

Autorská ironie v beletristickém díle Ladislava Fukse

Ludmila Bartošová

Na jiném místě¹ jsme se pokusili zmapovat způsoby projevu ironie v rozličných významech tohoto pojmu napříč vydaným beletristickým dílem Ladislava Fukse. Ukázalo se, že jakékoli pokusy o zkrocení, začlenění a terminologickou konzervaci pojmu ironie se míjejí účinkem. Narazili jsme na nemožnost jednoznačného uchopení smyslu tohoto pojmu a na obtíže plynoucí z nutnosti omezit se pouze na některé jeho projevy. Toto omezení na jednu stranu samozřejmě způsobuje zkreslení výsledného uchopení pojmu, na druhou stranu zajišťuje, aby se nám smysl zkoumaného materiálu ve své mnohoznačnosti nerozpadl před očima, neboť právě tím hrozí vše-pohlcující povaha ironie. Opět tedy platí, že výběrem určitého výseku skutečnosti² a především jejím jazykovým zakonzervováním, umrtvením ve prospěch toho, abychom ji vůbec mohli uchopit, zkoumanou skutečnost deformujeme, čímž následně zkreslujeme skutečné výsledky našeho bádání. S přiznáním těchto nedostatků přistupme k stručnému přehledu dosavadního zkoumání.

Projevy ironie ve Fuksových beletristických textech jsme s nastíněnými obtížemi pozorovali nejprve ze dvou hledisek, totiž z hlediska situace a z hlediska jazyka.³ Dále jsme soustředili pozornost na povahu ironie ve vztahu ke komičnosti a tragičnosti, přičemž hranice mezi těmito na první pohled protikladnými pojmy je mnohdy velmi neostrá.⁴ Obě členění projevů ironie, tedy jak hledisko situační/jazyková ironie, tak hledisko komičnost/tragičnost, se navzájem prostupují. Úkolem uvedené klasifikace v žádném případě není představit úhledné kategorie, do nichž by se textový materiál již pouze přetřídil; klasifikace má pouze zpřehlednit zkoumání tak, že s její pomocí uspořádáme různé projevy ironie podle základních společných rysů, čímž zároveň konstatujeme jejich podobnost, abychom se mohli soustředit na jejich specifické projevy. Dále jsme zkoumali parodii a její vztah k ironii, neboť parodie se ve Fuksově beletrii rovněž hojně vyskytuje a podobně jako ironie spočívá v rozporu obsahu a formy textu.

Vlastním předmětem zkoumání této studie je specifický projev ironie, který se ve Fuksových textech sice nevyskytuje s takovou frekvencí jako jiné její projevy, o to více však potvrzuje autorovu pověstnou tendenci ke hře se čtenářem. Výsledný efekt užití této podoby ironie se od výše zmíněných podob v jistém aspektu odlišuje, proto jí i přes množství společných rysů se zmiňovanými podobami věnujeme zvláštní prostor.

Výlučnost zkoumaného projevu ironie spočívá v tom, že postihuje nejen objekty obsažené v beletristickém textu, ale i vlastní text, popřípadě samotného autora. Představuje tedy ironii působící na meta-úrovni interpretovaného textu. K ironizaci dochází prostřednictvím promluv postav i vypravěče. Protože žádný z prostudovaných literárněvědných zdrojů⁵ nenabízí pro podobný typ ironie označení, nazýváme jej *ironií autorskou*. Důvod je nasnadě; ironickou poznámkou vypravěč či postava připomene existenci autora Ladislava Fukse, jeho přítomnost za textem či akt sepsání právě čteného textu.

Odhlédneme-li od problémů zmíněných výše, je třeba v kontextu autorské ironie reflektovat problém nejpálčivější, a sice její původ. Z nastíněné povahy autorské ironie vyplývá, že kromě promluv vypravěče a postav zahrneme do interpretačního zkoumání projevů ironie rovněž autora. Pokusíme se postihnout specifický jev jeho tvorby, jenž, jak chceme na příkladech ukázat, nemusí být pouze výsledkem čtenářovy interpretace. Ačkoli čtenářova reflexe je nutnou podmínkou pro možné pochopení Fuksovy autorské ironie, neboť ironie může být ironií pouze tehdy, je-li záměrně míněna i pochopena právě jako ironie. Vyžaduje tedy jak záměrného tvůrce, tak příjemce.

Nejzřejmějším příkladem záměrné autorské ironie, kterou z fikce nepřímou vystupuje reálný autor Ladislav Fuks, je pojmenování postav románu *Vévodkyně a kuchařka*, nepochybně motivované jmény spisovatelových blízkých přátel. Rozpoznání ironie zde závisí na čtenářově obeznámenosti s reáliemi autorova života. Lze proto předpokládat, že jako příjemci této ironie byli zamýšleni konkrétní čtenáři, spisovatelovi přátelé, nikoli čtenáři obecně. Komplikovanější situace nastává, nelze-li již jasně prokázat, že interpretovaná ironie byla autorským záměrem. V takových případech se můžeme opírat o autorovu pověstnou hravost a sklon k ironii, které dokládají spisovatelovi současníci, interpreti jeho děl, a konečně i autor sám, dále pak o individuální čtenářskou zkušenost a obeznámenost s Fuksovými texty a některými fakty souvisejícími s jeho tvůrčí osobností.

Na základě těchto předpokladů se naše studie na jednotlivých příkladech pokouší ukázat, že existují důvody pro to, aby specifický projev ironie, který nazýváme ironií autorskou, byl výsledkem nejen individuální interpretace, ale i autorského záměru. Nelze však odhlédnout od faktu, že nabízený úhel pohledu, který by se rád distancoval od libovůle uzavřené interpretace, nezůstane ničím jiným než interpretací.

Nejúrodnější půdou nejen pro autorskou ironii, ale ironii vůbec, je, jak už bylo naznačeno, poslední Fuksův vydaný román *Vévodkyně a kuchařka*. Zkoumaný jev však najdeme i v jeho ranějších prózách. Jelikož zde nehraje roli ani chronologické uspořádání jednotlivých próz dle data jejich vzniku či vydání, ani jejich žánrové zařazení či rozsah, budeme postupovat od nejnápadnějších projevů autorské ironie po ty méně signifikantní.

Ironickou hru se čtenářem, ale také ironizací sebe sama rozehrává Fuks ve *Variacích pro temnou strunu* (1964)⁶ na základě rozhovoru babičky a Michala: „Kdyby to, co tu dělá, napsal na papír a dal to někomu k otištění, tak mu to vrátí. On by spisovatel být nemohl, kdyby tohle dělal,“ řekla a mě napadlo, že jsem přece nikdy nepomýšlel, abych tohle, na co myslím a co tu s babičkou povídáme, psal na papír a někomu to dával k otištění, jak jí mohla taková věc napadnout [...]”⁷ Ironizovány jsou zde jednak vážnost předmětu protagonistových úvah, které sdílí s ožvlým portrétem babičky, jednak samotné napsání textu, ke kterému se přes babiččino fiktivní varování, že by v případě vzniku knihy text nebyl ke čtení, tím méně k vydání, uchýlil vypravěč a zároveň protagonista Michal, v případě románu pak i sám autor. Jak známo, jakýmsi předchůdcem, zárodkem *Variací* byl spisek napsaný v letech 1938–1939, kdy bylo budoucímu spisovateli 16 let.⁸ Vzhledem k autobiografičnosti románu, v němž Michala s jeho tvůrcem pojí dospívání prožité na pozadí druhé světové války i mnoho společných vlastností, lze v obou textech, jimiž se autor i protagonista v dětství vypisovali ze svých zážitků, spatřovat paralelu. Protože sám autor označuje spisek vytvořený v době dospívání za jádro *Variací pro temnou strunu*, dotýká se v přeneseném smyslu babiččina poznámka i tohoto románu. Autorskou ironii je tedy v tomto případě možné považovat za záměrnou na základě souvislosti mezi románem a spisem, kterou autor sám odhaluje v autobiografické knize *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*.

Akt vytvoření textu se několikrát připomene v románu *Vévodkyně a kuchařka*. Na souvislost mezi autorskou ironií a hrou se čtenářem upozorňuje Gilk, když hovoří o „určité dvojsečnosti celého románu, oscilujícího mezi téměř posvátnou vážností, s níž se tu pojednává o otázkách života a smrti na jedné straně, a mezi spikleneckým pomrkváním implicitního autora na čtenáře na straně druhé, které umožňuje pojmout text jako nezávaznou a rafinovanou hru s fikcí“.⁹ Uvážíme-li, s jakou pečlivostí Fuks zacházel s informacemi, které zapracovával do svého díla, jak vyplývá z doslovu Miloše Pohorského k románu,¹⁰ mohou otázky románové postavy Hermanna Bahra týkající se hry psané vévodkyní ve skutečnosti směřovat k samotnému autorovi: „Studovat, činit si výpisky, poznámky je jistě hodno chvály, ale jak pak z těch všech vědomostí a výpisků stvoříte onu divadelní hru samotnou? Aby se dala provést na jevišti, aby se vůbec dala hrát, aby to bylo drama a stupňovalo se až k onomu tragickému konci...?“¹¹ Rovněž vévodkynin povzdech nad kompozičními potížemi při tvorbě dramatu připomíná zmínkou spisovatelského povolání Fuksovu osobnost. Vévodkyní tematizovaná doba, potřebná pro vytvoření literárního díla, se shoduje s reálným časem, během něhož autor *Vévodkyně a kuchařku* napsal:¹² „Justino. Cítím se jako nějaký spisovatel, který píše nějaké dílo, rok, dva, tři, ale jeho konec doposavad nevidí.“¹³ Podobně význačné vyznění dotýkající se Fuksových literárních postupů má i další vévodkynina poznámka: „[P]řipadám si jako nějaký literát, který něco napoví a pak to čtenáři nedořečne, [...]“¹⁴ Poslední citace přílehlavě vystihuje jeden z typických rysů Fuksova autorského stylu.

V případě těchto uvedených příkladů je již mnohem problematičtější záměr ironie dokázat. A je více než pravděpodobné, že by čtenář, zvláště pokud by šlo o první setkání s dílem Ladislava

Fukse, text vnímal jako ironický, neboť zmínky o literární tvorbě se hojně vyskytují i v dílech jiných autorů. Jinak ovšem bude text číst čtenář, který je obeznán se spisovatelovou úzkostlivou péčí při výběru každého slova¹⁵ a který se již má vůči spisovatelovým literárním nástrahám na pozoru.

Povšimněme si například, že zdánlivě bezvýznamná zmínka o nové kapitole doprovází proměnu členění *Vévodkyně a kuchařky*, neboť každá dosavadní kapitola s sebou přinesla změnu dějiště a více či méně výrazný časový posun. Avšak návštěvě pohřebního ústavu jsou poprvé věnovány dvě po sobě následující kapitoly románu. Úvodem druhé z nich vypravěč čtenáři opět připomíná existenci čteného textu: „Dovolíte-li, Madame la Duchesse a vzácná dámo,‘ s úklonou řekl majitel vévodkyni v řeči francouzské, jako by začínal novou kapitolu nějakého děje, ‚zde račte na chvíliku přijmout místa.“¹⁶ Skutečnost, že vypravěč upozorňuje na předěl mezi kapitolami, které se od předšlých kapitol liší svou návazností, může mít různý důvod; ať už bylo rozčlenění do dvou kapitol způsobeno rozsahem pasáže pojednávající o návštěvě hřbitovního ústavu, nebo prostou hrou se čtenářem, můžeme předpokládat, že zmíněný poukaz na předěl těchto kapitol nebyl náhodný.

Podobným typem příkladné autorské ironie je úvod poslední kapitoly: „Někdo mohl počítovat pokračování večera jako prodlužování knížky, která místo kapitoly poslední se vadností autora ještě dále táhne, ale takových uvážlivých bylo snad málo, neboť nebyli literáty.“¹⁷ Neurčité zájmeno na začátku věty, stejně jako zmínka o literátech, může odkazovat jak k vévodkyniným spolustolovníkům, tak ke čtenářům. Krom žertovného popíchnutí čtenáře zmínkou o ne-literátech má snad předstíraná obava z „prodlužování knížky“ ještě jeden účel – další autorovo pokoušení čtenářské pozornosti. Dana Slabochová ve velmi podnětné studii „K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb ‚císařští‘ prozaikové ve Fuksově ‚c. k.‘ románu“ identifikovala skutečný původ citátu o Petroniově večeři na rozloučenou, který je zde čtenáři předkládán jako citace z Tacitových *Letopisů*. Úryvek nepochází z Tacitova díla, ale z poslední kapitoly českého překladu Sienkiewiczova románu *Quo Vadis*. Dle Slabochové je tuto autorskou strategii nutno kvalifikovat „jako změnu ze zjevného mezitextového navazování v navazování skryté, a to – vzhledem k ojedinělosti tohoto postupu v kontextu díla – se zřejmým mystifikačním záměrem, který však apeluje na čtenáře s dosti značnou komunikativní kompetencí.“¹⁸ Vedle obsahových spojitostí spolu oba romány souvisejí počtem kapitol: proti jednatřiceti kapitolám *Quo Vadis* stojí dvaatřicet kapitol *Vévodkyně a kuchařky*. Připomeneme-li výše citovanou obavu z „prodlužování knížky“ a zmínku o literátech, kteří by souvislost obou románů byli schopni odhalit, nabízí se oprávněná domněnka o záměrné autorské ironii.

Literární tvorba a její konotace jsou napříč Fuksovým dílem tematizovány poměrně často; ne vždy však představují autorskou ironii. Jako příklad nám poslouží detektivní próza *Příběh kriminálního rady* odkrývající tragické vyústění vzájemného nepochopení otce a syna. Během schůze, na níž je projednáván postup vyšetřování vraždy, pronese vrchní kriminální rada Heumann, který se netají přezíravým postojem k veškerému umění, ironickou poznámku: „Kdybychom šli jen po téhle stopě...“ Heumann pohlédl na Waniu a Seibta, „museli bychom vyšetřit tisíce lidí na celém světě včetně habešského císaře a anglické královny. Nějaký voják by ovšem z toho spletl román, jeden vrah mezi čtyřmi, dvanáct tajemných černoušků.“¹⁹ V rámci kapitoly se tatáž postava k tématu s patřičným despektem opět vrací: „Nějaký pisálek románů by to třeba do vztahu dal, aby to bylo, jak se říká, barvitý. Ale nechme toho, všechno je to hloupost a nesmysl.“²⁰ Obě citace sice mají ironický význam, ten však tentokrát nepřekračuje úroveň textu, nedovolává se svého autora.

Podobný případ, navíc však bez přítomnosti jakékoli ironie, poskytuje náhlý odvrát od protagonistova vnímání reality k psaní povídky v tragickém povídkovém cyklu *Mí černovlasí bratři*. Citace je vyňata z Michalova vnitřního monologu závěrečné povídky „Nedohořelá svíčka“, kde hlavní postava popisuje zešílení zeměpisáře, propagujícího antisemitské myšlenky a šikanujícího studenty během výuky v září roku 1941: „V tom nesnesitelném tichu a mírnícím se neklidu nám i zkoušení, i když kruté, přišlo stokrát lehčí než to zvláštní a hrozné, co jsme čekali na začátku. Lépe se snáší strach ze známého než hrůza před neznámým. Ale mně se teď v tom očekávání dobytých měst a maršálů začalo zdát ještě něco jiného. Že všechno, co se před námi děje, je jakési trhané, nesouvislé, přerývané, jako špatně napsané věty, povídka, z níž jsou celé věty vyňaty a nahrazeny jinými, které ji zdržují a protahují a přetínají [...]“²¹ Příklad pocitů chlapce podrážděného myslí k povídce vytvořené z neuměle, násilně naroubovaných vět lze chápat metaforicky, jistě však ne ironicky.

Ani v novele *Obraz Martina Blaskowitze* vypravěč žádnou z množství promluv, jimiž nezvykle nevybíravým slovníkem ironicky kritizuje pisálky lechtivých milostných románků, nemíří proti autorovi samému. Krom shody křestního jména vypravěče s Fuksovým jménem získaným při biřmování odkazují řádky novely k autorovi v souvislosti s psaním pouze jednou, totiž ve vzpomínce hlavní

postavy na rozhovor s přítelkyní Janou, který se týkal zločinců a nutnosti rozlišovat instinkt od inteligence: „Tihle lidé, ať jsou sebevíc hloupí, jedno mají: instinkt. Sám víš dobře,‘ zasmála se, ‘že se někdy například... úspěšným zločincům lehce připíše zvýšená inteligence a že je to omyl. Nejde o vyšší inteligenci, ale o dobře fungující primitivní instinkt, jaký mají třeba divoké šelmy, jednou jsi sám o tom psal [...]“²² O devět let dříve autor skutečně vložil podobnou úvahu do úst postavě komisaře Wanii z *Příběhu kriminálního rady*: „Myslit si, že vrah má nějakou vyšší inteligenci, když na něho hned nepřijde, je omyl. Obvykle jde o lidi podprůměrné. Neunikají pro svou inteligenci, ale díky svému instinktu, prohnatosti, lstivosti.“²³ Postava Jany tedy promlouvá o protagonistovi Michalovi, ale obsah jejího výroku zároveň odpovídá činu reálného autora. Ani v tomto případě ovšem nelze přítomnost autorské ironie jednoznačně obhájit, přestože není vyloučeno, že autor se k ní uchýlil vědomě.

Nejméně ironie, a zvláště autorské, obsahuje dle očekávání trojlístek nechvalně proslulých próz vydaných v 70. letech, v nichž autor značně slevuje ze svých literárních kvalit a vychází vstříc požadavkům socialistického realismu. Jedná se o prózy *Návrat z žitného pole* (1974), *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978). Proti oprávněným nařčením z příklonu ke komunistickému režimu se Fuks v rozhovorech často bránil slovy, že v celém svém díle zůstal vždy věrný myšlence humanismu, který byl trvalým a hlavním předmětem jeho zájmu. Přesto je však jeho ústupek době nepopíratelný, především v oblasti tematické, ale i literárně psychologické. Je s podivem, že i za těchto podmínek se autorská ironie ke slovu přece jen dostala, i když zcela jiným způsobem, než tomu bylo v předchozích dílech a především pak v posledním vydaném románu.

Novela *Návrat z žitného pole* je zasvěcena vnitřnímu boji studenta filosofie Jana Bárty, který se rozhoduje mezi možností poučnou emigrace do Ženevy a volbou zůstat věrný rodinným kořenům, rodné vísce Vrůbky a budovat nový socialistický stát. V často připomínané minulosti, odehrává se mimo rámec novely, trýznilo protagonistu zklamání způsobené nešťastnou láskou ústící v sebevražedné myšlenky. Budoucnost spojená s volbou druhé zmíněné alternativy nabízí krom budovatelských šťastných zítřků také přízeň pohledné učitelky Pertlové.²⁴

Prvek, který považujeme za svérázný projev autorské ironie, se v novele objevuje zcela znenadání. Z textu líčícího protagonistovu cestu skrze Vrůbky do rodného domku, během níž potkává několik zdejších obyvatel, náhle vytane spisovatelovo příjmení prostřednictvím promluvy paní Aubrechtové: „Ale ale,‘ zvolala a utřela si ruce do zástěry, ‘ty budou koukat, voni tě snad ani nečekají. Víš kdo je zrovna u tatíka na dvoře? Fuks.“²⁵ Zmínka o nečekanosti Bártova příchodu do Vrůbek je, pokud tuto nečekanost nahlédneme v přeneseném smyslu ve výskytu Fuksova jména v textu, dostatečně výmluvná. Vypravěč nechává čtenáře stran totožnosti nositele autorova jména několik odstavců v nevědomosti. Teprve po téměř dvou stranách novely se ukáže, že jméno patří koni: „Právě jsem bral Fuksovi míru,‘ řekl otec a Štěpán dodal: ‘Na nový chomout,‘ přendal tašku do levice a podal jim ruku. Pak se pozdravil s Aubrechtem a s Fuksem. Aubrecht se smál a kůň na něho shlédl a kývl.“²⁶ Zmínka o koni Fuksovi se v novele objeví ještě několikrát, přičemž všechny výskyty mají společný rys; bez výjimky projevují podřízenost, omezení svobody, nesamostatnost, poddajnost, mlčenlivou poslušnost: „Aubrecht plácl koně na krk, ‘dohodnuto. Zejtra to je,‘ a koni ještě řekl: ‘Zejtra máš novej postroj. S pěknějma barevnějma knoflíčkama, abys byl fešák. Ať vidí, jak se sedláci starají. Tak běž, Fuksi.‘ A kůň kývl, trochu se uklonil a pomalu vykročil k vratům.“²⁷ Sebeironie si zde všímá i Aleš Kovalčík: „V tomto interpretačním klíči zní poznámka pronesená majitelem Aubrechtem ke svému koni jako autorská sebeironie.“²⁸

Vzhledem k prorežimnímu tématu novely a nucenému snížení literární kvality autorského stylu je paralela mezi podřízeností koně a situací, v níž se spisovatel nacházel, zřejmá. Na některých místech dosahuje takové přiléhavosti, že je s podivem, že nebyla kniha cenzurou zamítnuta. Během loučení se s rodnou vsí, kterým se chce zároveň utvrdit v plánu emigrovat, spatří Bárta před budovou národního výboru stát koně. Rozmluva, kterou se zvířetem vede, je neoddiskutovatelně dvojnásobná: „Co tu stojíš,‘ řekl mu, ‘čekáš na autobus anebo na pána?’ a v duchu si myslil: ‘Nebo tu čteš vyhlášky,‘ [...]“²⁹ Když protagonista svěří bratru Štěpánovi plán emigrovat do Ženevy, vysloví bratr, vyučený sedlák, obavy týkající se svého budoucího uplatnění: „Nebudou koně,‘ opakoval, ‘budou traktory. Traktory, mašiny a stroje. Družstva a stanice, vždyť to víš. Koně,‘ sklopil oči, ‘vymřou. Už se potřebovat nebudou. Stroje to udělají líp než Fuks a Honza.“³⁰ Hrozící nepotřebnost tažných koní, již se obává Štěpán, evokuje uměleckou nesvobodu za doby normalizace, neboť svobodně píšící autor, který netvoří dle požadavků socialistického realismu, je rovněž shledán nepotřebným a v budoucnu se s ním nepočítá.

Kovalčík v monografii *Tvář a maska* zmiňuje přítomnost spisovatelova příjmení v textu v souvislosti se zvířecím nositelem v kapitole nazvané „Politická metafora“. Poukazuje zde na další moment, který lze chápat víceznačně; poté, co je koni brána míra na chomout, „zvýrazní tento moment vypravěč religiózním příměrem, v knize, z pochopitelných důvodů, jinak dosti ojedinělým: ‚[...] otec sundal s krku míru jako kněz, když si svléká štólu.‘“³¹ Situaci, v níž se nejen spisovatelé nacházeli v době normalizace, odráží pasáž obsahující protagonistovu úvahu nad koňskou uzdou: „Jestli mu nevdá,“ myslil si, „nemá-li jí příliš krátkou, ale snad jí nemá vůbec.“³²

Návrat z žitného pole nabízí ještě jeden moment, kdy promluva postavy pravděpodobně odkazuje k Fuksovi jako psychofyzickému autorovi. Na rozdíl od zjevně ironického pojmenování koně autorovým příjmením není však v následujícím případě zřejmé, zda se jedná o ironizaci dobových požadavků kladených na tvůrčí postupy spisovatele, nebo zda jde ve skutečnosti o jakousi Fuksovu omluvu za poplatnost době, omluvu směřující nejen ke čtenářům, ale především omluvu před sebou samým. Postava mladého komunisty Zdeňka zde rozvíjí myšlenku vývoje člověka zpracovanou v umělecké literatuře: „Když třeba spisovatel píše román či hru, v níž z nekladného hrdiny se stane kladný, tak se vždycky a unisono na něm chce, aby u hrdiny zachytil vývoj. A protože se vývojem myslí růst... a růst je právě vždycky nenáhlý, postupný, třeba i dlouhý a těžký... vždycky se na něm chce, aby ten přechod jeho hrdiny byl stejný. Taky nenáhlý, těžký. [...] Tuhle jsem četl o nějaké hře, že je sice dobrá, ten vývoj, růst a přerod toho Slavíka dobře motivován, ale ten vývoj, růst a přerod tak umělý, neživý, schematický, protože tak náhlý, rychlý, za pouhé tři scény, a to je slabina té hry ve Stavovském divadle. Není to psychologické, přesvědčivé, živé, to pak nikoho nestrhne. To pak není umění, ale agitka. Jistě...“ řekl, „je to tak. Ale mohou být případy, kdy tomu tak není, a hlavně kdy se to tak ani do slova a do písmene napsat nebo zahrát nedá.“³³ *Návrat z žitného pole* má právě popsanou proměnu protagonistova postoje ke komunistickému režimu předložit, promluva postavy se tedy může týkat geneze tohoto románu a autorských postupů využitých při jeho psaní. Zdeňkova úvaha však zůstává nedokončena, otázka položená před přerušením promluvy nezodpovězena: o jakých případech, v nichž nelze popsat kýžený postupný vývoj postavy a v nichž není propracována živá a věrohodná psychologie postav, a přesto nejde o agitku, se zde hovoří? Pokud by odpovědí bylo, že v případech, kdy se autor ve skutečnosti zaměřuje na něco jiného, než se na první pohled jeví, ať už proto, že ho téma, které má povinnost zpracovat, nezajímá, či s jeho myšlenkou nesouhlasí, pak můžeme Zdeňkovu promluvu skutečně chápat jako určitý způsob autorovy sebeobhajoby. Tomu ostatně nasvědčuje paralela koníka Fukse, stále pokyvujícího hlavou, k spisovateli nucenému přijmout normalizační požadavky na literaturu prospěšnou socialistické společnosti. Touto zašifrovanou omluvou a ostatně i skutky zmíněnými Jiřím Tušlem dává Fuks na srozuměnou, že uvedené požadavky přijal pouze formálně a dočasně, což dokazují literární kvality *Obrazu Martina Blaskowitza* (1980) a především pak *Vévodkyně a kuchařky* (1983).

Roku 1977 vychází Fuksovi próza *Pasáček z doliny*. Na pozadí všedních událostí malé slovenské vesnice ukryté za sivošskými vrchy, kterou její nepatrná rozloha a poloha mezi horami ukryla před druhou světovou válkou skončivší rok před začátkem příběhu, je vylíčeno dětsky naivní vnímání bezohlednosti a vypočítavosti obyvatel vesničky očima devítiletého pasáčka krav. Na první pohled je pasáčekův svět velmi omezený; přes svůj věk nenavštěvuje školu, protože je zneužíván jako neplacená pracovní síla, nikdy neopustil hranice vesničky, žije s dědečkem v chýši, kde přespává v seně na půdě. Pasáček náleží k rodu Fuksových protagonistů oplývajících přecitlivělou duší a bohatou fantazií, na rozdíl od ostatních postav jsou jeho jednání a především myšlenky naprosto morálně bezúhonné, neprozrazují stínky zloby či výčitek namířených proti lidem, kteří se k němu chovají hrubě a nespravedlivě. Próza předkládající čtenářům doslova černobílou idylu prostého a dobrého pasáčka zotročovaného bezcitnou společností vychází normalizační cenzuře ještě více vstříc eliminací zla – tím, že autor oproti původnímu plánu nenechává pasáčka oslepit starostou a jeho komplici a na konci příběhu utonout v rozbouřené říčce.

Pasáčkovo vnímání a interpretace okolního světa jsou deformovány představami živými bábochorkami vyprávěnými dědečkem. Mezi skřítky, princeznami, draky a jinými pohádkovými bytostmi proto pozbude jakéhokoli podezření postava lišky Rezky. Protože se liška v pohádkové tradici vyskytuje zcela běžně, přestává být německá podoba slova liška, *der Fuchs*, odkazující k autorovu příjmení nápadná. Sama podobnost by ještě nemusela být chápána jako projev sebeironie, liška je však jednou z postav připomenuta v souvislosti, která možná nebyla zvolena zcela náhodně. Když pasáček vypráví dědovi o tom, co chlapci ze vsi viděli na pouti proběhnuvší ve vedlejší vesnici, zmíní také lišku a přemítá, zda nemohlo jít o lišku, kterou zná z dědových vyprávění. Přítomna je i postava babky Korbiniové naříkající nad osudem sedlákovy dcery, která se narodila chromá.

„Rezku?“ zeptal se a pohlédl na děda. Ale děd zavrtěl hlavou. „Kdepak Rezku,“ řekl, „kde by se vzala na pouti? Tu nechytí ani hajný. To nebyla Rezka.“ „Tak pak tedy,“ řekl pasáček a zas se napil z hrnku, „její lišče,“ ale děd zas zavrtěl hlavou. „Kdepak lišče,“ řekl, „Rezka děti nemá, nevdala se. Kdepak doktor,“ řekl babce. „Rezka by pomohla. To nic, že nečte a nepíše,“ řekl, „sedlákovi by koření dala! Ale to by se jí musil sedlák zeptat. A musil by jí dát slípku.“³⁴ Rozhovor se naprosto nenuceně a půvabně dotkne toho, že je liška neprovdaná a bezdětná, což je zároveň případ autorův.³⁵ Ještě nápadnější je skutečnost, kterou měl Fuks potřebu do kontextu s liškou zahrnout, totiž že liška nečte ani nepíše. To můžeme chápat jako ironii předkládající opak toho, co je spisovatelovou životní náplní, nebo v přeneseném významu, totiž že je mu znemožňováno psát svobodně. Samotná poznámka, že lišku nechytí ani hajný, se na jedné straně může týkat samotné pasáže o lišce, jejíž souvislost s autorem je neprokazatelná, čímž byl autor chráněn před cenzurou. Vedle toho zrcadlí situaci spisovatele v době normalizace, během níž nepřestává psát a žít jakožto spisovatel, byť za podmínek, jimž se musel přizpůsobit, zato však za stále přítomné, i když v textech raději lépe ukryté ironie. Tomu odpovídá veškerý výskyt postavy lišky v novele, který je vždy spojen s liščinou schopností poradit si za každých okolností. Vzhledem k tomu, že se prohnáním vyznačuje většina postav pohádkových lišek, je postava Rezky nenapadnutelná a její význam coby ironický zrcadlový odraz autora zůstane interpretační možností.

Postava lišky se ve Fuksově tvorbě objevuje již dříve. Roku 1972 mu vychází hned dvě prózy, humoreska *Nebožtíci na bále* a novela *Oslovení z tmy aneb Svědectví o vítězství tvora Arjeha*. Množstvím absurdních zápletek vedoucích k humorným vyústěním se první zmíněná próza blíží románu *Vévodkyně a kuchařka*,³⁶ v němž se humor na ploše sedmi set stran textu protíná s autorskou ironií poměrně často. V případě *Nebožtíků* se však osobnost autora vynoří pouze na okamžik teprve v poslední kapitole. Novela končí Anenským bálem, který využijí dvě rodiny mající stejné příjmení (tato okolnost se stává zámkou absurdních a humorných zápletek knihy) k zasnubám svých potomků. Uvaděčem bálu je pan Liška, „krásně vyšňořený a napařádný, léta známý jako uvaděč plesů“³⁷ který vyhrává v tombole papouška. Ze svědectví Jiřího Tušla a Michaela Prostějovského v knize *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem* či z doslovu Miloše Pohorského k románu *Vévodkyně a kuchařka* známe Fuksova proslulého vycpaného papouška, zdobícího bizarní dejvický byt, s nímž umělec, nejlépe za přítomnosti přátel či známých jakožto svědků, s předstíranou vážností rozmlouval. Na rozdíl od výskytu postavy lišky Rezky v novele *Pasáček z doliny*, jíž by Fuks mohl implicitně naznačovat svůj postoj k totalitnímu režimu, se zde postavou pořadatele Lišky autor připomíná nikoli ve smyslu politické metafory, nýbrž pro svou pověstnou hravost, ať už vyjádřenou hrou se čtenáři, kterými by zde byli míněni pravděpodobně opět pouze spisovatelovi přátelé, či pro vlastní potěchu. K vnímání spojitosti mezi postavou pana Lišky a spisovatelem nás krom shody týkající se papouška vedla nefunkčnost, nadbytečnost postavy v kontextu novely.

Setkání s postavou lišky nabízí také tragické osudové drama novely *Oslovení z tmy aneb Svědectví o vítězství tvora Arjeha*. Arjeh, šestnáctiletý židovský chlapec, se probere z mdlob naplněných hrůznými a živými vizemi o utiskování své rasy napříč světovými dějinami v blíže neurčeném městě zpustošeném požárem. Dospívá k přesvědčení, že nastal konec světa. Jeho první myšlenky patří jednotlivým kusům oblečení, s nimiž se pojí vzpomínky na přátele a známé, od nichž svršky spolu s dobře míněnými radami dostal. Po zmínkách o čepici, punčochách, svetru, šále a kapesnicích se dočteme: „Konečně jsem se rozpomněl na poslední věc nejzvláštnější. O té někdo řekl, že se jí nevyrovná nic. Zprvu jsem myslil, že je ta věc z lišky a pak se tomu dalo věřit, neboť liška je na světě vskutku nejlepší. Ale dotyčný se smál, že tohle přece ne, že tohle musí být z kočky. Protože nejlepší na světě je kočka. To by býval Maus určitě netvrdil. No ovšem, vzpomněl jsem. Katzner! Ale když on, to pak musil na něho někdo pokřikovat. Pokřikovat, že ne kočka, ne kočka, ale zajíc, a to mohla být jedině Haasová.“³⁸ Zmíněná zvířata se, s výjimkou myši, ke které je Arjeh přirovnán postavou ďábla,³⁹ v jiném významu než v souvislosti s německými jmény postav již neobjevují. Ve výčtu ostatních zvířat se zmínka o lišce může jevit méně nápadnou, zároveň je však jediným zvířetem, které neodkazuje ke jménu žádné z postav, čímž může být potvrzeno, že odkazuje k Ladislavu Fuksovi.

Jen nepatrné množství ironie jak co do výskytu, tak i nápadnosti a intenzity jsme identifikovali v biografické novele *Křišťálový pantoflíček* (1978) věnující se tématu dětství Julia Fučíka. Vzhledem k vážnosti, s jakou bylo za normalizace k osobnosti Fučíka přistupováno, musel být Fuks velmi opatrný. Proto lze pouze na jediném místě odušit pouze slabou rezonanci Fuksovy pozdější obhajoby proti načtením, že psal knihy na politickou objednávku. Jedná se o rozhovor, během něhož Julek se spolužákem Vaškem zvažují, na jaké téma napsat domácí slohovou práci: „Tak ale, Julku,

co uděláme s tím domácím úkolem? Mocnářství, žertovně koukl, „mocnářství naše v boji s revolucí francouzskou?“ „Radši to druhé téma, když si můžem vybrat,“ probral se Jula, „tu vladařskou zdatnost našeho mocnáře. To je, Vašku, lehčí. Tam nemusíš znát data a můžeš si...“ naklonil se k příteli a už veseleji dodal: „... vymýšlet.“⁴⁰ Je známým faktem, že Fuks s datacemi historických událostí zacházel až s úzkostlivou přesností. Výjimku představuje román *Myši Natálie Mooshabrové* (1970), který je záměrně časově nezakotven, což spisovateli umožnilo i na prahu 70. let kriticky zobrazit a odmítnout všechny podoby totalitního režimu, tedy i režimu komunistického. Alibi před dobovou cenzurou pojistila i prostorová nezakotvenost románu. Podobně jako protagonista při psaní domácího úkolu se i Fuks mohl případným útokům na román *Myši Natálie Mooshabrové* bránit tím, že příběh je pouhou fikcí, která kriticky zobrazuje fašistický režim. Tak ostatně učinil v předmluvě k druhému vydání románu v roce 1977.

Závěrem studie se vrátíme k dílu, v němž, jak už bylo řečeno, zkoumaná autorská sebeironie kulminuje. Poslední vydaný román *Vévodkyně a kuchařka* nám nabízí ještě jiný, mnohem skrytější, s autorem však ještě přiléhavěji související způsob vyjádření autorské ironie. V kontextu spisovatelova zaujetí zrcadly, popsaného Jiřím Tušlem v intermezzu vzpomínkové knihy,⁴¹ může čtenář při následující scéně románu nabýt dojmu ironického významu, ačkoliv scéna k autorovi explicitně neodkazuje. Během dokončování divadelní hry, pro něž protagonistka zvolí speciální místnost odpovídající závažnosti této události, si Sofie klade otázky týkající se smyslu života a jeho pomíjivosti a rekapituluje, co všechno do dramatu vložila a zda nic podstatného neopomněla. Při tom pohlíží do vportrétovaných tváří svých předků. Poté, co si připomene citát císaře Tiberia, že „rozumný člověk odmítá uctívání své osoby“,⁴² užíří mezi obrazy rodinných příslušníků orámované zrcadlo s odrazem sebe samé. V tu chvíli ji zachvacuje myšlenka vlastní pomíjivosti, konečnosti všeho a prohlásí, že drama pojednává i o ní samotné. Příznačné je, že vévodkyně si nikdy nenechala namalovat vlastní portrét; místo toho od malíře dostává darem portrét žebračky, ženy s osudem naprosto odlišným od osudu vévodkynina. Zrcadlový odraz je ještě více pomíjivý než odrážený objekt. Zrcadlo proto jak Sofii, tak samotného spisovatele upomíná na konečnost lidského života, na pošetilost přeceňování vlastní osoby a na z toho plynoucí nutnost všudypřítomného ironického nadhledu.

Naše hodnocení uvedené scény jako ironické posiluje ještě jedna pozoruhodná souvislost. Vzhledem k názvu posledního vydaného románu není bez zajímavosti moment, kdy vévodkyně s komornou Justinou probírají nevhodnější název pro hotel a Justina vysloví návrh „U Kuchařky“, který je po vévodkynině odmítnutí vystřídán návrhem „U Vévodkyně“: „Ještě jsem přišla na hotel U Kuchařky. Přece tam bude prvotřídní kuchyň.“ „To bude,“ kývla vévodkyně, „ale to nezní. Je vidět, že nikdy nepsala žádné literární dílo...“ „A co hotel U Vévodkyně?“ „Ale šla,“ zavrtěla vévodkyně hlavou, „já se sice hotelem moc tajit nebudu, Louis tvrdil, že se majitelství stejně neutají, ale nemusím je tak přímo vystavovat na odiv. Ostatně na mně vůbec nezáleží, toto měla na mysli [...]“⁴³ Oba Justininy návrhy jsou Sofii příkře odmítnuty jako nevhodné, oba ovšem figurují v názvu románu. V případě prvního se výtkou stává neliterárnost, neestetičnost, které jsou v přímém rozporu s vyzněním románu, obsahujícího významné množství literárních aluzí, citací a úvah nad literaturou, románu překypujícího až dekadentní zálibou v nacházení krásy a potěšení rozličného původu. V případě druhého Justinina návrhu vévodkyně ironicky kritizuje nevkusnost vyzdvihování vlastní osobnosti. Připomeneme-li zde často citovanou úvodní poznámku Ladislava Fukse k autobiografické knize *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem*, připadá podobnost postoje mezi Sofií a spisovatelem v úvahu: „Nejúplněji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl.“⁴⁴

Tečkou za Fuksovou vydanou beletrií jsou závěrečné dva odstavce románu *Vévodkyně a kuchařka*. První nechává vévodkyni zaváhat nad smysluplností veškerého svého dosavadního konání, nad legitimitou subjektivního nazírání světa a událostí v něm. Jako by si stejný otázku kladl i sám spisovatel, neboť vévodkynino muzeum lze chápat také jako Fuksovo dílo, nejen beletristické, ale i lidské; dílo, které po sobě zanechal svým žitím: „Mé muzeum vskutku nebude jen muzeem pohřbů a smrti, marnosti a pomíjivosti, ale opravdu i muzeem života a svědectvím doby. Avšak zda, můj Bože,“ vévodkyně se zarazila, „zda se nepromění v památník slepoty přespříliš silné a příliš velké nevíry – v člověka? Zda má dějinná zkušenost je skutečnou dějinnou zkušeností...“⁴⁵ Předchůdcem podobných úvah je přemítání vypravěče a protagonisty Michala románu *Variace pro temnou strunu*: „To všechno, co jsem prožil, viděl, slyšel... mělo to vůbec nějaký smysl? Nějakou cenu? Bylo to vůbec k něčemu?“⁴⁶ Nejistota však zasáhne těsně před smrtí i mysl protagonisty prvního Fuksova

vydaného díla: „Bože, co se to stalo, vykřikne v jeho hlavě, co jsme to dělali, že jsme jen nacvičovali, vždyť jsme se snad opravdu nemohli na všechno připravit, vždyť to všechno asi byl nějaký můj omyl, vždyť já jsem se v tom asi velice zmýlil...“⁴⁷ Je přinejmenším myslitelné, že se v citovaných pasážích ústy postav dostává ke slovu Fuksova skepse nad smysluplností vlastních (literárních) činů.

Poslední odstavec *Vévodkyně a kuchařky* je doslova mistrovským ironickým gestem. Naposledy laškovně poškádlí čtenářovu touhu po interpretačním zkrocení románu a odhalení tajemství předobrazem nejistoty nabízené životem; nejistoty symbolizované pomíjivostí červánků postupně odhalujících nový den, nejistoty, kterou ohraničuje barvou rakve, barvou významově nevyjasněného motivu černé orchideje a sošek střechy prastarého francouzského zámku. Zatímco pochybnost předchozího odstavce sleduje nejistoty protagonistky románu, potažmo skepsi autorovu, poslední odstavec otevírá obzor neznámé budoucnosti jako takové a dotýká se čtenáře.

Pokud budeme předpokládat, že u výše uvedených příkladů je interpretovaná ironie a sebeironie autorem záměrně zamýšlena, jaká je pak jejich funkce? „Vyjádření nepřímé, zcizené, může být silnější nebo působivější než výraz přímý, le mot juste.“⁴⁸ Tomu, aby bylo výsledné vyznění díla působivější, Fuks napomáhá rozmanitostí podob ironie, tedy nejen ironií vloženou do úst či myšlenek postav, jejímž prostřednictvím jsou vyjádřeny jejich postoje ke skutečnosti, čímž text nabývá na komičnosti či tragičnosti. Rovněž ale také zpochybněním jednoznačnosti reality, čehož autor dosahoval například falešnými motivy zdůrazněnými či přímo prostředkovanými znepokojivým mechanickým opakováním proslovů postav či popisů okolních jevů, obohacováním textu o rozličné žánry, například žánr detektivní, hororový, groteskní, o postup reflexivní či úvahový, nebo ironií osudu postav. Předložením (fikční) skutečnosti v její mnohoznačnosti vede autor čtenáře k vlastní interpretaci, povaha ironie však čtenáře zároveň směřuje k pochopení smyslu ukrytého v díle, neboť ironie je ironií pouze tehdy, je-li odhalena. Aby bylo Fuksovo dílo pochopeno, musí být odhalena jeho ironická povaha.

Poznámky:

- 1 Studie je součástí disertační práce zabývající se mimo jiné projevy ironie v beletrii Ladislava Fukse.
- 2 Nelze se zde ubránit evokaci výroku Platónova učitele Kratyly reagujícího na Hérakleitovo přesvědčení, „že není možno vstoupit dvakrát do téže řeky; sám totiž míní, že to není možno ani jednou“. Aristotelés, *Metafyzika*, přeložil Antonín Kříž, Příbram, Nakladatelství Petr Rezek 2008, s. 111.
- 3 Tato klasifikace nahradila původní klasifikaci ironie *mimojazykové a jazykové*, jejíž problém spočíval především ve významu výrazu *mimojazyková ironie* v závislosti na tom, na jaký aspekt se při jeho definici zaměříme. V zamýšleném užším pojetí znamenal výraz ironií, která není vyjádřena jakožto tropus řečí postav ani řečí vypravěče, ale ironií vyjádřenou implicitně, která je odhalena při porozumění Fuksovu textu. Nejnázornějším příkladem je životní ironie osudu postav: diskrepance mezi jejich celoživotním úsilím a výsledkem tohoto úsilí, mezi jejich skutečnou povahou a fyzickou podobou a tím, jak jsou nahlíženy okolím, mezi jejich životními názory a zásadami, které zastávají, a postoji, které jsou nuceny zaujmout, apod. Dalším případem tohoto typu ironie je ironie, kterou bychom mohli nazvat ironií obrazovou. Spočívá v nesouladu mezi funkcí, kterou bytost či věc zaujímat má, a tím, že tuto funkci ani zdaleka nespĺňuje, čímž se pozice dané postavy či užití daného předmětu jeví jako absurdní. Potíž však spočívá v širším uchopení výrazu *mimojazyková ironie*, při němž nezapomínáme, že veškerá ironie, ať už vyjádřená explicitně řečnickou figurou, či implicitně jinými způsoby, promlouvá ke čtenáři skrze text, a tedy skrze jazyk. Klasifikace ironie na *situační a jazykovou* ve skutečnosti pouze obchází tento problém výpůjčkou tradičních termínů z oboru komiky, která s ironií nezanedbatelně, i když ne nutně souvisí. Jsme si však vědomi toho, že ani tato klasifikace není neproblematická.
- 4 Nejen tato neostrost je dalším důkazem přítomnosti obtíží doprovázejících zkoumání ironie; ukazuje se, že jakmile se rozhodneme prozkoumat její projevy (v našem případě) ve Fuksově beletristickém díle, objevíme je v jejich rozličnosti na mnoha úrovních textu, v propojení a vzájemné rezonanci. Nárok na spolehlivost naší klasifikace je tedy každým okamžikem zkoumání stále více zpochybňován.
- 5 Mimo slovníky a přehledové příručky to byly zejména tyto práce: Vladimír Borecký, *Teorie komiky* Praha, Hynek 2010; Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika*, Praha, I. L. Kober 1875; Břetislav Horyna, „Ironia, ad irritum redacta. Romantická teorie ironie“, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia philosophica* 53, 2004, č. 51, s. 39–56; Marek Nekula, „Pragmalingvistická interpretace ironie“, *Slovo a slovesnost* LI, č. 2, 1990, s. 95; týž, „Signalizování ironie“, *Slovo a slovesnost* LII, č. 1, 1991, s. 12; Sylvie

- Richterová, *Ticho a smích*, Praha, Mladá fronta 1997; Pavel Trost, „Jazyk ironie“, *Slovo a slovesnost* LVIII, č. 2, 1997, s. 81–85.
- ⁶ Román je, spolu s povídkovým cyklem *Mí černovlasí bratři* a novelou *Obraz Martina Blaskowitze*, považován za prózu s autobiografickými rysy. Mimo jiné nesou protagonisté všech tří děl jméno Michal, což bylo ve skutečnosti druhé Fuksovo jméno, které získal při biřmování.
- ⁷ Ladislav Fuks, *Variace pro temnou strunu*, Praha, Euromedia Group – Odeon 2003, s. 147.
- ⁸ Ladislav Fuks – Jiří Tušíl, *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, Praha, Melantrich 2007, s. 123.
- ⁹ Erik Gilk, „Román o konci jedné epochy“, *Česká literatura* LIX, 2011, č. 4, s. 549.
- ¹⁰ „Fuks nepřímo prozrazoval nervozitu nad rukopisem, který mu ležel na stole. Zápasil s věčným problémem, jak se ve vyprávěném příběhu vypořádat s realitou a fikcí [...]“ Miloš Pohorský, „Doslov“, in: Ladislav Fuks, *Vévodkyně a kuchařka*, Praha, Odeon 2006, s. 735.
- ¹¹ Tamtéž, s. 543.
- ¹² Vilém Nejtek, „Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem nad jeho připravovanou knihou *Vévodkyně a kuchařka*“, *O knihách a autorech*, podzim, 1982, s. 21.
- ¹³ Ladislav Fuks, *Vévodkyně a kuchařka*, s. 625.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 680.
- ¹⁵ Vilém Nejtek, „Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem nad jeho připravovanou knihou *Vévodkyně a kuchařka*“, s. 21.
- ¹⁶ Ladislav Fuks, *Vévodkyně a kuchařka*, s. 248.
- ¹⁷ Tamtéž, s. 708.
- ¹⁸ Dana Slabochová, „K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb ‚císařští‘ prozaikové ve Fuksově ‚c. k.‘ románu“, *Listy filologické* CXVII, 1995, č. 3–4, s. 300.
- ¹⁹ Ladislav Fuks, *Příběh kriminálního rady*, Praha, Československý spisovatel 1971, s. 49.
- ²⁰ Tamtéž, s. 60.
- ²¹ Ladislav Fuks, *Mí černovlasí bratři*, Praha, Československý spisovatel 1964, s. 104.
- ²² Ladislav Fuks, *Obraz Martina Blaskowitze*, Praha, Melantrich 1985, s. 30.
- ²³ Ladislav Fuks, *Příběh kriminálního rady*, s. 166.
- ²⁴ Okouzlení učitelkou Hanou Pertlovou je v kontextu celé Fuksovy beletristické tvorby snad nejpodezřelější a nejnepravděpodobnější element novely. Jedná se o jediné dílo, v němž je jedním z hlavních motivů protagonistova jednání žena. Pasáže pokoušející se o vylíčení nadšených dojmů z Pertlové vyznívají poněkud humorně; úsměvný je již fakt, že bytost, kvůli které se Jan rozhodne nakonec neemigrovat, patří jako jedna z mála mezi ty, o kterých protagonista nehovoří dokonce ani v myšlenkách či představách křestním jménem. Fuks je známý neochotou popisovat ženský vzhled v pozitivním světle; buď se popisuje ženské podoby zcela vyhýbá, nebo užívá adjektiv nelichotivých, nebo, řečeno s velkou dávkou nadsázky, neutrálních. Pertlová se poprvé objevuje zhruba v polovině novely a její vzhled je čtenáři přiblížen pouze odhadem věku a popisem šatů: „Mohlo jí být pětadvacet, a všiml si, že má hezké šaty. Kratší světlou sukni, bílou blůzku s barevnými knoflíky.“ Ladislav Fuks, *Návrat z Žitného pole*, Praha, Československý spisovatel 1974, s. 139.
- Podpořen rozhovory se spolužákem z filozofických studií, který se rozhodne pro emigraci, a následně s bělickým zlatníkem, jenž zaujímá ke komunistickému režimu velmi pesimistický postoj, je nejprve Jan rozhodnut pro emigraci. Zlatník umocní Janovo rozhodnutí mimo jiné těmito pádnými argumenty: „V každém komunismu jsou dvě věci vždycky na dně. Kosmetika a zlatnictví. To se totiž nedá sloučit s vládou dělnické třídy [...] Časem odpadnou i kadeřníci [...] Odpadnou i krejčí, protože se bude chodit v teplácích.“ Tamtéž, s. 122. Pozdější nebývale košatý portrét Pertlové po citované strhující kritice již nemůže být přijímán jako postavou vážně míněné okouzlení mladou učitelkou, ale jako skrytý autorův výsměch všudypřítomným agitkám: „Dnes neměla blůzku s barevnými knoflíky, všiml si hned, ale světlé tričko a na zápěstí malé hezké hodinky.“ Tamtéž, s. 248. „Viděl ji naproti sobě nad sklenkou od hořčice, v níž byla káva, lžička, opět ty její hezké zuby, vlasy, oči, míchala lžičkou, usmívala se [...]“ Tamtéž, s. 250. Autor zde věnuje pozornost učitelčině vzhledu jen zdánlivě; ve skutečnosti se během chvály její vizáže soustředí na aspekty, kterými se skrytou ironií vyvrací zlatníkovy obavy z úpadku životního standardu.
- ²⁵ Tamtéž, s. 102.
- ²⁶ Tamtéž, s. 104.
- ²⁷ Tamtéž, s. 106.
- ²⁸ Aleš Kovalčík, *Tvář a maska*, Jinočany, Nakladatelství H&H 2006, s. 147.
- ²⁹ Ladislav Fuks, *Návrat z Žitného pole*, s. 136.
- ³⁰ Tamtéž, s. 188.

- ³¹ Aleš Kovalčík, *Tvář a maska*, s. 146.
- ³² Ladislav Fuks, *Návrat z Žitného pole*, s. 81. Pochybnost, zda kůň, tentokrát na obraze umístěném v salonku, v němž protagonista rozmlouvá o emigraci s přítelem Mirkem, uzdu má, či nemá, prozrazuje Fuksův postoj k vlastní tvorbě v období normalizace. Jde o postoj velmi problematický; na jedné straně se ze vzpomínek Jiřího Tušla dovídáme, že v 80. letech sice „[...] byl vůči normalizačnímu režimu loajální“ (Ladislav Fuks – Jiří Tušl, *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, s. 306–307), zároveň však opravdovost této loajality zpochybňuje několik výmluvných příhod (srov. oddíl „Intermezzo VII“, tamtéž, s. 306n), z nichž vyplývá, že Fuks k režimu a jeho požadavkům zaujímá bezpochyby ironický postoj. O jeho skutečném vztahu k politické situaci nejlépe vypovídá dopis ze dne 18. září 1968, kdy spisovatel pobýval v Mnichově, adresovaný známému z Kanady. Fuks v něm komentuje příjezd tanků Varšavské smlouvy slovy „Je to hrozné a je to konec“ a uvažuje o emigraci: „Návrat do Prahy bude u mě sotva možný, stěží bych tam mohl psát a snad vůbec ani žít ne.“ Tamtéž, s. 224–225. Je tedy zřejmé, že žádná z Fuksových knih vydaných v době normalizace nemohla být vyjádřením upřímně míněného prorežimního stanoviska. Pravdou však zůstává, že byly všechny bez výjimky po patřičných úpravách cenzurou schváleny a vydány, a to především pro ideově vhodná témata. Na straně druhé však autor i přes zmiňovaný dočasný tematický příklon k myšlenkám socialistického realismu a přes prokazatelný úpadek literárních kvalit děl napsaných v 70. letech odmítá jakákoli nařčení, že by se podřizoval dobovým politickým požadavkům. Názorným příkladem Fuksovy obrany proti takovým nařčením jsou jeho odpovědi na otázky položené Karlem Hvižďalou – K. H.: „Definujete-li omezení jako zločin, pocitoval jste sedmdesátá léta jako omezení vaší tvůrčí činnosti?“ L. F.: „Pročítám-li recenze svých knih, ať už domácí či zahraniční, všude se píše o tom, že mi jde výrazně o humanitární cíle. To bylo vždycky to, co mě hnalo ke psaní.“ (Karel Hvižďala, „Literatura jako způsob poznání. Rozhovor s Ladislavem Fuksem“, *Mladý svět* XXXV, 1993, č. 39 (24.–30. 9.), s. 57. V případě prózy *Křišťálový pantoflíček*, která se věnuje Fučkovu dětství, odpovídá Fuks na Hvižďalovu otázku, zda by knihu napsal za normálních okolností, či si téma nechal vnuit, naprosto v souladu s poznámkou o tom, zda kůň Fuks uzdu má, či nemá – „Já jsem si tu knihu vlastně vnuit nenechal. Mě zajímalo to jeho dětství.“ Na Hvižďalovo upozornění, že psát v 70. letech o Fučkovu je jasně politické, pak Fuks v duchu předchozí odpovědi odpovídá: „To bylo jasně politické, ale i jasně nepolitické. Já jsem ani *Návrat z žitného pole* nijak politicky necítil.“ Tamtéž, s. 57. Dokladem Fuksovy názorové konzistence je, že citované argumenty obhajující jeho zaujetí apolitického postoje v dílech, jejichž političnost je neoddiskutovatelná, pocházejí z rozhovoru uskutečněného v 90. letech, tedy v době, kdy mohl spisovatel svůj ústupek vůči politickému nátlaku již otevřeně připustit.
- ³³ Ladislav Fuks, *Návrat z Žitného pole*, s. 245.
- ³⁴ Ladislav Fuks, *Pasáček z doliny*, Praha, Československý spisovatel 1986, s. 61.
- ³⁵ Ladislav Fuks se ve skutečnosti roku 1965 v Římě oženil s Gulianou Limiti. Ačkoli byl sňatek po letech zrušen papežským dispensem, „občanský rozvod podle československých zákonů na našich úřadech nikdy neproběhl. Ladislav Fuks, aniž to tušil, umíral jako ženatý muž.“ Ladislav Fuks – Jiří Tušl, *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, s. 314.
- ³⁶ Obě díla vykazují více společných znaků, například tematizují očekávání příchodu konce dané dějinné epochy, v případě *Vévodkyně a kuchařky* je to mimo další konotace konec 19. století a s ním příchod mnoha změn dotýkajících se rozličných sfér lidského života, v závěru románu dochází ke spáchání atentátu na císařovnu Alžbětu. Humoreska *Nebožtíci na bále* se odehrává v době po atentátu na Františka Ferdinanda d'Este a končí vypuknutím světové války, anticípkuje tedy konec Rakousko-Uherské monarchie a starých politických pořádků.
- ³⁷ Ladislav Fuks, *Nebožtíci na bále*, Praha, Československý spisovatel 1989, s. 142.
- ³⁸ Ladislav Fuks, *Oslovení z tmy, Praha, Melantrich 1972*, s. 16.
- ³⁹ Ďábel nazývá židovský národ zvířecími jmény. Na rozdíl od postav nesoucích zvířecí jména v novele *Spalovač mrtvol*, v níž propojení sféry zvířecí a lidské souvisí s buddhistickým učením o převtělování, jemuž propadne duševně labilní Karl Kopfrkingl, má přirovnání lidí k zvířatům v *Oslovení z tmy* jednoznačně pejorativní význam.
- ⁴⁰ Ladislav Fuks, *Křišťálový pantoflíček*, Praha, Československý spisovatel 1978, s. 138.
- ⁴¹ Ladislav Fuks – Jiří Tušl, *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, s. 130.
- ⁴² Ladislav Fuks, *Vévodkyně a kuchařka*, s. 631.
- ⁴³ Tamtéž, s. 609–610.
- ⁴⁴ Tato poznámka je na nečíslované straně, ještě před předmluvou, odpovídá jí sedmá strana. Ladislav Fuks – Jiří Tušl, *Moje zrcadlo a co bylo za zrcadlem. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*, s. 7.
- ⁴⁵ Tamtéž, s. 731.

⁴⁶ Ladislav Fuks, *Variace pro temnou strunu*, s. 340.

⁴⁷ Ladislav Fuks, *Pan Theodor Mundstock*, Praha, Euromedia Group – Odeon 2005, s. 187.

⁴⁸ Pavel Trost, „Jazyk ironie“, s. 81.