

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Na hranici iracionálna

(On The Boundary Of Irrationality)

Povídková tvorba Richarda Weinera

Bakalářská práce

Vendula Drozdová

Vedoucí práce: Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Olomouc 2010

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze za použití literatury uvedené na konci této bakalářské práce v přiloženém seznamu.

V Olomouci 11. 5. 2010

Vendula Drozdová



Poděkování

Děkuji Mgr. Eriku Gilkovi, Ph.D. za jeho čas, rady a trpělivé, konstruktivní vedení mé práce. Rovněž bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za jejich neocenitelnou podporu.

Obsah

Úvod	4
Život Richarda Weinera: stručný přehled (1884 – 1937)	7
1. Weiner literát	10
2. Spisovatel a divák	13
3. Válečná lýtice	16
4. Škleb a konec psaní	19
5. Vysoká hra doopravdy	23
6. Slovo o Sazebníkově snu	28
6. 1. Sen	28
6. 2. Slovo	32
7. Hra	34
7. 1. Weiner na rozhraní směrů	39
Závěr	42
Anotace	44
Seznam literatury	45

Úvod

„Hotové věci jsou bezcenné; to co ‚compte un peu‘, jsou okolnosti jejich vzniku...“¹

Předmětem této práce je analýza poetiky v povídkové tvorbě Richarda Weinera v kontextu životních osudů autora, o nichž se domnívám, že měly na utváření této poetiky bezprostřední vliv. Weiner se ve svém díle v mnoha ohledech inspiroval vlastními zkušenostmi, a je tedy zřejmé, že bližší seznámení s životem tohoto autora pomůže čtenáři usnadnit pochopení jeho textů, jejich genezi a zdroj inspirace.

U Weinera, jenž události, které jej zasáhly v negativním či pozitivním slova smyslu, promítal do své spisovatelské práce, se tato komparace života s literární tvorbou sama nabízí. Mimo jiné mě k napsání této práce přimělo také to, že u nás neexistuje publikace, která by se věnovala výlučně povídkové tvorbě Richarda Weinera a zároveň reflektovala v podobném rozsahu všechny vydané soubory jeho próz.

V centru mého zájmu jsou tedy vedle textů samotných i ony „okolnosti vzniku“ Weinerových literárních děl, konkrétně se jedná o povídkové soubory *Netečný divák a jiné prózy*, *Lítice*, *Škleb*, *Lazebník* a *Hra doopravdy*, jež se zároveň staly základním zdrojem této práce. Výčet současně zahrnuje celé vývojové spektrum Weinerova prozaického díla.

Při analýze jsem ve snaze postihnout základní znaky Weinerovy poetiky vycházela z vlastních interpretací textů, které jsem následně konfrontovala se sekundární literaturou. Opírala jsem se především o monografii *Weiner* od Marie Langerové a také o monografii Jindřicha Chalupického *Expresionisté*, mimo jiné také z hlediska biografických údajů. Tyto práce mají však sumarizující charakter, tedy zahrnují v sobě Weinerovo dílo prozaické, básnické i publicistické. Z nemnoha studií věnovaných konkrétním souborům próz jsem vycházela především z textů Věry Linhartové a Jarmily Mourkové.

V práci jsem se snažila nejprve přiblížit okolnosti vzniku díla a následně poukázat na nové prvky, které tyto okolnosti do díla přinesly. Soubory próz (a tedy i životní události) jsou řazeny chronologicky podle doby vzniku, což nejlépe umožňuje sledovat vývoj Weinerovy poetiky. Nejdříve jsem se tedy věnovala souboru *Netečný divák a jiné prózy* (1917)² a Weinerovu rozhodnutí opustit dosavadní kariéru kvůli práci žurnalistické a

¹ Z dopisu Richarda Weinera Heleně Čapkové-Palivcové 2. prosince 1929. Citováno z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 277.

² Publikování tohoto souboru předcházelo vydání knihy *Lítice*, avšak soubor *Netečný divák a jiné prózy* byl napsán jako první, což je pro tuto práci rozhodující.

spisovatelské, neboť zkušenost s novými začátky, opuštěnost v cizím prostředí (Paříž) a naděje v příznivou budoucnost se v autorově prvotině výrazně odrazily. Důvody tohoto Weinerova rozhodnutí jsou popsány v první kapitole, v níž jsem se zároveň snažila charakterizovat spisovatelův přístup k literární tvorbě jako takové.

V další části práce se zabývám Weinerovou válečnou zkušeností, která měla vliv na samotný vznik jeho díla *Litice* (1916). Nové motivy, jež se zde objevují, jsou dále rozvíjeny v následujícím souboru *Škleb* (1919). Mezi kapitoly týkající se analýzy poetiky v jednotlivých knihách je zařazena i ta, která přibližuje Weinerův vztah k francouzské parasurrealistické skupině Le Grand Jeu. Domnívám se totiž, že naznačení jejich vzájemných vztahů a vlivů pomůže osvětlit původ nových aspektů Weinerovy poetiky v jeho posledních dvou souborech próz: *Lazebníkovi* (1929) a *Hře doopravdy* (1933).

Weinera ke skupině Le Grand Jeu poutal především osobní vztah k jejím členům, který ale nepřímě ovlivnil i Weinerovu tvorbu. Prostřednictvím přátelství s mladými básníky se mohl seznámit s jejich názorem na umění včetně jejich filozofie, etiky a uměleckých postupů. Některé myšlenky této skupiny přijal Weiner za své nebo se jimi přinejmenším nechal ovlivnit, jak je patrné především v *Lazebníkovi*. V kapitole zabývající se tímto souborem jsem se rovněž zaměřila na Weinerovo pojetí slova a řeči, jak je prezentuje ve své poetice, neboť důraz na výstižnost konkrétního slovního výrazu můžeme sledovat jako nit vinoucí se celou jeho tvorbou.

Tomuto prozaickému souboru a Weinerově poslední knize *Hra doopravdy* je v této práci věnována větší část prostoru vzhledem k jejich obtížné uchopitelnosti a k faktu, že především *Hra doopravdy* svým charakterem učinila z Weinera výlučného autora české meziválečné literatury.

Na konci své práce se rovněž zabývám reflexí Weinerovy tvorby v českém prostředí, především náhledům literárních teoretiků na jeho dílo v souvislosti s příslušností k nejrozličnějším literárním směrům či hnutím. Snažím se zde zdůraznit, že vnímání Weinerova díla jako celku v rámci určitého literárního směru není možné vzhledem ke specifitě každého jednotlivého souboru.

Ačkoli se dílu Richarda Weinera dostalo v posledních letech více pozornosti v odborných kruzích, stále ještě není jeho dílo zmapováno tak, jak by si zasloužilo. V době, kdy je o význačných českých autorech napsáno množství studií a monografií, je těch „weinerovských“ stále ještě poskrovnu. Autor přitom k výrazným českým autorům bezesporu patří. Vzhledem k nadčasovosti a významu jeho děl přesahujícím hranice republiky (v kontextu literatury první třetiny 20. století) jej lze řadit dokonce k těm

nejvýznamnějším. Touto prací chci tedy přispět k rozšíření zájmu o Weinerovo dílo a doplnit řadu osobností, jež se jeho tvorbou zabývaly přede mnou.

Život Richarda Weinera: stručný přehled (1884-1937)

1884

Narozen 6. listopadu v Písku v rodině židovského obchodníka s cukrovinkami jako nejstarší z pěti dětí (bratři Kamil a Jiří, sestry Marta a Zdenka).

1902

Absolvuje gymnázium v rodném Písku. Už tehdy publikuje v Píseckých listech svůj první příspěvek s názvem *Smutná ulice*.

1906

Úspěšně zakončuje vysokoškolská studia na pražské technice a získává titul inženýra chemie. Vzdělání si rozšiřuje jednoročním studijním pobytem v Cáchách a Curychu. Na přelomu následujícího roku nastoupí na jednoroční povinnou vojenskou službu.

1908

Získává své první zaměstnání v lihovaru v Pardubicích. Není tam však spokojen, a proto hned následujícího roku odchází.

1909

Nastupuje do soukromé zkušební laboratoře ve Freisingu v Bavorsku, záhy vymění laboratoř za továrnu na sladové přípravky v Allachu u Mnichova, kde zůstává do r. 1911.

1911

F. X. Šalda otiskuje ve své Novině dvě Weinerovy básně. Především tento drobný úspěch má za následek, že Weiner nadobro opouští kariéru chemika a začíná se věnovat literatuře a psaní.

1912

V lednu se definitivně rozhoduje a odjíždí do Paříže. Naplno se zde věnuje novinářině a touží uchytit se v literárním světě. Pravidelně přispívá do Samostatnosti; první „pařížskou“ báseň mu díky příteli Dykovi otiskuje Lumír.³

³ V té době vznikla řada básní, které Weiner uspořádal do sbírky *Hledání bez cíle* (později přejmenováno na *Zrcadlení skutečností*, dále *Zrcadlení preludů*, ještě později *Zavřená okna* a nakonec *Zmatky*). Sbírkou ovšem nebyla vydána. Podobný osud mělo například jeho drama *Jasný* a různé prózy z tohoto období.

Na konci roku jeho plány naruší povolání do aktivní vojenské služby. Je poslán do bosenské Bijeljiny poblíž srbských hranic, kde stráví půl roku.

1913

V květnu se Weiner vrací do Paříže. Dostává nabídku na spolupráci s Lidovými novinami a vydává první sbírku básní *Pták*.

1914

Publikuje básnickou sbírku *Usměvavé odříkání*. V červenci dochází k dalšímu vytržení z práce, Weiner je znovu mobilizován a opět odchází na srbskou frontu. Tentokrát však zakusí boje na vlastní kůži.

1915

Odjakživa senzitivní Weiner se v lednu nervově hroutí, následně je jeho vojenská služba ukončena.

V květnu se vrací do Prahy, kde se půl roku zotavuje, aby se mohl na podzim znovu pustit do práce.

1916

Vydává svou první knihu próz *Lítice* inspirovanou válečnými zkušenostmi. Obnovuje spolupráci s Lidovými novinami.

1917

Vydává další knihu (předválečných) próz *Netečný divák a jiné prózy*. Získává místo redaktora v deníku Venkov. Na přelomu následujícího roku působí krátce v Národních listech. Brzy se však znovu vrací do Lidových novin, kde zůstane až do své smrti.

1918

Vydává básnickou sbírku *Rozcestí*.

Na konci roku umírá Weinerova sestra Marta na španělskou chřipku.

Některé básně z této nevydané sbírky Weiner zařadil do pozdějšího *Usměvavého odříkání* a *Rozcestí* (básně z původního souboru z roku 1912 viz. Langerová: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 16).

1919

V lednu opět odjíždí do Paříže. Od počátku tam působí jako dopisovatel Lidových novin. Fejetony z této doby (říjen 1918 – červenec 1919), které do redakce Lidových novin posílal, uspořádal do souboru *Třásničky dějinných dnů*.

Vydává další soubor povídek *Škleb*. Poslední povídka souboru *Zvěst* je věnována zemřelé sestře Martě. Po této knize se na dlouhou dobu literárně odmlčí a věnuje se výhradně novinářině.

1928

Vychází další básnická sbírka *Mnoho nocí*, kterou autor věnuje památce své matky (zemřela 12. listopadu 1927).

1929

Vydává sbírku *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* a prozaický soubor *Lazebník*.

1930

Vychází další básnická sbírka – *Mezopotámie*.

1933

Weiner už delší dobu pocítuje příznaky nemoci, jejíž podstatu nebudou moci lékaři dlouho diagnostikovat. Teprve pozdější operace odhalí karcinom v dutině břišní, na jehož léčení je už pozdě.

Vychází poslední Weinerovo literární dílo, prozaický diptych *Hra doopravdy*. Poté se Weiner věnuje opět jen žurnalistice až do r. 1936.

1936

Na počátku roku už Weiner bydlí opět v Praze.

Na konci roku je hospitalizován v podolské nemocnici, kde je upoután na lůžko.

1937

Své nemoci podléhá 3. ledna. Podle svého přání byl pohřben na píseckém židovském hřbitově. Hřbitov ovšem prošel v r. 1987 likvidací a Weinerovy ostatky byly přeneseny na lesní hřbitov v tomtéž městě.

1. Weiner literát

Předmětem našeho zájmu bude na následujících stranách obecná Weinerova poetika,⁴ a to v souvislosti s několika životopisnými aspekty, které napomáhaly tuto poetiku utvářet. Weinerova poetika totiž byla bezesporu v nejružnějších ohledech ovlivněna životními zkušenostmi, osobními setkáními nebo i dějinnými událostmi, kterých se autor účastnil.

Pokud si literární dílo představíme jako složitou strukturu, jejíž jednotlivé součásti můžeme nazvat motivy, koncepcí či postavami, pochopíme lépe fungování té či oné části, vysvětlíme-li zároveň fungování celé struktury. Lze tak lépe poznat funkci menších součástí a jejich význam pro celek textu.

Nejprve bychom chtěli představit Weinerja jakožto literáta. Ačkoli sám Weiner považoval označení „literát“ či „literátství“ za slova se spíše pejorativním zabarvením – např. surrealisty označil jako ty, jež jsou „až po krk nejen v literatuře, nýbrž rovnou v literátství“⁵, názvem této kapitoly míníme jednoduše uvedení do života Weinerja-literáta, neboť toto slovní spojení nebylo pro Weinerovu osobnost zpočátku přirozeným. Původním údělem Weinerja-chemika bylo pokračovat v rodinném podniku a dlouhá léta ze své přiřknuté dráhy nevybočoval; roku 1909 píše domů z Freisingu: „*Mně by se líbil takový život, představuji si jej plný zájmů a povinností, jež brání poklesnutí pozornosti, jež absorbují člověka tak, že nemá ani času na všelijaké hlouposti...*“⁶

Co tedy přiměje dobře situovaného mladého muže s perspektivními vyhlídkami do budoucna k tomu, aby dramaticky změnil svůj život a za způsob obživy si vybral protipól svého dřívějšího profesního působení? Znamky nespokojenosti se svým životním údělem jsou u Weinerja patrný již v jeho sklonu rychle střídat pracovní místa. Jako by znovu a znovu doufal, že příště to bude lepší, že bude spokojenější. Avšak vždy se zklame. „*Mně se daří dobře,*“ píše rodičům 5. prosince 1910 z Allachu, „*až na to, že si někdy vezmu do hlavy, že k ničemu nejsem. To někdy pokazí den, ale těch dní je málo, většinou si přece jen na sobě zakládám.*“⁷ V době svého pobytu v Mnichově píše v dopise své sestře Martě datovaném 7. června 1911, že „*zase si zašel krapet na literaturu (ale jen pro sebe).*“⁸

⁴ Máme na mysli vývoj poetiky v rámci Weinerových povídkových děl. Pokud zmíníme i jeho práce básnické či fejetonistické, pak pouze okrajově a jen k dokreslení rozebírané problematiky.

⁵ Weiner, R.: *Něco z historie francouzské avantgardy* in: týž: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 492.

⁶ Citace z: Chalupěcký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 13.

⁷ Citace z: tamtéž.

⁸ Citace z: tamtéž.

Literatura byla Weinerovou zálibou už dob gymnaziálních studií⁹ a nyní se k ní vrací natolik, že se mu záhy stává nutností a později smyslem života. Nachází v ní tolik potřebné uspokojení a seberealizaci do té doby postrádanou. Roku 1911 otiskuje F. X. Šalda ve své *Novině* Weinerovi dvě básně. Věřící si už natolik, že je podepisuje vlastním jménem. Dřívější otištěné verše psal pod pseudonymem.¹⁰

Publikace básní za Šaldovy redakce je pro něj znamením, že je jeho nová sebedůvěra oprávněná. V tento moment nastává ve Weinerově životě zlom. „*Opravdu na svědomí má mě pan F. X. Šalda. Kdyby mně, tehdy chemikovi v továrně na sladové výtažky v bavorském Allachu, nebyl otiskl v Novině dvě básně – 1912, tuším*¹¹ – *byl bych se umoudřil nadobro, neboť kvůli těm dvěma básničkám nechal jsem technické kariéry.*“ (anketa Lidových novin 1927). Dochází k rozhodnutí věnovat se plně literatuře, jen jí a ničemu jinému. Zanechává za sebou svou minulost, své postavení, opouští rodinu, přátele i vlast, aby v Paříži začal od počátku vytvářet svůj nový život, život literáta. „*Netajil jsem se nikdy tím,*“ píše rodičům na konci roku 1911, „*že to moje odhodlání je vlastně experimentem. To, že je podnikám vážně, nijak nemění jeho charakter experimentu. Je mi dnes těžko říci v té věci něco určitého, poněvadž můj odchod z Allachu je podmíněn, vlastně vyvolán – jinými úmysly a plány. Doufám, že mi neporozumíte nikdo falešně, napíši-li, že zatím ještě vždy bylo mým úmyslem založit svou existenci (ať už je jakákoliv) na něčem, co není předem dáno. Abych vstoupil tak záhy do otcovského závodu, to se mi zdálo tak nějak příliš zabezpečené, příliš málo riskantní.*“¹² (5. 11. 1911).

Tato potřeba přimknout se k literatuře se stala neodmyslitelnou součástí Weinerova života. Pokud přihlédneme k jeho bezhlavému odjezdu do Paříže, k slovům, která napsal v dopisech, staví se dramatická změna Weinerova profesního zaměření do jiného světa, jako by snad tato událost nebyla ani volným aktem, nýbrž poslušným uposlechnutím vnitřního příkazu, jemuž se nelze vzpouzet. Jako by se konečně přestal bránit svému osudu a namlouvat si, že rozumné rozhodnutí věnovat se kariéře chemika mu přinese vytoužené štěstí, jako by se dobrovolně a rád vzdal. „*Vzdáme-li se tak bezbranně – zahození obrany není z pasivity, nýbrž triumfem vůle...*“¹³

⁹ Z doby Weinerova studia v Písku se dochovaly dva sešity: jeden datovaný 2. 2. 1900 – 6. 4. 1900, jenž obsahuje 31 básní a kratších próz a druhý sešit, datovaný 6. 4. 1900 – 28. 5. 1900, obsahuje 37 textů. Z pražských studií se dochovalo přes sto rukopisných básní.

¹⁰ V týdeníku Písecké listy užíval pseudonym Jan Bol a v časopise Rozvoj (1904 – 1906) jméno Štěpán Golev.

¹¹ Správně 1911.

¹² Citace z: Langerová, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 11 – 12.

¹³ *Weiner, R.: Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 12.

Rok 1912 tedy pro Weinera představuje rok zlomový. Ocitá se v neznámém pařížském prostředí, bez zkušeností na poli literatury a žurnalistiky, ale také bez ničeho, co by jej svazovalo či táhlo zpět do Čech. Tímto životním obdobím se pravděpodobně nechal inspirovat ve své povídce *Prázdné ruce* ze souboru *Netečný divák a jiné prózy*: „*Prázdné ruce, sedmadvacet let. S tím možno něco počít. – Což bylo současné a souznačné s rozhodnutím odejet navždy z míst, kde poznal tolik neštěstí.*“¹⁴ Stejně jako Weiner se i hlavní hrdina ve stejném roce života rozhoduje pro odchod do ciziny, neboť doma už jej nic dobrého nečeká, a zanechává za sebou celou minulost, aby si tak zajistil lepší budoucnost. Explicitně toto období Weiner reflektuje o dva roky později v dopise své sestře Martě: „*Podnikl jsem velmi těžkou věc v 27 letech a ve věku, vidíš, jenž přece už není mládím průpravným. Ale já teprve začal a dnes, kdy platím za ‚mladého‘ spisovatele, je mi 30 málem (přesně 29 a dva měsíce), věk, kdy lidé, měli-li talent, vidí první světélka slávy. Ale co jsem já?*“¹⁵ (2. ledna 1914)

Přes malomyslný tón této části dopisu, není už Weiner v době jeho napsání tím naprosto nezkušeným začátečníkem jako v době svého příjezdu do Paříže. V posledních dvou letech se mu daří vydat dvě sbírky básní, *Pták* a *Usměvavé odříkání*, z nichž především ta druhá si u českých kritiků vydobyla pozornost, a soustavně posílá do pražských periodik novinové články z francouzského prostředí a o francouzské kultuře. Přesto ovšem musí usilovně pracovat, jeho finanční situace není příznivá a všechny peníze na živobytí získává z redakčních honorářů. V jednou již zmiňovaném dopise z 2. ledna 1914 píše: „*Zdá se mi, že jsem za poslední dva roky velmi zastaral, což je o to horší, poněvadž jsem si představoval, že v nich omládnou.*“¹⁶ Weiner si možná začátky představoval snazší, možná byl zklamán malým zájmem veřejnosti o svou tvorbu.

Jindřich Chalupecký napsal, že Weinera „*nevedly nikdy k psaní ambice literární.*“¹⁷ S tímto tvrzením nemůžeme dost dobře souhlasit. Samozřejmě Weiner nepsal pouze proto, aby se proslavil, avšak tvrzení, že neměl literární ambice žádné, se nám zdá přehnané. Weiner toužil po úspěchu asi jako každý autor. Pokud by nežádal, aby bylo jeho dílo čteno (pokud možno největším počtem lidí) a bylo mu rozuměno, nikdy by své povídky nenabídl nakladateli ke zveřejnění. Dovolím si tvrdit, že Weiner dokonce velmi toužil po tom, aby se prosadil.

¹⁴ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy*, Litice, Škleb. Torst, Praha 1996, s. 114.

¹⁵ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 13.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, s. 14.

„Ozval jsem se odtud také Šaldovi. Nabídl jsem mu povídku, nemám dosud odpovědi. Už abych toho měl na dvě knihy, ale zatím musím být rád, když tu a tam něco otisknou. Snad se stanu pak známým a spíše se dovolám nakladatele. Můj bože, vždyť ‚dělám‘ pouze tak krátko. Nemohu naříkat na umlčování. Nemohu chtít mísy – vždyť je to tak nedokonalé, prázdné.“¹⁸ (3. 3. 1912)

Byl ochoten pro úspěch vynaložit i značné finanční úsilí. V dopise pro nakladatelství Aventinum z 9. dubna 1930, ve kterém Weiner zasílá nakladateli rukopis *Hry tak nevinné*, píše: *„Každým způsobem si přeji, aby mi ony korektury byly účtovány, třeba by na ně padl všechen eventuální honorář, a třeba bych na ně doplácel ze svého.“¹⁹* Rukopis však byl nakonec zamítnut.

Kompenzací v tomto směru mu byla žurnalistika. Nebyla jen nutným způsobem obživy, znamenala pro něj uspokojení „psaní“ vůbec, potřeby psát. Neuspokojoval tím sice své literární ambice, ale jeho články vycházely a alespoň „psal“. Byla pro něj tvůrčím sebevyjádřením, umožňovala mu zaklínat myšlenky ve slova, dávat jim formu a tvar. Umožňovala mu zdokonalování se, což pak zúročoval ve svých povídkách a básních. Psaní pro něj bylo způsobem, kterým se vypořádával sám se sebou, svými myšlenkami, pocity i vzpomínkami i strachy. Jen od r. 1912 do r. 1936 dokázal vyprodukovat obrovské množství článků a fejetonů (jen do Lidových novin jich poslal kolem tří tisíc).

2. Spisovatel a divák

Jak jsme napsali výše, literatura pomáhala Weinerovi reflektovat sama sebe, ve svých dílech, mimo fabulační složku, odráží svůj vlastní vnitřní svět, reagující na svět vnější. V povídkách můžeme nalézt celou řadu větších či menších podobností s Weinerovým životem, neboť jeho vlastní zážitky a setkání mu byly největší inspirací. Celá jeho literární tvorba (rozumíme tím nyní povídkovou a básnickou tvorbu) je jakýmsi záznamem, deníkem jeho světa, vnitřního života. Tak je tomu také v jeho prvním povídkovém souboru *Netečný divák a jiné prózy*.

¹⁸ Citace z: Langerová, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 14.

¹⁹ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 278.

Povídky vznikaly v rozmezí let 1911 – 1914, ačkoli k jejich vydání došlo až po v chronologicky druhém souboru *Litice*. Titulní próza *Netečný divák*²⁰ však byla do souboru přiřazena až později, aby lépe vynikl Weinerův záměr pojmout knihu jako „přechod z podivínské pochybovačnosti do víry.“²¹ Ačkoli je tedy naznačen záměr jakéhosi vývoje a Weiner v předmluvě ke knize mluví o její „neucelenosti“, přesto se najde výrazné pojítko všech obsažených povídek: analýza mysli jednotlivých postav, jejich způsobu přemýšlení, zobrazování lidské osobnosti ze všech úhlů, aby byly dobře poznatelné všechny její stránky. V *Netečném divákovi* nenacházíme ještě typicky weinerovskou analýzu vnějšího světa v interakci s vnitřním světem postavy či vypravěče. Zde je pozornost cele věnována reflexi psychiky postavy, kde teprve zasazením do příběhu nahlížíme jejím prostřednictvím na svět „venku“, jehož důležitost ovšem ustupuje do pozadí.

Z hlediska epičnosti je tento povídkový soubor protipólem Weinerova posledního díla *Hra doopravdy*, kde je příběh naprosto potlačen. V *Netečném divákovi* ještě není redukován do té míry, s jakou se setkáváme v jeho pozdějších pracích. Postavy jsou pevně zasazeny do místa a času, byť představují jen rámcové kulisy pro vnitřní konflikty postav.

Weiner čtenáře svým osobitým způsobem provází myslí postavy, popisuje, vysvětluje a rozebírá každou myšlenku krok za krokem, aby čtenář chápal sebemenší motivace a rozhodnutí tak, jako by je učinil sám. Zároveň tímto způsobem dává autor nahlížet čtenáři do své vlastní mysli a způsobu vytváření jeho fiktivního světa, jenž je odrazem světa reálného.

Autor konstruuje postavy tak, abychom o jejich vnitřních dispozicích nemohli vyřknout jednoznačný soud. Je si vědom ambivalence citů, složitosti lidských vztahů a pohnutek, rozpornosti ve vnímání skutečnosti; je si dobře vědom nemožnosti černobílého hodnocení a toto vědomí se snaží do identit svých postav promítnout. Nejednoznačnost se pak odráží v morálních dilematech a konfliktech, které hrdinové povídek zažívají. Všem jde přitom o jedno: o rovnováhu, o štěstí. „*Jakápak tedy záhadnost, smíme-li sobě každý říci, že všechny žene k činům tentýž prvek a že všichni se radujeme či trpíme v tónině totožné,...*“²²

²⁰ Původní verze, datovaná červencem 1912, byla přepracována do současné textové podoby až po vydání *Litic*.

²¹ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Litice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 8.

²² Tamtéž, s. 9.

Weiner je sám divákem – divákem, jenž nahlíží sám na sebe, pozoruje se a posuzuje, a proto dokáže jemně a přesně vystihnout lehoučké nuance a záchvěvy lidské mysli, jež skrytě hotoví člověka k činu.

Právě schopnosti introspekce dokázal autor dokonale využít v této své prozaické prvotině. Povídkový soubor *Netečný divák a jiné prózy* je „deníkovým záznamem“ Weinerových zkušeností a duševních zvratů z životního období, které jsme nastínili v předcházející kapitole.

Weiner už ze svého života znal, co je to marné hledání svého štěstí. Léta strávená v neuspokojivém zaměstnání v technickém odvětví ho o tom poučila. Stejně hledání cíle, stejnou „*nutnost dosažení*“ a rozhodující čin najdeme v poetickém *Letu vrány*. Můžeme vnímat *Let vrány* jako odkaz k Weinerově životní situaci z počátku roku 1912, do něhož spadají těžké začátky Weinerova působení v Paříži. Pak vyzní závěr povídky ve smířlivém „už cesta je cíl“ jako snaha o útěchu sebe sama v nelehkých časech bez nadějných vyhlídek a zároveň jako ospravedlnění rozhodnutí odjet do Paříže i toho, co toto rozhodnutí pro ostatní i pro něj znamená.

Paralelu k Weinerově nespokojenosti s jeho spořádaným životem a snům o jiném údělu můžeme nalézt také v titulní povídce *Netečný divák*. Josef Černý zde sice přijímá určenou životní roli, je vzorným synem, studentem, svědomitým pracovníkem v bance, avšak ve svých představách prožívá životy naprosto odlišné, dobrodružnější a nakonec je také skutečně žije. „*Bývalo mi už dávno teskno, že promrhávám svoje dni v pečlivě upraveném životě, žije opravdu pouze sny a vnitřními křečmi. Což platno říkati si: brodím se blátem neposkvřněn. Toť leda zbabělost. Můj život tekl, léta ubíhala. Věděl jsem, čím blíže dolnímu toku, tím že nepravděpodobnější jsou víry a vodopády. Mně se jich však chtělo.*“²³ I Weiner si přál žít méně klidně, méně zabezpečeně, než jak mu to umožňovala jeho původní profesní dráha. Kariéra žurnalisty v tomto směru splňovala jeho představy uspokojivého způsobu života.

Motiv rozhodnutí opustit minulost a začít žít v zahraničí nový život nalézáme i v povídce *Prázdné ruce*. Jak jsme se již zmiňovali výše, hlavní hrdina má v jistém směru až autobiografické rysy. „*Bylo mu sedmadvacet let, plul po lodi, jež provokovala svou jistotou – a nic ho nebolelo, nebylo-li to vědomí, že zapomíná.*“²⁴

Těžkými začátky během pařížského pobytu se Weiner inspiroval rovněž v povídce *Prodavač kohoutků*. Ačkoli je protagonistovi teprve šestnáct let, také se stěhuje do

²³ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy*, Litice, Škleb. Torst, Praha 1996, s. 20.

²⁴ Tamtéž, s. 114.

francouzského hlavního města a začíná si vydělávat prací, při níž je výše platu závislá na schopnosti prodat nevšimavým Pařížanům hračku a na jisté míře štěstí. Se snahou o úspěch a s nezájmem o „nabízené zboží“ měl Weiner bohaté zkušenosti, stačí si vzpomenout, kolika redakcím nabízel na počátku své novinářské dráhy své články. Avšak za honorář těch několika málo otištěných by se jen těžko mohl uživit. Není tajemstvím, že prvních několik měsíců po odjezdu do Paříže musel být finančně podporován rodinou. Výsledek snahy uchytit se nakonec vyznívá pro chlapce v povídce pozitivně, stejně jako pro Weinera v reálném životě.

Jakési opodstatnění Weinerova rozhodnutí pro spisovatelství a žurnalistiku nacházíme v povídce *Lesklé náčiní*. „...že totiž talent, ten, jímž nám osud určil vlastní povolání, dobere se vrchu vždy, za jakýchkoli okolností, že všechny překážky přemůže, ba více, že vše, co se nám zdá překážkami, jest jimi jen zdánlivě a slouží ku tříbení talentu.“²⁵ Hlavní hrdina si i přes počáteční tápání či pozdější odchýlení z vyvolené dráhy uvědomuje, jaký druh zaměstnání pro něj bude doživotním zdrojem spokojenosti. „Povolání jest osudem;“²⁶ Weiner si svůj osud dokázal zvolit, nechal talent pro slovesné umění *dobrat se vrchu*.

3. Válečná lítice

Weinerově snaze o smířlivé vyznění výše zmíněného souboru povídek, v němž se pokusil zobrazit svět jako místo, jež má spíše charakter dobra než zla (nejpatrněji v textech *Matka nad kočárkem*, *Loučení s včerejškem* a *Jdu s oslíkem do údolí*), už neodpovídá jeho následující prozaické dílo nazvané *Litice*.

Válka znamenala pro Weinera přetržení všech dosavadních snah o nalezení místa v literárním světě a uvrhla jej do prostředí, na něž si nemohl a nechtěl zvyknout. Pro odjakživa velmi citlivého Weinera se sklony k malomyslnosti byl pobyt na běsnícím Balkáně zdrojem neustálého nervového vypětí. Toto přepínání a stále častější záchvaty deprese měly za následek Weinerovo úplné psychické zhroucení. V lednu r. 1915 obdržel dva měsíce dovolené, po níž následovala ještě dvouměsíční hospitalizace v písecké nemocnici. Teprve poté (půl roku po odchodu na frontu) byl zproštěn vojenské služby. Z válečné zkušenosti se Weiner vzpamatoval léta, aniž se mu kdy podařilo zcela nabyt

²⁵ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Litice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 161.

²⁶ Tamtéž.

dřívější duševní vyrovnanosti. Ještě v dopise datovaném 13. 11. 1921 píše, že: „jsem nabral v Písku hodně uklidnění, mám dokonce dojem, že je to trvalé, to jest, že fantóm umřel docela. Nevím, je-li to hříchem, ale řekl bych, že dostávám Sitzfleisch. V té příčině řekl bych, že jsem se ‚hluboce změnil‘ za dobu dvou měsíců. Či je to změna věku a ohlašuje se Schwabenalter, k němuž mě poukazoval vojenský doktor, když jsem se zbláznil?“²⁷ Zároveň tato zkušenost znamenala nový směr v utváření jeho děl.

Na podzim roku 1915 se znova pouští do práce. Pravidelně tiskne své fejetony v Lidových novinách, stává se kronikářem Venkova a v následujícím roce mu vycházejí u Borového prózy *Litice*, *Povídky z vojny*. Tento soubor bývá označován jako první pokus o zachycení první světové války v naší literatuře. Narozdíl od jiných děl věnujících se tomuto neuralgickému období nenaplňují Weinerovy povídky všeobecný předpoklad tematizace války, jenž je hlavním rysem válečných próz. Míjíme tím, že válka v *Liticích* nehraje hlavní roli, nýbrž je jen jakousi kulisou, pozadím pro skutečný bod zájmu: člověka a jeho psychické stavy. Snad můžeme spekulovat nad tím, že kniha byla jakýmsi přípravným cvičením pro zkoumání sebe sama či pomůckou pro pochopení vlastních citů v kontextu válečné zkušenosti.

Ačkoli se v jednotlivých povídkách ocitáme v různých fázích vojenské mašinérie od příprav k pochodu na frontu (*Dvojníci*), přes útok (*Kostajnik*, *Ztřeštěné ticho*), ústup (*Deník*) k chvílím klidu mezi boji (*Blahosklonný den*), nerozebírají se ani v jednom příběhu příčiny války, nepřátelské postoje vůči protistraně, neobjevují se projevy národnostního smýšlení atp., válka je pojímána obecně. Při líčení dějů a popisu událostí kteréhokoli momentu války využívá Weiner svůj charakteristický smysl pro detail, avšak má daleko k nějakému naturalistickému zobrazování skutečnosti.

Co však Weinera zajímalo především, byli lidé, lidé rozpolcení, osudem vytržení ze svého důvěrného světa. Všímá si jejich mysli i duše, avšak nejen v rovině realistické, objevuje se zde nová dimenze podvědomí, metamorfovaných vzpomínek a snů, tedy motivy, které se budou dále vyvíjet v jeho pozdějších dílech.

Především v kritických, vyhrocených situacích tyto podvědomé procesy nabývají síly a ovlivňují postavu přímo uprostřed válečné reality. Prolínání skutečnosti a vzpomínky (*Kostajnik*) či vymazání předělu mezi realitou přítomného okamžiku a snovou představou (*Ztřeštěné ticho*) dociluje Weiner prostřednictvím nové koncepce času. Čas není vnímán jako veličina postihující plynulý běh vnějšího světa, ale získává další rozměr: hranice mezi

²⁷ Citace z: Langerová, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 42.

minulostí a přítomností se v mysli hlavního hrdiny navzájem prolínou. Následně je pak možné přecházet z jedné časové roviny do druhé pouhou asociací, s tím, že který čas zrovna nabývá vrchu, ten se stává realitou. „*A jak jej tak držel za ruce, Lukyniak vzal na sebe věrnou podobu Marianinu, což bylo velmi groteskní, ježto nepřestával vyhlížeti jako Lukyniak, a důstojníkovi se obzvlášť zřetelně objevilo znaménko na šíji, které často líbával.*“²⁸ Tato perspektiva času bývá zobrazována prostřednictvím vnitřního monologu, jenž umožňuje postavě snáze se orientovat v dané situaci: postava si uvědomuje bezprostřední dění, případně může pátrat po jeho příčinách či následcích. To současně umožňuje snazší orientaci také čtenáři, který si takto lépe vytvoří představu o vnitřním světě postavy a o motivech jejího vnějšího jednání.

V povídce *Ztřeštěné ticho* se prolínání přítomnosti s minulostí obohacuje ještě o třetí časový rozměr – o budoucnost. Zde už je třeba mluvit o aspektu osudovosti, neboť fatalita je skrytým a tušeným hybatelem událostí: „*Ví například, včera že mohl zachrániti člověka, zachrániti docela mimo vztah k válce, kdyby byl před deseti lety nevybral sojčí hnízdo.*“²⁹ Najdeme ji i v povídce *Dvojníci*, kdy mezi oběma hlavními protagonisty existuje osudová spojitost: „*V jediném exempláři přece nemohu býti celý. Věděl jsem bezpečně, že existujete, jenže ovšem byla větší pravděpodobnost, že se s vámi nesetkám, než že bych vás kdy spatřil. Bylo mi toho opravdu žel. Jsem radostně překvapen setkáním, v němž jsem už nedoufal;*“³⁰ a také v povídce *Kostajnik*, kde titulní hora představuje pojítka mezi vzpomínkami a právě prožívanou skutečností: „*...je-li pak ještě možno pochybovati, že už léta se řetězí cesta má na Kostajnik, řetězí s mou pomocí, aniž vím – a že obskurní vrch v srbské zemi, jehož jméno jednou jedinkrát – a nic více – zaznělo prchavě v můj sluch s přízvukem, jehož tragický dosah si uvědomuji teprve dnes, má býti jevištěm jedné z mých katastrof?*“³¹

V souvislosti s fatalitou, kdy postavy čelí tušenému osudu, dochází k jakési bilanci jejich dosavadního života. Před očima se jim odehrává spontánní rekonstrukce vlastních činů, špatných či dobrých skutků – buď přímo vědomou rekapitulací, nebo prostřednictvím vzpomínky, která se nekontrolovatelně vynořuje z podvědomí, popř. promítáním bdělého snu do reality. „*Moje svědomí je klidné. Bůhví že jsem nepožádal nikdy ani myšlenkou, co patřilo jinému. Bůhví že jsem neuchvacoval. Nevyhýbal jsem se životu, to by bylo*

²⁸ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Litice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 304.

²⁹ Tamtéž, s. 309.

³⁰ Tamtéž, s. 212.

³¹ Tamtéž, s. 281.

*hříchem...*³² Toto zúčtování kladných a záporných stránek osobnosti postavy předjímá otázku: kým jsme? Jací jsme a kam směřujeme? Jsme takoví, jak se zdáme, či se známe jen zčásti? Je vůbec nějaký smysl života a kde je naše místo ve světě?

Tyto existenciální otázky jsou pochopitelné v prostředí, jež ztratilo svůj řád, v důsledku čehož je člověk uvržen v absurdní realitu, kde staré hodnoty již neplatí a kde dochází k odlidštění všech nedobrovolně zúčastněných: „*A těm zrazeným vojákům, ani maširují ze vsi k jihu, dál a dál od svých bydlišť, ani už toho líto není, že se s dětmi nerozloučili a že osud kteréši bezejmenné hvězdy je jim bližší než osud těchto dětí, stojících pomračně před chalupami; zapomněly včerejška i ony a také jim ho není líto.*“³³

Jakási záchrana v podobě opětovného „zařazení“ takto vykořeněných jedinců tkví v sounáležitosti s ostatními vojáky. Mizí „já“ a objevuje se „my“: „*Tma, liják a víchra pokoušejí se naši celistvost rozpustit, tak jako by z cukru byla; my, husím pochodem, klademe druh druhu ruku na rameno a takto sřetězení hrajeme si s pocitem bezpečnosti.*“³⁴

Na základě vztahu jedinec – lidstvo vystupuje však do popředí pocit metafyzické viny. Tíživá vina, o jejíž oprávněnosti je postava přesvědčena, ale jejíž kořenů není možné se dopátrat, sugeruje postavě (vojákovi) odpovědnost za zhroucení celého lidského řádu: „*Kdyby byl býval poslušnějším otcových rad, mohl v životě snadno ujít leckterým trapností. Především (měl na mysli přítomnost, poněvadž co s minulostí?), především nemusilo dojít k této tvrdošijné, nekonečné válce.*“³⁵ Motiv nezapříčiněné viny se plně rozvíjí až v následujícím povídkovém souboru Škleb.

4. Škleb a konec psaní

Po propuštění z vojenské služby strávil Weiner následující léta v Praze, vyjma několika prvních měsíců rekonvalescence, během nichž pobýval v rodném Písku. Důvod odchodu do hlavního města spočíval v jeho potřebě navrátit se k svému povolání a včlenit se do českého kulturního prostředí. „*Býti v Písku znamenalo by pro mě skutečnou oběť, kdyby to mělo být nastálo. Jenže být tam rok znamená implicitně rozhodnouti se nastálo. [...] Změna ta znamenala by pro mě vzdání se povolání, které mám rád (nějaké dočasné a přechodné hořkosti jsou všude, ale s těmi se přece nepočítá!), které mám tedy rád a které*

³² Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Litice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 256.

³³ Tamtéž, s. 268 – 269.

³⁴ Tamtéž, s. 274.

³⁵ Tamtéž, s. 308.

*mě za normálních poměrů slušně uživilo a slušněji ještě užíví v budoucnosti.*³⁶ (dopis otci 29. 8. 1918)

Už v té době si ovšem musel být vědom, že od onoho včlenění do českého literárního prostředí nelze očekávat úspěchy. Názorově se rozešel s nejvýraznějšími osobnostmi literatury a žurnalistiky té doby (např. K. Čapek, F. Peroutka) a v lednu 1919 se rozhodl pro návrat do Paříže. „*V Čechách vzduch je otrávený*“,³⁷ napsal sestře Zdeně 18. srpna 1919. V Paříži psal nadále jen fejetony a novinové články. Přesto však ještě v roce 1919 vyšel jeho na dlouhou dobu poslední soubor próz *Škleb*, psaný mezi lety 1916 – 1918.

Ačkoli tyto prózy již neobsahují válečnou tematiku (kromě povídek *Vůz* a *Zvěst*), neobnovuje se ani zde dřívější Weinerova víra v řád světa, důvěra v život a vzájemné lidské vztahy bez temných spodních proudů. Naopak jejich deformace a disharmonie jsou ve *Šklebu* pocit'ovány jako nepřekonatelné a vědomí nemožné defragmentace roztříštěného řádu vyvolává nejen pocit, nýbrž čisté uvědomění si iracionálna, které obklopuje skutečnost za tenkou, průsvitnou vrstvou vědomí a koexistuje s ní v těsném vzájemném vztahu. Možnost, že se v jemné vrstvě vědomí vytvoří trhлина a naše existence bude uvržena do světa fungujícího podle neznámých pravidel, visí nad člověkem jako neutuchající hrozba a způsobuje mrazení, jehož příčinu pouze tušíme, aniž bychom měli šanci ji skutečně poznat.

V povídkách nacházíme postavy ve zcela běžných situacích a obvyklých prostředích, v nichž zjevně není nic nezvyklého. Avšak náhle dojde ke zvratu, jenž dosavadní realitu vychýlí z rovnováhy a dodá jí nový rozměr: „*Ve strnulé hromadě zdiva nastalo pojednou zkypření světla a vzduchu. Jako by se nimbus rozestřel, v němž předměty rozkošnický poznávaly ukrytou svou krásu. Nerovnost výšek dala zčistajasna zvukovou kadenci a strakatost domovních nátěrů fascinovaná byla v houževnatý souzvuk. Bylo plně. Náměstí dalo samo sobě povel, jehož uposlechly i spodní tepny, jimiž až dosud odtékal život města. Nastal zpětný proud a horko se ukáznilo.*“³⁸

Tímto spouštěčem měnícím dosavadní běh věcí bývá povětšinou jen fragment, holá část lidské bytosti: oči, ruce či hlas, nebo i pouhá přítomnost člověka. Weiner celý děj, ať postižitelný rozumem, či jdoucí mimo něj, po celou dobu sleduje s neumdlévající logikou a snaží se vystihnout okamžik, v němž dojde ke kritické změně. Jde zároveň o snahu

³⁶ Citace z: Langerová M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 44 – 45.

³⁷ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 28.

³⁸ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Litice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 413.

dopátrat se pravé příčiny a především smyslu událostí, který vytrvale uniká. „*Ó kdyby byly napsány dějiny oněch nevysvětlitelných přesmyků, jimž podlely naše úmysly, kdyby bylo možno vypsati slovy, proč se stalo, že ty, jenž si se chystal právě sáhnouti v struny harfy nebeské, spouštíš místo toho kakofonii kýchs bláznivých harmonik, kdyby se podařilo neřku pojmenovati, ale aspoň některým lidským smyslem postihnouti onu hmyzně maličkou myšlencečku, která způsobila, že šumná radost tvá sráží se obrátkou v jakousi nechutnou truchlost, tak jako mléko, zdánlivě bez příčiny, se sráží, sbalujíc se v mazlavé chuchvalce tvarohu, anebo proč chmury tvé rozpustily se náhle v čirou radostnost, tak jako škrobový maz, aniž kdo působil, se rozplývá v opalizující olejnou tekutinu - - - jaké to by byly dějiny!*“³⁹

Ačkoli tedy Weiner přiznává, že postihnout *nevysvětlitelné přesmyky* lidské mysli není v moci člověka, vytrvale se o to ve svých povídkách snaží. K tomu využívá analytickou metodu, která již byla naznačena v předchozích povídkových souborech, která je však až v této knize dovedena k dokonalosti. Stěžejním dílem je v tomto směru povídka *Prázdná židle*, jež má, jak uvádí Jarmila Mourková, „*nedvojsmyslně autobiografický ráz*“.⁴⁰ Autor se zde svěruje čtenáři se svou neschopností napsat povídku, a aby prokázal, že jakákoli snaha o napsání je kontraproduktivní, provází čtenáře pomocí zpětné analýzy svým myšlenkovým postupem, jenž stál za konstrukcí tématu povídky. Následně se v průběhu líčení plynule přesouvá z role tvůrce do role přímého aktéra příběhu a fiktivní příběh najednou získává jakoby reálný základ. Jenže jak postupně odvrhuje jedno možné rozuzlení zápletky příběhu (tedy přítelovo nedostavení se na smlouvanou schůzku) za druhým, přesouvá se onen reálný základ do neuchopitelného iracionálna. Zápletka nakonec ústí v jeden ze dvou klíčových motivů – klíčových pro celkovou Weinerovu prozaickou tvorbu –, které v této povídce můžeme nalézt, a to pocit metafyzické viny: „*A neznám její proč a neznám její velikosti. Vím pouze, že je a že se jí nelze zbýti.*“⁴¹

V souvislosti s trpným přesvědčením, že si provinilec zaslouží trest za hřích, jehož si není vědom, neví, kdy se jej dopustil, ani jak a na kom, se objevuje další z klíčových motivů: pocit děsu.

Je to „*hrůza z viny mého života*“,⁴² hrůza z nemožnosti poznat nepoznatelné. V úvodu analýzy myšlenkové konstrukce povídky Weiner píše, že prvotním impulsem pro

³⁹ Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy*, Litice, Škleb. Torst, Praha 1996, s. 321.

⁴⁰ Doslov in: tamtéž, s. 465.

⁴¹ Tamtéž, s. 390.

⁴² Tamtéž.

její napsání byl útržek rozhovoru dvou cizích lidí, který náhodně vyslechl,⁴³ ale inspirací se mu stal jeho náhlý zájem o psychologii údesu. „...a možná že jsem zezvědával právě, sebrav své duševní síly po úděsném otřesu, jemuž jsem tehdy sám podlehl.“⁴⁴ Zmínili jsme se již v předchozí kapitole, že psychologie člověka, mimo jiné i pocit strachu, začala Weinera zajímat především po vlastním psychickém otřesu, na základě válečné zkušenosti.

Weiner rozeznává dva typy údesu: smyslový a psychický. Smyslový je způsoben otřesem nervů, který rychle odezní, jakmile si člověk na rušivý vjem zvykne. Jako ilustrační příklad uvádí (opakovaný) výstřel z pušky a konstatuje: „...a to mi dosvědčí všichni, kdož cosi podobného zakusili...“⁴⁵ Dodatek budí dojem autenticity této Weinerovy teorie; působí zdání, že tvrzení nemá jen spekulativní ráz, nýbrž že si jej mohl mluvčí ověřit na vlastní kůži. To pak přidává na autenticitě také druhé části teorie o děsu psychickém, který nastane, „je-li tok událostí, pro něž máme subjektivně uspokojivé vysvětlení, proložen náhle řekněme vírem, to jest novou událostí, pro kterou uspokojivého vysvětlení dopátrati se nelze a vyznačuje se tím, že přetrvá úkaz, který jej vyvolal.“⁴⁶ Právě tento typ děsu je předmětem Weinerovy analýzy a nepřestává jej fascinovat snad právě proto, že ví, že jde o cosi trvalého, osudového a osudu že nelze utéct. „...člověk onen bude uděšen věčně, a poněvadž úděs nutno míti za poruchu psýchy, lze říci, že propadl duševní chorobě, která potrvá, pokud nenalezne uspokojivé vysvětlení, tedy popřípadě do smrti.“⁴⁷

Škleb byl na dlouhá léta posledním Weinerovým dílem. Až v roce 1928 publikoval básnickou sbírku *Mnoho nocí* a knihu próz *Lazebník* vydal o rok později. Do té doby se věnoval svému žurnalistickému zaměstnání. A mohlo se zdát, že na spisovatelskou činnost definitivně zanevřel. V dopise ze 17. listopadu 1920 sochaři Gutfreundovi napsal: „Mně se nedaří špatně, a nepíši nic. Ale kdybych ještě za svého živobytí něco spáchal, nic už – krom novinářství – nedám tisknouti: to jsem odpřisáhl.“⁴⁸

⁴³ „Bezprostředním popudem k nenapsané povídce Prázdná židle byl pak rozhovor dvou mně zcela neznámých lidí, zachycený na procházce v městském sadě pražském. Jeden z obou mužů zval druhého na návštěvu a druhý ho ujišťoval, že přijde. Zvoucí byl, zdálo se mi, poněkud nesmělý a jakoby podřízený; pozvaný pak ujišťoval několikrát, stále přesvědčivěji, a nakonec ubezpečil větou: ‚Můžete na to vzít jed, že přijdu‘.“ (Weiner, R.: *Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 378).

⁴⁴ Tamtéž, s. 374.

⁴⁵ Tamtéž, s. 375.

⁴⁶ Tamtéž, s. 376.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 27.

5. Vysoká hra doopravdy

V této pasáži se budeme věnovat francouzské parasurrealistické skupině Le Grand Jeu (většinou překládáno jako Vysoká hra), neboť skupina byla velkým mezníkem Weinerova soukromého života a význačně ovlivnila jeho tvorbu.

Se skupinou mladých remešských básníků, jejíž neměnné jádro tvořili René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte a René Vailland,⁴⁹ se Weiner setkal v Paříži v polovině dvacátých let.

Byli inspirováni prokletými básníky (Rimbaud nebo Beaudelaire) a sami se nazývali „simplisté“. Jak uvádí Chalupický, přijali toto označení, „*poněvadž se chtěli vrátit k vědoucí prostotě dítěte a předdějinného člověka.*“⁵⁰ V červnu 1927 seznámil Weiner simplisty s výtvarníkem Josefem Šímou, v jehož ateliéru došlo v prosinci téhož roku k ustanovení skupiny Le Grand Jeu (dále jen G. J.).

Šíma se v dopise své vydavatelce z 28. ledna 1964 v tomto směru o Weinerovi zmínil takto: „*Brzo na to mi řekl, že se v nakladatelství Kra sešel s Léon-Pierre Quintem a Soupaultem, kteří mu představili dva univerzitní studenty z Remeše, Vaillanda a Daumala, a že má dojem, že by mi rozuměli a dle toho, co mu říkali, že bych asi jim byl blízko ideologicky.*“⁵¹

V manifestu otištěném v prvním čísle revue Le Grand Jeu⁵² se píše: „*Vysoká hra je nevyléčitelná: hraje ji jen jednou. Chceme ji hrát ve všech okamžicích života.*“ Členové G. J. chtěli především „žít život“, maximálně prožívat každý moment svého bytí, aniž by si ale kladli otázku, *jak* žít. Pokoušeli se plně si uvědomovat svou existenci, aby se následně od tohoto vědomí oprostili, překonali jej a splynuli se světem, kde „já“ přestává být samostatnou jednotkou a stává se částí celku, jsoucna. K navození tohoto výjimečného stavu, ke zjištění smyslů a „osvobození“ vědomí využívali všemožné dostupné prostředky: sen, opium a jiné psychotropní látky, přičemž se snažili zůstat co nejdéle při vědomí, aby okusili pocit, jenž by, jak píše Daumal, „*zvrátil mé očekávání, rozbil hranice možného a vrhl mne bez ohledu do jiného světa.*“⁵³ Na jedné straně hráli ruskou ruletu a na druhé inklinovali k orientální filozofii. Nestranili se ani analytického myšlení, opovrhovaného

⁴⁹ Mezi původní základnu patřil ještě Robert Meyrat, který ale v r. 1927 odešel. Místo něj se ke skupině přidružil Pierre Minet a mnozí další.

⁵⁰ Chalupický, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 33.

⁵¹ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 286.

⁵² První číslo bylo vydáno v červnu 1928, poté však vyšla revue už jen dvakrát, naposledy roku 1930.

⁵³ Citace z: Chalupický, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 32 – 33.

surrealisty kolem Bretona, které ovšem v jejich případě sloužilo spíše k relativizaci racionality.

Weiner se G. J. věnuje v Přítomnosti v úvodu článku o Šimových obrazech: „Šimovo umění (a umění jeho druhů), není ‚krásné‘, je hrozné. [...] Měli bychom napsat spíš ‚hrozivé‘ [...], protože Vás odsuzuje k absolutní svobodě, tj. ke stavu, kde není žádné volby. S tímto uměním, které není osamoceno, jste jako v meziplanetárních prostorách mimo ‚svobodu‘, kterou vám ponechává přitažlivost, kde ‚nahore‘ a ‚dole‘ mají stejně málo smyslu jako všechny ostatní distinkce, jež nejsou ničím jiným než konvencemi idealistické kontradikce.“⁵⁴

Něco velmi podobného můžeme nalézt v poetice souboru *Lazebník*: „Je ještě mnohem a mnohem svobodnější. Neboť nemůže jinak než zároveň i přitakat, i odpírat. Cokoliv zří, slyší, hmatá, myslí, je jím; doslova jím.“⁵⁵ A do třetice uvádíme Daumalova slova: „Podstatou zřeknutí je vše popírat a zároveň vše přijímat. [...] Svoboda není svobodná vůle, ale vysvobození; je negací autonomie individua.“⁵⁶

Vlivem G. J. se Weiner ponořil hlouběji než kdy předtím do tajemného světa lidského podvědomí, kde nachází sen – tvárný námět, ze kterého se mu podaří vymodelovat snad všechny myslitelné tvary vycházející z ryzí lidské obraznosti, jež pak nechá splývat s realitou. Maximální důležitost v této hře imaginace nabývá slovo. Weiner jej zkoumá, hledá všechny možnosti jeho využití a hledá jeho podstatu; objevuje své slovo – „sézam“ (viz následující kapitola). Nejvýrazněji však ovlivnila G. J. Weinerovu tvorbu tím, že mu jen mimochodem poskytla nový impulz k psaní jako takovému. Píšeme „mimochodem“, neboť toto ovlivnění vyplynulo pouze jako vedlejší produkt osobních Weinerových vztahů k jednotlivým členům skupiny, jako vedlejší produkt jejich přátelství a později jejich rozchodu.

Simplisté nazývali sami sebe anděly a Weiner je za ně možná zpočátku opravdu považoval. Podle Věry Linhartové mu byli „obrazem vlastního mládí a mementem plynoucího času“ a v době seznámení se simplisty v něm „narůstá vědomí nenaplnění a zrady na něčem, co si byl kdysi vytkl jako cíl.“⁵⁷ Nedomníváme se, že tento názor staví Weinerův vztah k simplistům do pravého světla. Nesnažil se přátelstvím s mnohem mladšími básníky dohnat ztracená léta, ani v sobě neživil nostalgickou vzpomínku na sebe sama v době svého mládí, ani necítil hořkost kvůli svému věku.

⁵⁴ Weiner, R.: Malíř moderní. Josef Šíma in: týž: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 340.

⁵⁵ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 24 – 25.

⁵⁶ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 38 – 39.

⁵⁷ Doslov in: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 290.

Weiner, který vždy těžce navazoval vztahy a přitom měl strach ze samoty a toužil po přátelství, se mezi simplisty cítil, alespoň na chvíli, jako mezi svými a oni jej za jednoho z nich vsutku považovali. Nejvíce se sblížil s Daumalem, dokonce k němu cítil milostnou náklonnost, aniž by to však dal Daumalovi jakkoli najevo. Strávil s ním deset dní v Alpách⁵⁸ a po návratu napsal Daumal Wienerovi v nedatovaném dopise: „*cítím se očištěn a posílen, [...] patříš teď mezi mé domovské přístavy.*“⁵⁹ Wienerův vztah k mladým básníkům nejlépe ilustrují následující řádky dopisu, který Weiner poslal paní Vilmě Löwenbachové 18. 9. 1927, tedy v době Vaillandova pobytu v Čechách (pravděpodobně na Wienerovy náklady):

„...*Můj vztah k Vaillandovi, toť zápas s andělem. – S andělem, který mě neustává podezírat, že patřím aspoň do očištěnce. – Jenomže říci o Vaillandovi ‚anděl‘ je hyperbolou, mám-li na mysli jeho přítele René Daumala. Tot’ anděl opravdový, a proto pravdivější ve své přísnosti. I pravdivější než Vailland, i přísnější – zejména přísnější – než Vailland, a s ním je zápas ještě mnohem těžší, ale méně vyčerpávající, sílivý, protože Daumal je mimo svět, mimo lidi, mimo všechnu malost, mimo všechnu úskok. – Proboha, nemyslete, že říkáje toto, kydám hanu na Vaillanda. Chci tím jen říci: Roger je (ne lidštější) člověčtější, a proto jsem s ním měl, proto s ním ještě mám a budu mít tolik trampot. – Vítězství nad ním nedokazuje nic; a tedy také prohra ne. – Vítězství nad René je ubezpečením, a prohra, už proto, že k ní došlo, totiž že byl zápas, ctí; co dím ctí; čest není, totiž jest konvenční kašparinou; prohra před Daumalem, i ta ještě má chuť plnou a podpírá. –*

Není jen Daumal a Vailland; je také Roger Lecomte, Maurice Henry, Harfaux, [...] A každý něčím, Daumal však ve všem je mi ‚dítětem – učitelem‘: l’enfant maître. Co po nich v této pozdní době chci já, sud’ Bůh. Snad jsou školou, jak se naučit sestupovat, když nadešla chvíle, sestupovat neukvapeně, a přece tak, abychom nezůstali na žádné příčli příliš dlouho, a posléze dotknouti se půdy ne zcela ožebračení, ne zcela směšni. [...] Mně pro den, kdy už nepřijdou, zbývá jen naděje, že jsem se byl v této perné škole naučil už tolik, že dovedu pak už být docela sám...“⁶⁰

Když k rozchodu s Le Grand Jeu skutečně došlo, nenesl Weiner tuto událost tak smířeně, jak si v tomto dopise předsevzal. Než se tak však stalo, začalo nové období Wienerovy beletrie. Mladí remešští básníci pro něj znamenali novou inspiraci; podle mnohých literárních historiků měli na Wienerův návrat k psaní svůj jednoznačný podíl.

⁵⁸ Na základě zážitků z tohoto výletu vznikl článek Alpinistou bezděky in: LN 4. 9. 1927.

⁵⁹ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 33.

⁶⁰ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 285.

Díky podnětům, které mu jeho „učitelé“ poskytli svým nazíráním na svět, tvorbu i život, se sám odhodlal k vyjádření názorů a pocitů svých, neboť v takto zjitřeném období, které v roce 1927 prožíval,⁶¹ v období největšího sblížení se simplisty, mu žurnalistická tvorba nemohla stačit. „*Osm let bylo zjevným mým zaměstnáním novinářství, hlavním zaměstnáním něco jiného. Něco, co možná chystalo tuto knihu,*“⁶² píše v Rozpravách Aventina, kde v článku *O sobě* mluví o své nové knize, básnické sbírce *Mnoho nocí*. Ta je bezprostředním projevem Weinerova nadšení z nových přátel, je jejich „glorifikací“. V básni *Den ještě...* je explicitně pojmenována: „*Nad bílou Remeší semčená trojice: / François, Roger, Niel.*“⁶³

Poté, co se také jeho přispěním stane ze stoupenců simplicismu skupina Le Grand Jeu, když básníky seznámí s Šímou, začíná se Weiner stahovat do pozadí. „*Weiner nás často překvapoval nečekanými obraty v náladě a jednání. Ale to byl on – člověk dychtící po přátelství a vždycky zklamaný,*“⁶⁴ napsal Šíma v dopise Věře Linhartové z 28. ledna 1964.

Právě to bylo cílem Weinerovy odtazitosti – projev přátelství. Utíkal, aby za ním ostatní mohli přijít. O této motivaci svědčí i dopis ze 14. ledna 1928 adresovaný sestře Zdence: „*Jistota, že nastane den, možná už velmi blízký, kdy počne definitivní a absolutní samota, postavila se mi před měsícem na oči tak naléhavě, že jsem se rozhodl provést jakousi ‚hlavní zkoušku‘ (s některými zřeteli subsidiárními): tak jsem vyhostil všechny ty, mezi nimiž jsem skoro rok žil spirituálně téměř výhradně. Smluveno zatím na měsíc. [...] Zbývá jenom týden. [...] Kdo se po této ‚éclipse‘ vrátí, pro toho jsem živým, kdo ne, pro toho jsem mrtvým. Dnes mohu už výsledek jednak instinktivně, jednak podle jistých indicií předvídat. Tři se vrátí, ale Vailland nikoliv.*“⁶⁵

Místo opětovného sblížení se ovšem jejich vzájemné vztahy dále jen zhoršují. Krizi neustále prohlubují zásadní názorové rozdíly: „*Zjišťuji, že nám rozumíte stále méně. Co vás to tedy poutalo k Františkovi a k simplistům? Nechápete ani náš pesimismus, ani revoltu, ani naše skandály, ani mysticismus bez boha, kterým se inspirujeme.*“⁶⁶ (dopis Maurice Henryho Richardu Weinerovi, 7. 9. 1928)

Jedním (ne však jediným) z důvodů rozporu bylo i jiné duchovní směřování; na rozdíl od G. J. směřovala Weinerova cesta k Bohu jako cíli a prostředku osvobození

⁶¹ V roce 1927 Weiner navíc přišel o matku, zemřela 12. listopadu.

⁶² Weiner, R.: *O sobě in: týž: O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 333.

⁶³ Roger představuje Rogera Gilberta-Lecomta; François byla Vaillandova přezdívka z dob studií v Remeši; Niel = Nathaniel byla přezdívka Doumala. Citace z: Weiner, R.: *Básně*. Torst, Praha 1997, s. 225.

⁶⁴ Citace z: Chaloupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 35.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 286.

vlastního nitra: „*Redukovat život na ta hnutí trochu choulostivá, která se zdobí názvem tajemství a mystika, to se mi nedaří příliš dobře pochopit. Ale úplně je chápu od chvíle, kdy tento mysticismus směřuje k Bohu. [...] Proto – a to neříkám poprvé – je tu něco, co mne odděluje od Vás a Vašich přátel – je to Váš mysticismus, o kterém tvrdíte, že je bez Boha, a o kterém se domnívám, že svádí z cesty, nebo alespoň že je to postoj, který nikam nevede a který se nedá hájit,*“⁶⁷ (R. Weiner Maurici Henrymu, 2. 9. 1928)

Zpětně hodnotí Weiner dobu trvání a rozpadu přátelství s členy G. J. v dopise K. Z. Klímovi (26. 1. 1928). Poznáváme z něj, do jaké míry Weiner sám prožíval úzkostné stavy, z nichž se vypisuje na stránkách svých knih. Nacházíme podstatu vnitřního světa postav z *Prázdné židle* („*metafyzická úzkost*“, „*vina*“) a ze *Hry na čest za oplátku* („*přesvědčení o neschopnosti vzbudit v komkoli přátelský afekt*“) přenesenou na další úroveň – do reality:

„*Tento minulý rok – je to právě rok – hnál to k oné krizi proto, že se v něm, jakoby záměrně, hromadily a nahromadily události, setkávání, rozmluvy a i znamení, které vesměs a soustředně vedly nejprve k probuzení velké metafyzické úzkosti. A z ní pak [...] pocity a poznání, jež se slily v opravdové peklo: hrůza z nenapravitelné opuštěnosti; přesvědčení o neschopnosti vzbudit v komkoli přátelský afekt; o vlastní nízkosti a neschopnosti; [...] přesvědčení, že jsem ‚neadaptován‘, že svět a život všech ostatních, i blízkých, má jakýsi jen mně tajemný ezoterický význam; [...] A jak by se – bylo-li ono hromadění zdánlivě či domněle potvrzujících fakt – jak by se tomu všemu tomu nedařilo pod ochranou onoho starého mého strašidla ‚viny spáchané bezděčně, ale nesmiřitelně kleté‘...*“⁶⁸

Weiner se s rozchodem s G. J. smířoval jen velice pomalu a těžce a promítl toto úsilí i do své tvorby: „*Byla krátká doba, kdy se mi zdálo, že se ona vlast snesla na zemi. Nebylo to pouhé zdání; našel jsem ji opravdu. Nepochybují ani dost málo, každý že pochopil, touto vlastí snešenou na zemi že jsem mínil lidi, jisté lidi. – Není horších rozhodů nad rozchody těch, kdo mluvíce o stejných věcech, mluví o nich každý jinou řečí. [...] Co zbývá po takovém nezdaru? Zbývají dvě věci: Jedna, již jsem nucen nepojmenovat, protože by se zdála nepoměrnou tomu, co trvám nazývati tu pouhým nez darem, a druhá: mírová smlouva. Lazebník je preliminářem mírové smlouvy.*“⁶⁹ V tomto prohlášení však můžeme slyšet mírnou ironii, neboť následně Weiner dodává: „*V těchto slovech o míru nehledejte evangelické pokory. [...] Plyne z rozhodnutí trvat na svém právu (právu!).*“⁷⁰

⁶⁷ Citace z: Chalupecký J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 37 – 38.

⁶⁸ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 287 – 288.

⁶⁹ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 204.

⁷⁰ Tamtéž, s. 205.

Slyšíme zde tedy rovněž odhodlání obhájit si svá stanoviska, která mu byla oněmi „jistými lidmi“ odpírána.

Zrcadlový odraz G. J. je patrný i v „bandě“, s níž se hlavní postava *Hry na čest za oplátku* setkává v pařížské kavárně a v které poznává „*cizince a nikoliv odcizené*.“⁷¹ K nim však už nepatří.

Trvání G. J. překonalo konec přátelských styků⁷² s Weinerem jen o pár let. Experimenty s různými stavy vědomí i podvědomí, jež se v G. J. nazývaly „experimentální metafyzikou“, si nakonec vybraly svou daň: Lecomte a Daumal se r. 1930 rozešli s Vaillandem a o čtyři roky později opustil Daumal Lecomta. Lecomte byl v té době závislý na drogách, což ho nakonec stálo život, a Daumal, který onemocněl tuberkulózou, přežil Lecomta o jediný rok. Jak výstižně podotkla Věra Linhartová, hrát Vysokou hru „*znamená naprosté osobní riziko. Je to hra doopravdy – do slova a do písmene*.“⁷³

6. Slovo o Lazebníkově snu

6. 1. Sen

Lazebník (1929) je Weinerovým prvním prozaickým počinem po povídkovém souboru *Škleb* (1919). Užili jsme slovo „prozaickým“, ačkoli v žádném jiném Weinerově díle není hranice mezi prózou a poezií tak tenká, jako je tomu v tomto souboru. Pokud vezmeme v úvahu i dramatické prvky, jež jsou už v tomto díle zastoupeny (ačkoli zdaleka ne v takové míře, v jaké budou použity ve *Hře doopravdy*), jde o útvar těžko definovatelný také po stránce formální, nejen obsahové. „*Lazebník není sbírkou novel, není sbírkou „próz“*.“ píše Weiner v *Lazebníkově ranci*.⁷⁴

Prostředkem, jak se dobrat této symbiózy tří základních literárních druhů, se stává sen. Ten je zde jako ústřední motiv spojovacím článkem prózy a básně, vědomí a podvědomí, reality a fantazie. „*Lazebník je knihou realistickou, to jako bych řekl knihou života*“,⁷⁵ dočítáme se v závěru Weinerova komentáře k *Lazebníkovi*.

Je nutno mít na paměti, že v tomto případě nelze vytvářet pojítka mezi realistickým a racionalistickým. Weiner zde vskutku prezentuje svou vizi reálného světa, avšak tato

⁷¹ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 399.

⁷² S některými členy G. J. si však nadále korespondoval, např. s M. Henrym, P. Minetem i R. Vaillandem.

⁷³ Doslov in: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 294.

⁷⁴ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 206.

⁷⁵ Tamtéž, s. 207.

realita se svým pojetím odlišuje od reality ve smyslu běžně chápaném. Rozum (analytické či logické myšlení), považovaný za nejvyšší existující formu lidské dokonalosti, se zde naopak ukazuje jako hlavní překážka na cestě člověka k dosažení *skutečné* dokonalosti, respektive brání mu stát se její *součástí*.

I v této knize se Weiner opět zabývá tematikou vykořeněnosti člověka či jeho neschopnosti nalézt spásu. S těmito otázkami se snaží vypořádat již v úvodním textu, aby se ve zbývajících prózách mohl ubírat jiným směrem. Pravý důvod tohoto lidského prokletí se pokouší ozřejmit na příkladu biblického příběhu o vyhnání prvních lidí z Ráje.

Podle Weinerja bylo oním Božím Rájem místo, kde „*všechny otázky ochrnuły, protože ochrnula vůle vědět. Schopnost soudit ho opustila; to jako bychom řekli, že byl zproštěn; snesl se (čiže se povzněl?, ale jaká to otázka!), snesl se kamsi, kde vše nikoliv jen je možné, nýbrž kde se nad ničím nežasne.*“⁷⁶

Právě schopnost nežasnout člověk ztratil, když snědl ovoce ze stromu Poznání. Nejde však o pravé, absolutní poznání, nýbrž o poznání okleštěné, neboť souběžně s jeho získáním ztratil schopnost „celistvého vidění“. Tímto poznáním totiž člověk nabyl schopnost soudit.

Dříve tuto schopnost neměl, tudíž nevnímal žádné rozdíly mezi věcmi. Jednoduše neexistovaly žádné difference, vše bylo jednotné, celistvé a tudíž nejpravdivější. A pokud nejsou rozdíly, není zároveň nad čím žasnout. Jakmile se tedy všechny věci začnou navzájem lišit, začneme se lišit také my, lidé, ztrácíme soudržnost s Jednotou, kterou pak, uvyknuvši si na tuto skutečnost, podvědomě hledáme. Tato ztracenost je zároveň zdrojem lidské nesvobody.

„...*člověk v ráji je ve všem všudy člověkem docela svobodným; že pozbyl-li ráje, znamená to prostě, že ho nikdy neměl; že tedy je klet od samého svého počátku; to jest, že jest kletbou.*“⁷⁷

Být součástí Jednoho Weiner nazývá Milostí, opakem oné Kletby. Milost člověku odebírá nutnost soudit, nutnost volby, která se pojí s odlišností; není jí totiž třeba: „*Přítakat a odpírat. – Ano a ne jsou jedno.*“⁷⁸ Milostí jsou však obdařeni pouze ti bez hříchu, a proto sem nepatří žádní lidé, kteří jsou obtěžkáni oním prvotním hříchem. Jedinou možností jak se tedy přiblížit ztracenému Ráji, jak na chvíli uniknout z tohoto světa do „zázraku“, jak říká Weiner, je sen.

⁷⁶ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 24.

⁷⁷ Tamtéž, s. 31.

⁷⁸ Tamtéž, s. 24.

V tomto úryvku zaznívá patrný vliv simplismu (viz výše).

A nezáleží moc na tom, půjde-li o sen spáče nebo o sen bdělý, ačkoli existuje mezi těmito dvěma typy snu zásadní rozdíl: bdělý sen je reflektován vědomím a stýká se v něm tedy rovina racionální s rovinou iracionální, respektive střetávají se dvě *různé* racionální roviny. Ve snu totiž snící člověk nepocituje žádný iracionální prvek, rozpor nastává až v konfrontaci s vědomím. Bdělý sen se tedy nachází na pomezí mezi tím, co odporuje našemu rozumu a co ne. „*Svažujeme se v sen. [...] neodpíráme protimluvu, že už není, co ještě je, i že již je, co ještě není. Na svahu v sen přitakáme všichni – ty, ty a on –, že věci, které by býti jen mohly, jsou skutečnější těch, jež se naparují realitou, že však ani to, co jen možné, neodolá vždy bílému žehu absurdního a světlo a tma že nejsou jen kvantitami, nýbrž zneprátelenými světy různých podstat, a přesto zázračně záměnnými druh za druh: zavřels oči; pak jsi je zase otevřel.*“⁷⁹ Racionální a iracionální se tedy doslova proměňuje před očima: je sen skutečností a realita výplodem fantazie?

Poetika snu je nejvýrazněji aplikována v próze *Long is the way to Tipperary...*,⁸⁰ kde se snový svět neustále mění a je nutné se v něm znova a znova orientovat. Navíc zde ještě dochází k jakémusi prolnutí snu spáče a bdělého snu: „*Oči se otevřely. Já nikoliv je otevřel.*“⁸¹ Nastává zde vrstvení snových představ, mohli bychom říci, že se jedná o sen ve snu. Snové fragmenty nemohou být v tomto textu poskládány jinak než do formy koláže: kauzalita ve snu ztrácí smysl, nemluvě o tom, že se jedná o prózu bezsyžetovou.

V této próze se rovněž objevuje dobře známý motiv dvojnicství: vypravěč vidí své stárnoucí já v pařížské kavárně U dvou magotů (kam Weiner skutečně chodíval), a přitom je současně věčně mladým bohem na cimbuří uppsalského zámku.⁸² Ve skutečnosti je ale vypravěč v textu přítomen ještě v jedné podobě – v podobě pozorovatele (sebe sama i všeho ostatního), který vidí, vnímá a pamatuje si. Místo podvojnosti se nám náhle zjevuje určitá forma trojjednosti. V tomto smyslu ovšem nejde o „štěpení“, ale o „zrcadlení“. Osobnost se jako v zrcadle odráží do nesčíslného množství podob a tyto podoby jsou pak možnými variantami odrážející se osobnosti. Vypravěč je symbolem vědomí a jeho dvě varianty, z nichž jedna je opět odrazem druhé, jsou součástí světa snové imaginace. Weiner v tomto kontextu užívá metaforu: „*...tři vrstvy stýkající se dvěma ještě ostře odlišenými hladinami, ale v tekutinách zvolna se už hotuje endosmóza.*“⁸³

⁷⁹ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 23.

⁸⁰ Přesto není tato próza přesnou realizací Weinerovy poetiky, jak je uváděna v textu *Lazebník*. Následující prózy se k ní vztahují ještě méně, jestli vůbec.

⁸¹ Tamtéž, s. 119.

⁸² Weiner tuto prózu označuje jako „švédský cestopis“.

⁸³ Tamtéž, s. 116.

Právě stav mezi snem a vědomím Weiner označuje jako zázračno, jež „není ničím jiným než chvilkovým prozrazením trvalé koexistence ‚bdělosti‘ a ‚snu‘ (prozrazení skrze omilostněné vědomí).“⁸⁴ V dopise Vilmě Löwenbachové z 18. 2. 1929 autor vysvětluje: „To, co mě na snech zajímá, není ani tak jejich ‚čtvrtý‘ rozměr, jako spíše jejich stránka spiritualistická. To, že se život má ke snu tak nějak obdobně, jako obkročné strofy v mé básni *Ve dvou polohách se mají k sobě navzájem*. Napsal jsem o tom velmi nefilozofické říkání, které možná vyjde jako kniha próz.“⁸⁵ Sen je totiž jakýmsi odrazem našeho vnitřního světa, našeho duševního rozpoložení; člověku tedy nemůže stačit svět založený na pouhé racionalitě. Je závislý rovněž na existenci jeho duchovní složky – Boha. Sen je projevem Boží Milosti, neboť v něm nejsou žádné třetí plochy vzniklé nesoudržností věcí, vše spolu souvisí samozřejmě a snadno. Zmírňuje se rozumové zastření skutečného stavu a vztahu věcí, nemožné a možné splývá v jedno a člověk se opět stává (alespoň na chvíli) součástí Jednoty.

Poslední próza v souboru *Lazebník* má název *Ela*.⁸⁶ Weiner byl k napsání tohoto textu inspirován skutečnou osobností, kterou znal. „Rád bych jen věděl, co by tomu řekla jistá žena, kdyby se jí ta povídka dostala náhodou do ruky. Myslím: Kamila Swobodová-Rábllová,“⁸⁷ napsal v dopise sestře Zdence 16. ledna 1930 (tedy po vydání *Lazebníka*). „Ela“ Kamila Swobodová byla Weinerovou sestřenicí. Zdenka Weinerová-Pavlová se o ní ve svém dopise zmínila jako o bohémovi: „Byla to nesmírně rázovitá neintelektuálka – každý jsme ji zbožňovali.“⁸⁸ (16. 4. 1971)

Kromě prolínání skutečnosti a bdělého snu, v jehož důsledku čtenáři uniká, co se událo opravdu a co jen v mysli vypravěče, se v této próze začíná rozehrávat divadlo. Události začínají místy nabývat charakter smluvené divadelní hry, v níž má každý určen svůj part. Mění se kostýmy, mění se kulisy, Ela sama se během příběhu, jehož jednotlivé části na sebe příliš nenavazují, stylizuje hned do několika podob (dobrodružka, prostitutka, žena-anděl aj.). Část textu je dokonce podána formou divadelních replik (této metody Weiner později využil především ve *Hře na čtvrcení*). Vypravěč sám je nakonec do hry vtažen: „Posléze však bylo mi, jako bych já sám, já také byl hercem v této komedii;“⁸⁹ a přestává rozeznávat mezi fakty a fikcí. Hra se stává skutečnou, bdělý sen splývá s realitou.

⁸⁴ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 66.

⁸⁵ Citace z: Langerová, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 92.

⁸⁶ První verze tohoto námětu (nepříliš odlišná) se objevuje v textu Poučný příběh už 25. 1. 1925 v LN.

⁸⁷ Citace z: Chaloupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 42.

⁸⁸ Citace z: tamtéž, s. 76.

⁸⁹ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 179.

6. 2. Slovo

Snaha vyjádřit těžko pochopitelné stavy mysli vedla Weinera nutně k tomu, že se blíže zabýval prostředky potřebnými k splnění tohoto úkolu: slovy. Jeho pozornost byla zaměřena především na přesnost a úplnost pojmenování: cílem bylo nalézt přesnou formu schopnou úplného (rozuměj dokonalého) vyjádření obsahu. Tento způsob práce se slovy je patrný v celé Weinerově tvorbě, avšak teprve v *Lazebníku* zmíněný náhled na slova (tudíž i řeč) explicitně formuloval v úvodní esaji.

Weiner v úvodní části *Lazebníka* přirovnává řeč ke kleci a zároveň ukazuje, jak je pošetilé přesvědčení, že řeč je nástrojem pro poznání světa: „*Zneuznává-li tolik lidí skutečnost, že jsou za mřížemi, je to následkem optického klamu: mají mříž za mřížku. Víte, za onu umně vystříhanou mřížku na dešifrování tajného písma. [...] Kdo by se nebyl už dovtípl, naší kleci že je odstíněná, skladná, metodická a spořádaná řeč lidstev, [...] Sonda, nořená dryáčnický do nevyjádřitelného a vytahovaná s balamutivým předstíráním, že se nevyjádřitelného opravdu dobrala.*“⁹⁰

To, jak jsme svázáni nedokonalou schopností řeči věci pojmenovat, Weiner ilustruje ještě na jednom obraze. Ten zobrazuje ptáčka, jenž vletí do kužele tvořeného z ocelových závitů a snaží se dostat skrz něj až k vrcholu. Obraz je symbolickým znázorněním myšlenky, jež tvoří osu kužele, jednotlivé závity pak představují slova, jimiž tuto myšlenku obtáčíme, abychom se dobrali vrcholu – vyjádření významu. Přímá spojnice základny s vrcholem se stává symbolem řeči jako takové. Ptáček je pak znázorněním lidské snahy dobrat se onoho pomyslného vrcholu. Avšak čím blíže mu jsme neboli čím více se snažíme význam pojmenovat, tím více jsme omezováni zužujícím se prostorem čili nedostatečností slov. Výsledkem je nemožnost dobrat se vrcholu, neboť tam tkví nevyjádřitelné.

Neschopnost pojmenovat znamená zároveň neschopnost dorozumět se. Dochází k jakési paralýze řeči: „*Na obelhání druhých řeč nestačí; na vlastní přesvědčení, na vlastní stížení ještě méně. [...] Tak jako by šlo o něco jiného než o to, jak se dorozumět se sebou samým!*“⁹¹ Řeč najednou nezvládá reflektovat skutečnost. O nemožnosti uchopit pevně skutečnost skrze běžné promluvy svědčí teoretická nestabilita dané formy slova, neboť jak píše Weiner „*bylo by tedy poměrně snadno dohodnout se na tom, slovo ‚máslo‘ například že znamená ‚kámen‘, píši-li ‚šel‘, že míním vlastně ‚stál‘, ‚příd‘ že neznamená nejostřejší*

⁹⁰ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 10 – 11.

⁹¹ Tamtéž, s. 11.

lodní část, nýbrž právě naopak tu nejtupější, „služka šla do trhu“ že by podle autorova přání mělo vyvolat představu „matky žehnající dětem“ apod.“⁹² Weiner tím chce naznačit, že jako uživatelé jazyka jsme všichni „otroky asociací“,⁹³ avšak jde tady rovněž o otázku formy a významu. Pokud můžeme formu přiřazenou k významu neustále obměňovat (v teoretické rovině), ztrácíme v komunikaci automaticky jakoukoli jistotu, že se úspěšně dorozumíme.

V této souvislosti Weiner nachází svá slova-sézamy coby pomyslné záchytné body. Jedná se o „ryzí sonority“,⁹⁴ slova, která nejsou svázána a ohraničena asociací, nýbrž můžou „obsáhnout veškeru neohraničenost času a prostoru“. ⁹⁵ Jednodušeji řečeno, neskrývá se za takovým slovem pouze jedna představa, ale celé jejich nekonečné množství.

Domníváme se, že Weiner neměl v úmyslu brát sama sebe v tomto ohledu příliš vážně; jde jen o nástin „ideálního stavu“. Snad pro žádného jiného spisovatele by slova-sézamy nebyla větší komplikací jeho tvorby, neboť Weiner byl až posedlý přesností vyjádření ve snaze postihnout význam a uchopit tím skutečnost. Proto bývá někdy pro čtenáře obtížné sledovat souvislost Weinerových textů. Žádné slovo totiž není ve Weinerových dílech použito jen tak; bylo pečlivě vybráno z dlouhé řady slov jemu podobných, neboť nejlépe odpovídalo zamýšlenému efektu. Pokud se čtenář přestane na chvíli soustředit, pak mu smysl promluvy unikne. Pro nalezení přesného vyjádření Weiner neváhal využít fráze či vazby typické spíše pro cizí jazyky, obzvláště pro francouzštinu, což mu v Čechách vyneslo nepříznivou kritiku. Přitom Weiner byl na svou tvorbu velmi přísný, neustále ji reflektoval. O tom svědčí známá skutečnost, že již vysázenou *Hru doopravdy* upravil v korekturách do té míry, že musel být téměř celý text vytištěn znovu.

V dopise (silně simplicistního rázu) sestře Zdeně z 27. 5. 1929 popsal Weiner svůj zápas s básní *Mezopotámie*: „...*potýkat se s ní, s ní napohled odmítavou, rdousit ji, podléhat, být pod ní, tím boxerem, hned tu, hned onde, [...] ale někdy jistě, jistě budeš s to přitlačit, tak, že chudácky povolí; že vyhraješ; ne nad básní jen, ale i nad těmi, kdo nevědí bránit se jinak než urážejíce tě; vědět to, jako víme své jméno – a ještě bezpečněji: co proti tomu sláva, jmění, moc, svět u nohou. – Pořád to samé: nic nežádat a všechno přijímat, ale nikoli jinak než odvěčný sled sedmera dnů v téhodni.*“⁹⁶

⁹² Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 94.

⁹³ Tamtéž, s. 15.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž, s. 16.

⁹⁶ Citace z: Chalupecký, J.: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 64 – 65.

Nástin Weinerova hodnocení adekvátnosti slov můžeme nalézt již v první větě *Lazebníka*: „Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě náhle.“⁹⁷ Celá strana je pak věnována úvaze, zda místo vyjádření „zmocnil se náhle“ není vhodnější formulace „zmocnil se náhlý pocit“. Odůvodnění původní volby pak spočívá více méně v tom, že v zájmu co nejvýstižnějšího vyjádření významu není chybou obejít gramatické konvence: „... a slyším-li krom toho ještě cos, tedy ticho tak celistvé jako hlazená smolivcová koule; jím promlouvá ke mně to, na čem mi jedině záleží; odhodilo skladbu jako člověk, jenž vystupuje z léčivého pramene, odhazuje berle a morfologii jako nepotřebnou masku, kterou nasazují lháři, aby skryli své rozpaky; neboť i ve lhářích zbylo kus tísnivého vědomí, že slova jsou jen pískem do očí.“⁹⁸

V konečném Weinerově řešení problému (ne)postihnutelnosti skutečnosti (či významu) slovy – „... zbývá stále ještě možnost nebránit se nevyslovitelnému, utonout v něm, tj. splynout s ním“,⁹⁹ – se znova vynořuje dichotomie vědomí-podvědomí, jíž se zabýval především na stránkách *Lazebníka* věnovaných snu. Ono „nevyslovitelné“, tedy skutečný význam věcí, je postižitelné pouze naším podvědomím; jen v této dimenzi přesahující naše vědomé „já“ je možné toto nevyslovitelné skutečně poznat, splynout s ním. Pro vědomí jsou naopak podstatná slova svázána formou, ústní či písemnou. Jen tak je může vědomá mysl reflektovat.

7. Hra

Své poslední dílo *Hru doopravdy* začal Weiner koncipovat na podzim roku 1929. Přesněji řečeno začal v této době pracovat na první z dvojice próz otištěných pod výše zmíněným názvem, na *Hře na čtvrcení*. Rukopis této prózy, který Weiner zaslal do nakladatelství Aventinum v březnu roku 1930, však ještě nesl původní název: *Hra tak nevinná*.

Text *Hry na čtvrcení* Weiner neustále přepracovával a podroboval novým revizím, takže kromě konečného znění se ve Weinerově pozůstalosti zachovala ještě řada rukopisných variant tohoto textu.¹⁰⁰ Pokud porovnáme tyto varianty s otištěným textem,

⁹⁷ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 9.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 11.

¹⁰⁰ Rukopisné varianty v doslovu knihy uspořádala a označila Věra Linhartová in: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 280 – 284.

ukáže se zřejmý posun v autorově záměrném působení na čtenáře. Z publikovaného textu byla vyškrtána část, v níž Weiner seznamuje čtenáře s pohnutkami, jež vedly k napsání textu, a která simuluje funkci jakéhosi přípravného textu, zahřívací rozcvičky, kterou je nutno před finálním zápasem provést: „*Zvu vás do zmatku. Vytratí-li se vám hranice mezi tím, co se přihodilo vsutku, a tím, co nastalo z mojí vůle jen, mezi tím, co atsi se nepřihodivši osedlalo si mě hůř než hmota, a tím, co atsi se přihodivši setlelo v sírných parách, mezi tím, posléze, co vzniklo z mé vůle rovněž, ale z té nízké, šejdiřské, řemeslně aranžérské, zkrátka z vůle jen spisovatele, vytratí-li se vám ony hranice, neočekávejte, že vás uvedu na stopu. Zkřížily se vesměs meze, a já se v nich vyznávám hůř než kdokoli.*“¹⁰¹

V této ukázce autor předjímá ráz celé prózy, tedy prolnutí hranic mezi skutečným a fantaskním, a zároveň se zde stylizuje do role spisovatele, který je sice tvůrcem textu, ale ten si žije vlastním životem bez další závislosti na vůli autora. V podobném duchu vyznívá také Weinerův dopis Heleně Čapkové-Palivcové z 15. 11. 1929: „*Ještě za Vašeho pobytu jsem měl nejen název, o němž jste věděla, nýbrž také cosi jako písemný plán, o němž jsem mlčel. Od té doby to pokročilo trochu dál, ne však aniž se tím ten plán poněkud pocuchal. Vždy stejná historie ‚šesti vzbouřivších se postav‘. Žiji tedy jaksi prostřed revoluce a nemám ani zdání, jak skončí. Snad šibenicí, ale bráním se.*“¹⁰²

Pokud tedy dává Weiner čtenáři na srozuměnou, že ani autor prózy není s to orientovat se v jím vytvořeném světě, sděluje tím zároveň, že čtenář sám nemá v tomto ohledu již vůbec žádnou šanci uspět. Vypuštění výše uvedené pasáže může být důsledkem snahy vyhnout se takovým předčasným determinacím. V rámci zmíněné textové úpravy tedy čtenář vstupuje přímo do děje bez jakéhokoli uvozovacího komentáře.

Weinerovo poslední dílo bývá zároveň označováno jako dílo vrcholné. Rozhodně se jedná o prózu nejméně racionalistickou, ve které autorská poetika zachází až na samotnou mez. Již v předešlých dílech jsme mohli pozorovat plynulé či náhlé přechody z racionální skutečnosti do iracionálního světa imaginace. Ve *Hře na čtvrcení* takové přechody v podstatě neexistují; pobyt v reálné skutečnosti je pouze zdáním, které v průběhu vypravování nabývá větší či menší přesvědčivosti, avšak fakticky se příběh po celou dobu nevychyluje z fantaskní roviny bdělého snu. Jeden sen, představa či snová vzpomínka střídá druhou, vlévají se do sebe, prostupují a vrství se. Vzniká mozaika obrazů, které je možné všelijak přeskupovat, aniž by se výsledný obrazec nějak výrazně proměnil. Při recepci je proto nutno mít na paměti, že čteme záznam snu, abychom marně

¹⁰¹ Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 240 – 241.

¹⁰² Citace z: tamtéž, s. 277.

nehledali racionální smysl, jenž v něm není a ani být nemůže. Rozdíl mezi skutečností a snovým světem zde totiž neexistuje; Weiner to vyjadřuje slovy: „*Smyslenka? Lež? Čím se liší od pravdy? Jak je od ní rozpoznat, plíží-li se cestami tak pravděpodobnými a tváří-li se stejně podezřele jako poctivec?*!“¹⁰³ Tyto otázky však zůstávají nezodpovězeny.

Hra není v této próze pouze tématem, nýbrž plní také funkci prostředku koncepční výstavby textu. Již jsme se zmínili o tom, že próza *Hra na čtvrcení* je poskládána ze vzájemně zaměnitelných obrazů. Přesněji řečeno se jedná o sled scén, divadelních výstupů. Změně scény povětšinou předchází v textu snadno rozeznatelný spouštěč této proměny. Nejčastěji se jedná o zvuk, ať už je to hlas, tlumený šramot pokládaného náhrdelníku či opakující se motiv Ronda. S onou variabilitou souvisí i nemožnost pevného ukotvení v čase. Jednotlivé scény nejsou chronologicky řazeny; z přítomnosti se přesouváme do minulosti, nebo se dokonce ocitáme v minulosti a přítomnosti současně: „*Cože dím: jako onehdy!? Já troupl! Je to onehdy po divadle. Vedle jsou nedávni mí hosté. Totiž: dnes je nedávno, ledaže by nedávno bylo dnes.*“¹⁰⁴ Tato realita (ačkoli snová, ale přece jen realita) je pro postavu-vypravěče matoucí, tudíž pozorujeme snahu nový absurdní svět (který je pocíťován jako absurdní) uspořádat. Na pomoc si Weiner opět bere logiku a analytické myšlení – „*[...] jinými slovy postupoval jsem metodicky; a nejmetodičtěji se postupuje v absurdnu.*“¹⁰⁵, avšak jak se do děje noříme hlouběji, stává se postava-vypravěč čím dál více součástí reality absurdního světa, je nastolena „samozřejmost nesamozřejmého“.

Jistého zmírnění vědomí absurdity je však docilováno hned od začátku vyprávění prostřednictvím jakéhosi odosobnění, odstupu mezi prožíváním a vědomím tohoto prožívání: „*Byl to divný strach: neměl jsem ho, ale věděl jsem o něm. Jako by se mi objevil. Věděl jsem, že jsem mu tváří v tvář, aťsi ho nebylo vidět. Aťsi toho nebylo vidět. Zvláštní strach. Nevzrušený, přemítavý a žebronící.*“¹⁰⁶ V závislosti na rozsahu tohoto odstupu se pak postava-vypravěč stává buď divákem, nebo hercem.

Hra je koncipována tak, aby bylo patrné, že každá postava – každý herec zde hraje svou roli, která je mu dána, včetně stanovených replik, načasování nástupu na scénu atd. Místy se text dokonce proměňuje v režijní poznámky či divadelní dialogy. O tom, že se hraje, najdeme v textu mnoho explicitních vyjádření, např.: „*Byli tu jakoby na jevišti, každý se svou úlohou a na vykázaném místě. Hráli. Mým příchodem počínal nový výstup, věděli o něm z předchozích zkoušek, očekávali mě. Pochopil jsem okamžitě, že hrají také*

¹⁰³ Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 242.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 28.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 36.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 29.

*já, a rychle jsem v tom zdomácněl.*¹⁰⁷ Verbální komunikaci ve hře často nahrazuje gestika, která nabývá stejné důležitosti jako gesta herce stojícího na jevišti: „*Planý její posunek, jak stáhnout sukni, opakoval se tak často, pravidelně a stereotypně, že nabyl posléze rázu jakéhosi tajného dorozumívacího prostředku. Byl to vskutku posunek hovorný a řekli byste oplzle vyzývavý.*“¹⁰⁸

Hra na čtvrcení je hra se všemi, proti všem a na všechny. Dochází k neustálému střídání rolí, splývání postav, k jejich zaměňování nebo i přeměně živých bytostí v loutky. Tito herci hrají „*před tím, čemu se říká osud, jenž také rád předstírá, že je netečným divákem.*“¹⁰⁹

Hraje se hra o Smíškův život,¹¹⁰ která je ústřední částí celé hry, stejně jako s ní související rozhovor mezi Fuldem a Mutigem. V tomto místě hry se objevuje motiv viny. V první řadě jde o vinu Smíška, která se provinila tím, že se podrobila smrtící hře Mutiga a jeho přítel, která je jen projevem „*intelektualisticky experimentální zvědavosti*“¹¹¹: „[...] *vykládá si naše povržení jen jako seslanou těžkou zkoušku. Snad to zprvu opravdu jen zkouška byla. Neměla ji podstupovat, hloupá. Měla se vzepřít.*“¹¹² A dále pak motiv viny skrytě vystupuje z Mutigovy etiky: pokud popřeme koncept trvání a jediným relevantním časem se stane přítomnost, zbavujeme se tím automaticky odpovědnosti za následky svých činů, a tudíž i případného pocitu viny. Tato eliminace celku, rozčtvrcení skutečnosti na pouhé aktuální okamžiky zásadně odporuje Weinerovu přesvědčení, že božský způsob nazírání na skutečnost má základ ve své celistvosti, která je člověku odepřena (viz kap. 6). Proto nemohl Mutig zůstat Smíškovi Bohem, neboť jeho způsob nazírání na svět je zcela odlišný.

Motiv viny nacházíme rovněž v druhé próze knihy, ve *Hře na čest za oplátku*, na níž začal autor pracovat v srpnu roku 1930. Podle všeho je zápleтка s ukradeným šperkem inspirována skutečnou událostí, jejímž přímým aktérem Weiner byl. Dokladem může být dopis Josefa Šímy: „[...] *Snad jsem Vám už říkal o návštěvě Weinerově u nás venku – byli jsme se ženou v malé vesnici asi 40 km od Paříže – co nám vypravoval o krádeži, lépe*

¹⁰⁷ Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 40.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 22.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 42.

¹¹⁰ Podle Věry Linhartové má postava Smíška (v rukopisné verzi Riri) předlohu ve francouzské anarchistce Rirette, která opustila své přátele z anarchistických kruhů a konvertovala ke katolictví. Linhartová píše: „*Ve Hře na čtvrcení je zachována situace Riri-Smíška mezi pěti přáteli, i její odpadnutí z této společnosti, odpadnutí pro záchranu vlastního života za cenu ztráty jeho smyslu. [...] Situace Riri ve společnosti pěti přátel, modelovaná podle této dávné události, se však kontaminuje s jinou, bližší situací: společnost pěti přátel je také průmětem básníků Le Grand Jeu.*“ (doslov in: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Praha 1967, s. 310).

¹¹¹ Šalda, F. X.: Dvojí cesta do hlubin noci II in: *Šaldův zápisník VI, 1933 – 1934*, s. 157.

¹¹² Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Praha 1967, s. 51.

zmizení prstenu v malém hotelu, kde byl někde o prázdninách, o tom, jak cítil, že všichni se ho začínají stranit, takže nakonec vyprovokoval scénu, protestoval, křičel před hoteliérem a odejel. Použil toho později v jednom svém textu.“¹¹³ (28. 1. 1964). Stejně jako v této reálné příhodě nebyl ani ve *Hře na čest za oplátku* šperk skutečně ukraden, obvinění z krádeže však viselo nad Weinerem i postavou z příběhu jako mrak i poté, co byla nevina prokázána. Nebo lépe – nebyla dokázána vina. Tato nepatrná slovní přesmyčka má pro Weinera velký význam, neboť i „nevinné nařčení také už je proviněním“.¹¹⁴

Na základě nespravedlivého obvinění nepocituje bezejmenná postava ze *Hry* vinu, ale naopak hanbu, která na ní ulpívá jako stigma, kterého se nelze zbýt. „Jste nevinen, byl jste nevinen – toť se rozumí –, ale vypadal jste jako někdo, kdo tím zlodějem býti měl. Správně že jste měl být zlodějem vy, a že to byla jen nešťastná náhoda, že jste jím nebyl. [...] Myslím jako, že je na každém vidět, čím jen náhodou není...“,¹¹⁵ říká Zinaida této anonymní postavě. Hanba z nespáchaného činu, přesněji z možnosti jeho spáchání je tedy viditelná všem okolo. Postava stojí před soudním tribunálem, který na ni ukazuje obviňujícím prstem. Pod tíhou takové převahy postava rezignuje a nebrání se všeobecnému opovržení. Teprve nyní se skutečně provinuje. Je vinna svou neschopností hájit se, stejně jako je vinna postava Smíška ve *Hře na čtvrcení*. „Jen mrtví snášejí křivdu, jen mrtví si v ní libují. Mají na to právo... mrtví jsou provinilí.“¹¹⁶

Teprve v dokončené ráně, kterou pan Steel v hotelu jen naznačil, nachází postava osvobozující gesto. Tento paradox Weiner trochu osvětluje v dopise Vilmě Löwenbachové ze 17. 12. 1928: „Milost může brát na sebe formu všelikou; formu. Ptal jsem se onehdy jednoho novopečeného katolíka, velmi silného v exegesi evangelií atd., ve Svatých Otcích etc., může-li se Milost projevit také jakožto akt; a jestliže ano, může-li tento akt býti např. inspirovanou ranou pěstí. On odpověděl ‚nikoliv‘ v obou případech. Ale připouští, že by takový akt mohl popřípadě být původcem porážky d'ábla, byl-li nikoli v prchlivosti a ze záští, nýbrž voluntární.“¹¹⁷

Hru na čest za oplátku Weiner dokončil v únoru 1931, o měsíc později podrobil úpravám první *Hru*, kterou definitivně přejmenovává na *Hru na čtvrcení*. Obě prózy vydal pod společným názvem *Hra doopravdy* v nakladatelství Kvasnička a Hampl roku 1933. Avšak toto vydání proběhlo opět bez většího zájmu kritiků i čtenářů. Roli v tomto

¹¹³ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 305.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 230.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 210.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 230.

¹¹⁷ Citace z: Langerová, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 97.

nevelkém ohlasu nehrála ani tak otázka kvality díla, jako spíše obtížná uchopitelnost textu. Snad i tato skutečnost přispěla (vedle Weinerova zhoršujícího se zdravotního stavu) k tomu, že *Hra doopravdy* je skutečně posledním dílem Weinera-literáta. V dopise své sestře Zdeně z 28. 6. 1934 píše: „*Po každé knížce, a hlavně po každé z těch posledních tří či čtyř, míval jsem dojem, a víc než jen dojem, že jsem nedosáhl víc než být na přítěži, a to i těm, či spíše zrovna těm a jim jedině, kdo se jimi obírali z laskavosti nebo řekněme ze sympatie. A proto dost. (Ačli tím nemaskuji jen skutečnost, že to prostě dál nejde.)*“¹¹⁸

K lidem, kteří se jeho dílem zabývali jen „z laskavosti“, Weiner pravděpodobně počítal také F. X. Šaldu, který reflexi *Hry doopravdy* věnoval ve svém Zapisníku šest stran. V recenzi Šalda výstižně formuloval příčiny nízkého zájmu laické i odborné veřejnosti, který Weinera tak trápil: „*Číst Weinera žádá velikého napětí pozornosti; [...] Poesie Richarda Weinera nemůže mít mnoho čtenářů, je na to příliš subtilná, není na dosah každých rukou; ale tak málo, kolik jich má u nás, přece mít nemusí a nemá. Kritika ji ráda pomíjí, poněvadž je do značné míry jejím zkušebným kamenem, neboť klade na ni požadavky ještě větší než na čtenáře. Ale ani jedno, ani druhé není nám ke cti.*“¹¹⁹

7. 1. Weiner na rozhraní směrů

Weinerovo dílo dodnes vzbuzuje rozporuplné reakce a zájem literárních teoretiků. Snaha o uchopení Weinerovy poetiky jde ruku v ruce se snahou o přiřazení této poetiky k literárnímu směru, jemuž by charakter Weinerova díla odpovídal. Toto úsilí je však problematické, neboť každé Weinerovo dílo je svým zaměřením tak specifické, že nelze tyto knihy determinovat jako celek. Weinerova próza vykazuje znaky nejrůznějších literárních směrů počátku 20. století, avšak jen některé v tom či onom díle převažují. Proto Jarmila Mourková v doslovu k soubornému vydání knih *Netečný divák a jiné prózy*, *Litice* a *Škleb* vidí Weinera jako expresionistu, podobně jako Jindřich Chalupecký, který Weinera a jeho dílo zahrnul do své monografie *Expresionisté*. Marie Langerová zase v doslovu ke svazku *Lazebník*, *Hra doopravdy* řadí Weinera k avantgardě. Společných znaků se surrealismem si všimla také Věra Linhartová, zatímco Vladimír Papoušek svým zájmem o Weinera v monografii *Existencialisté* dává zřetelně najevo, jaké aspekty spatřuje ve weinerovské próze.

¹¹⁸ Citace z: Weiner, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 288.

¹¹⁹ Šalda, F. X.: Dvojí cesta do hlubin noci II in: *Šaldův zápisník VI*, 1933 – 1934, s. 159 – 160.

Trochu paradoxně se Weiner sám k žádné oficiální filozofii, k žádné literární skupině (ani k Le Grand Jeu) otevřeně nehlásil, byl solitér, neboť literatura pro něj byla osobní záležitostí; v *Lazebníkově ranci* píše: „Žádný ‚manifest‘, a ze všeho nejméně manifest literární. Autora nikdy nenapadlo dělat kdákající kvočnu a svolávat kuřátka pod záminkou, že hrozí společné nebezpečí. Není společných nebezpečí, jsou jenom společné strašáky.“¹²⁰

S uměleckými směry počátku 20. století se rozcházel především názorově: podrobil kritice pragmatismus, v tomto „národním umění“ viděl zároveň takřka národní katastrofu. „Přízemní realismus“ českého pragmatismu podle Weinera „redukoval metafyzickou meditaci na průpravnou práci k instaurování civilní morálky“ a zároveň vedl umělce k přizpůsobení „čemuś duchově tak chudobnému“. „Československo bolestně postrádá zoufalých a ‚bláznů‘.“¹²¹

O evropských uměleckých hnutích neměl o mnoho lepší mínění. Na dadaismu Weinera odpuzovala jeho ostrá vyhraněnost, póza a exhibicionistická extravagance; 3. března 1920 vyšel v Lidových novinách Weinerův odsuzující článek: „Individuum toto, zneužívajíc soudobého zmatku kontinentálního svědomí a evropských idejí, cílí k naprosté kulturní anarchii, kteréžto počínání jest vzhledem k zbrklosti, jež všude zavládla, tím nebezpečnější, že – podle tvrzení spolehlivých svědků – Dada to nemyslí vážně, nýbrž žertem. V té příčině nelze tomuto škůdci upřítí pronikavého daru psychologického; poznal, že žijeme v době, kdy i nejneuvěřitelnější bluf nalézá zanícené vyznavače, ba že se mu v té příčině daří líp než slovu věrozvěstů upřímných.“¹²²

Znaky surrealismu sice ve Weinerově tvorbě nacházíme, ale za surrealistu jej považovat nelze. Do jisté míry zpočátku surrealismu vytýkal to, co mu vadilo i na předcházejícím dadaismu: „Individuelně však brodili se surrealisté až po krk nejen v literatuře, nýbrž rovnou v literátství;“ degradovali se „svými manýrami, svým individualistickým autoritářstvím, svými primadonskými sklony“. Weinera spojoval s tímto směrem především zájem o sen a lidské podvědomí. Způsoby, jimiž tento zájem projevovali, byly však různé. Weiner nikdy nezkoušel techniku automatického psaní nebo psychoanalýzu, nebránil se kontrole rozumu, s freudovským pojetím podvědomí zásadně nesouhlasil. Protipólné názory měli také v oblasti náboženské, respektive v oblasti mystiky

¹²⁰ Weiner, R.: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998, s. 206.

¹²¹ Všechny citace v tomto odstavci pocházejí z článku Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy (LN 18. 4. 1929) in: Weiner, R.: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 337 – 338.

¹²² Weiner, R.: Výstraha in: týž: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 382.

plynouce z víry v Boha, v níž Weiner hledal východisko, zatímco surrealisté v něm nacházeli slepou uličku.

Nicméně i přes svou kritiku surrealismu Weiner připouštěl, že „*surrealismus je třeba brát vážně*“, a to především proto, „*že jest úkazem, jenž prokázal velkou přitažlivou sílu.*“¹²³ Ostatně Weiner sám měl blízko k odnoži surrealismu – skupině Le Grand Jeu. S jejími členy jej spojovala možnost pracovat zároveň se snem a podvědomím i analytickým myšlením. Jak píše Šalda, který Weinerja za surrealistického autora nepovažoval, ale spíš jej přirovnával k Dostojevskému a Kafkovi, Weiner „*necítí rozum a logiku jako pouta, z nichž se musí umění stůj co stůj vydobýt*“.¹²⁴

Nejčastěji se však o Weinerově poetice mluví v souvislosti s expresionismem. Tato tendence v umění (sama velice těžko definovatelná) je ve Weinerově tvorbě pravděpodobně zastoupena nejzřetelněji. Především se pak uvádějí jeho povídkové soubory *Lítice* a *Škleb*. Je možno zmínit hned několik aspektů jeho tvorby, která jej s expresionismem spojuje: neustálý dualismus, skrytý prakticky všude a ve všem, zvýrazněná niternost, konfrontace lidského subjektu s objektivním světem, analýza lidské duše a s tím spojený pocit viny a zoufalství nebo hledání ztraceného absolutna. Vše, co jsme na předcházejících stránkách napsali, především v kapitolách 2., 3. a 4., bychom mohli v zredukované podobě znovu přepsat do tohoto odstavce.

Jako by Weinerova tvorba zrcadlově odrážela jeho samotného. Ani on sám se totiž nedokázal k žádné skupině zařadit, byl trochu Čech, trochu Francouz, trochu Žid. Necítil se úplně šťastný ani v Čechách, ani v Německu, ani ve Francii. Jedinou hodnotou, která mu umožňovala trochu „cítit pevnou půdu pod nohama“, byla literatura. Složitá, plná nejistot, a přesto neustále vzbuzující zájem – jako její autor.

¹²³ Všechny uvedené úryvky týkající se surrealismu jsou citovány z: Weiner, R.: Něco z historie francouzské avantgardy in: týž: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002, s. 485; 492.

¹²⁴ Šalda, F. X.: Dvojí cesta do hlubin noci II in: *Šaldův zápisník* VI, 1933 – 1934, s. 158.

Závěr

Cílem naší práce byla analýza povídkové tvorby Richarda Weinera, konkrétně souborů próz *Netečný divák a jiné prózy*, *Lítice*, *Škleb*, *Lazebník* a *Hra doopravdy*, které zároveň představují autorovu kompletní publikovanou tvorbu v rámci tohoto literárního žánru. V provedené analýze jsme se zaměřili na konkrétní aspekty Weinerovy poetiky v jednotlivých povídkových souborech. Naším záměrem bylo dát tyto aspekty do souvislosti s okolnostmi, jež měly na jejich utváření bezprostřední vliv. V souvislosti s tímto aspektem Weinerovy tvorby se staly určujícím faktorem životní zkušenosti autora.

Poetiku v pořadí prvního povídkového souboru *Netečný divák a jiné prózy* uvádíme do kontextu s rozhodnutím autora opustit známé prostředí a odhodláním věnovat se v cizí zemi literární a žurnalistické tvorbě. Upozorňujeme zde na autobiografické aspekty, jež je možné v povídkách nalézt, a současně na princip „promítnutí sebe sama“ do textu v rámci analytické metody – jednoho ze základních kamenů Weinerovy poetiky, která se v tomto souboru konstituuje.

V kapitole o následujícím souboru *Lítice* jsme za formativní životopisný prvek označili autorovu zkušenost s nasazením v první světové válce. Weiner prožité události i stavy provázející jeho následné psychické zhroucení projektoval do povídek věnovaných válečnému tématu. V souboru *Lítice* se objevuje motiv podvědomí a jeho nekompetence s vědomou částí mysli a rozvíjí se zde naplno tematika rozpolcenosti lidské duše, což koresponduje s výše uvedenými duševními problémy autora. Utváří se tak další z klíčových znaků Weinerovy prózy.

Do sféry vlivu válečné zkušenosti řadíme i následující povídkový soubor *Škleb*. Mezi základní motivy zde patří kontrast skutečnosti a iracionálna, motiv metafyzické viny a především motiv děsu, další ze základních aspektů autorovy poetiky, který se objevuje jako důsledek předchozích dvou uvedených motivických principů.

Analýze posledních dvou souborů předchází osvětlení vztahu mezi Weinerem a skupinou Le Grand Jeu, která přispěla k formování dalšího vývoje Weinerovy poetiky. Styky s tímto sdružením přivedly Weinera k tematice snu, již využil jak v souboru *Lazebník*, tak ve *Hře doopravdy*. Stěžejního významu zde nabývá motiv tzv. bdělého snu, jenž je možností realizace dichotomie skutečnost–iracionálno, která se objevuje již v jeho předchozích dílech. V kapitole věnované *Lazebníkovi* jsme se rovněž zabývali autorovým pojetím slova jakožto výrazového prostředku a jeho (ne)možností plnit svou sdělovací

funkci, neboť tento přístup ke slovu je dle našeho názoru spojovacím článkem (stejně jako analytická metoda) celého prozaického díla Richarda Weinera.

V autorově posledním, v jistém smyslu nejabstraktnějším díle *Hra doopravdy* jsme se zaměřili na ústřední motiv divadelní hry, který se promítá především do všech částí výstavby prózy *Hra na čtvrcení*, tedy první z dvojice textů. Vzhledem k náročnosti interpretace a klasifikace, jež toto dílo podle literárních teoretiků a historiků (k nimž se v tomto ohledu připojujeme) svým charakterem předznamenává, jsme v závěru kapitoly týkající se tohoto tématu shrnuli názory literárních vědců na Weinerovo dílo z hlediska možného zařazení autora k literárnímu směru. Zastáváme názor, že pro Weinerovu literární tvorbu není vhodná shrnující a zevšeobecňující klasifikace, neboť tento způsob hodnocení vede spíše k vágním a nepřesným závěrům. Weinerovo prozaické dílo prošlo od prvního publikačního počínu k závěrečné knize výrazným vývojem, z čehož vyplývá, že rysy charakteristické pro jeden povídkový soubor nemusí být charakteristické pro druhý. Lze tedy nanejvýš vnímat jednotlivé soubory ne jako jednu množinu navzájem podobných textů, ale jako určitý počet do jisté míry autonomních podmnožin koexistujících v rámci zastřešujícího celku, jímž je autorova poetika.

Anotace

Autor: Vendula Drozdová

Instituce: Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Název: Na hranici iracionálna; Povídková tvorba Richarda Weinera

Vedoucí práce: Mgr. Erik Gilk, Ph.D.

Počet znaků: 87 118

Počet příloh: 0

Počet titulů: 19

Klíčová slova: próza; česká literatura 20. století; povídky; iracionalita; analýza; poetika;
motiv;

Tato práce je zaměřena na tvorbu Richarda Weinera, který vstoupil do světa literatury na počátku dvacátého století. V jednotlivých kapitolách je nastíněn vývoj poetiky v autorově povídkové tvorbě, přičemž pozornost je kladena na stěžejní motivy charakteristické pro jednotlivé prozaické soubory. Zároveň je Weinerova tvorba interpretována v kontextu životních okolností, jež měly na její utváření výrazný vliv.

Seznam literatury

- ČERNÝ, Václav: Za Richardem Weinerem. In: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Richard Weiner. In: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Richard Weiner*. Aventinum, Praha 1947.
- KAUTMAN, František: Návrat Richarda Weinera, *Kulturní tvorba II*, 1964, č. 46, 12. 11.
- LANGEROVÁ, Marie: *Weiner*. Host, Brno 2000.
- LANGEROVÁ, Marie: Weinerovy obrázky z cest. In: Richard Weiner: *Lazebník, Hra doopravdy*. Torst, Praha 1998.
- LINHARTOVÁ, Věra: Doslov. In: Richard Weiner: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967.
- MÍČKO, Miroslav: *Expresionismus*. Obelisk, Praha 1969.
- MOURKOVÁ, Jarmila: Expresionistické prózy Richarda Weinera. In: Richard Weiner: *Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb*. Torst, Praha 1996.
- MOURKOVÁ, Jarmila: Richard Weiner, *Literární archiv*, sv. 829, 1964.
- MRNKA, Jaroslav: Slovo o Richardu Weinerovi. In: *Prázdná židle a jiné prózy*. SNKLU, Praha 1964.
- PAPOUŠEK, Vladimír: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004.
- STOLZ-HLADKÁ, Zuzana: Expresionistická estetika v díle Richarda Weinera. In: *Hledání expresionistických poetik*, ed. Michal Bauer, JČU, České Budějovice 2006.
- ŠALDA, F. X.: Dvojí cesta do hlubin noci II, *Šaldův zápisník VI*, 1933 – 1934.
- ŠTÝRSKÝ, Jindřich: recenze na Lazebníka. In: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Thyrso, Praha 1996.
- VAŠÍČEK, Zdeněk: Weinerova diagnóza neosobnosti. In: *Přijetí podmínek*. Torst, Praha 1996.
- VLAŠÍN, Štěpán: „Lichý člověk“ naší meziválečné literatury. In: Richard Weiner: *Lazebník, Hra doopravdy*. Odeon, Praha 1974.
- WEINER, R.: *O umění a lidech*. Torst, Praha 2002.
- WEINER, R.: *Básně*. Torst, Praha 1997.