

# LADISLAV FUKS A JEHO *VARIACE PRO TEMNOU STRUNU*: ŽIDOVSKÁ TEMATIKA JAKO METAFORA VŠELIDSKÉHO UTRPENÍ

MILOŠ ZELENKA

---

ZELENKA, Miloš: Ladislav Fuks and His *Variations for a Dark String*: Jewish Themes as a Metaphor for Human Suffering, 2021, Vol. 3, Issue 2, pp. 21 – 30. DOI: 10.17846/CEV.2021.03.2.21-30.

**ABSTRACT:** The study explores the works of the Czech prose writer Ladislav Fuks authored in the 1960s, namely his artistic reflection of the Jewish fate during the “Protectorate”. Special attention is given to the novel *Variations for a Dark String* (*Variace pro temnou strunu*, 1966), a partially autobiographic portrayal of an adolescent boy growing to psychic maturity in the strained family atmosphere on the eve of the nation’s occupation. The novel’s sophisticated structure is based on carefully devised compositional and stylistic principles, on the symbolism of motivic network and resonance details evoking a suggestive atmosphere where the reality permeates with fiction as a collision of good and evil. Thus Fuks’ works written in the 1960s are recognised as artistic analyses of the phenomenon of evil. Jewish themes, seemingly deflected to the edge of the thematic scheme, become a metaphor of human sorrow, unable to face evil and violence.

**KEYWORDS:** Ladislav Fuks. Czech prose in the 1960s. “The second wave of post-war literature”. Jewish themes. The ‘Protectorate’ period.

Když počátkem šedesátých let 20. století vstoupil téměř čtyřicetiletý Ladislav Fuks do literatury, bylo zřejmé, že čtenáře i odbornou veřejnost v středoevropském prostoru úspěšně oslovil prozaik, který s vysokou mírou estetické stylizace zachytil protektorátní atmosféru apokalyptické bezmocnosti demonstrovanou na židovském osudu v moderní historii. Specifický svět jeho románů a novel odehrávajících se na pomezí reality a fikce, ve snovém, až magickém prostoru zaplněném absurditou, skepsí, groteskou, černým humorem a ironií, ukazoval na tragické stránky středoevropských dějin založených na boji proti totalitě a diktatuře společenských mechanismů. Fuksova tvorba šedesátých let bývá často spojována s tzv. druhou poválečnou vlnou (Haman 1961, 513 – 521), která od přímého líčení válečných hrůz po roce 1945 směřuje na přelomu padesátých a šedesátých let k analytickým průnikům do psychiky „nehrdinského“ jedince, které na malé epické ploše co nejkonkrétněji podávají individualizovanou kresbu lidských charakterů. V autorově případě však nejde o původnost námětu, ale o originalitu tvůrčího uchopení a zpracování.

Do tohoto kontextu rozmanitým způsobem vstupují prózy reflektující tragický úděl židovského etnika za nacistické okupace jako např. novela Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (1962), prózy Arnošta Lustiga *Dita Saxová* (1962) a *Modlitba za Kateřinu Horovitzovou* (1963), román Františka Kafky *Krutá léta* (1963). Největší ohlas však získala románová prvotina Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock* (1963), která uchvátila příběhem drobného židovského prokuristy nalézajícího absurdní a nezvyklou, avšak ve výsledku neúčinnou metodu, jak se vzepřít fašistické brutalitě. Jestliže s realistickou vypravěčskou tradicí bývá nejvíce spjata Bělohradská, která přibližuje střet židovského lékaře Armina Brauna s totalitním systémem ztělesňujícím zlo, obdobně románová výpověď Kafky kronikářsky nezúčastněným způsobem zachycuje dramatické momenty z ložského ghetta, v němž čeští židé marně hledají neexistující cestu ke svobodě. Experimentující protějšek k této dvojici představuje Lustig využívající postupy v moderní psychologické próze 20. století, jako je potlačení epického syžetu, „symbolická“ a „reálná“ dvojrovinová příběhu, stylové využití hovorových vrstev jazyka, retrospektivní kompozice apod. Monotematicky laděné prózy z terezínského ghetta ukazují židovské jedince jako bezbranné tragikomické osoby, většinou

ženy, starce nebo děti, kteří stejně jako u Fukse nebojují za druhé, ale především – v momentu intenzivního fyzického útisku či duševního ponížení – za své ohrožené lidství. Tak je tomu u Kateřiny Horovitzové, která zoufalým gestem se vykupuje za cenu svého života.

Tvořivým a v dobovém kontextu ojedinělým způsobem židovskou tematiku počátkem šedesátých let rozvíjejí Fuksovy prózy, které lze příznačně nazvat uměleckými studii o zlu. Po *Panu Theodoru Mundstockovi* přichází povídkový soubor *Mí černovlasí bratři* (1964) a především román *Variace pro temnou strunu* (1966). Základem těchto posledních dvou próz se stává dějově omezený subjektivní příběh konstituující specifický svět se zvláštní ponurou atmosférou, do níž jsou zasazeny výrazně maskulinní dětské postavy. Skutečný spisovatelův debut znamená cyklus *Mí černovlasí bratři* s autorským vročením 1958, v němž už lze identifikovat pozdější základní rysy autorovy tvůrčí metody tohoto období: groteskně-hyperbolické zobrazení světa, dějové prolínání reality s fikcí, rafinovaná kompozice vystavěná na symbolech a opakujících se motivech, pečlivá práce s detaily apod. Šest povídek, jejichž děj se odehrává stejně jako v románu *Pan Theodor Mundstock* v prvních letech protektorátu, propojuje ústřední postava vypravěče, senzitivního chlapce Michaela, který se v chronologickém sledu v ich-formě vrací k osudovým okolnostem, k tragickému osudu svých židovských spolužáků. V informačním bulletinu k vydání knihy Fuks přiznal, že zachytil sice vlastní zážitek, „nejde však o mě, nýbrž o fakt smrti mých přátel“ (Fuks 1964a, 17). Vypravěč emocionálně vzpomíná na zjitřenou dobu, kdy vnímal okolní dění společně se svými kamarády, kteří dosud nechápou „historický, velký rozměr události“ (Pohorský 1967, 22). Metoda kontrastu jako principu tematické výstavby je vztažena ke světu dětských představ. Proti němu opozičně dominuje brutální symbol zla, tj. svět dospělých, který se rozvíjí ve dvou syžetových liniích kolem fanatického učitele zeměpisu a také prostřednictvím Michaelova komplikovaného vztahu k přísnému otci.

V době vydání *Mých černovlasých bratrů* Fuks pracoval již na dalším textu s názvem *Variace pro temnou strunu*. Původně zamýšlená novela (Fuks 1964b, 112) se spisovateli rozrostla v rozsáhlejší román, z něhož časopisecky byly v polovině šedesátých let torzovitě publikovány jednotlivé části.<sup>1</sup> U zrodu této třetí knihy stály autorovy rukopisné poznámky a glosy, které vznikaly za druhé světové války z přemíry osobních citových zážitků jako deník dospívajícího chlapce: „Byly to dojmy smutné a otřesné a přímo jsem cítil potřebu je ztvárnit [...]. I tenkrát jsem tomu dával určitý řád, kompozici a postupně vzniklo něco, co jsem téměř po třiceti letech nazval *Variace pro temnou strunu*“ (Fuks 1983, 6). Pozvolný proces manuskriptologického narůstání smyslu rukopisu v procesu psaní prozrazuje např. do románové struktury nezařazená epizoda *Bez názvu* otištěná až v roce 1967 (Fuks 1967b, 12 – 21). Úryvek z válečného deníku, vyznačující se návratností detailů a nezáměrným úsilím o konstituování epického fikčního světa, zobrazuje návštěvu tří spolužáků, kteří se ocitli v petřínském zrcadlovém bludišti a kteří jsou znepokojeni tajemnou složitostí vlastního obrazu vyvolaného komplikovaným obrazem lomených skal. Ty totiž symbolizují mnoho-rozměrnost lidské existence: „*Vidíš sám sebe z nejrůznějších stran [...] a tu pak dočista strneš. Neboť tam sebe už nepoznáš vůbec*“ (ibid., 13).

Okamžitě po vydání byl román spojován s povídkovým souborem *Mí černovlasí bratři* v prozaický diptych. Příbuzné rysy vyplývaly se shody prostředí a jmen postav, z částečné identity vypravěče v ich-formě, celkově z analogických principů tematické výstavby. Přesto se obě prózy liší

<sup>1</sup> Např. povídka *Dědečkův slavný den*. 1963. In: *Plamen* 5/11, 60 – 66, listopad (s drobnými textovými změnami jde o 3. kap. *Variací*); *Čarodějnice*. 1964. In: *Plamen* 6/12, 96 – 101, prosinec (původně pretext k 24. kap. *Variací*, naopak nezařazeno); *Bonboniéra operní pěvkyně*. 1965. In: *Kulturní tvorba* 3/29, 8 – 9, 22.7. (s drobnými textovými změnami jde o 16. kap. *Variací*); *Variace pro temnou strunu*. 1966. In: *Plamen* 8/6, 126 – 144, červen a 8/7, 131 – 143, srpen (jde o 4. až 10. kap. s minimálními textovými změnami).

žánrovým vymezením a zejména koncepcí jednajících aktérů zřetelně určujících ideové vyznění celkového smyslu.<sup>2</sup> Zatímco v *Mých černovlasých bratřích* postavy jako nositelé epického konfliktu jsou vypravěčovi rovnocenným partnerem, ve *Variacích pro temnou strunu* pozornost na sebe strhává Michal a jeho vnitřní svět, který v tematickém plánu marginalizuje postavy židovských spolužáků a fanatického zeměpisáře. Děj je tudíž výhradně soustředěn na psychické zraní dospívajícího chlapce ve stísněné rodinné atmosféře v předvečer okupace. Monotematické zaměření na vypravěče si vynutilo žánr psychologického románu, v němž „převažuje neepika – ne lyrické blouznění, ale zachycení a vyjádření pocitů nejistoty, pronásledování, osamocení, obklíčení, viny, odcizení v různých obměnách [...]“.<sup>3</sup> Dominující postava Michala, který úporně hledá životní jistoty, se zmitá mezi vztahem k otci a k matce. Otec – policejní úředník (u Fukse jde o autobiografický moment) se stává ztělesněním citového chladu<sup>3</sup>, zatímco laskavá, avšak pasivní matka je odsouzena do role statujícího prvku, jehož odchod ze scény symbolizuje na začátku čtvrté kapitoly svěšení obrázku s Pannou Marií Lurdskou. Imaginární svět s personifikovaným obrazem zemřelé babičky a oživlých hraček, do něhož se uchyluje Michal, je zcela odlišný od racionálních úvah dospělých. Jeho komunikace s pohádkovými symboly je halucinačním výplodem vlastního vědomí. Bizarní prostředí panoptikálních postav se rozrůstá o surového Hrona s katovskými atributy a o typický motiv policejní dvojice (v předposlední kapitole z dialogu Michala s otcem vyplyne, že se jedná o bývalého kata, jehož vzal otec k sobě jako domovníka a že slídící dvojice jsou strážci hlídkující před domem). Obdobně služebná Růženka, která v *Mých černovlasých bratřích* ztělesňuje odpudivou bytost provokující svým zevnějškem a chováním, v románu jako Michalova důvěrnice symbolizuje jeho touhu po nových činech. Atmosféra smutku a odcizení vrcholí na pohřbu dědečka – rakouského generála, kde se dětský hrdina poprvé setkává se smrtí. Tato „funerální“ epizoda, která je podána jako velkolepý slavnostní průvod s feudální pompou, v níž dědeček vystupuje jako živá osoba, se zařazuje k esteticky neúčinnějším scénám románu. Motivem zla, které se rezonančně objevuje a opakuje v osudových historických momentech (anšlus, obsazení Československa apod.) se stávají rudé růže. Jejich připomenutí v pomalu se rozvíjejících syžetových liniích anticipuje Michalův vzdor vůči otci, který se projevuje porušením jeho zákazů, např. tajná návštěva otcovy pracovny, jakési „třinácté“ komnaty. „Temné“ vyznění děje zvyšuje i kontrast mezi přirozenou komikou školních scén a jejich dramatickou tragičností intertextuálně konkretizovanou erbenovskými motivy při hodinách češtiny (Janáčková 1969, 179 – 190).

Vypravěčův pocit strachu intenzivně zvyšují i čtyři vložené dějové epizody, v nichž zejména první dvě v něm vyvolávají řetězce asociací s vlastním osudem. První příběh v šesté kapitole založený na motivu únosu a záměny dítěte vyrůstajícího v cizím prostředí, utvrzuje Michala v přesvědčení, že vlastní otec se přes pokrevní příbuznost k němu chová jako cizí člověk. Druhý příběh „o nějakém pánovi a paní [...] ale ještě o někom třetím“ (Fuks 1966, 102) vypráví „cizí člověk s vlasy, jež mu splývaly zpod klobouka, a s bledýma, lehce zapadlýma očima, s citronově žlutým motýlkem, s krajkovým kapesníčkem v saku, s vyleštěnými polobotkami s dečkami a s větším zlatým prstenem na ruce“ (ibid.). Později se ukáže, že se jedná o dirigenta Artura Jakobsona, jakýsi „ahasverovský“ typ: tato epizoda rámovaná ukázkami z italských tragických oper Michala přesvědčuje o tom, že v podstatě naslouchá svému životnímu údělu. Dirigent mu v závěru této scény uděluje morální radu: „Utrpení je z jedné strany neštěstí, ale z druhé strany je to i velká milost [...] člověk se jim učí [...] být sám k sobě tvrdý [...] nikdy v duši neustupovat žádnému násilí [...]“ (ibid., 109). Při následném setkání dirigenta s Michalem, které navazuje na jeho dialog s židovským spolužákem Katzem,

<sup>2</sup> Formální odlišnost Fuks naznačil hláskoslovnou modifikací příjmení hlavního protagonisty: z Michaela v *Mých černovlasých bratřích* na Michala ve *Variacích*.

<sup>3</sup> Jazykově tuto skutečnost Fuks signalizuje tím, že ve vnitřním monologu nikdy otce neosloví přímo, ale vždy užije zájmeno „on“ nebo větu s nevyjádřeným podmětem.

se objeví přirovnání člověka k harfě, „na kterou hraje vítr, ale také on sám [...]. Jsou v něm struny nejvyšší, ale i ty nejslabší [...]. V člověku jsou však také struny hlubší a hluboké, no a pak [...] je v každém člověku i jedna struna temná, a té v sobě se člověk nemá dotýkat. Na všechny struny má hrát, ale jen ne na tu temnou strunu“ (ibid., 292 – 293).

Konfrontace dětsky naivního a brutálního světa dospělých vrcholí v závěrečné 28. kapitole založené na prolnutí několika časových rovin. První rovina líčí útržkovitě události 15. března 1939 (prohlídka vypravěčova bytu), druhou tvoří Michalův rozhovor s „pánem za bílým stolkem“ (ibid., 336), ve skutečnosti s psychiatrem, který se odehrává ex post. Rovněž třetí rovina má charakter retrospektivně stylizované vzpomínky dospělého člověka na proběhlé události. Do této časové linie je zasazena hlavní postava jako pochybující subjekt, který postupně zostrňuje vnímání reality kolem sebe. Přesto není zbaven pochybnosti: „To všechno, co jsem prožil, viděl, slyšel [...] mělo to vůbec nějaký smysl? Nějakou cenu? Bylo to vůbec k něčemu?“ (ibid., 348). Právě touto závěrečnou hrdinovou Meditací, do níž se promítl jistý odstup od zobrazovaného děje, Fuks naznačil proměnlivou hranici mezi fikcí a vlastním prožitkem. Tato skutečnost určila i volbu žánru, tj. exponování románu „komorního“, psychologického, jehož těžiště podle samotného autora spočívá „někdy v dialogu, někdy v atmosféře, někdy v psychologii“ (Fuks 1964c, 6), především však „v detailech a symbolech“ (ibid.) participujících svým opakováním a sémantickou mnohoznačností na melodičnosti vět a obrazů, celkově na sugestivě atmosféry. Na rozdíl od *Mých černovlasých bratrů* tyto symboly a detaily subjektivizují vypravěčské pásmo, v němž formálně splývají kontury mezi řečí postav a vypravěče, tj. hranice mezi realitou a fikcí.

K charakteristickým rysům Fuksových *Variací...* patří nazírání objektivní reality prostřednictvím nitra dětsky naivního pohledu. Dokonce některé dialogy, jejichž původce není Michal, můžeme pokládat za jeho subjektivní interpretace těchto dialogů, resp. za fiktivní dialogy existující ve vypravěčově fantazii. Fuks tímto ozvláštěným narativním postupem konstituuje specifickou atmosféru nedějového příběhu, který integruje do jednotčího pásma rozsáhlé popisy věcí a prostředí, návratnost motivů, statické rozvíjení fabulačních linií založených na paralelním prolnutí fikce a reality. František Všetička za dominující kompoziční postup *Variací...* považuje variační princip determinující výstavbu postav, uspořádání scén a strukturální návaznost jednotlivých kapitol (Všetička 1972, 65 – 71). Z celkového počtu 28 kapitol je většina variačně uspořádána s opakující se monotónností. Nejdůsledněji se variační princip údajně uplatnil v čtyřech kapitolách (6., 10., 20. a 26.): v nich Fuks realizoval „šerosvitnost“ kapitol směřujících buď k temnosti, nebo zřetelně k světlosti. „Temné“ kapitoly exponují postavy (např. Hron), jimž Michal nerozumí, zatímco „světlé“ kapitoly jsou k mladému hrdinovi přátelské. Tento kontrast zasahuje i do recepčního vnímání: „temné“ vyžadují intenzivní čtenářské soustředění, zatímco „světlé“ jsou příjemci přístupnější. Tematický rozbor Hany Hrzalové upozorňuje na základní dvě tematické linie poskytující dvojí interpretační možnost. Jednak lze *Variace...* vnímat jako „román o mimořádně citlivém chlapci vyrůstajícím v tísnivém rodinném prostředí a v dobové atmosféře“ (Hrzalová 1967, 199), jednak i jako „podobenství“ o násilí a čistém člověku (ibid.). Tematika zla a násilí se Fuksovi ve *Variacích...* koncentruje na psychickém vývoji mladého člověka, jehož existenci negativně ovlivňuje deformace mezilidských vztahů oživená působením nepříznivé historické reality, v tomto případě nástupu fašismu. Volba románu jako tradiční formy prozaické syntézy zde ukazuje na všeobecný proces překonávání novelistického stadia české literatury první poloviny šedesátých let 20. století (Blahynka 1966, 228 – 230). Spisovatelův text se tak zařazuje po bok Bohuslava Březovského *Věční milenci* (1966), Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (1964), Miroslava Fábery *Stín Bílé skály* (1966), Alexeje Pludka *Faraonův písař* (1966), ale i dalších vrcholů tohoto období, jako jsou *Sekyra* (1966) od Ludvíka Vaculíka či *Zertu* (1967) od Milana Kundery. Z osobních rozhovorů, které jsem s Fuksem vedl v osmdesátých a devadesátých letech, vím o jeho tehdejší čtenářské fascinaci v polovině šedesátých let poetikou

tzv. francouzského nového románu. Ta se však projevila jen částečně a nepřímou, např. v zobrazování fabule, v dynamizujících detailech a popisech, v analytických průnicích do nitra postav, do jejich intimního, „pocitového“ stavu. Intenzivněji se zde spíše odrazila tradice předválečného sociálně-psychologického realismu. Fuks totiž zásadně vždy odmítal požadavek neangažovanosti umění, který deklaroval jeden ze spoluzakladatelů francouzského nového románu Alain Robbe-Grillet v Praze v létě 1965. Příznačná je z tohoto hlediska anketa, kterou v lednu 1967 uspořádala redakce časopisu *Orientace*. Spisovatelům, u nichž se předpokládal hlubší vztah k této západní inspiraci, mj. i Fuksovi, zaslali otázku, co soudí o tomto románu a zda tento typ tvorby v budoucnu se zásadně promítne do české prózy. Všeobecné nadšení anketních reflexí Fuks mírnil skepsí v tom smyslu, že „moderní próza mnohé řešila zkratkou, symbolem a dialogem“ (Fuks 1967a, 21), ale „i v dnešním románu se nesmí zapomínat [...] na prokomponovanost, vzájemnou souvztažnost všeho, promyšlenost částí i z hlediska kompozice“ (ibid.). Podle autora ve francouzském novém románu „nelze [...] vidět spásu moderní české literatury – román má význam třeba proto, že širším a hlubším pohledem zachytí naši dobu“ (ibid.).

Vydání třetí Fuksovy knihy, které získalo spolu s románem Bohuslava Březovského *Věční milenci* prestižní cenu nakladatelství Československý spisovatel za rok 1966, přimělo některé kritiky k vyslovení souhrnnější charakteristiky autorova tvůrčího typu. Většina z nich hledala smysl románu ve vymezení kompozičního a stylového principu (Kožmín 1968, 74 – 78; Opelík 1967, 62 – 63), anebo se jej snažila odvodit se složité symboliky motivické sítě a funkce rezonančních detailů (Hodrová 1968, 88 – 94). Shoda panovala v konstatování, že spisovatel vychází ze stále obnovovaného zdroje dětského prožitku, přičemž dramatický účinek svých nedějových próz staví na schopnosti evokovat sugestivní atmosféru, na schopnosti konstituovat „svébytný umělecký prostor s vlastní organickou vnitřní logikou“ (Pohorský 1967, 21). Právě Miloš Pohorský vyzdvihl, že Fuks si vypěstoval osobitost stylu a sugestivní obraznost: „Jsou to možnosti volné a zároveň přísně ovládané imaginace“ (ibid., 21 – 22), vadilo mu však údajně neorganické připojení epilogu v 28. kapitole. Podobný názor zformulovala i Hana Hrzalová: „Závěrečný dialog se Fuksovi dostal do rozporu s organizací celého textu, mnohovýznamnost zřejmě chce metaforu, nejvyšší míru zobecnění, kombinovanou s detailem“ (Hrzalová 1968, 199). Podobně již citovaný Miloš Pohorský považoval tuto pointu za „uzemnění příběhu [...] za zbytečné vysvětlení zvláštního úhlu pohledu uplatňovaného v celém románě“ (Pohorský 1967, 25). Dílo se celkově chápalo jako „mnohorozměrná metafora“, jako „román metaforicko-imaginativní“ (Boltman 1966, 86) s aktualizačním podtextem, který přesahuje z druhé poloviny třicátých let do současnosti: „je to spíše neodlučitel-ná součást celé této doby, napsaná shodou okolností o 30 let později“ (Kostroun 1967, 12).

Ačkoli židovská tematika na rozdíl od *Mých černovlasých bratří* je ve *Variacích...* zdánlivě v pozadí, i zde přes historickou lokalizaci se stává metaforickým připomenutím lidského utrpení, neschopného čelit zlu a násilí (Haman 1966, 95). Židovství představuje diskriminaci „beroucí člověku to poslední, co mu zbývá v jeho tragickém údělu“ (ibid., 96). Židovská tematika se později ve Fuksových prózách promítla i do následující novely *Spalovač mrtvol* (1967) a povídkového souboru *Smrt morčete* (1969), v němž vyvrcholily postupy a principy prozaikovy metody v šedesátých letech. Jistý epilog, uzavírající tematiku židovských spolužáků, tvoří ve Fuksově pozdější tvorbě novela *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), kde vypravěčem se stává zestárlý Michal, typologicky spřízněný s analogickou postavou z *Mých černovlasých bratří*. Retrospektivně zde vystupují rovněž i židovští spolužáci z gymnázia. Neobvyklý způsob textové výstavby spočívá v tom, že tradiční motiv přátelství chlapců je vypravěčem dialogicky rekonstruován jako příběh, jako námět na literární zpracování, a posléze předložen posluchači, postupně odhalovanému kolaborantovi Potockému. Novela analyzuje morální a společenskou odpovědnost jedince vůči sobě i druhým; jako novela o psaní nabízí netradiční pohled do Fuksovy tvůrčí dílny.

Jestliže se vrátíme k *Spalovači mrtvol*, jehož základem se stává jednoduchý příběh, který spisovatel obohacuje prvky hororu. Atmosféru tajemna však nevyvolává senzacechtivý děj, ale ozvláštňený úhel pohledu přinášející napětí mezi symbolikou díla a rovinou, v níž se bezprostředně realizuje. Hlavní postavou novely je Karel Kopfrkingl, průměrný maloměšťák, jedinec s latentními dispozicemi ke zlu, který se vlivem doby – nacistické okupace – promění v patologický typ chladnokrevného vraha. Zabíjí tak v malém (odstraní svou ženu i děti, protože jsou židovského původu), pak potenciálně ve velkém jako ředitel nacistického krematoria. V povídkovém cyklu *Smrt morčete* vrchol představuje závěrečná novela *Cesta do zaslíbené země*. Autor, který se zde inspiroval skutečnou událostí – ztroskotání utečenecké lodi na Dunaji, na níž se nachází sociálně rozvrstvená židovská komunita – vytvořil monumentální baladický příběh, ve kterém se prolínají dvě časové roviny: reálný děj a symbolické vyznění, vyplývající z analogie starozákonní cesty do „země zaslíbené“. Realita vzrušených dní – děj se odehrává těsně před přepadnutím Polska nacisty – proniká do novely pozvolna a náznakově. Úvodní scéna, připomínající žánrový obrázek nedělního výletu parníkem, má groteskní podtext (jednotlivé detaily jako gramofon či slavnostní šaty působí v dané situaci absurdně), který signalizuje apokalyptický závěr plavby. Zatímco bohatá společnost si s sebou odváží majetek, chudý rabín Mojžíš Ascher má pouze proutěný košík: jeho jediným cílem je odvést lidi do „země zaslíbené“. Tomuto rozvržení postav odpovídá i prostorové zobrazení doprovázené symbolikou barev: na jedné straně nehybný černý rabín a na straně druhé pestrá mozaika tékající a rozptýlené společnosti. Rabínovo nezištné snažení však ztroskotává na lidské sobeckosti. Tím je zdůvodněna autorova umělecká adaptace biblické myšlenky o lidstvu ohrožovaném zevnitř i zevně, ať už vlastními spory, anebo světem, který plodí jen zlo a násilí. Proto rabín zvolí se zbytkem společnosti dobrovolnou smrt ve vlnách Dunaje.

Fuksova záliba v ztvárnění židovské marginalizace bývá někdy spojována s jeho homosexuální orientací, ve skutečnosti spíše jde o synonymické překrytí „židovské“ menšiny a „sexuální“ menšiny, která vyplývá, jak jsme již upozornili při interpretaci *Pana Theodora Mundstocka* (Zelenka 2015, 74), ze složité osobnosti autora, který nebyl židovského původu, nikoli z tematizace textových struktur (Gilk 2013, 10). Autorovy postavy jsou racionálně konstruovány jako „masky“ s nejednoznačnou „re-prezentací“ skrývající svou skutečnou identitu (Kovalčík 2006). Židovství proto lze interpretovat jako vhodný prostředek pro manifestaci „zatajovaného“ a „utlačovaného“ fenoménu, který má dekonstrukčně zůstat skryt v podtextu a čtenáři být jen naznačen. Je málo známou skutečností, že Fuks od poloviny šedesátých let připravoval aktualizovaný historický román o posledních dnech života Ježíše Krista. Spisovatel chtěl ztvárnit tragickou osobnost Kaifáše, který jako rozpolcená bytost stál mezi Hebrejci a Římany (Fuks 1969, 6, Mikušáková 1991, 58), jinak řečeno, mělo jít o jakousi posmrtnou rehabilitaci židovského národa. Fukse zajímal obranný reflex malého židovského národa vůči všemocné říši, kdy ve vědomí lidu žilo přesvědčení, že Mesiáš osvobodí národ od mocenského zla a postaví se proti římské nadvládě. Autor zamýšlel psychologicky analyzovat situaci Ježíšova výslechu před židovskou veleradou, kdy římský místodržitel Pilát Pontský k němu volá: „Zapřísahám Tě skrze Boha živého, abys nám pověděl, jsi-li Mesiáš, Syn Boží“ (Mikušáková, 1991, 59). Postavení Piláta Pontského bylo v tomto pojetí zoufalým voláním člověka mezi dvěma mlýnskými kameny, který se přizpůsobuje historické situaci. Naděje na vydání románu byla v letech normalizace minimální, a proto v „*dějích ojedinelé, celé to jemné předivo obepínající skutečnost, abychom se dostali k spletité návaznosti příčin a motivů a viděli do hloubky*“ (ibid., 60), Fuks nikdy nezavršil a také se k němu již nikdy nevrátil.<sup>4</sup> V jednom

<sup>4</sup> Informace o tomto nerealizovaném textu čerpám z vlastních záznamů pořízených při osobních setkáních s autorem v druhé polovině osmdesátých let 20. století.

ze svých soukromých dopisů, které mi počátkem 90. let napsal, ironicky konstatoval: „*V neštěstích, která mě potkávají, cítím jakési ulehčení.*“<sup>5</sup>

Úvahu o fenoménu židovství v prózách Ladislava Fukse, zejména ve *Variacích pro temnou strunu* můžeme shrnout, že židovská látka i přes svou lokalizaci do protektorátního období, které je připomenuto s biblicko-mytologickou aluzí, má vždy platnost obecnějšího symbolu. Osud židovského národa demonstrován na příbězích modelových postav ocitajících se na hranicích reality a fikce, dobra a zla, odkazuje k temným stránkám našich moderních dějin, stává se především výrazným mravním imperativem, jehož prostřednictvím spisovatel reflektuje otřesené a zpochybněné lidské svědomí.

## SUMMARY

In his works completed in the 1960s, the Czech author Ladislav Fuks portrayed, with a high degree of aesthetic stylisation, the period of apocalyptic powerlessness betokened by the Jewish fate in modern history. The peculiar fictive world of his novels set between the reality and fiction reveals the tragic spots of Central European history. Fuks' creations from this period are frequently linked with the 'second post-war wave' moving from the straight depiction of war horrors after 1945 towards analytical probes into human mind. The paper gives a detailed appraisal of *Variations for a Dark String* (*Variace pro temnou strunu*, 1966), a novel completed after the novel about *Mr. Theodore Mundstock* (*Pan Theodor Mundstock*) and the collection of stories *My Dark-haired Brothers* (*Mí černovlasí bratři*, 1964). In *Variations* the theme of evil and violence is presented through the psychic development of a young man who finds it difficult to put up with the oppression of his classmates. Lacking action, the story integrates into one unifying narrative stream extensive descriptions of things and backgrounds, returning motifs, and static development of fabulation tracks. The 1966 winner of the prestigious Československý spisovatel Publishing House Book Prize offers double interpretation: it can be understood as a story of a child hero growing up in complicated family surroundings, in a particular time, or it may be read as metaphorical parable of violence. In Fuks' works, Jewish themes also appear in the novel *The Cremator* (*Spalovač mrtvol*, 1967) or in the collection of stories *The Death of a Hamster* (*Smrt morčete*, 1969), especially in the final text *Journey to the Promised Land* (*Cesta do zaslíbené země*). Unnoticed in professional literature remains the fact that from the mid-1960s Fuks prepared an updated historical novel about the last days Jesus Christ's life. There he intended to portray the tragic figure of Caiaphas standing as a split creature between Hebrews and Romans. Notwithstanding the fact that this text was never completed, nor has its torso been published, Fuks' concept of Judaism, despite its historical placement in the 'Protectorate' has universal significance. It has become a kind of moral imperative for the author to reflect human shattered conscience.

Tento príspevok vznikol s podporou VEGA 1/0143/21 *Antisemitské etnické stereotypy v médiách a literatúre krajín V4*.

<sup>5</sup> Ladislav Fuks v dopise Miloši Zelenkovi z 9. 12. 1991 (v majetku autora studie).



*Ladislav Fuks v květnu 1987 v pražském bytě v Dejvicích. Dáma na fotografii v pozadí je slavná operní zpěvačka Maria Callas (s nečitelnou dedikací spisovateli).  
(Osobný archiv autora.)*



## LITERATURA

- Blahynka, Milan. 1966. Pokusy o syntézu aneb nejnovější vlna české prózy. In: *Čtenář* 7/18, 228 – 230.
- Boltman, Bohdan, 1966. Hra je rozhrána. In: *Host do domu* 12/13, 85 – 86, prosinec (podepsáno avp.).
- Fuks, Ladislav. 1964a. K povídkám Mí černovlasí bratři. In: *O knihách a autorech* 1/1, 17, leden – únor – březen.
- Fuks, Ladislav. 1964b. Rozhovor s Ladislavem Fuksem. Rozmlouvala Věra Dvořáková. In: *Kněžní kultura* 4/1, 111 – 112, 22. 4.
- Fuks, Ladislav. 1964c. O zdrojích a smyslu literatury. In: *Kulturní tvorba* 38/2, 6.
- Fuks Ladislav. 1966. *Variace pro temnou strunu*. Praha: Československý spisovatel.
- Fuks, Ladislav. 1967a. Anketní odpověď. In: *Orientace* 1/2, 21.
- Fuks Ladislav. 1967b. Bez názvu. In: *Host do domu* 14/1, s. 12 – 21.
- Fuks, Ladislav. 1969. Co děláte, pane Fuksi? Rozmlouval Vojtěch Měšťan. In: *Práce* 57/25, 6, 8. 3. (příloha).
- Fuks, Ladislav. 1983. Mundstock, Věvodkyně a ti druzí. Rozmlouvala Světlana Michlová. In: *Lidová demokracie* 226/39, 6, 24. 9.
- Gilk, Erik. 2013. *Vítěz a poražený. Prozaik Ladislav Fuks*. Brno: Host.
- Haman, Aleš. 1961. O tak zvané „druhé vlně“ válečné prózy v naší současné literatuře. In: *Česká literatura* 4/9, 513 – 521.
- Haman, Aleš. 1966. Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru. In: Pytlík, Radko (ed.): *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha: Československý spisovatel, 83 – 103.
- Hodrová, Daniela. 1968. Umění množin. Variace Ladislava Fukse. In: *Orientace* 6/3, 88 – 94.
- Hrzalová, Hana. 1967. Člověk proti násilí. In: *Impuls* 3/2, 198 – 199, 29. 3.
- Janáčková, Jaroslava. 1969. Erbenova Kytice v ohlasu. In: *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica Pragensia* 4 – 5/11, 179 – 190.
- Kostroun, Karel. 1966. Kde začíná literatura. In: *Kulturní tvorba* 4/5, 12, 26. 1.
- Kovalčík, Aleš. 2006. *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: H&H.
- Kožmín, Zdeněk. 1968. K otázce tvaru současné prózy. In: *Orientace* 1/3, 74 – 78.
- Mikušáková [= Zelenková], Anna. 1991. Literatura je mocná, ale nie je všemocná (Stretnutie s Ladislavom Fuksom). In: *Romboid* 7/26, 58 – 63.
- Opelík, Jiří. 1967. Hromádka nových českých románů. In: *Host do domu* 2/14, 62 – 63.
- Pohorský, Miloš. 1967. Variace na Fuksově struně. In: *Plamen* 2/9, 21 – 26, únor.
- Všeticka, František. 1972. Kompozice Fuksova románu. Variace pro temnou strunu. In: *Česká literatura* 1/20, 65-71, duben.
- Zelenka, Miloš. 1990. Fuksův souboj se zlem (Na okraj novely Spalovač mrtvol). In: *Romboid* 8/25, 72 – 77.
- Zelenka, Miloš. 2015. Proč Ladislav Fuks aneb Mundstockova cesta ke slávě. In: Timko, Štefan (ed.): *Česká literatura a film II*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredo-európskych štúdií, 70 – 85.

Miloš Zelenka

## KONTAKT

prof. PhDr. Miloš Zelenka, DrSc.  
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr  
Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre  
Dražovská 4  
949 01 Nitra  
Slovenská republika  
mzelenka@ukf.sk