

Paměť' poznamenaných – o dějinách v románech Ladislava Fukse

MAREK JAGIELSKI

Hovoříme-li o válce, hovoříme ve skutečnosti o vzpomínce na ni. Generace, které druhou světovou válku nepamatují a nejsou ani v kontaktu s pamětníky, ji považují za tragédii, jejíž příčiny, důsledky i průběh mají především politický charakter. A přece je to jen část pravdy: neexistovaly by vzpomínky na drama – nebýt onoho dramatu, neexistovaly by vzpomínky na bolest – nebýt oné bolesti. A právě v tomto bodě začíná problém dějin vnímaných z perspektivy jedince. Taková perspektiva je možná méně exaktní, ale nelze ji předem odsoudit jako méně pravdivou. Ladislav Fuks v románu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980) ukazuje obě stránky dějin prostřednictvím vzpomínky na přátelství přetržené druhou světovou válkou. Ačkoli by se mohlo zdát, že rozměr válečných událostí přesahuje každého jednotlivého člověka, jsou právě ony dílem lidí. Můžeme si dovolit říct, že z druhé světové války nevyšel žádný člověk jako nevinný, a proto se problém viny těch, kteří přežili, netýká pouze Židů (koneckonců se o něm nehovořilo jen ve válečném kontextu), ale každého národa. Kdo má však právo nebo dokonce povinnost mluvit o vině v souvislosti s událostmi, jichž se sám nemusel účastnit? Kdo může připomínat zločincům to, čeho se dopustili, a obětem bezpráví, které na nich bylo páčáno? Historická paměť' je společným majetkem všech, každý člen národa dědí jeho dějiny, jeho viny, pocit vítězství i prohry. Můžeme tedy na sebe vzít cizí viny a přijmout tvrzení, že náš život se odehrává ve světě vrahů – a na všechny, kteří přežili, pohlížet jako na ty, kdo se provinili přežitím?¹

Problém těchto otázek nespočívá pouze v obtížnosti odpovědí, ale také v náročnosti diskuse, kterou chceme vést: nutné jsou úvahy etické i historické, nezbytné jsou pokusy o novou definici problému. Musíme však mít na paměti, že každá hodnotící definice je chybná, a pokud bychom dějiny chtěli uchopit z odstupů, jako by se nás osobně nedotýkaly, obelháváme sebe i ostatní. Jak upozorňuje Zbigniew Kuderowicz, na místě a blíže pravdě je spíše nejistota a prověřování či zpochybňování argumentů, jako doklad osobního angažmá v diskusi; nejde totiž o přesný popis historických událostí, ale spíše o to, ukázat je jako skutečnou lidskou tragédii, obraz bolesti, důsazný i pro jeho vnímatele (KUDEROWICZ 2004: 47–53). Nejpřesvědčivější metodou takové diskuse je literatura.

¹ „A on nechápe můj fatální, neodpustitelný omyl, když dělám, jako kdyby svět nebyl světem vrahů, a chci se v něm pohodlně zabydlet“ (KERTÉSZ 2006: 105).

Ladislav Fuks dokázal ve svém románu nejen předestřít čtenáři závažný problém, ale také na něj zapůsobit tak, aby románové situace a tragédii jako celek prožíval osobně. Na způsob uchopení problému měla vliv i autorova historická situace: komunistickému režimu totiž nevyhovovaly nejisté odpovědi o tom, kdo je viník a kdo by si měl odpykat trest nebo jej být zproštěn. Mlčení či zakázaná symbolika v pozadí románu tak ukazují na jeho vlastní dobový rozměr.

Nutnost uniknout cenzuře motivovala umělce v obdobných podmínkách komunistických zřízení k užití specifických nástrojů. Uvedme jako příklad sovětského režiséra Andreje Tarkovského, který skrze konstrukci prostorů filmovým obrazem skrytě poukazoval na přítomnost *sacrum* v zobrazené realitě a dodával jí morální dimenzi: jak upozorňuje filmová kritika, projevují se tyto komplexní záměry často dílčím či implicitním způsobem: teprve když si ve filmu *Andrej Rublev* povšimneme gesta umírajícího, který žehná svému vrahovi, nebo když v uspořádání prostoru postřehneme souvislost s metafyzickým řádem, teprve pak můžeme pochopit závažnost sdělení (ŠNITKO 2008: s.8-9). Obdobně subtilním způsobem ukazuje sakrální prostor Ladislav Fuks.

Sakrální prostor vymezují v souladu s konceptem Mihalyho Sukosda pouze jako druh prostoru symbolického, který zdaleka ne vždy má přímou souvislost s náboženstvím (SUKOSD 1975: 174 ad.). Předměty s religiózními konotacemi, gesta, symboly, to všechno dostatečně dokazuje přítomnost *sacrum* – nejde tu tedy o přímou souvislost s chrámovým prostorem, spíše o uvedení znaků, které charakterizují tento prostor jako výjimečný. Závažnost existence *sacrum*, Boha nebo milované zemřelé osoby se ukazuje jako nezvykle důležitá v okamžiku zúčtování s minulostí. Každá přítomnost transcendence vede hrdinu ke krajním zkušenostem, nutí ho, aby hledal morálku jiným způsobem, ale především obohacuje rozhodnutí o další rozměr – vůči třetí osobě, která se dívá a participuje emocionálně. Nejde o pocit absolutna, které soudí dějiny, ale spíš o možnost, že bude přítomno, když budou soudit lidé. Nechci zde rozebírat vize dějin z hlediska křesťanského vidění světa, v němž přítomnost Boha ospravedlňuje současné utrpení budoucím spasením. A nechci ani vést polemiku s takovým viděním spravedlnosti. Mým cílem je soustředit se na okamžik soudu, na vynesení rozsudku nad dějinami a nad důležitostí, jakou může v tomto okamžiku mít přítomnost *sacrum*.

Chtěl bych poukázat na to, jak jsou sakrální prostory vystavěny v románu *Obraz Martina Blaskowitze* a upozornit, že takové prostory se objevují v přímé spojitosti s postavou svědka, jehož existence nese znamení *sacrum*. Poslední částí argumentace bude ukázat, jak morální rozhodnutí hrdinů ovlivňuje jejich přítomnost v sakrálním prostoru.

Historické podmínky, v nichž Fuks usazuje příběh, mají zcela jistě důležitý vliv na průběh fabule. Historická situace není jen pozadím příběhu – ona jej spoluvytváří. Lze se ale ptát, zda můžeme u Fukse mluvit o pojmu sakrálního prostoru? V románu *Příběh kriminálního rady* (1971) je sakrální prostor spojen pouze s jediným pohledem na kostel. Když protagonistu knihy doprovází na místo exekuce jeho vrah a otec v jedné osobě, říká mu, aby se díval na kostelní věž, a připomíná mu matku, která byla věřící. Je to pouze náznak sakrálního prostoru, možná má nahradit kněze chybějícího u exekuce. Samotný fakt zdůraznění vzdálené kostelní věže jako součásti krajiny na pozadí exekuce mi připadá velmi podstatný.

V románu *Spalovač mrtvol* (1967) se objevuje jediný chrám – chrám smrti. Dobrý člověk, to je podle názoru pana Kopfrkingla ten, který správně plní své povinnosti, třebaže jejich podstata spočívá v systematickém přetváření lidských těl na popel. Není to podle něj žádná úchylnka, jen činnost podivného, ale slušného měšťana. Díky stupňované absurditě románové situace můžeme pochopit historickou absurditu. Svět, v němž falešně chápaná morální povinnost zabíjí schopnost vnímat cizí křivdu, je světem bez sacrum, který se soustřeďuje na bůžky, kolem nichž se lidé snaží vystavět morální hierarchii.

V *Příběhu kriminálního rady* je patrný jasný vliv historických podmínek na osudy hrdinů, zobrazované na pozadí blahobytu neznámého západního státu, tedy v kulisách pro literaturu sedmdesátých let netypických. Vikiho otec má kromě vily a auta také služebnictvo, jeho přátelé jezdí jaguárem. Autor velmi podrobně popisuje i jejich oblečení a dietní stravování. Jak to, že cenzuře tento popis výjimečně bohatého života nevadil? Patrně proto, že kriminální příběh se odehrává v meziválečné době, v buržoazním státě, a ukazuje na škodlivost podmínek, v nichž se hrdinové, kteří nemusí řešit každodenní starosti, ale jen své vlastní ambice a morální střety, ocitají – zdá se totiž, že tento blahobyt právě je jednou z příčin tragédie. V jednoznačném kontrastu stojí Vikiho mládí a chlapecké touhy po velké cestě a dramatický konflikt mezi ním a otcem a zločin, jehož se oba dopouštějí. Půvabná dekorace je patrně použita právě proto, aby zločin ještě více vynikl.

Ve *Spalovači mrtvol* historické pozadí metaforicky zobrazuje biedermeierovská výzdoba interiérů spojená s chováním pana Kopfrkingla, který se snaží předstíranou delikátností a ohleduplností zakrýt nedostatek morálních hodnot.² Neustále opakované banální „pravdy“ o štěstí lidstva podle něj ospravedlňují každou křivdu, až se největší nespravedlnost, obecně považovaná za nutnost, začne jevit jako morální imperativ. Používá Goebbelsova tvrzení, že

² Piotr Ślusarczyk k tomu ve své studii o Fuksovi píše: „Trvalým rysem biedermeierovské kultury bylo připoutání ke zdánlivým hodnotám [...] Mravnost přestala být sférou, v níž se prokazuje svoboda jednotlivce, který cílevědomě činí mravní rozhodnutí, stala se katechismovou sbírkou zákazů a příkazů – nástrojem represe a zotročení“ (ŚLUSARCZYK 2008: 152,153)

mnohokrát opakovaná lež se stává pravdou. Pan Kopfrkingl se chce jako dobrý člověk jevit jen sám pro sebe, pro své uspokojení, takže při změně historických podmínek se mění také jeho vize dobrého člověka, jehož chce hrát.³ Tato situace ukazuje plynulou proměnu od měšťanské vize dobroty a veřejného pořádku k obrazu člověka zformovaného fašismem, ke které došlo nejen v Kopfrkinglově myslí.

Mimořádně zajímavě Fuks využívá hru se sakrálním prostorem v románu *Obraz Martina Blaskowitze*. Pro hrdiny mají velký význam také dějiny Evropy, které jsou v nejhlubším smyslu slova také jejich vlastní historií. V nejvýznamnějším okamžiku příběhu vypravěč soudí člověka – pravděpodobného spoluviníka smrti jeho přítele, který zemřel při bombardování Drážďan. A právě této scéně bych chtěl věnovat více pozornosti.

Fabule románu se odvíjí v čase vyprávění příběhu Martina Blaskowitze, ale do něj vstupuje i čas příběhu samého tedy čas války. Proto začnu analýzou místa, kde je Martinův příběh vyprávěn, tedy v pracovně vypravěče Michala. Popis této místnosti je utvářen postupným přidáváním dalších předmětů, které zaplňují prostor: symbolů činnosti, které se tam budou odehrávat. První zmínka o něm zní takto:

Pak jsem šel do podkroví chaty, kde jsem měl jakousi pracovníčku, byl tam navíc i nízký kulatý stůl a pohodlná křesla, a přichystal jsem si pistoli. [...] Pohodil jsem ji na kulatý stůl, ale tak, aby byla vidět, až se mi to bude chodit.“
(FUKS 2004: 8)

Následující částí zařízení pokoje jsou obrazy:

V pracovně visely dva originály, tentokrát malířů známých a již slavných, které jsem na tuto neděli dovezl z Prahy.
Byl to obrázek Jana Zrzavého a zátiší německého secesního malíře, u nás téměř neznámého, Saschy Schneidera [...].
Pak tam visela další reprodukce, a to *Žena na divanu*.
(TAMTÉŽ: 10)

V pokoji se nachází ještě jeden, a to velmi důležitý obraz – obraz Martina Blaskowitze.

„A teď koukněte semhle“, vyzval jsem ho a zavedl k oknu, u něhož stál psací stůl s petrolejovou lampou.
Visel tam portrét asi šestnáctiletého hochy.
Byl to velice krásný portrét.
(TAMTÉŽ)

³ Takový svět viděl a ukazoval markýz de Sade jako skutečný a současný. Svět, v němž se zavraždění Boha dělo vědomou negací dobra a zla, v němž člověka řídí jen potěšení z mechanicky opakovaných činností. De Sade ale nechtěl nahradit mrtvou teologií jiným systémem, chtěl pouze zůstat ve světě, kde se hodnoty měří měrou pádu, kdežto pan Kopfrkingl všemu dává jiná, romantičtější jména, dokonce si přeje být jmenován jako Roman namísto Karel, a oproti Sadovi svou obludnost nevnímá a nepohrdá sám sebou. Vraždí právě proto, že se považuje za spasitele lidstva.

Autor poukazuje také na umístění hrdiny v prostoru ateliéru:

„vyzval [jsem] ho, aby se se mnou vrátil nahoru do té mé malé podkrovní pracovny, v níž visel nad psacím stolem u okna chlapcův portrét. [...] Rozsvítil jsem petrolejovou lampu, která stála u okna na psacím stole, měla načervenalé stínidlo, a nabídl mu křeslo u kulatého stolku. Tím se stalo, že měl před sebou na stěně tu nahou Ženu na divaně, zatímco Zrzavý a Schneider nebyli v jeho dohledu stejně jako obraz u okna, a protože já u stolku seděl přesně proti němu – čelem ke dveřím – měl jsem tu dost kyčovitou bledou reprodukcí Venuše za svými zády [...]“

(TAMTÉŽ: 13)

Nic dalšího se již o tomto pokoji nedovíme – je pouze zdůrazněno, že stůl a okno dělí přesně pět kroků. Hrdinové se v něm budou pohybovat dvěma odlišnými způsoby: za první budou vstávat a chodit po pokoji, druhý typ pohybu se bude dít jen skrze pohledy. Daniel Potocký se dívá hlavně na ženský akt, který má před sebou, Michal na obraz přítele. Pozoruhodné je však rozmístění obrazů: dva z nich jsou totiž mimo zorný úhel Potockého. Tvar, který kreslí hrdinův pohled, je uzavírá do ještě menšího prostoru, kde se nachází jenom Daniel a Michal a dva obrazy – možno tedy říct, že kvalitou, již má sugerovat umístění akce do podkroví, je intimita. Kulatý stůl stojí uprostřed pokoje, na jedné z bočních stěn se nachází okno, vedle něho visí portrét a stojí psací stůl. Na něm svítí červená petrolejka, která ani na chvíli nezhasne.

V tak jednoduchém prostoru má pro interpretaci každý předmět důležitý význam (SUKOSD 1975: 159). Červená petrolejka na psacím stole může být interpretována buď jako smuteční svíčka, zažehnutá před obrazem zesnulého, nebo jako věčné světlo v kostele. Povšimněme si také pohybu na vertikální ose – kvůli přísaze scházejí přátelé dolů z podkroví Koubkova domu na dvorek, když mají vykonat přísahu, vracejí se do podkroví Michalovy vily, tedy také směrem nahoru. Zatímco svědkem přísahy je obloha plná hvězd: „Kdybych tě ztratil, byl by to můj konec, [...] přísahám, Michale, tady pod nebem.“ (FUKS 2004: 57), moment jejího provedení osvětluje červená petrolejka – věčné světlo nebo svíčka. Zdá se tedy, že oba okamžiky akce jsou spojeny symbolickým prostorem. Lze již v tomto okamžiku hovořit o přítomnosti sakrálního prostoru?

Francouzský filozof Louis Lavelle popisuje víru jako akt dvou subjektů, které se jí účastní, – Boha a člověka. Člověk ve světě existuje díky času, to čas ho determinuje (srov. GADACZ 2007: 25–34). Jak to vyjádřil Krzysztof Michalski: „Člověk je neustálým minulým nedokonavým časem“ (MICHALSKI 2007: 7). Okamžik vzniku existence, okamžik pomíjivosti, ty jsou pro člověka nedostupné. Teprve sacrum tuto hranici u Lavella přesahuje v aktu víry, u Fukse v okamžiku pozorování. Význam tohoto pozorování a svědkova postoje má rozhodující roli pro význam celé scény. Michal mluví o posledním soudu, u něhož vrazi nebyli potrestáni, zatímco nevinní umírali. Nepokládá otázku, kde byl v tu chvíli Bůh, ptá se jen, kde byla spravedlnost.

Místo této chybějící spravedlnosti chtěl Michal vykonat soud – sacrum jako by tu nebylo třeba, avšak jeho přítomnost se dá vycítit. Zde bychom měli zmínit Mircea Eliada, podle něhož je důležitým rysem sakrálního prostoru otevřenost vůči transcendenci, možnost spojení sféry božské a pozemské (ELIADE 2005: 86–113). V setkání Michala s historií jeho života, který překračuje přítelovu smrt, se sacrum stává svědkem lidského činění díky otevřenosti prostoru, která umožňuje Martinovi přítomnost nejenom ve vzpomínkách Michala, také ale jako svědkovi a osobě. Teprve v posvátném prostoru jsme schopni spatřit hodnotu našich činů z perspektivy přesahující život jednotlivce. Díky výjimečnosti prostoru a situace jsme schopni uvědomit si naši vlastní morální sílu a hodnotu našich rozhodnutí – to, co děláme, je důležité vzhledem k věčnosti. Chování Michala, který chce vyřešit to, co je pro něj nejdůležitější, a také záměrné rozvržení prostoru, sugerují, že pokoj v podkroví splňuje výše uvedené podmínky. Objevuje se i opačný mechanismus: prostor, v němž mělo dojít k vraždě (zde rozvrácení hrdinovy psychiky), se stává sakrálním prostorem.

Skutečnost, že zločin je vždy odhalitelný, zdůrazňuje Fuks i v jiných románech: ve *Spalovači mrtvol* je svědkem vraždy kočka pana Kopfrkingla, vraždu syna tuší chlapcovi přátelé, když se ptají, kam ho vede. V románu *Pan Theodor Mundstock* je svědkem tragédie Židů celý český národ, reprezentovaný postavami sousedů pana Mundstocka, svědkem jeho vlastní tragédie pak jeho stín a také Šimon, syn jeho přátel. Jaká význam má tedy postava svědka?

Aleš Kovalčík v monografii *Tvář a maska* poukazuje na význam postavy upíra ve Fuksově tvorbě (KOVALČÍK 2006: 30–36). Projekcí strachu hrdiny *Variací na temnou strunu* (1966) Michala je podle něj postava, která se velmi podobá upírovi a současně i chlapcovu otci, který je pravděpodobně důvodem tohoto strachu. Chlapec je neustále pozorován postavami jen částečně reálnými, uhnízděnými zřejmě jen ve světě jeho fantazie, například žebrákem, kterého vidí na nádraží, nebo obrazem své babičky. Stejně tak Mon, stín pana Mundstocka, je nepochybně projekcí jeho vlastního strachu: „Upír má v něčem blízko k postavě Mona, stínu z románu *Pan Teodor Mundstock*. 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“ (TAMTÉŽ: 36). Ve dvou případech jsou imaginární postavy svědky: strachu a úpadku pana Mundstocka a také hrůzy vnitřního Michalova světa. Také v *Portrétu Martina Blaskovitze* sledujeme dobu spojenou s válkou a strachem, ačkoli hrdinu tohoto románu od ostatních zcela jistě odlišuje alespoň zdánlivá psychická rovnováha. Celá situace soudu jako by měla původ ve velkém šoku, který Michalovi způsobila zvěst o smrti jeho přítele, také závěrečný Martinův monolog svědčí o jeho skutečné přítomnosti v Michalově mysli.

Postava svědka je nejen znakem krize hrdinů. Je také důkazem paměti na zesnulého a vraždy, ukazuje na odpovědnost toho, který byl pozorován, vůči těm, kteří pozorovali. Emmanuel Lévinas tvrdí, že nejhorší, co se nám může přihodit, není být zabit, ale spíše zabít a nebýt za to potrestán (srov. GADACZ 2007: 121). Michal přemýšlel o vraždě, ale Potockým pohrdal natolik, že mu nestál za následující problémy s policií. Proto ho obvinil a odsoudil, ale před vykonáním rozsudku jej uchránil přítelův pohled, jeho „existence zvenčí“. Vzpomínka na přísahu, a tím živá Martinova přítomnost, mu dávají šanci vraždu nespáchat a zůstat tak morálně čistým.

Jako v ostatních zmíněných románech je svědek svědkem zla. Nejde však o zlo, které se týká jen zlého úmyslu. Michal chce pomoci spravedlnosti. Celá tragédie není důsledkem nešťastné náhody nebo zlé vůle, příčinou je dějinné násilí, před nímž nelze uniknout. Historické události, zde velmi precizně popsané, nejsou jenom pozadím fabule. Dokládají převahu, jakou nad námi má historie, která nás nutí volit z vějíře zel. Přátelé se stali svědky zla, museli se ho také účastnit a teď má Michal rozsoudit, co bylo nutným kompromisem vůči fašistům a co už byla kolaborace. Vede ho láska, této pojem se v románu objevuje hned několikrát. Sexuální orientace protagonisty, který je ve stejném věku, kdy Fuks objevil svou homosexualitu, není nijak sugerována. Hovoří se jen o hlubokém a čistém přátelství. Osobní autorův vztah k hrdinovi vyplývá z použití jména Michal, které je druhým Fuksovým křestním jménem. Tento fakt bychom mohli bagatelizovat, kdybychom nevěděli o jeho hluboké víře, kterou si uchoval až do smrti (KOVALČÍK 2006: 7–22).

Přechod od dějin národa k osobní historii odhaluje ještě jeden prostor, o němž je třeba se výslovně zmínit. Tímto prostorem, tentokrát v metaforickém významu, je láska Martina Blaskowitza a Michala. Všechno, co pro sebe přátelé dělají a co si říkají, je pro ně důležité, a to až do konce života. Každou jednotlivost svého společného světa chrání před násilím historie tak dlouho, dokud je to možné:

Copak požadavky a povinnosti, s nimiž jsem se střetával jako Němec, nerozbouřily můj dosavadní chlapecký život a svět, neuvrhávaly mě do krizí a různých duševních tísňů, strastí a bojů... neměl jsem bolestný strach z vašeho zavržení, nenesl jsem jako své neštěstí Hitlerovu mládež, která mě uchvátila a strhla jako bezmocnou mouchu před pavučinou, když na ni pustí vítr...
(FUKS 2004: 128)

Svým vstupem do hájot se Martin stává součástí velikého soukolí, jehož konečným cílem byla „likvidace“ nebo germanizace Čechů. Byl by tedy spoluvíníkem smrti anebo ztročení svého přítele, kdyby Hitler opravdu zvítězil. Za podobný čin Michal odsuzuje k smrti jiného člověka. Potocký mohl mít podle Michalova názoru špatné úmysly, ale copak by nezávislý pozorovatel zvnějšku nemohl říct o Martinovi totéž? V románu ho přece odsuzuje i Prokop, jeden z jeho

přátel. Zachoval se tedy Michal jako Čech dobře, když nepřerušil veškeré svazky se svým potenciálním vrahem? Podle mého názoru z obsahu románu vyplývá něco jiného:

Nás oba vzkřísíš tím, co skutečně bylo mezi námi, ne zlem a pomstou, ale tím, co jedině přetrvává i smrt. Na to pamatuj, to si uschovej, to si chraň.

(TAMTÉŽ: 130)

Michal, který chtěl vinu za přítelovu smrt shodit na Daniela Potockého, v sobě nakonec nachází sílu nést ji sám. Vše nasvědčuje tomu, že uvnitř jejich historie je právě jejich přátelstvím oním posvátným prostorem, tím, co je opravdu cenné, co je třeba chránit před násilím, před mstou, neboť to je možná jediná dostupná spravedlnost. Můžeme se domnívat, že by k tomu nedošlo, nebýt živé Martinovi přítomnosti.

Ladislav Fuks umístil hrdiny svého příběhu do tragické historické situace, která se stala příčinou tragédie. Pokus vyřešit problém morální zodpovědnosti za zločin směřuje k soudu, který nemůže být spravedlivý. Avšak pozorovatel, zpřítomňovaný skrze prostor, umožňuje Michalovi pohlédnout na své rozhodnutí, jako by mělo přetrvat věky: „co jedině přetrvává i smrt“ (TAMTÉŽ). Nejprve se objevuje sakrální prostor, teprve pak lze doufat, že se objeví i Martin. Z pohledu lásky dvou hrdinů se msta stává jen dalším zločinem, a jediná cesta, kterou se můžeme dát, je patrně ta nejobtížnější – cesta paměti. Michal je tak přinucen, aby vinu, jíž neměl být zatížen, vzal na sebe a smířil se smrtí svého přítele jako s faktem.

Měli bychom tedy přestat hledat viníky a za vinné uznat jen neosobní dějiny nebo jednotlivé politiky? Pro takovou tezi nelze nalézt v románu argumenty. Spíše naopak jsou vedle bezmoci vůči dějinám ukázáni jednotliví lidé, kteří je spoluvytvářejí. Imre Kertész píše v *Člověku bez osudu* (1975) o pochodu smrti Židů, že „nešlo se, to my jsme šli“ (KERTÉSZ 2003: 263). Podobný pocit lze mít při četbě *Obrazu Martina Blaskowitze*. Právě rozhodnutí jednotlivých lidí tvoří dějiny, jejich odvaha nebo odevzdanost mají vliv na osudy států a národu, což velice dobře vědí jak Češi, tak Poláci. Najdeme-li omluvu pro každou naši vinu, ocitneme se mimo soud, ale také mimo dobro. Tím bychom se obrnili proti morálce jakožto kategorii čistě lidské. Rozhodneme-li se pro život, rozhodneme se i pro zodpovědnost a paměť.⁴ Ale pouze v případě, že se odřízneme od historického kontextu a pokusíme se na vše podívat z perspektivy hodnot, které v nás přetrvávají nejdéle, z perspektivy nevinnosti a strachu, můžeme dosáhnout spravedlnosti. Takto lze románovou situaci interpretovat jako ekfrázi – popis zničeného obrazu, z jehož pozadí byla vyříznuta postava chlapce.

⁴ Leszek Kolakowski tak např. ukazuje, že „dokud žijeme dobrovolně [...], akceptujeme svět nabízený, tedy akceptujeme ho se všem, co v sobě zahrnuje“ (KOLAKOWSKI 2000: 140), na druhé straně píše o nutnosti ustavičného srovnávání svých činů s dobrem, které je věčné, nedovoluje věřit, že někdo „učinil dobře, jestliže jenom učinil v dané situaci nejlépe“ (TAMTÉŽ: 166).

Tuto interpretaci potvrzuje také fakt, že vypravěč dvakrát nazývá Martina Blaskowitze svým Dorianem Grayem. Věčně krásný obraz mladého chlapce, o němž Fuks i Wilde s takovou něhou, jako by byl namalovanou vzpomínkou. Nevinný a krásný Dorian Gray, který uvěřil v cynismus Lorda Harryeho, a Martin, jehož bratr bojoval za vítězství velkoněmecké říše a kterého by možná okolnosti přinutily bojovat za cizí ideály, oba zůstanou navždy krásní a navždy – mimo svět. Ale pozadí obrazu, poslední soud města, ta část historie leží na Michalových kolenou. Zničený portrét Doriana Graye byl svědectvím toho, jak daleko došel ve své krutosti. Zničený obraz Martina Blaskowitze je spíše svědectvím krutosti dějin.

Poslední Michalovo rozhodnutí, tedy odložení výkonu rozsudku, nepřináší úlevu z potrestání viníka. Ukazuje mnohem obtížnější cestu: „Možnost proměny směrem ke spravedlnosti existuje v takové míře, v jaké mezi lidmi existuje šílenství lásky“ (WEIL 1985: 223). Pocit ztráty i pocit viny k těm, s nimiž soucítíme, se neztrácí. Michal může zůstat Martinovým přítelem jen tehdy, pokud tyto pocity ponese v sobě jako část vzpomínek na svého přítele.

PRAMENY

- CAMUS, Albert. *Pád*, přel. Miloslav Žilina. Praha: Garamond, 2006 [1956]
FUKS, Ladislav. *Obraz Martina Blaskowitze*. Praha: Odeon, 2004 [1980]
FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel, 1967
FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. Praha: Československý spisovatel, 1971
FUKS, Ladislav. *Variace pro temnou strunu*. Praha: Československý spisovatel, 1966
KERTÉSZ, Imre. *Likvidace*, přel. Dana Gálová. Praha: Academia, 2006 [2003]
KERTÉSZ, Imre. *Člověk bez osudu*, přel. Kateřina Pošová; Praha: Academia, 2003 [1975]

LITERATURA

- ELIADE, Mircea. „Sacrum, mit, historia. Wybór esejów.“ In: Mencwel, Andrzej, *Antropologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005 [1995], s. 86–113
GADACZ, Tadeusz. *Filozofia Boga w XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2007
KOŁAKOWSKI, Leszek. *Kultura i fetysze*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2000 [1967]
KUDEROWICZ, Zbigniew. *Nietzsche*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2004
GODLEWSKI, Grzegorz – MENCWEL, Andrzej, *Antropologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005 [1995]
MICHALSKI, Krzysztof. *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków: Znak, 2007
ŚLUSARCYK, Piotr. „Ladislava Fuksa diagnozy współczesności“. In: *Z polsko-czeskich zbliżeń literackich XX wieku*, edd. Grzegorz P. Bąbiak, Joanna Królak, Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 147–167
ŚNITKO, Małgorzata. „Film Andrieja Tarkowskiego *Andriaj Rublow*, jako współczesna opowieść o świętym.“ In: http://www.dk.uni.wroc.pl/texty/varia_10.pdf (přístup 2009-04-02)
SUKOSD, Mihaly. *Variacje na temat ponieści*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975 [1971]

RESUMÉ

Příspěvek se v první řadě zabývá okruhem motivů souvisejících s stálým pocitem ohrožení a utrpení, jakož i motivy něhy spojenými s popisem homosexuální lásky. Poukazuje na funkce sakrálních prostorů, které jsou ve Fuksových prózách interpretovány primárně jako znak přítomnosti transcendence. Svědomí a historická vina, tj. klíčové problémy protagonisty *Obrazu Martina Blaskowitze* (1980), ilustrují představu dějin jako „dramatu jednotlivce“ (jakou nacházíme v kontextu Lavellovy či Nietzscheho filozofie) a zpochybňují důvěru v historii jako vědu o minulosti.

SUMMARY

The topics inquired into here inhere motifs of distress and ongoing feeling of danger, as well as motifs of an affectionate description of a homosexual relationship in the novels of Ladislav Fuks. Further, the function of sacral space in the fictional world is revealed, consisting primarily in signifying the presence or possibility of transcendence. The conscience and historical guilt, i.e. the main problems suffered from by the protagonist of *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), illustrate the idea of history as a drama of the individual (a concept that may be found e.g. in Lavell's or Nietzsche's philosophy) subverting the traditional concept of history as a science of the past.