

LADISLAV FUKS REDIVIVUS

Když se na počátku sedmdesátých let ustavoval nový Svaz českých spisovatelů, zůstaly mu ze všech vyhraněných individualit jen dvě výrazné prozatérské osobnosti v plné tvůrčí aktivitě, jejichž rukopis neomylně rozpozná každý jen poněkud sčtělý čtenář: Ladislav Fuks a Vladimír Páral. /Bohumil Hrabal se vrátil do literatury až po čase./ Poetikou, viděním světa a lidského osudu i výběrem společenské problematiky se zřetelně odlišovali od toho, co se teď na spisovateli žádalo. Proto se oba brzy pokusili své osobité pojetí epiky zbavit dráždivé "jednostrannosti záporu", ale zůstat přitom sami sebou. Chtěli vyjít vstříc nárokům dobové kritiky především tím, že dají svým příběhům kladné vyznění, což bylo jejich původní koncepci cizí. Mravní poselství jejich tvorby tkvělo totiž v sugestivně rozvinutém podobenství rozkladných sil, destruujiících duši moderního člověka, čímž se v čtenáři probouzela vůle po zápasu s nimi, vědomí, že nelze žít bez hlubších etických principů. Neorganický vpád cizího prvku do světa jejich epiky měl za důsledek tvůrčí krizi, neboť znásilněný talent jako spoutaný živel byl sice poslušný a sloužil dál, ale ztratil svou hloubku, původnost a spár. Jejich rukopis si zachoval své charakteristické rysy, ale výpověď byla stále méně naléhavá, vytratilo se z ní kritické zaujetí lidskou problematikou pro ně příznačnou.

Ladislav Fuks, jehož posledního románu Vévodkyně a kuchařka /Čs. spisovatel 1983/ si tu chce všimnout, se v 60. letech prosedil jako prozaik na troskách tuhých předpisů socialistického realismu. V roce 1970 zaznívaly ještě v Myších Natálie Moosha - brové a v Příběhu kriminálního řady jeho staré "variace pro tem-

nou strunu", ale tyto dvě knihy zároveň uzavíraly období příběhů zla, ohrožujícího člověka. Následovaly prózy, jež očividně prozrazovaly úsilí o "přerod", snahu vydat svědectví o přítomnosti kladných sil v lidské společnosti a zejména ovšem socialistické. Nejprve přišla "malá humoreska" Nebožtíci na bále a pak utopie s filozoficky zaměřeným sporem dobra a zla Oslovení z tmy, nad nimiž snad bylo ještě možné věřit, že jde o ústrojně přehodnocování uměleckých východisek. Potom však se objevily dvě "angažované" prózy s takřka aktuální politickou problematikou Návrat z žitného pole a Pasáček z doliny, kde autor brutálně sáhl na hrdlo své písni a vší vůlí se nutil nasadit všem zřejmý tón pozitivnosti. Tato vůle ke kladu však byla zároveň ztrátou vůle být sám sebou, Fuks znásilňoval dispozice svého talentu. Meta bohů na sebe nedala dlouho čekat. Z jeho pera vychází vyprávění o dětství Julia Fučíka Křišťálový pantoflíček, úkol dobrý lede pro obratného publicistu, a pak propůjčuje své jméno jako spoluautor i na podřadnou detektivku Mrtvý v podchodu. Další sestup už byl sotva možný.

V úvodu k 2. vydání Myši Natálie Mooshabrové z roku 1977 se Fuks pokusil odvést pozornost od svého selhání tímto "teoretickým" vyznáním: ptá se, "jaký je vztah takto vytvořené historky o paní Mooshabrové například k socialistickému realismu?" A odpovídá si: "Popravdě, nikdy jsem se s těmito otázkami nerval. Nikdy mě snad /?!/ nedohnaly do umělecké krize." Už dávno před Freudem věděla lidová moudrost, že šídlo v pytli neutajíš. Proč si Fuks vůbec takovou otázku klade, když mu vztah k požadavkům socialistického realismu byl lhostejný a nedělal mu starosti a když mu veřejně nikdo nevytýkal "porušení" jeho zásad? Ovšemže, vnutily mu ji jeho vlastní pochyby, jeho rozvrácená tvůrčí jistota. Jako ďábla zahání slovo "krize", a přece se mu do textu vloudilo. Velkoryse však nabízí kritice jiné vysvětlení svého uměleckého

poklesu po nezdařeném pokusu zkřížit groteskně fantastické vidění světa s kladným principem: šlo prý o "hledání nových cest, možností a postupů", "nových a nebyvalých témat". A oficiální kritika se ovšem na tu vějičku chytila. Miloš Pohorský v doslovu k téže knize míní, že "po vrcholech... zpravidla následuje nutnost zkoušet zas jiné cesty", což prý Fuks dělá "pokaždé v jiném směru" v Nebožtících na bále, v Oslovení z tmy a v Návratu z žitného pole. Krizi, kterou si sám spisovatel zřejmě uvědomoval a kterou ovšem před veřejností tajil, kritik nerozpoznal.

Tehdy si už však Fuks přiznal, že horlivě přitakávat se může na schůzích, ale v literatuře že přece jen pořád nejvíc "záleží na tom, jak je to napsáno, záleží na postoji autora" /v témž úvodu/, což dobře věděl už když vydával Pena Theodora Mundstocks. Pro možnost tvůrčí obrody však bylo nezbytné, aby mu toto přiznání vrátilo jistotu, aby ho vedlo k vědomí, že má-li se znovu najít, musí se vrátit k výchozím dispozicím své tvorby.

Pokusil se o to v novele Obraz Martina Blaskowitze z roku 1980, jež byla tedy koncipována koncem 70. let, která - jak známo - poznamenaly zuřivé propagandistické výpady proti char-tistům a pak i proces s VONSem apod. Fuks v té době píše svou komorní novelu jako vášnivou obhajobu tolerance, snášenlivosti, porozumění a smíření. Přízračnost, známá z Fuksových knih 60. let, nemá tu ještě bývalou intenzitu, není tu tolik významových a motivických vrstev jako dříve a typické fuksové postupy se zde vyskytují spíš jen v náznacích. Děj je soustředěn do jednoho večera, v němž chce vypravěč usvědčit přítomného spisovatele milostných románků z hanebného chování za okupace. Uchystaná pistole, jež hraje roli hororové rekvizity, je však nepoužitelná, hrozba zastřelením má onoho prodejního pisálka jen pořádně vyděsit.

V té chvíli však mrtvý německý přítel Martin jako by oslovil vypravěče naléhavou pochybou: a není možné vysvětlit si jednání tohoto muže také jinak, není tvá obžaloba postavena na falešných předpokladech? Není to místo spravedlivého "posledního soudu" jenom akt msty? A pak zazní v závěru tyto věty:

"... proč jsi to jen, Michale, chtěl provést. Postrašit ho, vystrašit, způsobit mu šok, s nímž by se táhl jak s železnou koulí celý svůj život, jak s prokletím... ale proč? Což by to nebyla také jako vražda? Jsou strašnější vraždy než vraždy těla, Michale, jsou to vraždy duše /podtrhl M. J./ . Máš právo... zlomit navždy nad někým hůl a vrhnout ho do propasti..., copak tolikrát žijeme v tomto světě, abychom si tak těžké břímě vkládali na svá bedra? Michale, člověk se dá lehko ohnout, ale těžko narovnávat, člověk se lehko zničí, ale těžko křísí..."

Není obtížné zaslechnout v těchto slovech hlas jiné mravnosti, než jaká promlouvala tehdy a jaká promlouvá dosud naší dobou, dobou bezohledné netolerance a fanatismu, je to nepochybně hlas humanismu nezdeformovaného žádným přívlastkem. A připomeneme-li si, že v ineditním románu Evy Kantůrkové Černá hvězda z týchž let se výraz duchovní vraždy stává označením pro umlčení tvůrčích osobností v české kultuře, jen stěží se ubráníme dojmu, že Fuksova novela záměrně protestuje proti krutosti a pomstychtivosti doby, že celý příběh, jenž prý se udál "dávno, velmi dávno", míří do středu dobové polemiky. Vcelku jednoduchá struktura této komorní skladby /ich-forma/ neumožnila prolnout rozmanité motivické linie a tím vyvolat napětí, z něhož přirozeně vyplyne etické poselství, proto se Fuks uchyluje k přímému vyslovení myšlenky, jež může leckomu znít tezovitě.

Jako by touto drobnou kompozicí nabyt Fuks sebevědomí a zbevil se jakéhosi prokletí, vydává tři roky nato nejrozsáhlejší dílo své dosavadní tvorby, román Vévodkyně a kuchařka, který má

723 stran. Je neobyčejně složitě komponován a má všechny znaky jeho "staré" prozatérské práce, je to nepochybný, pokorný návrat na kruhy své. A snad chce Fuks po letech sebezřeknutí dokázat, že zůstal sám sebou a že nic nezapomněl ze svého umění, a tak hýří doslova vším, co tvoří podstatu jeho talentu, až virtuózně si pohrává s čtenářovou trpělivostí a zachází ve svých předůkladných popisech věcí na samu mez únosnosti, jen jediná další slovní zátěž do klenby příběhu a celá stavba by pukla v základech. Co by u jiného působilo jako rozvleklost, zachovává si tu napětí, zdlouhavé pasáže - například nekonečné citace z fantesmagorického traktátu o čištění zrcadel - čteme díky oscilaci mezi groteskností a mysteriózností s neutuchajícím zájmem. Na mnoha místech si uvědomujeme, že se s námi hraje bláznivá hra, ale ta bláznivost má svou sugestivitu a nepřestává nás poutat, neboť za její nesmyslností tušíme jakýsi zvláštní skrytý smysl, za ironií jakousi utajenou vážnost.

Amalgam smysluplnosti a nesmyslu, významu a bezvýznamnosti, pravosti a podvrhu, pravdy a klamu, naivity a rafinovanosti je vůbec pro Fuksův postup typický, ty dvě strany života a dějin nelze od sebe snadno oddělit, jsou na sebe vázány a svou "spleteností" svádějí člověka na scestí rezignace, nemyslivosti, vyprázdněného života bez vůle o jeho naplnění, znejasňující nám pohled na naše místo v dějinách a na sám smysl života. Protagonistka románu vévodkyně Sophia La Tallière d'Hayguères-Kevelsberg /bizarními jmény se román opět jen hemží/ píše hru o konci Říše římské a po jejím dokončení si uvědomuje, že se čehosi důležitého dobrala: "Nenapsala jsem hru přece jen i o tom, že život... přece jen má... nějakou cenu? Že kdyby ji neměl, k čemu by byl? Jaký by měl smysl? Smysl..." /str. 626, trojtečky autorovy/. Svým tvořivým aktem "rozpletla" tedy vévodkyně ony dvě spjaté dějinné tendence a dospěla k závažnému poznání.

Záložka by nás chtěla přesvědčit, že ústředním tématem románu je tušení neodvratného zániku rakouského mocnářství. Kdyby tomu tak bylo, přišel by Fuks se svým románem "tušení konce jedné epochy" poněkud pozdě, toto téma mělo svou naléhavost v době Musilova Muže bez vlastností, ale stěží ji může mít dnes. Fuksov román však směřuje hloub, proniká k filozofičtějším polohám, orientuje se v lidsky významnější problematice: snaží se ukázat, že člověk žije autenticky jen tehdy, uvědomuje-li si svou vřazenost do plynutí času, umí-li spojit "vteřinu" s "věčností", "okamžik" s "perspektivou", ví-li o pomíjivosti a marnosti, ale dokáže je překonávat vědomím, že jsou součástí trvání, předpokladem evoluce všeho živého i zhodnocování lidského bytí.

Stěží postihne nějaká kritická interpretace celou problematiku Fuksova mnohovrstevného románu, vždycky jí nutně mnoho podstatných rysů unikne a leckterý motiv musí prostě pominout. Ale obecně si troufám říci, že je to mohutně založený a v české literatuře ojedinělý pokus tematizovat základní existenciální otázky člověka, problém lidské situace, vztahu věčnosti a časnosti, opuštěnosti člověka ve vesmíru, jenž ho děsí svou nekonečností a mlčenlivostí. Románem se jako pevná nit spojující jeho dílčí témata v celek vine tázání po smyslu života, hledání odpovědi na otázku, k čemu je vlastně život, je-li všechno odsouzeno k zániku, je-li všechno přechodné, jsme-li všichni jen práškem v univerzu, okamžikem ve věčnosti.

Jedním motem románu je věta ze Solónů: "Celek se pozná až nakonec." Tento požadavek platí vlastně pro celou Fuksovu tvorbu, jež má po výtce parabolickou povahu, triviálně realistické "zrcadlové" zobrazení skutečnosti je jí vzdáleno. Proto nelze její jednotlivé části vztahovat k realitě přímo, k té se vztahuje jedině celek. Lidský osud zde není popisován tradičními prostředky klasické prózy, je však přesto vyjádřen v tom podstatném. Teto

tvorba je založena na silném subjektivním prožitku a vidění, jež deformuje záměrně realitu /například už tím, jak nás zavahuje "zbytečnými" informacemi o nejroztodivnějších věcech, aby až do konce zůstaly utajeny věci závažné/, dává jí jiné dimenze, a proto si žádá od čtenáře, aby ji vnímal jako moderní epickou báseň v próze. Musíme si k ní najít "klíč" jako ke každé "hře", která má svá pravidla - bez jejich pochopení může leckomu připadat tato próza jako podivínství a zmatenost.

Typickým Fuksovým prostředkem je například "hra s tajemstvím". V tomto románu ji rozvinul do velké šíře, jeho atmosféra je plna neustálého tušení čehosi záhadného, pořád je cosi ve vzduchu, něco nad člověkem hrozivě visí. Hajný Kneffl má vidiny, které všichni zesměšňují, ale vévodkyně je kupodivu bere vážně, dlouho se jimi obírá, chce jim přijít na kloub, za neivním viděním strašidel tuší věštbu - věštbu "konce naší epochy", což je právě její "téma". Po zemřelém strýci podědí barokní klekátka a od té doby slyší, tak jako kdysi u strýce, podivné zvuky i ve své komnatě, jež ji svou záhadností po dlouhý čas rozvracejí. Právě přijatá kuchařka Betty Barbelová, žena praktického, zdravého rozumu, však záhadu rázem rozřeší, pro ni totiž neexistuje nic tajuplného, nadpřirozeného, ji dosud nic záhadného nepotkalo, jak si u ní dotazem zjišťuje vévodkyně. Stačí jediný pohled a kuchařka zjistí, že v klekátku je - červotoč...

Jaký smysl má taková banální demystifikace mysteriózního tajemství, jeho odhalení jako nejvšednějšího přirozeného jevu? Bylo vůbec únosné zatěžovat čtenáře tak dlouho tolika náznaky, nedořečenostmi a nápověďmi? Jiné záhady /například zvuky kapajícího vodovodního kohoutku/ nechává autor zmizet "do ztracena", nepřikládá jim podstatný význam, jiné jsou spjaty s vedlejšími motivy. Proč si tedy tolik pohrával s tajemstvím klekátka a pak je tak banálně vysvětlil jediným kuchařčím pohledem na chod-

bičky vyvrtané červotočem v dřevě? V této epizodě svedl dohromady dva základní životní postoje, jejichž protiklad tvoří ústřední problém vyprávění a jenž dal také knize název: postoj vévodčin a kuchařčin. Vévodkyně je si vědoma, že lidské bytí je záhada sama o sobě, ví, že vznik života a jeho přítomnost ve vesmíru je nerozluštitelným tajemstvím. Předznamenáním jejího "tématu" by mohlo být Pascalovo "nevím, odkud přicházím, nevím ani, kam jdu". Kuchařčin zdravý, praktický rozum však chápe svět jako beze zbytku propočitatelný a průhledný, ví si hned se vším rady. Ale opravdu se vším? Příběh s klekátkem ukazuje, že "zdravý rozum" lidské praxe je sice s to rozluštit dílčí tajemství skutečnosti, záhadu věcí, není však s to odhalit tajemství existence, existence života a člověka, "zdravý rozum" umí obratně manipulovat s věcmi /a žel i s lidmi/, je však bezmocný před tajemstvím lidské duše. Ale jde-li o něco, pak přece ne o věci kolem nás, ale o člověka, o nás. "Zdravý rozum" je tedy v koncích tam, kde narazí na podstatné, existenciální problémy člověka. A právě jimi se zabývá vévodkyně, ty ji uhranuly.

Jednou z podivných postav ro mánu je Číňan Wu-i-šen Wej-če, což znamená Ten, kdo nic nedělá kvůli životu. Po poradě s ním začala vévodkyně budovat poblíž Vídně hotel a zároveň panoptikální muzeum přechodnosti, dočasnosti a marnosti. Tento záhadný mudřec sem má zřejmě vnášet prvek orientální filozofie, rozjímání nad podstatou lidské existence, jemuž je vzdáleno lpění na věcech, na dočasném a nepodstatném, na všem, co je "marné", vnější. Nedělá nic kvůli vnějšímu životu, je zaměřen k životu vnitřnímu, duchovnímu. Zvláštní tajemství obestírá i vévodčina bratrance Berta, jehož strýc vydědil, prý pro zhýralství. Vévodkyně tuší, že za tím je něco jiného. A vskutku, je to opět kuchařka, která odhalí, že Bert žil inkognito jako pan Seibt na dvoře Ludvíka Druhého bavorského, podivína, romantika, snílka,

jenž "neměl zájem o hospodářskou situaci země", stavěl zámky a žil ve svých iluzích. Proto ho rodina chtěla dát do blázince, on však volil dobrovolný odchod ze světa. Bert byl viněn z toho, že ho k podivínskému životu sváděl a že byl příčinou jeho smrti. Ukazuje se, že Bert není žádný zhýralec, ale skeptik, rezignující na pozemské statky, jenž zřejmě marně hledal naplnění života, a proto si zoufal nad lidmi a společností a touží po samotě. "Láskyplné pochopení lidských slabostí, nic vyššího neznám..., místo toho samá lež a přetvářka," svěruje se posléze vévodkyni. A ta si uvědomuje: "co říká, může být pravda" /str. 720/. I rezignace je jedním ze způsobů, jak čelit pocitu nesmyslnosti a marnosti, zhnusení nad společností, ženoucí se bezhlavě za ziskem a úspěchem... Jiným ztroskotancem života, jenž zdá se rovněž pocítil pascalovskou "hrůzu z vesmírných dálek" a byl jí přemožen, byl vévodčin bratr Viktor, skončivší sebevraždou. Vévodkyně mu "v tomto odporovala", protože podle ní "smysl našeho života na hřbitovech nekončí" /str. 719/.

V různých variacích, syžetových liniích a epizodách je tu tedy znovu a znovu opakován motiv hledání smyslu života, hledání, jež může mít rozdílné podoby i rozmanité výsledky, lze při něm podlehnout hrůze z nekonečných vesmírných prostorů a věčnosti, lze dojít k rezignaci na jakoukoli aktivitu a hledat samotu daleko od lidí. Jen moudrý pochopil, že neexistuje žádný spásný, absolutní bod jistoty, k němuž se můžeme vztáhnout a jenž nám smysl života vyjeví, jen moudrý ví, že údělem lidské existence je věčný zápas o smysluplnost života, úsilí o naplněnost, jež nikdy nekončí a v němž definitivní, poslední jistotou nikdy ne-nalezneme. Zoufalství ani rezignace není odpovědí důstojnou rozvinutého člověka, mírou jeho etické vyspělosti je schopnost oddělovat smysl od nesmyslu, význam od bezvýznamnosti, pravdu od lži, podstatu od zdání, čili žít život vědomě jako mravní úkol. Mno-

hovýznamnost a enigmatičnost, jíž jsou tak silně poznamenány i Fuksovy texty, je tedy jen odrazem vlastností bytí samého, člověk se musí orientovat v chaosu, jenž ho osudově obklopuje a mate, aby si zachoval svou tvořivou integritu a svobodu manifestovat své bytostné lidské síly.

Vévodkyně, která po seznámení s Čínánem zřejmě poprvé narazila na existenciální otázky, musí ovšem jako každý žít i svou všednost, její den je naplněn malichernými starostmi, sháněním, obstaráváním, tlacháním, péčí o správně vybrané víno k určitému jídlu atd. Ptá se jednou sama sebe, "zda se celý ten její život neskládá ze samých hloupostí" /str. 593/. Fuks nemodeluje ženu filozofující, nýbrž ženu jednající, žijící běžnou každodenností, avšak zasaženou poznáním, že "všechno jednou pomine, skončí, zmizí v nenávratnu, jako je souzeno všemu, co žije, existuje, jest... Věčné jsou jen lidské duše a nebesa" /str. 683/. Od té chvíle usiluje o to, aby dokázala spojovat každodennost, "okamžik" s touto "perspektivou" evoluce všeho živého.

Její odpovědí na nároky, jimiž ji oslovila "věčná duše" a "nebesa", tj. cosi transcendentálního, je budování muzea přechodnosti a marnosti a pak psaní hry o pádu Říše římské. Její pečlivé obstarávání životního provozu na panství je pouze jevou stránkou, pod níž žhne touha přesáhnout samu sebe a pochopit to podstatné. Svou hru také píše "inkognito" v kavárně pana Wenzela Musila, o čemž ví jedině pan Wu-i-šeng wej-če, tedy v životě jaksi "odděleném" od své každodennosti. Muzeum tudíž nemá zachytit jen konec jedné monarchie /román také nekončí světovou válkou, nýbrž koncem století a zavražděním císařovny Alžběty/, ani zánik jednoho společenského řádu, jeho expozice se týká nadčasovější dimenze: konce celé epochy, z níž se vytratil zřetel k lidské duši, epochy, jež zabředla do slepé uličky mravního a duchovního vývoje, neboť v ní došlo k degradaci humani-

stického posláni lidské existence.

Když chce vévodkyně opatřit pro muzeum zimní zahradu s rozmanitými květinami, keři a stromy, navštíví pohřební ústav, jehož majitel ji provází rozlehlými prostorami a ukazuje jí nesmírně bohatá květenství, barvy a tvary známých exotických rostlin, které nezná "ani ten nejslavnější profesor botaniky" a které jsou ještě prostorově znásobeny zrcadly a podivným osvětlením. Popis této zahrady patří k nejpozoruhodnějším pasážím knihy, je nesmírně důkladný, "rozvleklý" a budí dojem kypivé hojnosti přírody. Vévodkyně i její společnice, komorná Justina, také patřičně žasnou nad tím, co vidí. Nakonec majitel pohřebního ústavu lakonicky podotkne: výhodou těchto květin je to, že se nemusí zalévat, jsou umělé... Když pak vévodkyně stejnou zahradu předvádí svým hostům při otevření hotelu a muzea, jsou rovněž všichni u vytržení. Umělost je vůbec nepřekvapuje, jsou na umělost zvyklí, je pro ně samozřejmá, pohybují se v ní neustále, umělý, nepravý je celý jejich život, žijí v bizarním světě zdání, v umrtvujícím ovzduší lhostejnosti ke všemu životně opravdovému, podstatnému. Tomuto světu chce vévodkyně Sophia nastavit zrcadlo, zachytit ho jako odstrašující memento pro potomky. Ano, v tomto muzeu přechodnosti a marnosti bude zachována podoba života nepravého, hluchého k požadavkům lidskosti. V závěru románu si proto vévodkyně klade otázku, zda se vlastně muzeum "nepromění v památník slepoty přespříliš silné a přespříliš velké nevíry - v člověka" /str. 722/.

Vědomí zániku jedné epochy vede vévodkyni k tomu, že se obírá pádem Římské říše, píše o tom hru, čte a dělá si výpisky z posledních římských císařů, filozofů, historiků - Marka Aurelia, Tacita atd. Proniknutím k rozhodujícím momentům této dějinné proměny dochází k jistému optimismu: všechno sice zaniká, padají tisícileté říše a odcházejí celé epochy, avšak nic nemi-

zí úplně, jisté hodnoty po nich zůstávají a oplodňují, ovlivňují a proměňují každý další vývojový stupeň kultury a civilizace. Řecko-římský pohanský svět například svým rozumářstvím "pomohl" křesťanství tím, že mu poskytl své intelektuální prostředky ve chvíli, kdy původní nereflektovaná víra v příchod Mesiáše se dostala do krize: křesťanství si vybuodovalo pomocí řecko-římské filozofie složitou konstrukci teologického učení.

Psaním hry o zániku Římské říše, tedy tvořivým aktem, spojuje vévodkyně "okamžik" s "věčností", jež je podle Šaldy "světem hodnot", a dochází k důvěře v smysluplnost lidské existence: "... život... přece jen má nějakou cenu. Kdyby ji neměl, k čemu by byl? Jaký by měl smysl? Smysl..." /str. 626/. Tato zážitá duchovní zkušenost je jejím pozemským vykoupením z existenciální trýzně, je pro ni filozofickým zdůvodněním dalšího zápasu s ohrožením nicoty: člověk má naději, lidstvo má před sebou budoucnost. Vždyť jen vědomí, že další evoluce má smysl, nás chrání před zoufalstvím z marnosti, dává nám mravní měřítko, základnu pro rozlišování mezi dobrem a zlem, mezi svědomím a destruktivními silami v nás.

Na konci románu se vévodkyně cítí "jako poutnice, které je třeba vykonat ještě mnoho přerozličných věcí, aby se její život na této pozemské slzavé pláni naplnil". Jejím hledání nebude konce. Na rozdíl od smrti je život nejistý, je nutno ho stále kultivovat, žít jej jako mravní úkol naplňováním humanistických principů, jako úkol, kterého člověka nezbaví žádná společenská proměna, žádný nový, **sebedokonalejší řád**. Je to úkol individuálně lidský.

Ladislav Fuks napsal svou Vévodkyní a kuchařkou mnohovrstevný román sugestivní síly, své vrcholné dílo, v němž zní základní existenciální otázky lidství i obavy nad vývojem společnosti. Dějové situování na konec 19. století a do šlechtické

Vídně je pouhá vnější dekorace, vyhovující Fuksovu způsobu psaní, avšak svým smyslem míří román k nadčasovým problémům člověka a naší civilizace. Magická moc této prózy tkví opět v tom, že v nás obraz negace, obraz ohrožení a ztráty lidského a dějinného smyslu vyvolává potřebu hledat pozitivní a smysluplné hodnoty, že toužíme popřít všechno, co ničí naši autenticitu. Román je protestem proti tomu, co odcizuje člověka sobě samému, co ho nutí zřít se sama sebe ve jménu konzumních ideálů a falešného pocitu štěstí, jenž plyne z rezignace na mravní nároky svědomí. Návrat k sobě samému, k původním dispozicím jeho talentu tedy rázem obrodil Fuksovy umělecké schopnosti a umožnil mu vytvořit dílo velké vnitřní pravdivosti a naléhavosti, jehož hlas vyzývá čtenáře, aby překonával svou vnitřní pustotu a neustále obnovoval svou tvořivou integritu, jistě v něm vědomí odpovědnosti za život důstojný člověka.