

Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru

Aleš Haman

Kniha Ladislava Fukse Pan Theodor Mundstock patří k nejúspěšnějším prózám posledních let. Kritiky o ní nešetřily chválou a svorně ji označily za významný tvůrčí čin. Shoda stanovisek však nesahala dále než po toto obecné konstatování. Smysl díla hledal každý z recenzentů někde jinde. V podstatě lze jejich názory shrnout do dvou stanovisek.

První z nich vychází z tragického pojetí ústřední postavy a vidí v díle výraz sympatie s úsilím člověka o transformaci skutečnosti, byť bylo toto úsilí nicotné a marné. Kritik v Hostu do domu, jenž toto stanovisko zformuloval nejvýrazněji, nejprve soudí Mundstockův iluzionismus („K znehodnocené objektivitě přibývá znehodnocený subjekt“) a pak dospívá k závěru, že pan Mundstock se „přizpůsobil tomu, co na něj bylo sesláno, aby to překonal. Umírá jako tragický hrdina . . . fantazie sama o sobě je útěk a svět daný není ještě svět lidský. Pan Mundstock zvítězil, protože nestrval na tom, co je dáno a předurčeno . . . Vyrazený a ubitý člověk Mundstock našel odvahu zbavit skutečnost smýšlenek.“ S tímto pojetím koresponduje do jisté míry i názor kritika v Plameni: „Čím pak naplnil pan Mundstock důstojně smysl svého života? – Vynalezl svůj postup, svoji metodu, svoji cestu nocí a po ní neústupně šel; ve svém postupu pan Mundstock udělal, co mohl.“ Liší se ovšem v názoru na vyústění příběhu; smrt Mundstockovu považuje za prvek technický: „Smrt pana Mundstocka je z rodu smrtí pádem s koně nebo nachlazením, když nám hrdina prošel peklem problémů životních a tak splnil, co umělec od něho chtěl . . . Náhodná smrt je jenom tečkou za naplněným smyslem lidského života v určitých podmínkách.“

Proti těmto názorům na Mundstocka jako tragického protagonistu lze postavit pojetí kritiků v Literárních novinách a v Kulturní tvorbě, kteří vyzdvihli spíše groteskní než tragické prvky ústřední postavy: „Mundstock, těšitel nešťastných, slaboch utlačený tvrdým světem, neschopný čelit mu reálně a prakticky, je směšná a ubohá figurka.“ Tím se ovšem mění výklad smyslu celého díla. Například kritik

v Kulturní tvorbě se domnívá, že „závěrem, v němž dal Fuks svému Mundstockovi umřít smrtí Jiřího Ortena, zahynout pod koly německého automobilu, demaskoval autor i onu protiiluzivní iluzi svého hrdiny. Mundstock zahyne vlastně na přesné dodržování své propočítané metody.“ Obdobně i recenzent v Literárních novinách vidí v Mundstockovi postavu, kterou Fuks „soudí“, ale neodsuzuje, „postavu“, jež nevychovává svým kladnohrdinstvím ani bojovností, ale groteskností svého tragického osudu.

Jak vysvítá z citátu, vedou oba přístupy k rozdílným interpretacím. Jedno hledisko chápe Mundstocka jako apotheózu tragické velikosti člověka, druhá naopak ho vykládá v podstatě jako případ groteskní degradace člověka „dokopaného až za ... nejzazší, nelidskou mez“. Různost obou hledisek se zakládá na různém výkladu základního momentu tematického (životní metoda pana Mundstocka) a fabulačního (jeho náhodná tragická smrt).

To jsou skutečně dva nejvýraznější prvky celého příběhu. Ale kromě nich je vybudován ještě z celé řady dalších prvků a jejich strukturních vztahů (jazykových, motivických, fabulačních, tematických a emocionálních), které dotvářejí celkový smysl tvaru. Právě z těchto strukturně funkčních vztahů chceme vyjít, abychom se pokusili zjistit, jaká je vlastně skutečnost díla.

Východiskem nám bude základní materiál, jazyk díla. I zběžný pohled na jazyk Fuksovy knížky nám odhalí některé vztahy, které vytvářejí její strukturu. Například intonační výstavba je charakterizována především dvěma vlastnostmi: častou frekvencí rozplývané závěrečné kadence promluvových celků (vyznačované často i interpunkčně) a časté použití emocionálně aktualizovaných kadencí zvolacích a tázacích. Konečně třetí výraznou vlastností je přechod k zvukovému uspořádání, naznačujícímu stavbu volného verše. Tyto tři rysy můžeme považovat za stylově příznačné pro intonaci Fuksovy prózy.

Rozplývané závěry promluvových celků mají několikerou funkci. Jednak vyznačují přeryvy mezi jednotlivými promlu-

vami, jednak označují kratší časové předěly ve fiktivním dění a konečně, a to především, dávají textu vyznívat do ztracena, v neurčitou náповeď. Celkový účinek směřuje k vyvolání dojmu fragmentárnosti, úryvkovitosti a náznakovosti.

Lomený charakter intonační linie podporují také aktualizací kadence tázacích a zvolacích vět, a také grafické členění připomínající volný verš se jeví při bližším pohledu jako zvýraznění „nepravých“ intonačních předělů (v němž však lze jen stěží shledávat vnitřní rytmickou či melodickou strukturu volného verše), a tedy rozpojující plynulost textu. Ostatně i kdybychom připustili možnost vzniku veršové struktury na daných místech, ani tehdy by to nebylo v rozporu s fragmentarizací textu, protože teorie verše¹ mluví při výkladu o volném verši o „trhání významové sounáležitosti veršů“ a o rytmické rozkolísanosti, vyvolávající pocit nejistoty o závazném metrickém impulsu, pocit zklamaného očekávání.

K fragmentarizaci intonační linie a k její nepravidelnosti přispívá také syntaktické členění, v němž se střídají složité hypotaktické celky o různé délce promluvových úseků s krátkými jednoduchými větami, nezřídka graficky vyzdvíženými jako samostatné jednotky (odstavce).

To všechno působí k tomu, že už intonační linie navozuje pocit fragmentárnosti, nesouvislosti, nebo přesněji *jakési skryté souvislosti, jakéhosi neznámého rytmu, jenž se vyjevuje jen v útržkovitých fragmentech*, a že vytváří nepravidelný obrazec rozmanitých kadencí a tempa.

Syntaktická výstavba však nepůsobí jen na linii intonační, ale sama je nositelkou poetického, tj. existenciálně reprezentativního smyslu. Příznačným rysem Fuksovy syntaxe totiž je, že jejich přísně logických schémat je využíváno nikoliv k objasnění, ale k zatemnění výpovědi.

„Když přišel z nákupu, byla téměř tma, a tak hned v před-sínce rozsvítil. Objevil se jeho stín, a než se odvážil pohlédnout zpět na dveře, stín se vrhl na dopisní schránku a pak

¹ Srvn. Hrabák: Úvod do teorie verše.

do pokoje. Jeho stín stiskl knoflík lampy, roztrhl obálku a přehlédl první a poslední řádku. Klesl do křesla u psacího stolu a jeho oči ustrnuly na Kolumbově plachetnici na bleďém stínidle lampy.“

Ukazuje se tu, jak autor využívá těžké syntaktické formule (koordinace vět s predikátem ve třetí osobě jednotného čísla, vytvářející *zdání* totožnosti podmětu) k znejasnění výpočtu tím, že prostě střídá, aniž by to nějak naznačil, podmět predikace: jednou je to fyzická podoba pana Mundstocka, podruhé je to jeho stín.

Jindy zase je využito disproporce mezi syntaktickou formulí a věcně logickou významovou souvislostí, kterou implikuje. Tak vzniká neustálá oscilace mezi světem představ a věcným světem obklopujícím protagonistu, vyvolaná syntaktickou vazbou těchto dvou sfér, která je prostě přiřazuje vedle sebe.

S tím souvisí i časté používání jednočlenných vět a apoiopezi *uvolňující syntaktickou, a tím i výrokovou souvislost*. Tento postup je příznačný zejména pro první polovinu Fuksovy knihy.

Po stránce lexikální se dílo vyznačuje dvěma hlavními vlastnostmi: je to za prvé celkový spisovný ráz lexika, se sklonem ke knižnosti („Nastává míjení podivuhodných věcí...“), tvořící vlastní fond, na jehož pozadí se odrážejí jednotlivé stylisticky diferenciované prvky. Z nich je především třeba uvést – a to je druhý příznačný rys lexikální výstavby Fuksovy knihy – použití hebrejských výrazů, vytvářejících na spisovném pozadí zvláštní vrstvu, působící na neodborníka zvukovou a vizuální zvláštností svého tvaru, nikoliv jeho lexikálně sémantickou funkcí. Protějškem k tomuto exkluzivnímu jazykovému prostředku je na druhé straně hovorový ráz slovních projevů některých postav (Šternovi), vytvářející specifické ovzduší banálních každodenních životních kontaktů. Kontrast těchto dvou rovin budí dojem kontrapunktického uspořádání.

Důležitou složkou lexikální výstavby je také ironická záměna významů: „A babička *zaplesala*: Tak se na to,

pane Mundstock, příliš nedívají, to vědí, dneska.“ Tato problematika však už přesahuje rámec roviny jazykové a bude o ní řeč při charakteristice emocionální výstavby Fuksovy prózy.

Souhrnně můžeme o jazyce Fuksova díla říci, že vytváří ovzduší fragmentarizovaného kontextu s lomenou intonační linií, uvolněnou nebo posunutou syntaktickou stavbou a se stylisticky kontrapunktickou lexikou.

Přejdeme nyní k rovině motivické. Jedním z charakteristických rysů Fuksovy knížky je výrazné uplatnění určitých motivů jako nositelů estetické informace, která prostupuje celým dílem. Základním motivem, tvořícím osu díla, je motiv Kolumbovy plachetnice na otáčivém stínidle lampy. Na něm se nejvýrazněji ukazuje způsob autorovy práce s motivem a jeho funkční začlenění do struktury díla. Motiv, vystupující v nepravidelných intervalech do popředí, nabývá s každým novým použitím výraznější podoby, mění se z popisného detailu v šifru, jejíž rozluštění je skryto v kontextu díla. Po uvedení do díla na samém začátku se záhy objevuje např. v souvislosti s úvahou pana Mundstocka o východisku z hrůzy života: „Lampa, co na ní pluje loď po moři bez začátku a konce, protože se točí dokola, mohu do ní skočit a odplout v stínidle lampy?“

Ve druhé polovině knížky vystupuje tento motiv stále více do popředí ve své dvojznačnosti. Kolumbova plachetnice se objevuje v momentu, kdy pan Mundstock nacvičuje transport do koncentráku, prolíná scénou, kdy prožívá ve svých představách první noc na žalární pryčně, i scénou, kdy ho probouzejí ze smrtelných mrákot gestapáci: „Tu první vtrhne zpět do pokojíku a třískne do lampy, z jejíhož stínidla pluje plachetnice z doby Kolumba, lampa se převrhne a zhasne.“ Frekvence tohoto motivu prudce stoupá v závěrečné fázi, poté, když pan Mundstock obdržel předvolání k transportu: „Na stínidle lampy pluje Kolumbova plachetnice stále blíž svému cíli. – Je pozdě k ránu. Na stole svítí lampa, na jejímž stínidle pluje Kolumbova plachetnice... Je pozdě k ránu. Na stole svítí lampa, na

jejímž stínidle klidně pluje loď stále blíž a blíž svému cíli.“ Estetická funkce tohoto motivu, jeho dvojznačnost (na jedné straně věcný detail, na druhé straně šifra poznávacích možností a představivosti člověka), naznačuje celkový princip motivické výstavby díla.

Druhým základním motivem, který prostupuje celou skladbou, je motiv dlažby a prachu. I tady dochází ke kontaminaci přímého významu věcného a významu přeneseného, podobenství člověka a života, připomínajícího biblický výrok „prach jsi a v prach se obrátíš“. Prach a smetl jako motivické prvky vystupují do popředí zejména ve scéně uzavírající předchozí tápání páne Mundstockovo, ve scéně úklidu Mečířské ulice, při němž protagonista objeví metodu, jak vměstnat na svou kárku všechno smetl a špínu ulice, aniž by jím byl zavalen a udolán. Tady nalézáme také klíč k dešifraci alegorického smyslu tohoto motivu: „Vzpomínal, že když ještě chodil o vysokých svátcích do Staronové synagógy, aby slyšel kázat starce, slychával z jeho úst příběh o prachu a hvězdě... Rozmnožit chci tvé sémě tak jako hvězdy na nebi a jako písek na břehu moře. A rabbi Jehuda bar Elai to prý vysvětloval: Tento národ je srovnáván s prachem a je srovnáván s hvězdami. Klesá-li, pak klesá až do prachu, zvedá-li se, pak se pozdvihuje k hvězdám...“ A v závěrečné scéně, kdy mrtvý pan Mundstock už leží bezmocně na dlažbě a v prachu se tento motiv objevuje znovu: „Žlutá židovská hvězda, kterou má na tmavomodrém kabátě, je celá od prachu zaprášená, ale kupodivu, není na ní ani stopy krve.“

Podstatný tu není jen sám alegorický význam motivů, ale neustálé balancování mezi přímým a přeneseným významem, jež komplikuje vztahy motivů v kontextu, a tak neustále vyvolává pochybnost o skutečném smyslu výpovědi.

Autor sám tento postup charakterizoval: „Detaily mají funkci jak samy o sobě, tak ve vzájemném zřetězování; do- stávají tak podtext a kniha druhý a snad i třetí plán... Metoda, v níž má každý detail několikerou existenci, rezo-

nanční metoda. Detail v celku díla různě a několikrát rezonuje, a tak se umocňuje.“

Tato rezonance spočívá v podstatě v tom, že určitý motiv je v kontextu osvětlen vždy z určitého hlediska – jednou z hlediska jeho věcné platnosti, podruhé z hlediska jeho přeneseného významu, aniž by byl předěl mezi těmito hledisky zřetelně vyznačen. Tak se stává, že ve věcném významu je vždy přítomen přenesený a naopak. Ani předchozí, ani přítomný, ale teprve většinou následný kontext nám pomáhá blíže určit povahu významu, upozorňuje nás na jeho nejednoznačnost, když už jsme ho přešli a teprve zpětně si vybavujeme jeho souvislost. Odtud rezonance motivů, která je vlastně jejich zpětnou aktualizací. Vzniká tak jakýsi imaginární řetězec, jehož následující články jako by uvolňovaly články předchozí z jejich věcné souvislosti – řetězec, který se sám rozpojuje. Otázku smyslu tohoto uspořádání zatím ponecháme – obdobně jako při výkladu o jazykové výstavbě – otevřenou. Pokusíme se ji upřesnit v další strukturní rovině díla, totiž ve výstavbě fabulační.

Jakým způsobem staví Fuks fiktivní svět svého příběhu? Je to vůbec příběh, který má souvislou fabuli? Nebo je to skupenství epizod, v němž se prolínají různé časové a prostorové roviny, skupenství, připomínající spíše lyrickou prezentaci dojmů než epickou produkci událostí či dramatickou projekci činů?

Příznačnou ukázkou je 2. kapitola, přinášející scénu setkání pana Mundstocka s hospodyní jakéhosi známého, která se k němu připojí na ulici a prochází s ním parkem. Scéna je zobrazena z hlediska protagonisty, trpícího schizofrenickým rozštěpením osobnosti. A tak se v ní stýkají na téže úrovni představy i fakta vnějšího světa v závratné směsici, v níž člověk ztrácí orientaci. Osu scény tvoří úsilí pana Mundstocka identifikovat ženu, která se s ním dala do řeči. Avšak když se mu to konečně podaří, zjistíme, že celá scénka vlastně proběhla jako jeho mdlobný sen, z něhož se v závěru probouzí na chodníku uprostřed davu zvědavců. Časové i prostorové údaje jsou tu kontaminovány tak, že

vzniká – obdobně jako při vazbě motivů – spleť vzájemně se popírajících vztahů, uvádějících v pochybnost samu podstatu světa, v němž se pohybuje protagonista.

Tento moment je zdůrazněn i při výstavbě postav, především samotného pana Mundstocka a jeho stínového dvojníka Mona. I tady je účelem znejasnit, smazat pomocí imaginárních rozhovorů pana Mundstocka s Monem pevné kontury postavy, zrušit hranice mezi fiktivním zdáním a fiktivním jevem uvnitř příběhu.

Celý svět příběhu je vybudován na tomto vidění, ve kterém autor využil poznatků o schizofrenické psychopatii. Ostatní postavy zalidňují příběh jen dotud, pokud se promítají v zážitcích a ve vnitřním světě pana Mundstocka. Jsou tedy modelovány převážně z vnějších projevů, promluv a činů (zase mnohdy jen náznakových); jejich vnitřní svět zůstává protagonistovi skryt, může se o něm pouze dohadovat.

Centralizovanou výstavbu příběhu určuje způsob jeho fiktivní výstavby: převahu má nevlastní přímá řeč a řeč polopřímá, tedy prostředky, stírající hranice mezi objektivní vypravěčskou „zprávou“² a monologem. Teprve v druhé části příběhu se počíná prosazovat neosobní „zpráva“. Je přitom příznačné, že v této „zprávě“ autorský subjekt „vstupuje“ do vyprávění jednak v podobě poetických líčení (např. úvod závěrečné kapitoly líčící cestu pana Mundstocka ulicemi města – zde také přechází k volnému verši), jednak v podobě charakteristik či poznámek přesahujících rámec stylizace protagonisty: „Na mysl mu přijdou slova filosofa, která snad kdysi četl: jsmeli, není smrti, je-li smrt, nejsme.“ Jde tu o citát z filosofického díla, uvedený bez jakékoliv předběžné motivace jako součást vědomí protagonisty, jehož celkový charakter je však vzdálen takovému filosofickému myšlení.

Tyto prvky naznačují, jakkoli se to zdá paradoxní, že

² K označení prostředků fiktivní výstavby užíváme terminologie Doleželovy práce *Styl moderní české prózy* a K. Hamburgerové, *Die Logik der Dichtung*.

autorova schopnost tvorby fiktivních subjektů je tu oslabena. Porovnáme-li totiž sugestivní podání schizofrenických stavů protagonistových v první části knihy a jeho obraz po vnitřní proměně, kterou prošel po nalezení vlastní životní metody, objevíme, jak se tato postava stává náhle abstraktnější, obecnější.

Centralizovanou výstavbu příběhu naznačuje také formální charakter dialogů, které nejsou určeny k tomu, aby rozvíjely fabuli, ani – v podstatě – k tomu, aby individualizovaly jednotlivé postavy v určitých situacích, ale hlavně k tomu, aby vytvářely atmosféru příběhu, atmosféru nejistoty a mystifikace. Náznovým příkladem jsou zejména scény u Šternů. Navenek mají podobu besedy, konverzace, přecházející stále více v jakousi „anketu“, v níž roli informátora, odpovídajícího na dotazy, hraje pan Mundstock se svými vymyšlenými zprávami, jimiž dodává útěchy nejen svým přátelům, ale nakonec i sobě samému, protože fantazie mu pomáhá potlačit vlastní bolest a strach. Avšak smyslem těchto scén není zobrazení psychiky židovské rodiny, ani psychiky pana Mundstocka, ale problematizace pravdy, problematizace pojetí skutečnosti. To ostatně je zdůrazněno ve scéně vykládání karet, v níž pan Mundstock vykládá svým přátelům ne to, co je čeká, ale to, po čem skrytě touží, ne to, co tuší, ale to, co chtějí slyšet. Protože když to slyší z úst druhého, nabývá to pro ně věčné hodnoty a realita se stává zlým preludem. Tento prvek, zasahující už do roviny tematické, se objevuje v nezastřeně podobě i ve druhé části díla, ve scéně návštěvy pana Mundstocka u mrtvého přítele Moše Hause a jeho schovanky, žijící v preludním snu o prozatímnosti pozemského života a o skutečném životě ve snu.

Na těchto příkladech se ukazuje, že ani fabule nemá jednoznačný charakter. Že tu nejde o uzavřený příběh sám o sobě, ale o příběh-symbol, jehož smysl je skryt v dalším plánu. Tomu nasvědčuje i scéna u rabína, jejíž základ tvoří starobylé podobenství z talmudu. Nejednoznačnost příběhu se projevuje i v rozdílném uspořádání jednotlivých jeho

složek. Prvních osm kapitol má celkem obdobnou stavbu: končí závěrečnou pointou, uvádějící na pravou míru protagonistovy halucinace. Charakteristický je např. závěr sedmé kapitoly, v níž se líčí Mundstockova návštěva u rabína: jeho zážitek času, který strávil na návštěvě, je nakonec korigován jím samým: „Když vyšel před dům, podobný strážidelnému zámku . . ., zjistil, že vůbec neuteklo tolik času, jak se mu zdálo, když vstoupil do setmělé pracovny a zastavil se před psacím stolem. Mohl tam pobýt nanejvýš hodinu.“

Naproti tomu ve druhé části díla, od chvíle, kdy pan Mundstock objevil svou metodu, tyto pointující závěry jsou nahrazeny pointami jiného druhu, opačného významu. Například závěr osmnácté kapitoly, uzavírající scénu návštěvy gestapáků v Mundstockově bytě, vypadá takto: „paní Čížková, smrtelně bleďá, se naopak v duchu panu Mundstockovi obdivuje. Jak se drží, jak je pevný, jak je klidný a usměvavý, jako by u něho ani nebyla domovní prohlídka“. Zvláštní zabarvení, k němuž se ještě vrátíme, je dáno pointováním v opačném smyslu než v první polovině knihy — napětím mezi představou paní Čížkové a vlastním zdrojem vnitřních pocitů pana Mundstocka, o němž ona nemá tušení.

Rozdíl mezi první a druhou polovinou příběhu není však dán jenom tímto pointováním. Projevuje se i v odlišném uspořádání jednotlivých scén. V první části jsou řazeny spíše jako fragmentární úryvky, relativně samostatné (obdobně jako v druhé Fuksově knížce, *Mí černovlasí bratři*, která vznikala před příběhem o panu Mundstockovi), a proto také oddělené pointami. Druhá část naproti tomu je již spojena těsněji hlavně proto, že scény se vyznačují gradací, ústící v závěru – smrti pana Mundstocka, která tvoří pointu celého příběhu. Gradace tu tedy tvoří vnitřní pojítko odlišující druhou část knihy od první.

S tím souvisí i časová kompozice příběhu odehrávajícího se v rozmezí od podzimu 1941 do začátku léta 1942. (Historická lokalizace tu působí jen jako strukturální prvek, nemá smysl sama o sobě.) Příznačné je, že v první polovině pří-

běhu jsou scény soustředěny v podstatě kolem dvou fabulačních center krátkého časového rozpětí – návštěvy u Šternů a návštěvy u rabína, kdežto ve druhé části tvoří plynulý řetězec pokrývající obsáhlejší časovou rozlohu.

V rovině fabulační můžeme tedy sledovat pohyb v uspořádání, a to jak z hlediska významového, tak z hlediska skladebního, od fragmentarizovaného kontextu ke kontextu figurativnímu, soustředěnému k jediné figuře a k jedinému problému.

V souvislosti s tímto uspořádáním příběhu mění se i charakter jeho stavebních prvků. Jestliže pro první polovinu bylo charakteristické uspořádání příběhů do scének, v nichž šlo o osvětlení okolností děje (retrospektivní životopis pana Mundstocka), pak ve druhé části místo okolností počíná vystupovat do popředí povaha činů pana Mundstocka, jimiž realizuje svou životní metodu. Prosté scénky se tímto posunem funkce proměňují v situace, příběh nabývá na *dramatičnosti*.

Přejdeme nyní k další strukturální rovině díla, k rovině tematické. Co tvoří vlastně téma Fuksovy knihy? To je otázka, která má, jak ukazují rozdílné kritické soudy připomenuté v úvodu, zásadní význam. Již se dostáváme do oblasti, v níž se upřesňuje výsledný estetický smysl díla jako výslednice strukturálních vztahů daného tvaru.

Látka, z níž je vyráběn námět, i téma Fuksovy prózy, již na první pohled zařazuje do kategorie judaistik. Kritikové se na základě toho pokoušeli určit její paralely v domácím i světovém kontextu (Weil, Schwarz-Bart). Ale celkem všichni přitom rozpoznali, že židovská látka je tu – přestože příběh je konkrétně dějinně lokalizován – symbolem obecnějšího smyslu. Opět se tu setkáváme s významovou ambivalencí, která zřejmě tvoří strukturální princip celého díla.

Židovství, jak naznačují četné pasáže, je tu jen symbolickou podobou něčeho, co má platnost všelidskou. A tento obecný problém, charakterizovaný v osudu židovského národa, tvoří hlavní tematickou osnovu díla. Povšimněme si nyní, co vlastně pro Fukse židovství znamená: „Kdyby mu nebylo

tak lehce, myslil by si, ach keře, stojí na jednom místě, nikdo je nepodezírá, nehrozí transportem, za nějaký týden na ně napadne snížek . . . a na jaře, až vysvitne slunce, vyrazí listečky a vykvetou, budou se dívat na lidi, pozorovat tramvaje, ptáky na svých větvích, děti skotačící, a o nějaké válce a pěrzekuci, která se rozmohla mezi lidmi . . . Ovšem jsou to keře, nemusí se vykázat původem . . . oč jsou šťastnější než člověk, u kterého se všechno sleduje a zkoumá . . .“

„Copak žijeme, abychom se navzájem hlídali? Je to snad smysl života?“

Nejvýmluvnější je však scénka schizofrenického rozštěpení pana Mundstocka. Tady nalézáme klíč, jenž nám pomáhá dešifrovat symbolický smysl. K rozštěpení protagonistovu dochází poté, když je surově vyhozen z práce, jenom proto, že je žid. Ukazuje se, že samo židovství je pro Fukse symbolem lidské diskriminace, ovládající náš svět, odcizující podle autorova pocitu člověka člověku a ztrpčující život již beztak trpký a hořký poznáním pomíjivosti lidského života. („Nemilosrdný čas, který uchvátil jeho ubohý život.“) Diskriminace, beroucí člověku to poslední, co mu zbývá v jeho tragickém údělu, naději. „Představoval si, že ten hoch má před sebou krásnou, jasnou budoucnost, jejíž představa se mu jako z učarování pojila s takovým nějakým křehkým růžovým porcelánem, s takovou zvláštní pohádkovou růžovou barvou, budoucnost, k níž mu přispěje skromným dílem, člověk, který sám nemá ženu ani děti . . . před třemi roky mu však Němci jediným kopnutím všechno rozbili.“

Z malého bezvýznamného človíčka, jenž si budoval svůj drobný svět nadějí, se pod nesnesitelným tlakem světa stává patologický případ, schizofrenik, bizarní podivín, zbavený proti své vůli kontaktu s realitou a zahnaný do trýznivých fantazií, vyvolávajících nejistotu a pochybnost o reálnosti a logice lidského světa.

Východiskem z tohoto kritického stavu se stává objevení metody. Tímto momentem vystupuje do popředí další tematický prvek, prvek řádu, logického pořádku věcí, kterým se pan Mundstock snaží zvládnout svou životní situaci, tj.

situaci, která je zdrojem jeho psychické deprivace. Objevení metody má pro pana Mundstocka charakter životního činu, řešení životní problematiky, nalezení řádu a smyslu života. To mu umožňuje obstát ve zkoušce, kterou mu život připravil. Tento moment zkoušky vystupuje zvláště výrazně do popředí v pasáži, umístěné do středu díla (a zdůrazňující tak i jeho záměrnou organizaci). Je to situace, kdy pan Mundstock se ocitá tváří v tvář chaosu špíny a smeti: „Žádný z nich, kteří tu právě přecházeli, netušili, co se v něm odehrává, před jakou hroznou skutečností ten pán v obnošeném kabátě se žlutou hvězdou s vozičkem stojí, že jemu tady jde o bytí a nebytí.“

Nalezení metody jako vyřešení základního životního problému ostatně sám autor nápadně zdůrazňuje: „V čem spočíval způsob pana Theodora Mundstocka? V kolosálním nalézání všech možných situací, v podrobných, do všech jednotlivostí vypracovaných postupech pro všechny tyto situace i jakékoli možné eventuality a v nevidaně vytrvalém praktickém výcviku. V tom, jak uchopil a promyslel skutečnost a přitom ji oprostil od vši fantasie, domněnek a smyšlenek. V tom.“

Jde o nalezení věcného postoje ke skutečnosti, smíření se stavem věcí a přizpůsobení, které se samo jeví jako čin.

„ . . . on žil tady a s tím bylo třeba se smířit. Smířit? Ovšemže. Otázky jako mohl-li něco dělat, byly v jeho případě nesmyslné. Byl starý ubitý člověk. Nemělo ani cenu říkat, že neměl revolver, aby mohl do ulic. Nepotřeboval se před nikým omlouvat, hájit, ani před Steinerem a Knapem, dvěma mladými Židy, kteří uprchli na Slovensko k povstalcům, byl vskutku starý, ubitý člověk. Vznikla otázka, zda ke smíření s židovským osudem takového ubitého člověka, jakým byl donedávna on, nebylo třeba více odvahy než k útěku z nacistického Micrajimu.“

A tu vzniká otázka: jak to vlastně myslel Fuks s činem pana Mundstocka? Měl to být, jak se domnívala jedna část kritiky, soucitný soud jeho bezmocnosti, nebo naopak, jak tvrdili druzí, apoteóza lidské aktivity za každých podmínek?

Ze strukturní výstavby tvaru vyplývá, že součástí Fuksovy umělecké výpovědi vskutku je prvek etický, prvek mravního soudu. Podporuje to i vedlejší moment satirický, vyjádřený figurkou pana Kopyta, „sběratele“ majetku židovských rodin poslaných do koncentráku.

Ale předmětem tohoto soudu není pan Mundstock, nýbrž jeho anonymní protihráč, svět odcizených lidských vztahů, který svým apatickým mechanismem člověka drtí. „Bezduchý stroj, který nemá soucit. Zná jen vlastní páky a soukolí.“ Přece jen však nejde jen o svět. Důležitým momentem se stává – jak ještě uvidíme – i metoda pana Mundstocka, jeho vymyšlené přizpůsobení odcizenému světu, které ho odcizuje jemu samému i jeho okolí. Tu teprve můžeme plně pochopit paradoxní funkci pointy osmnácté kapitoly, o níž tu byla již zmínka. Klid, který obdivuje na panu Mundstockovi jeho dobromyslná sousedka, je klidem iluzorním, získaným za cenu rezignace na kontakt se skutečností příběhu. Pan Mundstock v zajetí své metody, svých příprav, svého budování obranného systému vůči nepřátelství vnějšího světa, se uzavírá do sebe, do svých představ; okolní svět pro něho přestává existovat. Nebezpečí represálií, které hrozí jemu i sousedům po atentátu na Heydricha, k němu, jenž ztratil svou *otevřenost* vůči světu, vůbec nedolehne. A proto může být klidný.

Zjištěním paradoxní povahy protagonistova myšlení a jednání se už dostáváme do sféry emocionální výstavby díla. Také v této strukturní rovině můžeme sledovat skryté napětí prolínající celým dílem. Klíčem k rozluštění emocionálního účinku je právě *paradox*. Celý příběh je uveden citátem z talmudu, v němž se vyzdvihuje soucit, sympatie, dobré srdce jako základní emocionální hodnota. A také ve scéně u moudrého rabína, kde je pan Mundstock vyléčen ze své iluze mesiášství, je znovu vyzdvížen cit jako vrcholná lidská kvalita.

„Olam chésed jibáneh. Svět musí být vybudován na lásce. Musíme umět lidem ukázat, že je máme rádi, a rozdávát jim svou lásku. Ne pouze v době, kdy se nám samotným

dobře vede a jsme šťastni a spokojeni, to bychom lidem asi nikdy příliš mnoho lásky nerozdali. V době, kdy sami strádáme a trpíme . . .“

A nyní si povšimněme způsobu, jakým tato emocionální kvalita funguje ve struktuře díla. V první části, až do momentu, kdy pan Mundstock objeví svou metodu, je hlavní složkou emocionální výstavby *tragika* lidského utrpení a lidské nicoty, skrývající v sobě, uvnitř, paradoxní zdroj naděje, která umožňuje člověku přežít, a co víc, nalézt v sobě i zdroj soucitu, lásky, která i na troskách nadějí nalezne sílu dodávat posilu druhým i za cenu vlastní bolesti.

„Je známo, řekl (Mundstock), že všechno na světě časem přebolí. I ty nejsmutnější věci, které člověka potkají, časem ztratí svou, jak se říká, příchutě smutku, takže už nepadne do duše člověka ani kapka žalu . . . Trochu se zarazil, neboť si vzpomněl, že ho cestou k nim napadlo zeptat se na Ruth Krausovou a kapka žalu mu padla do duše, ba víc než pouhá jediná kapka, ale cosi v jeho nitru jako by ji rychle setřelo, mluvil dál.“

Paradox je tu uzavřen do nitra protagonistova, v jeho rozštěpené psychice, která ho vede k tomu, aby navenek vystupoval jako utěšovatel a uvnitř trpěl mučivými pochybnostmi a vědomím iluzornosti svých útěšných slov.

Emocionální ovzduší se však podstatně mění ve druhé části knihy, kde pan Mundstock realizuje svou metodu. Převládající složkou se stává *ironie* a *groteska*. Už jen samo opakování a zdůrazňování metodičnosti, praktičnosti a plánovitosti vyvolává ironickou atmosféru, zvýrazněnou stylistickou okázalostí a groteskním nepoměrem protagonistových představ o koncentráku (esesman vykající své oběti atd.).

Avšak těžiště ironického a groteskního paradoxu spočívá přímo v samém dění, ve scénkách, kdy pan Mundstock se snaží donutit dobromyslného řezníka, aby ho udeřil, nebo kdy nacvičuje svou smrt a je zachráněn gestapáky, kteří vtrhnou do jeho bytu, atd. Základem tohoto paradoxu, zdrojem grotesknosti je právě Mundstockova metoda. Para-

dox vystupuje z protagonistova nitra a realizuje se přímo ve skutečnosti příběhu. Není náhodné, že v okamžiku, kdy pan Mundstock vymýšlí svůj postup, mizí schizofrenický stín Mon, aby se objevil až v samém závěru, kdy pan Mundstock posledním zábleskem vědomí poznává svůj životní omyl. Ironie a groteska zatlačují do pozadí tragiku, která se stává podtextem emocionality v této druhé části.

Vlastní emocionální osnovou díla se však stává paradox, jenž převrací v opak záměry a představy protagonistovy. Ve chvílích, kdy se cítí nejvíce osamocen, je nejbližší lidskému pochopení a soucitu (scény u Šternů, rozhovory s Čížkovými, s mladými šmelináři) a naopak, v okamžiku, kdy se domnívá, že našel prostředek k záchraně, kdy se rozhodne přizpůsobit se apatickému mechanismu zracionalizovaného světa, propadá odcizení; východisko z něho objeví – zase paradoxně – teprve v okamžiku smrti v úzkostném rozštěpení nitra, jímž se znovu vrací na scénu stínový dvojník Mon a jakoby splývá se „stínkem, který se zděšeně chvěje na dlažbě vedle mrtvého muže“ a který vrhá symbolický dědic Mundstockova osudu, chlapec *Šimon*.

A to už dospíváme k antropologickým axiomům, k životnímu pocitu autorovu. Z dosavadního rozboru vyplynulo, že základním principem, na němž je Fuksova próza vybudována, je *princip skrytého napětí*, projevujícího se nikoliv v samém fiktivním světě příběhu jako zápletky, ale provázející ho jako podtext, který mu dodává symbolicky mnohoznačný charakter. Všimněme si jen – v jazykové rovině se tento princip projevuje jako „skrytá souvislost, neznámý rytmus, jenž se vyjevuje jen v útržkovitých fragmentech“ (str. 87); v rovině motivické jako „imaginární řetězec, jehož následující články jako by uvolňovaly články předchozí z jejich věcné souvislosti“ (str. 91); v rovině fabulační jako „pohyb... od fragmentarizovaného kontextu ke kontextu figurativnímu, soustředěnému k jediné figuře, k jedinému problému“ (str. 95); v rovině tematické jako paradox otevřenosti a uzavřenosti člověka vůči světu a konečně v rovině emocionální jako skryté napětí tragická a

groteskna. Všechny tyto strukturní rysy pomáhají vytvářet *druhový charakter díla*, připomínající svou neustálou mystifikační tendencí, směřováním stylizace a autentičnosti, prolínáním významů a tvarů lyrický prostor divadelní scény absurdního dramatu.

Z druhého hlediska je pak důležité, že Fuks zvolil pro svou prózu vnější podobu vyprávění ve 3. osobě, kterou ovšem podstatně modifikoval použitím vnitřního monologu, imaginárního dialogu atd. Tento fakt totiž svědčí o tom, že v základě autorova životního pocitu spočívá představa srovnatelná a sdělitelná antropologické esence, která umožňuje člověku integrovat v sobě život druhých a stylizovat se do jejich podoby (například do podoby pana Mundstocka). Přitom ovšem je třeba vidět, že tato lidská esence má u Fukse charakter *ideální*, abstraktní. To způsobuje, že autor nejde ve své stylizaci do detailů, nevytváří jedinečnou fiktivní postavu v co možná nejširší rozloze jejích životních projevů, nýbrž tvoří *charakter*, tj. abstrahuje. Odtud pak vyplývá i symbolická povaha příběhu, daná skrytým napětím mezi jevem a jeho symbolickou platností.

Důležitým příznakem tohoto životního pocitu zpředmětněného v příběhu pana Mundstocka je jistě psychologické zaměření autorovo, nejen umělecké, ale i odborné. Psychologicky vzdělaný autor sám v interviewu o svém díle užívá termínu *Einfühlung*, vcítění, když mluví o své metodě: „Ne, nejsem Žid a opravdu nemohu mluvit o autopsii na vlastní kůži, mohu však mluvit o *Einfühlung*... vcítění v bolest druhého.“

To však jsou jen vnější příznaky, které nepostihují samu podstatu věci. Tu je třeba hledat přímo v díle samém, ve funkčních vztazích jeho struktury.

Vraťme se znovu k svým závěrům. Dospěli jsme k názoru, že charakterizační postup autorův, tj. postup abstrahující, předpokládá také do jisté míry nějaké ideální východisko. Na první pohled se zdá, že toto východisko je jasné – že je to cit, hodnota dobrého srdce, o níž mluví moto knihy. Ale to samo ještě nestačí. To je příliš abstraktní představa,

kteřá obsáhne nejen dílo Fuksovo, ale i jiných jeho vrstevníků i předchůdců. Je třeba jít ještě hloub, do vlastní struktury díla, abychom mohli konkretizovat samotnou představu dobrého srdce, esenci, z níž tato hodnota vzniká.

A tu, když znovu přehlédneme celé dílo, vyvstává před námi *sjednocující princip strukturních vztahů, princip osudového paradoxu, osudové náhody*. Vzpomeňme jen na scénku, kdy pan Mundstock stanul na prahu svého objevu; praví se tam: „Tak začal památný pátek, nejšťastnější den pana Theodora Mundstocka. A pak se začal naplňovat jeho osud.“ Také ve scénce, kdy mu posel přináší předvolání k transportu, hraje kdesi rádio předeheru k Verdiho *Síle osudu* atd. – Na tomto principu je vybudováno celé Fuksovo dílo jako struktura znaků, systemizujících a schematizujících v prozaické podobě absurdního dramatu paradox života jako zákonitost osudové náhody, tvořící v jeho představě život a zdroj nejistoty člověka. Systém a schéma této zákonitosti spočívají právě v *paradoxu*.

Pokud člověk prožívá tuto nejistotu, pokud je s to pocítit tragiku své náhodné existence, potud v něm také klíčí zárodek pochopení, schopnost soucítění a vcítění, která je ve Fuksově představě základním zákonem lidského soužití (tj. rezonance a zrcadlení člověka v životech druhých a naopak). Vzpomeňme jen – „Svět *musí* být vybudován na lásce.“ Tento moment rezonance naznačený v postavě stínového dvojníka Mona jako by připomínal sartrvskou ideu existenciální projekce člověka – já jsem ten druhý – tvořící zdroj jeho svobody i nejistoty o sobě samém. Člověk touží zbavit se své věčné nejistoty, překonat svou nicotnou náhodnost, nalézt zdroj trvalé jistoty, identifikovat se. Vytváří proto systémy, vymýšlí metody, jimiž chce spoutat a zadržet prchavou náhodnost času. Ale jistota systému a metod se nakonec, tváří v tvář tragickému údělu, ukazuje stejně pomíjivou jako člověk sám.

Fuksův Pan Mundstock má v sobě groteskní tragiku věčného, kichotského kolumbovství, neúnavného hledačství jistoty, pravdy, skutečností, která nakonec vždy uniká.

A právě z této tragické nejistoty, z tragického napětí vyrůstá v životním pocitu autorově patos – což doslovně znamená bolest, utrpení, které je matkou soucitu. Fuksův ideál dobrého srdce vyrůstá z pocitu tragické bytosti člověka.

Vraťme se ještě jednou ke kritickým názorům citovaným v úvodu a porovnejme s nimi závěry, k nimž jsme právě došli. Zjistíme, že v každém z těchto názorů je kus skutečnosti díla. Jeden názor v něm vidí patos lidského úsilí o transformaci reality a ponechává stranou jeho groteskní aspekt. Druhý názor zase vyzdvihuje groteskní prvky, v nichž spatřuje autorův mravní soud bezmocnosti, který – byť účastný – má podle něho aktivizační funkci výchovnou. Oba momenty lze jistě v díle nalézt. Ale ani jeden sám o sobě nevyčerpává podstatu jeho poetické hodnoty, reprezentující existenciální smysl. Ovšem právě tato skutečnost, že z celku díla lze vytěžit řadu různých konkretizací, nasvědčuje, že se autorovi podařilo dovést paradoxní princip svého díla až tam, kde přestává být intelektuální hříčkou a stává se tvůrčím činem, integrujícím v sobě paradox života.