

Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse

Nemůže být zajisté pochyb o tom, že tvorba Ladislava Fukse představuje jeden z nejosobitějších literárních výkonů tří minulých desetiletí. Musíme ovšem dodat – i výkonů problematických. Tato problematičnost se pak stala očividnou, či přímo do očí bijící právě v letech tzv. normalizace. Domníváme se však, že už podrobnější analýza předchozích prozaických textů by prokázala cosi, co lze zjednodušeně označit jako sklon k verbalismu, slohové manýře, k oslabování existenciálního smyslu výpovědi.

V souvislosti s tvorbou Ladislava Fukse se opakovaně objevují výroky o formální, tvarové, kompoziční apod. virtuozitě, zhodnocuje se, nakolik svět jeho románů je světem svébytným a soudržným, nakolik se vyznačuje svou vlastní koherencí a imanencí. Klade se důraz na zvýznamňování mnohého předmětného detailu, dějového fragmentu, jazykového elementu. Jde ovšem také o to (a v tom se Fuksovy prózy různí), nakolik je onen svébytný, kompaktní, koherentní apod. svět schopen korespondovat se světem, kde se naplňuje naše bytí a který nás právě proto zajímá, těší i zraňuje; nakolik se ono zvýznamňování mnohého předmětného detailu, dějového fragmentu a jazykového elementu děje pouze uvnitř umně (a uměle) vybudované struktury, či také přispívá k utváření takového smyslu výpovědi, jenž zahrnuje jedno z možných „prozření“ – vždy pochopitelně jen částečných, leč vědomému žití potřebných. To jest prozření o čemsi, co se týká skrytějších podstat života a lidských povah.

Takové prozření znamenal beze sporu například *Spalovač mrtvol* (1967) – traumatický, zle groteskní „sen“ o kuklení vraždícího zla z larvy na první pohled neškodného měščíčka, který si libuje v rodinné selance, bezúhonnosti, solidnosti apod. a také okázalé blahosklonnosti a vzletnosti. Panoptikální umělost fiktivního světa navozovaly a stvrzovaly v této próze již samotné její prostory (krematorium, pouťové panoptikum, bílé kachličkovaná koupelna), figurkovitost postav redukovaných na jeden, dva či tři vnějšíkové atributy; dále znovuobjevování omezeného počtu figur (na způsob orlojového mechanismu) a opakování (vracením se) řady promluv a motivů. Přitom tato umělost, příznačná pro žánr podobenství, tu zcela kongeniálně korespondovala s podobou ústřední postavy – s podobou lidského homunkula (čehosi velmi nepůvodního), kterého autor stvořil zejména z frázovitých verbálních projevů, tedy z přejatých a takřka mechanicky omílaných prefabrikátů: slov, vět a spolu i myšlenek a „pravd“, mezi něž začne pronikat a zabydlovat se hrůzně pokrytecký propagandistický jazyk rasistické a světovládu uzurpující ideologie. Dílo tedy praví: demagogickou frází maskující akt mocenské zvůle stráví a skutkem učiní ten, jehož mysl nehledá, nepře se, nepochybuje, netáže se apod., ale pouze přijímá, co jí (na úrovni potravy) kdo předhodí, nebo co odněkud vyčte – lhotejnost, zda z knihy o Tibetu, nebo z černé kroniky denního tisku.

Fuksova tvorba let sedmdesátých, kdy bychom marně hledali dílo srovnatelné s významuplnou, variační, přitom však soustředěnou kompozicí *Spalovače*, se vyznačuje nápadnou žánrovou rozmanitostí. Ta svědčí zpravidla o dvojitě: buď o hledačském úsilí, nebo o bezradnosti. Prózy zmíněného období připomeňme alespoň výčet: alegorická sci-fi *Oslovení z tmy* (1972) na téma židovské a faustovské, současně na téma „pokoušení na hoře“ apod.; „malá humoreska“ *Nebožtíci na bále* (1972), stavějící na fraškovitých záměnách v kulise staré Prahy roku 1914; pokus o realistickou venkovskou prózu z období poválečné socializace, ozvláštňenou naivním a magií

přístupným nazíráním negramotného chlapce – *Pasáček z doliny* (1977); biografický obrázek mládí národního hrdiny *Křišťálový pantoflíček* (1978). Dodejme jen, že ten, kdo bude tuto etapu autorovy tvůrčí dráhy kriticky zkoumat, bude nucen hledat odpovědi na řadu otázek obsahujících rovněž aspekt mravní. Kupříkladu: Jak se kompromisy a adaptace na podmínky určované politikou mocí mohou projevit přímo v samotném tvaru díla? K čemu může dojít, pokouší-li se autor na základě vnější poptávky přeorientovat od složité a modelové výstavby literárního obrazu k „realističtější“ a sdělnější formě zobrazování?

V našem krátkém příspěvku k tématu umění a moc chceme připomenout Fuksův nejhlubší normalizační pád, prózu, jejíž podbízivá vstřícnost absurdní normě tzv. socialistického realismu přivodila takovou uměleckou degradaci, že se vnučuje otázka, zda nešlo o mystifikaci – o vyhození v tématu i slohu, za nímž se kryje autorův výsměch normalizující moci a fantomům marxistických dogmat. Máme tu na mysli *Návrat z žitného pole* (1974), pokus o renesanci budovatelského románu s rozervaneckým mladistvým hrdinou (přecitlivělým osamělcem), jenž se rozhodne – vystrašen chmurnými předpověďmi komunistických zítřků – emigrovat. Nakonec však nalezne vstřícný vztah ke svým vrstevníkům, kteří se aktivně zúčastní socialistické přeměny. Osloví ho mocně také rodný kraj, rodná ves, rodná hrouda. V neposlední řadě zapůsobí také slušivá blůzička místní učitelky, neúnavné aktivistky, která projeví laskavé pochopení dokonce i vůči mladíkovým emigrantským náladám a dokáže mu je s pozoruhodnou mírností a trpělivostí vymluvit:

„Snad je vždycky dobře rozlišovat, a když jde o člověka, pak obzvlášť. Jsou lidé, kteří emigrují, protože jim znárodnili majetek, mají tu nějaký škraloup nebo to tu prostě nenávidí. Ti se s tímhle tady u nás sotva smíří. Ale vy zřejmě myslíte právě na ty mladé, jako jste vy či já. Ti mají doopravdy různé trýzně, zmatky, nejistoty... třeba tak z podstaty povahy a mládí... ti třeba mohu být i plni nedůvěry, skepse, snad i strachu, jak říkáte, a ti mohou odcházet, protože si malují čerta na zeď. Třeba i proto, že nechápu dobu, anebo... možná i tak trochu... z romantismu. Věří, že se jim v cizině povede líp, a lákají je třeba i nedozírné dálky. Já vím...“¹

„Emigrace. Někdo tam může být měsíc, rok, dva, může si tam za tu dobu i tak trochu zvyknout a mít tam i úspěch. Novinář, obchodník, překladatel. Herec, sportovec, básník. Malíř, dirigent, vědec. Ale vila a auto není všechno a víte, za jistých okolností ani ten úspěch. Jsou ještě jiné věci na tom božím světě a toho bych se bála. Jednou, pohlédla na snítku ve váze, kterou měla na stole, jednou přijde čas, kdy každý pozná, že ač je tam třeba už dvacet let, dávno je tam ženat, má tam rodinu, přátele, známé... že si tam přece jen nikdy skutečně nezvykl. Že si to jen namlouval. Že tam kořeny nezapustil, natrvalo nezakotvil, že je tam v cizině... a začne se mu stýskat. Stýskat a bude chtít zpět.“²

„Ať je tam někdo třeba sebedéle a má se sebelíp, přece jenom jednou pozná, že ta emigrace byl omyl. Že je tam odpoután, odloučen, vytržen a vykořeněn. Že tam nemá to, co je snad v životě nejcennější: domov. Snad, řekla a rozhlédla se kolem sebe, tou svou chudou jizbou, snad každý má nějaký vztah k minulosti, byl to třeba neví, k minulosti, budoucnosti vlastního domova, národa, země, je prostě tady s tím spjat, myslím si svou hlavou prostou... a to je na tomhle to nejhorší. Já myslím, že proti jeho návratu nikdo nic mít nebude, že ho tu nikdo nebude sužovat, že zas najde domov, přátele, zázemí... Ale to víte,

¹ Fuks, L.: *Návrat z žitného pole*. Praha 1974, s. 257

² Tamtéž, s. 258

když je to nepřítel... proti těm se holt, tak jak se mi zdá, pojišťuje každý, to asi dělají ve všech zemích stejně.“³

Na výmluvných citacích pouze zdůrazněme, že autor vkládá citované věty – jako by parodické, leč v neparodickém kontextu – do úst postavě svého výtvaru v první polovině sedmdesátých let, v období druhé emigrační vlny české inteligence, masakrované kádrově v masovém měřítku.

Četbu *Návratu z žitného pole* činí odpudivou v první řadě podbízivá „evokace“ standardních žánrových typů padesátých let s námětem vlastenecko – budovatelským a s námětem přerodu intelektuála – váhavce. Také však čirá nuda, kterou vydechují celé pasáže reprodukcující banalizované vysokoškolské lekce z oboru filozofie, dále stránky líčící průběh prvního máje a toulky senzitivního mladíka a nositele dilematu krajinou právě tak jako jeho rozmanitá setkání s rodáky různorodého politického smýšlení. Vypravěč – hrdinův důvěrník – činí čtenáře rovněž svědkem celého průběhu politické schůze, kde se namísto obnažení konfliktů provázejících kolektivizaci demonstruje zcela pohodové řešení. Nechybí ani zevrubná prohlídka příkladné stavby mládeže, ozvláštněná pohledem nezavěšeného, toho, kdo zatím stál stranou, a proto se mu vše jeví tak nějak nové a vzrušující:

„Opodál stála na dalším velkém a širokém autě, tentokrát však šedém, budka, tahle byla zasklená a z ní trčelo rameno se svislým lanem a s hákem na konci. Jako obrovský rybářský prut, pomyslí si, když na to hleděl, jak prut na nějakou velrybu, a Zdeněk poznamenal: Právě na takovémhle staveništi poznáš, co je to stroj. Nebýt strojů, šlo by všechno mnohem hůř. Hůř, dráž, pomaleji...“⁴

Jen chaboučká ztvárněnost Fuksova normalizačního dílka (prvoplánovost sdělení, verbální hlušina, naivita reflexe, schematicnost figur aj.) se projevila rovněž jazykovou neobratností, místy až neohrabaností. Ta pak triumfuje zvláště tam, kde autor usiloval o bezprostřednost v slovním projevení venkovských postav (nebo si na ni škodolibě hrál?).

Autora *Spalovače mrtvol, Pana Theodora Mundstocka, Variace pro temnou strunu, Případu kriminálního rady* takřka nepoznáváme. Přesto zůstává v textu *Návratu z žitného pole* uchován – a to v podobě pokleslého epigona sama sebe. Setkáme se s příznačnou postavou bizarního podivína (Řek Nikolaides hovořící o mrtvé ženě jako o živé), objevuje se prvek pohádkové – magický: třikrát se hrdina dovídá o znovuobjevení místního vodníka, až se mu posléze do vodnické podoby modifikuje zjev dědy – houbaře. Jak tomu bývá u Fukse zvykem, věnuje se pozornost vybavení interiérů (zde zcela automaticky) a komunikuje se (pomyslně) s předměty, zvláště s obrazy. Ze všeho nejvíc je pak výchovně – budovatelský román sedmdesátých let bohatě instrumentován. Vládne v něm princip opakování s variacemi, a to v rámci segmentů různého rozsahu (odstavec, monologická promluva – vyslovená i nevyslovená, kapitola) i v rámci kompozice celku. Důmyslným využitím principu opakování Fuks původně uzavíral svět svých próz jakoby do sebe, zvýznamňoval některé motivy až k hodnotě symbolu, sugeroval uzavřenost (stísněnost) životních prostorů, monotonnost existence, omezenost lidských horizontů – poznávacích i komunikačních (srov. *Myši Natalie Mooshabrové*). V případě pokusu o „realistickou“ reminiscenci na časy socialistických přestaveb a staveb však působí opakování s variacemi a obměnami jako paradoxní manýra, která zvyšuje už tak značnou míru obsahové a estetické prázdnoty (či snad redundance), danou dějem – nedějem, dramatem – nedramatem, problémem – ne-problémem, obrazem – neobrazem, tvarem – patvarem...

3 Tamtéž, s. 259

4 Tamtéž, s. 240

Na tomto místě si nemůžeme nepovšimnout toho, že Drahomíra Vlašínová ve svém veskrze uznaném pojednání o *Návratu z žitného pole*⁵ hodnotí autorovu práci s návratnými motivy jako velmi rafinovanou, což si vysvětlujeme mimo jiné i určitou setrvačností ve vnímání Fuksovy tvorby a také zmateností, kterou může vyvolat samotný fakt výskytu toho kterého formálního postupu. Zmíněnou rafinovanost demonstruje Vlašínová na několikerém uplatnění motivu cesty, jenž lze chápat vzhledem k tematizaci emigračního dilematu za motiv klíčový: souvisí s hrdinovým pocitem ocítat se „uprostřed načatých cest“ i s vizí úniku do velkého světa barvitých a vzrušujících možností, s vizí záchrany „v představách vlaků, lodí a letadel – nádraží, přístavů a letišť – palem, cypřišů a moří – metropolí, mrakodrapů a neónů“. (S obměnami tohoto výčtu, odpovídajícímu mentalitě dítěte základní školy, se čtenář setká několikrát.) Vstřícná interpretka, odkrývající umělecké a etické hodnoty Fuksova dílka, uvádí i další podoby sledovaného motivu. Předně podobu konkretizovanou instrukcí přítele (ten se v předstihu uklidí do Švýcarska), v níž se hovoří o lesní „skoro rovné cestě“ mezi samými „krásnými, urostlými stromy“; tedy podobu, v níž lze podle mínění Drahomíry Vlašínové shledat symbolický kontrast k „špinavé zradě“. Motiv cesty Fuks zpřítomnil rovněž ve formě uměleckého předmětu. Malba znázorňující alej, která lemje blátivou cestu plnou kaluží a výmolů, po níž se ubírají tři zbědované postavy, koník a vůz s potrhanou plachtou, se stane několikrát předmětem zájmu ústřední postavy a podmiňuje její reflexi o utečeneckém údělu, aby se nakonec bezútešná vidina bezdomovců vytratila na skutečné cestě – cestě k domovu. Kromě této zjevné – ideově infantilní – symbolické dekorace zhodnocuje Vlašínová nenáležítě také sám fakt, že hrdina bloumá, kráčí, pohybuje se apod. po cestách, kde k němu promlouvá rodný kraj (jde tu namnoze o nudné, neboť lyrické intenzity zcela prosté, místopisné vycházky), právě tak jako závěrečný „hymnus“ – pouhou verbální simulací čehosi na způsob poezie domova: „Jsou různé cesty žitím, pomyslí si, jak tak kráčet dál a dál do lánů zrajícího obilí, jsou cesty roklemi, rovné cesty lesní, vroubené krásnými stromy, cesty podle potoků a řek; cesty lučinami, pasekami, lipami, jako je tady ta naše... a všechny někde začínají, něke končí... kde však začala ta má a kde končí, už vím.“⁶ I kdybychom shledali určitou kompoziční zručnost v důslednosti, s jakou autor s motivem cesty v *Návratu z žitného pole* nakládá, či v diferenciaci jeho podob a významů („reálný fakt“ – obraz – symbol) a přehledli významovou jednoduchost, až naivitu jeho variant, nemůžeme nevidět jeho kontext: to, že tvoří součást tendenční – protiemigrační a prosocialistické – agitky, přioděné z valné části do rábdy subjektivně reflektované problémovosti.

Mnoho míst v *Návratu z žitného pole* oplývá takovou mírou svazáckého naivismu a tak průhledně aplikuje receptury padesátých let, že se už zmíněná myšlenka o záměrné parodičnosti či hravě-perverzní mystifikaci vskutku nabízí. Přestože připouštíme i tuto hypotézu, chceme tu poukázat k jinému možnému řešení autorova uměleckého selhání – k fenoménu strachu, dosti významnému pro kontext Fuksova života i díla, právě tak jako pro politické a společenské ovzduší doby, kterou tu máme na mysli. Byla-li v osobnosti Ladislava Fukse obsažena byt' jen část toho, co tvoří vnitřní svět mladistvého hrdiny a vypravěče *Variace pro temnou strunu*, pak mu prožitek strachu musel být blízký od raných let dospívání. Co však má pro českou literaturu zcela mimořádný význam, je skutečnost, že vytvořil jeden z nejoriginálnějších beletristických obrazů existenciální kategorie strachu, ohrožení, úzkosti, aniž by problém intelektualizoval. Jak napsal Antonín Jelínek: „Fuksova imaginace je silně expresivní. Ztráta světa není v jeho prózách vyjádřena racionální explikací, stylizovaným filozofováním, ať pomocí vnitřního monologu,

⁵ Vlašínová, D.: Cesta Ladislava Fukse k dnešku. Česká literatura 1979, s. 312.

⁶ Fuks, L.: Návrat z žitného pole. Cit. dílo s. 287.

autorských vsuvek... je obsahem expresivního obrazu nesouladu mezi událostí a jejím subjektivním zrcadlením. Množství reálií, přísného místopisu, podrobné charakteristiky interiérů apod. jenom umocňuje účín konečné konfrontace.⁷ Zdůrazněme: účín nesouladu mezi událostí a jejím subjektivním zrcadlením.

Na analýzu složité výstavby *Pana Theodora Mundstocka* není zde místo. Připomeňme si pouze, jak autor stav duše a myslí jedince zcela přemoženého strachem – strachem z předvolání k nástupu do koncentračního tábora – dává čtenáři pocítit na každé stránce první části svého románu. Jak jsou strach, ohrožení a úzkost přítomny v každém gestu, v rozrzhitém jednání, ve způsobu pohybu známými ulicemi, v chaotickém vnímání reality, v zmatené reflexi i sebereflexi, ve fyziologických reakcích, ve ztrátě vědomí, v halucinacích... Ze strachu se rodí také Mundstockův společník – stín Mon – v podobě přeludné absurdní postavy, která dokládá schizofrenní rozdvoujení ohrožené bytosti, ztrácející povědomí o reálných konturách a souvislostech. Perspektiva literárního obrazu vychází tedy důsledně z úzkostného vědomí i nevědomí postavy a tam, kdesi v hlubinách, se rodí i paprsek podivné předtuchy, „že cesta naděje a spásy pro něho i pro všechny je skryta v jeho vlastním nitru.“⁸ Pan Mundstock objeví naději a spásu v podobě rozpomínky na své rozumné, metodické „Já“ a strach začne přemáhat tím, že se na to, co má přijít, začne systematicky připravovat. Přestože druhá část jeho „příběhu“ ho zastihuje jako bytost aktivní a soustředěnější, subjektivní perspektiva se neruší, nepřestává znejasňovat souvislosti, a svět není méně přízračný: Mundstock pozoruje a účastní se namnoze situací, které mají svůj původ v jeho představivosti (odjezd do koncentračního tábora, každodennost ubikací, práce v lomu), situací, které vyvrcholí autosugescí vlastní popravky – zastřelením a plynem. „Poslední záblesk vědomí kmitne panu Mundstockovi hlavou a pan Mundstock se kácí podruhé k zemi, tentokrát naposled. Udeří se o zeď, cítí vápenný pach omítky, prach. Ale už leží na zemi a u úst... U úst mu pohrává šťastný úsměv, úsměv člověka, který má za sebou svůj pozemský život, dospěl k poslednímu cíli. poslední skutečnost, pro kterou se jezdí do koncentráku, je dokonána. Nejhroznější úděl, který mu osud předurčil, je naplněn. Smrt mu zjevila svou prostotu...“⁹

Nezávisle na filozofech existencialismu dospěl Ladislav Fuks k té formě překonání úzkosti, bezmoci, ohrožení apod., jež spočívá v sebeprojektování (byť za výlučných podmínek a formou sebeabsurdnější) a posloužení druhému. Nahodilá smrt pod koly vojenského auta, která znemožní panu Mundstockovi nácvik uplatnit a stvrdí bezvýhodnost jeho údělu, nezmění už nic na jeho osobním vítězství – na vítězství, jež spočívá v zlhostejnění vůči katům a smrti, která mu „zjevila svou prostotu“. Objevné umělecké ztvárnění některého z oslabujících a znicotňujících (protože hluboce ponižujících) prožitků existence může mít zajisté katarzní význam i pro samotného tvůrce. Jeho lidskou situaci však trvale neřeší.

Ve 12. čísle Literárních novin z roku 1995 zavzpomínal na Ladislava Fukse živě, pravdivě, s láskou i trpkostí jeho důvěrný přítel Jan Halas, který se s ním rozešel poté, co se vášnivě střetl s estébáckými návštěvníky spisovatelova pozoruhodného příbytku a jak uvádí, po jednom z nich plivnul. Halasova reminiscence mimo jiné zmiňuje i jistou humornou příhodu z roku 1963, kdy Fuks za přispění doma pálené kořalky „fuksovky“ vyrobil pro mladého přítele referát k 18. výročí osvobození: „Jak fuksovka v láhvi ubývala a řádky přibývaly, chechtali jsme se čím dál víc. Vznikla třístránková stupidita, absolutní špička v daném žánru, o které nikdo soudný nemohl pochybovat, zda je míněna vážně. Vůně kořalky, která se linula z každé řádky, byla však

7 Jelínek, A.: Variace pro temnou strunu, Literární noviny 1966, č. 50.

8 Fuks, L.: Pan Theodor Mundstock, Praha 1985, s. 57.

9 Fuks, L.: Pan Theodor Mundstock, Praha 1985, s. 57.

rafinovaně přehlušena těžkým odérem rozkvétajících šeříků. Celá škola řvala smíchy, jen paní učitelka, která byla v ředitelně u vysílacího aparátu se mnou, doslova zatlačovala slzy dojetí. Její prostá duše, pevně zasazená do rámce jediného vědeckého světového názoru, jednoduše nepochopila nic.“¹⁰

Opět nás napadá, zda *Návrat z žitného pole* nevznikl jako úlitba mocným v podobě šaškovské taškařice, spáchané při hojné konzumaci „fuksovky“. Opět však musíme dodat – sotva. Za prvé: sám Halas, jenž byl tehdy autorovi, ustupujícím krok za krokem ideologickým i osobním nátlakům, nablízku, nedává k takovému řešení žádný podnět (až *Křišťálový pantoflíček* prohlašuje za teigovské „hyperdada“); za druhé: máme za to, že ten, kdo se bojí a kdo je tak, jako byl Ladislav Fuks, závislý na udržení kontaktů s oficiální literární scénou, parodie a mystifikace nepíše, protože by se jimi vystavil odhalení.¹¹ A tak na samotném závěru tohoto neveselého příspěvku můžeme nabídnout jenom představu, představu toho, jak se od autora *Pana Theodora Mundstocka* odpojil v době strachu a schizofrenních životních situací jeho stín – nějaký jeho osobní Mon, jenž mu našeptal budovatelský a vlastenecký spisek, aby ho uchránil před umlčením a zmizením z viditelného prostoru literárního dění.

¹⁰ Halas, J.: Ladislav Fuks (1923–1994). Literární noviny 1995, č. 12.

¹¹ Pokud vím, žádného z oficiálních kritiků neblahého času devalvace hodnot nenapadlo pochybovat o tom, že je román vyhovující ideologické normě myšlen Fuksem zcela vážně. Přes jisté kritické výhrady se mu dostalo pochvaly i z pera jedné z veličin marxistické kritiky – V. Dostála: „Zasazen do celku dnešní české prózy a do vývojové logiky Fuksova díla, představuje *Návrat z žitného pole* pozoruhodný útvar, v němž se – naštěstí či neštěstí? – formální mistrovství se společensky pozitivním záměrem a životní látkou vůbec nepře, ale to druhé a podstatnější přesto zakresluje do mapy autorova těkání (...) významnou metu a pro obrodné směřování dnešní české prózy vymáhá kousek uznání. Prózy tak propracované a zvládnuté se nerodí každý rok. Doufejme proto, že zisky tohoto díla rozmnoží zanedlouho sám autor a nedostatky povzbudí zdravou konkurenci.“ *Mládě v krajkových motivů*, *Tvorba* 1975, č. 1.