

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**POETIKA INTERIÉROVÉHO PROSTORU
V DÍLE LADISLAVA FUKSE**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vypracovala: Bc. Adéla Matoušková

Vedoucí práce: Mgr. Jana Vraiová, Ph.D.

Studijní program: Česká filologie

Studijní obor: Česká a španělská filologie

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Opavě dne 12. května 2012

.....

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Janě Vraiové, Ph.D., vedoucí mé diplomové práce, za cenné připomínky, vstřícný přístup a čas strávený při konzultacích. Poděkování patří také všem mým blízkým za neutuchající podporu a motivaci.

ÚVOD

Ve své diplomové práci si klademe za cíl postihnout kategorii literárního prostoru ve vybraných dílech Ladislava Fukse, způsob, jakým je v nich prostor zpracován, emblematické „prostorové“ motivy a jejich významy. Východiskem nám bude pojetí tematologie, jak je nacházíme u Daniely Hodrové. Považujeme za důležité nastínit též poetiku prostoru Gastona Bachelarda a teorii Jurije Michailoviče Lotmana, z níž Hodrová vychází. Metodologickým postupem nám bude tematologicko-topologická analýza vybraných, nejemblematičtějších děl a vymezení jednotlivých typů literárního prostoru v nich. Na základě četby primárních zdrojů a studia odborné literatury si s využitím topologických konceptů Daniely Hodrové a jejího pojmového aparátu vytvoříme přehled relevantních interiérových míst, jež se ve fikčním světě Fuksových románů a novel nacházejí.

V současnosti je kategorii prostoru v literatuře věnováno mnohem více pozornosti, nežli tomu bylo dříve. Stále se ovšem potýkáme s různými nejasnostmi. Handicap, který si tato literární kategorie s sebou ještě pořád nese, dosud není zcela odstraněn. Možná právě i proto jsme se rozhodli dát vzniknout této práci zaměřené na zkoumání prostoru v románové tvorbě Ladislava Fukse. Teoretickým východiskem nám bude zkoumání reflexe kategorie prostoru hlavně v současné literární teorii, což by nám mohlo, ba mělo poskytnout potřebnou terminologickou bázi a také konkrétnější vymezení předmětu výzkumu.

Důležitou částí naší práce bude tedy průzkum literárního prostoru v konkrétních Fuksových dílech, a to nikoliv ve všech jeho románech a novelách, avšak pouze ve vybraných textech. Zdá se nám totiž, že by „širší záběr“ mohl být pro naši práci přílišným „soustem“, hodným spíše rozsáhlejší publikace. Konkrétně jsme ke své analýze vybrali ty z Fuksových textů, které se nám jevily jako nejemblematičtější, co se týče zpracování literárního prostoru. Budeme se tedy zabývat romány *Pan Theodor Mundstock*, *Spalovač mrtvol*, *Vévodkyně a kuchařka* a *Variace pro temnou strunu*. Mimo to ovšem, po přečtení téměř kompletního

Fuksova beletristického díla, můžeme případně okomentovat další Fuksovy knihy hlediska zkoumané literárněprostorové problematiky.

První část práce bude věnována prostoru v literatuře obecně, nastíněním našich teoretických podkladů. Dále pak se již zaměříme na zkoumané texty a pokusíme se extrahovat a vymezit, v čem je Fuksovo beletristické zpracování literárního prostoru zvláštní, bizarní, krásné. Nezbytně se budeme opírat i o osobnost samotného autora, neboť si dovolíme tušit, že právě Fuks byl z těch spisovatelů, kteří se do světa svých děl noří jako vášniví hledači perel do hlubin křišťálově průzračného moře; právě s takovým zájmem a zaujetím vnímal barevnost, mnohoodstínovost okolního světa. Očima přepečlivého kunsthistorika si všímal jednotlivých prvků a drobností, miloval detaily. Nebo by se dalo říct básnický: Miloval se s detaily? Jako malíř realismu nám čtenářům před očima doslova vykreslil jednotlivé interiéry, vyžíval se v preciznosti svých topologických popisů, v přiřazování beletristických i kunsthistorických atributů, v tom, že mohl jako v panoptiku předvést své vědomosti o nábytku, o dekoracích, o odstínech barev. Je možné, že k tomu přispěla i jeho citlivost (či přecitlivělost) introvertního homosexuála?

Španělský prozaik Miguel de Unamuno by jej pravděpodobně označil za autora „ovíparo“¹, tedy tzv. vejcorodého. Unamuno pro charakteristiku spisovatelů totiž vytvořil dvě kategorie, tzv. živorodé a tzv. vejcorodé. První z nich vylévají rovnou své myšlenky na papír a nepotřebují je nechat uzrávat. Ti druzí však (a k nim bychom si dovolili přiřadit i Fukse) nechávají myšlenky v jakémisi „inkubátoru“, plánují, promýšlejí, dokonale a... ano, nabízí se nám mundstockovské slovo: metodicky.

Pracovat budeme i s publikací *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*, tedy samotnou autobiografií Ladislava Fukse proloženou Tušlovými „intermezzy“. Měla by nám pomoci v kompletaci střípků mozaiky, byť si uvědomujeme, že mnohé z nich nám možná do sebe nezapadnou úplně dokonale.

¹ UNAMUNO, M. de: "De vuelta" a "Escritor ovíparo". In: Obras completas, X., 1902; "A lo que salga". In: Obras completas, III., 1904, s. 420-426.

1 PROSTOR PŘIROZENÝ A PROSTOR LITERÁRNÍ

Jakákoli obsáhlejší interpretace pojmu prostoru se nám zdá v této práci tak trochu nadbytečnou, nicméně se této základní otázce zcela neubráníme. Může se nám na první pohled zdát, že na ni není třeba odpovídat. Je však ale zřejmé, že obecný pojem prostoru, tedy jakýsi filozofický koncept, je nám kotvištěm či pevným bodem, o který se budeme moci při své práci alespoň zlehka opřít.

Jak jsme již zmínili v úvodu, poetika prostoru je teprve mladou podkategorií oproti staletým filozofickým úvahám na toto téma. Mnohé jiné obory se prostorem zabývají tak dlouho, ba i staletí, literární věda však tuto odnož objevila teprve nedávno. Vezmeme-li toto v úvahu, je nám jasné, že si musíme nejprve položit základ a ujasnit si úlohu prostoru v lidském bytí.

Prostor jako filozofický koncept je vedle času jednou ze dvou nejvýznamnějších kategorií. Právě s časem je též úzce spjat, vzájemně se tyto kategorie podmiňují - prostor vnímáme na základě časové posloupnosti a naopak. V naší práci tedy sice budeme pracovat s prostorem jakožto samostatnou jednotkou, je ovšem nutné brát v úvahu onu neoddělitelnost od kategorie času.

1.1 Jak je pojímán prostor v literární teorii?

Vedle této hlavní otázky se nám nabízí ještě několik dalších, možná obdobných či variujících. Nač se literární teorie při zkoumání prostoru zaměřuje a jakými metodami k němu přistupuje? Co je vlastně pod pojmem „prostor v literatuře“ nebo „literární prostor“ zkoumáno?

Nejprve je nutno připomenout, že ačkoliv se ve své práci budeme problematice literárního prostoru věnovat z hlediska tematologického, myslíme si, že zrovna u této kategorie je propojení s hlediskem naratologickým svázáno neoddělitelněji. Narativní konstituci prostoru se sice nebudeme v práci obšírněji zabývat, chceme však upozornit, že občasné užití naratologické analýzy v praktické části naší práce je pravděpodobné.

Zkoumání tématu není novou záležitostí, tento prvek se v analýzách objevoval již mnohem dříve v souvislosti se zkoumáním žánru. Pro určité žánry byla totiž typická určitá témata, případně motivy, tematické hledisko tvořil základ pro pojmenování žánru, např. román dobrodružný či výchovný.

Jeleazar Moisejevič Meletinskij² se věnoval zkoumání mytologického románu 20. století, přičemž jej zajímalo, jak se určité motivy a témata (syžety) a s nimi spjatá struktura prostoru a času proměňovaly právě v závislosti na žánru (z tohoto hlediska proti sobě staví pohádku a román).

Motiv je nejjednodušším tematickým prvkem uměleckého díla (označováno též jako námět); syžet je dějovým schématem epického či dramatického díla; též děj či námět. Bývá však definován různě.

Například Tomaševskij³ jej pokládá za nejdrobnější a nerozložitelnou část tematického materiálu. Jan Mukařovský⁴ pak motivem nazývá nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu (či obsahu) díla. Wolfgang Kayser⁵ považuje za motiv opakující se, typickou, a tedy lidsky významnou situaci, za leitmotiv pak pokládá opakující se ústřední motivy, opakovaný výskyt určitého předmětu na důležitém místě.

Ve 20. letech byl pojem motiv vytěšňován jinými termíny, zájem literárních vědců se odklonil od obsahově-tematických složek díla, proměnilo se pojetí tématu samého.

Vladimír Propp ve své Morfologii pohádky⁶ místo pojmu motiv zavádí pojem funkce, pohádku nepovažuje za soubor opakujících se motivů, ale za určitý systém funkcí spjatých s jednajícími postavami (např.: získání kouzelného předmětu). Ernst Robert Curtius se v knize Evropská literatura a latinský středověk⁷ též vyhýbá označení téma a zavádí pojem *topoi*, k němuž řadí i určité vracející se stylizace místa (např. ideální krajinu).

Právě historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí, stylizaci postavy nebo místa je jedním z kořenů poetiky míst.

² MELETINSKIJ, J. M.: Poetika mýtu. Odeon, Praha 1989.

³ TOMAŠEVSKIJ, B.: Teorie literatury. Praha 1979.

⁴ MUKAŘOVSKÝ, J.: Máchův Máj: estetická studie. Nákladem Filosofické fakulty University Karlovy, Praha 1928.

⁵ KAYSER, W.: Průvodce po světové literární teorii. Panorama, Praha 1988.

⁶ PROPP, V.: Morfologie pohádky a jiné studie. H&H, Jinočany 1999.

⁷ CURTIUS, E. R.: Evropská literatura a latinský středověk. Triáda, Praha 1998.

S tématem jako archetypem pracuje archetypální (mytologická) kritika. Northrop Frye⁸ považuje archetyp za typický či stále se vracející obraz, symbol, jenž spojuje jednotlivé umělecké dílo s ostatními (tato spojnice de facto tvořena mýtem, z něž se literatura odvíjí a zároveň se k němu opět vrací).

1.1.1 Lotman a jeho následovnice Daniela Hodrová

Evropská tematologická bádání se při svém vývoji ubírají dvěma hlavními směry. Zaprvé je to „archetypální, osobní a nadosobní, v podstatě nehistorické pojetí tématu,“⁹ které můžeme nalézt např. u Frye. Zadruhé pak jde o historický přístup k tématu, zkoumaný v rámci historické poetiky. Ten je pak zřejmý např. u Curtiuse¹⁰. Na tuto cestu navázal i Jurij Michailovič Lotman, pro něž se tématem stávají „syžetové reálie“. Řadí mezi ně například dům, oheň či cestu. Některá témata „překračují epochu“ (oblast mýtu a folkloru), jiná jsou charakteristická právě jen pro epochu jedinou, jako např. auto.

V tematologických studiích, v nichž jsou mezi témata též řazeny motiv, topos, metafora, postava či princip, bývá jako téma vnímán i prostor a čas. Všemi i jednotlivými kategoriemi se zabývají četné studie a publikace, mezi nimi i texty věnující se pouze kategorii prostoru. Zabývají se prostorem v jednotlivých žánrech (v románech apod.), u různých autorů, v celistvosti kultury atd. Také se můžeme setkat s publikacemi zabývajících se jedním, týmž prostorem u různých autorů. Zkoumání často „překračuje hranice jednoho díla či autora, uplatňuje se v něm historický zřetel.“ Na tomto základě se v rámci tematologie zakládá i „poetika prostoru“ nebo také „poetika míst“. Už v roce 1957 Gaston Bachelard napsal svou *Poetiku prostoru*, v níž vidíme, že se autor zajímá zejména o „archetypální složku básnických obrazů spojených s místy.“¹¹

Co se týče struktury prostoru v literárním díle, podle Jurije Lotmana v ní fungují analogické opozice jako ve struktuře prostoru mýtického (opozice: nebe x země, nahoře x dole, vysoký x nízký, pravý x levý, otevřený x uzavřený). Tímto

⁸ FRYE, N.: *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Host, Brno 2003.

⁹ FRYE, N.: *Anatomie kritiky: čtyři eseje*. Host, Brno 2003.

¹⁰ CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Triáda, Praha 1998.

¹¹ BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Malvern, Praha 2009.

problémem se zabývá v knize *Struktura uměleckého textu*¹² z roku 1970, konkrétně v kapitole s názvem *Problém uměleckého prostoru*.

Hrdina se pohybuje mezi místy určenými pomocí těchto opozic, přičemž pro Lotmana je důležitým místem hranice (např. hranice mezi domem a lesem v kouzelné pohádce), jež od sebe odděluje různá „sémantická pole“. Její překonání podle něj vytváří základní „syžetovou událost“. Na těchto syžetově-prostorových strukturách se zakládají určité žánry nebo žánrové typy,¹³ např. cesta z lesa či chaloupky na zámek je typická pro pohádku či iniciační román. Všemi těmito místy je tvořena prostorová struktura určitého díla či žánru. Jde ale pouze o strukturu literární, tudíž ji nelze jednoduše vztáhnout k přirozenému prostoru.¹⁴

Prostor je v díle modelem jistého přirozeného prostoru formujícím různé reálné vztahy (časové, sociální atd.), přesto ale tato modelovost není nikdy přímočará, protože jde o skutečnost jiného řádu. V různých druzích umění a také v různých literárních druzích můžeme být svědky odlišných typů prostoru (např. jiný prostor v románu a v dramatu). Také u každého autora a každého díla se prostor liší, představují specifický model světa, který nikdy není zcela individuální. Tím, co jej ovlivňuje, je doba či umělecký směr či žánr. Autor svůj vlastní prostor staví na základech-možnostech, které jsou mu nabídnuty prostorem doby či žánru. Mezi místem díla a syžetem či žánrem existuje těsná provázanost. Hodrová to uvádí na příkladu pohádky, kde se jí tato sepiatost jeví jako nejzřetelnější. Prostor lesa, do něž vstupuje pohádkový hrdina, se stává místem, od kterého je očekáváno, že bude dějištěm hrdinova zápasu s nepřítelem. Jde tedy o místo „předurčené k určitému ději nebo události“, hovoříme tedy o tzv. „literární předurčenosti místa“ nebo také „paměti žánru“.¹⁵

Kromě této literární paměti pracuje Hodrová též s termínem „paměť lidského rodu“, v němž figurují určitá archetypální místa, s nimiž jsou spojeny jisté nadindividuální a zároveň mimoliterární zkušenosti, tedy zkušenosti lidského rodu (např. labyrint).

Literární místa bývají metaforizována, což znamená, že v určité době či žánru se určitá místa, topoi, stávají předmětem charakteristiky metaforizačních procesů, jak

¹² LOTMAN, J.: *Struktúra umeleckého textu*. Tatran, Bratislava 1990.

¹³ HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 2007.

¹⁴ tamtéž

¹⁵ tamtéž

tomu bylo např. v mnoha českých románech z přelomu století, kde se objevovala metafora Prahy - nejprve byla pojímána jakožto matka či milenka a poté jako děvka - tedy jakýsi odraz ztráty osobních a společenských iluzí. Některé metafory mohou dát za vznik jakémusi mýtu (kromě metaforizace dochází i k mytologizaci), což v literárních dílech vede či může vést k posunu chápání a pojímání onoho určitého místa. Místa jsou předurčená k určité funkci, která ale může být zpochybněna nebo převrácena, např. jak tomu bylo u již zmiňované Prahy. V obrozenském „mýtu“ byla chápána v duchu pozitivním, také jí byly přiřazovány pozitivní atributy: „matka“, „stověžatá“. V deziluzivních románech konce 19. století se pak ale pojetí mění a je najednou vnímána jako „děvka“.

Pokaždé ale k tak zásadnímu obratu či přehodnocení významu nedochází, přesto se ale místo proměňuje, ocitá se v nových kontextech, kde se onen předchozí význam obaluje novými významy. S tímto přehodnocováním významů míst jde ruku v ruce i problém přesahování literárních míst do reality mimoliterární, ze které ostatně literární místa vzešla nebo v ní alespoň našla inspiraci.

U folklorních žánrů existuje jistá stabilita struktury místa (např. klasická chaloupka a les v pohádkách), naproti tomu v uměleckých textech je možno vidět neustálé přehodnocování stabilního, vžitého významu míst.

Také je ovšem důležité, jak je literární místo uchopeno. Na tom závisí i struktura místa. Může být pojato buď jako „kulisa“ zobrazující sociálně charakterizované prostředí nebo jako „hrací plocha“ či právě jako metafora (popř. metonymie) - model mytologicky pojatého prostoru. Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje nebo se jím pohybuje, místo do značné míry ovlivňuje postavu a postava místo.

Daniela Hodrová v Poetice míst rozděluje místa podle několika hledisek, a to na: 1. místa profánní (= světská) a sakrální (= posvátná) a 2. místa dynamická (např. cesta, vlak) a statická.

Hodrová se zabývá také takzvanou „pamětí míst“. Bylo-li každé téma již mnohokrát tematizováno a určitý topos vystupoval v prostoru mnohých děl, při konkrétním tvůrčím aktu tyto některé kontexty a významy vstupují do vědomí tvůrce a čtenáře. Jsou v něm totiž „implicitně přítomny, v různé míře prosvítají a v

něm ožívají.“¹⁶ Hodrová mluví o teorii „svinování a rozvinování“, kterou předjal již Lotman.

Hodrová si klade otázku, zda jde o jedinou paměť nebo dvě navzájem propojené paměti. Přiklání se k druhé variantě a opírá se Genettovo pojetí, v němž se mluví o paměti kolektivní (kolektivní topika, kolektivní příběhy míst) a paměti individuální (osobní topika, zahrnující osobní zkušenosti). Osobní topika v sobě nutně v určité míře zahrnuje topiku kolektivní, v níž příběhy tíhnou k mytizaci. I místa spjatá s naší osobní zkušeností prožíváme pod vlivem míst literárních; město např. vnímáme pod vlivem příběhů, které jsme o něm četli, pod vlivem jeho „mýtu“. ¹⁷

1.1.2 Prostor v pojetí Gastona Bachelarda

Poetika prostoru¹⁸ Gastona Bachelarda (*La Poétique de l'Espace*, 1957) je fenomenologickou výpravou do hlubin významů prostoru, a to zejména prostoru v poezii. Navazuje v ní na své starší poetiky čtyř živlů, tentokrát se ale zaměřuje především na intimní prostory, místa, která obýváme, kde nacházíme klid a bezpečí. Od ústředního obrazu knihy, obrazu domu, přechází jeho meditace ke skříňkám, ulitám či koutům a dochází k obrazům, v nichž se niterný prostor stává nekonečným. V úvodní kapitole klade zvláštní důraz na vnitřní domácí prostor a na jeho součásti, tedy na různé pokoje a druhy nábytku. Pokouší se sledovat recepci poetického obrazu v subjektivním vědomí. Dům je pro něj typickým fenomenologickým objektem, je to místo, kde se „ztělesňuje a zosobňuje“ osobní zkušenost.

Bachelard dále prozkoumává domov jakožto projev duše prostřednictvím básnického obrazu a literárních obrazů, nacházejících se v poezii (a v paměti). Svě zaměření na básnický obraz vysvětluje tím, že jde o majetek nevinného vědomí, o něco, co předchází vědomé myšlení, nevyžaduje znalosti a je přímým produktem srdce a duše. Tento přímý vztah poezie k realitě podle Bachelarda zesiluje

¹⁶ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 20.

¹⁷ tamtéž, s. 21.

¹⁸ BACHELARD, G.: Poetika prostoru. Malvern, Praha 2009.

skutečnost vnímaných objektů. Zjišťuje, že dům má i jednotu a komplexnost, tvořenou ze vzpomínek a zážitků, jeho jednotlivé části vzbuzují různé pocity, což vyvolá jednotný a intimní zážitek života. A právě toto Bachelard hledá v analyzované poezie a próze. Otevřená skříň odhaluje svět, zásuvky jsou místy tajemství a každou obvyklou činností otevíráme nekonečné dimenze své existence.

V Poetice prostoru Bachelard představuje svůj koncept „topoanalýzy“, již definuje jako systematické psychologické zkoumání prostorů našich intimních životů. Dům, nejintimnější ze všech prostorů, je ochráncem denního snění, a proto je pro Bachelarda pochopení domu i způsobem, jak pochopit lidskou duši.

Naše duše je nám domovem. Proto je právě dům vhodným k fenomenologickému výzkumu intimity vnitřního psychického prostoru. Při topoanalýze musíme vnímat jak jeho rozmanitost, tak jednotu, jeho jednotlivé aspekty, stejně jako celistvost jeho podstaty. Dům je Bachelardovi zdrojem poetických obrazů, které nám ukazují jak jeho složitost, tak jednotu. Poezie nám totiž umožňuje dům „zažít“, nejen jej verbalizovat.

Dům pro Bachelarda není objektem zkoumání a popisu. Naopak, jednou z klíčových tezí Bachelardovy Poetiky prostoru je fakt, že recipient by měl přesahovat pouhý popis, aby pochopil základní vlastnosti prostoru, intimitu domu, ochranu a blaženost, kterou nám poskytuje. Fenomenologické zkoumání poetického zobrazování domu nám podle jeho teorií umožňuje „prožít význam domácího prostoru“. V úvodu ke své knize Bachelard poznamenává, že fenomenologie poetického výrazu je fenomenologií duše, nikoliv fenomenologií mysli, a je zaměřena na základní, esenciální vrstvy naší životní zkušenosti.

Bachelard mluví o myšlení, denním snění a snění vyvolaných domem, tedy o činnostech, které křísí minulost a spojují ji s přítomností. Když vstupujeme do nového domu, jsme zaplaveni zkušeností z předchozích domovů, jež nejsou vzpomínkami, ale něčím poněkud jiným. V tomto stavu se všechny domy (domovy) našeho života navracejí zpět až po dům našeho dětství. Dále pak tvrdí, že „v divadle minulosti, jež je tvořeno pamětí, zachovává scénografie znaky v jejich dominantních rolích.“ Bachelard tím míní, že vzpomínky na dům a jeho různé části nejsou něčím, co si člověk pamatuje, ale spíše něčím, co je propojeno se současností, součástí naší trvalé zkušenosti. Bachelard také dále píše o touze zastavit čas. Nenávratná historie je zkamenělá, vzpomínky nehybně stojí, a proto je

to pro Bachelarda prostor, nikoliv čas, co vyvolá vzpomínky. Bachelard proto prostřednictvím topoanalýzy hledá zkušenosti a nikoliv proces, podstatu a nikoliv to podmíněné a pomíjivé.

Topoanalýza zkoumá intimitu domu, pokoj po pokoji, prostor po prostoru. Nejedná se o skutečné, reálné místnosti či prostory, ale spíše jde o ty, o nichž se nám zdá, představujeme si je, vzpomínáme na ně či jsme o nich četli, právě ty nám umožňují přiblížit se k jádru duševní zkušenosti.

Psychoanalytické podvědomí je podle Bachelarda „normálním“, kdykoli pohodlně a blaženě spočívá na místě. Topoanalýza, jako podpůrný prostředek psychoanalýzy, má pak zkoumat prostory, jejichž prostřednictvím můžeme opustit útočiště podvědomí a vstoupit do vědomí naší představivosti. Topoanalýza souvisí s „topofilii“¹⁹ právě proto, že ony intimní prostory jsou místy blaženosti. A díky konceptu topofilie Bachelard zkoumá tyto prostory intimacy, kterých si nejvíce váží, což jsou pokoje v domě.

Svému pojetí topoanalýzy a topofilie, představenému v Poetice prostoru, Bachelard dodává fyzický rozměr, a to myšlenkou, že náš dům je „vryt“ do našeho těla. Tělo je lepší, schopnější v uchovávání detailních vzpomínek nežli mysl. Ostatní vzpomínky lze obtížněji sledovat a mohou být odhaleny pouze prostřednictvím básnického obrazu. Pro Bachelarda je hlavní funkcí poezie to, že nás navrátí do stavu snění, což je něco, čeho historie, psychologie či zeměpis nejsou schopny.

Dům je podle Bachelarda jádrem, základem obrazů, kterým dává iluzi stability. Nabízí vertikální obraz domu, vytvořeného podle polarit podkroví - suterén, symbolizující i polaritu iracionality a racionality. Důvod pro výstup do podkroví je poměrně zřejmý, půda pro nás totiž není jen útočištěm před povětrnostními vlivy, ale také to tvoří zjevně celou strukturu domu. Podkroví je metaforou pro jasnou mysl. Suterén je naopak tmavší, podzemní a iracionální část domu. Bachelard se opírá o Junga, aby objasnil psychoanalytickou metaforu, v níž se člověk, zaslechnuvši podezřelé zvuky přicházející ze sklepa, raději spěchá podívat nikoliv do onoho sklepa, ale do podkroví, aby zjistil, co jsou zač.

Jedním z problémů této metafory uvedené v Poetice prostoru je, že městské domy nemívají ani podkroví, ani suterén, na rozdíl od venkovských domů, jež má

¹⁹ topofilie: láska k místu. IN: BACHELARD, G.: Poetika prostoru. Malvern, Praha 2009, s. 24.

Bachelard zřejmě na mysli. Proto může dospět k závěru, že městským domům chybí vertikální kvalita intimity. Městské (zejména pařížské) „krabice“, jak je Bachelard nazývá, nemají ani kořeny, ani okolní prostory. Jejich vztahy s prostorem se staly umělými. Jediný způsob, jak městská obydlí mohou nabídnout zkušenost, vidí Bachelard v zaměstnání naší představivosti.

Poetika prostoru byla napsána v posledním období Bachelardovy filozofické práce. Zaměřuje se na dům, jeho interiér a také venkovní kontext. V úvodu Bachelard nastiňuje své důvody k sepsání knihy a popisuje svou filozofii na příkladu poezie. Poezie je stálým tématem celého díla a metafora je často užita k popisu vztahu k prostoru. Bachelard věří, že se básnický obraz vynořuje z našeho vědomí jako přímý produkt srdce, duše a lidského bytí. Věřící, že obraz přichází před myšlenkou, a proto se dívá ne na fenomenologii mysli, ale na fenomenologii celé duše. Toto pojetí způsobilo, že musel změnit své metody, v předchozích pracích se pokusil zůstat objektivním, jako člověk vědy nicméně cítil, že takové pojetí bylo k vysvětlení metafyziky imaginace nedostatečné.

Dům vidí jako jakousi mateřskou figuru, v níž uskladňujeme naše poklady uplynulých a dávných let. Bachelard vysvětluje psychologii domů, např. dveřní klika je používána k zavírání a otevírání dveří, jako klíč, nicméně klíč je lidmi nazírán jako něco, co je častěji používáno k zavírání a klika na druhou stranu bývá chápána jako něco, co se používá k otevírání.

1.2 Východisko naší práce

Ve své práci však budeme vycházet zejména z koncepce Daniely Hodrové, která je v současnosti již uznávanou literární vědkyní a její pojetí je nám pro svou srozumitelnost, transparentnost a esejistický styl nejbližší. Narozdíl od Gastona Bachelarda též vytvořila stabilní pojmovou základnu, z níž můžeme a budeme vycházet. Pracovat budeme především s jejími publikacemi *Poetika míst*, *Místa s tajemstvím* a *Citlivé město*.

2 FUKSOVSKÝ INTERIÉR

Dosavadní studie a články literárních vědců svědčí o široké paletě témat spjatých s Fuksovou tvorbou, jimiž se mohou při svém bádání zabývat, a neutuchajícím zájmu, který jeho tvorba a osobnost dosud vyvolává. Než přistoupíme k samotnému pojednání o poetice fuksovského interiérového prostoru, považujeme za vhodné zmínit se alespoň v krátkosti o nejvýznamnějších dosavadních literárněvědných pracích, věnujících se Fuksovým dílům.

Textovou výstavbou románu *Vévodkyně a kuchařka* se například na počátku 90. let zabývala Světlá Čmejková, Zdeněk Kožmín publikoval roku 1966 studii K problematice stylového principu prózy, v níž o Fuksovi též pojednal. Kompozici románu *Variace pro temnou strunu* se v 70. letech věnoval František Všeticka. Stejně tak však Všeticka v České literatuře publikoval článek, zabývající se dualitou pana Theodora Mundstocka. O motivice Fuksových děl pojednala rovněž řada dalších literárních vědců. Tematizací bestiality ve Fuksově *Spalovači mrtvol* se například zabýval Petr Bubeníček ve studii zveřejněné roku 2002 ve Sborníku prací FF brněnské univerzity, o motivické výstavbě téže novely se vyjádřila ve vydání České literatury roku 1977 Daniela Kořínková. Oleksij Zaryckij publikoval v roce 1989 studii *Fantaskně symbolický odraz reality ve Fuksově románu Vévodkyně a kuchařka*. Za relevantní též považujeme doslovy Miloše Pohorského ke všem Fuksovým dílům vydaným nakladatelstvím Odeon. Pohorský je kromě doslovů též autorem studie *Úzkostné sny Ladislava Fukse z roku 1972*. Jiří Opelík věnoval Fuksovým románům a novelám nejednu stat', které v současnosti můžeme nalézt ve výboru *Nenáviděné řemeslo*. Ladislava Lederbuchová se v druhé polovině 80. let zapsala do literárněvědného bádání o Fuksových dílech především studiemi *Ladislav Fuks a tradice lidové slovesnosti* a *Ladislav Fuks a literární mystifikace*. Daniela Hodrová se Ladislavu Fuksovi samozřejmě též věnovala, a to ve své starší studii *Teorie množin a umění stylu Ladislava Fukse*. Drahomíra Vlašínová na přelomu 70. a 80. let publikovala dvě statě, a to *Cesta Ladislava Fukse k dnešku a Dítě a doba*. Na počátku 80. let pak Jan Lukeš vydal svou recenzi *Vévodkyně a*

kuchařky Román jako muzeum. Další velmi podnětnou monografii vydal roku 2006 Aleš Kovalčík pod názvem Tvář a maska, ve které s pomocí analýzy panoptikálního světa Fuksových postav vytváří typologii rozmanitých způsobů maskování a zakrývání skutečné identity postav. Erik Gilk v roce 2011 publikoval v České literatuře interpretační studii Román o konci jedné epochy, v níž pojednal o posledním Fuksově dokončeném románu Vévodkyně a kuchařka.

Je ale jisté, že Fuksovo dílo vybízí k dalším otázkám. Hlavním tématem naší práce je zjistit, jak je v jeho dílech zpracován a představen čtenáři literární prostor. Jak Fuks promítal své představy o prostoru do svých románů? A promítla se v tomto ohledu jeho osobnost do jeho děl vůbec? V následujících kapitolách se budeme snažit na tyto otázky odpovědět.

Již při prvotní četbě Fuksových románů jsme si utvořili představu, že autor musel být osobností kulturně žijící, sečtělou, umělecky založenou a umění milující, člověkem se zálibou ve výtvarném umění, v historii, v kunsthistorii i v hudbě. Při následné četbě Fuksových memoárů s Tušlovými intermezzy a Kovalčíkově publikaci Tvář a maska se nám to potvrdilo. A potvrdil se nám též tento předpoklad při pohledu na fotografii interiéru Fuksova dejvického bytu, zveřejněnou právě v publikaci Aleše Kovalčíka Tvář a maska. Na snímku lze vidět kromě knihovny řadu exotických dekorací, od masek afrických a čínských, přes portrét ženy ve zdobném, pravděpodobně zlatém či zlaceném rámu, po sošky všelijakého původu, lucernu s kovovým, filigránským zdobením, subtilní vázičku snad z některé orientální dynastie a mnoho jiných dekorací, k nimž měl Fuks jistě osobní vztah. Rovněž však mezi vším tím zařízením vidíme mnoho květín, některých nejspíše umělých. Atmosféra celého zákoutí je dokreslena rovněž orientálním kobercem-tapisérií, pověšeným na zdi za knihovni skříňkou s magnetofonovým přístrojem, který nám může naznačit či potvrdit, že Fuks byl milovníkem hudebního umění.

Na fotografii jiné, rovněž publikované v Kovalčíkově Tváři a masce, vidíme Fukse sedícího u svého psacího stolu, tedy na místě důležitém především právě pro Ladislava Fukse-spisovatele. Kromě mozaiky na stěně vidíme další sošky a dekorace a též malý model Eiffelovy věže a velké množství vystavených pohlednic či fotografií různých míst, svědčící o Fuksově zájmu o jiné národy a kultury a o cestovatelství celkem.

Díky těmto fotografiím (viz přílohy 1-2) je nám zpřístupněn alespoň kousek Fuksova ryze reálného světa, prostoru domácího, a my si tak můžeme doplnit další střípek do mozaiky svého zkoumání. Zdá se nám totiž, že právě na těchto fotografiích z pozůstalosti Ladislava Fukse je zachycena nejen výšeč interiéru spisovatelova bytu, ovšem též esence jeho osobnosti. Záliba v cestování, umění, hudbě, maskách a obrazech, ale též v zrcadlech, kterými byl Fuks bezesporu fascinován, je nám indicií k rozřešení hádanky, k odkrytí celoživotní masky Ladislava Fukse.

Fotografie zařízení Fuksova dejvického bytu je nám ovšem jen jedním z doplňujících prostředků k pochopení provázanosti jeho osobnosti s jeho dílem. Vycházet budeme též z jeho memoárů, v nichž s pečlivostí sobě vlastní zaznamenal mnoho důležitého ze svého bytí, pro naši práci užitečného. Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem nám bylo knihou velmi přínosnou, a to v době, kdy jsme si chtěli zejména ucelit pohled na Fuksovo dílo i na něj samotného. I nyní nám je přínosem, neboť kde jinde než v autorových memoárech hledat odpovědi na otázky týkající se jeho osobnosti? Ve své práci si klademe za dílčí cíl nalézt spojnici mezi osobním prostorem spisovatelovým a prostorem jeho literárních děl. Podle nás totiž taková spojnice existuje, ba dokonce si myslíme, že se jedná o spojitost pevnou a pravidelně se objevující v různých podobách. Ať již jde o ukázkou Michalova domova ve Variaci na temnou strunu či v Mých černovlasých bratřích, o vytoužený panoptikální prostor hotelu-muzea vévodkyně Sophie La Tâllièrè d'Hayguères-Kevelsberg či o obyčejný příbytek osamělého starého mládence Theodora Mundstocka, zdá se nám, že v každém z těchto prostorů se odráží též osobnost toho, který je literárně zplodil. Všechny Fuksovy zájmy a specifické vlastnosti se tedy podle nás nějakým způsobem promítly do jeho tvorby, do románů a novel tohoto pečlivého a zralého spisovatele.

V následujících podkapitolách se budeme zabývat několika typy fuksovského interiéru, jež si vymezíme na základě jejich specifík, zařízení a též na základě charakteristik postav, které v nich přebývají. U každého typu pak budeme zkoumat objevující se motivy, přičemž budeme vycházet z toho, jak zkoumá prostor Daniela Hodrová s možným přihlédnutím k Bachelardovu pojetí poetiky prostoru. Jak jsme uvedli v úvodní kapitole, vybrali jsme si pro náš výzkum ty Fuksovy romány, které se nám jevily jako nejemblematičtější a nejvhodnější pro naši práci. Rozhodli jsme

se pro takové řazení kapitol, které by zachovávalo tu nejlogičtější tematickou návaznost mezi jednotlivými kapitolami; naše řazení nebude sledovat chronologii vzniku románů, neboť je nám již teď zřejmé, že k některým typům literárního prostoru přiřadíme děl více. Na základě prvotní četby Fuksových děl totiž předpokládáme, že některé z prostorů v dílech budou "variovány", vyskytnou se v obměnách v textech různých či v jednom textu v různých podobách (uvedme například dva orientální salóny ve fikčním světě románu Vévodkyně a kuchařka). Budeme se však snažit o vymezení jednotlivých typů interiérů tak, aby zbytečně nedocházelo k jejich překrývání a prolínání.

Jak jsme uvedli výše, typy prostorů si vymezíme na základě jejich specifík, atributů, zařízení a též na základě charakteristik postav, které v nich přebývají.

První z nich jsme nazvali "Kabinetem starožitností" a domníváme se, že by mohl nést též podtitul "budoár vznešené dámy", neboť právě v tomto oddíle se budeme věnovat zejména Fuksovu poslednímu dokončenému dílu Vévodkyně a kuchařka, rozsáhlému historickému románu, na který se dlouho připravoval a v němž se „transvestoval do dámy z nejvyšších kruhů a v nejlepších letech a poskytl jí hlavní roli.“²⁰ Spisovatel si tak nasadil další ze svých masek. „S groteskní a smutnou fantazií“ připravil plastické vyprávění umístěné do vznešených starých časů konce rakousko-uherského mocnářství. Atmosféra Vídně je s fuksovskou důkladnou pečlivostí vykreslena i se všemi pompézními hostinami a pohřby.

Druhým souvisejícím prostorem nám bude „Panoptikum bizarností“, rovněž zastoupené románem Vévodkyně a kuchařka, ovšem též i knihou další, a to Spalovačem mrtvol. V případě obou těchto děl čtenář vstupuje do panoptikálního světa plného podivuhodností a bizarností (vzpomeňme např. paní Kabysovou s velkou, téměř hydrocefalickou hlavou). Těmito romány procházíme obdobně jako při návštěvě muzea hrůz a podivuhodností a při pohledu na excentrické exponáty se nám tájí dech.

S prostorem podivného panoptika úzce souvisí též abnormální prostor „Spectacula“, vévodkynina zrcadlového sálu. Jedná se o prostor, jenž v sobě vytváří nekonečno či alespoň jeho iluzi, a to tak, že se v šestibokém sále, jehož každá zeď je pokryta velkoplošným zrcadlem, fraktalickým obrazy donekonečna množí

²⁰ POHORSKÝ, M.: informace na záložce knihy Vévodkyně a kuchařka. IN: FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Odeon, Praha 2006.

nejen rostlinná výzdoba sálu, ale též počet návštěvníků Spectacula. Vytváří se tak jev *mise en abyme*, jenž je možné vysvětlit jako obraz (či též text) obsahující ad infinitum sám sebe.²¹ Motiv zrcadla nacházíme rovněž v ostatních Fuksových dílech, nikde již však v tak monstrózní a promyšlené podobě, jak je tomu v případě Vévodkyně a kuchařky.

Zrcadlo bývá součástí téměř každého fuksovského interiéru, nechybí ani ve skromném příbytku pana Theodora Mundstocka, v restauračních zařízeních či v exoticky zařízených místnostech, ať se již jedná o orientální pokoj čínského pána Wu-i-šenga či tímto prostorem inspirovaný asperský salón vévodkyně Sophie, případně též o bar Satyr v detektivní novele Mrtvý v podchodu, vzniklé z Fuksovy spolupráce s Oldřichem Koskem. A právě „Orientálním salómem“ nazýváme další kapitolu naší práce, v níž se budeme zabývat též např. motivikou exotických masek.

V kapitole „Chrám smrti“ se zaměříme na Fuksovo zpracování prostoru pohřebních ústavů, krematorií a hřbitovů. Nabízí se nám k analýze nejen „Chrám smrti“ Karla Kopřivky, makabrozní pohřební ústav pana Globetrottera, avšak též zamýšlené muzeum života a smrti vévodkyně Sophie.

Ladislav Fuks se v některých ze svých děl vrací též do dob svého dětství. Je tomu tak v románu *Variace pro temnou strunu* a v povídkovém souboru *Mí černovlasí bratři*. V obou těchto dílech je hlavní postavou chlapec jménem Michal. Jak jsme se dozvěděli v memoárech *Moje zrcadlo...* a co bylo za zrcadlem, právě Michal je Fuksovo druhé jméno při křtu. Spisovatel do těchto chlapeckých postav promítal sebe sama. Přecitlivělý, křehký, rozpolcený a bezbranný, osamělý.²² Takový byl Ladislav Fuks, syn vyššího policejního důstojníka, a takové jsou i chlapecké postavy jeho knih. Dům, v němž Michal bydlí v povídkovém souboru *Mí černovlasí bratři*, nese totožné prvky a motivy jako ten z *Variace pro temnou strunu*. Obraz babičky ve zlatém rámu, růžový porcelán a veliké zrcadlo po babičce. Zdá se nám pravděpodobné, že se jedná o prvky připomínající Fuksovo dětství.

Posledním typem Fuksova interiéru je pro nás „byt starého mládence“, objevující se v jeho prvním románu *Pan Theodor Mundstock*. Též zde vidíme možnou paralelu mezi postavou osamělého starého mládence Mundstocka, který sice vzpomíná na přátelství s Ruth Krausovou, ale žije sám (nepočítáme-li slípku a

²¹ HODROVÁ, D.: Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie. KLP, Praha 1994, s. 200.

²² KOVALČÍK, A.: Tvář a maska. H&H, Praha 2006, s. 14.

stínové alter ego). I sám Fuks se nám po četbě memoárů jeví jako starý mládenec, který se sice oženil, ale s Guilianou Limiti nežil.²³

²³ Manželství bylo pravděpodobně uzavřeno jen proto, aby si Fuks zajistil možnost případné emigrace.

2.1 KABINET STAROŽITNOSTÍ

Ladislav Fuks studoval vedle filozofie a pedagogiky též psychologii a dějiny umění. Všechna tato studia jej jistě ovlivnila také při tvorbě: znalosti z filozofie mu umožnily nadhled, psychologická propracovanost postav svědčí o znalostech z vědy o lidské psychice a uměleckohistorická odbornost se promítla v detailní znalosti reálií. Zejména znalostí kunsthistorických dokázal ve svém vrcholném díle využít k vytvoření celistvého obrazu atmosféry vídeňského šlechtického prostředí secesní doby. Dopodrobna jsou čtenáři představeny detailní popisy sálů a pokojů ve šlechtických sídlech, honosných slavností a recepcí, přísně se řídících tehdejších společenským protokolárním řádem, či též předkládaných pokrmů a oděvů postav. Erik Gilk však ve své studii *Román o konci jedné epochy*²⁴ tvrdí, že se zde jedná o popisy „zbytnělé“ a „přebujelé“, román je jimi doslova zaplněn, dominantní funkce detailu již není většinou symbolická, ale čistě dekorativní. Pro secesní dobu byla příznačná ornamentálnost, jež je zde čtenáři představena a přiblížena právě těmito bohatými a podrobnými popisy. V této kapitole se však přesto pokusíme najít možné prvky, které by mohly nést též význam symbolický. Ačkoliv jsme již naznačili, že například Fuksem hojně užívaným motivem zrcadla se budeme zabývat více až v kapitole následující, věříme, že se nám obzvláště v případě tak bohatě deskriptivního textu, jakým je *Vévodkyně a kuchařka*, podaří nalézt i jiné symbolické prvky.

Podle Daniely Hodrové je možné literární místo pojmout třemi různými způsoby, a to jako: 1) kulisu, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí; 2) „hrací plochu“ či 3) metaforu, metonymii, model mytologicky pojatého prostoru.²⁵ Dovolíme si tvrdit, že Ladislav Fuks v románu *Vévodkyně a kuchařka* zvolil zejména způsob první. Na základě četných popisných pasáží si utváříme představu dobového bydlení vídeňských šlechticů, prostor v maximální míře charakterizuje sociální prostředí, zejména vyniká rozpor mezi nadměrným bohatstvím tehdejší šlechty a sociální chudobou obyčejného lidu. V románu jsou vykresleny zejména ony dva krajní protipóly sociálního rozvrstvení obyvatelstva rakousko-uherské říše.

²⁴ GILK, E.: *Román o konci jedné epochy*. Česká literatura 59, 2011/4, s. 547.

²⁵ HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. H&H, Jinočany 2007, s. 15.

Na jedné straně přepych honosných sídel, finanční i gastronomický nadbytek šlechticů, naproti tomu na straně druhé nutná skromnost venkovanů, bída žebráků a zejména ubožačky žijící v chatrči dokonce jen nedaleko vily v Aspernu. Pro větší názornost jsme vybrali následující ukázky. Při četbě prvních dvou se ocitáme v honosně zařízených prostorách šlechtických domů:

„Ležela v měkké posteli s vyřezávanými pelestěmi, zpola opřena o bílé hedvábné polštáře s vyšíváním vévodským erbem, přikryta žlutou péřovou dekou, a nad ní byla blankytná nebesa. (...) I sloupky, které je držely, byly vyřezávané. Ale zatímco na pelestech a v podlouhlých girlandách andílci dleli v polohách šikmých s křídly mírně rozpjatými, (...) na svislých podpěrných sloupcích nebes v nohách a v hlavě lože stáli nohama dole a s hlavami nahoře, s křídly zavřenými. (...) Justina přinesla velkou míšeňskou lampu s hedvábným růžovým stínidlem a postavila ji na noční stolek.“²⁶ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 79n.)

„První pohled vévodkyně, když vstoupila s knížetem do salónu, padl na jeho starou secesní židli a na nový secesní sametový ušák, který stál naproti. U strýcovy židle byl (...) nízký stolek s lupou, dózičkou z tepaného stříbra a s novinami. U ušáku stála (...) železná trojnožka s popelníčkem, cigaretami a sirkami. Na trojnožce bylo místo i pro láhev vína a číši.“²⁷ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 207)

Naproti tomu další ukázka nás zavádí k chatrči ubohé Barbary:

„Byla to dřevěná bouda. Stála skoro nakřivo, jako by měla co chvíli spadnout. Na stříšce, sbité z nějakých zrezivělých plechů, sedělo pár sýkorek. (...) Chatrč měla jakési okénko. Okénko bez skla. Před ní byla ploška udusané země s několika zlomenými stébly slámy. (...) Chatrč měla dveře zavěšené křivě na

²⁶ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 79n.

²⁷ tamtéž, s. 207.

horním pantu. Nebyly to pravé dveře, ale sbitá prkna, a byla dokořán.“²⁸
(FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 146)

Z výše uvedených úryvků je patrné, že stupeň společenské úrovně postav vystupujících ve Fuksově posledním dokončeném románu je v přímé úměře k úrovni jejich příbytků. Nenacházíme žádnou větší výchylku, pomineme-li vévodkynin pozoruhodný nápad odít se o budoucím létě do převleku žebračky. Pokud by tento plán zrealizovala, celá tato přímá úměra by přestala v celistvosti platit a vedlo by to k situaci, v níž by „bohaté prostředí“ dalo vzniknout chudobnému žebráku, byť jen zdánlivému. Snad k tomu též nacházíme možnou analogickou podobu v případě vévodkynina bratrance Adalberta, vyděděného knížetem pro hýření majetkem. Vévodkyně mu však přenechá jeden z bytů, čímž nedochází k úplnému přerodu v bezprizorní osobu a tím též k narušení naší úměry. Fakt, že povaha místa je spjata s povahou postavy v něm žijící,²⁹ však platí pro všechna námi analyzovaná Fuksova díla.

Prostor v románu Vévodkyně a kuchařka je nám kulisou pro ve skutečnosti jednoduchou dějovou linii. Vskutku by se dalo říci, že v románu o rozsahu okolo sedmi set stran je hlavní dějová linie nepoměrně jednoduchá. Tvoří ji vévodkynina účast na poslední recepci jejího strýce, knížete Leuchtenberg-Aulendorfa, následné zařizování jeho pohřbu a plánování a stavba hotelu-muzea; je však doplněna též o četná vyprávění, vedlejší příběhy či o na první pohled nepodstatné konání malíře Daniela Diezlera. Právě tato postava nám však například otevírá prostor okolí Barbařiny chatrče.

Dřevěná chatrč i luxusně a starožitně vybavený salón či celé šlechtické sídlo jsou dvěma variantními modely pokoje či domu jakožto archetypálního místa. Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence; způsob, jaký v něm subjekt bydlí, pak vypovídá o jeho vztahu ke světu. Stejně tak o jeho nahlížení na svět vypovídá způsob, jakým se například pohybuje po krajině či po městě. Každý pokoj má svou vlastní „auru“, duchovní informaci tvořenou osudem, pocity a myšlenkami jeho obyvatel. V této souvislosti je podstatné, zda se jedná o pokoj známý, obyvatelem podmaněný a tedy idylický (například vévodkynin budoár a ložnice), či neznámý,

²⁸ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 146.

²⁹ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 18.

který pro něj může být nebezpečným až fatálním. Takovým by snad mohl být zamýšlený hotel, neboť jeho finální podobu vidíme až na konci, a to přes četné dřívější vévodkyniny popisy během plánování a samotné stavby. Pokoj se stává součástí obyvatelovy duše, zejména pokud je zařízený, vybavený nábytkem, pak navazuje s obyvatelem bytostný vztah. Věci, které obyvatele obklopují, nábytek a dekorace, jej ovlivňují, „vtiskují se do jeho aury.“³⁰ A stejně tak obyvatel pokoje na věcech zanechává svou stopu. Vévodkyně Sophie svůj dům zařídila s citem pro historii i pro estetický dojem. Namísto některého z vídeňských paláců zvolila ke svému obývání obvyklý třípatrový měšťanský dům, rohový a s výhledem do zahrad Belvederu.

„Byl obrovský, prostorný a krásný. Prostorný a krásný, ač to nebyl palác a ani nebyl v žádném starém slohu, neboť vznikl teprve v druhé polovici století, asi před dvaceti léty. Mimo různé historizující ozdoby, uspořádané v romantický celek, nesl na svém vnějšku už i známky brzké secese. Vnitřní prostory domu - hlavní schodiště, chodby, komnaty, salóny a pokoje - byly samy o sobě krásné a jejich zařízení velkolepé. (...) V přízemí domy byl byt správce a personálu, byl tam i příbytek Viléma Stockalpa. Byla tam i hlavní kuchyně s okny do obezděné zahrady v boční ulici, spojená domácím výtahem s patry, byl tam i sklad potravin (...), prádelna, dva volné pokojíky a ovšem hala před schodištěm. (...) V prvním patře byla příruční kuchyně se spíží. Dále pak vévodčina úzká šatna, bělorůžový budoár, koupelna a ložnice vévodčina a tyto místnosti byly propojeny malou, bezokenní, téměř tajnou chodbičkou ještě s jejím kabientem, totiž její pracovnou s biedermeierským nábytkem a menší knihovničkou příruční. (...) V prvním patře byly dále dva skvostné salóny, světlé a vzdušné, z nichž jeden byl rokokový, v druhém stál empírový spinet a velkolepé křídlo s přehozenou kavkazskou výšivkou a kararskou soškou fauna (...) Hlavně tam však byl obrovský salón (...) a ten zaujímal téměř polovinu patra. Zatímco v kabinetu měla vévodkyně jen čtyři rodinné portréty, (...) ve „velkém“ sále visela celá galerie jejich předků (...), jejich zlaté rámy se

³⁰ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 218.

střídalý s velikými broušenými zrcadly.³¹ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 297-298)

Jídelna je pak situována ve druhém patře, stejně jako pokoj komorné Justiny, několik dalších salónů a herna s kulečníkem a ruletami.

„Její stěny zdobila zátiší s ovocem, zvěřinou, korbely a sklenicemi vína, vesměs díla starých vlámských i pozdějších francouzských mistrů, u stěn pak stály zasklené vitríny se vzácným porcelánem vídeňským, ludwigsburským, frankenthalským, míšeňským, berlínským, nymphenburským, höchtským a (...) francouzským ze S`evres, Vincennes, Chantilly, Tournai a lotrinského Niderwilleru. Kromě této jídelny, další příruční kuchyně a koupelen bylo v druhém patře pět salónů, hlavní knihovna a tmavá herna, v níž kromě mnohých karet, šachů, rulet a dalších různých her novějších nechyběl ani velký ruský kulečník. V tomto patře byl i pokoj komorné Justiny s příslušenstvím. Avšak již tam, v patře druhém, se (...) nacházely pokoje běžně neobývané, které sloužily jako hostinské. V třetím patře jich pak bylo mnoho. (...) Ve třetím patře bydlil i komorník Uhrmacher. Pod střechou v části podkrovní bylo pak pár malých pokojíků, v nichž bydlily posluhovačky a dívky z kuchyně, pokud takový pokojík neměly v přízemí (...).“³² (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 298-299)

Na ukázce ze stran 298-299 je zřetelné, že poloha pokoje má sociálně charakterizační funkci. V přízemí domu mají byt správce, personál a Stockalp. První patro obývá sama vévodkyně, kromě ložnice zde má také budoár a kabinet, jsou zde situovány též salóny a hlavní knihovna. Ve druhém patře jsou pak pokoje pro hosty a je zde též pokoj komorné Justiny. Chudí obyvatelé domu, v tomto případě posluhovačky a dívky z kuchyně obývají podkrovní pokojíky, popřípadě přízemní místnůstky u hlavní kuchyně. Jak je vidět, komorná Justina má rozhodně lepší postavení než ostatní sluhové, ale „postup“ do prvního patra jí není umožněn.

³¹ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 297-298.

³² tamtéž, s. 298-299.

Z poslední citované ukázky je zřetelné, že Ladislav Fuks měl díky svým studiím dějin umění přehled též v oblasti výroby porcelánu a chtěl jich též využít ve svém díle. Svě znalosti promítá do „masky“ vévodkyně Sophie, o níž se v průběhu četby dozvídáme, že se rovněž v porcelánu vyzná. Uvádí nejproslulejší evropské porcelánové manufaktury, jejichž výrobky má vévodkyně vystaveny ve vitrínách v horní jídelně. Koncem 17. století začaly vznikat na sídlech evropských panovnických a šlechtických rodů speciální místnosti pro sbírky porcelánu, takzvané porcelánové kabinety. Byla to vlastně určitá varianta kabinetů rarit a uměleckých děl, oblíbených na dvorech již v renesanci. A protože byl porcelánový předmět zatím vzácností a raritou, zasloužil si zvláštní místnost.³³ Vévodkyninu sbírku vzácného evropského porcelánu tedy můžeme vidět jako běžný projev sběratelství vzácností a rarit. Zejména míšeňský porcelán je však v celém románu nejvíce zastoupen, jakožto nejznámější a nejrozšířenější evropská porcelánová manufaktura vůbec. Ve vévodčině ložnici můžeme nalézt míšeňskou lampu s růžovým stínítkem a nádobí z míšeňského porcelánu, na němž je servírována například večeře na panství v Neukirchenu. Nymphenburskou kávovou soupravu i s jeho „modrým hexametrem pod polevou“³⁴ pak nacházíme v Sophiině kabinetu.

Budoár vévodkyně je laděn do bělorůžového tónování: „Budoár byl zdoben křehkým bělorůžovým nábytkem, růžovými tapetami a větším oválným zrcadlem ve zlatém rámu.“³⁵ O něco dále v textu je budoár popsán jako „něžný“, je v něm umístěno například též křesílko stejně bělorůžové jako veškerý nábytek zde. Vévodkynina ložnice je „místem četby“³⁶; v takovém pokoji hrdina napodobuje hrdiny knih, které čte. Taktéž tedy i vévodkyně Sophie - již její jméno osudově napovídá, že se jedná o bytost vzdělanou, moudrou, sečtělou. Ve své ložnici vévodkynině čte filozofické spisy Tacita a Marka Aurelia, a rozjímá nad nimi. Využívá jich při psaní své divadelní hry o zániku římské říše. Ke studiu těchto spisů se obrací "pod vlivem pochmurné atmosféry doby"³⁷ a přesvědčuje se tak též o temném chodu dějin. Postel se svými dřevěnými vyřezávanými sloupky a nebesy se pak může jevit na první pohled jako prostor bytelný, ukotvený, a tudíž bezpečný pro

³³ DIVIŠ: Evropský porcelán. Artia, Praha 1985, s. 11.

³⁴ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 640.

³⁵ tamtéž, s. 66.

³⁶ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 220.

³⁷ SVOZIL, Bohumil: Doslov k románu Vévodkyně a kuchařka. IN: FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 781.

spánek, naproti tomu však též jako „místo nejistoty“, v němž vévodkyně rozjímá nad filozofickými otázkami z traktátů a spisů. Po umístění strýcova barokního klenčíka prolezlého červotočem se stává ložnice takovým „místem nejistoty“ zcela určitě. Vévodkyně si dokonce vymění ložnici s komornou Justinou, aby mohla v klidu dokončit svou divadelní hru z dávné minulosti.

Knihovna a psací stůl jsou „symboly duchovního života“³⁸. Vzhledem k faktu, že vévodkyně píše divadelní hru, je nanejvýš zřejmé, že ačkoliv se v textu o žádném psacím stole ve vévodkyně kabinetu nehovoří, jistě nějaký má. A knihovnu má vévodkyně dokonce dvojí: jednu velkou a bohatě zásobenou, zaplňující celou místnost, a druhou menší, příruční, umístěnou ve svém kabinetu.

„A vévodkyně pohlédla na dlouhé řady knih v širokých a vysokých regálech, které stály vedle sebe a za sebou v této její hlavní velké knihovně, zvěštiny zděděné po rodičích z francouzského zámku, knihy staré, novější i nové, vesměs francouzské, německé, anglické, ovšem i latinské, které všechny by nikdy nemohla přečíst (...)“³⁹ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 662)

I touto přítomností symbolů duchovního života se nám potvrzuje, že vévodkyně Sophie je bytostí s rozvinutým duchovním životem. Vévodkyně na jednu stranu zapadá mezi příslušníky své společenské vrstvy, na druhou stranu je převyšuje svým bohatým vnitřním životem a svými zájmy. Představuje jakýsi encyklopedický komplex konce devatenáctého století, mohla by sloužit jako exponát ve vlastním muzeu.⁴⁰ Toto tvrzení, jež zveřejnil Gilk ve své studii *Román o konci jedné epochy*, podporuje myšlenku, částečně vycházející z publikace Daniely Hodrové *Citlivé město*, a to že stejně jako město („město-muzeum“⁴¹) může též osoba-literární postava fungovat jako muzeum doby. Vévodkynin hotel-muzeum v budově bývalé asperské vily je podle nás možné považovat dokonce za „palimpsest“, při němž dochází k překrývání spodní, starší vrstvy vrstvou svrchní, k jejímu porušování a k „prosvítání“ vrstvy starší. V tomto případě k takovému palimpsestu dochází

³⁸ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 220.

³⁹ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 662.

⁴⁰ GILK, E.: Román o konci jedné epochy. Česká literatura 59, 2011/4, s. 547.

⁴¹ HODROVÁ, D.: Citlivé město: eseje z mytopoetiky. Akropolis, Praha 2006, s. 128n.

prostřednictvím rekonstrukce vily na hotel-muzeum k přepisování historické „paměti místa“.⁴²

V souvislosti s pojetím místa v dílech Ladislava Fukse bychom se nyní chtěli též krátce zamyslet nad tím, zda můžeme hovořit v případě Vídně o prostoru mytologickém, zvážíme, zda existuje vedle mýtu Prahy též mýtus vídeňský.

Vídeň, zejména z dob rakousko-uherských, je pro nás symbolem aristokratické elegance, decentnosti, honosně zařízených šlechtických sídel a uhlazeného chování nejen vyšších vrstev. Vídeň by též mohla být charakteristická atmosférou tamních kaváren, jež jsou v románu Vévodkyně a kuchařka zastoupeny Musilovou kavárnou, do níž vévodkyně pravidelně inkognito dochází, aby zde nerušeně pokračovala v psaní své divadelní hry. Při představě typické vídeňské kavárny si představujeme podnik s fotely s potahem z měkkého plyše, brokátu či sametu, se zrcadly na stěnách a malými mramorovými stolečky, nad kterými se šíří vůně kávy, rozléhá se šepot a hovor, šustí novinový papír a mezi tím vším balancuje se stříbrným tácem elegantní číšník. Hosté zde popíjejí kávu, čtou noviny a diskutují. Návštěvník se ocitá v jiném světě, bohémském - se špetkou melancholie a romantiky.⁴³

S tímto mytologickým pojetím Vídně též souvisí otázka, zda je možné najít vedle pražského a petrohradského textu⁴⁴ text „vídeňský“⁴⁵ s jeho typickými charakteristikami, nebo zda by se román Vévodkyně a kuchařka dal přiřadit k textu pražskému či jinému. Zdá se nám, že charakteristickým příznakem možného vídeňského textu je fakt, že se jedná zejména o dílo z historické doby rakousko-uherské monarchie, jež nastiňuje aristokratickou eleganci a decentnost šlechty, avšak též „vyprázdněnost jejich vyumělkovaného světa.“⁴⁶

Vnímání světa nebývá ve vídeňském textu pozměněno, jako tomu je například v textu pražském, nejde o polemiku s městem, avšak o sounáležitost s ním,

⁴² HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007.

⁴³ SENKOVÁ, Z.: Legendární Café u Hawelků. MF DNES. 14. 5. 2004. Zdroj: http://cestovani.idnes.cz/legendarni-cafe-u-hawelku-ve-vidni-dlh-igsvet.aspx?c=A040513_110028_igsvet_tom, citováno: 30. 3. 2012.

⁴⁴ Daniela Hodrová v publikaci Citlivé město přisuzuje petrohradskému textu podobu uměle vybudovaného města, ovládaného geometrií a lineárností. K typickým motivům petrohradského textu patří vyjádření pocitů úzkosti, šílenství, stesku a stihomamu, dále pak motiv dvojníka a karty. Zjevná bývá přízračnost, teatrálnost a apokalyptičnost města. HODROVÁ, D.: Citlivé město: eseje z mytopoetiky. Akropolis, Praha 2006.

⁴⁵ Hodrová uvádí text benátský či římský. HODROVÁ, D.: Citlivé město: eseje z mytopoetiky. Akropolis, Praha 2006.

⁴⁶ GILK, E.: Román o konci jedné epochy, Česká literatura 59, 2011/4, s. 547.

sounáležitost se společenskou vrstvou a s dobovou společností. Stejně jako v textu pražském nacházíme též zde dynamické napětí a užijeme-li termínů Daniely Hodrové, pak zde vidíme jisté „splétání a rozplétání“. Jako příklad bychom uvedli fakt, že v románu se odehrává celá řada náhod, vzájemně spletených v síť, „jde (...) o celou síť vzájemně propojených náhod.“⁴⁷ Čím se snad přibližuje textu petrohradskému, je jistá teatrálnost v chování určitých postav, též snad pocity obav a strachu, vzpomeneme-li na vévodkyniny ustavičné obavy z konce století.

Při prohlídce fotografií interiéru zámku Kynžvart, na němž Fuks působil v rámci své bohaté činnosti ve Státní památkové péči a o němž též napsal rozsáhlou publikaci Zámek Kynžvart: historie a přítomnost⁴⁸ (vydaná roku 1958), a při četbě jeho memoárů, zejména části, v níž své působení ve Státní památkové péči popisuje, si uvědomujeme, jak těsně spjata je jeho zevrubná znalost zámeckých mobiliářů (a zejména mobiliáře kynžvartského) s popisy šlechtických sídel ve Vévodkyni a kuchařce. Působil na mnoha hradech a zámcích v Čechách i na Moravě, avšak zejména působení na Kynžvartu jej ovlivnilo. Jak sám Fuks uvádí ve svých memoárech, Kynžvart se nepřímě promítl v jeho práci literární.⁴⁹ Jeho práce vyžadovala podrobnou znalost historie objektu, všech obrazů, soch, nábytku, skla, porcelánu, zbraní, textilií, koberců i gobelínů.⁵⁰ Za první kynžvartský úkol si stanovil zařízení reprezentačního sálu v prvním patře a, jak uvádí v memoárech, měl k dispozici bohatý a pestrý mobiliář, mohl jej tedy zařídit zcela podle vlastního vkusu.⁵¹

„Na místě jsem nechal jen velký klavír (...), parádní záclony a závěsy na oknech, pár komod a asi šest křesel. Nově jsem tam snesl velký porcelán včetně váz, tři větší sochy, pár ozdobných stolků, tři velké stojací lampy, několik bronzových svícňů. A přednostně i zrcadla.“⁵² (FUKS, L.: Moje zrcadlo, s. 80)

⁴⁷ GILK, E.: Román o konci jedné epochy, Česká literatura 59, 2011/4, s. 559.

⁴⁸ FUKS, L.: Zámek Kynžvart: historie a přítomnost. Krajské nakladatelství, Karlovy Vary 1958.

⁴⁹ FUKS, L., TUŠL, J.: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. Mladá fronta, Praha 2007, s. 82.

⁵⁰ tamtéž, s. 74n.

⁵¹ tamtéž, s. 80.

⁵² tamtéž, s. 80.

Srovnáme-li výše uvedené se zařízením salónů ve Vévodkyni a kuchařce, napadne nás, že Fuks do románu promítl nejen své uměleckohistorické znalosti, ale též svůj vlastní vkus. Při pohledu na fotografie kynžvartského interiéru vidíme, že se zde nachází kromě obligátních salónů též Orientální chodba, kterou pravděpodobně též zřídil Fuks. Členění takových sídel bývalo obdobné, kromě hlavního sálu, přijímacího salónu, jídelny, knihovny a studovny býval zde též salón hudební, herní, kuřácký a někdy též právě salón orientální, jehož nejdokonalejší podobu však Fuks zařídil až ve Vévodkyni a kuchařce.

Zámek Kynžvart, ve skutečnosti částečně zařízený samotným Fuksem, je ostatně ve Vévodkyni a kuchařce též explicitně zmíněn, a to zejména ve spojitosti s jeho kabinetem zvláštností, takzvaným kunstkammerem, o němž pojednáme na následujících stranách.

2.2 PANOPTIKUM RARIT A BIZARNOSTÍ

Na kynžvartském zámku se nachází mimo jiné též zvláštní sál, kabinet vybavený vitrínami se sbírkou všelijakých rarit a zvláštností. Takovéto kabinety kuriozit (Kunstkammer nebo též Wunderkammer) představovaly přímé předchůdce novodobých muzeí. V jejich sbírkách se zrcadlila rudolfínská renezanse se svým zájmem o tajemno a podivuhodnosti i počátky systematického pojetí přírodních věd.⁵³

Ladislav Fuks byl jistě tímto kynžvartským, ale též pražským kabinetem kuriozit na Strahovském klášteře silně ovlivněn při své beletristické tvorbě. Nejen ve Vévodkyni a kuchařce totiž užil tohoto motivu, ale též již dříve v novele Spalovač mrtvol se objevuje jako takzvané Panoptikum ala madame Tussaud, jež Karel Kopfrkingl se svou ženou a dětmi navštíví ve druhé kapitole novely. Nejprve vstupují do stanu, jenž má představovat staroměstskou apatyku během zvěstí morové epidemie roku 1680. Uvádí je pravděpodobně sama majitelka, starší snědá žena v lesklých červeno-zeleno-modrých šatech s velkými náušnicemi, korály a lesklými prsteny na prstech.

„Ocitli se (...) v jakési ohrádce, která zřejmě představovala lékárnu. V slabém žlutém světle visel erb s krouceným hadem, kolem byly malované regály, police a almary s hliněnými džbánky, flašemi z cínu a plechu, pozlacené krabice, soudky s pytlíky, na pultě byla obrovská kniha, váhy, vaničky, pánve, trychtýře a sítky. (...) V pozadí mezi regály byl jakýsi výklenek, zakrytý síťkovanou záclonou, a za ní se rýsoval nějaký nehybný stín.“⁵⁴ (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 15n.)

Dále se pak z majitelčina bohatého proslovu dozvídáme, že je zde v regálech a almarách možné nalézt všelijaké koření na různé nemoci a bolesti. Kromě běžných druhů koření a bylin, jakými je skořice, šafrán, puškvorec či zázvor, nám však též

⁵³ Strahovský klášter: Stručný přehled dějin klášterní knihovny. Zdroj:

<http://www.strahovskyclaster.cz/webmagazine/page.asp?idk=278>, citováno 31. 3. 2012.

⁵⁴ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 15n.

vypráví o takových vzácných pozoruhodnostech, jakými jsou kočky slepičích žaludků, vlčí játra, račí oči, medvědí kost, čapí sádlo či kosti z mořského pavouka. Díky těmto nevšedním léčivům a „čarodějnickým“ ingrediencím se rázem dostáváme do prostředí alchymistické dílny 17. století. Je to však pouhá iluze, a to dokonce iluze téměř směšná, komediantská, „pout'ová atrakce“, jak to nazývá Kopfrkingl. Stejně tak nám typicky rudolfinské prostředí evokuje též další oddělení stanu, v němž nacházíme místnost plnou „knih, mis, vaniček, kotlíků, kelímků, trychtýřů, kahanů a křivulí, na stole byl glóbus s prstencem a lebkou (...) Na zdi visel zašlý obraz s dvěma trojúhelníky, hvězdami, kometami a spoustou čar a značek.“⁵⁵

Takovýto „duchovní pokojík“⁵⁶, vhodný již od středověku k rozjímání o smrti a pak též k hledání pověstného kamene mudrců či v našem případě k hledání léku proti moru, je v umění zobrazován vesměs s podobnými symbolickými předměty: s knihou, přesýpacími hodinami, lebkou, jablkem a magickým obrazcem. My v tomto fuksovském panoptiku nacházíme hned tři ze jmenovaných předmětů-motivů: přesýpací hodiny, lebku i magický obraz. Přítomnost těchto filozofických, ba mudreckých předmětů považujeme za projev „duchovnosti“ místa, za jeho funkci být mementem času, pomíjivosti, smrti.⁵⁷ S pomíjivostí života a světa celkově podle nás souvisí též fakt, že se nacházíme v panoptiku voskových figurín, jež, podobně jako muzea, zachycují mimo jiné způsob odívání či dobového zařízení interiéru. Uvádějící žena a návštěvníci jsou totiž jedinými živými osobami, ostatní jsou figury z vosku, strnulé a nastrojené, byť velmi věrohodné a „vopravdu jak živý“⁵⁸, jak je komentuje návštěvnice s dlouhým pérem na klobouku a korály na krku.

Podobným panoptikem bizarností je také byt Karla Kopfrkingla, jenž si zjevně v podobných prostorech libuje, ostatně jako samotný Fuks, jehož pracovna byla podle slov Miloše Pohorského též takovým kabinetem kuriozit, tajemným, uzavřeným prostorem, přeplněným „upomínkovými a jinak podivnými předměty“⁵⁹, v němž z reproduktorů pod knihovnou zněly árie z Verdiho oper. Michael Prostějovský se ve svém příspěvku do memoárů Ladislava Fukse zase o jeho bytě vyjádřil takto:

⁵⁵ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 17.

⁵⁶ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 218.

⁵⁷ tamtéž, s. 220.

⁵⁸ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 17.

⁵⁹ POHORSKÝ, M.: Doslov k románu Spalovač mrtvol. IN: FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003.

„Fuksův svět se až příliš podobal světu jeho literárních postav. Žil v prvorepublikovém domě v bytě 1+1 v pražských Dejvicích. Kuchyň obývala zprvu jeho stará matka a Láďovo „impérium“ tvořil obývací. Okna měl polepena okenní tapetou s gotickým vzorem, aby pohled na okolí nerušil jeho kruhy. Vedle psacího stolu nechyběla obstarožní sedací souprava a knihovna. To vše ale zanikalo v záplavě ostatního všemožného. Několik obrazů a starožitných předmětů doplňovaly poutové cetky, suvenýry prapodivného původu a u stropu byla zavěšena, kromě spoře svítícího lustru, klec s papouškem. Samozřejmě vycpaným. Pokoj působil depresivně a v mnohém připomínal skladiště, muzeální archiv a řemeslnickou dílnu v jednom. V tempu volně plynoucího času (...) se všude usazoval prach.“⁶⁰

Byt, v němž Karel „Roman“ Kopfrkingl žije se svou ženou Lakmé, dcerou Zinou a synem Milivojem, na se na první pohled jeví jako obyčejný příbytek spořádané rodiny, nachází se zde jídelna, krásná koupelna, klavír, na který Kopfrkingl rád hraje.

„(...) v jejich obdivuhodné jídelně, kde kromě jiných věcí byla i knihovna, skříňka, stojací lampa, malé zrcadlo a rádio.“⁶¹ (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 25)

Kopfrkingl sám pořizuje dekoraci, aby jejich byt byl „ještě nádhernější“. Lakmé navrhuje, aby nově pořízený obraz Maryborough pověsili do koupelny, což Kopfrkingla dojde, koupelnu totiž považuje za nejkrásnější místnost a má ji nejraději z celého jejich bytu, avšak s pověšením obrazu nesouhlasí, neboť by se tam podle něj více hodil spíše akt či nějaké kytice.

„Šli s obrazem Maryborough do koupelny, byla vskutku krásná, bylo tam velké zrcadlo, umyvadlo, vana, u stropu na zdi se bělal hezký ventilátor se

⁶⁰ PROSTĚJOVSKÝ, M.: Paradoxy podivínského génia. IN: FUKS, L., TUŠL, J.: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem, s. 347.

⁶¹ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 25.

šňůrkou, zavěšenou na skobě, pod ventilátorem visel v černém rámečku pod sklem na špendlíku vlký žlutý motýl.⁶² (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 27)

Vidíme, že ani koupelna tedy není ušetřena bizarního prvku, motýla. V bytě se jich nachází více: vitríny s banánovými muškami a mouchami, s drosophilou funebris, velká žlutá knížka o Tibetu a vedle ní černě vázaný zákon o kremaci. Kopfrkinglův kabinet kuriozit je navíc zmnožen jeho zájmem předčítat z novin články o podivných úmrtích a různých abnormalitách, například o siamských dvojčatech.

Snad by detaily při jiných okolnostech nepůsobily tak bizarně, ovšem vtírá se nám při četbě neustále na mysl osobnost jejich majitele, a proto již apriori přisuzujeme předmětům bizarnost, panoptikální podivuhodnost, jež pak v průběhu četby vzrůstá, když vypravěč znovu a znovu na předměty „refrénovitě“ poukazuje. Vzrůstá tak též pocit, že jde o předměty významné, ba fatální, obzvláště když se v nám případě šňůrky ventilátoru fatálnost potvrzuje.

Koupelna je mu svatyní, místem téměř sakrálním, stejně jako Chrám smrti, krematorium, v němž pracuje. A právě proto jsou zrovna tyto dva prostory též místy jeho vražd. Kopfrkingl totiž své „vyhlazovací činy“ povyšuje na poslání, jež mu bylo spolu s „kapkou německé krve“ svěřeno. A plní jej se vši noblesou, sobě i autorovi vlastní. Od té doby, co Kopfrkinglův byt promění v místo uvědomění si příslušnosti „kapky německé krve“, nacházíme se v prostoru bytostného strachu, jenž se nakonec promění ještě jednou, při Romanově oběšení Lakmé, v prostor zmenšeného modelu holokaustu.

Koupelna se nám tedy jeví jako jeden z nejdůležitějších prostorů novely, je místem Kopfrkinglovy proměny-převleku v žebráka a pak též místem vraždy „nebeské“ Lakmé. Při maskování se do žebráckého převleku však též dochází k tomu, že Kopfrkingl poprvé v životě sundá svůj snubní prsten. Aleš Kovalčík tento čin považuje za symbolický konec Kopfrkinglovy role spořádaného a oddaného manžela.⁶³

„(...) pan Kopfrkingl stál v zamčené koupelně, měl už na sobě plesnivé kalhoty a košili, maskoval se a pak... pohlédl do zrcadla a málem by se byl

⁶² FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 27.

⁶³ KOVALČÍK, A.: Tvář a maska. H&H, Jinočany 2006, s. 58.

sám zhrozil. To zde v koupelně už nestál on, pan Roman Kopfrkingl, manžel své nebeské a otec dvou čarokrásných, to zde stál už úplně jiný člověk, to zde stál skutečný žebrák, eine menschliche Ruine...“⁶⁴ (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 92)

Přestože se Kopfrkingl v koupelně zamyká, čtenář může být v tomto uzavřeném prostoru díky extradiegeticko-heterodiegetickému vypravěči svědkem přeměny tak hrůzné svou věrohodností. Koupelna v bytě Kopfrkinglových je prostorem, v němž se odkrývají různé tváře Kopfrkinglovy osobnosti: Kopfrkingl-estét, Kopfrkingl-herec, Kopfrkingl-loutka slepě zmanipulovaná nacistickým režimem, Kopfrkingl-chladnokrevný, přitom stále noblesní vrah.

„Je tu horko,“ řekl pan Kopfrkingl v koupelně a postavil židli pod ventilátor, „asi jsem to přehnal s topením. Otevři ten ventilátor, drahá.“ Když Lakmé vylezla na židli, pan Kopfrkingl jí pohladil lýtko, hodil jí smyčku na krk a s něžným úsměvem jí řekl: „Což abych tě, drahá, oběsil?“ Usmála se na něho dolů, snad mu dobře nerozuměla, on se usmál též, kopl do židle a bylo to.“⁶⁵ (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 123)

V souvislosti s raritními, pozoruhodnými předměty bychom rádi zmínili rovněž přítomnost prvku takzvaného „předmětu s tajemstvím“⁶⁶, jehož koncepci přinesla a rozvedla Daniela Hodrová v publikaci Místa s tajemstvím. Máme zato, že ve Fuksových románech a novelách se takovéto předměty vyskytují, například právě ventilátor se šňůrkou, jenž je v novele Spalovač mrtvol zmiňován již mnohokrát před samotným hrůzným činem, podle nás může být jedním z fuksovských předmětů s tajemstvím. Tajemství je zde však předmětu přisouzeno spíše z toho důvodu, že je již „před činem“ tolikrát zmiňován, až se čtenáři může jevit jako předmět „podezřelý“, jako by měl na sebe pokaždé upoutat pozornost a nebýt čtenářem zapomenut, jako by již měl předurčeno, že má v příběhu sehrát svou roli. Toto opakování motivů se ve Fuksově díle objevuje často, opakování a variování bylo Fuksovým oblíbeným postupem. Je však na čtenáři, bude-li v refrénovitě

⁶⁴ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 92.

⁶⁵ tamtéž, s. 123.

⁶⁶ HODROVÁ, D.: Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie. KLP, Praha 1994.

opakujících se motivech hledat význam. K dalším často zmiňovaným a upozorňovaným předmětům patří bezesporu zrcadla, jimž se budeme věnovat v jedné z následujících kapitol.

Za nejedivnější příklad Fuksova předmětu s tajemstvím ovšem považujeme raně barokní klekátko z románu Vévodkyně a kuchařka. Vzácné klekátko je nejprve umístěno v pracovně vévodkynina strýce, knížete Leuchtenberg-Aulendorfa. Je častokrát zmiňováno jakožto důležitá rekvizita pokoje, čtenář však může nabýt zdání, že je na klekátko upozorňováno zejména pro jeho vzácnost. Pokoj je však místem tajemství, ozývá se v něm totiž neidentifikovatelné klepání.

„V té chvíli, kdy kníže dořekl větu, (...) měla náhle vévodkyně dojem, že něco zaslechla. Měla dojem, že slyší nějaký šramot. (...) Šramot vlastně šramotem nebyl, nýbrž spíše lehkým, tichým, avšak přesto slyšitelným klepáním. Stála již a chystala se k odchodu, zčásti zády k hlavním dveřím a čelem do salónu, protože tak byl umístěn i její ušák, a tak se mohla nenápadně rozhlédnout. Náhle měla totiž dojem, že neví, z které strany se ten klepot bere.“⁶⁷ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 121)

Asi o sto stran dále pak čteme další, bohatší popis:

„(...) začalo to zas. Zas nějaký šramot. Zas takové tiché lehké klepání jako tikot kapesních hodinek, který se mísil s tikotem hodin. A zas nešlo říci, odkud se to bere. Zda ze zdi, ze stropu, z podlahy, cítila se tím obklíčena ze všech stran a odnikud, chvílemi jakoby v nejbližší blízkosti, chvílemi jakoby z nějaké dálky..., kníže to zřejmě neslyšel. Nehnul ani brvou stejně jako posledně. Ovšem zvuky jsou to tiché a kníže trochu nedoslýchá.“⁶⁸ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 219n.)

Čtenář, netuše pravděpodobně nejprve natolik racionální vysvětlení, jakým je pouhý červotoč, je napínán až do poslední pětiny románu, když nová kuchařka Betty

⁶⁷ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 121.

⁶⁸ tamtéž, s. 219n.

Barbellová s lupou pouhým pohledem a poslechem podivný ťukot rozřeší, čímž se z pokoje s tajemstvím stává místo s objasněným tajemstvím.

Na závěr této kapitoly bychom ještě rádi krátce pojednali o dalším panoptikálním prostoru novely Spalovač mrtvol, a to o Petřínské rozhledně, kterou Kopfrkinglovi navštíví. Kopfrkingl nabádá syna Miliho, aby se na Prahu pod sebou podíval přes kouřově nažloutlé sklíčko. Podobně tónované sklo je též v okénkách žárovišť v Chrámu smrti. Milimu se tak naskýtá jiná optika, jiné vidění světa, podobná té, díky níž Kopfrkingl „vidí přímo do kuchyně pánaboha, když se duše odlučuje od těla a vzlétá do éteru.“⁶⁹

Vypravěč nám sice podrobně líčí návštěvu pouze Petřínské rozhledny, avšak my se dále ve své práci neubráníme též asociativní připomínce tamního zrcadlového bludiště. Ve skutečnosti se trochu podivujeme nad tím, že Ladislav Fuks, vášnivý milovník zrcadel a jejich tajuplného světa, do novely zmínku o zrcadlovém bludišti nezačlenil. O tom již ale více v následující kapitole.

⁶⁹ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 110.

2.3 SPECTACULUM

V předchozí kapitole jsme již nastínili, že pro Ladislava Fukse bylo jedním z nejemblematičtějších užití motivu zrcadla. Nalezneme jej snad v každém z jeho děl, má místo v každé jeho literární domácnosti či restauračním zařízení. Nesmí chybět například dokonce ani v příbytku pana Theodora Mundstocka, osamělého židovského starého mládence. Zrcadla představovala pro Fukse již od dětství velkou zálibu, později téměř až posedlost, jak uvádí Tušl ve svém třetím intermezzu k Fuksovým memoárům. Fuks byl podle něj ovlivněn silným, nezapomenutelným zážitkem z dětství, kdy s otcem navštívil zrcadlové bludiště na Petříně.⁷⁰ Od té doby byl zrcadly fascinován a přitahován. Tušl tvrdí, že kdykoliv se to alespoň trochu hodilo, zaváděl Fuks ve společnosti na zrcadla řeč a dával k lepšímu svůj oblíbený citát Jorgeho Luise Borgese: „Zrcadla a pohlavní spojení jsou nestoudnosti, protože rozmnožují počet lidí.“⁷¹ Ostatně za svého působení na kynžvartském zámku zařídil Fuks kromě jiných též jiný sál, a to zrcadlovou síň. Rovněž v jeho bytě nesměla chybět. Jen v bizarní pracovně visela zrcadla rovnou dvě. Jedno, bez rámu, jen na spodním okraji lemované černou pohřební stuhou s jakýmsi bílým cyrilským nápisem. Druhé pak v mohutném bohatě štukovaném zlaceném rámu na způsob zrcadel benátských viselo nad gaučem a bylo chráněno černým flórem, jenž je chránil před prachem. Obě zrcadla byla bez jediné šmouhy, dokonale vyleštěná. Jak jsme zmínili již výše, Fuks jimi byl doslova fascinován, tato jeho fascinace však téměř hraničila s posedlostí. Tušl uvádí, že pokaždé, když se spolu ocitli v místnosti, kde viselo nějaké zrcadlo, Fuks se snažil posadit přímo proti němu, aby se

⁷⁰ Pražské zrcadlové bludiště bylo zbudováno podle projektu architekta Wiehla jako součást pavilonu, jímž se prezentoval Klub českých turistů na pražské Jubilejní výstavě 1891. Inspirací k jeho postavení bylo patrně zrcadlové bludiště v Prátru ve Vídni. Z venku pavilon připomíná miniaturní hrad, avšak uvnitř se nachází nebezpečné nekonečno. Na oficiálních internetových stránkách Petřínské rozhledny je mýtus zrcadlového bludiště jakožto tajuplného místa dokreslen a podtržen mystifikací: "děti tu mohou proloučit dětství a dospěli docela ztratit hlavu. Několik návštěvníků, kteří ještě před vstupem vedli spořádaný život, odsud odváděli s tváří zbrázděnou šíleným smíchem a očima navždy ztracenými v nekonečném labyrintu. Skupina mladíků, kteří zde nerozvážně měřili síly a zkoušeli bludištěm proběhnout na čas, se zaběhla do některé ze zrcadlových chodeb a nikdy už odsud nevyšla." Zdroj: <http://www.petrinska-rozhledna.cz/zrcadlove-bludiste.php/>, citováno: 2. 4. 2012

⁷¹ BORGES, J. L.: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. IN: BORGES, J. L.: Zrcadlo a maska. Odeon, Praha 1989.; původní citace: "Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres."; citováno z: BORGES, J. L.: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. IN: BORGES, J. L.: Ficciones. Alianza, Madrid 1993.

do něj mohl každou chvíli zálibně zadívat. Kromě vlastní osoby v něm ale se zájmem sledoval, co a jak plocha zrcadla odráží. Neustále hledal své „druhé já“ s určitými projevy rozpolcenosti, jež mohly vést ke skutečné schizofrenii.

Nemůžeme se tedy divit, že jich používal též ve svých dílech. Již v beletristické prvotině Pan Theodor Mundstock se motiv zrcadla objevuje, více významu je mu však dopřáno až v autobiografické próze Variace pro temnou strunu, konkrétně v pasáži, v níž Michal pozoruje realitu jako odraz v nádražním zrcadle, které pak, když je při požáru poškozeno, chlapci nabízí „svým zrcadlením pokřivený, zcela jiný, fantaskní svět.“⁷²

„Když jsme došli na nádraží a trochu se rozhlédli, připadalo mi to tam nějaké divné. Na peróně, rozpůleném jakousi holou zdí, bylo pár lidí, ten bez ruky, ten bez nohy, ten bez hlavy, mezi nimi i jakási babka v šátku s půlkou těla a nad nimi kousky bílých truhlíků s maceškami a muškáty, lidé o něčem mluvili. O požáru, který včera vznikl v nádražní hospodě, vskutku, byla tam opráskaná okna a ohořelé trámy. (...) Tu z kolejí vylétly na perón slepice bez křídel a z polovice pumpy s pitnou vodou skočil černý rozježený kocour bez ocasu, v dálce se ozval vlak. Babka zdvihla ruce a půlkou těla se s křikem hnala pryč. Tu jsem si teprve všiml, čím je to způsobeno: že i to zrcadlo (...) je rozbité a ohořelé, že na zdi visí jen několik ubohých zšeřelých střeptů, že přestalo zjevovat lidi, události, stíny... málem bych byl vykřikl. (...) V té chvíli jsem poznal, že (...) při rozbití zrcadla vůbec nešlo o požár, že zrcadlo rozbila změna. Změna, jež dosud nebyla, ale měla vbrzku přijít.“⁷³ (FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 27)

V této kapitole se však zejména chceme zaměřit na Fuksovu nejpropracovanější, nejohromnější a „nejmegalomanštější“ podobu zrcadla, a to na takzvané Spectaculum, zrcadlový salón v hotelu vévodkyně Sophie. Je nutné zmínit též, že samotný hotel nese název zrovna podle obsahu tohoto salónu, jmenuje se U čarovných zrcadel. Vévodčino Spectaculum je šestibokou místností, jejíž stěny jsou

⁷² TUŠL, J.: Intermezzo třetí. IN: FUKS, L., TUŠL, J.: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. Mladá fronta, Praha 2007, s. 131.

⁷³ FUKS, L.: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003, s. 27.

obloženy velikými zrcadly, které se v sobě donekonečna obrazy. Stejný motiv se nachází též v Huysmansově románu *Naruby*⁷⁴ (1884).

Nejprve však považujeme za nutné zmínit fakt, že vévodkyně studuje starý spisek *Demetria Facia* „O životě zrcadel a péči, kterou jest jim věnovati, aby se leskla a věrně odrážela, co jest před nimi, ať lidi, ať věci.“⁷⁵ Tento traktát je však dílem samotného Ladislava Fuksa⁷⁶, mystifikátora, který v něm prokázal své znalosti o zrcadlech, jejich vlastnostech a zajímavostech a o pravidlech péče o ně, jež sám pravděpodobně též dodržoval. Je třeba o ně pečovat, aby si zachovala své schopnosti v co nejvyšší kvalitě. V souladu s pravidly ve spisku *Demetria Facia* též sám Fuks své cenné zrcadlo zakrýval černou látkou, bránil tak jeho rychlému stárnutí. Zrcadla nejen obráceně obrazy, ale též jsou schopna zvětšovat prostor a množovat počet odrážených objektů, ať již bytostí, či věcí. Jejich skutečná barva je zelená, z čehož *Facius* vyvozuje, že též nekonečno obsažené mezi dvěma proti sobě stojícími zrcadly, je zelené. Tento model, dvě zrcadla naproti sobě stojící a v sobě se zrcadlící, ztělesňuje tedy nekonečno. Vlastní experiment se dvěma zrcadly nám potvrdil vznik jevu „mise en abyme“. Osoba držící menší zrcadlo se ve druhém zrcadle odrážela donekonečna, stále menší a menší. Zdá se nám nadmíru pozoruhodné, že nekonečno může být tímto způsobem obsaženo v jediné místnosti a že takové „nekonečno“ si může vytvořit doma každý za pouhé pomoci dvou zrcadel.

Nekonečno *Spectacula* vévodkyně *Sophie La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg* je však znásobeno jeho šesti stranami.

„Čím sytější (...) byla světla, tím více nabývala zahrada v rozměru. Jako by se zvětšovala, šířila, rozrůstala, rozrůstala do všech stran a na všechny strany, až se stala tak obrovskou, že i ten největší park na světě se jí nemohl rovnat, ba ani sebevětší nedozírný les. Náhle před zraky hostí vyvstala zahrada nekonečná. Zahrada v zlatožluté záři slunce, která neměla začátku a konce, nekonečná do najzazších hloubek, kam lidské oko nedohlédlo, nekonečná jako vesmír. Nekonečně mnoho pavilónků s komolými stříškami, nekonečně

⁷⁴ HUYSMANS, J. K.: *Naruby*. Odeon, Praha 1993.

⁷⁵ FUKS, L.: *Vévodkyně a kuchařka*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 449.

⁷⁶ TUŠL, J.: *Intermezzo třetí*. IN: FUKS, L., TUŠL, J.: *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*. Mladá fronta, Praha 2007, s. 131.

vodotrysků, nekonečně sošek, kapradin, aloí. Nekonečně cypřišů, jalovců, fíkovníků, vavřínů, liči a zimostřezů. Nekonečně kosatců, meruzalek, stolistých růží, modrých, oranžových, žlutých keřů a nekonečno palem a opic. A také nekonečno lidských skupinek.“⁷⁷ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 730n.)

Spectaculum je tedy nekonečnem obsaženým v jediné místnosti, jež na první pohled připomíná zrcadlové bludiště, ale bludiště to vůbec není. Inspiraci vévodkyně čerpala z něčeho podobného, dříve viděného na Světové výstavě v Paříži. Vévodkyně nechala vyrobit na míru šest velikých zrcadel a podle náčrtku malíře Daniela Diezlera je nechala zabudovat do speciálně vystavěné čtvercové místnosti do tvaru pravidelného šestiúhelníku. Při promýšlení návrhu této pozoruhodné místnosti vévodkyně též bere v úvahu možnost, že by se jednalo o sál pětiboký. Byl by to podle ní též zajímavý prostor, zejména svou „nesymetričností a zmateností“⁷⁸, odrazy by se v něm lámaly ve vertikále. V případě sálu šestibokého naopak jde o prostor maximálně symetrický.

Prostor zrcadlového bludiště či sálu se nám stává „toposem uzavřeného prostoru“⁷⁹ vězením, z něhož není úniku, v tom lepším případě samozřejmě pouze dočasně. Hodrová vymezuje dvě hlavní podoby uzavřeného prostoru: jednak do něj postava touží proniknout, zkoumá jej; jednak se v něm ocitá nedobrovolně či z trestu.⁸⁰ V případě zahájení provozu vévodčina Spectacula se spíše kloníme k možnosti druhé, nedobrovolné, hosté totiž netušili, čeho budou v tajemné místnosti svědky, avšak se zřetelem k tomu, že po otevření hotelu veřejnosti má být sál zpřístupněn všem návštěvníkům, tedy k vstupu dobrovolnému.

Na ukázce bychom nyní chtěli doložit, jak zrcadlové Spectaculum aneb „Zahrady z Tisíce a jedné noci“⁸¹ působí na návštěvníky, jak rozličně může ve Fuksově fikčním světě působit uzavřený zrcadlový prostor.

⁷⁷ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 730n.

⁷⁸ tamtéž, s. 445.

⁷⁹ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 103.

⁸⁰ tamtéž, s. 103.

⁸¹ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 729.

„Když už zas všichni společně seděli u stolu, v přepestrých úzasech a obdivech, v přerostlých prožitcích a dojmech, v jednom se shodovali. Že je ve Spectaculu jímala závrať.“⁸² (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 735)

Citlivější baronky pak svůj zážitek komentovaly tím, že je jímala závrať, omdlávaly či dokonce že se propadaly do věčnosti. Baronka von Splüthenberg dokonce myslela, že je „mrtva a sedí před trůnem Božím.“⁸³

Význam Spectacula a vlastně též ostatních zrcadlových sálů a bludišť spočívá v tom, že jsou určeny k zábavě, ke hře. Spectaculum vévodkyně Sopfie však v sobě nese též významy další, explicitně vyslovené samotnou vévodkyní. Jedná se jí o vyjádření nekonečna a pomíjivosti na druhé straně, též však o potěchu pro chudé nemajetné děti, které „chce dávat vodit do Spectacula, aby se potěšily pohádkou.“⁸⁴

V mytologii⁸⁵ je zrcadlo považováno za tajemný předmět, jenž zpravidla bývá nositelem nebezpečí pro toho, kdo do něj nahlíží. Dříve se například věřilo, že člověk, který nahlédne do zrcadla o půlnoci, spatří za svým odrazem d'ábla a následkem toho onemocní nebo zemře. Zároveň lze však zrcadlo použít jako ochranný prostředek, věřilo se totiž, že například upír, který se uvidí v zrcadle, se lekne svého obrazu a uprchne. Tato víra se později transformovala na pojetí, že upír se v zrcadle neodráží vůbec. Zrcadel se však užívalo nejen proti nadpřirozeným bytostem, ale též proti bouřím či vichřicím. Osoba v zrcadle byla často považována za dvojníka a některé pověsti se zabývaly tajemným světem za zrcadlem. Při úmrtí dokonce panoval zvyk zakrývat všechna zrcadla v domě, aby do něj nevstoupila duše zemřelého.

Pohled do zrcadla tedy může tvořit *dojem* dvojníka. Nebo by snad bylo možné říct, že pohled do zrcadla *může tvořit dvojníka*? Pokud bychom tomuto tvrzení dali za pravdu, pak by rovněž platilo, že „místo se zrcadlem“ se rovná „místu, kde může vznikat dvojnictví“. V této souvislosti nám jistě může vyvstat na mysli Mon,

⁸² FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 735.

⁸³ tamtéž, s. 735n.

⁸⁴ tamtéž, s. 736.

⁸⁵ BROUČEK, S., JEŘÁBEK, R. Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Mladá fronta, Praha 2007.

„vnitřní hlas úzkosti“⁸⁶ pana Theodora Mundstocka, ten se však nezrodil z pohledu do zrcadla, avšak objevil se ve chvíli, kdy byl pan Mundstock pro své židovství vyhozen ze své dosavadní práce u firmy Löwy a Rezmovič, doslovně: „z deště a slz u jeho nohou vyvstal stín.“⁸⁷ O panu Theodoru Mundstockovi, Monovi a jejich příbytku však více pojednáme v některé z dalších kapitol.

⁸⁶ POHORSKÝ, M.: Doslov k románu Pan Theodor Mundstock. IN: FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005.

⁸⁷ FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 69.

2.4 ORIENTÁLNÍ SALÓN

Ladislav Fuks byl velkým příznivcem cestování. Navštívil nejen mnohé evropské státy (jmenujme například Španělsko, Itálii, Jugoslávii), ale v roce 1967 využil možnosti vycestovat též do zemí sovětské Střední Asie; čtrnáctidenní zájezd uspořádal pro své členy Svaz českých spisovatelů.⁸⁸ Itinerář zájezdu byl bohatý, pestrý a zahrnoval místa vzájemně značně vzdálená. Začalo se v Moskvě, pokračovalo se do Kazachstánu, odkud to již nebylo daleko k Pamíru a Tibetu, kam však necestovali, Turkmenistánu a Kirgizie, dále do Tádžikistánu, Uzbekistánu a pak též na poloostrov Krym. Atmosféra „pravého“ Orientu umocněná typickou orientální hudbou, tržišti a zvyky jej obklopovala spolu s „kulturními rudimenty islámskými, muslimskými, tureckými, ale též trochu tatarskými a mongolskými.“⁸⁹ Na tamních trzích si Fuks všímal, kromě specifických potravin a rozličných druhů exotického ovoce, též malovaných konvic, talířů, váz, sošek, nožíků⁹⁰ a jiných typických výrobků.

Cestovatelské touhy a zkušenosti se v beletristickém díle Ladislava Fukse též odrážejí. Vzpomeňme například explicitní případ, plán-touhu Vikiho Heumanna, mladého chlapce z novely Příběh kriminálního rady, vycestovat se svým přítelem Barrym Piretem do Istanbulu a Smyrny. Zážitky z cestování po východních zemích však Fuks spojil též se svou nákloností k raritním předmětům a ve svém díle jich využil. Máme nyní na mysli motiv takzvaných orientálních salónek, k nimž tíhl již při zařizování kynžvartského zámku, kde zřídil orientálně zařízenou chodbu.

Orientální se takovým místnostem říká proto, že na konci 17. a zejména na počátku 18. století zasáhla Evropu vlna okouzlení Orientem, Čínou a Japonskem.⁹¹ Šlechtická sídla začala být naplňována čínským porcelánem nebo japonským, černým, lakovým nábytkem. Dovážely se nejružnější šperkovnice, kabinety vykládané slonovinou a perletí. Orientální nábytek a umělecké předměty však byly

⁸⁸ FUKS, L., TUŠL, J.: *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*. Mladá fronta, Praha 2007, s. 181.

⁸⁹ *tamtéž*, s. 182n.

⁹⁰ *tamtéž*, s. 191.

⁹¹ Zámek Litomyšl. Zdroj: http://geo3.fsv.cvut.cz/dp/dockalova/orientalni_salon.html, citováno 4. 4. 2012

příliš drahé, a proto v Nizozemí a v Anglii začaly vznikat dílny, které dovedly orientální způsob výzdoby dokonale napodobit.

Koncem 19. století patřilo mezi majetnějšími vrstvami k běžné tradici vlastnit alespoň několik předmětů orientálního původu. Nebylo zámku, kde by neměli alespoň jednu místnost vybavenou orientálními výrobky, tehdy samozřejmě velmi drahými.⁹² A tak není divu, že též Fuks zřídil na kynžvartském zámku orientální chodbu i orientální salón⁹³ a že koncepci orientálního salónu zakomponoval též do svého románu *Vévodkyně a kuchařka*. Tradice orientálních salónů byla celkem běžná též na českých zámcích. Kromě kynžvartského orientálního salónu a chodby se orientální salónky nacházejí též na zámcích v Českém Krumlově, Vranově, Velkém Meziříčí, Bruntálu, Litomyšli, Velkém Březně, Hrádku u Nechanic, Mnichově Hradišti či též v pražském Černínském paláci.⁹⁴

V podobných salónech lze spatřit například různé skříňky vykládané perletí, čínské a japonské sošky, sošky Buddhy, vzácný orientální nábytek, zdobené stolky ze vzácného dřeva, hedvábné látky, sbírky malého i velkého orientálně dekorovaného porcelánu či nástěnné koberce utkané z hedvábí, například s vyobrazením taoistického ráje, božstev, bájných zvířat se skrytou symbolikou a bájných hrdinů čínské mytologie.

V románu *Vévodkyně a kuchařka* se nacházejí takové orientální salóny rovnou dva. Tím prvním je byt pana Wu-i-šeng wej-čeho, vévodčina čínského přítele, na Schreyvogelgasse. Druhým pak salón v Sophiině hotelu, navrhnutý a zařízený vévodkyní samotnou. K tomu se však dostaneme až poté, co představíme příbytek „Toho, kdo nic nedělá kvůli životu.”⁹⁵

Prostor bytu pana Wu-i-šenga je podle nás pro celý román bezesporu velice významný, neboť právě zde, jak vypravěč častokrát zdůrazňuje, se odehrála „pověstná schůzka v předminulém roce,”⁹⁶ po níž vévodkyně pojala nápad

⁹² Zámek Březno. Zdroj: <http://www.zamek-vbrezno.cz/prohlidka-zamku/damsky-salon/>, citováno 4. 4. 2012

⁹³ FUKS, L.: Zámek Kynžvart: historie a přítomnost. Krajské nakladatelství, Karlovy Vary 1958, s. 101-102.

⁹⁴ Vlastním průzkumem oficiálních internetových stránek českých zámků jsme dospěli k tomu, že orientální místnosti jsou zřízeny zejména na výše uvedených zámcích.

⁹⁵ FUKS, L.: *Vévodkyně a kuchařka*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 82.

⁹⁶ tamtéž, s. 82.

zbudování hotelu-muzea. Přesný obsah jejího rozhovoru s panem Wu-i-šengem je nám však zcela zamlčen, prostor se tak stává místem s tajemstvím⁹⁷.

Příbytek pana Wu-i-šenga je prostorem filozofickým, prostorem rozjímání, kontemplace, prostorem se zvýšenou koncentrací moudrosti, vážných filozofických hovorů. Orientální mudrc Wu-i-šeng svým návštěvám vykládá staré indické a japonské myšlenky, cituje čínské mudrce a vévodkyni též půjčuje knihy, filozofické traktáty a spisy. Podobně filozofickým prostorem podle nás byla též pracovna Ladislava Fuksa, již Jiří Grygar nazývá pro její tlumené osvětlené, pro tlumenou hudbu v ní se linoucí a pro uzavřená okna, „Platónovou jeskyni“⁹⁸ Narozdíl však od orientálních salónů z fikčního světa Vévodkyně a kuchařky, Fuksova pracovna byla „prostorem uzavřeným“⁹⁹ do něhož neměl možnost proniknout zcela každý. Naopak v případě obou orientálních salónů se bezesporu jedná o „prostor otevřený“¹⁰⁰ lidem i proudu myšlení. Orientální salón vévodčiny je sice též prostorem četných hovorů, avšak ve scéně, v níž je popsáno zahájení provozu hotelu, se ukáže být spíše prostorem povrchních rozhovorů honosné dámské společnosti.

V orientálním salónu vévodkyně Sophie se kromě „překrásného čínského zrcadla v křehoučkém porcelánovém rámu“¹⁰¹ nachází velké množství exotických předmětů - nábytku, porcelánu, povětšinou inspirovaných zařízeními Wu-i-šengova příbytku, ba dokonce popisy některých objektů vévodčiny a Wu-i-šengových zcela korespondují. Na následujících ukázkách bychom tuto významnou inspiraci chtěli doložit. Srovnáme-li jednotlivé objekty obou orientálních prostorů, zjistíme, že Fuks záměrně nechal vévodkyni, aby se nejen inspirovala stylem Wu-i-šengova bytu, ale aby se též dokonce snažila maximálně připodobnit jeho zařízení volbou velmi podobných, ne-li týchž předmětů.

Nejprve si dovolíme uvést dvě delší ukázky prostoru příbytku pana Wu-i-šenga, neboť jsme přesvědčeni, že zejména z nich bude nejpatrnější, odkud Fuks nechal vévodkyni Sophii čerpat inspiraci k zařízení jejího orientálního salónu.

⁹⁷ HODROVÁ, D.: Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie. KLP, Praha 1994.

⁹⁸ GRYGAR, J.: Ladislav Fuks - nezapomenutelný a nezaměnitelný. IN: FUKS, L., TUŠL, J.: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. Mladá fronta, Praha 2007, s. 139.

⁹⁹ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 219n.

¹⁰⁰ tamtéž, 219n.

¹⁰¹ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 763.

„Jeden salón měl tmavočervenožluté tapety, druhý světle a tmavě zelené a právě (...) v tomto pokoji došlo v předminulém roce k památné rozmluvě, po níž se vévodkyně jala přemýšlet o hotelu a muzeu. (...) V salónu stály na černě lakovaných ozdobných stolicích dvě dřevěné lakované truhly vykládané barevnou perletí, mosazí a zlatým čínským vzorem, a dvě sekretářové skřínky s mnoha malými šuplíčky, jichž se v Orientě užívá k úschově vonných dřev, koření a šperků. Byly ze dřeva santalového. Jiná skřínka, stříbrná a bílá, byla zdobena nažloutlou slonovinou, skřínka bez pochyb úmyslně nevýrazná, ale tím vznešenější. (...) Na druhé stěně bylo šest menších obrázků. Drobné něžné malbičky na rýžovém papíře v něžně jasných barvách představovaly jednu a tutéž čínskou dámu (...) Na stěnách visely i afgánské, japonské a siamské talíře, dále drahocenné vějíře z hedvábí, slonoviny, santalu a zlata a různé čínské a indické masky, i dost hrůzné. Stála tam i zasklená vitrína, plná japonských sošek z porcelánu, též vyřezávaných z různých dřev a slonových kostí, a na kobercích stály obrovské štíhlé a baňaté vázy zdobené draky, tygry a fénixy. (...) V salónu bylo i pět taburetů a divan s dvěma vodními dýmkami na nízkých stolicích. (...) Ve třech zlatých svícnech v tvaru leknínových květů, hadů a tygrů hořely bílé, žluté a oranžové svíce, hořely i mosazné lampy s pestrobarevnými sklíčky, spuštěné na řetízcích ze stropu, a hořela na zvláštním štíhlém stolku i vysokánská měděná, jemně protépávaná perská lampa na olej, zdobená arabským písmem. (...) Salón se podobal malému chrámu, v němž jsou přítomna hluboká tajemství nebes (...)“¹⁰² (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 82-84)

V následující ukázce se jedná o popis prostoru Wu-i-šengovy pracovny s knihovnou:

„Čelem ke zdi, ověšené pestrým orientálním kobercem a dlouhými hedvábnými stórami s malovanými výjevy z dvora čínského císaře, stál obrovský psací stůl s deskou, vykládanou zeleným malachitem a modrým lapisem lazuli a na něm stála malá tepaná lampička a obrovská stolní lampa s pergamenovým, nádherně malovaným stínidlem. (...) V čele stolu stála socha

¹⁰² FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 82-84.

Buddhy vyřezávané v ebenu a u ní byly dva kalamáře a psací náčiní. (...) Knihovna pokrývala dvě stěny pracovny. Knihy byly zčásti v regálech nezasklených, zčásti pod sklem. (...) knihy pod sklem mají obzvlášť vzácné hřbety, zpravidla zdobené zlatem a stříbrem. (...) Tu a tam byla část některého regálu bez knih a tam pak stály drobné porcelánové šálky, koflíky, konvičky, věcičky z mosazi a mědi a sošky ze slonoviny a polodrahokamů. U čtvrté stěny pracovny byl divan, čtyři objemná křesla s potahy v různých tmavých barvách a kulatý stůl, který snad jediný nepocházel z Orientu. Vévodkyně se domnívala, že je to francouzské rokoko.¹⁰³ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 89n.)

Nyní bude následovat ukázka prostoru orientálního salónu vévodkyně Sophie. Povšimněme si mnohých stejných prvků, které jsme již viděli u „Toho, kdo nic nedělá kvůli životu“:

„Orientální salón (...) byl v barvách tmavých červení, černí a zlata, i v barvách růží a fial. Křesla vykládaná perletí, mosazí, ebenem, černé lakované truhly ze santalových dřev, turecké taburety, divany. Na zdech afgánské a čínské talíře a indické a japonské masky. Lampy tepané perské s arabskými nápisy a jiné se stínidly, plnými barevných ptáků, opic a draků, a další visící ze stropu s pestrobarevnými skličky, tu a tam na kobercích váza s květinami. (...) Stolky zdobené malachitem a modrým lapisem lazuli, obrázky na rýžovém papíře i na skle, sošky bílých slonů a Buddhů, další orientální porcelán a záclony, vroubené saténem a brokátom s vyšíváním tygry, kapradinami a pávy. (...) A také vějíře ze zlata, stříbra, perleti a vodní dýmky.“¹⁰⁴ (FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka, s. 728)

Jak jsme tedy viděli, prostor orientální místnosti je v románu Vévodkyně a kuchařka zároveň prostorem zvoucím k pohodlnému usazení, k filozofickým hovorům a k naslouchání moudrých myšlenek, rad a citátů. Ze své podstaty je však zejména vévodkynin orientální salón určen též ke kochání se vystavenými

¹⁰³ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 89n.

¹⁰⁴ tamtéž, s. 728.

exotickými předměty-exponáty v tomto malém muzeu Orientu. Jde o „prostor otevřený“, a to jak lidem, tak též myšlení. Podobá se „malému chrámu, v němž jsou přítomna hluboká tajemství nebes.“¹⁰⁵

¹⁰⁵ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 84.

2.5 CHRÁM SMRTI

V této kapitole se budeme zabývat takovým typem fuksovského prostoru, pro nějž jsme vybrali souhrnný název Chrám smrti. Pojednáme zde o místech upomínajících na smrt, jež se v námi analyzovaných dílech vyskytují. Již samotný název kapitoly je aluzí k novele Spalovač mrtvol, v níž je jedním z nejpodstatnějších prostor krematoria v pražských Strašnicích, místo pracoviště Karla Kopřivky. Ve zfilmované verzi Spalovače mrtvol (Juraj Herz, 1968) bylo však k natáčení zvoleno první české krematorium v Pardubicích. Kromě prostoru krematoria si dovolíme pod toto zastřešující pojmenování zařadit též pohřební ústav pana Globetrottera a zamýšlené muzeum smrti a života vévodkyně Sophie, oba prostory z románu Vévodkyně a kuchařka.

Po vzniku Československé republiky bylo zákonem č. 180 Sb. ze dne 1. dubna 1919 povoleno zpopelňování zemřelých. Strašnické krematorium, obklopené Vinohradským hřbitovem, bylo postaveno roku 1932 v konstruktivistickém stylu a nahradilo tak provizorní Olšanské krematorium. Krematorium v Pardubicích bylo postaveno podle plánů architekta Pavla Janáka v letech 1921–1923. V době svého vzniku se jednalo o velmi kontroverzní stavbu, v dobových periodikách, propagujících spalování mrtvých, byla však hodnocena pozitivně, zejména z toho důvodu, že se jednalo o „(...) opravdový chrám, ve kterém vznešená idea, spalování mrtvých, dojde důstojného uplatnění.“¹⁰⁶ Architekt Janák se nechal inspirovat architektonikou antických chrámů; interiér pardubického krematoria má mystický, panteistický význam, patrný již v nápisu na oblouku, který byl v padesátých letech zamalován: „Já živ jsem, i vy živi budete.“¹⁰⁷ Text ujišťuje o Boží existenci a nesmrtelnosti duše, v druhém plánu snad též o nesmrtelnosti národa. Na výzdobu interiéru měla pravděpodobně vliv též východní filozofie, například malba na stropě obřadní síně, žluté hvězdy na modrém podkladu, má evokovat nebe či vesmír.¹⁰⁸ Bohatstvím tvarů a ornamentů a veselou barevností se tato bizarní stavba zdá

¹⁰⁶ Krematorium XIV, 1923, č. 9, s. 93.

¹⁰⁷ Bible, Jan 14, 19.

¹⁰⁸ SVOBODOVÁ, M.: Rondokubistický “chrám smrti” v Pardubicích. ASB. Zdroj: <http://www.asb-portal.cz/architektura/nadcasova-architektura/rondokubisticky-chram-smrti-v-pardubicich-128.html>, citováno 21. 4. 2012

přítakávat spíše životu než smrti. Není to však v rozporu s ideou smrti jako změny mezi různými formami života, které kremační hnutí vyznávalo.

Kopfrkingla jeho „Chrám smrti“ nikdy nepřestal „obestírat posvátnými city.“¹⁰⁹ Krematorium, rozloučení s odcházejícími, je bezesporu duchovní oblastí, místem přechodu duše do „jiné sféry“. Každá společnost má svůj rituál posledního rozloučení se zemřelým člověkem, symbolické vymezení jeho odchodu ze společnosti. Smrt může být v závislosti na světonázoru společnosti ukončením života, nebo jeho proměnou. Jedná-li se o filozofické pojetí počítající s posmrtným životem, nabízí se hned dvě možnosti jeho realizace. Může to být buď jiná forma bytí, či reinkarnace. Řada náboženských směrů předpokládá existenci nehmotné nesmrtelné duše, která přetrvá smrt a žije dál, obvykle mimo hmotný svět živých. Často se pojí s koncepty nebe a pekla. V křesťanském pojetí se člověk po smrti dočká spravedlivého rozsudku svých činů. Některé filozofické a náboženské směry, například hinduismus, hlásají kontinuitu bytí. Lidskou bytost považují za nehmotnou duši, která nikdy neumírá. To, co je smrtelné, je pouze fyzický obal, schránka, nádoba pro ducha, fyzické tělo. Podle tohoto pohledu člověk není fyzické tělo a nemůže tudíž zemřít. Smrt pak vnímají pouze jako změnu stavu existence, opuštění fyzického těla, v němž duch pobýval.¹¹⁰ Zejména podle východních náboženství může docházet k reinkarnaci, to jest k převtělení duše zemřelého do nového těla, buď lidského, nebo jiného živého organismu. A právě krematorium pana Kopfrkingla je prostorem umožňujícím reinkarnaci. Karel Kopfrkingl své povolání považuje za poslání. Vychází z biblického „Prach jsi a v prach se obrátíš,“¹¹¹ a proto je přesvědčen, že on sám pomáhá lidem nejvíce, protože jim cestu k Bohu kremací urychluje. Nedokáže mluvit o ničem jiném než o krematoriu, neboli jeho „Chrám smrti“, a o smrti, již považuje za jedinou jistotu v životě a zároveň, ovlivněn knihou o buddhistickém Tibetu, za okamžik zrození, za okamžik, kdy duše vzlétne do éteru a posléze přejde do jiného těla.

„Když je nebožtík proměněn, jeho popel se nasype támhle do těch plechových válců. (...) Ale duše se tam nedostane, (...) nevznikla proto, aby byla v plechu, ale v éteru. Zbavena pout utrpení, osvobozena, osvícena, podléhá jiným

¹⁰⁹ FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 34.

¹¹⁰ MONROE, R. A.: Cesty mimo tělo. Triton 2007, ISBN 80-7254-817-4.

¹¹¹ Bible, Gn 3, 19.

zákonům než zákonům těchhle plechových válců, putuje do dalšího těla. (...) Do žároviště je bezprostřední přístup zvenčí, z obřadní síně, po kolejkách, i z té slepé. Otvor pro rakev, čili jak říkáme, vchod, má rozměry dvacet krát metr dvacet, i ten je normalizován. Člověk by jím pohodlně prošel, jen kdyby se trochu sehnul, ale nikdo to tak nečiní... (...) Tak to je přípravná (...) Vypadá to tu trochu jako sklep anebo chodba, na zemi jsou dlaždice, támhle v koutě za tou síťkovanou záclonou je takový výklenek, visí tam jen nějaká reklama, jinak nic... no a tady na těch stolech jsou rakve.”¹¹² (FUKS, L.: Spalovač mrtvol, s. 38)

Z uvedené ukázky je patrné, že krematorium, Chrám smrti, skutečně nelze považovat pouze za prostor fyzické, materiální přeměny člověka v prach a práci pana Kopfrkingla v něm nelze považovat za pouhé zaměstnání. Jde bezesporu o duchovní poslání, o to více umocněné Kopfrkinglovým charakterem a zájmy.

Stejně tak v románu Vévodkyně a kuchařka Anastas Jeronymus Globetrotter přistupuje k vedení své pohřební služby. Pohřební ústav pana Globetrottera se nachází v ulici s názvem Hluboký příkop, paradoxně, neboť jeho interiér je spíše pojat jako prostor světla a optimismu a pan Globetrotter v bílém obleku a barevné květované kravatě „připadal jako majitel pláže“¹¹³ a byl by spíše vhodným kandidátem k prodávání ve vedlejší cukrárně. Ta je však naopak vybavena černě laděným interiérem a jakoby pohřebnickým prodávčem. Nelze se tedy podívat omylu vévodkyně Sophie a její průvodkyně Justiny. Jedná se tedy o Fuksem umně vykonstruovaný prostor bizarních paradoxů, naprosté záměny zažitých stereotypů. Budova sama nese typické atributy vzezření pohřebních ústavů, černou branou, šedými výklady s kameninovými květináči; „místem zmatení a záměny“ jsou zde dveře, „cukrkandlově“ růžové vedoucí do pohřebního ústavu a černá brána do cukrárny.

¹¹² FUKS, L.: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003, s. 38.

¹¹³ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 247.

„(...) náš pohřební ústav je vlastně pohřební salón a je veselý a něžný. Tak tomu má být, a nikoliv naopak. Temno v rakvích a hrobech, ale světlo a radost v ústavech.“¹¹⁴ (FUKS, L: Vévodkyně a kuchařka, s. 248)

První místnost pohřebního ústavu je plná světla a lesku, vyskytují se zde převážně něžné luční květy, z barev pak zejména bílá.

„Místnost (...) tonula v lesku a světle. Chodci, který šel venku kolem, ani ve snu nenapadlo, že by se mohla vyskytnout v tomto starém domě v této ulici, nazvané „Hlubokým příkopem“, taková místnost. Množství lamp z ulice nebylo vidět, nepronikly ani výkladními skříněmi s domácím štěstím, ba ani dvířky, a stěny byly bílé, zdobené křehkými růžovými okrasami a obrázky. Na třech bílých stolech, z nichž jeden byl kancelářský a stál na něm světlý telefon, byly vázičky plné něžných lučních květin, (...). Křesla byla rovněž bílá, i malý kulatý stůl uprostřed a bílé byly i dlaždice na zemi. Odněkud z pozadí, za jakýmsi světlým paravánem, zněl gramofon.“¹¹⁵ (FUKS, L: Vévodkyně a kuchařka, s. 247)

Naproti tomu místnost druhá, celá tonoucí v černi, je zařízena bez oken, což může navozovat pocit dočasného přebývání v „prostoru hrobu či rakve“.

„Byl-li první sál celý bílý, zdobený veselými vázičkami s kvítím a zářivý, byl sálek, do něhož teď vešli, celý černý, ponurý a bez oken jako hrobní kobka. Byl tak černý jako vedlejší cukrárna. Bílé byly tu jen šaty majitele (...) a pak malba kostlivce s kosou na čelní stěně. Nad ním byl zlatý nápis: „Jako narození, je i smrt v životě lidském jen jednou. Proto dopřáváme zesnulému pohřeb co nejkrásnější.“¹¹⁶ (FUKS, L: Vévodkyně a kuchařka, s. 254)

Třetí místnost pak je jakýmsi skleníkem v zeleno-žlutých barvách, s umělými keři, se sochami, kašnou a lavičkami, dominantou je zde pak bílá sametová opona, za níž je skryto velkoplošné zrcadlo, tvořící dojem skutečnosti. Při představování

¹¹⁴ FUKS, L: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 248.

¹¹⁵ tamtéž, s. 247.

¹¹⁶ tamtéž, s. 254.

veškerého nabízeného zboží pan Globetrotter podotýká, že je též vhodné do hotelů, restaurací, hal, ba dokonce též do hangárů. Tato podivná shoda s potřebou hotelového zařízení vévodkyni inspiruje k tomu, že zrcadlové Spectaculum skutečně vybaví zde nakoupenými předměty. Nejpodivuhodnějším předmětem v nabídce pana Globetrottera je bezesporu makabrozní „postpohřební“ Záchranný přístroj, „poplašné zařízení pro záchranu předčasně pohřbených,”¹¹⁷ které však lze užít též jako násypná kamna.

Justina se tam doslova cítí jako „v panoptiku, v muzeu hrůzy“, vévodkyně pak, inspirována, dodává: „v muzeu smrti“.¹¹⁸ Při návštěvě tohoto ústavu a při Justinině vyjádření se rozvine ve vévodkyni myšlenka k vytvoření vlastního muzea života a smrti. Na prostor takového „muzea smrti“ můžeme pohlížet ze dvou pohledů, které se však vzájemně nevylučují, ale doplňují. Buď se může stát expozicí s meditativním posláním, kdy analogicky k barokním kostnicím bude v člověku vyvolávat filozofická zamyšlení nad životem, smrtí a obecným pojmem bytí na tomto světě a může tak započít proces transformace postojů k člověku samému. Druhé pojetí, které bychom mohli nazvat muzeem smrti v užším smyslu, může pak být vedeno osvětovým záměrem seznámit veřejnost ne snad tak poučením o smrti jako takové, avšak o životě, myšlení a postojích ke smrti našich předků. Takováto reálně existující muzea smrti¹¹⁹ jsou obvykle vytvářena v souladu s latinským heslem „memento mori“, jež je chápáno jako „Pamatuj na smrt.“

Skutečně zamýšlený význam vévodčina muzea života a smrti se však čtenář ani jeho hosté nedovídají, Ladislav Fuks totiž vévodkyni Sophii „nedovoluje“ jej vyslovit. Tímto zamlčováním a mlčením z něj činí místo s tajemstvím.

¹¹⁷ DOKOUPIL, B.: heslo FUKS: Vévodkyně a kuchařka. IN: Slovník české prózy. 1994. Zdroj: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1425>, citováno 22. 4. 2012

¹¹⁸ FUKS, L.: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 293.

¹¹⁹ Průzkumem internetových zdrojů jsme narazili na několik muzeí smrti po celém světě. Muzeum smrti (Museum od Death) vzniklo roku 1995 v San Diegu, pět let poté bylo přemístěno do Los Angeles. V mexickém Aguascalientes se od roku 2007 nachází Národní muzeum smrti (Museo Nacional de la Muerte), ve Vídni pak Muzeum pohřbívání (Bestattungsmuseum).

2.6 DŮM, V NĚMŽ BYDLÍ MICHAL

Prostor, jemuž se budeme věnovat v této kapitole, je téměř autobiograficky spojen s osobou Ladislava Fukse. V následujících odstavcích pojednáme o prostoru v románu *Variace pro temnou strunu*, v němž je poměrně věrohodně zachyceno Fuksovo dětství. Hlavní postava, chlapec Michal, je dle Jiřího Tušla de facto „totožná s malým Ladislavem.“¹²⁰ Fuks sám v memoárech uvedl, že příběh vypráví on sám v první osobě a jmenuje se Michal,¹²¹ což bylo jeho druhé jméno při křtu. Prostředí, v němž Michal vyrůstá, je téměř totožné s prostředím autorova dětství. Z Tušlova šestého intermezza k Fuksovým memoárům jsme se dozvěděli, že sám spisovatel v rozhovoru s ním uvedl, že knihu „psal o sobě a nemusel si moc vymýšlet.“¹²² Stejně jako sám autor, též Michal vyrůstá v rodině vysoce postaveného autoritativního policejního úředníka, bydlí v Praze, zná Vídeň a má příbuzné v Rakousku. Je stejně jako Fuks spíše samotářem a trápí jej „vědomí odlišnosti“¹²³. Fuksova matka se spíše než synovi věnuje manželovi, domácnosti a společenským povinnostem. Jedná se tedy víceméně o autobiografický prostor autorových vzpomínek na dětství a dospívání.

V roce 1939, kdy Němci v Čechách a na Moravě zřídili protektorát, bylo přecitlivělému Ladislavu Fuksovi patnáct let. Ve svých memoárech uvádí, že toto období vnímal značně citlivě, což se též promítlo právě do románu *Variace pro temnou strunu*, v němž jsou kapitoly nostalgické, melancholické, smutné a tesklivé, avšak též groteskní a veselé, tedy skutečné variace. Vezmeme-li na vědomí, že se navíc jednalo o patriarchální prostor pod samovládou despotického otce, vychází nám, že domácí prostředí pro přecitlivělého dospívajícího chlapce nebylo příliš příznivé a ovlivnilo tak ve značné míře spisovatelovu tvorbu. Námět se totiž neobjevuje pouze ve *Variacích pro temnou strunu*, avšak též v novele *Příběh kriminálního rady*.

¹²⁰ FUKS, L., TUŠL, J.: *Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem*. Mladá fronta, Praha 2007, s. 272.

¹²¹ tamtéž, s. 124.

¹²² tamtéž, s. 272.

¹²³ POHORSKÝ, M.: Doslov k románu *Variace pro temnou strunu*. IN: FUKS, L.: *Variace pro temnou strunu*. Odeon, Praha 2003, s. 341.

Chlapcův strach se zhmotňuje v podobě nestvůrných atributů přisouzených nejen otci, ale též jiným mužským postavám (Hron či gestapák). Zejména typické fyziologické rysy charakteristické pro upíry, jako vystouplé špičáky, zarudlé rty a bledá tvář, se přenáší z jedné postavy na druhou. Vznik této „masky“¹²⁴ podnítilo odcizené rodinné prostředí v domě, kde Michal vyrůstá. Miloš Pohorský dokonce považuje strach za hlavní postavu Fuksových raných prozaických děl, „(strach) diktuje úhel pohledu a určuje obraznost, volí interiér a exteriér popisovaných situací.“¹²⁵

V první kapitole se upír volně pohybuje mezi ostatními postavami, je zhmotněním tísnivé atmosféry v domě a „jeho příchod anticipuje bouří.“¹²⁶ Michalova fantazie ztělesňuje jeho přecitlivělé prožívání tísnivé atmosféry ovlivněné jeho osamělostí, blížící se válkou a otcovým despotismem až do podoby hororového monstra-upíra, jež se jako tajemný host zjevuje v bytě Michalových rodičů. Takovýto prostor, v němž se zjevuje děsivý přízrak upíra, je od počátku „prostorem strachu“, v němž se kumuluje Michalův strach, úzkost a obavy. K tísnivému ladění atmosféry přispívá bezesporu též pošmourné počasí, jež Michal často pozoruje zpoza okna, šero a pochmurné přítmí uvnitř, způsobené slabým osvětlením a v románu převažující podvečerní či večerní dobou.

„Večeřeli jsme. Večeřeli jsme vedle v jídelně. Maminka seděla v čele stolu (...) zamlklá a unavená, hleděla na ubrus, jako by nevnímala nic než jeho nekonečnou sněhovou bělost. Stál na něm starý ruský svícen, který jsme zpravidla rozsvěcovali jen pod vídeňskou babičkou v její výroční den, třepotaly se v něm malé žluté plaménky a nad svícnem ze středu stropu visel vyhaslý křišťálový lustr.“¹²⁷ (FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 12)

Ve čtrnácté kapitole pak nacházíme další popis jídelny, rovněž slabě osvětlené, navíc je též dokonce několikrát zdůrazněno poblikávání světla a vytváření četných stínů v okolí lustru, připodobňovaných pro své téměř živé tvary k pavučinám,

¹²⁴ Aleš Kovalčík v monografii *Tvář a maska* vytváří typologii Fuksových rozmanitých způsobů maskování a zakrývání identity, poukazuje též na mimoliterární příčiny tohoto maskování.

¹²⁵ POHORSKÝ, M.: Variace na Fuksově struně. *Plamen* 9, 1967, č. 2, s. 23.

¹²⁶ KOVALČÍK, A.: *Tvář a maska*. H&H, Jinočany 2006, s. 31.

¹²⁷ FUKS, L.: *Variace pro temnou strunu*. Odeon, Praha 2003, s. 12.

kostem či žabám. V chlapci tedy jistě navozují strašidelný dojem a dotvářejí tak atmosféru domu jakožto sídla despotickeho upíra.

„Světlo lustru nad jídelním stolem bylo hned od počátku zvláštní. Bylo slabé, nažloutlé a blikající, takže například nějaký dopis by se býval v něm sotva dal číst a rovněž pozorovat fotografii v novinách se zdálo nemožné. U lustru se také od počátku usadily stíny. Stíny skelné, průhledné a lomené od křišťálových sklíček, připomínající pavučiny, žáby, kosti a ještě něco. Něco jako kdysi před léty, když u nás byl Gini a venku se strhla ta strašná bouřka. Na stole stál kulatý stříbrný podnos s lahví a sklenkami, citrón, doutníky, popelník a míšeňská cukřenka.”¹²⁸ (FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 154)

Prostor bytu Michalovy rodiny bychom charakterizovali spíše jako uzavřený, budeme-li uvažovat vymezení Daniely Hodrové na prostor uzavřený a otevřený. Považujeme jej za uzavřený pozitivním Michalovým pocitem. K atmosféře uzavřeného prostoru přispívá též zavedení povinného zatemnění oken od soumraku do svítání. Zatemnění, zavedené na území protektorátu Čechy a Morava hned po začátku války 1. září 1939, ztěžovalo při náletech orientaci bombardérů. Domácnosti musely svá okna zakrýt černou látkou nebo papírem a nesvítilo pouliční osvětlení. Vídeňská babička ve zlatém rámu se takové změně v osvětlení prostoru velice podivuje.

„Co to tady včera večer práskalo na oknech ten... ten žoldnér z přízemí? (...) přibíl sem nějaké rolety a v noci jsem neviděla ani tamhleten gramofon. Ani jsem nevěděla, jestli je noc nebo ráno. Až dnes přišla ta se smetákem a dala to nahoru, venku už bylo slunce. Co to má znamenat? Vypadá to, jako byste se báli světla,” zařinčela. (...) „To je zatemnění,” usmála jsem se, „to se teď zavádí. Po západě slunce musí být v městě tma, a když se svítí v bytech, nesmí oknem proniknout jediný paprsek. (...) Je to kvůli letadlům.”¹²⁹ (FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 227n.)

¹²⁸ FUKS, L.: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003, s. 154.

¹²⁹ tamtéž, s. 227n.

Prostor jídelny po zavedené povinnosti zatemnění se též pozměňuje a vyvolává v Michalovi rozporuplné pocity. Chlapec pociťuje nejen opuštěnost, zklamání a smutek, ale v jednu chvíli najednou též pocity odhodlání a odvahy čelit „stínům“ svého života. Zatemněný prostor slouží za hrací plochu pro přerod pocitů osamělého chlapce dospívajícího v muže, pro zrod odhodlání, že kdyby opravdu byla mobilizace a pak válka, kdyby musel i přes svůj nízký věk jít do války, šel by docela klidně, aniž by se bránil.

„Odešel jsem do jídelny, kde byla tma, v oknech byly černé rolety. Rozsvítil jsem lustr a pak jsem si na chvíli sedl k jídelnímu stolu. Byl pustý a prázdný, nebyl na něm ani ubrus, ani váza, ani sklenka, ani popelníček, nebylo na něm nic. Nestál na něm ani starý ruský svícen, jak by stál, když elektrika hořela, a jinak svícen zapálíme jen o babiččině výročním dni. Zdvihl jsem hlavu a hleděl chvíli na strop. Ve skelných stínech kolem lustru, jež vrhalo světlo jeho broušenými sklíčky, jsem viděl různé prapodivné podoby a tvary. Mohly to být kosti a křídla mûr a netopýrů, mohly to však býti žáby, mloci, chobotnice, stvûry z Marsu, z jiné planety... mohlo to však být ještě i něco jiného. Něco jako zvony nebo zhasnuté svíce nebo zklamání, opuštěnost, smutek. (...) Pěkné věci, nádherné.”¹³⁰ (FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 238)

Právě toto je okamžik, v němž Michal dochází svého odhodlání, okamžik, kdy se předválečně smutná variace na hororové téma mění pro upřímnou chlapcovu odhodlanost ve variaci ještě smutnější.

Byt, v němž bydlí Michalova rodina, se zejména po nastolení povinnosti zatemňování oken stává prostorem uzavřeným, prostorem téměř až hraničícím s toposem vězení. Omezení Michalova pohybu po bytě však bylo poněkud omezeno již dávno předtím. Chlapec má zapovězen přístup do otcovy pracovny bez jeho svolení a přítomnosti. Lze ji tedy považovat za „prostor zapovězení“. Toto místo s sebou nese tajemství, umocněné navíc faktem, že se v něm nachází též velká tajemná skříň. Michal se odhodlá ke vstupu a prohledání pracovny, doprovázen

¹³⁰ FUKS, L.: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003, s. 238.

zvědavou Růženkou. Dochází tak k „prolomení“ tajemství místa a otevřením a prozkoumáním skříně též k odkrytí předmětu s tajemstvím.

„Velký černý psací stůl byl téměř prázdný. Stál na něm jen telefon, temná stolní lampa, desky, kalendář a nějaká fotografie. V rohu kachlová kamna, v nichž se nikdy netopilo, před nimi klubovky s kulatým stolek, v jehož desce se odrazily dvě sklenky, které na něm stály, a světlo lustru, který jsem rozsvítil. Podél jedné stěny regály s knihami, pak velké žluté dveře ve zdi. Na oknech zpola zatažená záclona, na niž dopadalo světlo lustru. U protilehlé stěny temná skříň. Na zemi měkký červený koberec. Leskl se od dopadajícího světla.“¹³¹
(FUKS, L.: Variace pro temnou strunu, s. 215)

Záhadnost prostoru otcovy pracovny spočívá též v tom, že se v ní, samotném místě s tajemstvím, nachází další předměty s tajemstvím, jež jsou na matrioškovém principu poskládány do sebe. Máme nyní na mysli velkou zavřenou skříň, „do níž by se vešli tři lidi“¹³² a jež láká Michala k otevření a prozkoumání. Skříň kromě otcových šatů a uniforem obsahuje též další předměty s tajemstvím, převázané balíčky a uzavřené krabice. Tajemství jedné z nich Michal odhaluje.

Otcova pracovna je však též prostorem jeho oprávněného obvinění Michala z vloupání se do místnosti, z krádeže jeho cigaret, slídění a prohledávání. Dochází zde ke konfrontaci otce se synem, při níž otec Michala příkře obviní z utajeného vniknutí do jemu zapovězeného prostoru, ten se mu však neočekávaně vzepře a vytkne mu snad všechny křivdy, jichž se na něm otec dopouští. Proto by se dal též prostor otcovy pracovny pokládat za místo vyústění Michalovy nevole a vzpoury proti otcovu despotismu. V jednu chvíli však dojde k proměně jeho chování, a to poté, co zjistí Michalovo proniknutí do pracovny. Prostorem změny v otcově chování je jídelna.

Před projevy otcova despotismu se Michal uchyluje do „prostorů bezpečí“, k nimž bezesporu náleží opuštěný pokoj, v němž může hovořit s babiččíným portrétem, visícím v drahocenném rámu, s plyšovým medvědem Míšou a porcelánovou tanečnicí ve vitríně. Obrací-li se Michal k někomu s důvěrou, pak je

¹³¹ FUKS, L.: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003, s. 215.

¹³² tamtéž, s. 219.

to právě jeho babička na portrétu, případně též plyšový medvěd a porcelánová tanečnice. Přízraky jsou mu bližší než lidé a rozhovory s nimi jsou též srdečnější.¹³³ Pokoj s jejím portrétem je mu tedy útočištěm, je mu místem, v němž pociťuje bezpečí a důvěru.

¹³³ POHORSKÝ, M.: Doslov k románu Variace pro temnou strunu. IN: FUKS, L.: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003, s. 342.

2.7 BYT PANA THEODORA MUNDSTOCKA

Posledním typem fuksovského interiéru, jímž se ve své práci budeme zabývat, je prostor skromného příbytku osamělého starého mládence pana Theodora Mundstocka. Malý a zdánlivě jednoduchý prostor pražské garsoniéry však nabízí řadu námětů k zamyšlení, na něž se v následujících odstavcích zaměříme.

Pan Theodor Mundstock, stárnoucí úředník, jenž byl donucen kvůli židovskému původu opustit své zaměstnání u firmy s konopím, provazy a nitěmi Löwy a Rezmovič, žije osaměle v malém, chudém příbytku, občasně se setkává s rodinou Šternových, k jejichž synu Šimonovi pociťuje pozoruhodnou, snad homosexuální náklonnost, avšak ve zbývajícím čase mu společnost dělají pouze dva přízrační tvorové. Prvním z nich je slípka, o jejíž reálné existenci je však možno též pochybovat, druhým pak je stínové alter ego pana Mundstocka, Mon.¹³⁴ Oba tyto tvory je tedy podle nás možné považovat za postavy s tajemstvím, a to zejména pro jejich ireálnou existenci, přízračnost a nespecifičnost podoby. Garsoniéra stárnoucího pana Mundstocka je tedy podle nás „prostorem osamění“, zejména v kontrastu s prostorem bytu Šternových, jenž je představen, a to i přes povinné večerní zatemnění v oknech a skomírající světlo lustru, jako „prostor dojemné družnosti a lásky“, v němž pan Mundstock nepociťuje tíseň či skleslost.

Jeho garsoniéra je prostorem, v němž se kumuluje Mundstockův strach a obavy. Stejně jako v dříve analyzovaném románu *Variace pro temnou strunu* též zde se vyskytuje ztělesnění strachu protagonisty. Stín Mon má skutečně blízko k upírovi z románu *Variace pro temnou strunu*. Oba se zjevují „ve chvílích krize duševního stavu protagonistů a jsou jejich preludy.“¹³⁵ Kumuluje se v nich veškerá nejistota a strach protagonistů. Jsou spojeni s atmosférou předválečné a válečné doby a mizí až ve chvíli, kdy protagonisté nabudou psychické rovnováhy. Skromná garsoniéra je tedy též prostorem rozštěpení Mundstockovy osobnosti a stvoření jeho „druhého já“, Mona. Jeho stvoření doprovází tísnivá atmosféra způsobená pošmourným

¹³⁴ Všimněme si podobnosti jména Mon a Šimon. Na straně 69 dokonce Mundstock přiznává, že jej ani „jinak nemůže nazvat.“

¹³⁵ KOVALČÍK, A.: *Tvář a maska*. H&H, Jinočany 2006, s. 36.

deštivým počasím a zachmuřeným nebem, jež se jako by přenáší též dovnitř, kde pana Mundstocka obestírá mlha, kape z něj sníh s deštěm téměř stejně jako venku.

„Odemkne předsíň, vejde do pokojíku. Zmoklý klobouk neodloží, kabát nepověsí. Sedne na pohovku a sedí, sedí, déšť se sněhem z něho kape a něco uvnitř něho jako by se štěpilo. Pak dá hlavu do dlaní a obestře ho mlha. Pláče jako mladík, jako třináctiletý hoch o pohřbu rodičů, jako venku šedé zachmuřené nebe, jeho slzy se mísí s deštěm, stékajícím z klobouku, napadá ho, svobodná židovská svině, která pláče, a v té chvíli, kdy ho to napadne, něco uvnitř něho se rozštěpí. Z deště a slz u jeho nohou vyvstane stín.“¹³⁶
(FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock, s. 69)

Ve vždy čistě uklizeném příbytku pana Mundstocka se kromě pohovky-postele, stolu, proutěného křesílka v předsínce, umyvadla a vařiče nenachází příliš zařízení. Pohovka-postel je zde prostorem pozměněného vnímání, omámených smyslů, prostorem halucinačního vidění světa, v němž pan Mundstock dochází k uvědomění si své jasnovidnosti, svého spasitelství, díky němuž pan Mundstock může pomoci sobě i Šternovým k lepšímu zvládnutí čekání na předvolání k transportu. Postel je podle Hodrové právě místem vizí a horečného vidění.¹³⁷

„Tu noc se mu zdálo, že tma kolem jeho postele má jakýsi nezvykle červený nádech. Cítil horkost, a tak načervenalost tmy přičítal vlastní zvýšené teplotě. (...) Je to z prášků, jistě to mám z prášků, přemítal. Ale věděl, že to není ani z prášků. Pravou příčinu horečky slaboulince tušil a mnoho naděje, že mu nepronikne k vědomí, v něm nebylo. Jansovidný! Byl to otřesný objev.“¹³⁸
(FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock, s. 54)

Několik předmětů však bezesporu zmínit musíme. Jedním z nich je lampa, po jejímž bledém stínidle při rozsvícení pomalu pluje Kolumbova plachetnice, jež „napovídá

¹³⁶ FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 69.

¹³⁷ HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 225.

¹³⁸ FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 54.

optimističtější alternativu vyprávění, totiž naději, anebo spíše iluzi naděje.”¹³⁹ Loď po jejím stínidle pluje jako „po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola (...)”¹⁴⁰ Pan Theodor Mundstock si ve svém smutku a osamělosti zoufale pokládá otázku, zda by bylo možné do lodi naskočit a v stínidle lampy odplout. Dalším je dřevěná skříňka, v níž si pan Mundstock schovává dopisy. A protože dopisy jsou smutnými vzpomínkami na jeho přátele a zemřelou přítelkyni z mládí Ruth Krausovou, je i prostor, v němž se nachází tato skříňka, zejména při každém jejím otevření, „prostorem smutných vzpomínek.”

„Otevřel skříňku u lampy a lístek uložil, jak dělal s každým, který dostal. Měl jich tam už šest a mezi nimi i štůček žlutých dopisů. Skříňka byla černá, ebenová a vypadala jako rakev, do které se ukládají truchlivé vzpomínky.”¹⁴¹ (FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock, s. 61)

S Mundstockovým smutkem též úzce souvisí myšlenky na smrt a dokonce též jeho neúspěšný pokus o ukončení vlastního života. Byť se tak stává prostorem, v němž protagonista opakovaně balancuje na rozhraní života a smrti, v němž na smrt často myslí a truchlí nad vzpomínkami na své židovské přátele, zejména ty, kteří již obdrželi předvolání k transportu či již zemřeli.

V této souvislosti se zde nabízí též otázka Daniely Hodrové: je smrt za dveřmi?¹⁴² Pan Mundstock považuje za „prostor, kterým přijde nebezpečí smrti,” zejména svou poštovní schránku. Jeho napětí se stupňuje s každým jejím otevřením, zejména pokud se v ní zaběhlá dopisní obálka. Očekává předvolánku k transportu a právě každý dopis jí může být. Než se jej ale „dočká”, jeho napětí je postupně napínáno též zprávami jeho přátel o jejich již potvrzené povinnosti dostavit se k transportu. Nakonec však „rozsudek smrti” přichází skrze prostor dveří, z rukou mladého poštovního doručovatele. Dveře jsou místem překvapivě klidného přijetí jisté smrti, neboť pan Mundstock, již klidný, neboť znalý své výhody, kterou mu

¹³⁹ POHORSKÝ, M.: Doslov k románu Pan Theodor Mundstock. IN: FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 189.

¹⁴⁰ FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 13.

¹⁴¹ tamtéž, s. 61.

¹⁴² HODROVÁ, D.: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007, s. 229.

přináší jeho metodická příprava, předvolánku od doručovatele přijímá s klidným úsměvem a doslova „osvícenou” hlavou.

„Zdá se (pošťákovi), že ta hlava naproti němu září. Ale je to jen silueta, za kterou svítí ubohá žárovka z předsínky.”¹⁴³ (FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock, s. 177)

K vnitřnímu klidu dochází pan Mundstock prostřednictvím soustavné přípravy na tvrdé podmínky koncentračního tábora. K tomu, že by se takovým způsobem mohl připravit na přežití koncentračního tábora, dochází na základě úvah o sobě vlastní schopnosti vše si prakticky a metodicky rozplánovat a zejména na základě „osvícení” myslí při úklidu Mečířské ulice zaplněné nezvyklým množstvím odpadu. K „osvícení” dochází při vzpomínce na svého přítele pana Vorjahrena, jenž mu v mládí jeho praktičnost pochvaloval. Doprovodným jevem proměny jeho příbytku v „prostor osvícený” je pak často znějící hudba a spravená lampa, svědčící o Mundstockově pozitivním duševním naladění a odhodlanosti.

Scéna s pošťákem, nesoucím panu Mundstockovi předvolánku k transportu, je též dokreslena příznačně zvolenou hudbou, v rádiích právě hraje Verdiho předehra k Síle osudu a úvod nejmenované Beethovenovy symfonie, možná jde o Symfonii č. 5, takzvanou Osudovou. Ty však pan Mundstock neslyší. Topos Mundstockova prostého bytu se „transformuje v jeviště,”¹⁴⁴ na němž se právě odehrává dějství s názvem Mundstockovo osvícení.

Mundstock je tedy střídavě postavou světla a tmy podle toho, k jakému časovému horizontu se právě vztahuje.¹⁴⁵ Temná podoba jeho tváře se vztahuje k neblahé přítomnosti druhých postav či dříve k vlastní minulosti, kterou žil Mundstock před nalezením své „metody”. Neustále se vracel k uplynulé tragice svého života a osudů jiných postav. Světlo zářivého úsměvu náleží budoucnosti, tedy naději v podobě systematické přípravy na transport. Ve druhé polovině románu se tak prostor Mundstockovy skromné garsoniéry proměňuje v prostor nácviku a metodických příprav, v prostor hrůzně dokonalé simulace koncentračního tábora.

¹⁴³ FUKS, L.: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005, s. 177.

¹⁴⁴ KOVALČÍK, A.: Tvář a maska. H&H, Jinočany 2006, s. 91.

¹⁴⁵ tamtéž, s. 90.

ZÁVĚR

V předkládané diplomové práci jsme se soustředili na analýzu toho, jak je ve vybraných dílech Ladislava Fukse zpracována kategorie literárního prostoru. V první části jsme vyložili teoretické základy literární topologie a tematologie, pojednali jsme více o koncepcích Gastona Bachelarda, Jurije Michailoviče Lotmana a jeho následovnice Daniely Hodrové. Za teoretické východisko pro praktickou část naší práce jsme si zvolili koncepci posledně jmenované literární vědkyně Daniely Hodrové, a to především pro její transparentnost a zavedený pojmový aparát, o který jsme se též v práci opírali.

Pro náš výzkum jsme si vybrali ta Fuksova díla, která se nám jevila jako nejemblematičtější z jeho tvorby a nejvhodnější pro naši práci: byly to romány *Pan Theodor Mundstock* (1963), *Variace pro temnou strunu* (1966), *Vévodkyně a kuchařka* (1983) a novela *Spalovač mrtvol* (1967).

V praktické části práce jsme na základě prvotní četby primární literatury, studia sekundární literatury a následné topologické analýzy stanovili několik typů fuksovského interiéru, vymezených na základě jejich specifik, atributů, zařízení a též na základě charakteristik postav, které tyto prostory obývají. U každého typu jsme zkoumali objevující se motivy, vycházejíce z toho, jak promýšlí kategorii prostoru Daniela Hodrová. Metodologickým postupem nám byla tematologicko-topologická analýza vybraných děl a vymezení jednotlivých typů literárního prostoru v nich.

První z kapitol a zároveň typů prostoru jsme nazvali „Kabinetem starožitností“, v němž jsme se věnovali literárnímu prostoru ve fikčním světě Fuksova posledního dokončeného díla *Vévodkyně a kuchařka*, rozsáhlého historického románu, na který se autor dlouho připravoval.

Druhým, souvisejícím prostorem nám bylo „Panoptikum bizarností“, rovněž zastoupené románem *Vévodkyně a kuchařka*, ovšem též i knihou další, a to novelou *Spalovač mrtvol*. V případě obou těchto děl čtenář vstupuje do panoptikálního světa plného podivuhodností a bizarností. Těmito romány může čtenář procházet obdobně

jako při návštěvě muzea hrůz a podivuhodností a při pohledu na excentrické exponáty se nám tají dech.

S prostorem podivného panoptika úzce souvisí též abnormální prostor „Spectacula“, vévodkynina zrcadlového sálu. Jedná se o prostor, jenž v sobě vytváří nekonečno či alespoň jeho iluzi.

„Orientálním salómem“ jsme nazvali další kapitolu naší práce. Pojednali jsme v ní o prostoru dvou orientálních salónů v románu Vévodkyně a kuchařka.

V kapitole „Chrám smrti“ jsme se zaměřili na Fuksovo zpracování prostoru pohřebních ústavů, krematorií a hřbitovů. K analýze se nám nabízel nejen „Chrám smrti“ Karla Kopfrkingla, makabrozní pohřební ústav pana Globetrottera, avšak též zamýšlené muzeum života a smrti vévodkyně Sophie.

Ladislav Fuks se v některých ze svých děl vrací též do dob svého dětství. Je tomu tak v románu Variace pro temnou strunu a v povídkovém souboru Mí černovlasí bratři. V obou těchto dílech je hlavní postavou chlapec jménem Michal, ztělesňující Fuksovo dětství. A právě o prostoru „domu, v němž bydlí Michal,“ jsme pojednali v další z kapitol.

Posledním typem Fuksova interiéru je pro nás „byt starého mládence“, objevující se v jeho prvním románu Pan Theodor Mundstock.

Bezesporu by stálo za to analyzovat z hlediska poetiky prostoru též zbývající Fuksovy romány a novely, neboť jsme přesvědčeni o tom, že se v nich rovněž nalézají dostatek literárních prostorů podněcujících k zamyšlení a topologické analýze. Byla by to však práce hodná mnohem většího rozsahu, a proto jsme setrvali pouze u próz nejemblematičtějších. Navíc jsme se zabývali pouze interiérovým typem prostoru, avšak považujeme za zřejmé, že by bylo přinejmenším zajímavé analyzovat též venkovní prostory, exteriéry fikčního světa Fuksových děl. V tuto chvíli nám připadá na mysl například relevantnost venkovního prostoru v románu Pan Theodor Mundstock, konkrétně ulice Mečířská, již pan Mundstock denodenně zametá a uklízí a v jejímž prostoru též uzraje myšlenka „metodičnosti“.

Na otázku položenou ve druhé kapitole, zda lze nalézt spojnici mezi osobnostmi Ladislava Fukse a jeho fikčním světem, odpovídáme kladně. Již v úvodu jsme si dovolili tvrdit, že Ladislav Fuks jako malíř realismu nám čtenářům před očima doslova vykreslil jednotlivé interiéry, vyžíval se v preciznosti svých topologických popisů, v přiřazování beletristických i kunsthistorických atributů, v tom, že mohl

jako v panoptiku předvést své vědomosti o nábytku, o dekoracích, o odstínech barev. Ve všech stanovených typech interiéru jsme našli vliv jeho osobnosti. Ať již to byla záliba v orientálních „suvenýrech“ z cizích zemí odrážející se v jeho skutečném i fikčním „zařizování“ orientálních salónů; jeho posedlost zrcadly, kterou „předvedl“ při stvoření Spectacula aneb Zahrad z Tisíce a jedné noci; výborný přehled v oblasti kunsthistorie, doložený v salónech vídeňských šlechticů; záliba v bizarnostech a makabrázních kuriozitách; či snad jen pravděpodobná staromládenecká osamělost homosexuálního podivínského spisovatele, promítnuvší se do fikčního prostoru příbytku pana Theodora Mundstocka.

Cílem práce bylo postihnout kategorii literárního prostoru ve vybraných dílech Ladislava Fukse, způsob, jakým je v nich prostor zpracován, emblematické „prostorové“ motivy a jejich významy.

ANOTACE

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Akademický rok: 2011/2012

Autor: Bc. ADÉLA MATOUŠKOVÁ

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jana Vraiová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2012

Datum zadání diplomové práce: 25. 3. 2011

Datum odevzdání diplomové práce: 16. 5. 2012

Název diplomové práce: **Poetika interiérového prostoru v díle Ladislava Fukse**

Anglický název práce: The Poetics of Interior Space in the Works of Ladislav Fuks

Zásady pro vypracování:

Magisterská diplomová má dvě části. V první, teoretické části je charakterizováno dosavadní literárněvědné bádání zabývající se tematologickými a topologickými koncepty. Druhá, praktická část představuje výsledky tematologicko-topologické analýzy vybraných děl Ladislava Fukse a určení typů literárního prostoru v jeho nejemblematičtějších dílech.

Cíl diplomové práce:

Cílem diplomové práce Poetika interiérového prostoru v díle Ladislava Fukse je postihnout kategorii literárního prostoru ve vybraných dílech Ladislava Fukse, způsob, jakým je v nich prostor zpracován, emblematické „prostorové“ motivy a jejich významy.

Postup práce a užití metody:

Studium doporučené a jiné relevantní odborné literatury, vymezení problému a tematologicko-topologická analýza vybraných děl Ladislava Fukse, určení typů literárního prostoru v nejemblematičtějších dílech Ladislava Fukse.

Rozsah práce: 74 stran
129 605 znaků

Shrnutí:

Předmětem diplomové práce Poetika interiérového prostoru v díle Ladislava Fukse je postihnout kategorii literárního prostoru ve vybraných dílech Ladislava Fukse, způsob, jakým je v nich interiérový prostor zpracován, emblematické „prostorové“ motivy a jejich významy. První část práce je zaměřena na představení teoretických východisek a směrů dosavadního literárněvědného bádání, zabývajících se tematologickými koncepcemi. Druhá, praktická část představuje výsledky topologické analýzy vybraných děl Ladislava Fukse.

Summary:

The Master Degree Thesis The Poetics of Interior Space in the Works of Ladislav Fuks focuses on describing types of literary space based on the analysis of the most emblematic works of this czech post-war writer. The first part of this thesis presents a theoretical description of previous thematological studies, while the second part presents results of the analysis of the literary and fictional space of the explored works.

Klíčová slova:

poetika prostoru, literární prostor, literární zpracování interiéru, topologické studie, tematologické studie, Daniela Hodrová, Ladislav Fuks

Key Words:

poetics of space, literary space, interior space, topological studies, thematological studies, Daniela Hodrová, Ladislav Fuks

SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

FUKS, Ladislav: Pan Theodor Mundstock. Odeon, Praha 2005. ISBN 80-207-1182-1.

FUKS, Ladislav: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003. ISBN 80-207-1127-9.

FUKS, Ladislav: Variace pro temnou strunu. Odeon, Praha 2003. ISBN 80-207-1142-2.

FUKS, Ladislav: Vévodkyně a kuchařka. Československý spisovatel, Praha 1987. ISBN neuvedeno.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

BACHELARD, Gaston: Poetika prostoru. Malvern, Praha 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.

BORGES, Jorge Luis: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. IN: Borges, J. L.: Zrcadlo a maska. Odeon, Praha 1989. Odeon, Praha 1989. ISBN 80-207-0076-5.

BORGES, Jorge Luis: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. IN: Borges, J. L.: Ficciones. Alianza, Madrid 1993.

BROUČEK, S., JEŘÁBEK, R. Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Mladá fronta, Praha 2007. ISBN 978-80-204-1450-2.

CURTIUS, Ernst Robert: Evropská literatura a latinský středověk. Triáda, Praha 1998. ISBN 80-86138-07-0.

DIVIŠ, Jan: Evropský porcelán. Artia, Praha 1985. ISBN neuvedeno.

FRYE, Northrop: Anatomie kritiky: čtyři eseje. Host, Brno 2003. ISBN 80-7294-078-3.

FUKS, Ladislav, TUŠL, Jiří: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. Mladá fronta, Praha 2007. ISBN 978-80-204-1688-9.

FUKS, Ladislav: Zámek Kynžvart: historie a přítomnost. Krajské nakladatelství, Karlovy Vary 1958. ISBN neuvedeno.

GILK, Erik: Román o konci jedné epochy. IN: Česká literatura 59, 2011/4. ISSN 0009-0468.

- GRYGAR, Jiří: Ladislav Fuks - nezapomenutelný a nezaměnitelný. IN: Fuks, Ladislav, Tušl, Jiří: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. ISBN 978-80-204-1688-9.
- HODROVÁ, Daniela: Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. H&H, Jinočany 2007. ISBN 80-86022-04-8.
- HODROVÁ, Daniela: Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie. KLP, Praha 1994. ISBN 80-85917-03-3.
- HODROVÁ, Daniela: Citlivé město: eseje z mytopoetiky. Akropolis, Praha 2006. ISBN 80-86903-31-1.
- HODROVÁ, Daniela: ... na okraji chaosu: poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- KOVALČÍK, Aleš: Tvář a maska. H&H, Jinočany 2006. ISBN 80-7319-062-1.
- Krematorium XIV, 1923, č. 9, s. 93. ISSN neuvedeno.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič: Štruktúra umeleckého textu. Tatran, Bratislava 1990. ISBN neuvedeno.
- MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič: Poetika mýtu. Odeon, Praha 1989. ISBN 80-207-0804-9.
- MONROE, Robert A.: Cesty mimo tělo. Triton 2007, ISBN 80-7254-817-4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Máchův Máj: estetická studie. Nákladem Filosofické fakulty University Karlovy, Praha 1928. ISBN neuvedeno.
- POHORSKÝ, Miloš: Doslov k novele Spalovač mrtvol. IN: Fuks, Ladislav: Spalovač mrtvol. Odeon, Praha 2003. ISBN 80-207-1127-9.
- POHORSKÝ, Miloš: Doslov k románu Pan Theodor Mundstock. IN: Fuks, Ladislav: Pan Theodor Mundstock. ISBN 80-207-1182-1.
- POHORSKÝ, Miloš: Doslov k románu Variace pro temnou strunu. IN: Fuks, Ladislav: Variace pro temnou strunu. ISBN 80-207-1142-2.
- POHORSKÝ, Miloš: Variace na Fuksově struně. Plamen 9, 1967, č. 2.
- Průvodce po světové literární teorii. Panorama, Praha 1988. ISBN neuvedeno.
- PROPP, Vladimir.: Morfologie pohádky a jiné studie. H&H, Jinočany 1999. ISBN 978-80-7319-085-9.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael: Paradoxy podivínského génia. IN: Fuks, Ladislav, Tušl, Jiří: Moje zrcadlo... a co bylo za zrcadlem. ISBN 978-80-204-1688-9.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič: Teorie literatury. Praha 1970. ISBN neuvedeno.

UNAMUNO, Miguel de: "De vuelta" a "Escritor ovíparo". In: Obras completas, X., 1902; "A lo que salga". In: Obras completas, III., 1904.

KONZULTAČNÍ LITERATURA:

ATTERBURY, Paul, THARP, Lars: Encyklopedie starožitností. Perfekt, Bratislava 1995. ISBN 80-80460-03-5

BROŽKOVÁ, Helena: Sběratelství. Svoboda, Praha 1983. ISBN neuvedeno

CIMBUREK, František: Dějiny nábytkového umění 1. Argo, Praha 1995. ISBN 80-85794-54-3.

CIMBUREK, František: Dějiny nábytkového umění 2. Argo, Praha 1996. ISBN 80-85794-91-8.

CIMBUREK, František: Dějiny nábytkového umění 3. Argo, Praha 1996. ISBN 80-7203-035-3.

HUYSMANS, Joris Karl: Naruby. Odeon, Praha 1993. ISBN 80-85239-21-3.

MEDKOVÁ, Eva, BOHMANNOVÁ, Andrea: Starožitný nábytek. SNTL, Praha 1977. ISBN neuvedeno.

ZDROJE:

DOKOUPIL, Blahoslav: heslo Fuks: Vévodkyně a kuchařka. IN: Slovník české prózy. 1994.

Zdroj: <http://www..cz/showContent.jsp?docId=1425>, citováno 22. 4. 2012.

SENKOVÁ, Zita: Legendární Café u Hawelků. MF DNES. 14. 5. 2004. Zdroj: http://cestovani.idnes.cz/legendarni-cafe-u-hawelku-ve-vidni-dlh-/igsvet.aspx?c=A040513_110028_igsvet_tom, citováno: 30. 3. 2012.

Strahovský klášter: Stručný přehled dějin klášterní knihovny. Zdroj: <http://www.strahovskyclaster.cz/webmagazine/page.asp?idk=278>, citováno 31. 3. 2012.

Zámek Litomyšl.

Zdroj: http://geo3.fsv.cvut.cz/dp/dockalova/orientalni_salon.html, citováno 4. 4. 2012.

Zámek Březno.

Zdroj: <http://www.zamek-vbrezno.cz/prohlidka-zamku/damsky-salon/>, citováno 4. 4. 2012.

SVOBODOVÁ, Markéta: Rondokubistický “chrám smrti” v Pardubicích. ASB.

Zdroj:

<http://www.asb-portal.cz/architektura/nadcasova-architektura/rondokubisticky-chram-smrti-v-pardubicich-128.html>, citováno 21. 4. 2012.

OBSAH

ÚVOD	4
1 PROSTOR PŘIROZENÝ A PROSTOR LITERÁRNÍ	6
1.1 Jak je pojímán prostor v literární teorii?	6
1.1.1 Lotman a jeho následovnice Hodrová	8
1.1.2 Prostor v pojetí Gastona Bachelarda	11
1.2 Východisko naší práce	14
2 FUKSOVSKÝ INTERIÉR	15
2.1 Kabinet starožitností	21
2.2 Panoptikum bizarností	31
2.3 Spectaculum	38
2.4 Orientální salón	44
2.5 Chrám smrti	50
2.6 Dům, v němž bydlí Michal	55
2.7 Byt pana Theodora Mundstocka	61
ZÁVĚR	65
ANOTACE	68
SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ	70
OBSAH	74
PŘÍLOHY	