

Libor MAGDOŇ

Účelovost a účelnost Fuksových memoárů

Fuksovy memoáry postrádají přímo formulovaný autorský záměr. Přitom účelovost je memoárům jako literárnímu žánru často přiznávána autory i teoretiky. Lydia Ginzburgová nejdříve zdůrazňuje, byť velmi propustnou, hranici mezi autobiografií a autobiografickou novelou nebo románem. Pak se věnuje dílům reflektujícím „specifičnost žánru jeho cíle a možnosti” (s. 119), u nichž rozlišuje různou strukturu ale také různé „poznávací úkoly”:

Saint-Simon je tvůrce velkého proudu sociálně-morálních portrétů, „charakterů” svých současníků. Rousseau se obrací k „vnitřnímu člověku”, Gercen k člověku v jeho dialekticko-historické kvalitě. Tyto memoáry byly zároveň dokumentem historickým i „lidským” (Ginzburgová 1982, s. 119).

V případě Fuksovy knihy předpokládal poznávací úkoly publicista a Fuksův spolupracovník Jiří Tušl:

[...] připomněl jsem mu „povinnost” zachovat alespoň něco z vlastní autobiografie generacím příštím... nikdy v žádném rozhovoru nezveřejnil nic ze svého dětství, nic o svých rodičích a letech svého dospívání [...]. Poukazoval jsem i na to, že vinou nedostatečně informovaných literárních historiků může dojít ke zkreslující interpretaci jeho osobnosti (s. 122–123).

Tušl podle svých slov motivoval autora k psaní, ale také text podrobil závěrečné redakci. Mimo jiné vyřadil asi 50 stran rukopisu, jež zčásti vyšly jako samostatná publikace pod názvem *Va pensiero, sull' ali dorate...* (Fuks 1994). Samotný Fuks zemřel v době, kdy stačil autorizovat údajně jen asi pětinu textu, který Tušl ještě pro vydání doplnil vlastními komentáři-intermezzy. Výsledek spolupráce Tušl nehodnotí, ale je jisté, že mnohá čtenářská i publicistická (mám na mysli spíše společenskou publicistiku) očekávání byla zklamána. „Nemalé rozpaky spojené s vydáním Fuksova

vzpomínání spočívaly ovšem v tom, že se ve vlastním zrcadle, jehož nastavení sliboval, vůbec neobjevil” (Rulf 1999, s. 56). „Věvodkyní Fuks skončil s literární prací a do paměti ho vemluvil Jiří Tušl. V nich zastřel ta strašná léta, mysl se obalila skořápkou banálních líčení,” píše Eva Kantůrková (Kantůrková 1994, s. 79), pro niž byla kniha posledním dokladem Fuksova uměleckého a lidského úpadku. Tematickým těžištěm vzpomínkových textů týkajících se Fuksovy osobnosti (Jan Halas, Eva Kantůrková, Věroslav Mertl), ale i některých textů literárně kritických (Škvorecký, Kosková) je právě vztah mezi Fuksovým charakterem a kvalitou beletristické tvorby. Pokus o výklad a hodnocení některých děl vycházející pouze z jejich publikované podoby naráží na výklady „zasvěcených”, kteří Fukse buď osobně znali nebo alespoň jsou přesvědčeni o jeho lidských kvalitách a cítí potřebu jej hájit. Např. Jan Halas charakterizuje *Křišťálový pantoflíček* jako „životopisnou novelu o transvestismu mladého národního hrdiny” a dodává:

Karel Teige řadil podobné opusy do kategorie *hyperdada* (Halas 1996, s. 72).

O Halasovo tvrzení jako o tvrzení důvěrného přítele, se opírá i Marie Mravcová, a to v případě nejen *Křišťálového pantoflíčku* ale i *Návratu ze žitného pole*. Na otázky obsahující rovněž aspekt mravní v závěru své studie odpovídá jednoznačně:

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 (Mravcová 1994, s. 19).

Už v roce 1975 se knížkou zabýval Josef Škvorecký (Mravcová jej nezmiňuje) v eseji příznačně nazvaném *Dobrý člověk v nedobré době*. I zde je osobnost spisovatele jedním z důležitých hermeneutických klíčů:

Jenže Ladislav Fuks je umělec a citlivý a evidentně hodný člověk. Je proto poučné zjistit, jak proplul Scyllou a Charybdou úředního vymezení možností (Škvorecký 1999, s. 285).

Hodný člověk Fuks prostě nepřenese přes srdce, aby v jeho variaci sujetu [...] někdo někomu ublížil. [...] Jenže Fuks je prostě hodný člověk, okolnostmi donucený psát v dosti nelaskavé době. (Škvorecký 1999, s. 289–290)

Z tohoto úhlu pohledu *Moje zrcadlo* k interpretaci Fuksovy osobnosti nejspíš příliš nepřispělo. Fuksova „průběžná sebeorganizace“ (Ginsburgová 1982, s. 16), ať už vědomá nebo zautomatizovaná, která podminila podobu jeho literárních vzpomínek, zjevně výrazně nepřekročila meze dané výběrem faktů pro Tušlem zmíněná interview. Jaký je tedy výsledek této sebeorganizace, jak vypadá vlastní Fuksův literární obraz? Spíše než po Fuksově obrazu je na místě otázka po onom účelu Fuksových memoárů. Účelu nejen formulovaném Tušlem, ale účelu rozpoznatelném v textu. Bývá zdůrazňováno (Svozil, Rulf) že zvláště román *Variace pro temnou strunu* (a také motivicky spřízněná *Mí černovlasí bratři*) bývají dílem se silnými autobiografickými prvky. Fuks tomu přitakává:

V knize je mnoho autobiografických prvků, jeden recenzent napsal, že jde „o svědectví samotného autora o sobě samém“. V knize se fantazie, nezastupitelná tvůrčí složka, snoubí s reálnou skutečností, Variace jsou „básnění a pravda“, čili – jak říká Goethe – „Dichtung und Wahrheit“. Přiznávám se, že jsem knihu (ba i to z dob školních) psal srdcem a že jako z přetlaku tryskala z celé mé duše (Fuks 1999, s. 150).

Tento citát může být chápán jako odpověď na požadavek prozradit něco ze svého dětství. Avšak zajímavější je samo přitakání kritikovu mínění. Když se Fuks vrací ke svým knihám, spokojí se zpravidla jen s převyprávěním děje a s citacemi z příslušné knihy a z (výhradně kladných) kritických ohlasů. Cituje např. obsáhlou závěrečnou pasáž novely *Oslovení z tmy* a dodává:

Někteří hlubocí a zasvěcení recenzenti a vykladači literárních děl právem viděli v tomto konci knihy hluboký a vysoký smysl (Fuks 1999, s. 345).

Jinde se spokojuje jen s citacemi jako jedinými interpretacemi své tvorby. Vyjadřuje také bezvýhradný souhlas s ilustracemi či filmovými verzemi. Jediný náznak polemiky či autorské obrany lze nalézt právě u *Křišťálového pantoflíčku*. Autor se hájí argumentem, že děj kritizované knížky o dětství Julia Fučíka končí v r. 1921:

[...] tedy v osmnácti letech jeho [Fučíkova – L.M.] života. Půdu humanity a lidskosti neopustila ani tato knížka (Fuks 1999, s. 389).

Jinak všude je poměrně vzácná a důsledná shoda mezi autorem a jeho okolím čtenářským a kritickým. Je to možné jistě chápat jako jeden z projevů mizení Fuksova subjektu z jeho memoárů. Fuks se totiž jako aktér, jako nositel nějaké dějovosti, vytrácí z knihy. Ale pochopitelně jako autorský subjekt zůstává latentně přítomen a to i v dlouhých bedekrech jež následují:

Tato nádherná „fuksárna“, jak to nazývá spisovatelův přítel Jan Halas, není dána jen autorovou obmyslnou snahou odvést čtenáře od sebe samého (Rulf 1999, s. 57).

I místa kdy se Fuks zmiňuje o vlastní tvorbě a bere si na pomoc cizí hodnocení, jsou poznamenána výrazně přítomností autorského subjektu, a to nejen jeho opatrností, ale především jeho představami o umění.

Na stránkách vydaných samostatně pod názvem *Va, pensiero sull' ali dorate... (Let' myšlenko na zlatých křídlech vánku)* se věnuje Fuks italské opeře. Zmíněny jsou okolnosti konkrétního představení, které Fuks navštívil. Většinou se tak stalo v Maďarsku nebo Itálii, proto Fuks, jak je jeho zvykem, přidává i turistické postřehy. Hlavní pozornost je ovšem věnována příběhu libreta. Mimo výkonů interpretů, znalcem opery Fuksem opět jednoznačně chválených a vyzdvihovalých, jsou libreta i se svým žánrovým určením hlavním zdrojem zážitku:

V čem spočívá kouzlo a náboj Verdiho oper? [...] Ale též v jejich libretech, řekněme v jejich „ději“. Děj je vesměs dramatický, tragický a hlubokého smyslu. Je provázen vždy nějakým všelidským posláním. Ale tady rozlišme pojem

„dramatický“ a „tragický“. Každé drama nemusí být ještě tragédie, ale každá tragédie je drama... Cituji: „Námětem dramatu je zpravidla vyhocený konflikt“. (Hrabák, Poetika) V tragédiích se zpravidla vylučují komické motivy. [...] A závěr, konec?... Impozantní vyvrcholení. Říkám, že konec korunuje dílo (i literární) (Fuks 1994, s. 15).

Toto vyznání je v mnohém pro svého autora příznačné: jednak úzkostnou snahou o identifikaci pojmů (vztah dramatu a tragédie), dále důrazem na vyvrcholení, citacemi a rčeními majícími v očích autora kanonický charakter a poukazem na „hluboký“ smysl, aniž je tato hloubka blíže specifikována. Možno předpokládat, že tato hloubka vychází už ze samotné „tragičnosti“ děje a námětu. Fuks je totiž pravděpodobně přesvědčen o závaznosti účinku na čtenáře:

Nikdo z návštěvníků nemůže být lhostejný a nedojet. Skončila velká tragédie, vtělená v nádhernou a strhující hudbu (Fuks 1994, s. 14).

Kdo z čtenářů – a zvláště z čtenářek – si pozorně přečte a uváží tento děj Butterfly, nemůže zůstat chladným. Vypráví se tu skutečná velká tragédie ženské bytosti [...] Citlivého člověka musí zachvátit lítost, a to i tehdy, kdyby tomu bylo naopak a postižen by byl muž (Fuks 1994, s. 48).

Mě nejvíce dojmá dvojzpěv Elvíry a Ermaniho [...] Mohl by jím skončit nějaký velkolepý pohřeb, kdy se pomalu zatahuje opona před rakví (Fuks 1994, s. 19).

Podobné úryvky by zřejmě mohly posloužit i jako reklamní texty v zábavním průmyslu. S komercí mají společnou přinejmenším víru v jistý nezpochybnitelný svět hodnot. Připomeňme „komerční“ úvahy Edgara Allana Poe v jeho slavném mystifikačním eseji *Filosofie básnické skladby*: Kterýpak ze smutných námětů je podle obecného soudu lidstva nejsmutnější? Podobně jako Poeova esej i uvedené pasáže vznikly dlouho po uzavření Fuksova beletristického díla. Pomiňme prozatím otázku, nakolik představovaly po dobu aktivního Fuksova tvůrčího období skutečné autorské krédo. Dokládají myšlení textu (Mathauser) paměti i řady interview ze závěru Fuksova života. Zprostředkovatelský subjekt prezentuje řemeslnou stránku své profese. Samozřejmě spojuje námět a jeho emoční potenci. V rozhovoru s Annou Mikušákovou pro slovenský Romboid uvedl, že zamýšlel napsat historický román odehrá-

vající se v době ukřižování Ježíše Krista. Ústřední postavou románu měla být persóna Kaifáše. Ve své odpovědi redaktorce sice začíná líčením politické situace v Palestině na počátku letopočtu, zdůrazňuje nutnost sledovat všechny okolnosti a dobové souvislosti, ale jeho převyprávění má už jednoznačně charakter synopse příběhu. Objektivita je zatlačena a všechno je jednoznačně interpretováno a pro potřeby dramatu rozvrženo do jednoznačné kladnosti či zápornosti.

To byl [Herodes – L.M.] místní král v Judsku, samozvanec, po otci polobeduin, postava bezohledná a žárlivá na svou moc, která uměla strojit lstivé úklady a podnikat násilné činy a získávat si přízeň římského císaře, jemuž byl podřízen.

Obdobně Fuks beletrizuje dějiny i v memoárech. Na mnoha stránkách líčí osudy habsburského rodu, osudy obecně známé a pro osobní memoáry vlastně těžko ospravedlnitelné a nadbytečné. Zase jsou v těchto líčeních přítomny nadnesené přívlastky a charakteristiky z hlediska historické či psychologické vědy velice sporné a těžko ověřitelné. Vzniká cosi na způsob žánru sentimentální historické romance:

Nepříliš šťastné ba truchlivé bylo i manželství císaře Františka... její nešťastný syn Rudolf... To byla další rána osudu, kterou byl císař František hluboce zdrcen... Nikdo nechtěl porušit tísnivé a důstojné ticho ve velké předsíni.

I ve své vůbec první knižní publikaci monografii *Zámek Kynžvart* jevil kunsthistorik Fuks tendenci k enumeraci jednoznačných charakterových hodnocení („[...] císař František, panovník veskrze neschopný, malicherný, panovačný a domýšlivý“; Fuks 1994, s. 46). Touha po velkém příběhu po výrazných postavách, naplňujících Aristotelovu poučku o postavě jako důležitém syžetovém činiteli, patří ke konstantním projevům Fuksovy autorské osobnosti. „Snad jsme trochu zklamání, že nám čarodějnice nic neudělala. A přece nikdo z nás nelituje toho dobrodružství. Bylo báječné, velkolepé. Škoda jen, že neskončilo tragičtěji“, stojí v rané verzi *Variací pro temnou strunu*. Okázalý údiv a přehnané reakce Fuksových beletristických postav, např. hospodyně Růženky, paní

Mooshabrové či komorné Justiny, vlastně v logice textů jejich stvořitele reprezentují ideální reakce na umělecké dílo.

Za pozornost stojí slovní spojení *velkolepý pohřeb*, které vlastně zřetelně preferuje působivost obřadu před autentickým setkáním se smrtí, před možnou citovou zainteresovaností pozůstalých. Četba *Vévodkyně a kuchařky* vyvolala v Evě Kantůrkové dojem prázdného kejklřství s motivy smrti. Doslova prý se bála nikoliv smrti ale o smrt. Představě o vyprázdněnosti a snobství mnohých výroků nahrává jak přítomný patos, tak jejich ustálenost s níž přecházejí některé věty z beletrie do konfesijního textu. Jen mírně je modifikována jedna tentokrát autorem použitá Kopfrkinglova formulace:

K vážné větě, že umírá chud, kdo nepoznal krásu Beethovenových symfonií a Michelangelových obrazů a soch, připojuji, že umírá chud i ten, kdo nepoznal krásu Verdiho, Belliniho a Donizettiho hudby (Fuks 1994, s. 65).

Ve Fuksových textech se zájem o kulturu především deklaruje. Ve Fuksových ojedinělých kritických pokusech se Fuks spokojil většinou jen se zdvořilostními superlativy, stejně tak píše-li o literatuře i v autobiografii. Spisovatelé v ní vystupují jen jako jedna z položek dlouhého výčtu, aniž je některému dána přednost. Je ostatně známo, že Fuks beletrii mnoho nečetl.

Autorský subjekt *Mého zrcadla* se plně ztotožnil nejen s kritickými reflexemi svých konkrétních děl, ale též s obecnou a často zdůrazňovanou charakteristikou své tvorby, jež byla téměř bezvýhradně označována jako humanistická. Fuks byl v řadě interview jako humanista přímo osloven. Nikdo si, pokud vím, nepoložil otázku, co přesně jeho humanismus znamená. V rozhovoru s J. Tušlem na otázku, zda měl nějaké ideologicky motivované problémy s publikací svých děl, odpovídá takto:

Všechny knihy, které jsem napsal, se dotýkaly obecně a neoddiskutovatelně platných lidských otázek a byly natolik silně humanistické, že v tomto zorném a klíčovém uhlu nebyly napadnutelné. Stěžejním tématem mých knih byl vždy konflikt dobra a zla (Fuks 1995, s. 308).

Není těžké si povšimnout, že řada Fuksových postav bez ohledu na to jsou-li záporné či kladné má podobné rysy a motivaci. Také, jak jsme si ukázali na Fuksovém komentáři ke *Křišťálovému pantoflíčku*, může být za humanistické označeno i dílo popisující mládí nositele nehumanistické ideologie. I zde nejde o nic jiného než o logiku příběhu, o tematické předpoklady vytvářející šablonu bezohledně přikládanou na proměnlivou realitu. Fuksovým sentimentálním humanismem a vágně načrtnutou opozicí dobra a zla lze zdůvodnit a ospravedlnit cokoliv. Humanismus v daném případě představuje především snahu o odpovídající reakci na společenskou objednávku. I logika Fuksových konfesijních textů má utvrdit postavu autora v této roli, v jeho společenském poslání a vše doložit na příkladech četných ocenění a příznivých ohlasů. Je pravděpodobně nevyhnutelné, aby právě humanismus přestal být pokládán za důležitý znak Fuksova psaní, protože je v něm pouze deklarován. Už jsme naznačili jisté, pro kým typické, apriorní sdílení obecně přijatých hodnot. Román *Příběh kriminálního rady* je uvozen tímto mottem, podle mne velmi nehumanistickým: „život by byl mnohem radostnější, kdyby všichni cítili stejně”.

Literatura

- Fuks L., 1991: *Literatúra je mocná, ale nieje všemocná (rozhovor s Alenou Mikušákovou)*, „Romboid”, č. 7.
- Fuks L., 1994: »*Va pensieero sull ali dorate...*«, Praha.
- Fuks L., 1995: *Moje zrcadlo, Jiří Tušl a co bylo za zrcadlem*, Praha.
- Ginzburgová L., 1982: *Psychologická próza*, Praha.
- Halas J., 1996: *Dodatky*, Praha.
- Kantůrková E., 1994: *Památník*, Praha.
- Mravcová M., 1996: *Normalizovaný »román« Ladislava Fukse*, [in:] *Normy normalizace*, Praha, s. 14–19.
- Rulík J., 1999: *Causa Ladislav Fuks*, „Respekt” 10, č. 6, s. 56–58.
- Škvorecký J., 1999: *Dobrý člověk v nedobré době*, [in:] J. Škvorecký, *Podivný pán z Providence a jiné eseje*, Praha.