

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Tři podoby motivu dvojníka v české próze

(Ivan Olbracht, Egon Hostovský, Ladislav Fuks)

Three forms of split personality in Czech prose

(Ivan Olbracht, Egon Hostovský, Ladislav Fuks)

Vedoucí diplomové práce: **Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.**

Autorka DP: **Martina Balcarová**

adresa bydliště: Dolní Čermná 314, 561 53

obor studia: Český jazyk a literatura

typ studia: prezenční

Rok dokončení DP: **2010**

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu literatury. Odevzdaná elektronická verze práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne

Martina Balcarová

Poděkování

Děkuji panu Doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. za odborné vedení, vstřícný přístup a cenné rady. Rovněž děkuji Honzovi Nožkovi za potřebnou podporu.

Bibliografický záznam

BALCAROVÁ, Martina. *Motiv zdvojené osobnosti v české psychologické próze. Diplomová práce.* Praha: Karlova univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra české literatury, 2010. Vedoucí diplomové práce Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Anotace

Diplomová práce se zabývá motivem zdvojen osobnosti v české i světové psychologické próze. První část mapuje zpracování tohoto motivu v české i světové próze od Antiky až do současnosti. Další části práce jsou pak zaměřeny na tři konkrétní díla české psychologické prózy 20. století. Jsou jimi Podivné přátelství herce Jesenia autora Ivana Olbrachta, dále román Pan Theodor Mundstock Ladislava Fukse a Všeobecné spiknutí Egona Hostovského.

Annotation

This thesis deals with the motive doubled the personality in czech and international psychological prose. The first part describes the elaboration of this motif in the Czech and world prose from antiquity to the present. Another part is then focused on three books of Czech psychological prose of 20th century. These are: Podivné přátelství herce Jesenia by Ivan Olbracht, a novel Pan Theodor Mundstock by Ladislav Fuks and Všeobecné spiknutí by Egon Hostovský.

Klíčová slova

psychologická próza, dvojník, alter ego, stín, svědomí, Hostovský, Olbracht, Fuks,

Keywords

psychological prose, split personality, alter ego, shadow, conscience, Hostovský, Olbracht, Fuks

Obsah

Úvod	7
Psychologická próza.....	8
Literárně-teoretické vymezení	8
Historický vývoj psychologické prózy.....	9
Postava.....	16
Postava – hypotéza.....	17
Postava – definice	17
Motiv zdvojené osobnosti ve světové literatuře.....	19
Motiv zdvojené osobnosti v české literatuře	25
Ivan Olbracht: Podivné přátelství herce Jesenia	31
Příběh	32
Motiv dvojníka.....	35
Shrnutí.....	39
Egon Hostovský: Všeobecné spiknutí.....	40
Motiv dvojníka v Hostovského díle.....	42
Příběh	45
Motiv dvojníka ve Všeobecném spiknutí	48
Jiří Beck	50
Shrnutí.....	53
Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock.....	55

Příběh	58
Kompozice	60
Motivy.....	64
Motiv dvojníka	65
Další motivy	71
Motiv metody	72
Shrnutí.....	76
Závěr.....	78
Medailony autorů	79
Ivan Olbracht	79
Egon Hostovský	81
Ladislav Fuks	82
Citovaná literatura.....	83

Úvod

V této diplomové práci se pokusím propojit dva obory, které mě zajímají. Jsou jimi literatura a psychologie. Hlavním předmětem mého zájmu, a tedy i této práce, je **problematika dvojníka**, zdvojené nebo rozdvojené osobnosti. Toto téma vychází z mé záliby v četbě psychologické prózy, kde je právě tento motiv častým jevem. Dotýká se nejen problému psychického zdraví osobnosti v případě psychických poruch, jako je například schizofrenie, ale také filozoficko – psychologického problému jedinečnosti osobnosti, ztráty a hledání vlastní identity a v neposlední řadě také mezilidských vztahů. Budu zkoumat vybrané literární postavy z hlediska jejich psychických jevů a procesů.

Práce bude rozdělena do čtyř částí. První část práce by měla přinést materiálová a teoretická východiska pro analýzu konkrétních děl. Pokusím se zde shrnout teoretické určení a dělení motivu dvojníka. Začnu psychologickou prózou jako takovou, jejím teoretickým rámcem a historickým vývojem tohoto typu literatury. Dále se zaměřím na různá pojetí a definice postav z teoretického hlediska. Součástí práce bude také vývoj dvojníkovské tematiky v české i světové literatuře počínaje literaturou doby antiky, konče literaturou konce 20. století. Pokusím se najít stěžejní díla literatury, ve kterých se tento motiv objevuje.

Další části se pak zaměří na tři konkrétní díla české literatury 20. století, a to na *Podivné přátelství herce Jesenia* autora Ivana Olbrachta, dále na *Všeobecné spiknutí* Egona Hostovského a *Pana Theodora Mundstocka* Ladislava Fukse. Pokusím se jednak o rozbor děl z hlediska literárního, ale také o psychologickou analýzu postav. Mým záměrem je také komparace těchto tří variant motivu dvojníka.

Psychologická próza

Literárně-teoretické vymezení

Psychologická, nebo také introspektivní próza je velmi významný a pozoruhodný žánr. Slovník literární teorie uvádí pod heslem **psychologický román** definici: „Zaměřuje se na vykreslení duševního života, chápání jako střetání protikladných stavů a pocitů.“ (VLAŠÍN, 1984) Dagmar Mocná uvádí v Encyklopedii literárních žánrů, že psychologický román je: „Románový typ, jehož tematickou dominantou jsou stavy a proměny lidského nitra.“ Podobně definují autoři Dějin české literatury IV., kteří tvrdí, že ústředním tématem psychologické prózy jsou stavy a proměny lidského nitra. (Dějiny české literatury IV., 1995) Autor psychologické prózy se věnuje více niterným reakcím a prožitkům postav, než jejich vnějšímu chování a jednání. Jeho ambicí je zachytit vnitřní prožívání, složitost lidské psychiky. V příběhu pak spíše objasňuje vnitřní pohnutky pro jednání postav, logiku, podle které se řídí, nežli vnější motivovanost. Můžeme rozlišovat několik typů psychologické prózy, například román psychologicko-analytický, psychopatologický a sentimentální. Podle jiného hlediska rozdělujeme na román historický, společenský, ze současnosti a další.

V centru pozornosti je **postava**. Ta je obvykle introvertní, s rozvinutým vnitřním životem. To, co se děje navenek, slouží převážně k dokreslení situace, nebo jako motiv vnitřních zvratů. Není zde již

černobílé vidění postav, jako kladných a záporných. Právě vzhled do nitra hrdinů polidšťuje i ty „záporné“ postavy, čtenář se s nimi tedy může do jisté míry ztotožnit stejně jako s postavou „kladnou“. Hrdinou může být člověk v neobvyklé životní situaci, člověk psychicky nemocný nebo zakomplexovaný. Encyklopedie literárních žánrů hovoří o několika emblematických typech. (MOCNÁ, 2004) Jsou jimi: **ambiciózní mladý muž** přicházející o iluze, jako je tomu v případě Julienu Sorela ze Stendhalova románu *Červený a černý*, **cizinec** – hrdina próz Egona Hostovského nebo Alberta Camuse. **Citově chladný intelektuál**, například hrdina Valentova románu *Jdi za zeleným světlem* a **dvojník**, jemuž se budu ve své práci věnovat více. Dále **psychopat** jako doktor Faustus Thomase Manna, ale také vnějškově **průměrný člověk** s překvapivě bohatým vnitřním životem, jakým je Theodor Mundstock v próze Ladislava Fukse.

Co se týče znaků a techniky vyprávění, má psychologická próza přirozeně svá specifika. Předně, dílo nevyzývá čtenáře k identifikaci, nýbrž k analýze vnitřních pohnutek postav. Propojuje se zde subjektivní pohled postavy s objektivním pohledem vypravěče. Vnitřní život je pak zprostředkován pomocí vnitřních monologů, mnohdy i dialogů nebo sledováním proudu vědomí postav.

Není bez zajímavosti, že žánr psychologické prózy je v úzkém kontaktu s psychologií jako vědní disciplínou a vývojem některých jejích poznatků. Reaguje na ně a některé dokonce předjímá.

Historický vývoj psychologické prózy

Jako předchůdce uvádí shodně Slovník literární teorie i Encyklopedie literárních žánrů román **analytický**, který je založený na

analýze pohnutek lidských činů. Takovým je označována například *Manon Lescaut* (1731) Jacquese Prévosta nebo *Nebezpečné známosti* (1782) Choderose de Laclos. Zájem o psychiku postav je v literatuře znám již z doby preromantismu a romantismu. Většinou jde o střet protichůdných tendencí v jednání postav. Vášeň jde proti rozumu a povinnosti, altruismus proti egoismu a podobně. V romantismu pak objevujeme střet individuálních zájmů postavy se zájmy nebo pravidly společnosti, ve které žije. Tzv. psychologický realismus 19. století výrazně ovlivnil vznik moderního psychologického románu o několik let později. Díla Gustava Flauberta, Lva Nikolajeviče Tolstého a především Fjodora Michailoviče Dostojevského nabízí právě takový vhled do nitra postav, jak jej známe z psychologické prózy. Poslední jmenovaný svým dílem ovlivnil také některé české autory, jedním z nich je již zmiňovaný Ladislav Fuks. Teprve na počátku 20. století, pod výrazným vlivem psychoanalýzy Sigmunda Freuda, lze hovořit o psychologizaci postav. V literatuře se rozvíjí technika proudu vědomí a vnitřních monologů. Ve světové literatuře jsou průkopníky zmíněných technik například Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil nebo Franz Kafka.

V prvním desetiletí 20. století se konstituuje žánr, v české literatuře především prózami Karolíny Světlé a Terezy Novákové. Později najdeme rysy psychologické prózy v tzv. „románu ztracených iluzí“¹ Růženy Svobodové, Karla Matěje Čapka-Choda, Antonína Sovy, Viléma Mrštíka, Fráni Šrámka, Karla Josefa Šlejhara a dalších.

¹ Román ztracených iluzí je typem psychologického románu. Česká literatura jej přejala z francouzské literatury a přizpůsobila ho českým podmínkám. Modelem je příběh mladého hrdiny, který v domnění, že je zneuznán ve svém většinou venkovském prostředí, odchází do velkého světa, střetne se s ním a většinou neobstojí – buď umírá, nebo rezignuje, jde tedy vesměs o příběh citové výchovy deziluzí.

Tito autoři však ještě nevyzývají čtenáře k analýze a reflexi jednání postav, což je jedním ze znaků psychologické prózy, nýbrž evokují stavy a nálady postav. Přestože ještě nejde o psychologickou prózu, díla těchto autorů znamenají velký přínos pro vznik moderního psychologického románu.

Mezi lety 1910 a 1920 vznikají první psychologická díla. Za první psychologický román lze v české literatuře podle autorů Encyklopedie literárních žánrů považovat Olbrachtův *Žalář nejtemnější* z roku 1916. Ústřední postavou je zde muž, jenž je doslova ničen vlastní žárlivostí. Čtenář může prostřednictvím autora sledovat myšlenkové pochody a vnitřní stavy muže s narušenou psychikou. Ivan Olbracht mohl být ovlivněn Freudovou psychoanalytickou školou, která se utvářela právě v době autorova působení ve Vídni. Další z emblematických typů – dvojník – je vyobrazen v jiném z Olbrachtových děl, v *Podivném přátelství herce Jesenia* z roku 1919. V tomto období vznikala také další díla. U Boženy Benešové se střetá racionalismus a psychologizace postav, zejména v dílech *Nedobytá vítězství* (1910) a *Kruté mládí* (1917). Autorka zde popisuje krize související s mládím a dospíváním. V románu *Člověk* (1919) reflektuje válečnou zkušenost. Další autorkou českého psychologického realismu je Anna Maria Tilschová, známá především díky románu *Fany* (1915).

Během 20. let 20. století se psychologická próza dostává na okraj literatury. Přední autoři tento žánr tvrdě odmítají a lidé vyhledávají spíše citově nevyhrocené příběhy a postavy. Autoři píší spíše lyrická díla, popřípadě reportážní romány. Domnívám se, že na takovýto vývoj měl zásadní vliv konec 1. světové války a následné poválečné období.

Takzvaný zlatý věk přichází až na počátku 30. let. Autoři zčásti navazují na prózy let 10., zároveň se však snaží literaturu zobjektivizovat. Vadí jim především nahodilost a přibližnost zmíněných děl. Snaží se co nejvíce přiblížit lidské psychice. Autoři se inspirovali nejen psychoanalýzou, ale také hlubinnou psychologií, analytickou psychologií Carla Gustava Junga a Adlerovou individuální psychologií. Spisovatelé, potažmo celá literatura, reagují na blížící se další válečný konflikt, zabývají se existenciálními problémy. Zdůrazňují zejména neznámé nebo opomíjené složky psychiky – nevědomí, archetypy atd. Autoři pomocí psychologizace analyzují traumata člověka, jeho odcizení, komplexy, neschopnost komunikace. V této době se literární tvorba rozvětňuje. Někteří autoři navazují na proud tzv. etického humanismu a zpracovávají nejrůznější témata. Jsou jimi zejména autorky Božena Benešová a Jarmila Glazarová. Benešová v díle *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* (1936) vykresluje „dobré“ hravé, přímočaré mládí a „zlou“ zmatenou, falešnou a strojenou dospělost. Jarmila Glazarová v dílech *Roky v kruhu* (1936), *Vlčí jáma* (1938) a *Advent* (1939) kromě psychologické roviny představuje také rovinu sociologickou. Co se týče psychologické roviny, zdůrazňuje především důvěru v člověka a v lásku. Jiní autoři pokračují v naturalistické linii (K.M. Čapek-Chod a K.J. Šlejhar). Jsou jimi například A.C. Nor s dílem *Jed v krvi* (1934) nebo Karel Josef Beneš s románem *Uloupený život* (1935), ve kterém se věnuje také motivu dvojnictví a problematice ztráty vlastní identity. Josef Kopta zpracovával výhradně téma odcizení a vykořenění (*Cizinec*, 1942). Tématu dospělosti, kterou zcela určuje dětství, se věnuje v knize *Zbloudilý syn* (1934) Jaromír John a Jan Weiss v díle *Spáček ve zvěrokruhu* (1937). Pod vlivem hlubinné psychologie vzniká také

Čapkova noetická trilogie, přestože se sám autor k tomuto vlivu příliš nehlásí. Zvláště v Obyčejném životě (1934) se objevuje introspektivní analýza nitra hlavního hrdiny. Jako by však Čapek předběhl dobu, v Obyčejném životě používá techniku, která se objevuje až později u existencionalistů. „*Psychologická introspekce tu však – stejně jako v pozdějších románech francouzských existencionalistů – není cílem, nýbrž prostředkem k nastínění autorovy filozofické koncepce.*“ (Encyklopedie literárních žánrů, 2004) Na konci 30. let se objevují pokusy o posílení mravní síly lidí s ohledem na nadcházející světovou válku. Zájem o patologii postav však oproti létům 10. nepřináší téměř nic nového, vše je variací na téma identity jedince, s výjimkou próz Jaroslava Havlíčka. Ty jsou považovány za umělecký vrchol této linie, zejména *Petrolejové lampy* (1935) a *Neviditelný* (1937). Havlíčkova díla jsou oproti ostatním vysoce umělecky ceněna. Příběhy jsou postavené na protikladu zdraví a nemoci (fyzické i psychické), díla jsou desiluzivní, ukazují tragiku života, ale také pokusy vymanit se z předem daného osudu.

Ve 40. letech se pak kromě dvou linií objevuje další inovativní tendence. V návaznosti na evropský existencionalismus u nás začíná tvořit Egon Hostovský, výrazná osobnost české literatury 40. let a české literatury vůbec. Svým dílem ukazuje na nesouladný vztah člověka ke světu. Svět pak vykresluje jako místo provizorní, jenž člověku předkládá fiktivní hodnoty. Častými motivy, které se v Hostovského dílech opakují, jsou odcizení, osamělost a rozštěpení člověka. Zpracovává také známý motiv ohrožení identity člověka, a to v díle *Případ profesora Körnera* (1932), *Sedmkrát v hlavní úloze* (1942) a *Cizinec hledá byt* (1947). Hostovský není zdaleka jediný autor psychologické prózy 40. let. Oproti ostatním však jeho dílo tvoří

univerzální tematický celek. Ostatní autoři jsou ve výběru témat mnohem jednostrannější. Toto období je velmi výrazně ovlivněno probíhající 2. světovou válkou. Autoři i čtenáři psychologickou prózu vyhledávají nejen proto, že je spolu s historickým a autobiografickým románem jedna z mála oficiálně vydávaných žánrů. Lidé v ní také hledají východisko z vlastní tíživé situace za okupace. Jejím prostřednictvím si řeší vlastní mezní situace, do kterých se dostávají pod vlivem nacismu. Zároveň se však v dílech poněkud problematizuje lidská existence jako taková. Vnitřní labilita může ještě prohloubit pocit ohrožení zvnějšku. „*V mezních situacích, které válečná doba denně vytvářela, se znovu aktualizovala otázka základních etických hodnot, o něž se člověk opírá, otázka celistvosti nebo rozpolcenosti subjektu, vztahu individua a nadosobních idejí.*“ (Dějiny české literatury IV., 1990) Lze tedy říci, že psychologický román má v literatuře té doby výsadní postavení. Můžeme to doložit na příkladech některých začínajících autorů, jakým je například Bohuslav Březovský (*Blíženci života* 1940) a Miroslav Hanuš (*Pavel a Gertruda* 1941, *Méněcennost* 1942). Hlavně se to však týká dalšího ze začínajících autorů, Václava Řezáče. V dílech *Černé světlo* (1940) a *Svědék* (1942) se zaměřuje na analýzu lidí s manipulátorskými sklony, kteří si skrze hru s ostatními kompenzují vlastní nedostatky.

Období po druhé světové válce je ve znamení podřízenosti oficiální ideologii. Jednotné schéma v podstatě neumožňuje odlišnou psychologickou charakteristiku. V literatuře je nejčastěji psaným žánrem **budovatelský román**. Teprve v polovině 50. let se projevuje snaha o oživení literatury, a to psychologizací právě budovatelského románu. V Otčenáškově *Občanu Brychovi* (1955) je komunistický převrat z roku 1948 viděn očima běžného občana, patřícího do střední

vrstvy. Také rozporně přijatý román Eduarda Valenty *Jdi za zeleným světlem* (1956) líčí psychiku člověka za nacistické okupace. Hlavní hrdina patří k emblematickému typu citově chladného intelektuála. Oba autoři se snažili navázat na tradici psychologické prózy ze 30. a 40. let.

Psychologizace společenských románů pokračuje i v letech 60. Takovými díly jsou například *Žert* (1967) Milana Kundery či *Smrtná neděle* (1967) a *Brána blažených* Jaroslava Putíka. Svou tvorbu také zahajuje Jan Trefulka, známý spíše ze současnosti, který však mohl vydávat svá díla pouze v samizdatu. V 60. letech vydává novely *Pršelo jim štěstí* (1962) a *Třiatřicet stříbrných křepelk* (1964). Zásadním proudem krystalizujícím v 60. letech je však takzvaná druhá vlna okupační psychologické prózy. Oživuje se téma holocaustu a antisemitismu, v dílech se nejčastěji objevuje motiv odcizení. Předním autorem tohoto proudu je Ladislav Fuks. Již svým debutem výrazně oslovil čtenáře, když představil *Pana Theodora Mundstocka* (1963), obyčejného člověka v období nacismu. Tomuto dílu se budu podrobně věnovat později. Také v dalších prózách velmi plasticky vykresluje vnitřní svět lidí v těžké době, ať je to soubor povídek *Mí černovlasí bratři* (1964), román *Variace pro temnou strunu* (1966) nebo novela *Spalovač mrtvol* (1967). Druhou výraznou osobností tohoto období je Arnošt Lustig. Ten mohl, narozdíl od Fukse, čerpat z vlastních zkušeností, neboť sám byl židovského původu. První díla vycházela už na konci 50. let – *Démanty noci* (1958) a na počátku let 60. Byly to převážně povídky, nebo novely. Velmi působivá novela *Motlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1964) popisuje příběh židovské dívky v koncentračním táboře. Lustig svou tvorbu zdaleka nekončí, v 90. letech vychází první autorův román *Kamarádi* (1995). Každodennost je

stěžejním tématem dalšího autora, Alexandra Klimenta. V úspěšné novele *Marie* (1960) hlavní hrdinka prochází složitým životním obdobím - ztrácí rodinu a lásku. Opět se setkáváme s tématem odcizení a ztráty jistot.

Po roce 1968, tedy v 70. a 80. letech, je období dalšího uměleckého rozmachu psychologické prózy. Bohužel však autoři vydávají svá díla převážně v samizdatu nebo v exilu. To se týká například Alexandra Klimenta a jeho *Nudy v Čechách* (1977 a 1979 v exilu; 1990 oficiálně), Jana Trefulky, který v tragikomickém příběhu *O bláznech jen dobré* (1973, 1978 v samizdatu, 1990 oficiálně) popisuje vzpouru stárnoucího člověka, který se chce alespoň na okamžik dobrat jakési svobody a sebereflexí najít sebe sama.

Postava

Jak jsem již zmínila, postava je jedním z nejdůležitějších prvků psychologické prózy, je autonomní součástí kompozice textu. Postava je tedy „*osobnost, člověk, jedinec zachycený v literárním díle (epice nebo dramatu) se všemi vnějšími i povahovými vlastnostmi (charakteristika) i v konkrétním jednání v sledu motivů a ve vztahu k dalším postavám.*“ (KARPATSKÝ, 2001) Podle Poetického slovníku (Žilka, 1987) může mít různou míru komplexnosti – postava centrální, nebo epizodní – a sociální, respektive psychologické příznakovosti, čímž se stává **typem**. Daniela Hodrová definuje postavu „*jako nositele děje, myšlenky, ideologie.*“ (HODROVÁ, 1994) Postava je tedy jakýmsi souborem informací, může být v textu vyjádřena explicitně, nebo implicitně pomocí promluv a výstupů skrze vypravěče, popřípadě jiné postavy. Prostupuje všechny roviny díla. „*Tvoří slovně tematický*

komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek. Některé z těchto jednotek se v textu vyskytnou zpravidla jednou (nejčastěji popis těla postavy), jiné se vracejí (například jméno), další se obměňují nebo nahrazují jinými (líčení myšlenek, pocitů)“ (HODROVÁ, 1994) Podle Hodrové je také několik možných způsobů vyjádření charakteristiky postavy. Jednak je to promluva vypravěče o postavě. Tento způsob je v literatuře zřejmě nejčastější. Dalším způsobem jsou dialogy a výroky jiných postav. Pro drama je příznačné vyjádření charakteristiky postavy v podobě scénických poznámek. Pro psychologickou prózu jsou pak nejtypičtější monology samotné postavy. Mohou to být monology vnější, tedy proslovené, nebo vnitřní. Z pohledu konstituování charakteristiky postavy v promluvě jiných postav můžeme rozlišovat dva typy postav. Jsou jimi **postava – hypotéza** a **postava – definice**.

Postava – hypotéza

Postavou hypotetickou rozumíme takovou postavu, o které nemáme explicitně vyjádřené informace. Čtenář se snaží postavu interpretovat podle náznaků vypravěče a ostatních postav a tím najít její smysl. Formálním znakem postavy je obvykle jméno, to je propojujícím prvkem textu – čtenář sleduje tutéž osobu v různých situacích. Dalším formálním znakem postavy může být vypravěčovo hodnocení.

Postava – definice

Tento typ postavy se objevuje zvláště v románech 17. a 18. století, dále také v komedii dell'arte. Je schematizovaná, představuje zosobněnou funkci v textu. Většinou není příliš vykreslen vnitřní svět postavy, je pouze jakýmsi emblémem, neskrývá tajemství, je předvídatelný. Takovou postavou je například loupežník. S tímto typem

pak cíleně pracuje například dnešní braková literatura, která nabízí čtenáři modelové typy postav, které nezneklidňují svou dvojznačností, jako tomu je u postavy – hypotézy. Nejen braková literatura však používá postavu – definici, ve 30. letech 20. století můžeme pozorovat určitý odklon od psychologizace postav z děl let 10. a 20. Takovým příkladem může být Megalrogov z Vančurova díla *Konec starých časů* (1934). Postava je zde pouze loutkou, znakem.

Proměna postavy úzce souvisí s kulturně – společenskými změnami v 19. století. Předělem v užívání jednotlivých typů je román realistický. Skutečnost se zdá být jasná a srozumitelná, ne jako v romantismu, nebo v symbolismu. Vypravěč nebo ostatní postavy charakterizují postavu přímo. „*Zatímco Balzakův hrdina vstupuje do vyprávění obklopen přímými charakteristikami, ať už z úst vševědoucího vypravěče, či jiných postav (signifiant je plně vyjádřen) u Flauberta, kde je autor skryt, je skryta také jeho analýza postav, postava se tudíž pro čtenáře do značné míry stává polem dohadů, hypotéz (její signifiant je neúplné a signifié otevřené).*“ (HODROVÁ, 1994) Posun v poetice postavy pozorujeme také u Dostojevského, Stendhala, u naturalistů a expresionistů. Nová situace také nastává s nástupem symbolismu a psychologizací postav. Z postavy – definice se stává postava – hypotéza. V případech, kdy je předobrazem skutečná osoba, literární postava není nikdy úplná, je pouze zprostředkovaná, tedy hypotetická. I postavy, jejichž předobraz známe, nejsou pro nás definitivní, nevíme, co si autor přimyslel, co upravil. Naopak u postav, o jejichž smyšlenosti víme, máme pocit, jako bychom ji dokonale znali, protože víme, že autor, respektive vypravěč ví o postavě vše a vše nám také řekne. Tento trend nezasáhl celou literární tvorbu, díla, v nichž se

objevuje, jsou však pro literaturu zásadní. V české literatuře se od počátku 20. století objevují tzv. problematizující postavy, to je spojeno s již zmiňovaným novým způsobem vnímání reality. Takovými problematizujícími postavami jsou například osudové ženy, cizinci a v neposlední řadě dvojníci, kterým je věnována celá tato práce. Tyto postavy jsou zahaleny tajemstvím, mají iracionální rysy.

Motiv zdvojené osobnosti ve světové literatuře

V návaznosti na to, co bylo řečeno již v předchozí kapitole, typickou postavou – hypotézou je v próze 20. století právě postava **dvojníka**. Zpracovávání tohoto motivu nepochybně souvisí s vnímáním individuality a hledání vlastního místa ve světě. Motiv zdvojení v romantické literatuře dokazuje existenci individuality již tím, že je ona individualita ohrožena, nebo dokonce zničena. U několikanásobného zmnožení pak chybí polarita, vzniká pouze množství. Je výrazem napětí mezi vnitřním a vnějším světem, přičemž k izolaci od reality vede vlastní fantazie postavy. Dvojník je symbolem časového i prostorového omezení člověka. „*Motiv dvojníka souvisí dále s romantickou duplicitou světa, jeho rozdělení na reálný svět a sen v jeho fantaskní, magické či konečně démonické poloze, tj. svět ovládaný principem zla (viz E.T.A. Hoffmann). Romantická literatura také rozvedla motiv záměny dvou osob a jiné obměny dvojníkovské tematiky (př. člověk a jeho stín: A. Chamisso atd.)*“ (POMAJZLOVÁ, 1990)

Tento typ postavy je zvláštní z hlediska polaritě objektu a subjektu. Například v *Podivném přátelství herce Jesenia* je Jesenius líčen zvnitřku i zvnějšku, zatímco herec Veselý je viděn pouze očima

Jeseniovýma. „*Dvojnický příběh je vlastně zápasem postavy o její identitu, neboli subjektivitu, která je ve chvíli, kdy se objeví dvojník, ohrožena.*“ (HODROVÁ, Postava - subjekt a postava - objekt, 1994) Pokud jde o rozdvojenou osobnost, dvojník se ze subjektu stává objektem. Naopak, pokud se dvojník stane například z obrazu nebo odrazu v zrcadle, je proces opačný a subjekt se mění v objekt.

Tento námět má kořeny už v antice. Kolem roku 200 vzniká dílo *Amfytryón* básníka Plauta. Podle mytologie se Amfytryón oženil s Alkménou, která byla velmi krásná. Alkména se však líbila také Diovi, který na sebe vzal podobu Amfytrióna a splodil s ní syna – Herákla. Den nato se narodilo druhé dítě, Heráklův nevlastní bratr Ífiklés. Amfytryón si až do své smrti nebyl jist věrností své ženy. Tento námět pak zpracovávali Eurypides a Sofokles, hry se však nezachovaly. Na Plauta navazuje mnoho dalších autorů a tato báje není svým námětem ojedinělá.

Motiv dvojníka může mít více variant, podle charakteru postavy a jejího dvojníka, podle způsobu objevení dvojníka na scéně atd. Jednou z variant je dvojník jako „**blíženec**“. Předpokladem tohoto zdvojení je podobnost, vnější nebo vnitřní, a zaměnitelnost. Právě záměna může vést ke komické, či spíše tragikomické situaci. V antice zastupují blížence nevlastní bratři Pollux a Kastór. Příběh se velmi podobá Plautovu Amfytryónovi. Oba jsou syny Lédy, avšak zatímco Kastór je synem spartského krále Tyndarea, Pollux je synem Dia. Ten na sebe vzal tentokrát podobu labutě, odtud pak pramení Polluxova nesmrtelnost. „*Vynikají odvahou, silou a statečností, oba vždy bojovali společně a stejně jako hrdinskými činy prosluli svou upřímnou bratrskou láskou.*“ (ZAMAROVSKÝ, 2005) Stejně tak je i Klytaimnestra dcerou Tyndarea a Helena dcerou Dia. Blížence –

sourozence – známe také z Bible (Kain a Ábel, Ezau a Jákob) i z antiky (Romulus a Rémus). Tragika blíženců může vyústit k nenávisti, a dokonce ke smrti. Známé bratrovraždy mají původ právě v blízkosti, podobnosti. „*tělesná i duševní blízkost je pociťována trapně, skoro jako krádež na vlastním já, cit, že pro dva lidi takřka totožné není místa pod sluncem, a že jeden z nich má ustoupiti druhému.*“ (Fischer, 1929) Dalšími blíženci jsou Meneachmové Titta Maccia Plauta. Dvojčata – chlapci vyrůstají každý v jiném městě a až v dospělosti se jeden z nich vydá do města toho druhého. Následuje mnoho omylů a záměn. Ve srovnání s Amfytryónem, který vyznívá tragicky, příběh o Meneachmech je spíše vyznění komického. Tento námět – přestrojení, záměny, omyly – vychází z antiky, ale velmi oblíbený se stal v období renesance, zpracoval ho například Shakespeare v Komedii plné omylů, Molière nebo Henry Kleist. U nás je podobné téma ve Vrchlického *Noci na Karlštejně*.

Jiní blíženci jsou v Dvojníkovi Fjodora Michajloviče Dostojevského. Hlavní postava, úředník Goljadkin, vidí ve svém dvojníkovi vlastní karikaturu, stydí se za něj. Paradoxně je to právě on, kdo upozorňuje na podobu druhého pana Goljadkina. Ostatní se tváří, jako by si žádné podoby, která je navíc umocněna jménem, nevšimli. Přestože jsou si neuvěřitelně podobní, v jednom se liší: nový pan Goljadkin je, co se týče vlastností a chování pravým opakem původního Goljadkina. Je velmi společenský, ba až vtíravý a podlézavý, je vtipný, ale falešný, a navíc přehnaně ambiciózní. Původní pan Goljadkin nakonec netuší, kdo je on, kdo jeho dvojník, není schopen problému čelit a ze scény odchází, vzdává se. Je odvezen pryč na venkov, zbaven zaměstnání, přátel, soudnosti a vlastně celého života.

Dalším velmi výrazným motivem je **zrcadlení**. Dvojníkem může být odraz v zrcadle, popřípadě obraz a v jistém smyslu také stín. Zrcadlo samo o sobě je opředeno mýty. Říká se, že kdo pohlédne do zrcadla, dozví se něco, co mělo zůstat skryto. Tento motiv použila i současná autorka J. K. Rowling v jednom z dílů velmi oblíbené řady knih o Harry Potterovi. Malému kouzelníkovi se v zrcadle ukazují jeho skryté touhy a přání. Harrymu Potterovi se v zrcadle zjeví rodiče, které ztratil v raném dětství. Ne každému se však mohou jeho skrytá přání líbit a někdo z nich může mít i strach. Ten, kdo je krásný a pohlédne do zrcadla, stane se pro svou objevenou krásu domýšlivý, marnivý a pyšný. To je také námětem známé antické báje. Mýtický Narcis byl samotářský, vyhýbal se společnosti. Jednoho dne odmítl nymfu Écho a tím se znelíbil všem nymfám. Potrestali ho tím, že se zamiloval do vlastního obrazu, který viděl na hladině jezera. Nakláněl se nad vodní hladinu tak dlouho, až do jezera spadl a utonul. Když se to dozvěděly nymfy, vydaly se Narcise hledat, aby ho slavnostně pohřbily, ale jeho tělo nenašly. Proměnilo se v květinu, která dodnes nese jeho jméno. Narcisův příběh zpracoval Ovidius ve svých *Metamorfózách*. Z českých autorů se tohoto tématu ujal Jiří Karásek ze Lvovic v básni *Narkissos*.

Vlastní obraz v zrcadle – nebo na obraze – je pro člověka děsivý v tom, že nejvíce ze všech dvojnických typů ohrožuje identitu a individualitu. Zrcadlo nabízí neobvyklý úhel pohledu, kdy „ten druhý“ dělá totéž co já. Obraz, respektive fotografie nahání některým národům strach dodnes. Věří, že pokud by je někdo vyfotografoval, část jejich duše přejde do obrazu – fotky. Motiv obrazu v novele *Oválný portrét* použil Edgar Allan Poe, nebo Oscar Wilde v *Obrazu Doriana Graye*. Mladý Dorian přenesl vlastní stárnutí na portrét. On se během let vůbec nemění, jako by za několik let nezestárnul ani o hodinu. Na tváři

portrétu se však zrcadlí všechny prohřešky. Portrét se tak stává svědomím a Dorian se ho snaží zbavit.

Podobně jako v zrcadle vidíme vlastní obraz i ve vlastním stínu a také ten je opředen mnoha mýty a pověrami. Některé primitivní kmeny věří, že stín je obalem duše a pokud by například krokodýl stáhl do řeky stín, stáhne s ním i celé tělo. Motiv stínu ve světové literatuře zpracoval Adalbert von Chamisso. Hrdina knihy *Podivuhodný příběh Petra Schlemihela* (1908) svůj stín ztratil neuváženým rozhodnutím. Tento námět zajistil autorovi velkou popularitu. Pokud se zamyslíme nad stínem obecně, zjistíme, že je to vlastně přirozená a obyčejná věc, kterou má každý člověk, zvíře i věc. Jsou však různé způsoby výkladu motivu stínu. Stín může být jako reputace, proto je Petr Schlemihl diskvalifikován ze společnosti, jakmile o svůj stín přijde. Považoval totiž stín za něco naprosto nedůležitého, proto se ho snadno vzdal. Vzápětí toho lituje: „*Sotva jsem se ocitl sám v drkotající drožce, hořce jsem se rozvzlykal. Už se asi ve mně rozmáhalo tušení, že oč převažuje na světě zlato zásluhy i ctnosti, o to je více ceněn stín než zlato. A jako jsem dříve obětoval bohatství svému svědomí, vyměnil jsem nyní stín za mrzký kov. Co mne čeká, co mne může čekat na zemi?*“ (von CHAMISSO, 1981) Ostatní však nechtějí mít s člověkem beze stínu nic společného, protože je to něco divného, dokonce podezřelého. Stín může být také vykládán jako protiklad k duši. Je bezvýznamný, ale viditelný, zatímco duše je velmi důležitá a neviditelná. Odtud se pak bere Chamissoův motiv smlouvy s ďáblem. Petr Schlemihl zaprodá svůj stín za bohatství, které mu v té chvíli připadá mnohem důležitější. Když chce dostat svůj stín zpět, ďábel v podobě muže v šedém kabátě mu nabízí další smlouvu: „*Tímto svým podpisem odkazuji majetníku smlouvy svou duši, jakmile se přirozenou cestou oddělí od těla.*“ (von

CHAMISSO, 1981) Připomíná to faustovský příběh, pouze s tím rozdílem, že Chamissův ďábel není černo-červený jako Mefistofelés a že Petr Schlemihl nechce mít nadpřirozené schopnosti, chce se pouze zařadit do vyšší společenské vrstvy. Smlouva s ďáblem je pro něho tedy spíše omyl, než uvědomělý čin. Muž bez stínu však není Chamissovým objevem, toto téma je zpracováváno odedávna, už v mytologických příbězích nebo lidových hrách.

Jiný typ dvojníka bych mohla pojmenovat **alter ego**, nebo také **rozpolcená osobnost**. Alter ego je pojem psychologický a označuje fiktivní osobu, psychologicky totožnou s autorem fikce. Byl vytvořen na počátku 19. století, když lidé objevili schizofrenii. *„Termín je většinou používán v literatuře, kde popisuje tu postavu nebo postavy literárního díla, s kterou se autor zcela ztotožňuje v názorech a psychologii, může jít ale i o postavu neliterární, tj. kterou si autor fikce pouze představuje.“* (http://cs.wikipedia.org/wiki/Alter_ego) Opět zde hrozí ztráta identity, ale na rozdíl od typu blížence nebezpečí nehrozí zvenčí, od někoho jiného, ale zevnitř. Hrdinově příběhů jsou tedy jedinečné osobnosti, které svého dvojníka skrývají uvnitř sebe. Otokar Fischer vysvětluje oblibu tohoto motivu takto: *„dualismus duše a těla, touhy a skutečnosti, snu a života i každého citu tvoří jeden z podstatných znaků romantiky, protilehlý oné druhé základní tendenci vedoucí ke spojování a splývavosti.“* (FISCHER, 1929) Rozervanost je typická pro období romantismu, většinou však u romantických autorů nedojde až k úplnému rozpolcení osobnosti. Výjimkou je básník Giraudoux, který v básni Siegfried zpracovává téma ztráty paměti. Hrdina po zranění ve válce střídavě ztrácí paměť, jeho rozpolcenost způsobuje zejména střet dvou rozdílných kultur, německé a francouzské. Tématu ztráty identity se věnuje další z básníků,

Pirandello v Jindřichu IV. Zřejmě nejznámější rozpolcenou osobností ve světové literatuře je doktor Jekyll z příběhu Roberta Louise Stevensona *Dr. Jekyll a pan Hyde* (1886). Doktor Jekyll je vážený a uznávaný člověk, jeho přátelé však řeší několik podivných událostí, které má na svědomí pan Hyde, jenž je s doktorem Jekylllem záhadně spjat. Na konci příběhu se čtenář dovídá rozuzlení záhad přímo z úst Henryho Jekylla. Pan Hyde je vyústěním jeho celoživotní rozpolcenosti. Na jedné straně vážený člověk, na druhé straně hýřil a bouřlivák. Všechny vlastnosti, které považoval Henry Jekyll za negativní, ztělesňuje pan Hyde. Pan Jekyll popisuje zrod Edwarda Hyda takto: „*Špatná stránka mé bytosti, na kterou jsem nyní přenesl svou životní sílu, byla méně robustní a také méně vyvinutá než stránka dobrá. Také přicházela v mém dosavadním životě, jenž konečně sestával z devíti desetin z píle, spravedlivosti a sebepřekonání, mnohem méně často ke slovu a byla méně vyčerpaná. Proto se podle mého názoru stalo, že Edward Hyde byl mnohem menší, hubenější a mladší než Henry Jekyll. ... A přesto jsem nepociťoval, když jsem tuto bytost uviděl v zrcadle, žádný odpor, ale spíše radost, že ji tu mohu přivítat – také to jsem byl já.*“ (STEVENSON, 1999) Nakonec bohužel nabyl vrchu Hyde nad Jekylllem a ten musel zvolit vlastní smrt, aby ušetřil své okolí od svého ztělesněného negativního já.

Motiv zdvojené osobnosti v české literatuře

Česká literatura čerpá z námětů literatury světové. Nenajdeme zde však tolik typů dvojníků, jako v dílech světových autorů. Převažujícím typem je dvojník – **blíženec**. Už v roce 1825 napsal Václav Kliment Klicpera dramatickou báseň *Dvojčata*. V období

romantismu se tématem zabývá Karel Hynek Mácha v historické povídce *Křivoklad* (1834). Postava krále Václava IV. a jeho kata jsou v mnoha ohledech stejné, ale zároveň protichůdné. „*Tak všecka jednání, všecky vlastnosti obou sobě se podobaly, ano celá povaha jako krále, tak i kata sobě rovná a stejná se býti zdála a přece jak původem svým, tak též i sama v sobě daleko povaha králova byla rozdílná od povahy kata jeho.*” (Mácha, 1973) Společný je královský původ, kat je totiž královým levobočkem. Ostatní, včetně popisu vzezření, je potom v protikladu. Král je vykreslen v zářivých barvách, dominuje zlatá, bílá a červená. Kat je naopak charakterizován černou barvou. „*Ano, ten bílý, praví Stivín, „to byl král.” – „A ten černý, to byl kat jeho!” odpovídal Duchoň.*” (Mácha, 1973) Také charakter obou osobností je v protikladu. Král je hrdý, má vysoké postavení, je naučený určitému chování, které králi přísluší. Naopak kat je na okraji společnosti a jeho pozice není jednoduchá. Ví, že je potomkem krále, ale zastává nejméně uznávané povolání. Je vydědencem, jakoby na opačném konci společenského žebříčku, než je král.

Julius Zeyer čerpal ze severské mytologie, když v roce 1880 napsal *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Amis a Amil jsou nejlepší přátelé, kteří jsou vzhledově k nerozeznání. Na svou podobu také vsadí, když chce Amil získat královu dceru. Amisova žena – čarodějka však lest prohlédne a Amise potrestá tím, že ho začaruje do starého a nemocného ubožáka. Amil se o osudu přítele dozví a rozhodne se ho ze zakletí vysvobodit. K proměně přítele je však nucen zabít vlastní děti a z jejich krve udělat pro Amise koupel. Musí tedy zvolit mezi vlastními dětmi a nejlepším přítelem. Jeho oddanost k příteli nakonec zvítězí, Amil děti zabije, ale díky jeho dobrotě a pomoci mnoha chudým a nemocným jsou děti oživeny a kletba zlomena.

Podobně je tomu i v románu *Uloupený život* (1935) Karla Josefa Beneše. Hlavními hrdinkami jsou sestry – dvojčata Sylva a Martina. Na první pohled není mezi oběma dívkami rozdíl. Obě jsou stejně krásné, pocházejí z dobré rodiny prezidenta Rakousko-Uherské banky. Sylva je však oproti Martině živelná, temperamentní, veselá. O nic se nestará, dostane vše, po čem touží bez větší námahy. Martina je hloubavější, melancholická a zdá se, že své sestře mnohé závidí. Na tento charakterový rozdíl má vliv výchova otce, který jako by věnoval více pozornosti prvorozené Sylvě. V úvodu se však dozvídáme, že není jisté, která ze sester se narodila dříve, protože je v porodnici zapomněli označit. To však ví pouze Martina a právě z tohoto zjištění pramení nejistota vlastní identity. Mezi sestrami je velmi silný, ale zároveň rozporuplný vztah. Dějový zvrát nastává, když dojde k nehodě, při které Sylva umírá. Díky výrazné podobě začalo okolí Martinu považovat za Sylvu. Ta se nebránila, protože měla šanci se dostat k muži, kterého milovala, ale který si vzal Sylvu. Přestože tím získává vše, po čem toužila – muže, postavení, oblibu – není šťastná. Stále touží slyšet své pravé jméno, odhalit pravou identitu.

Richard Weiner použil motiv dvojníka – blížence v povídce *Dvojníci* (1918), která je zařazena do povídkové sbírky *Lítice*. Weiner se v této povídce, stejně jako v celé sbírce inspiroval válečnými zážitky. Právě začínající válka je kulisou a zároveň významným aktérem v povídce *Dvojníci*. Dodává totiž do příběhu mezní situace života a smrti. Hlavní hrdina Spajdan se setkává s baronem Sankorym, který je mu vzhledem velmi podobný. Přes tuto podobu je však Spajdan okolím sledován jako pohledný, oproti tomu Sankory se jeví jako ošklivý. Vzhledem k charakterům obou postav si troufám říci, že se do vzhledu promítají vlastnosti. Spajdan je laskavý, dobrý, úspěšný, zatímco

Sankory zlý a odpudivý. Až později zjišťujeme, že obě postavy se prolínají. „*Já nejsem démon*“, řekl jakoby refrénem, „*jsem pouze váš rub*.“ (WEINER, 1996) Autor tvrdí, že v každém člověku je zastoupeno dobro i zlo. To dokládá také zmínka o příběhu doktora Jeckyla a pana Hyda Roberta Luise Stevenson. Jako by chtěl autor přivést čtenáře na myšlenku dobra i zla v jedné osobě odkazem na známý příběh. Dva lidé mohou tedy mít podobné charaktery, ale to, jak se nakonec projeví, závisí na předchozích zkušenostech, výchově a štěstí v životě. Spajdan měl v životě zdánlivě štěstí, zatímco Sankoryho život nebyl příliš šťastný. Jejich chování je však srovnatelné. Spajdan se nedokáže smířit s představou, že by Sankory mohl být odrazem jeho špatných vlastností. „*Oba si postupně uvědomují, že v nich samých existují protichůdné vlastnosti a že jejich setkání je osudové, neboť jejich odlišné poloviny toužily po spojení se svým protějškem. K tomuto úplnému spojení a propojení může však dojít jen smrtí jednoho z nich*.“ (MOURKOVÁ, 1996) V okamžiku, kdy Sankory umírá, však Spajdan ztrácí vlastní identitu. Přestože se Spajdanovi jeho dvojník protiví, po jeho smrti zjišťuje, že byli propojeni více, než očekával. „*Čím však jsme byli my dva? A posléze: kdo mi kdy poví, čímže jsem býval a čímže jsem?!*“ (WEINER, 1996)

Také Jaroslav Havlíček, jeden z předních představitelů české psychologické prózy 30. let, zpracovává téma dvojnictví. Obecně vykresluje Havlíček postavy v disharmonii se společností. Hrdinové jeho děl se bouří proti okolí za pomoci absurdních prostředků. To je společné mnoha dalším psychologickým autorům, jakými jsou například Ladislav Fuks, nebo Egon Hostovský. Román *Neviditelný* je jakýmsi pokusem o osobní denník, nebo lépe memoáry Petra Švajcara. Ten se prostřednictvím přítele ze studií seznámí se Soňou Hajnovou,

dcerou bohatého majitele továrny. Zasnoubí se a po svatbě bydlí v továrníkově vile. Kromě mladých manželů zde bydlí také Sonin otec, teta Karolína, komorná, zahradník a Sonin strýc Cyril. Ten se stává Soninou noční můrou. Je totiž duševně nemocný, považuje se za neviditelného a všichni v domě ho v jeho podivné hře podporují. Po svatbě má však Soňa pocit, že ji Cyril pronásleduje. Po několika setkáních se však začne o Cyrila urputně zajímat a tráví tím veškerý volný čas. Po několika týdnech se zjistí, že Soňa čeká dítě. Petr je šťastný, že bude otcem, ale Soňa tvrdí, že dítě je Cyrilovo. Cyril je odvezen do ústavu, Petr tráví veškerý čas v továrně a Soňu několik týdnů nevidí. Snaží se vyrovnat s představou, že Soňa mohla zdědit predispozice k podobné duševní chorobě, jakou trpí její strýc. Soňa tvrdí, že je Neviditelný stále v domě a těší se spolu s ní na jejich dítě. Lékař dává naději, že po narození dítěte se může vše obrátit k lepšímu a Soňa bude v pořádku. To se však nestane, když se dítě narodí, pojmenují ho Petr po otci, ale Soňa mu říká Cyril. Soňa dokonce začíná být svému dítěti nebezpečná, proto jí syna vezmou a vychovává ho komorná Katy spolu s Petrem. Po Sonině smrti žijí jako rodina, ale ve čtyřech letech postihne malého Pěťu zánět mozkových blan, který nechává trvalé následky ve formě mentální retardace. Petr zděšen představou, že bude vychovávat dítě, které nebude nikdy schopno myslet, smát se a žít normální život, ztrácí o syna zájem. Havlíček v tomto díle dokázal své mistrovství ve vykreslení psychiky postav. Petr je vypočítavý kariérista, zároveň prožívá těžké časy. Hajn je významný továrník, velmi vážený člověk, ale ve chvíli, kdy se musí k problémům postavit čelem, selhává. Nejpropracovanější postavou je pravděpodobně Soňa. Její proměna z mladé, lehce rozmazlené dívky v

duševně nemocnou osobu je pointou příběhu. Nastupuje na místo psychicky chorého strýce Cyrila, stává se z ní další Neviditelný v domě.

Postava Jana Bareše z románu *Všeobecné spiknutí* (1961) Egona Hostovského našla dvojníka ve spolužákovi z gymnázia Jiřím Beckovi. Bareš je český spisovatel, ale již několik let žije v emigraci v U.S.A. Na oslavě jeho 46. narozenin se rozehrává příběh onoho údajného spiknutí. Román *Všeobecné spiknutí* není jen psychologický román, je zde výrazný také aspekt dramatický – ve vypjatém ději a dobrodružných historkách.

Alter ego v české literatuře zastupuje Josef Douša, hlavní postava románu *Hlídač č. 47* (1925) Josefa Kopty. V závěru románu se objevuje Doušovo alter ego. V tomto případě je druhé já ztělesněním obrazu lidí z vesnice, jeho pověst a také jeho očekávání, co si o něm lidé nejspíš budou myslet. „*Oba mužové se vytratili, Douša zbyl zase sám, měl stále vedle sebe kohosi druhého, na nějž nepřestával mysliti.*“ (KOPTA, 1969) Ve chvíli, kdy Douša umírá, vede s dvojníkem dialog. Kniha se uzavírá slovy: „*Každého z nás doprovází naše druhá podoba, stvořená v tajných myšlenkách lidí, s nimiž se stýkáme a které namnoze zveme svými přáteli.*“ (KOPTA, 1969)

Hned několik typů zpracoval Jiří Karásek ze Lvovic v *Románu Manfreda Macmillena*. Zdvojení je zde několik, první dvojici tvoří vypravěč Francis a hlavní postava Manfred Macmillen. V této dvojici jde o typ **blížence**. Mezi Francisem a Manfredem je velmi silný homosexuální vztah. Blízkost je vyjádřena slovy vypravěče v závěru knihy: „*Ano, byl to někdo, kdo byl druhé mé já. Poznával jsem se co nejurčitěji.*“ (KARÁSEK ZE LVOVIC, 1993) Další dvojicí je Manfred a autor divadelních her Walter Mora. Ukazuje se, že Walter Mora je Manfredovým **alter egem**. Třetí dvojicí je Manfred a smyšlená postava

z Morovy hry Cagliostro. Stejně jako Walter Mora je Manfredovým druhým já. Cagliostro prožívá alternativní historii Manfreda Macmillena. Dělá a říká věci, které by Manfred ve svém životě neřekl. Do Cagliostrova života tedy projikuje vlastní touhy a představy.

Ivan Olbracht: Podivné přátelství herce Jesenia

Román *Podivné přátelství herce Jesenia* je Olbrachtovým stěžejním dílem. Při jeho tvorbě v letech 1915–1917 se nevěnoval téměř žádné jiné literární činnosti, kromě politické publicistiky, která byla jeho povoláním a tedy i zdrojem příjmů. I přes nesporné kvality tohoto románu mu však nebyla věnována taková pozornost, jako některým jiným – politicky zabarveným dílům.

Román vycházel zprvu na pokračování v literárním časopise *Lípa* v letech 1917 - 1919, později vyšel knižně. Dílo bylo zprvu podrobena cenzuře, protože přinášelo téměř bezprostřední informace o 1. světové válce. Mimo jiné zachycuje i první noc po vypuknutí války. Tyto pasáže obsahuje až vydání z roku 1953.

Dobová kritika považovala toto vyprávění za velmi objektivní, což lze dle mého názoru připsat Olbrachtovu novinářskému nadání. To se zde setkává s nadáním uměleckým a celému dílu dodává na kvalitě a čtivosti. Podle Ludmily Lantové byl román kritikou velmi kladně přijat. „*Přestože vznikl v době dějinné zkoušky a myšlenkové prověrky národa za první světové války a chtěl být i naléhavou odpovědí na ně, stal se snad nejliterárnějším autorovým dílem, jehož uměleckou strukturu ovlivňují složité vztahy k domácí i světové literární tradici.*“ (Olbracht 1982) Nevypovídá však pouze o událostech válečných let. Román ukazuje válku především jako filozofický problém, jako zdroj

hodnotové a myšlenkové krize. Podobně jako ostatní autoři, kteří tvořili ve stejné době, se snaží vytvořit ideál hrdiny, který je v takovéto krizové situaci aktivní, činný a jehož osobnost je humanistického zaměření.

Příběh

Jiří Jesenius je velmi vážený a uznávaný herec Národního divadla a divadelní herectví sám považuje za nejvyšší formu umění. Také proto ho vyvede z míry setkání s hercem amatérského divadelního souboru Janem Veselým, který má zcela rozdílný styl hraní. Jesenius odjel na venkov, kde je ve společnosti přátel. Mezi nimi je i Klára Brožková, do které je Jesenius zamilovaný. Klára je však velmi ambiciózní, chce se prosadit jako divadelní herečka, a tomuto cíli je rozhodnuta obětovat vše, tedy i lásku k Jeseniovi.

Jesenius nabídne Veselému šanci dostat se do Národního divadla. Pro jakéhokoli jiného herce by to byla vysněná příležitost, kterou však Veselý odmítne. Později se rozhodne s Jeseniem sejít a toto setkání je pro ně osudové. Od té chvíle se z nich stanou přátelé, kteří budí dojem, jako by se znali odjakživa. Tráví spolu večery po představeních a velmi si rozumí. Je tomu přesto, nebo možná právě proto, že jejich povahy jsou diametrálně odlišné. Avšak i po dlouhé době Jesenius cítí, že mu o sobě Veselý neřekl zdaleka všechno. Jeho minulost je stále obestřena tajemstvím, které se podkrývá až jednoho večera, když se Veselý přizná k vraždě. *„Salerno!“ pravil s opilou lhostejností. „Také znám tu zemi, kde zrálo. Zabil jsem tam kdysi ženu.“ Jesenius se snažil s úsměvem pochopit, jaký že je to slovní obrat. „Jak to: Zabil?“ zeptal se. „Jak to? Nu, zabil. Doslova.“ „Nemluv nesmysly!“ „Konečně... což*

vím? Vím jen, že jsem jí byl v poledne naproti na nádraží, že jsem s ní večer tančil, a druhého dne že tu nebyla... a že jsem ráno měl ruce a šaty krvavé... Byl jsem tenkrát opilý, jako dnes, a bylo to totéž víno... Poznávám je... Řekli mi, že jsem jí vrazil křivák do srdce a že jsme ji pak hodili do Volturna.“ (Olbracht 1957)

Jesenius byl zděšen, ale neodsoudil přítele, jak by se dalo očekávat. Naopak si vážil důvěry, kterou k němu Jan choval. Přátelství herců od tohoto večera ještě zesílilo. Jesenius o této události neustále přemýšlel, naopak Veselý netrpěl výčitkami svědomí, nelitoval, ani o té události nepřemýšlel, „*ale přec nebylo ani minuty, kdy by necítil, že jest. Ne, že se stala, že jest. [...] Mrtvá si však vzpomínky na sebe vynucovala. Činila to velmi rafinovaně. Byla zlá a mstivá. Veselému přímo nikdy neublížila, ale mstila se na těch, které miloval. Některým více, některým méně, podle stupně jeho lásky.*“ Tomuto zlu přisuzoval vše, co mu v životě nevyšlo. Podle jména zavražděné mu říkal Gabriela.

Ani Jesenius však nebyl k Veselému úplně upřímný. Nikdy se mu nevyznal z lásky ke Kláře Brožkové. Jednou snad naznačil, že je zamilován, ale nikdy neřekl jméno dotyčné dívky. Ta mezi tím prožila s Veselým románek, o němž se Jesenius dozvídá. Velmi ho to zranilo. Byla to událost, která navždy změnila jejich přátelství. „*Přáteli zůstali. Jejich vztah byl zraněn, věděli to, třeba o tom nikdy nepromluvili, ale přec cítili, že jejich přátelství je tak silné, že se krvavá rána ještě může zajizvit.*“ (OLBRACHT, 1953) Klára po tom všem odjíždí do ciziny a Jesenius se o ní dozvídá pouze ze zpráv, které má od rodiny advokáta Šupicha.

Mezitím vypukla první světová válka, která oba přátele rozdělí. Zatímco Jesenius zůstává u divadla, Veselý jde bojovat. Také v tomto

se zrcadlí povahy obou hrdinů – pasivita Jesenia a aktivita Veselého. Veselý odchází kamsi na frontu a Jesenius si uvědomuje, že už ho nemusí nikdy vidět. Podobně je tomu s Klárou. Jesenius se najednou ocitá úplně sám. *„Samota, kterou míval rád, na sebe vzala skleslý postoj osamělosti a obklopila ho prázdnotou, kterou nedovedla vyplnit ani práce.“* (OLBRACHT, 1953) Navíc zůstal sám v období plném nejistoty a strachu o vlastní život i o životy blízkých. Uvědomuje si vlastní místo ve světě, válka ho nutí přehodnotit to, co je důležité. Autorovi zřejmě šlo především o symbolické znázornění, že lidé nestojí sami o sobě a pro sebe, že ve svých vztazích spolupracuje každý člověk na vývoji druhého a je zodpovědný za jeho život.“ (NOSEK, 1960) Také si uvědomuje, že žije v době, kdy umírají stovky lidí a život jednotlivce tedy ztrácí jakoukoli hodnotu. *„Ať jdou k ďasů se svým uměním! Směšné i k pláči zároveň. [...] Poslední mezi uměním, hlásná trouba nejnemožnějších myšlenek a směrů, herectví s jeho malovanými cetkami, provazišti a šminkou, s jeho hrubým, toporným, hluchým slovem, které se snažilo ubohými prostředky vyjadřovat člověka?!“* (NOSEK, 1960) Jesenius se sám sebe ptá: *„Co záleží na bolesti dvou srdcí, kdy miliony jiných krvácejí všude, kamkoli se tvář obrátíš; co sejde na osudu dvou lidí, kdy se osudy pokolení zhustily v napětí dnů?“* (OLBRACHT, 1953)

Jesenius žije v beznaději a s pocitem, že ho zradili všichni, kterým věřil. Rozhodne se spáchat sebevraždu. Když se však k tomuto činu odhodlá, zastaví jeho ruku vzpomínka na Veselého. Vzápětí se dozvídáme, že ve stejné chvíli Veselý na frontě umírá. Jejich osudy se tedy opět setkaly.

Po této příhodě se vrací Klára. Zazvoní u Jeseniovy dveří s Janovým dítětem. Jesenius Kláru přijímá, odpouští jí románek

s Veselým a je konečně šťastný. Jeho herecká kariéra je opět na vzestupu. Po smrti Jana Veselého jako by se část z jeho osobnosti přenesla do Jesenia a stal se z nich jeden člověk. Olbracht tím nejen zajímavě ukončil děj příběhu, který čtenáři předkládá, ale také vyjádřil svůj ideál člověka. „Obraz touhy po novém ideálním člověku řešil Olbrachtův román nadpřirozeným rozuzlením poměru obou dvojníků. Vznik nové osobnosti Jeseniovy líčí Olbracht jako převtělení kladných vlastností z individualistického odbojníka.“ (NOSEK, 1960)

Motiv dvojníka

Ivan Olbracht navazuje na tradici, která se v literatuře ukazuje už od doby antiky, nejvíce se projevila v období romantismu a velmi významně ovlivnila později tvorbu existenciální. Toto téma dává autorovi možnost ztělesnit rozpolcenost postav v kritické situaci, a to prostřednictvím postavy jiné. *„Herec Jesenius obohacuje své intelektuální založení o impulsivnost, bohatou fantazii a bezprostřednost – vlohy, jimiž oplývá jeho lidský a umělecký protichůdce. Tímto spojením se Olbrachtův román hlásil k starému romantickému motivu lidského dualismu. Zpracovával téma obecně lidské touhy po překonání rozporů, které v sobě člověk prožívá; tyto rozpory se znázorňovaly rozestoupením bytosti hrdinovy ve dvě komplementární postavy.“* (NOSEK, 1960) Zároveň tím lze dosáhnout poutavosti děje, protože s dvojnictvím je spojeno cosi fantaskního a neskutečného.

Oproti jeho předchůdcům zde však najdeme podstatný rozdíl. Olbracht „zbavuje dvojnické téma psychopatologické náplně, která se v něm udržovala z německé romantiky. Tajuplné svazky přátelství dvou

lidí, kteří nakonec splynou v jednu vyšší bytost, jsou zde dobovou pomůckou, z níž vyrostla Olbrachtova manifestace lidské družnosti a převahy života nad uměním.“ (NOSEK, 1960)

Dvojníkem v podání Olbrachtově je charakterový protiklad hlavního hrdiny Jiřího Jesenia, rovněž herec, Jan Veselý. „Z motivického bohatství látky konkretizuje Olbracht především představu komplementárnosti antagonistických lidských typů.“ (OLBRACHT, 1953) Jan Veselý je tedy přesným opakem Jesenia. Jesenius je jako herec velmi svědomitý, pečlivě studuje všechny možné způsoby hraní, považuje divadlo za nejvyšší formu umění. Oproti tomu Jan Veselý improvizuje, neuznává žádná pravidla. Nemá žádnou teoretickou přípravu a ani o ni nestojí. Jako by se svým způsobem hraní hereckému povolání vysmíval. „Zatímco Jiří Jesenius pracně sbíral a svědomitě zpracovával svůj materiál, bloudil Jan Veselý v šatech tuláka Evropou a Amerikou, neseje ani nežna.“ (OLBRACHT, 1953) Toho si všimne Jiří Jesenius okamžitě, když vidí Veselého hrát a velmi ho to rozčiluje. Je zde však také cosi, co ho na tomto člověku přitahuje. Je to zřejmě právě způsob, jakým Veselý hraje své role. Ve chvílích, kdy je na jevišti, ostatní jako by neexistovali, každý sleduje pouze jeho. Postavy jsou hrány s jistou ironií, neztrácejí však na své působivosti a autenticitě, ba právě naopak. Jesenius po takovémto úspěchu touží, chce hrát se stejnou lehkostí jako Veselý, přestože ví, že je zcela jiným typem herce.² Na začátku jejich přátelství stojí pouze tento rys jako něco, co je rozděluje a zároveň přitahuje. Později zjišťujeme, že nejen charakteristiky jejich hereckých stylů, ale i obecně lidské charakteristiky jsou zcela odlišné, ale vzájemně se doplňující.

² Zde se projevuje Olbrachtova znalost divadelního prostředí a herecké profese.

Postupem času se mezi nimi rozvine přátelství, „v němž hledají chybějící složky své osobnosti.“ (OLBRACHT, 1953)

Veselý a Jesenius jsou naprosto rozdílní, co se týče povah i životního stylu. Jiří je klidný a vyrovnaný člověk, okolím vážený pro svou spolehlivost a velmi oblíbený. Divadlu podřídil celý svůj život, dbal na správnou životosprávu, neholdoval nočním pitkám ani ženám. Veselý žil každým okamžikem, nezajímal se o pověst, kariéru nebo budoucnost. Z jeho minulosti, kdy se toulal po Americe, mu zbylo několik zvyků, jako nespolehlivost, pijáctví a nezodpovědnost, které byly pro Jesenia nepřijatelné, přesto mu velmi snadno jeho prohřešky odpouštěl. Zdálo se, že mu všichni v jeho okolí leží u nohou. Nikdo však Jana doopravdy neznal. Až po dlouhém čase se se střípky z vlastní minulosti svěřil Jeseniovi.

Jejich přátelství se stalo velmi silným, lze říci až osudovým. Oba hrdinové spolu trávili večery po představeních, vedli spolu dlouhé rozhovory, zejména o Veselého nočních pitkách. Jesenius se mu každou chvíli snažil promlouvat do duše, avšak bezvýsledně. Lidé však měli jejich přátelství za přinejmenším zvláštní, někteří dokonce podezírali herce z homosexuality. Objevovaly se stále častější narážky na to, že Jesenia nezajímají herečky, ani jiné ženy, nebo srovnání s Oscarem Wildem, o kterém bylo všeobecně známo, že byl homosexuál. Konečně si těchto poznámek všiml i Jiří Jesenius a zděšen tímto zjištěním se svěřil Veselému, který však o tom dávno věděl a jen se smál. „Ale nedali se zastrašit klevetami. Trávivali spolu nadále dny a večery.“ (OLBRACHT, 1953)

Sami hlavní hrdinové cítí, že je mezi nimi zvláštní pouto, které není ve vztazích mezi lidmi zcela obvyklé. Jan Veselý píše příteli dopis ze Švýcarska a v něm stojí doslova: „*Teprve teď vidím určitě – a*

vyličím Ti jednou alpské zelené údolí, kde se mi to poznání poprvé zjevilo – že my dva jsme vlastně jediným člověkem. Nikdy dvě lidské dlaně nezapadaly do sebe tak přesně jako naše, nikdy se dvě dvojice očí nedoplňovaly tak krásně, nikdy dva úsměvy, Tvůj moudrý a ke všemu shovívavý s mým vášnivým (v „dobrém“ i „zlém“ smyslu slova) netvořily jediný tak čistě lidský. Nerad bych, abys někdy pociťoval s tak ostrou bolestí jako já nyní, že jsme navždy patřili k sobě a nikdy se neměli rozejít“ (OLBRACHT, 1953) To se nemění ani v době, kdy se Jesenius a Veselý nevidají, každý je v jiné zemi a kolem nich zuří válka.

Osudy obou hrdinů se opět spojí v magickém okamžiku. Jesenius má v úmyslu spáchat sebevraždu, ale v tom spadnou ze zdi hodiny. Jeho záměr je tak zmařen a on to považuje za znamení. Jak se později dozví, hodiny spadly přesně v okamžiku smrti jeho nejlepšího přítele. Nejen že mu tím Veselý symbolicky zachránil život, ale dal mu také naději a sílu do života. Něco z Veselého jako by se v tom okamžiku přeneslo do Jesenia. Tímto se zrodil nový člověk, který je syntézou obou hrdinů.

V brzké době k Jeseniovi přišla Klára a on konečně dostal to, po čem celá léta toužil. Navíc Klára přišla s dítětem, ve kterém se potkala podoba Veselého s Jeseniovou. Jesenius měl tedy konečně vytouženou ženu a s ní dítě, které ztělesňovalo spojení obou přátel. Také v profesním životě se tato změna projevila. Jesenius odehrál představení přesně tím způsobem, jak si vždy přál hrát, způsobem, kterým jeho a vlastně celé publikum okouznil Veselý. Toho si všiml i divadelní kritik, když ve své kritice na představení, které Jesenius odehrál už s vědomím přítelovy smrti, napsal: *„Teprve dnes, téměř po dvou letech, jako by byla část hystriónství pana Veselého vlezla do*

pana Jesenia a spojila se s jeho bývalým „uměním“ v jakýsi nemožný celek, stejně neumělecký a nesympatický, jako jest dnešní herectví vůbec.“ (Olbracht 1957)

Olbracht na konci příběhu stvořil postavu, která nejenže propojuje dvě diametrálně rozdílné bytosti, ale která také přesně odpovídá ideálu člověka v období války. *„V obou hlavních hrdinech zachytil dva póly téhož lidství, jejichž spojením, nebo v závěru románu přímo splynutím v novou syntézu vyslovil i své tehdejší hluboce humanistické ideály, životní krédo, víru v novou národní a individuální svobodu.“ (OLBRACHT, 1953)*

Shrnutí

Téma dvojnickví je velmi čtenářsky i autorsky vděčné, jelikož nabízí mnoho prostoru pro vytvoření napětí z dějové zápletky. Zároveň také poskytuje prostor pro filozofické úvahy o jedinečnosti člověka a o jeho místě ve světě. Olbracht se od svých předchůdců liší především v tom, že zbavuje dvojnickví patologického příznaku.

Autor zvolil herecké prostředí, což vychází z jeho vlastního zájmu o divadlo a divadelní hry. Toto prostředí však také přímo nabízí otázky po identitě člověka, samo o sobě evokuje zdvojování osobnosti. Vždyť každý herec hraje a tedy na několik hodin žije život někoho jiného. V rozhovorech Jesenia a Veselého často zaznívá otázka, do jaké míry je dobré do role vkládat svoji osobnost a zda vůbec vkládat byť nepatrnou část svého já. Jesenius hraje své role s charakteristickými rysy, které přenáší ze svého života. Proto ho fascinuje Veselý, který hraje každou roli bez sebemenší podobnosti ve výrazu. Nedává do svého hereckého umění nic ze sebe samého.

Ivan Olbracht naznačuje dvojnickost také odkazem na velmi známé dílo, kde je dvojníkovská tematika zpracována, a tím je Zeyerův *Román o věrném přátelství Amise a Amila*. Když potkávají ředitele divadla Grüna, vítá je slovy: „*Amis a Amil vždy pohromadě!*“ (OLBRACHT, 1953) Předpokládá zde však zkušeného čtenáře, aby náznak rozklíčoval. Také titul díla evokuje souvislost s knihou R.L. Stevense *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*. To rovněž odkazuje na dvojnickou tematiku, která obě díla spojuje.

Egon Hostovský: Všeobecné spiknutí

Egon Hostovský je jedním z předních českých autorů psychologické prózy 20. století. Ve 20. letech 20. století postupně slábl vliv expresionismu a do popředí se dostává právě próza akcentující psychologickou problematiku osobnosti. Tomuto proudu literární tvorby se později začalo říkat próza psychologická. Vedle Egona Hostovského zde tvoří například Jaroslav Havlíček, Jan Čep, Karel Josef Beneš a další.

Psychologická próza se pak vnitřně diferencuje. Jednu její skupinu tvoří autoři, kteří popisují psychiku postav v neobvyklé situaci, nebo individuální zvláštnosti jednotlivých hrdinů. Takovou prózou může být například *Uloupený život* Karla Josefa Beneše.

Jinou skupinou jsou autoři, mezi něž patří také Egon Hostovský, Jan Čep nebo Jaroslav Havlíček, kteří pojmají psychologizaci postav zcela jinak. „*Obraz hrdinovy psychiky se u nich stává východiskem pro označení obecnějších procesů sebeprožívání jedince v aktuálním světě.*“ (PAPOUŠEK, 2004) Jinými slovy vnitřní boj člověka symbolizuje pocit nejistoty člověka ve společnosti, život v aktuálním

kontextu. Psychologizace postav je tedy spíše nástrojem k vyjádření existenciální krize, ontologických a noetických otázek. Od 30. let se tato témata stávají ústředními tématy psychologické prózy a ve Francii také filozofického a uměleckého směru existencialismu. Ten k nám přišel až po druhé světové válce a Hostovský byl k němu řazen zpětně. Je tomu tak zvláště díky opakujícímu se tématu odcizení, osamělosti a existenciální krize v jeho dílech. „*Hostovský je spisovatel intelektuální, jeho dílo náleží k větvi moderní intelektuální prózy. Jistě ve svém životě mnohé procítil a prožil, viděl a slyšel, jeho biografie patří mezi životopisy novodobých českých spisovatelů k nejdramatičtějším.*“ (KAUTMAN, 1993) Výše zmíněná témata se objevují jak v dílech z let meziválečných a především v poválečných. Na jedno z nich se zaměřím více.

Román *Všeobecné spiknutí* vznikl v roce 1961, ale vydán byl později, česky v roce 1969 a anglicky roku 1973. Na svou dobu to bylo dílo mimořádné jak obsahem, tak formou. Přestože sám Hostovský ho považoval za vrcholné dílo své tvorby, u kritiků a recenzentů se neseťkal s kladnými reakcemi. Velké problémy provázely překlad románu do angličtiny. Hostovský nechal na radu přítele doslovně přeložit román do angličtiny s tím, že ho americký spisovatel Bernard Wolfe umělecky upraví. Tento plán však příliš nevyšel, Wolfe dostal jinou pracovní nabídku a úpravu *Všeobecného spiknutí* odbyl. Hostovský tedy musel hrubý anglický překlad upravit sám. „*Bylo toho málo, co opravit. Nevěra k originálu, neúcta k mému stylu, odmrštění všeho lyrismu v mých scénách, vulgarismy, jakých jsem nepoužíval, hantýrka, v jaké moji hlavní hrdinové nemluvili – to vše bylo do anglického překladu, abych tak řekl, zabetonováno, takže se s tím nedalo moc dělat.*“ (HOSTOVSKÝ, 1996) Navzdory tomu překlad

románu vyšel, Wolfova angličtina byla však kritizována všemi předními autory té doby. Román tedy vyšel bez podpory jakékoli literární autority i bez zájmu předních časopisů a stal se tak Hostovského nejneúspěšnějším dílem.

Motiv dvojníka v Hostovského díle

V dílech Egona Hostovského se velmi často objevuje pocit odcizení, vykořenění a ztráta identity člověka, tedy ona témata, která jsou typická pro psychologickou prózu a později pro výše zmiňovaný existencialismus. Motiv dvojníka je prvním stupněm tzv. existenciálního setkání s nicotou. „*Dvojník implikuje setkání se sebou samým. Svět je vyprázdněný a vědomí subjektu vytváří alternativu k vlastní samotě. Postava dvojníka jistým způsobem značí jakousi hrdinovu obranu před přiznáním nicoty.*“ (PAPOUŠEK, 2004) Postavy v Hostovského poválečných románech mají společný pocit nebezpečí ztráty identity, proto hledají autentické momenty vlastní existence a vlastně sami sebe. Až v posledních dílech (*Dobročinný večírek* a *Všeobecné spiknutí*) má toto hledání zásadní charakter pro hrdinovu sebeidentifikaci. Základním tématem, které je rovněž společné většině Hostovského děl, je pocit nejistoty, který člověk zažívá ve společnosti, která je k němu nepřátelská. „*Jedinec je v tomto zápase zaskakován a ohrožován také sám sebou, svými pochybami, nejistotami a nemocemi (mnohdy nemocemi velmi neurčitého a záhadného původu).*“ (VŠETIČKA, 1994) Motiv dvojníka se objevuje v několika autorových dílech.

Často se hovoří o vlivu Dostojevského na Hostovského tvorbu. Sám autor toto spíše odmítá: „Hledání je spor, který vede člověk v sobě

samém, pře se sám se sebou. Když však spisovatel takový spor vynese na světlo boží a popíše ve svém díle, hned dostane od kritika punc, že je nadobro pod vlivem dvojníkovství Dostojevského a že jeho hlavní problematikou je rozštěpení osobnosti.“ (HOSTOVSKÝ, 1996) Tím se nedistancuje od tématu rozdvojení osobnosti, spíše naznačuje, že podobně jako Dostojevský našel společný rys osobnosti některých lidí při hledání sebe sama a hodnot ve světě. *„Prosím vás, přátelé, analyzovali jste někdy, jak vlastně všichni uvažujeme? Jak se každé přemýšlení v nás manifestuje? Jakou má podobu? Inu, je to přece vždy dialog, nebo dokonce diskuse víc než dvou hlasů, třeba tří nebo pěti. A každý ten hlas je náš a hovoří za jednu za našich niterných podob.* (HOSTOVSKÝ, 1996)“ Toto rozštěpení osobnosti však nelze být považováno za patologickou schizofrenii, přestože se tato nemoc může později projevit jako důsledek podobných situací. U obou zmiňovaných autorů bývá nejčastěji dvojníkem skutečná osoba v ději, tedy blíženec. Dvojník karikuje, doplňuje, popisuje nebo hyperbolizuje povrchové rysy hlavního hrdiny. Postavy v Hostovského díle nejsou jednoznačně špatné, nebo dobré. Autor vykresluje postavy, u nichž se dobro a zlo překrývají, mění z jednoho z pólů na druhý. Často se dobro stává zárodkem zla a naopak, zlo se ukáže být k něčemu dobré. Podle F. Kaufmana to může být inspirováno Stevensonovým doktorem Jekylllem a panem Hydem. (KAUTMAN, 1993)

Rozdvojení osobnosti se u Hostovského poprvé objevuje v románu *Ztracený stín* z roku 1931. Hlavní hrdina románu Josef Bašek si uvědomí svou nově nabytou moc a dostává se tak do zcela nové životní situace. Dříve byl pouze řadovým zaměstnancem firmy Globus. Najednou se dostává do opačné společenské role. *„Od této chvíle jsem rozdvojen, nikdy nedokáže sevřít v obou pěstech osudy lidí, protože*

jenom jedna část mého já dokáže se chopit moci! V nově zrozeném Josefu Baškovi bude totiž věčně žít jeho dvojník z minulosti – ten ponižený, urážený a nesmělý tvor...!“ (Hostovský, 2001) V Josefu Baškovi se setkává jak dobro, tak zlo. Toto rozštěpení osobnosti připomíná již zmiňovaného Stevensonova doktora Jekylla a pana Hyda. V jedné osobě se střídají dvě povahy, dva charaktery a jde pouze o to, jaký charakter právě převažuje. Další motiv dvojníka najdeme v *Případu profesora Körnera* vydaném v roce 1932. Hlavní hrdina se dozvídá o nevěře své manželky a v té chvíli se v něm změní pohled na sebe i okolí. Körner si vytváří vlastní nereálný svět, ve kterém žije paralelně s realitou. Zdvojení se zde projevuje formou vnitřního hlasu. Jiný hrdina Kamil Simon v románu *Žhář z roku 1935* slevuje z představ o sobě a o své budoucnosti, čímž se v podstatě stává někým jiným. Staré představy se však Kamilovi stále vracejí, touží po jejich naplnění. Tato touha dojde dokonce tak daleko, že Kamil začne napodobovat žháře, který zapaluje domy v okolí. Píše vzkazy jménem žháře, ale sám nedokáže cokoli zapálit. Jiný typ zdvojení osoby je v románu *Dům bez pána (1937)*, kde je dvojník uměle vytvořený sourozenci Adlerovými, kteří svými vzpomínkami na otce formují jeho dvojníka: „*problesklo mi hlavou, že vedle našeho otce žil mezi námi skrytě ještě kdosi druhý, koho jsme neznali po tváři a po hlase, kdo však byl pravým pánem domu a spolustrůjcem našeho údělu. Tento jiný otec odtud neodešel.*“ (HOSTOVSKÝ, 1994) Všechny postavy cosi předstírají, přičemž je toto hraní role uvědomělé. Z toho pak pramení jejich pochybnosti nejen o sobě samých, ale i o ostatních.

V románu *Sedmkrát v hlavní úloze* najdeme zdvojení hned několik. Zásadní význam má dvojice Josef Kavalský a Jaroslav Ondřej. Tito dva „blíženci“ jsou si podobní nejen fyzicky, ale také

charakterově, přičemž Jaroslav Ondřej je ztělesněním spíše kladných vlastností. U obou je také podobnost ve vztazích s ostatními. Jan Žáček ve stati *Problém dvojníka v próze Egona Hostovského Sedmkrát v hlavní úloze* spatřuje v obou těchto postavách, které jsou samy sobě alter egem také alter ego samotného Hostovského. Například fakt, že Kavalský (jehož jméno ne náhodou zní podobně jako jméno Hostovský) v emigraci umírá. „*Možno tomu rozumět tak, že Egon Hostovský se v emigraci definitivně rozhodl pro sebe jako pro Ondřeje a zbavil se toho temného v sobě? A že už nikdy nepsal jako Kavalský? (Ona charakteristika Kavalského z první části knihy je podobiznou literáta Hostovského, podobného bychom v české literatuře třicátých let totiž nenalezli.)*“ (ŽÁČEK, 1994) Kavalský si však vytváří jakousi síť dvojníků, je v podstatě dvojníkem všech šesti přátel, kteří se v příběhu objevují.

Příběh

Hlavním hrdinou románu *Všeobecné spiknutí* je Jan Bareš, český spisovatel žijící ve Spojených státech amerických, konkrétně v New Yorku. Toto je u Hostovského velmi častá situace. Většina postav jeho románů jsou povoláním lékaři nebo spisovatelé žijící mimo svou rodnou zemi. Zde se patrně projevuje vliv životních událostí autora. Promítá sem pocit odcizení a vykořeněnosti, který sám při svých emigracích prožíval.

Ústřední příběh se odehrává v Barešově newyorském bytě při oslavě jeho šestačtyřicátých narozenin. Při té příležitosti má čtenář možnost poznat, jakými lidmi je Bareš obklopen, kdo jsou jeho známí a přátelé. Čtenář při popisu Barešových přátel získává pocit, že u většiny

z nich Bareš sám neví, proč ho mají rádi. Barešovi nejbližší je zřejmě Milada, Barešova bývalá milenka. Miladu charakterizuje její přehnaná starostlivost, která okolí spíše svazuje, než mu pomáhá. Jejich vztah se vyvinul v jakýsi podivný druh přátelství, v němž se ani jeden necítí dobře – „*pro mne trochu těsné a pro Miladu smutně bezcílné.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Milada si v tomto vztahu realizuje především potřebu být někomu užitečná, být potřebná a důležitá. Bareš to ví a přistupuje na Miladinu hru spíše z pocitu viny, než z pohodlnosti. Později o jejich vztahu říká: „*Tak rád bych miloval Miladu, jako ona miluje mne, ale nedokáže to.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Dalším z hostů je advokát Karel Horn, podle Bareše velmi vzdělaný a inteligentní člověk. Mezi ním a Barešem je rovněž velmi zvláštní vztah. Bareš se brání jakémukoli bližšímu přátelství, přesto musí uznat, že má tohoto člověka rád a jejich přátelství jako by bylo pro něj záhadou. Další výraznou osobností na oslavě je Robert Hacken. Dozvídáme se o něm, že je notorický lhář a podvodník, u něhož není nikdy zcela jasné, zda si historku, kterou vypráví, vymyslel, nebo skutečně prožil. S Barešem se seznámil v pro něho typické situaci. Hacken pomocí podvodu, vyhrává zpět Barešovy peníze, které prohrál v kartách. Mezi hosty je nakladatel Fred Jackson, člověk, který založil nakladatelství, aby mohl vydávat vlastní knihy. Posléze začal vášnivě vyhledávat nové talenty. Žádnou svou knihu nikdy nevydal. V neposlední řadě je zde také doktor Harry Stevens. Bareš se s ním seznámil za velmi netradičních okolností. Když byl u holiče, došlo k přestřelce, při níž zemřel člověk. „*Seznámili jsme se mimo jeho ordinaci za okolností poněkud neobvyklých, a co nás ihned k sobě připoutalo, bylo zjištění, že jsme oba jiní než všichni ti lidé, kteří okamžitě vyprázdnili prostor našeho seznámení.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) To, že oba zůstali na místě, kde došlo k vraždě,

i když každý zřejmě z jiných důvodů, je spojilo. Sám Bareš se o Stevensovi vyjadřuje jako o příteli: „*Od té doby jsou z nás přátelé.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969)

Kromě těchto známých a přátel se zde však objevuje ještě další dvojice, kterou Bareš nezná. Svůdná žena, která s ním na dálku flirtuje a neznámý holohlavý muž, který je mu od první chvíle nesympatický. Později se neznámý muž představuje jako Jiří Beck, ústřední postava z Barešovy minulosti. Beck se představí, několik okamžiků hovoří s Barešem a před odchodem mu napíše svou adresu. V průběhu příběhu čtenář zjistí, že onen pro Bareše neznámý pár je právě doktor Stevens a jeho žena. Beck je několik let po smrti a není tedy možné, že by byl na oslavě. Ve chvíli, kdy v neznámém muži poznává Jiřího Becka, pojme podezření, že se proti němu všichni hosté jeho oslavy spikli. „*Spiknutí spočívá v tiché dohodě všech se všemi na manipulaci významů, které skutečnost nabízí, tedy na jakési obecné dezinterpretaci světa.*“ (PAPOUŠEK, 1996) Jako kdyby bylo celé narozeninové setkání jen jakousi hrou jeho přátel. Představa, že se proti němu jeho přátelé spikli, se pro Jana stala zásadní. Vše kolem něho se začíná měnit v preludy, dohady. Setkání Bareše s domnělým Beckem má za následek to, že je Bareš donucen vyprávět „klíčový příběh“, který utváří druhou dějovou linii celé knihy. Ústřední příběh pak končí nocí plnou preludů a hledání vlastní identity. V závěru románu se hrdina navrácí do reality, stává se opět vyrovnaným, ale zároveň jej neopouští nejistota a strach z možné ztráty „vydobyté“ duševní rovnováhy.

Motiv dvojníka ve Všeobecném spiknutí

Příběh Všeobecného spiknutí je postaven na pocitu odcizení hlavního hrdiny a především jeho obavy ze ztráty identity. Jan Bareš uprostřed svých přátel a společenské konverzace prožívá „rozpad vlastní jistoty o vlastní identitě a od toho okamžiku začíná odhalovat ve svém okolí signály jakéhosi všeobecného spiknutí.“ (PAPOUŠEK, 1996) To spočívá zvláště v dezinterpretaci skutečnosti, v rozporu Barešova vědomí s výpovědmi ostatních. To vede až k tomu, že si Bareš není jistý ani vlastními slovy a vjemy. Volba motivů ztráty identity, touhy po sebeuplatnění a seberealizaci je ovlivněna Hostovského znalostí díla vídeňských psychologů a především Adlerovy individuální psychologie. Pokud je člověk sám sebou nejistý, není uspokojena jeho potřeba seberealizace, vzniká často pocit méněcennosti, který může vyústit až v neurotické poruchy nebo dokonce ve ztrátu vlastní identity. To vše pak významně narušuje vztahy s okolím.

V příběhu je naznačen mnohonásobný rozpad hrdinovy osobnosti. Nejvýraznější jsou však dvě roviny, a to rovina dětství a mládí, a proti tomu přítomnost. Rovinu dětství utváří přátelství s Jiřím Beckem a Herbertem Sturmem. Bareš do ní vstupuje především pomocí paměti, přičemž se snaží utvořit komplexní obraz o svém životě. Vyprávění je klidné, plynulé a bez velkých citových zvrátů a vypjatých situací. Rovina přítomnosti je oproti vzpomínkám dramatická, plná zvrátů a nejistot. Obě tyto roviny se prostupují, a to skrze postavu Jiřího Becka. Najdeme zde však i mnohé další analogie. Lze říci, že je na nich založeno celé dílo. Jsou to jednak souvislosti s událostmi z mládí, na nichž je vybudován vztah mezi Barešovým vyprávěním a románovým

příběhem. Příkladem může být sebevražda malé dívky z rodného města. Vzpomínka na ni předznamená sebevraždu číšníka Freda. Zdá se, jako by se některé momenty v Barešově životě neustále vracely. Sám autor zmiňuje analogii minulosti s přítomností hned několikrát. „*Od roku 1938 zažil jsem tolik, že by to stačilo na tři překypující životy, a přece pro většinu toho, co mě od té doby potkalo, najdu aspoň stínovou podobu ve svých letech dětských a jinošských.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) V Hostovského dílech je velmi častým jevem oscilace mezi skutečností a fikcí. Hrdinové mají často zvýšenou citlivost k vnímání hranice skutečného a neskutečného. „*Obtížnost rozlišení opravdového, fantomatického či iluzorního řeší všichni Hostovského hrdinové. Na tomto rozlišení totiž závisí jejich identita i sama existence.*“ (PAPOUŠEK, 2004) Jan Bareš si je jistý, že viděl Jiřího Becka na své oslavě, že s ním mluvil a Beck mu dokonce napsal na papír svoji adresu. Později potkává Becka na ulici, sedí s ním u baru a myslí si, že spolu mluví. Na základě zkušeností z oslavy, kdy zjistil, že Becka nikdo nepozval a většina z přítomných nevěděla ani o jeho existenci, se snaží získat důkaz o tom, že s ním skutečně mluvil. Tuší, že také o dalším setkání s Beckem by ostatní pochybovali a nevěřili mu. Žádá od číšníka Freda potvrzení, že s Beckem v restauraci mluvil. Ten však tvrdí, že přišel sám a u baru seděl vedle muže, který tam byl dávno před ním. Bareš je však přesvědčen, že s Beckem mluvil, dokonce si od něj nechal napsat vzkaz na ubrousek.

Barešovo vyprávění je neustále zpochybňováno posluchači, proto je nucen se ptát, kým vlastně je a také kdo jsou lidé v jeho okolí. Objevuje se zde problematika hodnoty vztahů a lidských vazeb. Setkání Becka a Bareše, které jak se dozvídáme na konci knihy, je fiktivní, je signálem pro to, že jeho vztahy k dosavadním přátelům a známým jsou

deformovány, ztrácejí smysl a jsou něčím porušeny. Vztah s Miladou není plnohodnotný a jak už bylo řečeno, ani jeden se v něm necítí dobře. Z přátel, které Bareš má, zřejmě ani jednomu nevěří. Barešovy vztahy nejsou založeny na vzájemném přátelství a důvěře. Jsou poznamenané něčím špatným nebo přinejmenším podivným. To všechno si Bareš velmi dobře uvědomuje, přispívá to k jeho podezření na spiknutí proti němu. Nutí ho to klást si otázky „kdo jsem a jak jsem.“ *„Takové otázky nepředstavují pro Bareše žádné akademické hádanky, ale mučivé vědomí vlastní nepřírozené situace.“* (PAPOUŠEK, 1996)

Jiří Beck

Jiří Beck vystupuje v příběhu jako postava přítomná, přestože se v průběhu děje dozvídáme, že ve skutečnosti není možné, aby na Barešově oslavě byl. Velkou roli má však také ve vzpomínkách na Barešovo mládí a život v Náchodě. Bareš o něm mluví jako o klíčové postavě svého života. Je to někdo, kdo nadobro ovlivnil jeho život. Hostovský poukazuje na dvojnictví obou postav i tím, jaká pro ně zvolil jména, respektive že obě jména i příjmení začínají stejnými písmeny. Beck vystupuje jako dvojník hned ve dvou rolích. Tou první, kterou zastával v minulosti, je Barešovo **alter ego**. *„Beck – dvojnické alter ego – jakoby Barešovi předstíral nevyužité možnosti sebeuplatnění a sebeprosazení.“* (SKALICKÁ, 1996) Bareš byl vůdcem školy a kolektivu, dokud na školu nepřišel Jiří Beck spolu s Herbertem Sturmem. Ti velmi brzy nastoupili na jeho místo a charakterovými vlastnostmi Bareše doplňovali. Sturm po krátké době školu opouští, ale mezi Barešem a Beckem se rozvíjí zvláštní vztah. Na jedné straně

Bareš ví, že Beck má vlastnosti, které jemu chybí. Pro ně ho obdivuje, vzhlíží k němu. Na straně druhé Becka nenávidí. Vlasta Skalická hovoří o tzv. snovém a činném principu. (SKALICKÁ, 1996) Snový princip představuje Bareš, který je plný ideálů, ale není schopen jakéhokoli činu. Zdroj této slabosti je právě v dětství, kdy mu až chorobná neschopnost činu bránila v navázání vztahu k jakékoli osobě z jeho okolí. Beck naopak reprezentuje princip činný. Beck v jednom z fiktivních rozhovorů říká Barešovi: „*Oba, ač každý z jiného těsta, už v letech studentských jsme zbloudili mezi lidmi a v tom zbloudění byli jsme oba stejně nešťastní. Tobě ze samého snění ochrnuly ruce pro něco, po čem jsi vždycky toužil: pro čin. A ve mně přemíra zbrklých a krkolomných kousků poslušného revolucionáře vysušila jedinou vláhu života: snění.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Časem se mezi nimi vyvinul vztah vyděrače a vydíraného, který se přenesl do Barešova pozdějšího vztahu ke světu a svému okolí. Bareš se cítí neustále ohrožovaný a vydíraný společností, do které při emigraci přišel. Beck také velmi důmyslně znejistí Barešovu identitu tím, že vydává překlad Barešových básní za dílo německého básníka Hanse Seraba. „*Byla to má báseň o jednostranném přátelství, ale v němčině. Týž rytmus, tytéž obrazy, táž přirovnání - inu plagiát každým slovem! A tuhle báseň jsem nenapsal já, nýbrž nějaký Hans Serab v minulém století!*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Bareš až později zjišťuje, že nikdo takový ve skutečnosti neexistoval a že to celé byl pouze Beckův výmysl. Jméno Serab je navíc přesmyčkou jména Bareš. Tato situace však vedla k tomu, že Bareš začal pochybovat sám o sobě. Právě v tomto okamžiku se rozvíjí Barešova nenávist vůči Beckovi.

Druhá – přítomná dvojnícká role, je role **svědomí**. Autor vychází z toho, že každý člověk má své svědomí. Pro každého má jinou podobu,

ale u každého plní v podstatě stejnou funkci. Pro někoho je to jakýsi hlas shora, pro jiného to může být konkrétní člověk, někdo ho pocituje jako stín. Sám Beck se při jednom z domnělých rozhovorů označuje jako Barešovo svědomí: „*Můžeš zítra říci známým, že jsi měl dostaveníčko se svědomím.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Také Bareš sám ho tak vnímá. Dle mého názoru je první zmínka v této souvislosti už při vydání Barešovy knihy a následné Beckově kritice. Po mnoha letech v Náchodě Bareš odchází studovat na univerzitu do Prahy a má pocit, že může začít nový život bez Jiřího Becka a ředitele Skály. To však trvá pouze do doby, než vydá autobiografický román a Beck napíše kritiku do východočeských novin. Kritika je opět zaměřena na nepůvodnost jeho tvorby. To jen podtrhuje Barešův pocit, že je jeho sláva nezasloužená, že se dopustil nějakého podvodu a teď žije ve strachu, že na to někdo přijde. „*Bylo mi, jako bych četl, že jsem se dopustil loupeže a navíc krvesmilství, a že za to vše se beztrestně procházím po ulicích, zdraven dokonce přátelsky a uctivě sousedy, kteří pravděpodobně vědí, jaký jsem zvrhlík.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Barešovo špatné svědomí tedy nepramení z nějaké skutečné události, nebo činu, kterého si je vědom. Nevěří sám v sebe, a tedy ani ve vlastní schopnosti, které vedly k úspěchu. Bareše napadá, co když má Beck pravdu, co když odhalil jeho podvod a co když ho odhalili také ostatní? Když o něm vypráví Robertu Hackenovi, řekne doslova: „*On je mé špatné svědomí.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969) Během Barešova vyprávění o Beckovi Robert Hacken odhalí rozštěpení jeho osobnosti. Dává mu za pravdu, když Bareš tvrdí, že je Jiří Beck v New Yorku. Říká, že je velmi blízko, protože „*Jiří Beck jsi ty sám.*“ (HOSTOVSKÝ, 1969)

Zásadním projeven identity Jana Bareše je písmo, respektive podpis. Při výběru peněz v bance se mu nedaří podepsat se podle

podpisového vzoru. Později, když ho nikdo nevidí, zkouší se podepsat znovu. Tuší, že něco není v pořádku, ale před ostatními se vydává za nemocného. Je to právě rukopis, který ho usvědčí z dvojnickví s Jiřím Beckem. *„Oddálil jsem aršík papíru se svým podpisem co nejdále od očí, před nimiž se mi najednou zatmělo. A za srdce mě popadla strašlivá bolest. [...] Na aršíku, jak jsem teď viděl, bylo napsáno mé jméno. Nikoli však písmem Jana Bareše, nýbrž ošklivými, pavoučivými čmárami rukopisu Jiřího Becka.“* (HOSTOVSKÝ, 1969) Písmo je však také důkaz o tom, že Bareš nakonec najde ztracenou identitu, stane se opět vyrovnaným člověkem, když se podepíše vlastním písmem.

Dvojník se zde objevuje nejen ve dvou podobách Jiřího Becka, ale můžeme ho nalézt také například u postavy doktora Stevense, který se na oslavě stává dvojníkem Jiřího Becka. Bareš dokonce tyto dva zprvu zaměňuje. V obou případech jde o vztah nenaplněného přátelství, které se přeměnilo na nepřátelství. Obě tato potenciální přátelství jsou poznamenána tím, že nebyla z různých důvodů realizována. Je zde však také další dvojnický motiv, a tím je zrcadlení. Bareš označuje Herberta Sturma v okamžiku jeho smrti za *„poslední křivé zrcadlo, v němž jsem po zhrouceném manželství pozoroval sebe, bližní a svět.“* (HOSTOVSKÝ, 1969) Herbert Sturm byl podobně jako Jiří Beck velmi významnou osobou z Barešova mládí, která ovlivnila celý jeho život.

Shrnutí

Román Všeobecné spiknutí je dnes považován za vrcholné dílo Hostovského tvorby, přestože dobové ohlasy byly spíše záporné. Obdivuhodná je dle mého názoru zvláště propracovanost motivů, především motivu dvojnickví. Hostovský vytváří hned několik typů

dvojníků, z nichž mají zásadní význam dva, které ztělesňuje Jiří Beck. Jedním popsaným typem je alter ego Jana Bareše, které hrálo důležitou roli zvláště v minulosti, tedy v dětství a mládí obou postav. Zapříčinilo Barešovu obavu ze ztráty identity, která se přenáší i do současnosti. Druhým zásadním typem dvojnictví je svědomí, které představuje Jiří Beck v současnosti. Motiv dvojníka jako svědomí je v české i světové literatuře zpracováván velmi často, je to téma nadčasové a čtenář se může snadno identifikovat.

Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock

Román Pan Theodor Mundstock vychází poprvé roku 1963 a je autorovou velmi zdařilou knižní prvotinou. Bohumil Svozil v doslovu ke třetímu vydání o něm píše: „*Nejevilo jakékoliv tvůrčí rozpaky či literárně technické nedostatky jinak zcela běžné u prvních prací, přesvědčovalo naopak o autorově tvůrčí jistotě a jeho literární dovednosti nejrůznějšího druhu.*“ (SVOZIL, 1963) Arno Linke v Plameni zařazuje toto dílo do širšího kontextu literatury oné doby: „*Po nadvládě literatury kontur, formulek a prospektů, po inženýrské próze s určením objektivně poznávacím a odvráceným od člověka upoutávají vynořující se díla o lidech s perličkou na dně srdce.*“ (LINKE, 1964) Řadí pak Ladislava Fukse vedle dalšího velmi ceněného autora Jiřího Weila, na jehož dílo Život s hvězdou, jež se zabývá stejným tématem – životem Židů v období holocaustu, Fuks navazuje. Pan Theodor Mundstock je v podstatě variací na Život s hvězdou, nacházíme zde velmi podobné motivy a situace. Milan Jungman si v roce 1963 v Lidových novinách všímá zvláště nesmírného talentu Ladislava Fukse. Píše, že „*Pan Theodor Mundstock je knížka, která českou literaturu žánrově a stylisticky neobyčejně „zpestřuje.*“ (JUNGMAN, 1969)

Román se stal literární událostí, recenze na něj se objevuje téměř ve všech předních československých periodikách. Nutno dodat, že jsou to povětšinou recenze kladné, přijímána je jak rovina formální, tak obsahová. Milan Suchomel v Hostu do domu píše toto: „*Tato novela má dvojí záměnný rozměr, realitu a vizi. A k tomu ještě rozměr*

tajemství, který česká próza padesátých let neznala; tajemství ne jako iluzi, ale jako možnost.“ (SUCHOMEL, 1963)

Také zahraniční ohlasy na knihu na sebe nenechaly dlouho čekat, román byl během pěti let přeložen a vydán v Itálii, Francii, v obou německých republikách, v USA, Izraeli, Polsku, Maďarsku a byl přeložen i do španělštiny. (Zadní záložka knihy , 1969) *„Málokdy je prvotina nějakého autora tak rychle přeložena a zařazena do literárních dějin jako toto podobenství Ladislava Fukse.*“ (Recenze) Tento úspěch lze připsat nejen poutavému příběhu, ale také mistrně zvládnutému vypravěčskému stylu. Postavy příběhu se stávají loutkami, které jsou v moci silnějších. Jejich život končí tragicky, *„tragedie je ovšem zbavena patosu, jsou znejistěny hranice mezi směšností a vážností.*“ (KOŠNAROVÁ, 2006)

Podobné téma bylo zpracováno již mnohokrát. Psali o něm autoři židovští i nežidovští, čeští i zahraniční. V čem tedy tkví ona jedinečnost Fuksova zpracování? Oproti možnému očekávání čtenáře nevaruje, nekáže. Díky silnému příběhu ani nemusí říci doslova: Nedopusťte, aby se to stalo znovu! *„Její největší síla je v básnivosti, v neopakovatelné fantazii, v hlubokém citovém vztahu k člověku.*“ (KLÍMA, 1963) Ladislav Fuks vytvořil postavu, která nebojuje s režimem, nevyniká hrdinskými činy proti němu. Naopak, Theodor Mundstock se pravidlům podřizuje a přizpůsobuje. Tím se příběh liší od autorů let padesátých, kteří nechávali své postavy proti režimu otevřeně bojovat. Pokud k tomu přidáme Fuksovo umění vykreslit psychiku postavy, nacházíme klíč k jeho úspěchu.

Jak již bylo řečeno, dílo mělo velmi kladné ohlasy. Každý z kritiků však hledal smysl jinde. Aleš Haman shrnuje všechna tato pojetí do dvou typů. (HAMAN, 1966) Oba přístupy se liší jednak

v pojetí smrti, ale také v chápání jeho metody. První z nich vychází z tragického osudu postavy. Recenzenti a kritici, zvláště Milan Suchomel a Arno Linke, vidí v hlavním hrdinovi člověka, který se pokusil o změnu vlastního osudu a třebaže nebyl v této snaze úspěšný, čtenář ho obdivuje a sympatizuje s ním. Mundstock umírá smrtí, která se jakoby nehodí do celého příběhu. Pro někoho je to smrt náhodná, jiní v ní vidí absurditu života. „*Smrt pana Mundstocka je z rodu smrtí pádem s koně nebo nachlazením, když nám hrdina prošel peklem problémů životních a tak splnil, co umělec od něho chtěl. My víme dobře, že by panu Mudstockovi jeho natrénovaná metoda nebyla nic platná, že by se jeho osud nelišil od osudů obětí netrénovaných. Náhodná smrt je jenom tečkou za naplněným smyslem lidského života v určitých podmínkách.*“ (LINKE, 1964) Mundstock mohl pouze ukázat, jak se vypořádá s bezvýchodnou situací, do které se ne vlastní vinou dostal. A v této zkoušce obstál, paradoxně vypadal zdravěji a energičtěji, než dříve. Do života se mu vrátila naděje.

Druhé pojetí, reprezentované J. Táborskou a V. Košnarovou, si všímá spíše než tragiky grotesknosti celého příběhu. Mundstock v podstatě umírá právě proto, že přesně dodržoval svou nalezenou metodu. Ona grotesknost jeho smrti by měla nést poučení pro čtenáře. Jiřina Táborská, která na začátku devadesátých let, tedy ve zcela jiné době a mnohem později, než napsal Aleš Haman svou stať, píše: „*Hrdina se nemůže realizovat jako tragický, i kdyby měl podstoupit jakékoli utrpení; jeho smrt není „zlou náhodou“, ani zásahem nějaké fatální síly, nýbrž potvrzením nelítostného axiomu, že se zákonitostem systému, jež jsme přijali, nelze vymknout.*“ (TÁBORSKÁ) Smysl Fuksova díla vidí spíše v grotesknosti i Veronika Košnarová. (KOŠNAROVÁ, 2006) Metoda i Mundstockova smrt je pro ni

groteskní, ale také zde vidí prvky absurdity. Postavy ve všech Mundstockových dílech považuje za loutky, které jsou ovládány mocnější silou. Je jimi manipulováno, nemají život ve svých rukou, a proto končí jejich životy vesměs tragicky.

Příběh

Příběh se odehrává koncem jednačtyřicátého roku, v tíživém čase heydrichiády. Hlavní postavou je pan Theodor Mundstock, osamělý pražský Žid. Oba jeho rodiče zemřeli, když mu bylo třináct let. V mládí měl vztah s Ruth Krausovou, jejich vztah byl však velmi zvláštní. V tomto podivném vztahu, respektive neschopnosti Theodora Mundstocka navázat s Ruth bližší vztah, je podle mého názoru zašifrována Fuksova homosexualita. Podle Veroniky Košnarové je tato ženská postava typem „ženy vykupující“. *Je to žena spíše potenciální, protože žije víceméně v hrdinových představách a stává se ztělesněním naděje.*“ (KOŠNAROVÁ, 2006) Mundstock pracoval celých třicet let ve firmě „Konopí, provazy a nitě“ spolu s přítelem Samuelem Vorjahrenem. Podobně jako desetitisíce jiných českých Židů byl degradován na metaře a čeká na transport do koncentračního tábora. Ve své garsonce bydlí pouze s domácím zvířetem, které zachránil před umrznutím. Říká mu slípka, ale později se ukáže, že je to vlastně holub. Mundstocka provází v první polovině knihy, kdy ztělesňuje jeho jediného přítele a zároveň jistotu, symbol naděje. Když pak slípka v 6. kapitole umírá, předpovídá to i Mundstockovu smrt.

Theodor Mundstock má velmi zvláštní vztah také k rodině Šternových. Dříve se často navštěvovali. Vždy ho k nim něco lákalo, měl je velmi rád, hlavně malého Šimona, do kterého vkládal své naděje.

Představoval si, že Šimon má před sebou krásnou budoucnost. Před třemi lety mu však Němci všechny jeho představy zničili a on přestal ke Šternům pravidelně chodit. V době, které je čtenář svědkem, navštíví Mundstock Šternovi dvakrát. Je však přesvědčen, že jim nesmí říct pravdu o tom, že transporty opravdu jezdí a že Němci postupují. Raději tedy lže a tvrdí jim, že do jara příštího roku válka skončí, a proto se nemají čeho bát, už vůbec ne předvolánky do koncentračního tábora. Podaří se mu přesvědčit babičku, Šimona i jeho otce Ottu, méně už paní Šternovou. Po večeři Mundstock všem vykládá karty a předpověděl všem členům rodiny dobrou budoucnost. Šternovi přinejmenším tušili, jaká je pravda, ale právě díky naději, kterou Mundstock přinášel, ho zvali na návštěvu. *„Když se s nimi loučil, viděl jejich spokojené tváře. Bylo mu jich líto, ale nic si nevyčítal. Věděl, že dnes budou spát klidněji, chudáci, u nichž pravda pláče v koutě. Bylo mu jich líto. A přece, i on sám se teď cítil neobvykle povznesen.“* (FUKS, 1963) Mundstock si je vědom toho, že Šternovým lže, že si vymýšlí a dává jim plané naděje, zároveň však těm svým lžím sám věří. Stejně jako oni čeká na zázrak, utěšuje se, že bude brzy konec války a že se vše obrátí v dobré. Skutečnost však Mundstocka dostihne.

Pan Mundstock jde po delší době navštívit rodinu Šternů. Opět je uklidňuje a přesvědčuje o brzkém konci války, ale pak mu 8. června 1942 od nich přijde dopis. Všichni kromě Šimona dostali předvolánku, jedou do Terezína. Šimon zřejmě pojede příštím transportem. Rodina Šternů tedy odjede a Šimona se ujme Mundstock. Naučí ho všem svým postupům a metodám, aby přežil to peklo koncentračního tábora. Na další transport pak dostane předvolánku nejen Šimon, ale také pan Mundstock. Ten je ale již zcela vyrovnaný a klidný, dokonce usměvavý, protože je připraven díky svým postupům a metodám a

nejen to, on připravil také Šimona. Nastane den odjezdu, Mundstock se má se Šimonem potkat na nádraží. Cestou se loučí s lidmi, ulicemi, které metl, s městem. Striktně dodržuje předem připravený plán, který se mu však stane osudným. „*A trhnuv sebou uprostřed jízdní dráhy, zarazí se, aby ještě jednou - za pět (kroků - pozn. autora) - podle nebeského plánu přehodil ... V tom slyší strašný hluk. Zahlédne, že se na něho řítí obrovské vojenské auto.*“ (FUKS, 1963) V tu chvíli je mu jasné, že ve svých plánech nemohl myslet na všechno. Stačí už jen vykřiknout (Ši)monovo jméno. Zde je patrná autorova narážka na smrt básníka Jiřího Ortena, který v roce 1941 umírá pod koly německé sanitky.

Kompozice

Na velkém úspěchu knihy má podíl také autorova skvělá kompozice. František Všeticka dělí celé dílo na dvě přibližně stejné části. Každá část pak představuje jeden způsob existence Theodora Mundstocka. Podle existencionalistů znamená pojem existence způsob bytí, tedy opak esence jako podstaty. Existence je zde myšlena jako „bytí pro sebe“³, kterého je schopen pouze člověk. Projevuje se myšlením, niterností, sebereflexí, volbou. V první části žije Mundstock ve strachu a nejistotě, v druhé části pak nalézá metodu, která jeho existenci zcela proměňuje. „*Odlíšnost hrdinových existencí je doprovázena odlišností jevovou, jejími proměnami, přítomností nebo absencí dějových prvků. Jedním z nich je kontrast pasivity a aktivity. První polovina není v podstatě ničím jiným, než zachycením*

³ Tento termín zavedl Jean Paul Sartre (1905 – 1980).

Mundstockovy pasivity, kdežto druhá vystihuje úsilí o uměnu stavu, líčí hrdinovu aktivitu.“ (VŠETIČKA, 1973) Změnu osobnosti můžeme sledovat i na dvou podobných situacích. V první polovině knihy potkává Mundstock v parku dva muže od gestapa. Najednou jako by měl své židovské vyznání napsané na čele, popadá ho zděšení z toho, co všechno se může stát. Záchvat paniky pak doznívá ještě dlouho poté, co oba muži bez povšimnutí prošli. Podruhé se dva gestapáci objevují před Mundstockovým domem. Vystupují z auta a Mundstock je sleduje zpoza okna. Zachovává však klid, přemýšlí o nicotných věcech, jako by byl připraven na vše. Když se pak při domovní prohlídce střetává s těmi dvěma muži tváří v tvář, jeho jednání je až zarážející. Násilné prohlídce se nebrání, naopak ji vítá, protože znamená prověření jeho metody.

Pokud jde o kapitoly, nacházíme zde paralely motivů i prostředí. Dvě návštěvy u Šternových, které probíhají téměř podle stejného scénáře, dvě scény se odehrávají na ulici.

Vyprávění je v Panu Theodoru Mundstockovi vedeno ve třetí osobě, což „zpravidla nabízí perspektivu, v níž dominuje vypravěčovo stanoviště, umožňující podávat svět hrdinů a událostí ve více méně jasných konturách a současně poskytovat dostatečný prostor, aby signalizoval jeho ztotožnění nebo odstup.“ (TÁBORSKÁ) Role vypravěče však není typická. Přestože jde o vševědoucího vypravěče, nedozvídáme se vše. O tom bude řeč později v souvislosti s formou vyprávění. Omezuje se pouze na nejnütnější informace, takže jsme „zbaveni opory, kterou nám nabízí přítomnost vypravěče, fiktivní osoby, jejíž funkcí je prostředkovat obraz světa z určitého stanoviště (ohraničeného nebo vševědoucího) a skýtat tak čtenáři orientační bod, významotvorné orientační centrum.“ (TÁBORSKÁ)

Najdeme zde vnitřní dialogy, například v situacích, kdy Theodor Mundstock přemýšlí. „A v duchu, jak pozoruje pana Vorjahrena, se ptá: Jakpak vlastně pan Vorjahren ten kufr nese? Zdalipak vůbec kufr z ruky do ruky přehazuje? Ovšem, myslí si, pan Vorjahren kufr přehazuje, přece by netvrdil, že nese padesát kilo pořád v jedné ruce! To by nesvedl ani pan Klokočník! Ale co to tedy značí, když přehazuje a přes to přese všechno padá?“ (FUKS, 1963) Vedle toho zde však také najdeme dialogy reálné, se sousedy, se Šternovými, a v neposlední řadě dialogy pomyslné. Ty jsou vedeny s Monem nebo se slípkou. „Mám zničené nervy, Mone,“ řekne svému stínu s pohledem upřeným na loď, „když se ve schránce něco bělá, hned vidím předvolánku, a zatím není na obálce ani úřední razítko.“ (FUKS, 1963)

Velmi významné jsou také prostředky, které vytváří zvláštní atmosféru příběhů. Je to především zachycení proudu vědomí, a to zvláště pomocí vnitřních monologů Theodora Mundstocka. Ty vykreslují nejen povahu postavy, ale také celkovou atmosféru doby. Nacismus je cítit všude, z ulic, domů, místností, z dopisů, které přichází (o transportu blízkých) i z těch, které nepřichází (o transportu vlastním). (LASK, 1968)

Vyprávění je vedeno subjektivizovanou er-formou, čtenář má celý příběh zprostředkovaný očima hlavní postavy. Ty zachycují sled událostí a situací, do kterých se Mundstock dostává. Není to však obvyklý popis, ale „*lidé kolem něho se objevují v mlhovině i nejasně vnímané čtenářem, protože Mundstock sám si není jist, jaký je jeho vztah k nim.*“ (Atlantic, 1968) Apeluje na čtenářovu představivost tím, že postavy mají pevné kontury, ale občas jsou dvojité, jindy splynou, někdy je jejich obraz zkroucen jako v křivém zrcadle a jindy neobvyklým úhlem záběru zachytí výseč skutečnosti, která je jakoby na

hranici mezi bytím, nebytím a šílenstvím. (ZÍTKOVÁ, 1963) Například ona zvláštní návštěva u pana Kobla, která začíná už na schodišti, osvětleném pouze zapálenou sirkou. Nedostatek světla vyvolává nejasnou a tajemnou atmosféru. Takto příběh pokračuje i v pracovně, kde čeká na svého hostitele, ale on nepřichází. Mundstockovi se doba strávená tam jeví jako několik hodin, až na odchodu zjistí, že tam tak byl sotva několik desítek minut. Zvláštní však je také stín, který vidí na stěně a přemýšlí o tom, kdo to je. „*Vzpřímený stín za stolem jakoby se nepatrně pohnul. Zvedl ruku, jakoby ohmatával šero před sebou, přesvědčoval se, zdali zde někdo nestojí... Napadla ho strašná myšlenka. Že stín za stolem by mohl být přece jenom on. Pak to značilo, že ho po celé ty hodiny co tu stál, pozoroval. Jak se rozpačitě díval na křeslo, otáčel ke dveřím, sahal si na krk, chtěl uprchnout... Otrásl se hrůzou. Ale vzápětí mu to připadalo příliš fantastické. Něco takového nebylo možné. Leda...*“ (FUKS, 1963) Jsou zde však další případy, kdy nevíme, jestli se scéna opravdu odehrála, nebo jestli je pouze Mundstockovou představou. Nevíme, zda byl v parku, koho tam potkal nebo jestli se opravdu pokusil o sebevraždu. Jestli je slípka opravdu slípka, nebo holub, jak se ukazuje při pohrbívání. Formálně k tomu přispívá uvolněná syntaktická skladba, opakování slov, nepravidelné členění textu, jednočlenné věty zvolací, významová neukončenost výpovědí a další. „*Toto členění je zvýrazněno i graficky, ovšem přísně logická větná schémata jsou určena spíše k zatemnění než k vyjasnění obsahu výpovědi.*“ (MERHAUT, 1986) Tento způsob vidění se však v průběhu mění. Na začátku se projevuje značná dezorientace. Také co se týče formy vyjádření, je zde změna. Vzpomínky na minulost jsou vyjádřeny formou krátkých, úsečných pasáží. Přibližně v polovině knihy přichází změna stylu. Ta odráží rostoucí souvislost jeho činů, lidé

a místa nabývají na ostroti. Tím, že čtenář přesně neví, co je sen a co skutečnost, je nucen mnohé si domýšlet. „*LF si vynucuje čtenářovu spolupráci, spoludotváření a domýšlení spisovatelovy představy, aktivní podíl na umělecké tvorbě.*“ (ZÍTKOVÁ, 1963) Nejen to však čtenáře vtáhne do děje. „*Stíráním časoprostorových údajů a postupně osvětlovanou motivací navozuje spisovatel účinek tajemnosti a zvláštní emocionální atmosféry, v níž se často ztrácí rozhraní mezi fikcí a skutečností.*“ (ZELENKA, 1985)

Tím se dostávám k časoprostorovému vymezení. Celý příběh se odehrává mezi listopadem 1941 a červnem 1942. Autor také chronologické vyprávění prokládá vzpomínkami na minulost. Vyprávění je přerušováno také vidinami transportu nebo koncentračního tábora.

Motivy

Nyní se zaměřím na konkrétní motivy, které prostupují celé dílo a pomáhají dotvářet atmosféru. Stěžejním motivem, který se objevuje ve většině Fuksových děl, je úzkost a strach člověka, který se cítí osamělý a nejistý. Hned v úvodu se dozvídáme, z čeho strach pramení. Mundstock očekává předvolání k transportu do Terezína. V první scéně, která otevírá celý příběh, se Mundstock vrací z nákupu a vidí dopis ve schránce. Taková situace se opakuje, Mundstock má strach z předvolánky, takže každý dopis, který se ve schránce objeví, znamená pro něj hrozbu. Tento strach vrcholí pokusem o sebevraždu, při kterém zemře slípka.

Motiv dvojníka

Jak již bylo řečeno, stěžejní emocí, která se nese celým dílem, je strach. S ním jsou pak spojeny ztráta jistot, pocitu bezpečí a neustálá přítomnost pocitu ohrožení života. Tento neustálý stres a pocit ohrožení způsobil, že se u Theodora Mundstocka rozvinula psychická porucha. Fuks zde využívá svého psychologického vzdělání. Popisuje stav, který nese rysy schizofrenie, přesto o této nemoci v celém díle nepadne doslovná zmínka. *„Je známo, že za určitých okolností dochází k oddělení Self (Já – pozn.) od těla i u normálních lidí. Obecně se dá říci, že tak většina lidí reaguje na ohrožující situaci, z níž není možné fyzicky uniknout. Tento stav plně zakusili vězni v koncentračních táborech, neboť neměli prostorovou ani časovou možnost úniku.“* (LAING, 2000)

Schizofrenie je duševní onemocnění, které se projevuje poruchou myšlení a vnímání reality. Nemocný člověk je vztahovačný, trpí halucinacemi a bludy, které nelze vyvrátit, mluví si pro sebe, vytváří si umělý svět. Narušená je schopnost komunikace s okolím, nemocný vidí nebo slyší něco, co zdraví lidé nedokáží pochopit. V odborné literatuře⁴ se hovoří o několika příznacích:

⁴ V současné době platí dvě rozšířené definice, a to podle MKN 10 a DSM IV. (Mezinárodní klasifikace nemocí – 10. revize a Diagnostický a statistický manuál ve IV. vydání). Zde jsou kritéria posuzování nemocí a poruch. Podle MKN 10 je schizofrenie diagnostikována, pokud je přítomný alespoň jeden příznak a) až d), nebo dva příznaky e) až i), které trvají po dobu minimálně jednoho měsíce. Definice DSM IV. je velmi podobná, liší se pouze tím, že požaduje trvání příznaků po dobu šesti měsíců. Podle příznaků se pak rozlišuje několik druhů schizofrenie, například paranoidní, hebefrenií, katatonii, nediferencovaná, postpsychotická deprese, reziduální a simplexní. Theodor Mundstock je zjevně příkladem paranoidní schizofrenie, ve které převažují bludy doprovázené sluchovými a zrakovými halucinacemi.

- manipulace s myšlenkami (slyšení vlastních myšlenek, vkládání, odnímání, vysílání myšlenek)
- bludy ovládání (kontrolovatelnosti)
- sluchové halucinace (komentující chování nemocného)
- jiné bludy
- jiné halucinace
- formální poruchy myšlení (inkoherece)
- katatonní příznaky (vzrušenost, vosková ohebnost, negativismus, mutismus, stupor)
- negativní příznaky (apatie, ochuzení řeči a emočních reakcí)
- nápadné kvalitativní změny v chování (ztráta zájmů, bezcílnost, nečinnost, sociální stažení). (ČEŠKOVÁ, 2007)

Jedním z typických symptomů provázejících schizofrenii jsou **bludy**. Bludy jsou neomylná přesvědčení, při jejichž vzniku hraje roli chybná interpretace vjemů či prožitků. Jsou časté, během vývoje schizofrenie se vyskytují až u 90% nemocných. Tato přesvědčení jsou nevyvratitelná, okolím nejsou akceptována. Oproti tomu **halucinace** jsou vjemy bez reálně existujícího objektu. U schizofrenie se nejčastěji objevují sluchové, zrakové a taktilní. Sluchové halucinace popisují pacienti jako hlasy. Obsah je většinou nepříjemný. Obvykle slyší pacienti jeden nebo více hlasů, které o něm mluví ve třetí osobě, přičemž je odlišují od vlastních myšlenek. Charakteristické jsou hlasy, které neustále komentují pacientovy myšlenky či chování.

Příčiny této psychické poruchy mohou být jak genetické, tak získané. Oba způsoby spolu korespondují a doplňují se. Člověk může být dispozičně náchylnější k psychickým nemocem a spouštěčem může být vnější faktor, jakým je například stres nebo snaha o únik z krizové situace, jak je tomu u Theodora Mundstocka.

V tomto případě se zdvojení osobnosti se projevuje přítomností postavy **Mona**. Ten je metafiktivní postavou, tedy fiktivní postava ve fiktivním světě. Mundstock si vytváří vlastní svět ve světě. Od doby, kdy byl pro své vyznání propuštěn z práce, je ustrašený, rozpolcený a melancholický. Také jeho zevnějšek je poznamenán úzkostí. *„Má šedou tvář, krk se mu propadává, v noci nespí, zestárl o věk za tři roky, když přišli nacisté a všechno pokryli svým hnědým šerem.“* (FUKS, 1963) To, co se odehrává v jeho mysli, jsou hluboké myšlenky, ve kterých se projevuje právě vliv existencialismu. *„Jsou myšlenky, které člověka drtí, jsou zoufalství těžká jako kameny egyptských pyramid.“* (FUKS, 1963) Přemýšlí o smrti, o Židech, o vlastním osudu a spravedlnosti. Svět skutečný volně přechází do světa snových představ. Chvillemi není schopen rozeznat realitu a představu. Jak píše Veronika Košnarová v Tvaru, *„Theodor Mundstock představuje psychicky narušeného jedince věřícího v reálnou existenci přízraků.“* (KOŠNAROVÁ, 2006) Proto se objevuje i Mon, **stín**, který je reakcí na vypjatou situaci. Mon se zrodil se po otřesném zážitku, když Němci vtrhli do obchodu, kde Theodor Mundstock pracoval celých třicet let. Obchod zničili, Mundstocka propustili a nazvali ho židovskou sviní. Právě v této chvíli se jeho psychika rozdvouje. Mundstock se po příchodu domů zhroutl a v tu chvíli před ním vyvstane. *„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 se rozštěpí. Z C:\z deště a slz mu u nohou vytane stín. Jeho jméno je Mon. Jinak ho nemůže nazvat.“* (FUKS, 1963)

Stín je v jeho životě velmi důležitým prvkem. Figuruje zde jako Mon, ale také jako strach. Aleš Kovalčík přirovnává Mona k upírovi,

který podobně jako stín symbolizuje strach. (KOVALČÍK, 2006) Mundstock je velmi psychicky labilní, navenek se snaží udržet klid a rozvahu, snaží se ignorovat všechny své nepříjemné myšlenky, snaží se tvářit, že svět je úplně jiný, lepší, než ve skutečnosti je. Čím víc se však snaží, tím silnější je Monův hlas.

Mundstock je za Mona vděčný, je to jediný blízký tvor, kterého má, před kterým se nemusí přetvařovat. Jsou chvíle, kdy Mona doslova vyhledává, přeje si, aby byl s ním. V noci, když nemůže usnout, snaží se ho najít. Když mluví na ulici s paní Hobzkovou, cítí se ohrožen všemi lidmi okolo. Zoufale se snaží Mona přivolat, šeptá jeho jméno. *„V tom okamžiku jako by se shluk lidí rozestoupil a někdo z něho vyšel a on pozná, že je to ten, koho volal. Mon...“* (FUKS, 1963)

Zároveň si však často přeje, aby odešel. Nechce už se nikomu zpovídat, protože ho to vyčerpává. *„Myslí si, ještě dobře, že ten Mon tak snadno odešel, alespoň mě nebude trápit, ale pak ho spatří stát opodál. Moc daleko neodešel, myslí si, chce mě trápit. A dělá, že ho nevidí.“* (FUKS, 1963) Mon totiž klade velmi nepříjemné dotazy, vždy se trefí přesně do bolavého místa. V momentu, kdy dostane Mundstock dopis od Šternových, objevuje se špatné svědomí. Mundstock se ústy Mona ptá sám sebe: Proč ho zvou? Ví, že návštěva u nich znamená přetvářku, a tím i velké nervové vypětí. Mundstock ví přesně, proč ho zvou – aby jim dal naději. Aby po několikáté řekl, že transporty nejezdí, že válka brzy skončí, že bude zase dobře. Mundstock svůj vnitřní hlas ignoruje, mluví raději se slípkou, aby nemusel na tyto nepříjemné otázky odpovídat, možná i proto, aby o tomto tématu nemusel vůbec přemýšlet. Mon se však tak lehko nevzdá. Neustále svou otázku opakuje, až se jeho klidný hlas promění v křik. *„Co je to za lži? Přece pro to, že jim tohle všechno neříká, že jim tvrdí všechno*

obráceně. Že jim řekne, že transporty do žádné Lodže nejezdí a jezdit nebudou, proto ho zvou!“ (FUKS, 1963)

Mon je Mundstockovo alter ego, ztělesnění rozumu vzpírajícího se podřídit nacistickému zákonu. Vedou spolu dialog, který mnohdy přerůstá v konflikt, Mon s Mundstockem polemizuje, ukazuje na problémy, které on vidět nechce. *Ale jen aby, vykřikne Mon, ty prášky vydržely do konce!“ (FUKS, 1963)* Přestože si mnohokrát přeje, aby Mon zmizel, odešel, je pro něho jediný opravdový přítel. Mluví s ním, volá ho, když omdlí v parku. Mon se však jednoho dne opravdu vytratí. Stane se to ve chvíli, kdy Theodor Mundstock objeví způsob, jak přežít transport a koncentrační tábor. Mluví o tom, jakoby v něm vyklíčilo cosi zeleného, tedy naděje. Není náhodou, že se tato velká změna stává v pátek, v den tak nesmírně důležitý vzhledem k židovské tradici. Ve chvíli, kdy Theodor Mundstock vezme na vědomí realitu, Mona už není třeba. *„Rozsvítil lampu a chtěl říct Monovi: „Tak vidíš, můj drahý. Našel jsem se, jaký jsem býval, když jsi neměl o mě ani zdání,“ ale stínek nikde neviděl. Otočil se, ale stínek nebyl ani za ním. Stín zmizel. Jenom ze stínidla lampy plula proti němu Kolumbova plachetnice.“ (FUKS, 1963)* Velkou oporou se mu stává víra. Nejen ta židovská, také víra v systematickou přípravu, v Šimona, v budoucnost.

Již od první kapitoly není zcela jasná hranice mezi Mundstockem a Monem. Autor střídá popisy činností Mona a Mundstocka bez upozornění čtenáře. Obě postavy tak splývají. *„Když přišel z nákupu, byla téměř tma, a tak hned v předsínce rozsvítil. Objevil se jeho stín a než se odvážil pohlédnout zpět na dveře, stín se vrhl na dopisní schránku a pak do pokoje. Jeho stín stiskl knoflík lampy, roztrhl obálku a přelétl první a poslední řádku.“ Klesl do křesla u psacího stolu a jeho oči ustrnuly na Kolumbově plachetnici na bledém stínidle lampy.“*

(FUKS, 1963) Podstatná část děje se odehrává skrze monolog postavy. Mon rozumově argumentuje. Vedou spolu dialogy, jako kdyby byl Mon skutečný člověk, jako by stál vedle Mundstocka. „Je to zvláštní, řekne stínu, když zašel za roh, ale já jsem opravdu u Šternů dlouho nebyl. Asi se teď ve válce ostýchám. Ale co!, řekne, když minul řeznictví pana Klokočníka, já k nim přece nejdu z kázně. – Ze strachu, sykne Mon, aby se někdo neptal, proč tam chodí, ze strachu!“ (FUKS, 1963)

Velmi důležitá je i postava **Šimona**, kterého lze považovat za **blížence** Theodora Mundstocka. Je to člověk, který mu dodává odvahu. Veškeré své naděje a plány vkládá (zvláště po transportu Šternových) právě do Šimona. „Skládal v něho naděje. Představoval si, že ten hoch má před sebou krásnou, jasnou budoucnost, jejíž představa se mu jako z učarování pokaždé pojila s takovým nějakým křehkým růžovým porculánem, s takovou zvláštní pohádkovou růžovou barvou, budoucnost, k níž mu přispěje skromným dílem, člověk, který sám nemá ženu ani děti...“ (FUKS, 1963) Šimon mu je z rodiny Šternových nejbližší. Kdysi před válkou spolu trávili hodně času a Šimon mu přirostl k srdci. Mundstock v něm viděl mládí, novou generaci, která má šanci, že jednou povede život bez války, život, po kterém sám Mundstock tolik toužil. Naděje, které do Šimona vkládal, se pak umocnily ve chvíli, kdy Šimonova rodina odjíždí do Terezína. Mundstock předává Šimonovi své tajemství, metodu. Vyvrcholením tohoto zvláštního vztahu je fakt, že Theodor Mundstock ve chvíli své smrti vykřikne jméno Mon, a z davu vystoupí Šimon, který zaslechl své jméno. „Vedle mrtvého Mundstocka padne na dlažbu stín, ale není to Mon, jméno jeho rozštěpení, uštvánosti, bezradnosti a bezmoci, je to druhý člověk, chlapec s hvězdou a zeleným kufříkem.“ (FUKS, 1963) Stín, který patřil Mundstockovi, náhle přechází a stává se stínem

Šimona. Jako by se svou metodou předal Šimonovi i své svědomí, svůj stín. V souvislosti s reálnými událostmi toto lze chápat jako stigma, které přenášejí Židé z jednoho na druhé, z generace na generaci.

Další motivy

V knize najdeme i další podstatné motivy, jedním z nich je motiv lampy s Kolumbovou plachetnicí. Evokuje klid, volnost a dává vyniknout hře světla a stínů. Může být také symbolem dokola se opakujícího stereotypu. V neposlední řadě pak naznačuje nekonečnou cestu, respektive cestu ke smrti, která Mundstocka čeká. „*Lampa, co na ní pluje loď po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola a mohu do ní skočit a odplout, v stínidle lampy?*“ (FUKS, 1963) Tento motiv se pak objevuje ještě výrazněji v druhé části díla, konkrétně při nácvičku a především po obdržení předvolánky k transportu. „*Na stínidle lampy klidně pluje Kolumbova plachetnice, stále blíž k svému cíli.*“ (FUKS, 1963)

Také prach je opakující se motiv. Když omdlí v parku, „*uvědomí si, že má od té dlažby kabát plný prachu, ale nemůže se zastavit, aby jej očistil, vypadalo by to jako provokace.*“ (FUKS, 1963) Tento motiv se objevuje několikrát, v podobě prachu, ale také smetí a popela. Motiv prachu vychází z biblického „Prach jsi a v prach se obrátíš.“ (Genesis 3, 19) Smetí pak symbolizuje Mundstockův pocit zbytečnosti. Člověk i zvíře jako kdyby byly pro nacisty smetí - bezvýznamné, špinavé. Popel evokuje popel lidí spalovaných v krematoriu, všudypřítomná smrt. Oba motivy se objeví při pohřbívání slípky. Mundstock nese tělo mrtvého ptáka a dva výrostci mu navrhnou, aby ji hodil do popelnice. „*Proboha,*“ *vzepře se, vidí tam plno popela a strašlivého smetí,* „*to na*

mě nežádejte, proboha, mějte slitování...“ (FUKS, 1963) Do třetice ho nacházíme také v situaci Mundstockovy smrti, která je předznamenána smrtí slípky a odchodem Mona. „Cítí na obličeji kámen a poslední, co ještě rozezná, že je to dlažba velké rušné třídy, plná prachu.“ (FUKS, 1963)

Výrazný je také motiv židovské hvězdy - symbol vyčlenění, jakési stigma, na druhé straně však také symbol židovství. To symbolizuje nejen víru jako takovou, ale pro Mundstocka především naději. *„Zabíjí smrt, hvězda svítí.“ (FUKS, 1963) Dále pracuje například s hudebními motivy (Verdi, Beethoven), nebo s barevnými motivy: „listí žluté jako hvězda“ (FUKS, 1963), žluté dopisy v černé zásuvce, která připomíná rakev. Kromě žluté, typické barvy pro židovství, zde najdeme také zelenou, barvu naděje. V okamžiku, kdy ho poprvé napadla myšlenka na metodu, která mu pomůže přežít, „něco zeleného klíčilo v jeho vědomí.“ (FUKS, 1963) Najdeme zde také růžovou barvu, kterou si Mundstock vždy spojuje s Šimonovou budoucností. „Představoval si, že ten hoch má před sebou krásnou, jasnou budoucnost, jejíž představa se mu jako z učarování pokaždé pojila s takovým nějakým křehkým růžovým porculánem, s takovou zvláštní pohádkovou růžovou barvou, budoucnost, k níž mu přispěje skromným dílem, člověk, který sám nemá ženu ani děti...“ (FUKS, 1963)*

Motiv metody

Theodor Mundstock žil stále ve strachu z předvolání, ale jednoho dne se stalo něco velmi zvláštního. Právě metl v Mečířské ulici, která doslova překypovala odpadky a jemu přišlo nemožné je posbírat

všechny najednou. Pak si vzpomněl na pana Samuela Vorjahrena, který o něm říkával, že je praktický a metodický člověk, který má na vše svůj postup, metodu. Vynalezl metodu na to, jak posbírat všechny odpadky. Tím vším jako by pro něho vyrostla nová naděje. Uvědomil si, že stejně jako v Mečírské ulici, musí myslet už pořád, že metoda a postup by ho mohly zachránit. Protože transport může přežít pouze ten, kdo je připraven na vše. „*V čem spočíval způsob pana Theodora Mundstocka? V kolosálním nalézání všech možných situací, v podrobných, do všech jednotlivostí vypracovaných postupech pro všechny tyto situace i jakékoli možné eventuality a v nevídaně vytrvalém praktickém výcviku. V tom, že uchopil a promyslel skutečnost a přitom ji oprostil od vší fantazie, domněnek a smyšlenek. V tom. Bylo mu, jako by se přerodil.*“ (FUKS, 1963) Od té doby je pan Mundstock o poznání klidnější. Vymaňuje se ze svého světa přízraků a blouznění, a také Mon náhle mizí. Jeho nácvik na transport se může zdát jako zbytečná, nicotná činnost s trochou tragikomiky. Mundstock však touto činností získává oporu, jistotu a naději, kterou přenáší i na Šternovi. Nečeká na to, co se s ním stane, až přijde předvolánka. Aktivně se připravuje na transport, lze říci, že bere osud do vlastních rukou, nikoli ve smyslu změny osudu, ale jeho přijetí. Čtenář tuší, že by Mundstockovi jeho metoda v transportu nebyla nic platná, skončil by jako tisíce jiných Židů. Jde však o to, že objevil možnost, jak se s celou situací vyrovnat, takže ve chvíli, kdy umírá, je z něj tragický hrdina. Milan Suchomel k tomu napsal: „*V tom je možnost záchrany pro člověka, v tom je jeho lidské štěstí, když pozná tuto svoji možnost a když pozná způsoby, jak ji uskutečnit, jak uskutečnit sebe tím, že přesahuješ, do čehos byl posazen, že přesahuješ i sebe jako něco jenom daného a hotového.*“ (FUKS, 1963) Soustavně se připravuje, promýšlí, jakých chyb by se měl

vyvarovat, jak nejlépe sbalit kufr, aby nebyl na cestu příliš těžký, jak se chovat, aby neprovokoval ostrahu atd. „*Musí se dívat na paty toho, kdo půjde před ním, a počítat kroky! Do deseti. Ke konci do pěti. Přehazovat, třepat, ohýbat. A tak nenápadně půjde, až tam dojde.*“ (FUKS, 1963) Myšlenka na postup ho však napadla daleko dříve. Už když byl na návštěvě u Šternů a radil jim jak pomoci nešťastně zamilované Frýdě, kterou opustil snoubenec kvůli vyznání, vyvstala mu myšlenka na postup a v té chvíli na to slovo musel neustále myslet. „*A pak náhle, dřív než mohl někdo promluvit, řekl: „To je takový po – stup...“ V tu chvíli jako by se opět něco v panu Theodoru Mundstockovi hnulo. V tom okamžiku, jak vyřkl to jediné, zcela všední a obyčejné slovo. Neviděl babičku, jak kývá hlavou a usmívá se, neslyšel mluvit paní Šternovou o něčem, co do sebe úžasně zapadá, jako by to byl nějaký zázračný přístroj, neviděl, neslyšel, něco se v něm hnulo. To utišující prášky vyvolat nemohly. To nebyl přece klid, nýbrž pohyb. Něco zeleného klíčilo v jeho vědomí.*“ (FUKS, 1963)

Metoda tvoří konstrukci celé druhé části knihy. Je všude, čtenář se setkává s nácvikem jednotlivých situací, je obsažena v každé kapitole, vyjma předposlední. Podle Františka Všetického je to jakýsi klid před bouří. Nezmíní se o metodě, aby později v poslední kapitole více vynikla Mundstockova smrt, která je zaviněna právě jejím striktním dodržením. Při svém nácviku zachází dokonce tak daleko, že vítá i domovní prohlídku. Vychází z ní jako vítěz, klidný a vyrovnaný. Nakonec, když se stane to, čeho se po celá léta okupace tolik obával, tedy když mu posel přinese předvolací dopis, je zcela vyrovnaný a smířený s osudem. „*Pan Mundstock pohlédne na mladíka a usměje se. To se usmívá starší, mírně prošedivělý pán, který má třiadvacet let už dávno za sebou, který má za sebou téměř celý život; úsměv vlídný,*

dobrotivý, vyrovnaný, úsměv, jímž prochvívá nekonečná, bezmezná shovívavost a sotva znatelný nádech jakéhosi tichého, doznívajícího smutku...“ (FUKS, 1963) Důkladně uklidí byt, sbalí si kufr, který váží pouhých patnáct kilogramů, a čeká na ráno.

I v případě metody využívá Fuks svých psychologických znalostí. Zde je patrný vliv autorova vzdělání na dílo. Ladislav Fuks vystudoval psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Vědomosti poté přenesl jednak do charakteristiky rozdvojené osobnosti Theodora Mundstocka, i do jeho způsobu vyrovnání se s realitou. Terapie schizofrenie je vedena většinou za pomoci psychofarmak. Velmi významnou je však také metoda psychodramatu. Ta je jednou z variant dramaterapie. Mundstockova metoda vychází z psychodramatu, jednoho ze způsobů léčby schizofrenie. To si však běžný čtenář bez hlubšího povědomí o formách a druzích psychoterapie stěží uvědomí. Fuks za pomoci znalostí oboru psychologie vyjadřuje vlastní pocity vyloučení, a to přes především skrze válečné a židovské téma. Základní myšlenkou psychodramatu je zbavení se svých problémů hraním rolí jako v divadle. Základem je získat vlastní zkušenost v jiné roli, a tak odhalit vlastní zábrany, předsudky, problémy psychického rázu. Na rozdíl od dramaterapie se psychodrama zaměřuje více na realitu, hledání alternativního postoje a modelu chování. V psychodramatu představuje klient sám sebe, v dramaterapii se vžívá do postoje druhých. Návčik sociálních dovedností a konkrétních situací je součástí terapie u pacientů trpících schizofrenií. „Trénink pomáhá pacientům správně interpretovat dění v sociálním poli a adekvátně na ně reagovat.“ (MOTLOVÁ, 2004)

Shrnutí

Ladislav Fuks popsal psychickou proměnu člověka, který je v krizové situaci. Velkou roli v celém příběhu hraje naděje. Tu bere jednak z víry v Boha, ale také z přesně promyšlené metody na přežití v koncentračním táboře. Mundstock je výjimečný právě tím, že v sobě dokázal najít víru v to, že naděje umírá poslední. Celým příběhem se jako červená nit táhne myšlenka, že *„Tužit konec je právě tak strašné jako ztratit naději.“* (FUKS, 1963) Ladislav Fuks si své čtenáře získal bezpochyby také tím, že charakteristika Pana Theodora Mundstocka může být lidem blízká. Člověka, jako je Theodor Mundstock, můžeme dodnes potkat kdekoli. Může to být člověk, který právě vystoupil z tramvaje, přešel chodník, nebo nám prodal zeleninu. Ladislav Fuks popsal obyčejného člověka v nestandardní situaci tak, že v tom čtenář může vidět obecnou rovinu vztahu jednotlivce a společnosti v této době a zároveň vztah člověka vůči dějinám. V tom je kouzlo nezapomenutelnosti. Je všem velmi blízký, mohl by to být kdokoli z našich přátel nebo známých.

Mundstock se zmítá mezi beznadějí a strachem a jediným přítelem mu je jeho vlastní stín, alter ego. Diskutuje s ním, stín mu klade nepříjemné a dotěrné otázky a koriguje jeho názory. Odštěpil se z jeho nitra s příchodem okupace a hrůz války a teprve s nalezením jakési jistoty a naděje v podobě důsledné přípravy na transport a následný pobyt v koncentračním táboře mizí, aby se znovu objevil ve chvíli Mundstockovy absurdní a tragikomické smrti jako stigma, které žije dál, podobě stínů minulosti a židovského stigmatu.

Mon je typickým příkladem dvojníka – alter ega. Označuje fiktivní osobu, psychologicky totožnou s Mundstockem. Je zde

nebezpečí, že Mundstock ztratí vlastní totožnost, paradoxně mu však nebezpečí nehrozí zvenku, od nacistů, ale zevnitř. Z jiného úhlu pohledu však Mon naopak hrdinovu identitu formuje. Pomáhá mu ujasnit si postoje a drží ho při zemi v jeho vysněném světě. Na druhé straně však Mundstock díky Monovi o svou identitu částečně přichází.

Toto dílo je podle mého názoru pro českou literaturu významné nejen jako skvěle napsané dílo, kde najdeme mnoho literárních odkazů. Za všechny motiv - pro mou práci nejdůležitější – dvojníka, jako odkaz velkých děl světových literatur. Dílo má pro mě ještě další význam. Ladislav Fuks vypráví příběh o lidech, kteří se kvůli fašismu ocitli tváří v tvář smrti. Na to bychom ani my, přestože jsme toto období nezažili, neměli nikdy zapomenout.

Závěr

Tématem diplomové práce je **motiv dvojníka v české próze**. Mým záměrem bylo zjistit, jak bylo toto téma zpracováváno v české i světové literatuře a na konkrétních případech ukázat jednotlivé typy dvojníků. Velká část práce je tedy zaměřena na konkrétní díla z české literatury 20. století. Motiv dvojníka v těchto dílech jsem zanalyzovala jednak z hlediska literárního a jednak z hlediska psychologického. V každém z těchto děl je jiný typ dvojníka, přesto lze srovnat některé společné znaky.

Hlavní hrdina Ivana Olbrachta herec Veselý je dvojníkem-blížencem. Dvojník jako blíželec je nejčastějším typem tohoto motivu. Autoři pomocí jiné osoby ukazují dvě reálné postavy, které jsou si nějakým způsobem blízké. V případě Podivného přátelství herce Jesenia je mezi postavami velmi úzký vztah. Do dvojníka Jana Veselého jsou zároveň vkládány vlastnosti, které Jeseniově chybí a po kterých touží. Herci Jiří Jesenius a Jan Veselý se dokonale doplňují, pokud jde o charakterové vlastnosti, způsob života a psychiku.

Egon Hostovský vytvořil ve Všeobecném spiknutí hned dva typy dvojníka v jedné osobě. Jiří Beck v minulosti představoval Barešovo alter ego. Bareš ho obdivoval a zároveň nenáviděl za to, že nedokáže být jako on. Ve vyprávěné přítomnosti je pak Beck Barešovým svědomím. Mění se z reálné postavy na neskutečnou, je výplodem hrdinovy náhlé psychické nemoci.

Theodor Mundstock se od předchozích dvou liší tím, že dvojníkem je fiktivní, nereálná postava. Je jím stín, který ožívá pod vlivem psychické poruchy schizofrenie. Hrdina v kritické situaci

ohrožení života prožívá bludy, když si myslí, že jeho stín je oživé svědomí.

Medailony autorů

Ivan Olbracht

Ivan Olbracht, narozen 6. ledna 1882 jako Kamil Zeman, byl významným novinářem a později autorem povídek a románů. Pro svůj nesouhlas s Gottwaldovou politikou byl spolu s dalšími spisovateli a básníky (J. Seifert, J. Hora, M. Majerová) vyloučen z KSČ. Počátkem 30. let tráví mnoho času na Podkarpatské Rusi, z čehož potom čerpá v několika stěžejních dílech. Jako novinář působil mimo jiné v *Tvorbě*, *Dělnických listech* nebo *Osvětě*. Od žurnalistiky později přešel k próze.

Už první kniha *O Zlých samotářích* (1913) je psychologicky laděná, zaměřená na lidi na dně společnosti. *Žalář nejtemnější* (1916) a *Podivné přátelství herce Jesenia* (1918) jsou přímo psychologickými romány. Ve dvacátých letech vychází dílo, které se později stává jeho nejznámějším románem, a tím je *Anna Proletářka*. Následují díla inspirovaná prostředím a životem Podkarpatské Rusy, z nichž nejznámější je zřejmě *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) a dále *Golet v údolí* (1937).

Ivan Olbracht je také autor knih pro děti a mládež, známé je především jeho zpracování *Biblických příběhů*, kniha *Ze starých letopisů* a *O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách*.

Egon Hostovský

Egon Hostovský se narodil 23. dubna 1908. Po nedokončených univerzitních studiích pracoval v nakladatelství a později jako diplomat na Ministerstvu zahraničních věcí. Jeho život i tvorbu ovlivnila především emigrace, do které ve svém životě odešel dvakrát. Poprvé za druhé světové války a podruhé po roce 1948. Od té doby žil v USA a do tehdejšího Československa se už nevrátil. Po propuštění z diplomatických služeb působil jako učitel češtiny, redaktor Svobodné Evropy a později se věnoval výhradně literární činnosti. Do jeho psychologických románů se promítají nejen jeho profese, ale i pocity odcizení a vykořenění, které zažíval při emigracích.

Z jeho nejvýznamnějších děl jmenujme *Dům bez pána* (1937), povídky, které zachycují psychologický obraz emigranta *Listy z vyhnanství* (1946), román, v němž se objevuje dvojníkovská tematika *Sedmkrát v hlavní úloze* (1946) dále dílo *Cizinec hledá byt* (1947), *Všeobecné spiknutí* (1951, česky 1969), *Dobročinný večírek* (1958) a mnoho dalších.

Ladislav Fuks

Ladislav Fuks se narodil 24. září 1923 v Praze, jeho otec byl policejní úředník. Po 2. světové válce vystudoval filozofii, psychologii a dějiny umění na filozofické fakultě na Karlově univerzitě. Právě studium psychologie výrazně ovlivnilo jeho tvorbu. Ve svých dílech popisuje psychiku postav tak věrohodně, že je očividná jeho teoretická průprava. Do doby vydání jeho prvního románu v roce 1963 se věnoval převážně historii umění, pracoval ve Státní památkové správě a později v Národní galerii v Praze. Od roku 1963 pak zcela převládla literární tvorba. Publikoval v časopisech Květen, Tvorba, Plamen, Host do domu Literární měsíčník a v Židovské ročence.

Tvorba Ladislava Fukse navazuje na romantickou i realistickou tradici, jeho díla jsou srovnávána nejčastěji s díly Dostojevského nebo Kafky. Na Fuksovu tvorbu má vliv také existencialismus. „*Autorovy knihy vyslovují trýznivé zkušenosti, svírající lidská srdce, ale zároveň mluví o naději, kladných citech a vztazích, které líčené postavy postrádají.*“ (ŠKRABALOVÁ, 1988) Jeho styl je osobitý, plný metafor, symbolů, paralel motivů. Skvělá je také jeho kompozice a v neposlední řadě vyobrazení postav a jejich psychiky.

Z jeho nejznámějších děl jmenujme například sbírku povídek *Mí černovlasí bratři* (1964), *Variaci pro temnou strunu* (1966). Zřejmě nejznámější Fuksovo dílo, také díky filmové adaptaci, vyšlo v roce 1967 je novela *Spalovač mrtvol*. Z pozdějšího období pak vyniká dílo *Myši Natálie Mooshabrové a Vévodkyně a kuchařka* (1983).

Citovaná literatura

Primární zdroje

- FUKS, L. (1963). *Pan Theodor Mundstock*. Praha.
- HOSTOVSKÝ, E. (1969). *Všeobecné spiknutí*. Praha.
- HOSTOVSKÝ, E. (1994). *Dům bez pána*. Praha.
- HOSTOVSKÝ, E. (1996). *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině*. Praha.
- HOSTOVSKÝ, E. (2001). *Ztracený stín / Případ profesora Körnera*. Praha.
- KARÁSEK ZE LVOVIC, J. (1993). *Román Manfreda Macmillena*. Praha
- KOPTA, J. (1969). *Hlídač č. 47*. Praha.
- MÁCHA, K. H. (1973). *Křivoklad. ... a jen země je má*, Praha.
- OLBRACHT, I. (1953). *Podivné přátelství herce Jesenia*. Praha.
- STEVENSON, R. (1999). *Dr. Jekyll a pan Hyde*. Praha.
- von CHAMISSO, A. (1981). *Podivuhodný příběh Petra Schlemihela*. Praha .
- WEINER, R. (1996). *Dvojník. Lítice*.

Sekundární zdroje

- *Atlantic*. (1968).
- ČEŠKOVÁ, E. (2007). *Schizofrenie a její léčba*.
- FISCHER, O. (1929). *Dějiny dvojníka, in: Duše a slovo*. Praha .

- *Genesis 3, 19.*
- HAMAN, A. (1966). Paradox života jako strukturální princip literárního útvaru. *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze* .
- HODROVÁ, D. (1994). *Postava – definice a postava – hypotéza (in: Proměny subjektu, Druhý svazek)*. Pardubice .
- HODROVÁ, D. (1994). Postava - subjekt a postava - objekt. *Proměny subjektu, Druhý svazek*, Pardubice.
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Alter_ego. (nedatováno).
- JUNGSMANN, M. (1969). Dobré srdce v cizím světě. *Obléhání Tróje* .
- KARPATSKÝ, D. (2001). *Malý labyrint literatury*. Praha .
- KAUTMAN, F. (1993). *Polarity našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha.
- KLÍMA, I. (1963). *Nové knihy roč. 14.*
- KOŠNAROVÁ, V. (2006). Smích za nehty zalezlý. *Tvar 16*.
- KOVALČÍK, A. (2006). *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fuksa*. Praha.
- LAING, R.D. (2000). *Rozdělené self*. Praha.
- LASK, T. (1968). *New York Daily Times*.
- LINKE, A. (1964). Pan Theodor Mundstock a jiní. *Pro a proti – Kritická ročenka 1963*. Praha.
- MERHAUT, L. (1986). *Ladislav Fuks, Pokus o monografii*.
- MOCNÁ, D.(2002) *Psychologická próza. in: Encyklopedie literárních žánrů*. Praha.
- MOTLOVÁ, L. K. (2004). *Schizofrenie – neurobiologie, klinický obraz, terapie*. Praha .
- MOURKOVÁ, J. (1996). Expresionistické prózy Richarda Weinera. in: R. WEINER, *Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb*. Praha.

- NOSEK, M. (1960). Ivan Olbracht ve vývoji české předválečné prózy. *Česká literatura, roč. 8, č.3*.
- PAPOUŠEK, V. (1996). *Egon Hostovský, člověk v uzavřeném prostoru*. Jihlava.
- PAPOUŠEK, V. (2004). *Existencialisté*. Praha.
- PEŠAT, Z. – STROHSOVÁ, E. (1995) *Dějiny české literatury IV*. Praha.
- POMAJZLOVÁ, A. (1990). *Motiv dvojníka v literatuře a výtvarném umění (in: Proudý české umělecké tvorby 19. století – Sen a ideál)*. Praha.
- Recenze (nedatováno). *Neues Deutschland (převzato z druhého vydání knihy z roku 1969)*.
- SKALICKÁ, V. (1996). Návrat Egona Hostovského. *O realitě, fikci, symbolu a podobenství v románu Egona Hostovského Všeobecné spiknutí*.
- SUCHOMEL, M. (1963). Skutečnost zrozená z preludů . *Host do domu, č. 7, roč. 10*.
- SVOZIL, B. (1963). in: L. FUKS, *Pan Theodor Mundstock*. Praha.
- ŠKRABALOVÁ, M. (1988). *Ladislav Fuks – personální bibliografie*. Otrokovice.
- TÁBORSKÁ, J. (1991). Ladislav Fuks - Pan Theodor Mundstock. *Český jazyk a literatura č. 3-4, roč. 41/90-91*.
- VLAŠÍN, Š. (1984). *Slovník literární teorie*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV.
- VŠETIČKA, F. (1973). Dualita Pana Theodora Mundstocka. *Česká literatura*.
- VŠETIČKA, F. (1994). *Románový svět Egona Hostovského*. Praha.
- Zadní záložka. (1969). 2. vydání *Pana Theodora Mundstocka*. Praha.
- ZAMAROVSKÝ, V. (2005). *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha.
- ZELENKA, M. (1985). *Dílo Ladislava Fukse v šedesátých letech*. Praha.

- ZÍTKOVÁ, I. (1963). *Mladá fronta*.
- ŽÁČEK, J. (1994). Problém dvojníka v próze Egona Hostovského Sedmkrát v hlavní úloze. *Hlavní téma: psychologická próza, Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy*. Praha.
- ŽILKA, T. (1987). *Poetický slovník*. Bratislava.