní slovesa jako „schlamstl“ (kořalku), „mrštil“ (cigaretou) atp.
- ¹² Podle Ladislavy Lederbuchové je motiv upíra dokonce „symbolem, v němž je akcentována mytičnost a mystičnost, neslučitelnost světa lidského a nelidského totalitního dogmatu“. (Lederbuchová 1992, 134)
- ¹³ Ponecháváme stranou mystifikační moment, který s sebou postava přináší. S tím úzce souvisí podobnost upíra v některých rysech s otcem (chladnost pohledu, přivřeně oči, pití kořalky, kouření cigaret), v jiných zase s domovníkem Hronem (zaujetí ženským krkem), čímž oba nabývají zřetelně negativního charakteru.
- ¹⁴ Tím je vysvětlena přítomnost dvou mužů před domem, kteří rodinu hlídají vždy, když otec vyjede na služební cestu.
- ¹⁵ Jako novum je toto otcovo chování vnímáno pouze Michalem, jenž všechny jeho dosavadní snahy o přátelský kontakt považoval za falešnou hru, která má napomoci Michalově porážce. Viz např.: „Hleděl na mne s přívětivým zájmem, skoro přátelsky, a promluvil, komedie se začala rozvíjet.“ (Fuks 2003, 306)
- ¹⁶ Nelze vyloučit, že oním židem byl právě Jacobson. Tím by se vysvětlilo jak to, že otec dirigenta zná, tak především příběhy, které Jacobson Michalovi vypráví při jejich setkáních v parku (desátá a šestadvacátá kapitola) a z nichž je zřejmé, že dobře zná poměry v protagonistově rodině. Tyto zastřené paralely mají Michala mimo jiné přimět k prohlédnutí otcovy skutečné povahy.
- ¹⁷ Jiří Opelík osmadvacátou kapitolou označil za „jakousi katarzi individuálního osudu“, jež, „ač už pevně zamontována do dějového půdorysu, vydává přece jen skřípavý, totiž rozumářský zvuk: dítě odraťovává své halucinace v psychiatrově ordinaci...“ (Opelík 1967, 179-180)
- ¹⁸ Tomu odpovídá i volba titulu obou novel, které jsou pojmenovány podle protagonistů, byť v prvním případě bezpříznakovým vlastním jménem, ve druhém pak obecným povoláním, jež svou nezvyklostí navozuje jisté čtenářské očekávání (zvláště v souvislosti s autorem ohlašovaným vymezením žánru prózy jako hororu).
- ¹⁹ Teprve od sedmé kapitoly, jak si povšimla Drahomíra Kořínková (1977, 534), se začínají objevovat postranní poznámky, které Kopfrkingl pronáší sám k sobě a které ho usvědčují z neupřímnosti.
- ²⁰ Jiří Holý charakterizuje hrdinu Fuksovy prózy využívaje terminologii amerického teoretika Seymoura Chatmana následovně: „[...] Kopfrkingl není vypravěčem, ale řečeno s Chatmanem *slantem*, ohniskem a centrem vyprávění.“ Holý rovněž uvádí Chatmanův citát: „Centrování bez filtrace je užitečná technika pro vykreslení hádankovitých postav.“ (Holý 2008, 187)
- ²¹ V knižním vydání jsou kapitoly pouze číslovány. Z toho ovšem nelze automaticky usuzovat, že původně všechny kapitoly nesly název, neboť je pravděpodobné, že opatření kapitoly titulem odpovídalo běžným redakčním požadavkům.
- ²² Podle germánské (a severské) mytologie původně Odina síň, ve které se setkávají mrtví (padlí) bojovníci, aby zde mohli hodovat až do závěrečné bitvy během Ragnaroku - Soumraku bohů; později též nebeské sídlo bohů.
- ²³ Pro srovnání uvádíme znění téže repliky z knižního vydání: „Krásné koberce, obrazy, koupelny, říkáš... krásné ženy?“ (FUKS 2003a, 97)

LITERATURA

- FUKS, L.: *Pan Theodor Mundstock*. (1963) Praha: Odeon, 2005.
- FUKS, L.: *Variace pro temnou strunu*. (1966) Praha: Odeon, 2003.
- FUKS, L.: *Spalovač mrtvol*. (1967) Praha: Odeon, 2003a.
- FUKS, L. – TUŠL, J.: *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*. (1994) Druhé, upravené vydání. Praha: Mladá fronta, 2007.
- FUKS, L.: Týnský žebrák (X. kapitola z novely *Spalovač mrtvol*). In *Židovská ročenka 5724, 1963-1964*, s. 67-77.
- FUKS, L.: Na mládí se nezapomíná, ani když zaznívá na temné struně. In *O knihách a autorech*, 1978, podzim, s. 9.
- FONIOKOVÁ, Z.: Hranice nespolehlivého vyprávění. In *Bohemica Litteraria*, roč. 15, 2012, č. 1, s. 101-119.
- HAMAN, A.: Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru. In PYTLÍK, R. (ed.) *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha: Československý spisovatel 1966, s. 83-103.
- HOLÝ, J.: Téma šoa očima viníka. Pokus o interpretaci několika próz. In JEDLIČKOVÁ, A. – SLÁDEK, Ondřej (eds.) *Vyprávění v kontextu*. Praha: ÚČL AV ČR, 2008, s. 168-205.
- KOŘÍNKOVÁ, D.: Motivická výstavba Fuksova *Spalovače mrtvol*. In *Česká literatura*, roč. 25, 1977, č. 6, s. 531-538.
- KOŠNAROVÁ, V.: Fuks – epigon? *Variace pro temnou strunu* jako odpověď na Nowakowského román *Mys Dobré naděje*. In *Tvar*, roč. 15, 2004, č. 17, s. 14-15.
- KOVALČÍK, A.: *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: H&H, 2006.
- KUBÍČEK, T.: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- LEDERBUCHOVÁ, L.: Symbol upíra v prózách Ladislava Fukse. In *Sborník PdF ZČU v Plzni. Jazyk a literatura*, sv. 15. Plzeň: Západočeská univerzita, 1992, s. 129-136.
- MÜLLER, R. – ŠIDÁK, P. (eds.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012.
- OPELÍK, J.: Hromádka nových českých románů. In *Host do domu*, roč. 14, 1967, č. 2, s. 65-69.
- SUCHOMEL, M.: Meze metody. In *Host do domu*, roč. 14, 1967, č. 10, s. 62-63.
- VŠETIČKA, F.: Kompozice Fuksova románu *Variace pro temnou strunu*. In *Česká literatura*, roč. 20, 1972, č. 1, s. 66-71.
- ZERWECK, B.: Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: Nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci. (Historicizing Unreliable Narration: Unrealibility and Cultural Discourse in Narrative Fiction, 2001) Přel. M. Lukáš. In *Aluze*, roč. 12, 2009, č. 3, s. 40-59.

UNRELIABLE NARRATION IN FICTION BY LADISLAV FUKS

Narrative Modes. Unreliability. Ladislav Fuks. Czech Prose of the 1960s.

The paper deals with unreliable narration in three prosaic works by Ladislav Fuks (1923–1994) from the 60ties of the 20th century: „Pan Theodor Mundstock“ (1963), „Variace pro temnou strunu“ (1966) and „Spalovač mrtvol“ (1967). Although narrative modes of these novels are different, just like category of unreliability can explain discrepancies of the text and of the construction of its fictional world. The researcher understands unreliability as a consequence of a violation of protagonist's personality, be it a schizophrenia, pubescent hypersensitiveness, or a hiding sadistic psychopathy. Unreliability in analyzed texts which rank among Fuks's most

famous books must be perceived in scope of writer's ingenious and wide-ranging play with a reader. At the same time it can be rated an articulation of the time of the Nazi danger, which the narration of all texts is situated to, of the time endangered human dignity and liberty.

*Doc. Mgr. Erik Gilk, PhD.
Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 511/10
771 47 Olomouc
Česká republika
erik.gilk@upol.cz*