

**Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky**

Bakalářská práce

Petra Kuřeová

**Motivy zvířat a bestiality ve vybraných dílech Ladislava Fukse
Themes of Animals and Bestiality in the Selected Works of Ladislav Fuks**

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Mravcová, Csc.

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Marie Mravcové, Csc. za cenné připomínky a trpělivé vedení bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. 7. 2014

Abstrakt: Bakalářská práce se věnuje motivům zvířat a motivům souvisejícím s bestialitou a nelidskostí ve vybraných dílech Ladislava Fukse (*Věneček z vavřínu*, *Pan Theodor Mundstock*, *Variace pro temnou strunu*, *Spalovač mrtvol*, *Myši Natálie Mooshabrové*). Zahrnuje jeho tvorbu z 60. let s přesahem k prvotině 50. let a románu z počátku 70. let. Zabývá se motivy zvířat, zvířecími atributy postav, zvířecími, surovostí, nelidským počínáním. Cílem práce je zachytit tyto motivy a především charakterizovat jejich význam a funkci v konkrétních dílech a v celkové motivické struktuře Fuksových děl.

Klíčová slova: Ladislav Fuks, motiv zvířete, bestie, bestialita, nelidskost, 60. léta

Summary: This bachelor thesis deals with animal motifs and motifs connected to bestiality and inhumanity in the selected works of Ladislav Fuks (*Věneček z vavřínu*, *Pan Theodor Mundstock*, *Variace pro temnou strunu*, *Spalovač mrtvol*, *Myši Natálie Mooshabrové*). Its focus lies primarily on his works from the 1960s, with overlaps to his first work from the 1950s and one novel from the early 1970s. It concerns animal motifs, animalistic attributes of the characters, bestiality, brutishness and inhuman behavior. The aim of the thesis is to capture these motifs and mainly to characterize their meaning and function in each particular work and in the overall thematic structure of Fuks' oeuvre.

Key words: Ladislav Fuks, animal motif, beast, bestiality, inhumanity, 1960s

Obsah

1. Úvod	6
1.1 Základní pojmy: motiv, zvíře, bestialita	6
2. Věneček z vavřínu	8
2.1 Felix Veverka a idylická cukrárníčka se soškou fauna	8
2.2 Hnědý chlupáček, tlustokožec a ten pruhovaný.....	9
2.3 Maska, která odhaluje	11
3. Pan Theodor Mundstock	12
3.1 Mundstockova slípka / holub	12
3.2 Přízrak-stín Mon	14
3.3 Kufr-kůň.....	14
3.4 Kočky a nadbíhači koček	15
3.5 Nelidskost a odlidštění	17
4. Variace pro temnou strunu	20
4.1 Postava upíra, upíří maska	20
4.2 „Stvůra z Marsu, chobotnice nebo prapříšerná nestvůra“	23
4.3 Michalův svět.....	24
5. Spalovač mrtvol.....	28
5.1 Leopard a had-svůdce	28
5.2 Zvířecí motivy obklopující Kopřkinglovu rodinu	32
5.3 Pan Fenek a další zaměstnanci krematoria	35
5.4 Otevírání pouzdra	37
6. Myši Natálie Mooshabrové	39
6.1 Kdo či co jsou myši Natálie Mooshabrové?	39
6.1.1 Myši-hlodavci	39
6.1.2 Myši-běsové Albína Rappelschlunda.....	40
6.1.3 Myši-nehodní chlapci	41
6.2 Velká ohřivená myš a lev v kleci	43
7. Shrnutí a závěr	45
7.1 Alegorické zvíře	45
7.1.1 Zvíře jako zosobněné zlo	45
7.1.2 Zvíře jako zosobněný strach	46
7.2 Zvíře odkrývající tvář	46
7.2.1 Zvíře jako atribut postavy	46
7.2.2 Lidské monstrum	46
7.3 Mluvící zvířecí jména	47
7.4 Motivy související s židovstvím	47
7.5 Nadpřirozené a pohádkové bytosti	47
7.6 Závěr	48
8. Literatura	49

1. Úvod

Záměrem práce je vysledovat zvířecí motivy v dílech Ladislava Fukse a s jejich pomocí zvolená díla nahlížet a interpretovat, nalézt význam a funkci těchto motivů ve vybraných dílech. Domníváme se, že motivy zvířat a bestiality mají výraznou úlohu v celkové motivické struktuře Fuksových děl.

Kromě motivů samotných zvířat autor pracuje se zvířecími atributy u jednotlivých postav, pojmenovává postavy podle zvířat nebo jim přisuzuje zvířecí charakteristiky. Jak uvádí Miloš Pohorský, hlavním hrdinou Fuksových próz je často strach.¹ Fuks tento strach personifikuje do nelidských bytostí (například Mon nebo upír, viz dále). Pomocí zvířecích a bestiálních motivů tak navozuje atmosféru nelidskosti.

V práci sledujeme Fuksovu tvorbu od jeho prvotiny z roku 1953 (povídka *Věneček z vavřínu*) až po román z roku 1970 (*Myši Natálie Mooshabrové*).² Postupujeme chronologicky podle doby vzniku děl (*Věneček z vavřínu* řadíme jako první, přestože byl poprvé publikován až v roce 1969). Rozhodli jsme se omezit na pouhou část Fuksovy tvorby z důvodu rozsahu bakalářské práce.

Následující kapitoly se soustředí na jednotlivá díla. Zachycujeme jednotlivé motivy zvířat a bestiality a interpretujeme je ve vztahu k celku těchto děl. Souhrnnou interpretaci Fuksových zvířecích a bestiálních motivů společně s kategorizací těchto motivů přinášíme v závěru práce.

1.1 Základní pojmy: motiv, zvíře, bestialita

Pojem motiv chápeme v souladu s jeho definicí ve *Slovníku literární teorie*: „motiv je název nejjednodušší části slovesného uměleckého díla, která má ještě své téma, ale je již nerozložitelná obsahově.“³

Zvíře je živočich, živá bytost, která není člověkem ani rostlinou. Bestialita je zvířecnost, vlastnost toho, kdo je zvířecí – nelidsky krutý, surový. Pracujeme také s pojmem bestie, který zahrnuje divoké, dravé, zlé zvíře, šelmu či dravce. Touto bestií může být i člověk, můžeme o něm poté hovořit jako o lidském monstře. U lidských monster nemusí být nejdůležitější jejich fantaskní charakter (například postavy ze středověkých cestopisů – obři,

¹ Pohorský 1990, s. 84

² Z kapacitních důvodů jsme se rozhodli vypustit z naší práce povídkový soubor *Mí černovlasí bratři* (1964). Spojením zvířecích a bestiálních motivů s židovskou tematikou se zabýváme především u *Pana Theodora Mundstocka* (1963), jistou souvislost s *Mými černovlasými bratry* vykazují také *Variace pro temnou strunu* (1966).

³ Vlašín a kol., 1984, heslo zpracoval Milan Pávek

lidé s jedním okem (kyklopové), trpaslíci apod.). U Fukse jsou tato „lidská monstra“ na první pohled obyčejní lidé, kteří ale pod svou obyčejností skrývají bestiální povahové rysy. Rysy zvířecosti a krutosti mají také nadpřirozené bytosti, s kterými Fuks pracuje (zde se zabýváme především upírem, viz Variace pro temnou strunu).

2. Věneček z vavřínu

Věneček z vavřínu je podle datace (1953) nejstarší povídkou Ladislava Fukse.⁴ Miloš Pohorský ve své stati *Úzkostné sny Ladislava Fukse*⁵ vnímá tuto prózu jako ukázkou prozaikova hledání způsobu, jak vyslovit své „ukryté starosti“. V této krátké povídce Fuks předvádí narušení idyly příchodem zla, které představuje trojice antropomorfních postav s výraznými zvířecími rysy.

2.1 Felix Veverka a idylická cukrárnička se soškou fauna

„Těch pět stránek se otevírá jako typický *žánrový* obrázek,“ píše Pohorský.⁶ Začíná zachycením obvyklého příjemného dne v útulné cukrárně. Zpočátku nepojmenovaný hlavní hrdina Felix Veverka „vstoupil do cukrárničky s pocitem člověka, jemuž je právě v této chvíli dobře. „Bože, že jsem dnes tak šťastný,“ myslel si s úsměvem, když se v jeho znavených očích obrazila tichá útulná místnost, tlumeně osvětlená, s drobnými stolečky a křesílky, v nichž seděli skromní, přívětiví lidé...“ (44) Patrná je přemíra deminutiv, která zjemňuje (až přeslazuje) prostředí cukrárny, návštěvníky, obsluhující dívky i podávané laskominy. Deminutiva zároveň umocňují pozitivní nádech tohoto místa, které jako by patřilo ještě do prvorepublikového období. Felix Veverka, úředník oddaný své práci (jeho práce není detailněji specifikována), si vyčítá, že sem nechodí podobně jako ostatní odpočívat častěji. Je to člověk, který není zvyklý odpočívat: „Já nikam nejdu, mám jen práci,“ pomyslel si rozčertěně, „to jsem ale ježek.““ (44) Zároveň své práce rozhodně nelituje, ačkoliv pracuje i na úkor svých vlastních potřeb, např. spánku: „Tu dnešní noc, probdělou nad prací, už ani necítil, té noci vůbec, vůbec, vůbec nelitoval, ostatně jako nikdy. Vždy si připomínal, co takovou nocí ušetří, on sám, jediný člověk, všem, celému obrovskému společenství, které by nepřehlédl, ani kdyby si stoupl na hodně vysokou rozhlednu, a teď si uvědomil, takovou nocí ušetří i těmhle skromným, přívětivým lidem, co zde kolem něho sedí, i těm dvěma dívkám v zástěrkách a čepcích za pultem.“ (45) Felix Veverka je představen jako člověk, který by se pro ostatní klidně i upracoval, a nyní si jen přišel do idylické cukrárny trochu odpočinout (tento fakt nepouštějme ze zřetele). Povídka byla napsána v období, kdy byla práce režimem vyzdvihována jako ta nejpozitivnější, nejvyšší hodnota.

Když si nový návštěvník prohlíží interiér cukrárny, všimá si také výzdoby. Kromě

⁴ Prvního vydání se dočkala roku 1969 v povídkovém souboru *Smrt morčete*. S tímto vydáním zde pracujeme. Povídka vyšla pod názvem *V cukrárně* ještě v povídkovém souboru *Cesta do zaslíbené země a jiné povídky* roku 1991.

⁵ Stať vznikla roku 1972, pracujeme zde s jejím otiskem ve *Zlomcích analýzy* (1990).

⁶ Pohorský 1990, s. 105

obrázků je zde i polička se soškou fauna pískajícího na píšťalku.⁷ Tento antický motiv podporuje idylickou náladu cukrárny: „Ten faun je tu asi jako takový symbol. Aby připomenul odpolední idylku. Odpočinek. Ale to je trošku přehnané,‘ pomyslí si shovívavě, ‚vždyť faun vůbec nepracoval. Chodil se stády, pískal si a lidé tenkrát právě tak. Když stáda večer usnula, příjemně zaháleli dál, to je přece ani nemohlo těšit a fauna také ne, to jistě.““ (45) I při odpočinku myslí pan Veverka na práci a napadá ho, zda je faunův odpočinek zasloužený a zda ho takový způsob života těší; je ale shovívavý, dokonce soucitný.

2.2 Hnědý chlupáček, tlustokožec a ten pruhovaný

Idyla v cukrárně je konfrontována se vstupem tří postav. Jsou to tři „bizarní a bestiální figury, napůl nesmyslné a napůl alegorické.“⁸ Kontrast těchto postav s předchozí idylickou situací je ještě zdůrazněn tím, že usedají právě ke stolečku u sošky fauna, symbolu této idyly. Postavám jsou připsány výrazné zvířecí atributy, zvířata ale nejsou pojmenována. Čtenář sám hádá, o jaká zvířata se jedná: „První byla hnědá, chlupatá, měla krátké nohy, trochu podstaditý zadek, ruce se svěšenými tlapkami pozdvihlé před břichem a hlavu natočenou, jako by byla uvázaná na řetízku a měla tančit kankán. Druhá byla obrovská, nechlupatá, šedá, měla tlusté sloupovité nohy, uši jako plachty a dlouhatánský chobot. Její dusavý krok zachvěl celou cukerničkou. Tu třetí postavu, co vkročila za nimi, nebylo ani slyšet. V hnědočerně pruhovaném kožichu tiše našlapovala na tlapkách, nízký, silný, rozplácly nos se štětinatým knírkem a dvě přivřené, mžourající oči se šinuly pomalu po podlaze.“ (45–46) Domníváme se, že kdyby Fuks uvedl u těchto postav pojmenování konkrétních zvířat, jejichž atributy jim připisuje, potlačil by jejich lidskou část. Jednají v zásadě jako lidé – mluví, objednávají si jídlo a pití – mají ale nasazeny jakési zvířecí tváře-masky a jejich zvířecí se brzy začíná projevat i v jejich chování.

První postava vykazuje znaky cvičeného cirkusového medvěda, k čemuž odkazuje zmínka o řetízku a o tančení kankánu. Tento „hnědý chlupáček“ je také charakterizován jako velmi mlsný, otáčí se po dobrotách ostatních návštěvníků a sám si objednává „červené jahůdky a med“. Druhá postava představuje slona. Zdůrazňována je jeho váha, nemotornost a také jeho chobot, který se účastní výtržností obtěžujících ostatní návštěvníky (shazování klobouku, strhnutí obrázků ze zdi). Podobu třetí postavy interpretuje Aleš Kovalčík jako

⁷ Podoba fauna není specifikována. Jak nás upozornila doc. Mravcová, může mít podobu krásného mladíka i napůl lidské a napůl zvířecí postavy s kozlími atributy. Faun je spojen s postavou řeckého boha Pana (lat. Faunus) obývajících nejidyltičtější místo v řecké mytologii, Arkádii.

⁸ Ibid., s. 105

podobu divočáka.⁹ Tyto postavy narušují idylu cukrárny dvojitým způsobem:

1) Již jejich vzezření je nápadné a rušivé. Hosté se musí soustředit např. na to, aby je příliš okatě nepozorovali: „Lidé u stolečků na chvílku přestali ukrajovat krychličky a kremrolky, zmlkli, trochu se otáčeli, ale bylo jasné, že nechtějí na sobě dát nic znát.“ (46) I obsluhující dívky jsou v rozpacích. Skromný a přející Felix Veverka neobvyklé návštěvníky hájí: „Ovšem, napadlo ho, proč by sem nemohli? Jsou to také lidé, také mají své starosti, trampoty, mají třeba těžkou, odpovědnou práci, co vím, možná ještě horší než já, chtějí si oddechnout, potěšit se.“ (46) Cítí se provinile, že na ně tak zvědavě hledí. Je zde napětí v tom, jak lidé v cukrárně antropomorfní bytosti se zvířecími maskami vnímají. Jejich vzhled je nepřirozený, zároveň se ho ale snaží akceptovat jako normální.

2) Druhým rušivým projevem této trojice je její chování a jednání. Ne-lidská povaha se ukazuje také na zvířecím, nekultivovaném přístupu k jídlu: hnědý chlupáček do misky s medem a jahodami strká celý nos, tlustokožec si podává kostky cukru chobotem, pruhovaný tiše pije svůj likér, mlaská a ústa si utírá tlapou (46). Jejich divokost se projevuje krátce poté. „Náhle se mihl chobot vysoko nad ním [Felixem Veverkou], zavířil tam jako vrtulníček a pak chňap chňap, jedné paní u vzdáleného stolku smetl klobouk z hlavy. (...) Hnědý chlupáček s nosem plným medu vyskočil z křesílka a vrhl se k sousednímu stolku, kde měli na talířcích zpola dojedené dorty, a hned je tlapkou smetl a snědl.“ (47) Lidé jsou udivení a vyjevení, ale zřejmě to chtějí zakrýt, jako by se nic nestalo. „Snažili se tvářit, jako že to byla legrace.“ (47)

Toto obtěžování návštěvníků započne trojice bez jakékoliv vnější příčiny a vygraduje jej až k agresi. Mluvčím skupiny se stává „ten tichý pruhovaný“, který začne vyděšeným lidem vyhrožovat, jako by to byli oni, kdo tropí výtržnosti. Zároveň odhání dívky od telefonu, tedy prostředku, kterým by mohly zavolat pomoc. K lidem připraveným o zákusky se obrací, jako by za to mohli sami: „Já vám dám dělat poznámky a provokovat. Ještě si promluvíme.“ (47) V jeho promluvách dominují hrubé výrazy (užívá expresivní slova – civěl, flinkač, chlastáte, válet se tu a klábosit), k dosažení svého používá zvířecích zbraní – zubů: „skočil velkým obloukem k telefonu, vyrazil jeho sluchátko z vidlic a překousl drát.“ (48)

Destrukce idylly se dokonává zničením jejího symbolu – sošky fauna, jež se stane obětí slona. Tato postava, která se při dupání po střepech sošky a nádobí chová podle ustáleného přirovnání „jako slon v porcelánu“, burácí: „Ještě abych se od toho porculánu řízl...“ (48) Rozdupaná soška fauna podle Kovalčíka odkazuje k Mallarméově slavné básni *Faunovo pozdní odpoledne*¹⁰ a „symbolizuje téma rozrušení idylly, přítomné i v další autorově tvorbě.

⁹ Kovalčík 2006, s. 25

¹⁰ Mohou být dvě děvčátka z cukrárny odkazem k faunovým dvěma nymfám?

Ve Fuksových pracích z šedesátých let je tento motiv spojen např. s postavou otce, nacistů¹¹ aj.¹²

2.3 Maska, která odhaluje

„Lidskému zlu je nasazena zvířecí maska, která nemá tradiční funkci skrývání. Jejím účelem je naopak ukázat a zvýraznit hrubé a nehumánní nitro postav za ní.“¹³ Tyto postavy představují absurdní zlo, vyvolané záměrně, ale bez zřejmého důvodu. Oběťmi bezpráví jsou zde „obsluhující děvčátka“, návštěvníci kavárny i protagonista příběhu Felix Veverka. Za „odhalující masku“ můžeme považovat i jeho mluvící příjmení Veverka, které kontrastuje s postavami představujícími velká a nebezpečná zvířata. Zároveň připomíná jeho skromnost, decentní jednání i vyjadřování a především pracovitost. Střet se zlem je pro něj velmi trpkou zkušeností, rychle se stahuje zpátky do bezpečí a ke své práci. Jeho oddanost práci je obzvlášť zdůrazňována ve chvíli strachu: „Proč se vlastně bojím, vždyť jsem nic zlého neudělal, probděl jsem noc nad prací, probděl pro nás všechny, má kartička je dobrá, čistá a společenství mě má rádo, vždyť se přece nemám čeho bát!“ (47) Trojice přichází navodit návštěvníkům cukrárny, kteří si dovolili místo práce odpočívat, pocit viny, a zároveň je trestá. Felix Veverka se schová za předstíranou netečnost, ponoří se do své práce ještě hlouběji. Stává se „šťastným člověkem“ odpovídajícím době – tím, který pracuje a nevyhledává povyražení.

Miloš Pohorský vytýká Fuksově prvotině, že její „nabízející se alegorický smysl přetahoval příběh z cukrárny k historickému pozadí, takže se jeho významy zužovaly,“ na rozdíl od pozdější prózy, která se zakládá na tom, že „něco“ v ní vždy vedlo k tomu, aby se „její význam na historii neomezoval a aby ji přesahoval.“¹⁴ Zlo a pocit strachu přepadá ve *Věnečku z vavřínu* zcela nevinnou cukrárnu a její návštěvníky. Mohlo by jít o jakékoliv zlo v historii lidstva, domníváme se ale, že Fuks zde zachytil náznak atmosféry 50. let 20. století, doby počínající inscenovanými politickými procesy. O ovzduší komunistického režimu v povídce by mohla vypovídat také zmínka o Veverkově „čisté kartičce“, jež by mohla být kádrovým posudkem dotyčného.

¹¹ Například ve *Variaci pro temnou strunu* se objevuje rozbité sklo z obrazu Michalovy babičky. Tento obraz je zničen při násilném prohledávání Michalova bytu německými důstojníky.

¹² Ibid., s. 26

¹³ Ibid., s. 26

¹⁴ Pohorský 1990, s. 105

3. Pan Theodor Mundstock

Knižní debut Ladislava Fukse, *Pan Theodor Mundstock*, pojednává o člověku uvězněném ve světě nacistického zla, hledajícím lidskost v nelidském světě a řešení tam, kde (kromě smrti) snad žádné řešení není. Je to román o osamocení člověka a jeho rozštěpení, ve kterém se, jak píše Miloš Pohorský, „člověk sám sobě stává nesrozumitelným dialogem.“¹⁵ Nelze zužovat pohled pouze na to, jak tohoto žida trýzní zřůdná moc nacismu a nelidskost norimberských zákonů, protože jakási neúprosná tíha ležela na panu Mundstockovi odjakživa, a „očekávání deportace tyto rysy pouze absurdně zvýraznilo.“¹⁶ I v tomto románu využívá Fuks zvířecích motivů. Ty souvisejí s posunutým vnímáním protagonisty, se zhoubnou silou strachu a s odlidštěním světa, ve kterém vládne nacismus.

3.1 Mundstockova slípka / holub

S ptačím spolubydlícím pana Mundstocka se seznamujeme již na začátku první kapitoly. Vypravěč ho líčí tak, jak jej vidí pan Mundstock: „Tvor měl, jak se mu zdálo, kropenaté tílko, jasně červená očka a žlutý zobáček a teď k němu vzhlížel pln radosti, že šťastně přišel z nákupu.“ (7) Mundstock tvora oslovuje vždy „slípko“ nebo „slepičko“, mluví k němu přímou řečí, klade mu otázky a vypráví. Z rozhovorů pana Mundstocka se „slípkou“ se dozvídáme mnoho o jeho minulosti a o jeho známých, rozpráví s ní například o Šternových, líčí jí, jak trávil čas s mladým Šimonem Šternem a dalšími. „Slípce“ sděluje i své obavy a chmurné úvahy.

„Slípka“ zastupuje Mundstockovi nejbližšího přítele a důvěrníka a on k ní přistupuje jako k blízkému člověku. Již jsme zmínili jeho důvěrné rozhovory se „slípkou“. Pro ni i pro sebe vaří společnou večeři, věnuje jí i něžnou pozornost (pohlazení). „Slípka“ pochopitelně nemluví, svou přítomnost dává najevo jinými způsoby – mává křídélky, zvědavě Mundstocka sleduje, ťuká zobáčkem do země, zobe do Mundstockových nohou, a leká se náhlých zvuků. Například zaklepání na dveře: „Tvor zděšeně roztáhne křídla a s hlavičkou předkloněnou utíká, utíká do pokojíku, jeho tenké nožky se jen kmitají.“ (14) Zaklepání se leká i Mundstock; mohlo by totiž znamenat předvolánku.

Identita „slípky“ je znejasněná. Mundstock je přesvědčen, že se jedná o skutečnou slípku. Nasvědčuje tomu i vypravěč, když „slípce“ připisuje identifikační atributy slepice, např. žlutý zobáček, kropenaté tílko, červená očka. V pásmu vypravěče je ale „slípka“ ve většině případů označována neurčitě jako „tvor“, „tvoreček“ nebo „bytosť“: „Tvoreček

¹⁵ Pohorský 1990, s. 84

¹⁶ Ibid., s. 84

poskakuje pod vaříčem a jeho očka jen září.“ (16) „Tvor vesele mávne křídly a div že si krček nezkroutí...“ (17) Identitu „slípky“ je tak znejasňuje již vypravěč. Znejasňuje ji také stínový dvojník Mon, když vysloví první přímou pochybnost. Při vaření křikne na Mundstocka: „A co tady dělá ten pták, či co to je, (...) nemá snad hlad?“ (16) Na konci první kapitoly pak Mundstock zaslechne z předsínky, kde „slípka“ spí, „jakési tiché zavrkání“. (19) Vrkání je ale zvuk spojený s holuby a hrdličkami (SSJČ). Že by Mundstockova „slípka“ mohla být ve skutečnosti holubem se dozvídáme ve čtvrté kapitole, při návštěvě u Šternů. Šimon se ptá, zda má pan Mundstock ještě „toho kohoutka“. „Slípku, odpověděl s úsměvem, ještě ji mám...“ „Ježíši Kriste, já jsem myslila, že to byl holub!“ vykřikla paní Šternová, „neříkal jste nám jednou, že spadl v zimě se střechy a vy jste ho sebral, aby nezmrzl?“ (52)

„Slípka“ se ubije zoufalstvím o dveře, když se pan Mundstock pokouší o sebevraždu uškrcením provazem krátce poté, co obdržel dopis od pana Vorjahrena, že byl předvolán. Tehdy si rozpomíná na minulost a vybavuje si také chvíli, kdy rozštěpením jeho osobnosti vznikl stín Mon. Mrtvou „slípku“ a bezvládného pana Mundstocka nacházejí Čížkovi. Očima pana Čížka se tělíčko „slípky“ jeví zcela jiné než očima pana Mundstocka: „Posléze, když otevřeli i dveře pokojíku a nahlédli dovnitř, spatřili, že na prahu cosi leží. Pan Čížek tu věc zvedl a donesl k oknu. Byl to holoubek s popelavě šedým peřím, cihlově hnědýma nožkama a tmavým zobáčkem. Jeho křídla byla zlomená a peříčka na hrudi spleaná kapkami krve.“ (71) Pan Mundstock ale ani po smrti „slípky“ nemění svůj pohled. Dva výrostci, kteří si jej spletli s neznámým obchodníkem načerno, jej doprovázejí na pohřeb „slípky“ a poté jej navštíví i o vánočních svátcích a opakují, že se jedná o holuba. Pana Mundstocka ale nepřesvědčí: „Ten holub tam ještě leží, vy to nevěříte, tak se děte kouknout, ale vopatrně...“ Věřící tomu, věří, až na to, že to nebyl holub, ale nahlas to neřekne...“ (90)

Ztráta „slípky“ znamená pro Mundstocka ztrátu přítele a prohloubení jeho osamělosti. Tu obzvláště intenzivně zakouší v souvislosti se svátky, které je zvyklý trávit mezi lidmi. Jde proto na ulici, přestože chodci mu projevují především pohrdání a nezáměr a přestože je velká zima. Zůstává právě proto, aby se ohřál – aby se ohřál přítomností lidí. Zmínění dva výrostci, kteří jej považují za prodavače načerno a účastní se pohřbu „slípky“ (Mundstock má obavy, že „slípku“ vyhrabou a sní), jsou nakonec překvapivě jediní, kteří vůči osamělci projeví trochu lidskosti a účasti.

„Slípka“ patří k motivům, které odkazují na „neustálou oscilaci mezi světem představ a věčným světem obklopujícím protagonistu.“¹⁷ Je symbolem znejasňování typického pro Fuksovu tvorbu, zároveň skutečná a zároveň Mundstockovou představou.

¹⁷ Haman 1966, s. 88

3.2 Přízrak-stín Mon

Fiktivní je i druhý Mundstockův komunikační partner, jeho stín Mon. Mon je odštěpenou částí pana Mundstocka, jeho stín, který vznikl po tom, co jej příchozí nacisté propustili z práce a všechno mu tak vzali. Odsoudili ho tak k nedůstojnému živoření, k přebytečné neukotvené existenci. O vzniku Mona se dozvídáme připomenutím momentu, který si Mundstock vybavuje právě v průběhu kritické chvíle, jež ho dovede k pokusu o sebevraždu a způsobí smrt jeho drahé „slípky“. Mon se zjevil ve chvíli, kdy byl Mundstock obestřen mlhou svědčící o jeho narušeném vědomí: „Pláče jako mladík, jako třináctiletý hoch o pohřbu rodičů, jako venku šedé zachmuřené nebe, jeho slzy se mísí s deštěm, stékajícím s klobouku, napadá ho, svobodná židovská svině, která pláče, a v té chvíli, kdy ho to napadne, něco uvnitř něho *se rozštěpí*. Z deště a slz u jeho nohou vyvstane *stín*. Jeho jméno je Mon. Jinak ho nemůže nazvat.“ (70) Pojmenování stínu vztahuje tento stín k panu Mundstockovi – neboť „mon“ znamená francouzsky „můj“.

Aleš Kovalčík nachází společné rysy postavy Mona z *Pana Theodora Mundstocka* s postavou-maskou upíra z *Variace pro temnou strunu*. „Oba se zjevují ve chvílích krize duševního stavu protagonistů a jsou jejich preludy. Je v nich nakumulována jejich veškerá nejistota a strach. Jsou spojeni s atmosférou válečné, respektive předválečné doby. Zmizí ve chvíli, kdy protagonisté nabudou psychické rovnováhy. (...) V závěru knih se preludy vrátí.“¹⁸ Obě tyto bytosti jsou vlastně personifikovanými obavami protagonistů. Jsou lidšší a nelidšší zároveň – upír má lidskou podobu s nelidskými atributy, je jaksi napůl živý a napůl mrtvý (viz dále). Mon s Mundstockem mluví (a děsí ho tím), jeho řeč je ale nevlastní přímá řeč, často Mundstockovi onká: „Mon stál za dveřmi a číhal. – Zatím, řekl, může přijít na řadu i on, nějaký pan Theodor Mundsock.“ (63) „– Ať radši přisype a trošku přisolí, sykne Mon, a taky dá trochu vody a do misky strčí...“ (15) Nikdo jiný než Mundstock Mona nevnímá, nereaguje na něj ani Mundstockova společnice „slípka“. Mon je stín člověka, Aleš Haman ho nazývá „stínovým dvojníkem“, a jeho účel vidí v „znejasnění, smazání pomocí imaginárních rozhovorů pana Mundstocka s Monem pevné kontury postavy.“ Soudí, že jde o „zrušení hranice mezi fiktivním zdáním a fiktivním jevem uvnitř příběhu,“ protože „jeho celý svět je vybudován na tomto vidění, ve kterém autor využil poznatků o schizofrenické psychopatii.“¹⁹

3.3 Kufr-kůň

Po ztrátě komunikačního partnera – „slípky“ a zmizení Mona (ten mizí ve chvíli, kdy

¹⁸ Kovalčík 2006, s. 36

¹⁹ Haman 1966, s. 92

pan Mundstock odhalil svou spásnou metodu) si Mundstock vytvoří nového komunikačního partnera ze svého kufru. Když se na počátku 17. kapitoly plánuje svou přípravu na nejhorší věc, která se mu může v koncentračním táboře stát, tedy na popravu, stojí jeho kufr již připravený u dveří: „U dveří stál napakovaný kufr. Chvilí jej s úsměvem pozoroval. Jeho hnědé stěny se nadýmaly do oblouků jako boky dobře napasného koně. Jeho zámky se chvěly napětím.“ (154) U připodobnění kufru ke koni setrvá a představu rozvádí: „Tento kůň měl bezvadný rodokmen. Koupil jej kdysi dávno u jedné arijské firmy.“ (154) „Ale dopoledne se ještě musil vypořádat s několika drobnostmi, k nimž patřil i kůň. (...) Znovu se usmál na koně, připraveného u dveří pokojíku. (...) Nařídí mu, aby koně před jejich očima zvážil.“ (155) Kufr nazývá koněm i při rozhovoru s paní správcovou. „Chci si přece zvážit koně. Ranec, víte?“ (157) Fuksův anti-hrdina začne kufr důvěrně oslovovat podobně jako předtím „slípkou“: „Koníčku můj vraný, ty nevíš, co se stalo, řekl, když vstoupil do pokojíku.“ (156); „Znovu pohlédl na zvážený kufr s šedým flanelem na držáku. Copak ty, ty jsi to nejmenší, řekl mu, jako by rozmlouval s koněm, to hlavní teprve přijde.“ (161)²⁰ Rozdíl mezi rozmluvami se „slípkou“ a s kufrem-koněm spočívá především ve značení promluv. Rozhovory se „slípkou“ byly značeny jako přímá řeč, řeč určená kufru zůstává neznačená (postrádá uvozovky nebo spojovník, kterým je označována řeč Mona a promluvy Mundstocka k Monovi). Jde tedy o nevlastní přímou řeč, která možná naznačuje, že komunikace probíhá pouze v Mundsockových představách.

Tyto tři „postavy“ – ptáček nejasného druhu, stín Mon i „oživlý“ kufr-kůň poukazují na situaci pana Mundstocka, na jeho odtržení od reality, na to, že se příběh odehrává na pomezí skutečnosti a fikce. Motivy v *Panu Theodoru Mundstockovi*, kromě již zmíněných je to i motiv dlažby a prachu, motiv hvězdy a motiv Kolumbovy lodi, mají alegorický význam, který není podstatný sám o sobě. Jak píše Haman – podstatné je „neustálé balancování mezi přímým a přeneseným významem, jež komplikuje vztahy motivů v kontextu, a tak neustále vyvolává pochybnost o skutečném smyslu výpovědi.“²¹ Sám Fuks tuto metodu, v níž každý detail má několikerou existenci, nazývá rezonanční metodou: „Detail v celku díla různě a několikrát rezonuje, a tak se umocňuje.“²²

3.4 Kočky a nadbíhači koček

Kočky jsou v *Panu Theodoru Mundstockovi* alegorickou tváří zla, autor je ztotožňuje

²⁰ V první kapitole podobně hovoří ke „slípce“: „Víš, slepičko, ale páni mě tam zvali, hlavně abych s nimi rozprávěl o světě (...).“ (15) „A víš vůbec co, slípko? Schováme buchy na pátek večer, na sabat.“ (14)

²¹ Ibid., s. 90

²² Ibid., s. 90

s gestapem. Poprvé si pan Mundstock spojí kočku s hrozbou ve druhé kapitole, když kráčí s paní Hobzkovou parkem: „Scéna je zobrazena z hlediska protagonisty, trpícího schizofrenickým rozštěpením osobnosti. A tak se v ní stýkají na téže úrovni představy i fakta vnějšího světa v závratné směsici, v níž člověk ztrácí orientaci. Osu scény tvoří úsilí pana Mundstocka identifikovat ženu, která se s ním dala do řeči. Avšak když se mu to konečně podaří, zjistíme, že celá scénka vlastně proběhla jako jeho mdlobný sen, z něhož se v závěru probouzí na chodníku uprostřed davu zvědavců.“²³ V tomto „mdlobném snu“ plném klamů dojde také ke splnutí kočky/koček s očima gestapa, z něhož má pan Mundstock velký strach. U ptačího domečku si všimá kočky: „Zpod stříšky hledí tlustá vypasená kočka a v té chvíli pozná, že touto alejí nedojde. Ztroskotá a to bude konec.“ (23) Větve stromů začne vnímat jako jakousi síť, ze které slyší praskot a své jméno: „Kočky se nad ním prohánějí a mluví o předvolance. V černých keřích, které se objevují u aleje, překryty stromy, prolézají podobné kočky a každý jejich šlápot je krok na shromaždiště. Každou vteřinu, která tu vedle tváře v šátku mívá, se přibližuje smrti.“ (23–24) Ve stejné chvíli se v jeho blízkosti objevují dva muži „v šedých kožených kabátech a zelených klopených kloboucích“, kteří kráčí „nápadně vojenským krokem“. (24) Stejně popsaní muži později provádějí prohlídku v Mundstockově bytě.

Mundstock kolem sebe kromě koček vnímá také „nadháněče koček“, tedy udavače: „Jeho oči teď pasou po chodcích. Pohlízejí na něho ostýchavě, povzbudivě, zamračeně, poslední jako by byli nadháněči koček...“ (26) Jednoho z těchto „nadháněčů koček“ identifikuje jako svého známého: „Jakýsi vyzábělý plešatý člověk postává před domem bez klobouku, hledí na něho potměšile a záludně a jeho mozkem bleskne, pan Korka! Jeden z nadháněčů koček z parku!“ (29) Udavači se mohou objevit kdekoliv. Mundstock je charakterizuje jako zdivočelé: „Někteří zdivočeli a pátrají, kdo u sousedů zazvoní. Uvažují, kombinují, dokud na něco neprijdou. A když přijdou, je to svaté, zvlášť když to už někomu řekli. (...) Bože, copak žijeme, abychom se navzájem hlídali? Je to snad smysl života? Přece lidé, kteří se stále špehují jako v kriminále...“ (36) Nacisté vytvořili atmosféru strachu, která některé zničila zcela, některé zlomila. Kolaborace a udavačství se staly naneštěstí běžnými jevy. „Nadháněče koček“ můžeme snadno charakterizovat jako hyeny, které se snaží mít prospěch ze zničení druhého člověka. Zmínit můžeme v této souvislosti i pana Kopyta, ke kterému si některé židovské rodiny dávají do úschovy hodnotný majetek. Jeho záměr může být dvojitý – možná chce opravdu pomoci, na druhou stranu ale nelze vyloučit, že se nejedná o další formu hyenismu – pod rouškou přátelsky podané pomocné ruky může být skryta snaha

²³ Ibid., s. 91

obohatit se na zoufalství druhých.

3.5 Nelidskost a odlidštění

„Přišli nacisté a všechno pokryli svým hnědým šerem.“ (63) „Člověk tak silný není a zvláště ten, kdo se jmenuje pan Theodor Mundstock a žije v nacistickém pekle.“ (61) Židovství znamená pro Fukse jen symbolickou podobu něčeho, co má platnost všelidskou. „Židovství je pro Fukse symbolem lidské diskriminace, ovládající náš svět, odcizující podle autorova pocitu člověka člověku a ztrpčující život již beztak trpký a hořký poznáním pomíjivosti lidského života.“²⁴ Odcizení člověka člověku vede až k nelidskosti, až k úplnému odlidštění lidské bytosti.

Problematikou nelidskosti se teoreticky zabývá například Nicolas Grimaldi. Podle jeho tezí může být nelidský pouze člověk. Nelidskost je vlastně určitým způsobem lidství, jistá kategorie lidskosti. Nelidskost nelze přisuzovat zvířatům, ani „chovat se jako zvíře není zdaleka nelidské, nelidským se člověk stává, jen když se uvolí dělat to, co by ani zvíře nedokázalo.“²⁵ Tato teze nám připomíná moment ve *Spalovači mrtvol*, kde majitelka panoptika pronáší o vraždě, že „je to k nevíře, co nedokáže ani zvíře.“ (SM, s. 22, viz kapitola 5) Neexistuje přitom objektivní rys nelidskosti, protože někdo považuje za nelidské to, co druzí naopak lidem připisují ke cti. Grimaldi v této souvislosti připomíná například zabíjení ve válce nebo terorismus. Téměř všichni ti, kdo se dopustili válečných zločinů, tedy zločinů proti lidskosti, měli pocit, že se nedopustili ničeho nelidštějšího než ti, kdo je soudí. Paradoxem nelidskosti je, že je banální a přitom obludná: aby se projevila, stačí jen nerozpoznat v druhém svého bližního. Takovou zaslepenost umožňuje nedostatek představivosti a odmítání uznat, že druhý je nám podobný. Grimaldi také říká, že lidé jsou nelidskosti schopni tím víc, čím jsou obvyklejší.²⁶ Často je nelidskost páchána „pouhým“ plněním rozkazů. V nacistických vyhlazovacích táborech bylo vraždění tak organizované, že oběti co nejvíce odlidštilo. „V koncentračním táboře je člověk zoufale a krutě sám. Mění se v jakýsi jiný druh, hrubou živočišnost posedlou vlastním přežitím.“²⁷ Nacisté utlačovali židovský národ a jiné národy, aby sami získali „životní prostor“. „Když omezíme své povinnosti lidskosti na vlastní kmen, nepřipadá nám tak nespravedlivé, jsme-li nespravedliví vůči cizincům, stejně jako nám nepřipadá nelidské být nelidský ke všem, kdo se nám

²⁴ Ibid., s. 96

²⁵ Grimaldi 2013, s. 6

²⁶ Ibid., s. 6–16

²⁷ Ibid., s. 48–49

doopravdy tolik nepodobají, protože nepatří k našim.“²⁸

Pan Mundstock jako by žil v této atmosféře osamocení již před tím, než dostal předvolánku, dokonce ještě před začátkem války. Jak píše Miloš Pohorský, „neúprosná tíha ležela na židovském prokuristovi už dávno předtím, snad odevždy, už když chodil do obchodu s nitěmi a jednou za čas s Ruth Krausovou do kina nebo do botanické zahrady. Už tehdy byly jeho sny bez lidské radosti a důstojnosti, bez možnosti uskutečnit tajný životní sen.“²⁹ Jak jsme již uvedli výše, nelidskost nacismu a zhoubná síla strachu tyto jeho rysy pouze absurdně zvýraznily. Mundstock vytváří logické a zároveň absurdní „řešení“ situace; jeho metoda je paradoxní, je zdrojem grotesknosti a ironie. Zatímco v první části knihy tvoří základ emocionální výstavby díla *tragika* lidského utrpení a lidské nicoty, která v sobě skrývá také paradoxně zdroj naděje, druhou část knihy prolul autor *ironií a groteskou*. Aleš Haman o tom říká: „Už jen samo opakování a zdůrazňování metodičnosti, praktičnosti a plánovitosti vyvolává ironickou atmosféru, zvýrazněnou stylistickou okázalostí a groteskním nepoměrem protagonistových představ o koncentráku.“³⁰

Nacisté i jejich přísluhovači – udavači – se v očích pana Mundstocka stávají nelidskými bestii. Takto je charakterizují i další postavy, především správce Čivná. Udavače Korku přirovnává k „velkému zvířeti“: „Bud' te nelítostný,“ slyšel [Mundstock] hlas paní správce ze spíže, do níž ukládala váhu, „to nejsou lidi. Až přijde povel, to je pane poženem!“ (159) Když pan Mundstock trénuje svou smrt, pomyslí si, že nacisté jsou „bestie, které přijdou na neuvěřitelné věci“, na věci, „které by nikdy žádný normální člověk neudělal.“ (167) Nacisté nevnímají židy jako lidské bytosti, ale jako pouhý dobytek. Nejčastější nadávka, kterou vůči židům používají, je výraz „svině“, který zřejmě má židy pošpinit i tím, že vepřové je pro ně zakázané, nečisté maso. Používají také spojení „sviňský pes“. Sami nacisté se ale v Mundstockových představách stávají štěkajícími psy nahánějícími a děsícími ubohé lidské stádo.

Ke psovi přirovnává pan Mundstock také řezníka Klokočníka. Domníváme se, že v tomto případě nejde o urážku, ale o vystižení vzhledu postavy. Klokočník je označen jako „velký mlčící pes za pultem“, jeho ruka jako „tlapa“. (126) Když pan Mundstock odchází na shromaždiště, zastaví se u řeznictví, kde vidí, jak „za přízemním oknem, zdá se, vyhlíží obří hlava s hrozivě zvednutými kníry a pod ní dvě tlapy, podpírající se o sklo. Kouká velký bernardýn.“ (179) Není zcela jisté, zda Mundstock vidí řezníka nebo řezníkovu psa, v knize ale není zmíněno, že by řezník nějakého psa vlastnil.

²⁸ Ibid., s. 81

²⁹ Pohorský 1990, s. 84

³⁰ Haman 1966, s. 99

Pan Mundstock ze sebe svou propracovanou metodou v podstatě vytváří cosi podobného odlidštěné bytosti vězňů v koncentračním táboře, přestává se dokonce bát i své smrti, protože má pocit, že ji díky své přípravě již prožil. Přestává se bát sám o sebe. Nepodléhá ale pasivitě, aktivně hledá cestu. Výrazný prvek jeho lidskosti představuje obava o chlapce Šimona. Když obdržel dopis od Šternů, že již dostali předvolánku a všichni kromě chlapce musejí odjet, zachvátila ho hrůza: „Nebyla to hrůza ze stanného práva. Nebyla to hrůza z gestapáků v šedých kožených kabátech. Nebyla to hrůza z táborů a z těch kobek s plynem. Nebyla to vůbec hrůza z ničeho toho, co přinesla a přinášela tato bídná, temná, zločinná, barbarská doba, to peklo nelidskosti, mučení a žalu, nebyla. Byla to nesmírná děsivá hrůza z toho, že pro toho chlapce, který v něho tolik věřil, vlastně nikdy v životě nic kloudného neudělal.“ (173) Organismus pana Mundstocka se brání zlu „sebeotupováním, omezováním vztahů ke skutečnosti. V neskutečném, odcizeném světě si člověk vytváří mýty, neskutečnost v neskutečnosti, lež ve lži, k lživé skutečnosti je akomodací dotvořen člověk lhář.“³¹ Suchomel uvádí, že ačkoliv se aktivita pana Mundstocka zdá nicotná a marná, nebo dokonce tragikomická, obnažuje ho až k tomu, co je v něm nejzákladnější, nejlidštější.

„Svět musí být vybudován na lásce,“ (77) připomíná panu Mundstockovi starý rabín. Pokud je člověk s to procítit tragiku své náhodné existence, potud v něm také klíčí zárodek pochopení, píše Haman. Pan Mundstock se svou sice metodou odlidšťuje, ale nepřestává cítit. Schopnost soucítění a vcítění je pak ve Fuksově představě základním zákonem lidského soužití – rezonance a zrcadlení člověka v životech druhých a naopak. Tento moment rezonance vidí Haman naznačen v postavě stínového dvojníka Mona. Člověk se touží zbavit věčné nejistoty, vymýšlí proto systémy, metody, ale ani ty jistotu nepřinášejí: „Jistota systému a metod se nakonec, tváří v tvář tragickému údělu, ukazuje stejně pomíjivou jako člověk sám.“³²

³¹ Suchomel 1996, s. 61

³² Haman 1966, s. 102

4. Variace pro temnou strunu

Miloš Pohorský považuje za hlavního hrdinu Fuksových próz strach. Je to „těžko vysvětlitelný a subjektivně prožívaný strach či obava před něčím známým nebo neznámým, vyjadřuje zneklidnění a nervozitu. (...) Diktuje úhel pohledu a určuje obraznost, volí interiér i exteriér popisovaných situací. Je to strach, který má úzkostí zvětšené a zatemněné oči, posouvá všechno kolem do podoby horečnatého preludu, izoluje člověka a oslabuje jeho schopnost dorozumění a důvěrnosti.“³³ Tento strach na sebe bere v *Panu Theodoru Mundstockovi* podobu Mona, ve *Variacích pro temnou strunu* (1966)³⁴ je zosobněn postavou-maskou upíra s jeho tradičními atributy.

4.1 Postava upíra, upíří maska

Variace pro temnou strunu vypráví Fuks očima personálního vypravěče Michala, malého chlapce s velmi zjitřenou představivostí. Ta stvořila podle Aleše Kovalčíka „rafinovanou masku“, „zhmotnělý chlapcův strach“, postavu nebo spíše „masku“ upíra, která se v podobě upířích atributů přenáší z jedné postavy na druhou.³⁵

V první kapitole románu se upír účastní večeře spolu s dalšími postavami, z nichž pouze Michal si všímá jeho přítomnosti: „Neznámý člověk seděl u kulatého stolku v jakémisi mírně černém šeru, měl nové tmavé šaty, kravatu a plnicí péro, občas zdvihl citrón a sklenku kořalky k nápadně rudým rtům, občas si zapálil cigaretu, obnažuje bílé lesklé zuby, a nespouštěl nás z přivřených zarudlých očí.“ (8) Cizí host vůbec nemluví, pouze pozoruje ostatní, hledí na jejich krky, pije kořalku, kouří a jí (pouze maso). Obklopuje jej tma nebo alespoň šero, zdůrazňováno je jeho tmavé odění, neobvykle rudé rty a zarudlé oči. Michal si také všímá jeho zubů, důkladně si je prohlíží právě při večeři: „V tom okamžiku, jak je nesl ke rtům [poslední sousta], otevřel trochu více ústa a tu jsem si všil, že mu v horní řadě lesklých bílých zubů dva zuby poněkud vystupují. Špičáky. Připadalo mi to jako náhle objevená vada jeho chrupu, ale mohl to být zrakový klam způsobený svícem, přemohl jsem se a nedal na sobě znát ani to nejmenší.“ (14) Tento cizí host se nápadně podobá postavě umrlce ze *Svatební košile Erbenovy Kytice*, o které vykládá češtinář ve 27. kapitole. Umrlec má „divý a hrozný zrak“, což znamená, že „má zvláštní hrozná oči, takové ztemnělé, zkrvavělé,“ a „dech otravný jako jed“, což češtinář vykládá jako „zvláštní hrozná rty, zčervenale, ztemnělé“. Důraz se také klade na umrlcovu smrtelnou bledost a jeho stav:

³³ Pohorský 1990, s. 84

³⁴ Pracujeme s prvním vydáním románu, tedy s vydáním v Praze v nakladatelství Československý spisovatel roku 1966.

³⁵ Kovalčík 2006, s. 30

„umrlec není ani mrtvý, ale není ani živý... umrlec je tvor bez duše.“ (325–326) Tento výraz „bez duše“, německy „seelenlos“, se objevuje i v první kapitole, kde jej vykřikuje Michalova babička z obrazu a řinčí řetězy.³⁶ I o upírovi se tradičně uvažuje jako o monstru bez duše, které není ani živé, ani mrtvé. František Všeticka označuje tento „rámcový“ výraz za neobyčejně výstižný pro vystižení světa, do kterého se Michal narodil, tedy „světa bez duše a bez lásky“, který v chlapci vyvolává stísnující pocity.³⁷ Upíří bytost tak můžeme vnímat nejen jako zhmotnění chlapcova strachu, ale také jako zhmotnění příčiny tohoto strachu. Jednotlivé upírovy atributy se proto přenášejí i na další postavy, kterých se Michal bojí.

Kovalčík upozorňuje na to, že atributy upíří bytosti jsou odhalovány postupně, což souvisí s autorovou mystifikační a demystifikační strategií.³⁸ Michal si postupně všímá jeho jednotlivých rysů a způsobů jeho jednání. Upír nejprve ostatní jen pozoruje, hledí na krk mamince, později i ostatním. Když Růženka oznámila, že po večeři budou jako zákusky topinky s česnekem, upír po ní „sekl zrakem, zašklebil se a stáhl tvář jako uštknutý.“ (14) Česneku se „brání“ i Michalův otec, když provádí změny na rodinném venkovském obydlí – nechá odstranit záhon s česnekem, nahradí jej růžemi. Odstraňuje i křesťanské symboly visící nad vchodem a zbavuje se tak všech zábran, které by bránily upírovi ve vstupu do domu. Při této příležitosti se objevuje postava žebráka, kterého Michal zahlédl již při svém příjezdu na venkov a do kterého také projektuje upíří rysy: „Byl to nějaký cizí neznámý vychrtlý člověk v omšelém kabátě a ve starých zaprášených botách, se zkroucenými vlasy a s napřaženou třesoucí se rukou. Zahlédl jsem jeho tvář, neboť se půlkou obličeje ke mně otočil. Bledá, oko zčervenalé, v pootevřeném rtu se blýskl zub. Pohlédl na náš domovní vchod a na tváři se mu objevil jakýsi *neznatelný spokojený úsměv...*“ (56–57)

Michalův otec je s postavou upíra spojen především chladným výrazem tváře a přivřených očí. Kovalčík upozorňuje na fakt, že přízrak upíra se v domě zjevuje pouze v nepřítomnosti otce, a považuje jej proto za „jakousi otcovu zástupnou inkarnaci.“³⁹ Tuto interpretaci podporuje i fakt, že upír sedí při večeři na otcově místě. Kovalčík charakterizuje postavu otce jako postavu-monstrum s tím, že tato stylizace je relativizována až v samém závěru knihy.⁴⁰

³⁶ Pohorský toto opakované řinčení řetězů interpretuje jako motiv „něčeho spoutaného, uvězněného, co člověka omezuje a co mu bere volnost pohybu.“ (Pohorský 1990, s. 81)

³⁷ Všeticka 1972, s. 65

³⁸ Kovalčík 2006, s. 31

³⁹ Ibid., s. 33

⁴⁰ Michalův otec je v Kovalčíkově galerii Fuksových postav/tváří/masek řazen do skupiny „ocelových tváří“, kde je kromě něj také Viktor Heumann z *Příběhu kriminálního rady*. Tato maska je kontrastní k dětskému světu chlapeckých protagonistů obou knih a funkce skrývání je u této masky tak výrazná, že skrze ně není prakticky možné proniknout do nitra jejich nositelů. (Kovalčík 2006, s. 42)

Upíří atributy získává také domovník Hron, který je děsivý jak pro Michala, tak pro Růženku. Tu znervózňují především jeho pohledy na její krk, podobné pohledům upíra. Kovalčík upozorňuje, že Hronovy pohledy mají zřejmě sexuální podtext, který neznalý Michal zaměňuje za upíří touhu po krvi. Domovník je také spojen s krví kvůli svému bývalému povolání popravičího. Opakovaně se v příběhu objevuje sekera, která zřejmě Michalovi tento fakt připomíná. Při návštěvách u Hrona chlapec několikrát nahlédne do stále se otevírající skříně, jejíž nitro zřejmě jeho představivost „naplnila“ katovskými proprietami: kopím nebo halapartnou, provazy, rudými šaty a červenou špičatou čepicí, kápí a sekerou. Jistá zvířecost se projevuje již ve vzhledu Hrona, v jeho mohutné chlupaté postavě, a také v jeho zvyku cenit zuby. S upírem jej také spojuje jeho jméno evokující slovo „hrom“. Upír je ve *Variaci* spojen s bouří, která v první kapitole přichází téměř jako na jeho povel (jako by stačil jeho pohled z okna). Tato bouře není jen průtrž mračen, má symbolický charakter a signalizuje zhoršování situace v Evropě (k Evropě odkazuje také mapa, kterou kreslil Michalův bratranec Gini).

Podivný cizinec, výplod Michalových představ, se kterým se seznamujeme v první kapitole, se vrací i v dalších kapitolách, ne v původní podobě Michalovy halucinace, ale v podobě transformované, jak píše Všeticka, v podobě pozměněné pokaždé v jinou, ale přitom podobnou bytost.⁴¹ Tyto bytosti jsou pak spojeny s významnými historickými událostmi a nejsou halucinací, neboť s nimi komunikují i jiné postavy. Ve 14. kapitole se objevuje „muž ve fraku“ s kyticí rudých růží ve chvíli, kdy se z rádia ozývají zprávy o anšlusu Rakouska. Ve 20. kapitole se objevuje v Michalově bytě na návštěvě „neznámý pán“ krátce před vyhlášením mobilizace. Inklinace ke zlu a nelidskosti se pak naplno projevuje ve 28. kapitole v postavě „muže v uniformě“, který přichází na počátku okupace. „Muž ve fraku“ a „neznámý pán“ jsou sice skutečně přítomni, ale ostatní postavy je vnímají jakoby napůl, jako ve snu (například Růženka si není jistá, kolik návštěvníků vlastně v pokoji sedí, muž ve fraku nepromluví, pouze předá matce růže atd.). Přítomnost „muže v uniformě“ je nezpochybnitelná a nepřehlédnutelná pro všechny postavy. Růženka je vyděšená a snaží se před „vrahem“ chránit svým novým zeleným županem,⁴² Hron křičí a vyhrožuje, pouze matka apaticky sedí a mlčí, otec je pryč, pravděpodobně se ale připravoval na podobnou událost již předem (pálení dokumentů, Hronovy záhadné aktivity ve sklepě). Uniforma této postavy je doplněna lebkou, což ji spojuje se smrtí, s motivem umrlce. Ze všech variant fiktivního neznámého muže se

⁴¹ Všeticka 1972, s. 69

⁴² Již dříve se s Michalem shodli, že se děje něco zlého, že kolem obchází jakýsi vrah. Podle Růženky se vrah zelené barvy lekne a uteče. Postava muže v uniformě je horší než vrah, jakého si dokázala představit, je pevně zakotvena v realitě okupace a žádná pověra ji nezastaví.

projevuje nejbystřejší, utrhuje se na přítomné, prohledává věci a ničí je. Rozpárá Michalova medvěda a rozbije obraz vídeňské babičky. Při rozhovoru s psychiatrem v poslední kapitole tuto variantu Michal přirovnává k vlkovi a k tvoru bez duše, a lze proto říci, že se v ní „hromadí se všechny nelidské atributy Michalova životního prostoru.“⁴³

Kovalčík upozorňuje na určitou analogii mezi upírem a postavou Mona, stínu z románu *Pan Theodor Mundstock*: „Oba se zjevují ve chvílích krize duševního stavu protagonistů a jsou jejich přeludy. Je v nich nakumulována jejich veškerá nejistota a strach. Jsou spojeni s atmosférou válečné, respektive předválečné doby. Zmizí ve chvíli, kdy protagonisté nabudou psychické rovnováhy. V závěru knih se přeludy vrátí.“⁴⁴

Maska-postava upíra má alegorickou funkci (představuje zhmotněný strach), zároveň pak funkci přetváření fikčního světa.⁴⁵ Je jako bod, kolem kterého se Michalův svět krouží a ohýbá, podobně jako když v jeho zjitřené fantazii tančí na stropě stíny a mrtvé mouchy a vykreslují stvůrnou podobu nacistického kříže.

4.2 „Stvůra z Marsu, chobotnice nebo prapříšerná nestvůra“

S charakteristikou Michalovy tváře se setkáváme v jediném okamžiku – když si nasadí plynovou masku a pohlédne do zrcadla. Masku však popisuje ještě předtím, než si ji sám nasadí: „Přede mnou ležela jakási prapříšerná nestvůra, chobotnice nebo stvůra z nějaké planety, třeba z Marsu. Měla kroucený chobot, zakončený velkým náhubkem, takovou okrouhlou krabicí, měla šedou gumovou bradu, šedé gumové čelo a tváře páchnoucí něčím jako gumou, a hlavně dvě obrovské skleněné oči, jaké mají asi potápěči nebo velcí nestvůrní brouci. Ty oči mě uchvátily.“ (230) Michal si představuje, co asi takové oči vidí – „jakési zvláštní prapodivné obrazce, strašlivé krajiny, jaké ještě nikdo nikdy na zemi neviděl, nějaké prázdné pusté kraje, pokryté šedým popelem, nějaká temná moře, v nichž je zkamenělá voda, a hluboké zkrabatělé krátery, slabě osvětlené světlem žlutého měsíce na zcela černém nebi...“ (230) Účelem masky je chránit člověka před zlem, které může válka s moderními vynálezy způsobit – konkrétně před plynem. Maska je ale zároveň symbolem této zničující války. Když Michal přemýšlí nad tím, co by očima masky bylo možné spatřit, vidí jakousi cizí krajinu – je to strašlivá krajina, prázdná, pokrytá popelem, plná kráterů... Toto vidění nám evokuje krajinu zničenou válkou, válečnou krajinu plnou šedi a hrůz, kterou Michal vnímá jako něco cizího. Víme však, že v případě zničující války se taková krajina může stát skutečností.

⁴³ Kovalčík 2006, s. 37

⁴⁴ Ibid., s. 36

⁴⁵ Ibid., s. 37

Michal sám sebe v masce vnímá jako „zpola živého, zpola mrtvého tvora“, který „vypadá jako strašidlo, jemuž chybí kus těla. Jako stvůra z Marsu, které někdo utal kus sosáku.“ (230) Aby mohl v masce dýchat, sundal filtr, a zbavil ji tak funkčnosti. Tato hrůzná maska, tvář války, mu evokuje ďábla; za ďábla jej považuje i vídeňská babička, když se za ní v této masce vydává. Michalův pocit, že vypadá jako zpola mrtvý a zpola živý tvor jej v této chvíli sblíží s postavou upíra; jak upozorňuje Kovalčík, jde o další variaci metaforického „seelenlos“.⁴⁶ Na chlapcově nakládání s maskou je patrný dětský odstup od dobových událostí: „Michal s artefaktem nakládá jako s karnevalovou maskou.“⁴⁷ Postrašená babička začne s maskou rozmlouvat jako s ďablem a po Michalově odhalení dešifruje její význam předzvěsti blížící se války. Tento význam skládá ze střípků informací, které jí Michal předává o blížící se mobilizaci: „To bude válka (...), když vyhlásí mobilizaci, je válka vždycky.“ (233) Michal sám není schopen vzhledem ke svému věku a psychickému „narušení“ vyvodit z informací, které má, tento zobecňující závěr. Poskládá jej ale obraz babičky ožvlý jeho představivostí.⁴⁸

4.3 Michalův svět

Michalův vnitřní svět je kromě strachu a úzkosti vyplněn také mnoha dětskými a pohádkovými představami, mnohdy spojenými s motivy zvířat. Máme nyní na mysli jeho tendenci přirovnávat jevy ze skutečnosti k jevům, které pravděpodobně zná z pohádek.⁴⁹ Tato tendence s jeho postupným vývojem ustupuje. Román rozvíjí přibližně dva a půl roku Michalova života a během této doby se Michal mění, opouští některé své dětské představy.

Tendence přirovnávat skutečnost k pohádkovým jevům se projevuje především ve druhé kapitole, odehrávající se na venkově. Pohádkovost je silně spojena právě s přírodními skutečnostmi. V této kapitole, viděné skrz zrcadlo v nádražní hospodě, Michal přirovnává starou chalupu v lese k „chalupě čarodějky Mouřenice“, zpustlou bažantici k „zakletému lesu Strašidláku“, obora mu připomíná „Království zeleného skřítka“, postranní východ „sluj žaby Prosebnice“, část zahrady nazývá „plevelem tygra Kostřála“ (22–23). Tento Michalův pohádkový svět je spojen především s venkovem, odkazy na něj se ozývají i v pražském bytě. V první kapitole například připodobňuje Michal medvěda na gauči k „medvědu Mukovi, který se opil na zámečku princezny“ (7). Toto jeho pohádkové vidění světa mizí přibližně v době

⁴⁶ Ibid., s. 83

⁴⁷ Ibid., s. 83

⁴⁸ Ibid., s. 84

⁴⁹ Nevylučujeme možnost, že si tyto pohádkové jevy vymýšlí, je ale pravděpodobné, že je zná z pohádek, ke kterým jej dospělí odkazují, když sní o tom, co dělají ostatní chlapci (stopování a házení lasem) a rád by se těchto aktivit účastnil. Jeho matka mu na tato přání opakovaně odpovídá: „Máš přece pohádky. Snad až budeš větší.“ (26)

jeho nástupu do gymnázia. Vzhledem k našemu tématu zmiňujeme tuto Michalovu tendenci především proto, že mnoho jeho pohádek je spojených se zvířecími postavami. Na zvířecí pohádkový motiv upozorňuje i Michalův medvěd, když se mu směje, že nedokáže vypít kapku likéru: „Copak je nějaký Smolíček pacholíček a jezdí na jelenu se zlatými parohy?“ (66) Michal často hledá pro popis vlastností či jednání osob – i sama sebe – přirovnání ve zvířecí říši. Jako příklad můžeme uvést čekání na učitele na nádraží. Michal sleduje přítomné osoby a u většiny z nich vnímá nějaký zvířecí rys nebo přítomnost nějakého zvířete. Všimá si „pána s krokodýlím kufrem“, „pána v černém klobouku se psem“, další člověk má „vlasý zkroucené jako beran“. (21) Při tomto čekání také věnuje pozornost slepicím a kocourovi, kteří jsou „součástí“ venkovského nádraží. Trpnou pasivitu a podřizování se připisuje ovci, mírnost beránkovi; beran se ale objevuje také jako představitel vzdoru a tvrdohlavosti.

Zvířecí motivy nejsou spojeny jen s pohádkami, objevují se také v komunikaci chlapců. Mezi první Michalovy zážitky ve třídě patří třeba to, že byl osloven „vlku“, když byl vyháněn z lavice.⁵⁰ Často se mezi chlapci ozývají výrazy „ty opice“ nebo „ty mezku“, které znamenají urážky a zaznamenáváme je především při konfliktních situacích (např. opakované napadení Fürsta). Zmiňujeme-li opici, nemůžeme opominout skleněnou opici, kterou Michal dostal od Růženky jako talisman a upomínku na první školní den a posléze ji věnoval svému spolužákovi Vildovi Brachtlovi. Opice se tak stala jakýmsi symbolem chlapeckého přátelství, neboť Brachtl ji ukazuje i ve chvílích konfliktu s Michalem. Svou barevností opice zároveň signalizuje „princip temnosti a světlosti“ – je černobílá, má v sobě jak světlý, tak tmavý tón, podobně jako přátelství chlapců obsahuje náklonnost i konflikt. Lze ji vnímat také jako odkaz na světlé a tmavé stránky Michalovy osobnosti. František Všeticka v tomto směru upozorňuje na závěr 25. kapitoly, na chvíli, kdy chlapci odcházejí z návštěvy u spolužáka: „Když jsme se blížili ke křižovatce u ulice Karolíny Světlé, vyňal Brachtl pod jednou lampou černobílou skleněnou opici a postavil si ji na okamžik na dlaň. Opice vrhla na jeho dlaň stín a já se zasmál. Z kraje chodníku, kde jsme se prudce zastavili, jsem pohlédl před sebe, těsně kolem nás se hnala auta, a mně napadlo, škoda že Fürst nešel s námi.“ (294) Michalovo zamyšlení lze podle Všeticky vnímat dvěma způsoby: Michal buď lituje toho, že Fürst přichází o přátelskou atmosféru a o radost z Brachtlovy skleněné opice, nebo lituje toho, že spolužáka nemůže strčit pod jedoucí auto. K této interpretaci vede i Michalova úvaha ve 12. kapitole,

⁵⁰ Při této události si Michal také připomíná jiné zvíře, lišku, opět vztahuje skutečnost ke svým zkušenostem z pohádek, a napodobuje její jednání. „Jako by se ve mně cosi hnulo k jakési zatrpklé obraně, blesklo mi, abych před nimi všemi dal ruce do kapes a zády se opřel o zeď. Tak si jednou stoupla liška ve mlýně, když si ji prohlíželi.“ (81)

kdy se mu mihne hlavou myšlenka na zastřelení Fürsta otcovou pistolí.⁵¹

V románu vystupuje několik postav se zvířecími jmény. Mezi chlapci ve třídě se objevuje chlapec se zvířecím příjmením Datel. Ten je charakterizován jako malý a pihovatý a chodí o holi. Chůze s holí, respektive zvuk, který hůl vydává, může připomínat zvuk, který vydává datel, může se jednat o naznačení mluvícího jména. Chlapec se výrazně neprojevuje, pouze občas Michala doprovází ze školy, když nejsou k dispozici jeho bližší přátelé.

Zvířecí příjmení má také řezník Sysel, od kterého kupuje Růženka maso. Tento fakt používá Michalův bratranec Gini k jejímu škádlení, když o masu připraveném k večeři prohlašuje, že „nemá takové zuby, aby mohl kousat takového starého sysla.“ (13) Jedná se o totéž maso, které v první kapitole pojídá přítomný upír.

Třetí majitelkou zvířecího příjmení je paní Kocourková bydlící v téže ulici, hokynářka, kterou Růženka často navštěvuje, a společně vykládají budoucnost. Její jméno můžeme vnímat jako odkaz na fiktivní obec Kocourkov. K věštění z karet přivedla Růženku právě Kocourková. Růženčiny věštby o smrti Hitlera ale zůstávají neoslyšeny podobně jako věštby trójského věštce Laoókóna, který je spojen s Michalovým gymnáziem – stojí zde jeho socha, opletená hady, kteří jej sprovodili ze světa. Růženku sice nečeká stejný osud jako mytického věštce, i její předtucha je ale oprávněná. I ona je svým způsobem „uštknuta“ příchozím zlem.

Součástí světa Michalových představ je trojice, ke které se chlapec opakovaně uchyluje a hledá u ní porozumění – oživlý plyšový medvěd, tanečnice z míšeňského porcelánu a obraz Michalovy vídeňské babičky. „S nikým jiným si vlastně ani nemůže pár obyčejných slov prostého porozumění promluvit,“ shrnuje Michalův vztah k této trojici Pohorský.⁵² I přes to ale mezi nimi dochází opakovaně k nedorozumění, Michal nedokáže říct všechno, co má na srdci. Tyto tři oživlé postavy jsou fiktivní stejně jako přízrak upíra, kromě Michala je nikdo nevidí takto oživlé a neslyší je mluvit (přezírá je i upír ve své první podobě). Medvěd je zobrazen jako mlsný provokatér, porcelánová tanečnice je něžná a křehká bytost, babička žije v minulosti. Když jí Michal vykládá o současných událostech, vztahuje je ke světu, který již minul, k osobám, které již dávno nejsou u moci. Drží se jistot, které znala – monarchie, panovníka, kritizuje policii a vidí všude kolem špiony. Právě ona první používá výraz „seelenloss“, jenž vyjadřuje bezduchost všeho. František Všetička srovnává postavu babičky s postavou upíra. Zatímco upír variuje, proměňuje se, babička zůstává stále stejná: „Babička je jedna jediná, kdežto neznámý muž několikrát. Variovaná opakovanost vídeňské babičky a jejího konání nabyly ve Fuksově podání nejednoho znaku konstantnosti a trvalosti;

⁵¹ Všetička 1972, s. 68

⁵² Pohorský 1990, s. 81

transformovaná opakovanost neznámého muže svědčí naopak o relativnosti (o proměnnosti postav, o relativnosti vnímání.“ Ale ani ona není ztělesněním konstantnosti a jistoty, protože není skutečná, ožívá pouze v Michalových představách.⁵³

⁵³ Všeticka 1972, s. 69

5. Spalovač mrtvol

„Je to náhoda, že se vyprávění začíná na prahu pavilónu dravců v zoologické zahradě a že se v něm neočekávaně a nelogicky objevuje had? Je to náhoda, že se obraz tohoto pavilónu mihne ještě později?“⁵⁴ Podobně se Miloš Pohorský ptá i na cvičeného hroznýše a restauraci jménem Hroznýš, které ale pan Kopfrkingl říká Stříbrné pouzdro. Motiv hada se ve *Spalovači mrtvol* neobjevuje náhodou a nejde o jediný motiv ze zvířecí říše, který zde Fuks rozvíjí.

5.1 Leopard a had-svůdce

Příběh *Spalovače mrtvol*⁵⁵ se otevírá v pavilonu dravců. Pan Kopfrkingl přivedl rodinu na místo, kde se před sedmnácti lety seznámil se svou ženou: „A jestlipak si, Lakmé, vůbec ještě vzpomínáš, před *kým* to bylo?“ (7) Pan Kopfrkingl klade na místo seznámení a jeho „svědka“ zvláštní důraz. Dozvídáme se, že se tak stalo před leopardí klecí, poblíž které je i klec s hadem, na kterého pan Kopfrkingl ihned upozorňuje; had zde byl i před sedmnácti lety. Pan Kopfrkingl se v průběhu příběhu opakovaně ptá sám sebe, proč byl asi had do pavilónu dravců umístěn: „Zvláštní, že dali plaza k dravcům, snad je tu jen jako pouhá dekorace nebo doplněk...“ (9) V první kapitole se motiv hada ještě nadále rozvíjí a konkretizuje – nejde jen obecně o jakéhokoliv hada, ale o hroznýše. Sám pan Kopfrkingl upozorňuje na význam toho slova: „Řekne-li se Hroznýš, je to jasné. Co čekat od hroznýše, každý předem ví, vždyť to snad už říká jeho jméno, ledaže je to hroznýš ochočený a cvičený.“ (9) Slovo hroznýš evokuje něco hrozného, hrůzu, ohrožení.⁵⁶ Onen „ochočený a cvičený hroznýš“, kterého pan Kopfrkingl v příběhu několikrát zmiňuje, navíc dovedl počítat a dělit třemi. Uvědomíme-li si, že toto číslo souhlasí s počtem vražd, které pan Kopfrkingl zamýšlel provést (manželka, syn, dcera našťastí přežila), můžeme tohoto hada vnímat jako předzvěst nebezpečí. Toto nebezpečí je ale na začátku příběhu *Spalovače mrtvol* skryté. Jako je ostatně skryté i tajemství Stříbrného pouzdra, jak pan Kopfrkingl nazývá restauraci, jejíž pravé jméno je Hroznýš.

Leopard je nebezpečná šelma, je však v kleci, a dokud je uvězněn, dokud je skryt za mřížemi, nehrozí od něj žádné nebezpečí. Proč vybírá Fuks z pavilónu dravců právě leoparda? Českým zoologickým označením této šelmy je levhart. Slovník spisovného jazyka českého jej charakterizuje jako africkou nebo asijskou velkou kočkovitou šelmu se žlutou, černě

⁵⁴ Pohorský, Zlomky analýzy, s. 99

⁵⁵ Všechny citace z Fuksova *Spalovače mrtvol* pocházejí z vydání v Odeonu z roku 2013. Dále jsou uváděny pouze strany v závorkách za citáty.

⁵⁶ Podobně vybírá Fuks variantu „hrozinka“, nikoli „rozinka“ v Myších Natálie Mooshabrové. Hrozinkami jsou ozdobeny otrávené koláče.

skvrnitou srstí, která bývá označována také jako leopard, panter nebo pardál. Leopard ve svém jménu nese označení pro další kočkovitou šelmu, lva (latinsky leo). Fuks mohl zvolit lva, ale jako tvora, kterého v naší interpretaci spojujeme s postavou pana Kopfrkingla, vybral leoparda, který však svým jménem ke lvu odkazuje. Lev je v obecném povědomí spojován s charakteristikami jako „král pouště“ nebo v přeneseném významu „lev salónů“, dvouocasý lev je symbolem české země. Leopard jako by byl jeho chudší bratranec, přesto ale jde o silnou a velmi nebezpečnou šelmu.

Když interpretujeme pana Kopfrkingla ve spojení s leopardem, nenaznačujeme, že leopard pana Kopfrkingla představuje plně. Pan Kopfrkingl má více tváří a leopard zde odkazuje na jeho latentní bestiální až patologickou tvář. Zároveň můžeme leoparda s jeho naznačeným lvem interpretovat jako odkaz na češství pana Kopfrkingla, které je ale narušeno a poté odsunuto zcela stranou jeho „kapkou německé krve“.

Upozornit bychom měli také na to, jak pan Kopfrkingl na leoparda reaguje: opakovaně se na něj usmívá: „...pan Kopfrkingl hleděl na leoparda a jeho oči se usmívaly...“ (8) „...pan Kopfrkingl se naposledy usmál na leoparda...“ (9) Sám leopard je charakterizován pouze tím, že stále mhouří oči, a to „jako velký dobrotivý pes“. (8) Mhouření očí by mohlo signalizovat nepřátelské úmysly nebo soustředění lovce. Ve spojení s „velkým dobrotivým psem“ však signalizuje spíše leopardovu momentální neškodnost. V první kapitole šelma pospává a my se teprve staneme „svědky pozvolného a postupného narůstání zla, které se probouzí z latentního stavu a ovládne celou bytost [pana Kopfrkingla].“⁵⁷

Motiv leoparda zde slouží ještě k dalšímu účelu: je to první tvor, u kterého pan Kopfrkingl upozorňuje na svou zvláštní filozofii. Když s manželkou navštěvuje leoparda, před kterým se seznámili, dodává, že se nejedná o totéž zvíře: „Ten tehdejší už asi bude v Pánu. Toho už dávno laskavá příroda ze zvířecích okovů vytrhla.“ (7) „Ten dnešní leopard je už jiný než ten před sedmnácti léty, ale i tenhle, až jednou přijde čas, bude osvobozen. I on jednou prohlédne, až spadne zeď, která ho obklopuje, a ozáří ho světlo, které ještě dnes nevidí.“ (8) Stěžejní poučku své filozofie převzal pan Kopfrkingl ze své oblíbené knihy o Tibetu: „Utrpení je zlo, které máme odstraňovat nebo alespoň zmírňovat, *zkracovat*, ale toto zlo pášou lidé, protože je obklopuje zeď, pro kterou nevidí světlo.“ (11) Východisko z tohoto utrpení není podle pana Kopfrkingla jen v samotné smrti, hlavní je pro něj biblické „prach jsi a v prach se obrátíš“, tedy přeměna v prach. Pohřeb žehem umožňuje urychlení této přeměny a tento pracovník krematoria v sobě díky své práci cítí jisté ozvěny spasitelství.

Velký důraz pan Kopfrkingl klade nejen na utrpení lidí, ale také na to, že trpí i zvířata.

⁵⁷ Kořínková, Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol, s. 532

Drahomíra Kořínková poznamenává, že se někdy zdá, jako by pan Kopfrkingl soucítil víc se zvířaty než s lidmi, upozorňuje na jeho argument proti válce – obzvlášť v ní trpěli koně.⁵⁸ Na Tibetu shledává velmi pozitivní i fakt, že tam spalují po smrti i zvířata, a tím je tedy osvobozují. „Vždyť čím dřív se člověk navrátí v prach, tím dřív se osvobodí, promění, osvítí, převtělí, zvíře ostatně též...“ (12)

Vedle utrpení klade pan Kopfrkingl také velký důraz na cit, jak u lidí, tak i u zvířat: „Vidíš, něžná, jak jemný cit mohou mít zvířata? Jak dovedou být milá, umí-li se k nim člověk přiblížit a vžít se do jejich smutné uzavřené duše? Z kolika zlých lidí by se stali dobří, milí, kdyby se našel někdo, kdo by je pochopil, kdo by jim porozuměl, trochu tu jejich vyprahlou duši pohladil...“ (8) Sám sebe pan Kopfrkingl zřejmě vnímá jako citlivého a laskavého člověka, zajímá se o problémy lidí (četba zpráv), většinu postav kolem sebe považuje za citlivé, laskavé osoby, obzvlášť mají-li rádi hudbu jako on sám (pan Dvořák, přítel jeho dcery pan Míla a další). V tomto kontextu lze pak hledět na motiv leoparda ještě dalším způsobem, a to v souvislosti s konečným propuknutím šílenství pana Kopfrkingla. Při oslavě narozenin Ziny v sedmé kapitole vypráví pan Kopfrkingl příběh ze své knihy o Tibetu: „V některých státech spalují po smrti i zvířata. Zákony tam slouží i zvířatům, nejen lidem. Zvířata jsou naši bratři a my nemáme působit bolest ani jim. Kdo má pro jejich smutné uzavřené duše cit, tomu neublíží ani nejobávanější šelma. Ani leopard... [...] V naší krásné knize o Tibetu je o tom jedna krásná pasáž. Pasáž, jak se hoch střetl v džungli tváří v tvář s leopardem. Večer potmě ulehl hoch do křoví, a když se ráno probudil, viděl leoparda, který ležel pár kroků od něho. Hleděli na sebe a leopard chlapci neublížil. Později se z toho chlapce stal mnich a nakonec dalajláma. Chce to čisté srdce, něžné bratrské duše to vycítí.“ (67) Pan Kopfrkingl nemusel vidět význam leoparda jen v tom, že se před jeho klecí seznámil se svou ženou. Leopard mohl být v jeho mysli ukazatelem vyvolení, což nakonec vyústilo v jeho představu, že se stal dalajlámou, podobně jako chlapec ve zmíněném příběhu.

Vraťme se k motivu hada. Stejně jako leopard se had objevuje fyzicky pouze v první kapitole, znovu je připomínán v jedenácté kapitole, když pan Kopfrkingl sedí v německém Casinu se svým přítelem Willi Reinkem, dalším německým hodnostářem a plavovlasými společníky. Pan Kopfrkingl opakuje svou domněnku, že had byl v pavilonu dravců pouze „dekorací“ nebo „doplňkem“. Ve skutečnosti had v pavilonu dravců předznamenává svedení pana Kopfrkingla a postupné odhalení jeho bestiální tváře, jeho proměnu, která je v momentu, kdy sedí v Casinu, již téměř dokonána. Typ hada-svědce vychází z biblického příběhu o Adamovi a Evě. Svedenou „Evou“ je ve Spalovači mrtvol pan Kopfrkingl, hada-svědce zde

⁵⁸ Ibid. s. 532

představuje jeho přítel Willi Reinke. Tato postava se poprvé objevuje ve třetí kapitole, kde společně se svou ženou navštěvuje rodinu Kopfrkinglových, a ihned se snaží získat pana Kopfrkingla pro své politické záměry: „V Československu se tvoří jednotná německá fronta. Na našem národě bylo po válce spácháno bezpráví a my je musíme odčinit. Kdo má v sobě německou krev, bojoval ve válce proti německému nepříteli, chce mír, spravedlnost a štěstí, hlásí se pod prapor SdP. Ještě je čas, stojí v jejím letáčku, v takové její přihlášce... staň se členem. Bez Hitlera bychom byli na dně.“ (31) Willi připomíná „kapku německé krve“, kterou v sobě pan Kopfrkingl má: „Kapka. Ale člověk se svědomím a srdcem cítí i tu kapku.“ (32) Zmínka o kapce německé krve je důležitá, „tou bude Willi, tento svůdce Kopfrkinglův na cestě zla, operovat vždy, kdykoliv ho bude získávat pro své politické záměry. Tato zmínka uvízne jako první v Kopfrkinglově přizpůsobivé a cizí názory ochotně vstřebávající duši,⁵⁹ ta zase je první semínko zkázy.“⁶⁰ O kapce německé krve se poté zmiňuje nejen Willi, ale i pan Kopfrkingl. Z Williho promluv mu také utkvěla myšlenka o „silných“ a „stoprocentních“ lidech – viz část 5.3 o postavě pana Fenka.

Při další, tentokrát vánoční návštěvě Williho u Kopfrkinglových padnou slova, která na pana Kopfrkingla zapůsobí obzvláště silně, protože je má spojená se svou oblíbenou knihou o Tibetu: „Nastolíme vyšší, všelidskou morálku,“ řekl [Willi] a popošel k vánočnímu stromku, na němž bylo mnoho svíček, připravených k rozžetí, „nový světový řád. Jsi jeden z nás. Jsi čestný, citlivý, odpovědný, a hlavně...“ Willi se obrátil, „jsi silný a statečný. Čistá germánská duše. To, mein lieber Karl, ti nevezme nikdo. To si nemůžeš vzít, i kdybys stokrát chtěl, *ani ty sám*. Protože to máš shůry. Je to i tvůj dar. Tvé *předurčení*. Jsi vyvolený,“ Willi ukázal na strop jako na nebe. (85) Z „kapky německé krve“ pana Kopfrkingla se stala „čistá germánská duše“ a tato vlastnost pana Kopfrkingla se stává jeho „darem shůry“, jeho „předurčením“, jeho „vyvolením“. Pan Kopfrkingl tiše sedí, nebrání se, had-svůdce Willi jej tímto chytil do svých tenat a poté s ním manipuluje dále (převlek žebráka, židovství jeho ženy a dětí).

V kontextu tohoto svádění pana Kopfrkinga se objevují i další zvířecí motivy. Již jsme zmínili jeho protiválečný argument o utrpení koní. Když Willi prohlašuje současný stav věcí za špatný, opakuje stručné výtahy z příběhů, které mu po přečtení novin dovykládal pan Kopfrkingl – sem patří i příběh ženy, která kvůli chudobě prodávala na trzích stažené kočky jako králíky.

Willi Reinke má k typu hada-svůdce z ráje blízko, obzvláště když si uvědomíme, že

⁵⁹ Pan Kopfrkingl skutečně je v tomto směru velmi tvárný. Velká část jeho replik je tvořena tím, co slyšel od ostatních postav (nebo vyčetl ve své knize o Tibetu). Drahomíra Kořínková o tomto píše, že hlavní hrdina vstupuje do kontaktu s řadou lidí, jejichž názory potom různě „přežívává a patlá dohromady“.

⁶⁰ Ibid. s. 533

pan Kopfrkingl považuje německé Casino ne-li přímo za ráj, pak za počátek ráje, který by měl přijít s novým řádem, na který jej Willi láká.

5.2 Zvířecí motivy obklopující Kopfrkinglovu rodinu

Kromě leoparda a hada, u kterých příběh *Spalovače mrtvol* začíná, obklopují Kopfrkinglovu rodinu další zvířecí motivy související s proměnou otce rodiny, s jeho ženou a dětmi.

Již v první kapitole se objevuje odkaz na kočku Rosanu, která je součástí Kopfrkinglovy rodiny. Pan Kopfrkingl na ni myslí při pohledu na leoparda, po svých úvahách o citu zvířat se ptá, zda „dostala dnes čarokrásná mléko?“ (9) Již u této otázky můžeme poukázat na jednu důležitou věc. Pan Kopfrkingl často používá podobná vzosná přízviska, když označuje členy své rodiny, výrazem „čarokrásná“ označuje především svou ženu a dceru⁶¹. Fakt, že se takto vyjadřuje i o své kočce, potvrzuje, jak důležité a pevné místo má toto zvíře v jeho rodině. V několika případech se v příběhu zabývá tím, zda má kočka dost mléka, něžně ji hladí, usmívá se na ni. Kočka je němým svědkem událostí v bytě: návštěvy Willyho, oslavy narozenin Ziny, oslavy Vánoc, a také vraždy Lakmé. Je svědkem proměny pana Kopfrkingla a tato proměna se odráží i v jeho vztahu k ní. Milníkem zde je jeho první návštěva Casina, ve kterém pan Kopfrkingl skutečně „prohlédne“. Zatímco předtím kočce věnoval pouze samé láskyplné projevy, po příchodu z Casina domů ji od sebe bezmyšlenkovitě „lehce odhání“ (108) a odstrkuje (121). Tato jemná změna ve vztahu k zvířeti-kočce patří k momentům poukazujícím na odhalování skutečné tváře pana Kopfrkingla.⁶²

Rosana se obvykle vyskytuje někde v rohu, velmi často ve společnosti Kopfrkinglova syna Miliho. Na vztahu trojice kočka Rosana – Mili – pan Kopfrkingl lze vidět známky zvláštního vztahu pana Kopfrkingla k synovi. Poukazujeme zde jednak na fakt, že kočka s Milim jsou často v ústraní – v některém z rohů místnosti, jednak na to, že pan Kopfrkingl má sklon se v přítomnosti této dvojice soustředit spíše na kočku. Na konci šesté kapitoly při plánování oslavy narozenin Ziny se pan Kopfrkingl „usmál vlídně na Milivoje, který stál v rohu s kočkou, jedl věneček a zíral...“, a poté sice oslovuje syna, ale věnuje se kočce:

⁶¹ Do jeho repertoáru dále patří výrazy „nebeská“, „něžná“, „drahá“, „nevýslovná“ a další.

⁶² Můžeme se také ptát, zda starostlivý a něžný vztah ke zvířatům není pouze jednou z vlastností, které tato „absorpční bytost“ převzala za svou. Zároveň nemůžeme tvrdit, že by se pan Kopfrkingl kdy ke zvířeti zachoval nepřátelsky. Jeho jednání a vyjadřování odpovídá jeho filozofii o nutnosti bránit utrpení (viz například zabíjení vánočních kaprů). Předpokládáme, že své kočce se v pozdní fázi příběhu věnuje méně prostě proto, že v jejím případě se skutečně o žádné přítomné ani možné budoucí „utrpení“ nemusí starat.

„Mili,‘ usmál se do rohu na kočku, a pak šel k Milimu, který dojídal věneček, a kočku pohladil. ‚Jak je ta naše dobrá Rosana čistotná,‘ řekl, ‚jak jí chutná. Dnes má mléka dost.““ (58) To, že se Mili zdržuje často v ústraní, můžeme připsat jeho tiché, jemné a bojácné povaze. V Milim je stále přítomen jistý strach, který můžeme považovat za jeden z opakujících se náznaků jeho smrti.⁶³ I pan Kopfrkingl se syna krátce před vraždou ptá: „Snad by ses, prosím tě, nebál. [...] Ty se, Mili, když někam jdeme,‘ usmál se, ‚bojíš vždycky, já nevím, po kom to máš. Báł ses tenkrát před panoptikem, báł ses na boxu, báł ses před rozhlednou... copak se ti něco stalo...?““ (128)

V souvislosti s Miliho strachem se také s postupující proměnou pana Kopfrkingla stupňuje připodobňování Miliho ke zvířeti. Z počátku říká Milimu sám pan Kopfrkingl, že je „mlsné zvíře“ – Mili je mlsný, má rád sladké, často jí například eskymo nebo již výše zmíněné věnečky. Když Mili dostává strach, charakterizuje jej přirovnáváním ke zvířeti vypravěč, je ale konkrétnější než pan Kopfrkingl. Mili je přirovnáván k ovci, respektive k jehněti. Při rozhovoru s otcem o protiněmeckých názorech sdílených s přítelem boxerem Mili „hleděl jako ovce, a hleděl na kočku“ (120). Přítomná Lakmé je skleslá a Mili je zřejmě z otcova „výslechu“ vystrašený, pohled ovce ale jako by naznačoval jeho otupělost, rezignaci, nebo strach vzepřít se. Miliho strach se ozývá před vraždou opakovaně: „Zavedl Miliho do chodby k šatně, k vyhaslým žárovištím, byl tam cítit lyzol a chlapec se chvěl jak jehně.“ „Je to pan Ernst Wagner,‘ řekl pan Kopfrkingl chlapci, který se chvěl jak jehně a zoufale si mačkal ruce.“ (128) Motiv chvějícího se jehněte odkazuje k následnému obětování chlapce. Alespoň pan Kopfrkingl si jistě myslel, že jej obětoval, aby jej zachránil, aby se netrápil.

Než opustíme Miliho, zmiňme se ještě o jedné jeho vlastnosti, která jej spojuje s kočkou: máme na mysli jeho sklony se toulat. Toulání se a jistá touha po svobodě je obecně známý rys kočičí povahy. Mili ostatně nakonec mizí stejně jako nějaká zatoulaná kočka.

Podívejme se nyní krátce na několik zvířecích motivů, které souvisejí s židovstvím Kopfrkinglovy ženy a dětí. Máme na mysli žlutého motýla v koupelně, kapry na „cizí“ způsob a vitrítku s mouchami.

Pan Kopfrkingl je hrdý na zařízení rodinného bytu a často jeho propriety a zušlechtování připomíná. Během návštěvy panoptika v druhé kapitole se objevuje výjev z lázni, při kterém pan Kopfrkingl myslí na vlastní koupelnu: „Ta naše krásná líbezná koupelna se zrcadlem, vanou, ventilátorem a motýlem na zdi.“ (20) Po výjevu z lázni následuje výjev s oběšeným pohodným. Tento oběšenec, stále se opakující reklama na Josefu

⁶³ Mezi tyto náznaky patří především železná tyč, kterou je Mili ubit, a o kterou jeho otec při své práci v krematoriu několikrát zavádí pohledem.

Broučkovou⁶⁴ opravující závěsy a štóry a také motiv žlutého motýla jsou náznaky vraždy Lakmé. Uvolněný závěs u Kopfrkinglů a oběšený pohodný napovídají způsob provedení, žlutý motýl v koupelně může být považován za označení místa. Mrtvý motýl může být vykládán jako odkaz na smrt nevinného tvora. Zároveň může svou barvou a vzdáleně i tvarem odkazovat k symbolu žluté židovské hvězdy, kterou museli být v nacistické říši označeni židé. Motiv motýla se ve spojení se smrtí objevuje také během scény z boxerského zápasu. Soudce zápasu má na krku červeného motýlka a zároveň je i on sám přirovnáván k motýlovi: „...Náhle ten z Jednoty se nahrbil, napjal svaly, lýtka, vyrazil... a než se kdo nadál, soudce vzlétl metr do vzduchu *jako motýl*, zamával rukama a ležel na zemi jak široký tak dlouhý...“ a krátce na to boxer z Jednoty srazí na zem i řeznického učně: „Je mrtvý,“ křikl do strašlivého burácení Mili a třásl se jako ovce.“ (76) Mili opět dává najevo svůj až animální strach, vyjadřuje obavu o život chlapce, který našťestí zápas přežije a stane se jeho přítelem. Domníváme se, že soudce snadno odmrštěný stranou „jako motýl“ poukazuje na to, jak snadno si násilí odstrčí z cesty rozum a pravidla.

Během oslavy Vánoc navštíví pana Kopfrkingla Willi a dozvídá se zde, že Kopfrkinglovi kapra sice připravují „normálně“, smažením, ale že matka Lakmé připravovala rybu na nějaký „cizí způsob“, v rosolu. Když potom přesvědčuje pana Kopfrkingla v Casinu, aby se obrátil proti své ženě, protože je přece židovka, je kapr v rosolu jedním z důkazů proti ní.⁶⁵

Obavy z toho, že by děti mohly podědit špatné vlastnosti svých rodičů, vyjadřuje pan Kopfrkingl neustále. Obzvláště se zabývá panem Prachařem z domu a jeho synkem. Utvrzení jeho názoru o síle dědičnosti se mu dostává, když mu pan Fenek věnuje vitrítku s mouchami. Mezi těmi jej obzvláště zaujme moucha nazvaná *drosophila funebris*, tedy pohřební, ve vitrínce jsou také banánové mouchy, na kterých se zkouší dědičnost. Argument, že „dědičnost dokázaly i mouchy“ se tak dostává do stálého repertoáru tvrzení pana Kopfrkingla, a společně s Williho argumenty o nechápavosti židů a potřebě nového, lepšího světa se obrací proti Kopfrkinglově rodině, přesněji proti jeho dětem, které jsou podle Williho natrvalo poznamenány židovstvím své matky a nový svět jim nepřinese nic než utrpení, před kterým se je jejich „dobrý otec“ pokusí po svém uchránit.

⁶⁴ Jméno Josefy Broučkové připomíná úsloví „mít brouka v hlavě“, a stejně jako onen příslovečný brouk se stále vrací a připomíná.

⁶⁵ Dále nechybí černé vlasy a rodné jméno (Sternová).

5.3 Pan Fenek a další zaměstnanci krematoria

Osazenstvo krematoria – zaměstnanci i „klienty“ – lze podle jmen rozdělit do dvou skupin. V první skupině jsou ti, jejichž jména jsou spojena s hudbou: pan Dvořák, slečna Strunná a další. Druhá skupina, tedy ta, kterou se budeme vzhledem k tématu této práce nadále zabývat, obsahuje postavy se jmény zvířat: pan Beran a pan Zajíc, pan Vrána, paní Lišková a další.⁶⁶

Pan Beran a pan Zajíc jsou téměř vždy uváděni společně, obvykle spolu při setkání s panem Kopfrkinglem debatují, obzvláště o válečných tématech. Patří k postavám, jejichž repliky pan Kopfrkingl vstřebává a papouškuje: „Čerta,“ řekl pan Beran, „proč látku! Šaty hotový. Hotový šaty, aby se do nich mohla hned oblíct. Mobilizace není,“ dodal a pohlédl na vitrínu, „žádná politika, to je obrana! To je boj!“ V následujícím odstavci již pan Kopfrkingl opakuje Lakmé: „Mobilizace není žádná politika, to je obrana. To je boj.“ (50)

Pan Zajíc s panem Beranem se poprvé objevují ve čtvrté kapitole, při příchodu pana Kopfrkingla do krematoria. V předchozí, třetí kapitole seznamuje Willi pana Kopfrkingla se svým pohledem na současnou situaci a snaží se jej přesvědčit, aby přistoupil na jeho stanoviska. Následující setkání s panem Zajícem a panem Beranem doplňuje dějinný kontext o odlišný pohled na českou situaci: „Už jsi to četl,“ řekl Zajíc, „Angličané nás nutí, abychom henleinovcům ustoupili. Aby nás tak ještě s tou Francií nechali napospas Němcům, mám takovou starost...“ „My jim to nedáme,“ řekl pan Beran prudce, „Beran byl dost prudký, v zahraničí vyhlásí výjimečný stav.“ (34) Jména těchto postav jsou mluvícími jmény, obzvláště ve spojení s naznačenými povahami postav. Pan Beran je prudký, jeho promluvy jsou často výkřiky zakončenými vykřičníkem, představuje Čecha věřícího ve schopnost národa ubránit sebe sama. Naopak pan Zajíc odpovídá svému jmenovci plachostí až bojácností. Odstranění jsou oba, pan Kopfrkingl je označí jako „nepřátele Říše a nového spravedlivého řádu“, kteří ostatně „měli námitky už proti zabrání Sudet“. (103)

Pan Kopfrkingl, který, jak už jsme napsali výše, je vlastně jakousi spící a pomalu se probouzející bestii, postupně vyžene z krematoria téměř všechny postavy, které díky svým jménům jako by patřily do zvířecí říše. První, kdo kvůli němu odchází, je paní Lišková, uklízečka. Panu Kopfrkinglovi se zřejmě líbí,⁶⁷ všimá si její skleslosti a chce se s ní dát do řeči, ona se ho ale lekne a uteče: „Hledě na její obnažený krk, trochu k ní přistoupil. Vytřeštila

⁶⁶ Kovalčík spojuje postavy se zvířecími jmény s Kopfrkinglovou inklinací k buddhistické víře v převtělování duší. „Takto je v podstatě krematorium plné potenciálních mrtvol připravených k proměně, což odpovídá Kopfrkinglově filozofii i skrytým vražedným úmyslům.“ (Kovalčík 2006, s. 161)

⁶⁷ Ačkoliv projevuje navenek svou přízeň pouze své Lakmé (myslí na ni, něžná oslovení), zřejmě má zájem i o jiné ženy. Zmiňuje se například o prostitutce „Maličké od Malvazu“ (71), zájem má také o krásky z německého Casina, podezřelí jsou jeho návštěvy u doktora Bettelheima.

oči, vykřikla a dala se na pomalý útěk chodbou kolem žárovišť k šatně.“ (49) Tato situace připomíná Fuksovu *Variaci pro temnou strunu*, kde se objevuje postava-masky upíra, přecházející z postavy na postavu. Jedním z jejích atributů je také hladový pohled na něčí (obvykle ženský) krk. U pana Kopfrkingla se tímto zvolna odkrývá živočišná stránka jeho povahy.

Stejně snadno jako odstranil pana Zajíce a pana Berana se pan Kopfrkingl zbavuje také ředitele Srnce – udá ho pro jeho protiněmeckou řeč. Odvolá také pana Vránu, který sedí ve vrátnici, protože má něco s játry.⁶⁸ Ponechá si jen pana Pelikána, který otevírá a zavírá oponu v obřadní síni,⁶⁹ a pana Fenka, který sedí ve druhé vrátnici.

Pan Fenek je při svém představení charakterizován jako „starý utrápený podivín s dlouhým nehtem na malíčku“ (34), který ve své vrátnici prakticky bydlí (kumbál s kanapem, skříňkou a židlí). Má usazené oči a chvěje se. V šesté kapitole se dozvídáme, že je morfinista. Přinese panu Kopfrkinglovi vitrítku s mouchami a žádá jej o špetku morfia – s odkazem na Kopfrkinglova přítele Williho, který je inženýrem chemie a mohl by nějaké morfium sehnat. (48) Při dalším setkání se již ukazuje působení Williho přesvědčování, že pan Kopfrkingl stejně jako Willi patří k silnému německému národu: „Může být válka a vy myslíte na morfium, pane Fenek,“ a pan Fenek zalezl. Ejhle, pan Kopfrkingl se až zarazil, dal jsem mu najevo trochu síly a chudák se dočista lekl.“ (56) Pan Kopfrkingl na pana Fenka nemyslí jinak než jako na „chudáka pana Fenka“ a uvažuje o tom, jak by ho mohl zachránit. Zároveň je ale první postavou, ke které se chová příkře a „silně“: „„Pane Fenek,“ řekl pan Kopfrkingl dost příkře a zastavil se, „jestli nepřestanete dotírat, hlásím věc policii. Víte, že se morfinismus trestá. Je to zvrhlost, která se neslučuje se ctí člověka. Ať už neslyším ani slovo, nebo vás dám odvést do blázince.““ Pan Kopfrkingl si díky panu Fenkovi uvědomuje a „potvrzuje“ svou sílu: „Ejhle, vskutku, (...) zas jsem mu dal najevo trochu síly a zděsil se. Ejhle, vskutku, jak se dá silou, charakterem prospět lidstvu. Slabí a méněcenní jsou přítěží, k boji o zítřek nepřispějí.“ (119)

Podobně jako pan Kopfrkingl i pan Fenek prochází proměnou, ale na rozdíl od pana Kopfrkingla jsou Fenkovy živočišné rysy vylíčeny explicitně. Již jménem; fenek je drobná psovité šelma. Je mnohem slabší než leopard, kterého jsme již výše uvedli do vztahu k panu Kopfrkinglovi. Dále se s postupujícím příběhem mění výrazy charakterizující chování pana Fenka. Do vrátnice nezachází, nýbrž zalézá (jako pes do boudy). Na konci třinácté kapitoly, krátce po vraždě Lakmé, je pan Fenek přirován ke psovi: „Měl bych ho zachránit, myslil si

⁶⁸ Domníváme se, že u pana Vrány byla volba jména ovlivněna jeho zaměstnáním – vrátný, vrátnice, Vrána. Tento černý pták také odpovídá pochmurné atmosféře krematoria.

⁶⁹ Připomíná Fuksovi tato činnost klapot zobáku?

[pan Kopfrkingl] někdy v ředitelně, sotva se drží na nohou. Když šel kolem vrátnice, pan Fenek plakal a zalézal jako pes.“ (123) Když jde pan Kopfrkingl do krematoria s Milim, pan Fenek už je v roztrášeného psíka zcela proměněn: „Ve vrátnici se třásl psík s dlouhým nehtem na malíčku, viděl pana ředitele ve vysokých botách a klopeném klobouku s pérem a ukláněl se, oči měl podlité a slzavé.“ (127) Snad by pana Kopfrkingla potěšilo, že pan Fenek nakonec byl „zachráněn“ podle jeho představ – jeho zpopelňováním končí *Spalovač mrtvol*.

5.4 Otevírání pouzdra

Petr Bubeníček vidí působivost *Spalovače mrtvol* v „postupném odkrývání fakt a v anticipacích, jež budou čtenáře mást až do doby, než dojde ke zločinu,“ a charakterizuje novelu jako „spletité bludiště vět a slov“.⁷⁰ Jednotlivé motivy se opakovaně vynořují a splétají a každý má svůj význam a účel. Když pan Kopfrkingl v krematoriu vidí tyč, je to právě ta tyč, kterou nakonec ubije svého syna, opakovaně se objevující tabulka s Josefínou Broučkovou, která opravuje závěsy a štóry, zase odkazuje k oběšení Lakmé. Kromě samotných vražd je bestialita hlavní postavy ukrytá ve spleti předzvěstí a „klíčem k ní proto jsou výpovědi o předmětech nebo činnostech, jež odkazují na Kopfrkinglovu destrukci a na jeho vraždy.“⁷¹ Za nejnápadnější považuje Bubeníček líčení Vánoc u Kopfrkinglů a zabíjení kaprů. Scéna se odehrává v koupelně, ve které dojde ke vraždě Lakmé. Mili se ptá, proč musí kapry zabít paní Anežka (a hledí přitom na ventilátor, který hraje roli ve smrti jeho matky), domnívá se, že to otec neumí: „Ale dítě,“ usmál se pan Kopfrkingl vlídně, „proč bych to neuměl? To je jen to, že to nerad dělám.“ (81) I v souvislosti s kapry rozvíjí svou filozofii: „Jsou to naši mladší bratři, správně bychom je neměli zabít a jíst je, je to krutost. (...) Ale tohle zařídil bůh a je to dobré. Tím, že je na Štědrý den jíme, urychlujeme jejich nový zrod. Spasitel je jedl také, (...) jedl i beránka...“ (83)

Zvláštní postavení má v příběhu druhá kapitola, která popisuje návštěvu panoptika. I ta má souvislost s vraždami, předznamenává je. Rodina se ocitá před výjevy ze středověku během řádění moru, v současnosti je pro pana Kopfrkingla ovlivněného německým myšlením ohrožující „nákazou“ židovství. Osoby nakažené morem – dívka Naďa, pohodný a písař – můžeme vnímat jako odkazy na členy Kopfrkinglovy rodiny, dokonce i pana Kopfrkingla samotného. Ten se také cítí „nákazou“ ohrožen a likviduje proto ostatní. Oběšený pohodný odkazuje k Lakmé (pohodný se ale na rozdíl od ní oběsil sám), písař předznamenává situaci pana Kopfrkingla. Snaží se ubít nakaženou dívku Naďu, která zde zastupuje obě

⁷⁰ Bubeníček, 2001, s. 125

⁷¹ *Ibid.*, s. 127

Kopfrkinglovy děti. Při vraždě Miliho v krematoriu Kopfrkingl vypadal stejně jako písař, měl klopený klobouk s dlouhým pérem a vysoké boty, i jeho póza byla stejná, široce rozkročen svíral tyč a napřahoval ji na chlapce. (129) Tatáž situace v panoptiku očima majitelky: „Poznáváte písaře,“ ráčkovala majitelka rychle a prsteny na ruce a korále i náušnice se jí leskly, „je to k nevíře, co nedokáže ani zvíře. Nešťastný písař je rozkročený, drží tyč, chce děvče ubít, aby nešířila mor a mohla klidně umřít. Aby nebyla pomocnice ďábla a nepoutal ji zlý duch, ale její dobrou duši radši vzal do ráje pánbůh. Podaří se písaři jeho dílo, nebo je v osudu Nadi, dívky, žítí?“ (22) Vražda je něčím tak bestiálně krutým, že to „nedokáže ani zvíře“. Panu Kopfrkinglovi se podaří zavraždit ženu a syna, dcera mu naštěstí již unikne.

Dokud k samotným vraždám nedojde, zdá se těžké uvěřit, že by mohl být milující otec rodiny něčeho takového schopen. V jeho pojetí se ale jedná o „záchranu“, jistou formu spasitelství. V krematoriu si přivlastnil a zbožštil vlastní „jízdni řád smrti“, který aplikuje na svět kolem sebe. „Fuksův svět je děsivý tím, jak v něm vše zapadá do tohoto jízdniho řádu; jak je vše jednoduché, obyčejné a na první pohled spořádané.“⁷² K probuzení bestie vede mnoho náznaků. Jak sám pan Kopfrkingl říká, je zajímavější odkrývat věci postupně. „Když už je všechno předem na stole, není žádné překvapení. To máš jako s tím pouzdrem, co se stále otevírá a pořád se v něm objevují další nové věci. Je lepší vidět věci postupně než najednou...“ (61)

⁷² Ibid., s. 129

6. Myši Natálie Mooshabrové

Paní Mooshabrová je vetchá stařenka žijící v chudém bytě. Skrývá víc, než se zdá, tolik, že už si tím ani sama není jistá. Stará paní Mooshabrová, ve skutečnosti kněžna Thálská, je obklopena hlodavci, škůdci – proč je jich ale tolik a co jsou vůbec zač? V románu *Myši Natálie Mooshabrové*⁷³ přinesl Ladislav Fuks po *Spalovači mrtvol* a *Panu Theodoru Mundstockovi* další příběh o vlivu zla na člověka, o destruktivitě zla, a o tom, jak se s tímto zlem v absurdním a groteskním světě titulní hrdinka vyrovnává.

6.1 Kdo či co jsou myši Natálie Mooshabrové?

Slovem „myš“ začíná název knihy. Je zde dokonce zdvojeno: Aleš Kovalčík jméno Natálie Mooshabrové identifikuje jako vídeňsko-českou složeninu z výrazů „Moos“ a „habr“, přičemž první část „Moos“ znamená myš.⁷⁴ Toto zdvojení dle Kovalčíka odkazuje k podvojně existenci postavy.⁷⁵ Slovo „myš“ se v příběhu mnohokrát opakuje v různých situacích.⁷⁶ Kdo či co jsou tedy tyto „myši“?

Myš je ve svém základním významu „drobný hlodavec s dlouhým holým ocáskem a velkými boltci“ (SSJČ). Tento hlodavec je obvykle pokládán za škůdce (okusování potravin, přenášení nemocí atd.). Vzhledem k dlouhému soužití s člověkem se kolem výrazu „myš“ rozvinulo široké spektrum konotací. Fuks tyto významy bohatě využívá. Paní Mooshabrová je „chudá jako kostelní myš“, její děti si s ní „hrají jako kočky s myši“, stále má nějaké starosti, tedy „myši v hlavě“. Zdá se být bezvýznamná „jako myš“, ve skutečnosti by ale mohla být velmi mocná, avšak protože není u moci, „myši mají pré“.

Klíčový je pro nás význam myš-škůdce.

6.1.1 Myši-hlodavci

V bytě Natálie Mooshabrové se skutečně vyskytují drobní hlodavci, na které paní Mooshabrová musí znovu a znovu líčit pasti, ve kterých je tráví. Neustále má při ruce myší jed, nejprve Marokan, později silnější Rattenal. Na to, zda je netrápí myši, se ptá i ostatních

⁷³ Román vyšel poprvé roku 1970 v nakladatelství Československý spisovatel. Pracujeme s jeho druhým vydáním, které vydal roku 1977 Odeon. V tomto vydání došlo k drobné změně názvu (změna délky ve jméně titulní postavy – Natálie místo Natalie), přibylo také úvodní slovo autora a doslov Miloše Pohorského.

⁷⁴ Druhá část, „habr“, dle jeho výkladu odkazuje k motivu stromu, který se objevuje na začátku a na konci příběhu. Hlavní hrdinka je přirovnávána ke starému uschlému stromu, je již dlouhými léty hraní a předstírání falešné existence a strachem o život zcela „vysátá“ a není již schopná proměny (Kovalčík 2006, s. 157).

⁷⁵ Kovalčík 2006, s. 156–157

⁷⁶ Celkem jsme v románu zaznamenali 87 výskytů slova „myš“ (nezapočítáváme výraz „Moos“ ve jméně Natálie Mooshabrové).

postav, především matek vyšetřovaných chlapců, paní Eichenkranzové a paní Linpeckové. Neptá se ale pouze paní Mooshabrová, na myši se ptají i ostatní postavy. Opakovaně se na ně ptají policisté, kteří Natálii Mooshabrovou navštěvují, a ptá se na ně také malý chlapec Faber:

„A proč vlastně ty myši trávíte?“

„Proč,“ řekla paní Mooshabrová, „že škodí.“

Chlapec opět ztichl, držel si obvaz, hleděl na buchtu na stole a pak opět nesměle řekl:

„Ale to škodí víc věcí. Víc věcí škodí a taky se nezabíjí. Proč se právě zabíjejí myši?“

Proto,“ plaše dodal, „že nemluví?“

Paní Mooshabrová pohlédla na pasti a kývla.

„Kdybych je netrávila,“ řekla, „tak je jich tu za chvíli regiment a je po nás. Jsou troufalý a drzý, sní, nač přijdou, brambory, kukuřici, chleba, i tuhle buchtu na stole by snědly... Vohryzaly by i nábytek a peřiny prokousaly, taky i tohle kanape. Ty se musí trávit, jinak by nás usoužily.“ (27)

Tyto skutečné myši-hlodavci představují soužení paní Mooshabrové.⁷⁷ Nejsou tímto soužením jen samy o sobě, signalizují její obavy o život, obavy z „větších“ myši. Myši můžeme vnímat jako metaforu škůdců a trapičů obecně.

6.1.2 Myši-běsové Albína Rappelschlunda

Králem těchto škůdců je v životě paní Mooshabrové / kněžny Thálské diktátor Albín Rappelschlund. Tento hrůzovládce, který sám sebe prezentuje jako mírotvůrce, oficiálně vládne společně s kněžnou, ve skutečnosti ji ale pronásleduje. Jako ta nejvyšší myš má své „běsy“, mezi kterými jsou dokonce nevlastní děti paní Mooshabrové, Nabule a Wezr, nižší myši, kvůli své blízkosti ale neméně děsivé. Nabule, Wezr a kameník Bekenmoscht alias černý pes působí jako myši, jež se vracejí a paní Mooshabrové nahánějí strach. Stará žena, která jinak své emoce příliš neprojevuje, se jich leká. Tento trojlístek řadí Aleš Kovalčík do skupiny Fuksových alegorických masek, připodobňuje je k trojici medvěd-slon-divočák z Fuksovy první povídky *Věneček z vavřínu*. Nabule, Wezr i Bekenmoscht mají „groteskně zdeformované tváře“, přestože jejich masky nejsou tak prvoplánově zřejmé jako u trojice z *Věnečku*.⁷⁸ V nich personifikované zlo a brutalita jsou zdůrazněny jistým primitivismem a bestiálními prvky v chování. I tato trojice má svého vůdce, Wezra. Ten má širokou tvář, nízké

⁷⁷ Odkazují také k její skutečné identitě, kněžně Thálské. Myši jsou spojeny s jejím oficiálním sídlem, Kočičím zámkem, který se nazývá Kočičí právě proto, že na něm bylo mnoho myši a také koček, které je chytaly.

⁷⁸ Ibid., s. 28

čelo a chladné oči, z kterých jde strach.⁷⁹ Jeho projev doprovází výrazná gestikulace, opakovaně svou hrozivě velkou pěstí naznačuje úder do hlavy (přesně mezi oči). Jeho hlas je „drsný jako hlas nejhoršího hrobaře.“ (61) Jeho sestra Nabule je charakterizována jako přihroublá obtloustlá blondýna, opakovaně ji provází přívlastek „otlemená“, mluví hlasitě (obvykle vykřikuje nebo vříská) a obhrouble. Na své svatbě je obklopena postavami jednajícími podobně jako ona (taktéž vřískající kamarádka Rona). Trojici uzavírá kameník Bekenmoscht, u kterého jsou explicitně pojmenovány zvířecí rysy – opakovaně je označován jako „černý pes“ nebo „cizí člověk černý pes“. Ten má „kratší rozházené vlasy, nízké temné čelo a svislé koutky úst.“ (61) S jeho vzezřením a jeho společníky kontrastuje jeho hebký, měkký sametový hlas. Tuto postavu označuje Kovalčík jako „stvoření bez vlastních myšlenek“, je tlumočnickem, diplomatem a obráncem slov Wezra, působí jako ozvěna.⁸⁰ On i Nabule jsou Wezrovi podřízeni. Tato trojice vynalézavým způsobem Natálii Mooshabrovou šikanuje. Namluví jí, že ji vezmou do Ritzu, ale zmizí bez ní. Přinesou jí na prodej týden staré noviny. Zajímavé je v jejich nástrahách využití motivu myši. Na hřbitově, kde paní Mooshabrová pečuje o některé hroby, vymění jeden z náhrobků za náhrobek s jejím jménem: „Na hrobě nestálo Terezie Bekenmoschtová, nýbrž Natálie Mooshabrová. ‚Natálie Mooshabrová‘ velkým zlatým rytým písmem, ‚majitelka pastí‘, a nejdoleji, tam, co bývá křížek – obrovská vyrytá myš.“ (214) Tito tři tak budí v paní Mooshabrové hrůzu, zároveň motivem myši a označením „majitelka pastí“ upozorňují na její obavy a na její snahu se bránit. Otázkou zůstává, zda znají její skutečnou identitu.

6.1.3 Myši-nehodní chlapi

Myši mohou představovat také úzkost, jak podotýká Miloš Pohorský, úzkost či úzkosti, ke kterým je paní Mooshabrová „přitahována“.⁸¹ Pracuje pro Péči o matku a dítě a jejím úkolem je vyšetřovat zlobivé chlapece, kteří působí svým matkám starosti. Postupně se dostává do kontaktu s malým Faberem a jeho rodiči, s paní Eichenkranzovou a jejím synkem, s paní Linpeckovou a malým Linpeckem a nakonec s mladým Oberonem Felsachem, který dělá starosti svému otci a hospodyně Marii. Tato „vyšetřování“ se odehrávají podle obdobného scénáře. Matky si paní Mooshabrové stěžují, že je jejich děti zlobí, že je utrápí. Ta se poté v přestrojení setkává s chlapi a rozmlouvá s nimi. Natálie Mooshabrová je sama matkou,

⁷⁹ Kovalčík dále rozvíjí své úvahy o očích postav-monster. Strach budí také pohled upíra, ke kterému se blíží i pohled spalovače mrtvol, pana Kopfrkingla (setkání s paní Liškovou, viz výše), a také pohled postavy, kterou nazývá „ocelovou tvář“ (Kovalčík 2006, s. 42n).

⁸⁰ Ibid., s. 29

⁸¹ Pohorský 1977, s. 308

kteřou trápí její děti (ačkoliv se v závěru dozvídáme, že se jedná o nevlastní děti). S utrápenými matkami proto sympatizuje. Opakovaně vypočítává, co čeká zlobivé děti: „Jestli budeš zlobit, tak víš, co tě může potkat. Pomocná škola a polepšovna. A bude z tebe pomocnej dělník, nádeník. A matku utrápíš docela.“ (178) Domníváme se, že tyto nehodné chlapce může Natálie Mooshabrová vnímat jako myši-škůdce, které by utrápily své matky, a pokouší se je otrávit podobně jako hlodavce ve svém bytě. Toto travičství je však znejasněné, jak upozorňuje Luboš Merhaut, podobně jako celý život kněžny.⁸²

První zlobivý chlapec, malý Faber, skutečně umírá krátce po setkání s paní Mooshaberovou, umírá ale pádem z lešení. Paní Mooshaberová byla této události nablízku. Poté, co od ní Faber po ošetření zraněného oka odešel, navštívuje ji správkyně Kralcová, její přítelkyně. Paní Mooshaberová klade pasti na myši a chystá se dát nějaké pasti také k lešení na dvoře domu, aby po lešení myši nelezly. Fuks zdůrazňuje, že na dvoře je tma, není jasné, co tam paní Mooshaberová vidí. Všimá si ale, „že se tam někde nahoře na lešení mezi těmi tyčemi, latěmi a prkny něco hýbá, strašně a rychle dýchá, oddychuje a úporně, úporně hledí na ni, paní Mooshabrovou dole na dvoře.“ (31) Ta prohlašuje, že jde o kočku, která tam číhá, a vrací se zneklidněna za Kralcovou, která říká, že slyšela ze dvora něco padat. Později jde paní Mooshabrová znovu ven vynést vědro a všimá si, že pod lešením cosí leží, „nějaký stín, jako by sem spadl z nebe.“ (33) Fuks zdůrazňuje nejistotu, nenechává čtenáře nahlédnout do mysli postavy: „Nikdo ani neví, na co vlastně v té chvíli paní Mooshabrová myslela.“ (34) Mrtvého chlapce nepoznává, toho pozná až jeho otec. Důvod smrti je nejasný, naznačuje se, že chlapec přepadl: „To chudák opravdu vlez na kraj prkna a ztratil rovnováhu? To tam opravdu lez teď večer, když šel pro pivo? Ten inspektor řekl, že přepad, přepad, my jsme s paní Mooshabrovou v jedné chvíli opravdu slyšely buchnutí,“ říká správkyně Kralcová. (35) Ani při této řeči není paní Mooshabrové vidět do tváře, protože „stála u kamen zády ke stolu a vařila čaj.“ (35–36) Fuks tak naznačuje, že mohla mít se smrtí chlapce něco společného, mohla jej otrávit, když u ní byl (chlapec zde opakovaně hleděl na buchtu, která stála na stole, a vyptával se na jed a myši).

Travičství je naznačováno také při setkání paní Mooshabrové s malým Linpeckem. Ten je velmi mlsný, a tak mu paní Mooshabrová za odměnu, že ji převedl přes cestu, kupuje v cukrárně medový koláč. Chlapec upozorňuje na to, že je to zvláštní koláč, jaký ještě neviděl. Proč? „Protože je tadyhle navrchu bílý, posypaný.‘ ‚Pocukrovaný,‘ paní Mooshabrová si posunula brýle. ‚Ale medový koláč se necukruje,‘ zasmál se blondáček v zeleném svetříku.“ (155) Otázky chlapce připomínají Merhautovi „Červenou karkulku před

⁸² Merhaut 1989, s. 403

vlkem přestrojeným za babičku.“⁸³ Jak jsme již uvedli, i paní Mooshabrová je v této situaci v přestrojení (chlapec upozorňuje například na její brýle beze skel). Později na Péči paní Linpecková naříká, jako by byl chlapec po smrti, ten ale vzápětí vchází. Poté si paní Mooshabrová odnáší z lékárny silnější jed.

Otrávené koláče nese paní Mooshabrová také na slavnostní večeři k Oberonu Felsachovi. Ty, do kterých dala jed, jsou označené hrozkou. Jedním se záměrně otráví sama Natálie Mooshabrová.

6.2 Velká ohřivená myš a lev v kleci

Vladimír Dostál přirovnává *Myši Natálie Mooshabrové* k pohádce. Zatímco ve *Spalovači mrtvol* se „Fuksovi věru nemohlo přihodit, aby pověsil na zeď pušku, která by do konce děje nevystřelila,“ v *Myších Natálie Mooshabrové* volí opačnou strategii – manipuluje s tajemstvím a nejistotou. Upozorňuje na užívání principů z pohádkových fabulí, využití trojího opakování.⁸⁴ Merhaut kromě odkazu na pohádku o Červené karkulce upozorňuje také na motiv myši: „Závěr ukazuje, že kněžnu vyhnala kdysi z panovnického křesla ‚velká ohřivená myš‘, která je pohádkově rozdrobena do celé skutečnosti románu a má jasně symbolický charakter – neodbytně obklopuje život Natálie Mooshabrové.“⁸⁵ Na tuto velkou ohřivenou myš, kterou potkala kněžna / Natálie Mooshabrová v Černém lese u Kočičího zámku, se vyptávají policisté, kteří paní Mooshabrovou třikrát navštíví, a mluví o ní také Oberon Felsach, když na konci příběhu odhaluje identitu paní Mooshabrové / kněžny Thálské: „Jednou, to vám bylo asi dvacet a měla jste právě po svatbě, jste tam do toho Černého lesa šla zas. Náhle se z kraje lesa proti vám vynořilo obrovské veliké zvíře s hřívou kolem krku, taková velká ohřivená myš. Vy jste se strašlivě lekla a prchala jste před ní. Protože se proti vám rozběhla z kraje lesa, musila jste před ní prchat do lesa, do lesa hlouběji a hlouběji, až pak na jednom místě v jedné chvíli na vás strašlivě křikla. Křikla tak strašně, že obloha nad vámi zařinčela, stromy se zatřásly a země zachvěla. Křikla, abyste nevěřila v pánaboha, že není, abyste radši kopala řípu, ta že vás aspoň uživí... to nebyl sluha ani šafář, to byla velká ohřivená myš, a pak vám zmizela, jako když se propadne do země.“ (296–297) V tom místě a v té chvíli zahlédla dívku, která tam byla na chrástí, a ztotožnila se s ní. Setkání s velkou ohřivenou myší zapříčinilo takřka pohádkovou proměnu kněžny v obyčejnou ženu, v Natálii Mooshabrovou, kterou ale nepřestávají myši pronásledovat. Sama událost pak v její mysli

⁸³ Ibid., 404

⁸⁴ Dostál 1987, s. 86–87

⁸⁵ Merhaut 1989, s. 403

přetrvává jako „nějaká pohádka, kterou kdysi četla.“ (227, 297)

Co znamená velká ohřívená myš? Je to „myš, která místo pískání řve“ (229), je to velká, obrovská myš, větší než krysa, „myš ve velikosti celého zvířete“. (227) Domníváme se, že touto velkou ohřívenou myší, tedy myší, která si hraje na něco, čím není, hraje si na lva, je diktátor Albin Rappelschlund, který připravil kněžnu o moc, kněžnu, tedy „skutečného“ lva. Na začátku příběhu je zmíněn motiv lva, který je v kleci. Při rozhovoru s Natalií Mooshabrovou o něm mluví malý Faber, když chce vidět pasti na myši: „A moh bych takovou past vidět?“ zeptal se hoch tiše, „ještě jsem ji neviděl. Viděl jsem jen klece.“ Paní Mooshabrová přistoupila k otmánu, sehnula se a vytáhla tři pasti. „Ale myši v nich nejsou,“ řekl chlapec zklamaně, když je paní Mooshabrová dala na otmán. „Jsou prázdný. V klecích jsou aspoň lvi.““ (26) Tímto lvem v kleci je kněžna Thálská v roli Natálie Mooshabrové, její klecí je jednak role staré chudé ženy, jednak všechny obavy, které ji sužují.⁸⁶

⁸⁶ O jejím spojení s motivem lva vypovídá i její poslední převlek. K němu patří také kožich připomínající lví hřívu.

7. Shrnutí a závěr

V předchozích kapitolách jsme vyhledávali jednotlivé zvířecí a bestiální motivy a interpretovali je vzhledem k celku jednotlivých děl. Zvířecí motivy a bestiální motivy – tedy motivy spojené s jistou nelidskostí – tvoří v kosmu Fuksových motivů poměrně velkou a ucelenou skupinu, podobně jako například motivy barev, motivy hudby nebo motivy masek (masky jsou podrobně zpracovány v Kovalčíkově monografii *Tvář a maska*), které do značné míry se skupinou zvířecích motivů souvisí. Masky, které si postavy nasazují, mají i zvířecí podobu. Právě alegorickou zvířecí maskou se zabývá *Věneček z vavřínu* (1953), zvířecí motiv tedy stojí již u začátku Fuksovy tvorby. Zvířecí motivy také doplňují charaktery postav, napomáhají k vykreslení jejich osobnosti, nebo odkazují ke stránkám osobnosti, které nejsou na první pohled viditelné.

7.1 Alegorické zvíře

Tato zvířata nebo zvířecí prvky jsou jednotlivinami odkazujícími k celku, podobají se symbolům. Zastupují abstraktní negativní prvky lidského světa, zlo a strach. Zdůrazňujeme adjektivum „lidský“, protože toto zlo a strach jsou tvořeny lidmi a lidmi prožívány.

7.1.1 Zvíře jako zosobněné zlo

Tímto „zlem“ míníme válku, násilí a nesvobodu, tedy i diktaturu. V povídce *Věneček z vavřínu* představuje zlo trojice postav s alegorickými zvířecími maskami (medvěd, slon, divoký kanec). Chovají se agresivně zcela bez důvodu, obviňují návštěvníky cukrárny z činů, jež nespáchali. Narušení idyly je signalizováno i zničením jejího antického symbolu, sošky fauna. Událost v cukrárně svou absurditou připomíná události a atmosféru 50. let, doby tuhého komunistického režimu.

Podobná trojice se objevuje také v *Myších Natálie Mooshabrové: Wezr, Nabule a cizí člověk černý pes*. Kromě třetí postavy, opakovaně a explicitně přirovnávané ke psu, není tato trojice spojena s konkrétními zvířaty. V jejich vystupování se ale objevují zvířecí prvky a značná krutost vůči hlavní protagonistce. Lze soudit, že zastupují „velké“ zlo, že jsou to „běsové“ diktátora Albína Rappelschlunda. Kovalčík naznačuje, že trojice z *Myší* je velmi blízká trojici z povídky o destrukci idylické cukrárny. Je však již „rafinovaněji strukturována“.⁸⁷ Této propracovanější strukturaci jistě napomáhá také formát díla, neboť román nabízí více prostoru k vykreslení figur.

K nacistické diktatuře odkazuje Fuks motivem koček v *Panu Theodoru Mundstockovi*.

⁸⁷ Kovalčík 2006, s. 30

Kočky zde symbolizují nacistické zlo a jeho představitele – gestapo. Toto zlo ohrožuje svobodu i životy. Kočky prohánějící se parkem a sledující hlavního protagonistu zaměřuje s procházejícími se členy gestapa on sám. V jeho mysli splývají s představitelem destruktivního zla, které ohrožuje jeho existenci.

7.1.2 Zvíře jako zosobněný strach

Strach tvoří se zlem komplementární vztah. Strach i zlo nabývají u Fukse rovněž personifikovaných podob. Výše zmíněné postavy/zvířata jsou personifikovaným zlem, ale budí také strach. Do této skupiny se řadí Mundstockův stín Mon, který zosobňuje protagonistův strach, úzkost a nejistotu (Mona nepovažujeme za zvíře, zároveň ale není ani člověkem), po něm následuje Michalův přelud upíra z *Variace pro temnou strunu*, který představuje zosobněný strach duševně nemocného chlapce. Upír i Mon jsou oba spojeni s atmosférou válečné doby a objevují se ve chvílích duševního vypětí protagonistů.

Zosobněným strachem jsou také myši v *Myších Natálie Mooshabrové*. Představují úzkost a strach protagonistky, zároveň ale také symbolizují zlo, jež ji pronásleduje. Zabývali jsme se také „obří ohřívenou myší“, která představuje samotného „myšího krále“ Albína Rappelschlunda. Skutečný lev, tedy kněžna, je uvězněn v kleci strachu.

7.2 Zvíře odkrývající tvář

Zvířecí motivy uvedené výše jsou velmi blízké maskám nebo se jedná přímo o masky. Další skupinu motivů tvoří ty, které napomáhají odkrytí skutečné tváře postavy, napomáhají její identifikaci.

7.2.1 Zvíře jako atribut postavy

Domníváme se, že některé z Fuksových postav jsou spojeny se zvířecími motivy podobně jako světcí se svými atributy. Tato zvířata napomáhají rozpoznání skutečných tváří postav. V našem rozboru *Spalovače mrtvol* jsme takto propojili pana Kopfrkingla s leopardem a jeho našeptávače Williho s hadem obtočeným kolem stromu pokušení. Kopfrkinglův syn Mili je podobně propojen s motivem ovce nebo přímo obětního beránka. Neobvyklým atributem je „slípka“ pana Theodora Mundstocka, která odkazuje k jeho osamělosti a zamlžené mysli.

7.2.2 Lidské monstrum

Asi nejvýrazněji se jako „lidské monstrum“, tedy jako osoba krutá a neschopná soucitu a lítosti, projevuje pan Kopfrkingl (i přes jeho opakované deklamace o soucitu,

obzvlášť ke zvířatům). Jedná se o postavu bez zjevné vlastní osobnosti, která na sebe nabaluje názory a prohlášení ostatních postav a vytváří tak „absorpční bytost“. Za „lidská monstra“ lze považovat také děti Natálie Mooshabrové, Wezra a Nabuli.

„Lidskými monstry“ jsou v podstatě ti, kdo se chovají nelidsky. Ve třetí kapitole jsme shrnuli teorii nelidskosti Nicolase Grimaldiho v souvislosti s nacismem a jeho projevy ve Fuksově díle.

7.3 Mluvící zvířecí jména

Ve *Spalovači mrtvol* se objevuje velká skupina postav pojmenovaných zvířecími jmény. Tato jména souvisí s povahovými charakteristikami postav a také s jejich funkcí v celku díla: jedno „zvíře“ za druhým přemáhá „šelma“ v podobě pana Kopfrkingla a posiluje si tak svůj postup.

Mluvící je také jméno protagonisty *Věnečku z vavřínu*. Jeho příjmení Veverka kontrastuje s trojicí masek velkých zvířat a souvisí také s jeho povahou (skromnost, pracovitost proti agresivitě alegorické trojice).⁸⁸

7.4 Motivy související s židovstvím

Protože židovství patří k opakovaným tématům Fuksovy tvorby, pokusili jsme se také zachytit zvířecí motivy s ním spojené. Kromě obecné nelidskosti projevující se krutostí, surovostí, agresí, utlačováním a likvidací (zmínili jsme např. odlidšťování židů a slovní projevy nacistů vůči nim – časté označení „svině“, „pes“, lidská bytost vnímána jako pouhý „dobytek“) jsme našli pouze náznak, přirovnali jsme židovskou hvězdu ke žlutému motýlovi v koupelně Kopfrkinglovy rodiny.

7.5 Nadpřirozené a pohádkové bytosti

Postavu upíra, tedy tvora napůl lidského a napůl bestiálního, napůl živého a napůl mrtvého, Fuks nevytvořil sám, přejal ji z lidové mytologie. Využil ho jako přízrak personifikující strach.⁸⁹ Michal atributy upíra přenáší i na další postavy, kterých se bojí.

⁸⁸ Zajímavé mluvící jméno používá Fuks v knize *Návrat z žitného pole* (1974). Zde se objevuje postava koníka Fukse, kterou se podle Kovalčíka Fuks „přiznává ke své nasazené masce loajality vůči režimu.“ (Kovalčík 2006, s. 145)

⁸⁹ Fuks personifikuje strach pomocí mytologické bytosti také v *Pasáčkovi z doliny* (1977). Chlapecká představitelství nasadí obávané postavě masku vodníka s rybími rysy. Tento motiv masky je oproti dřívějším idylovan, což Kovalčík interpretuje jako viditelný „posun od relativní autorské svobody druhé poloviny

Pohádkové bytosti jsou součástí Michalova dětského světa. Má sklon přirovnávat jevy ze skutečnosti k pohádkovým, postupným dospíváním však o něj přichází. Pohádkový charakter má podle V. Dostála také proměna kněžny v Natálii Mooshabrovou způsobená „obrovskou ohřívenou myší“.

7.6 Závěr

Interpretovali jsme jednotlivá Fuksova díla pomocí zvířecích a bestiálních motivů v nich obsažených a představili jsme také stručný přehled těchto motivů. Na základě analyzovaných děl jsme dospěli k poznání, že Ladislav Fuks ve své tvorbě vytvořil široké spektrum zvířecích motivů spojených s postavami, s celkovým ovzduším ztvárňované doby, především se strachem a zlem. Pomocí zvířecích motivů varoval před zlem, pomocí postav, které formoval až do podoby bestii, varoval před zlem obsaženým v lidech a nelidskosti. Poukazoval na to, že i jevy, které se dějí proti naší vůli, mají svůj smysl, přestože způsobují utrpení. Díky tomu si totiž uvědomíme, že existují. Upozorňoval na to, že „největší zločin, který známe, je ten, když někdo druhému zabije kus života tím, že ho omezuje, znemožňuje mu rozlet, brání jeho svobodnému prožívání, ale na tento zločin není paragrafu.“⁹⁰

„Je to k nevíře, co nedokáže ani zvíře,“ řekl ústy majitelky panoptika ve *Spalovači mrtvol*. Když se lidé chovají nelidsky, klesají tak hluboko, že i ke zvířatům by mohli vzhlížet.

šedesátých let k vynucené akceptaci normalizačních „pravidel tvorby“ zhruba o desetiletí později.“ (Kovalčík 2006, s. 38)

⁹⁰ Z rozhovoru Ladislava Fukse pro Literární noviny, citováno podle Pohorského 1990, s. 83.

8. Literatura

Prameny:

FUKS, L. (1977): *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha: Odeon

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

FUKS, L. (1969): *Smrt morčete*. Praha: Mladá fronta

FUKS, L. (2013): *Spalovač mrtvol*. Praha: Odeon

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

Sekundární literatura:

BUBENÍČEK, P. (2001): Tematizace bestiality ve Fuksově Spalovači mrtvol. In: *Sborník prací FF brněnské univerzity, řada literárněvědná bohemistická (V)*, roč. 50, č. 4

ČERVENKA, M. (1991): *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 274 s.

DOSTÁL, V. (1987): Větší funebrácká pohádka. In: *Zrcadla podél cesty*, Praha: Československý spisovatel, s. 85–89

GRIMALDI, N. (2013): *Nelidskost*. Přel. Helena Beguivinová, Praha: Academia, 125 s.

HAMAN, A. (1966): Paradox života jako strukturální princip. In: *Příběhy pod mikroskopem*, Praha: Československý spisovatel, s. 85–103

HAVRÁNEK, B. a kol.: *Slovník spisovného jazyka českého*, dostupné online: ssjc.ujc.cas.cz/

KOMÁREK, K. (1994): Ladislav Fuks, Myši Natálie Mooshabrové. In: *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava, Sfinga, s. 87–88

KOŘÍNKOVÁ, D. (1977): Motivická struktura Fuksova Spalovače mrtvol. In: *Česká literatura* 25, č. 6, s. 431–538

KOVALČÍK, A. (2006): *Tvář a maska*. Jinočany: H&H Vyšehradská, 237 s.

- KOŽMÍN, Z. (1995): Variace a absurdita: K otázce tvaru současné prózy. In: *Studie a kritiky*. Praha: Torst, s. 117–126
- MERHAUT, L. (1989): Nelehká cesta za poznáním zla. In: *Česká literatura*, ročník 37, č. 5, s. 398–412
- OPELÍK, J. (1969): *Nenáviděné řemeslo*. Praha: Československý spisovatel, 223 s.
- POHORSKÝ, M. (1977): Sugestivní svět Fuksovy prózy. In: *Myši Natálie Mooshabrové* (2. vyd.), Praha: Odeon, s. 305–311
- POHORSKÝ, M. (1990): *Zlomky analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 433 s.
- STEINEROVÁ, P.: *Konstrukce fiktivního světa v díle Ladislava Fukse – motivická výstavba a vypravěčský akt*. Praha 1997
- SUCHOMEL, M. (1996): *Co zbylo z recenzenta*. Brno: Vetus Via, 267 s.
- VLAŠÍN, Š. a kol. (1984): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 465 s.
- VŠETIČKA, F. (1972): Kompozice Fuksova románu Variace pro temnou strunu. In: *Česká literatura* 20, č. 1, s. 65–71